HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo anno XXIII 1/2010

DOSSIER: REGIA LIRICA

TESTO: LE PULLE di Emma Dante

SPECIALE TRIVENETO

TEATROMONDO: PARIGI, DUBLINO, WROCLAW

CAMUS E SCHILLING

/ critiche / danza / biblioteca / la società teatrale /

HYSTRIO ANNO XXIII 1/2010

WWW.HYSTRIO.IT EURO 9.00 SPED. ABB. POST. – 45% ART. 2 –COM. 20/B LEGGE 662/96 FILIALE DI MILANO

CIRCUITO TEATRI POSSIBILI
MOVIMENTO SPETTACOLARE

Circuito Teatri Possibili

Stagione teatrale 2009-2010

Moni Ovadia, Pino Micol, Enzo Iacchetti, Nada, Corrado d'Elia, Sergio Maifredi Paolo Rumiz, i Pluck, Davide Livermore, Gian Maria Testa

I TEATRI DEL CIRCUITO

www.teatripossibili.it

Teatro Libero - Milano
02-8323126 - biglietteria@teatrolibero.it

Teatro Lux - Pisa
050-830943 - info@cinemateatrolux.it

Teatro di Verdura
02-76215325 - teatro@bibliotecadiviasenato.it

Teatro Zeta - L'Aquila
0862-404604 - laquila@teatripossibili.org

Teatro Everest - Firenze
055-2321754 - info@teatroeverest.it

Teatro Baretti - Torino
011-655187 - info@cineteatrobaretti.it

Teatro Cuminetti - Trento
in collaborazione con
Centro Servizi Culturali S. Chiara
0461-924470 - trento@teatripossibili.org

TEATRI DEL PONENTE LIGURE

Teatro Palazzo del Parco - Bordighera
Auditorium S. Caterina - Finale Ligure
Teatro Cavour - Imperia
Cineteatro Loanese - Loano
Sagrato dei Corallini - Cervo
Teatro Salvini - Pieve di Teco

Oggi sarà un nuovo decennio felice

Profetico Beckett! La sua Winnie sprofondava nella terra cantando una celebre aria della *Vedova allegra*. Uno sport molto diffuso, anche fra teatranti. Salvo poi rendersi conto che i *beaux jours* sono finiti e incupirsi in passivi mugugni. Di Winnie ci piace la caparbia gioia di vivere. Di Winnie non ci piace il rifiuto di vedere il baratro in cui si sta sprofondando. Come Winnie, anche noi di *Hystrio* non amiamo perderci d'animo, anche nei momenti più difficili. Diversamente da Winnie, però, noi quel baratro non abbiamo paura di guardarlo e proprio per questo non vi cadremo. Certo, il prezzo da pagare è alto. Infatti, da quando ci siamo messi in proprio nel 1998, il lavoro di noi tutti è fondato solo ed esclusivamente sul volontariato. Per quanto ingiusto, è l'unico modo per resistere, atto doveroso contro l'imbarbarimento generale di una società che da troppo tempo considera la cultura un inutile orpello. Ma, forse proprio perché poveri eravamo, siamo e saremo, gli *anni horribiles* di questa crisi non ci fermeranno. Anzi, rilanciamo, cominciando il nuovo decennio con un abito nuovo, confezionato per noi su misura dagli amici di studiopaola. Ci voleva! Un *restyling* grafico che, nel rispetto di un'identità ormai stratificata in ventitré anni di vita, ha saputo ridare smalto, limpidezza ed eleganza alle pagine della nostra rivista. Non è stato semplice, ma ne siamo orgogliosi.
Ora a voi, cari lettori, l'ardua sentenza.

HY

HYSTRIO

Rivista trimestrale di teatro e spettacolo
fondata da Ugo Ronfani

editore: Hystrio-Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale, via Volturno 44, 20124 Milano.

direttore responsabile: Claudia Cannella.

redazione: Albarosa Camaldo, Roberto Rizzente, Marta Vitali (promozione), Claudia Zambianchi (web).

progetto grafico: studiopaola.

impaginazione: Alessia Stefanini.

hanno collaborato: Paola Abenavoli, Nicola Arrigoni, Alberto Bentoglio, Massimo Bertoldi, Laura Bevione, Alain Bonardi, Gabriella Calchi Novati, Fabrizio Caleffi, Roberto Canziani, Laura Caretti, Tommaso Chimenti, Emma Dante, Pierachille Dolfini, Giorgio Finamore, Renato Gabrielli, Georgia Galanti, Gigi Giacobbe, Pierfrancesco Giannangeli, Gerardo Guccini, Katia Ippaso, Mara Lacchè, Giuseppe Liotta, Stefania Maraucci, Antonella Melilli, Giuseppe Montemagno, Andrea Nanni, Michela Niccolai, Andrea Porcheddu, Valeria Ravera, Roberto Recchia, Domenico Rigotti, Laura Santini, Rita Sanvincenti, Francesco Tei, Francesco Urbano, Diego Vincenti, Giusi Zippo.

direzione, redazione e pubblicità: via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02 40073256, fax 02 45409483, 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.

abbonamenti Italia euro 30 - Estero euro 45
versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a:
Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale
via Volturno 44 20124 Milano
oppure
bonifico bancario su Conto Corrente Postale n° 000040692204
IBAN IT66Z0760101600000040692204
oppure
on line www.hystrio.it
In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega di inserire l'indirizzo completo del nuovo abbonato e di inviare la ricevuta al **fax: 02 45409483**.
Un numero euro 9.00, arretrati euro 15. In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.

GEORGIA GALANTI, illustratrice

Georgia Galanti, che ha realizzato appositamente per *Hystrio* la copertina e l'immagine d'apertura del dossier, è nata a Londra nel 1974, vive e lavora a Cattolica. Ha illustrato *Casa d'altri* di Silvio D'Arzo e *Cartoline da Mompracem*; è autrice di *Io e il mio papà* e *Io e la mia nonna* per le edizioni Nuages (Milano), e di *Il mio nome è Rosa* in coedizione con Lettr'ange (Parigi). Sua è l'immagine per il festival Santarcangelo dei Teatri 2008 e per Teatro Errante (Ert 2008). Suoi disegni appaiono sulle confezioni di cioccolato Giraudi e sulle borse Sècret Pon Pon. Ha realizzato *L'albero dei ciucci* per il Parco Oltremare di Riccione e la scultura *La mia timidezza non è solo un capriccio* (ceramica, spilli, vetro, uncinetto) per il parco Mariposa di Tenerife. Ha esposto in Italia e all'estero. Scrive, fotografa, disegna per il mensile *Riminidonna*. Tiene laboratori per grandi e bambini in musei, biblioteche, scuole, città. Nel 2008 ha realizzato il libro *Io amo la mamma e il babbo* offerto in dono a tutti i nuovi nati dal Comune di Cattolica.

PUNTI VENDITA

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 Ravegnana 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
Feltrinelli Libri e Musica
c.so Buenos Aires 33/35
tel. 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
p.zza 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

4 vetrina
Camus, celebrato o imbalsamato? — di Fabrizio Sebastian Caleffi
Árpád Schilling, elogio della fuga — di Roberto Canziani

8 speciale
Triveneto
Veneto, crogiuolo di contraddizioni — di Andrea Porcheddu
Trentino-Alto Adige, due lingue in scena — di Massimo Bertoldi
Friuli Venezia Giulia, l'unione fa la forza — di Roberto Canziani
Nord Est: l'ultima frontiera della nuova drammaturgia — di Laura Bevione
Triveneto in festival, un eclettismo senza confini — di Roberto Rizzente

22 teatromondo
Ieri e oggi, i mali del mondo sul palcoscenico di Wroclaw — di Laura Caretti
Dublino: il "virus realtà" contagia l'Irlanda — di Gabriella Calchi Novati
Parigi: riscrivere il mito nella *ville lumière* — di Giuseppe Montemagno

31 dossier
Regia lirica — a cura di Giuseppe Montemagno, con interventi di Mara Lacchè, Michela Niccolai, Domenico Rigotti, Alberto Bentoglio, Pierachille Dolfini, Gerardo Guccini, Paola Abenavoli, Alain Bonardi e Roberto Recchia

58 biblioteca
a cura di Albarosa Camaldo

62 danza
Ferrara, coreografie al femminile — di Andrea Nanni
Recensioni: *Impressing the Czar*/Forsythe e Trisha Brown a Reggio Emilia
— di Andrea Nanni e Nicola Arrigoni

65 teatro di figura
Incanti a Torino; IF Festival a Milano; *Il cavaliere della violetta* dei Colla e *Santa Cecilia dei Macelli* del Gran Teatrino La Fede delle Femmine — di Laura Bevione, Valeria Ravera, Claudia Cannella e Nicola Arrigoni

68 critiche
Il *Mercante* secondo Ronconi / Pasqual dirige *Bernanda Alba* / Saviano in scena / *Angels in America*, 2a puntata / Pagni e Pagliai giganti beckettiani / Udine a tutto Pinter / Branciaroli è Edipo / Ostermeier rilegge *Borkman* / Doppia *Antigone* per i Motus / Intercity Oslo / *Romeo e Giulietta*, regia di Tiezzi / Pro & Contro: *Otello* ed *Est Ovest* / Ravenhill firmato Accademia degli Artefatti / Mattatori: Popolizio per Cyrano e Orsini per Prospero / *La Borto* di La Ruina e *Pali* di Scimone-Sframeli / Lo Cascio recita Bufalino

101 exit
Addio a Giulio Bosetti — di Domenico Rigotti

102 testi
Le pulle — di Emma Dante

111 drammaturgia
Le sfide di Emma, dal Premio Scenario alla Scala — di Andrea Porcheddu

114 la società teatrale
a cura di Roberto Rizzente

124 i bandi
Premio Hystrio e Premio Hystrio-Occhi di Scena 2010

Nel prossimo numero DOSSIER: mattatori e divine / LE CAPITALI DEL TEATRO: Vilnius / RITRATTO di Sophie Call e Andreas Kriegenburg / NATI IERI: Teatro Sotterraneo / TEATROMONDO: Berlino, Parigi e Londra / CRITICHE / e molto altro…

Camus, celebrato o imbalsamato?

A cinquant'anni dalla morte (4 gennaio 1960), in Francia si discute se tumularlo nel Pantheon insieme agli eroi nazionali. Diventerà un'icona della nuova destra o riuscirà a rimanere l'Uomo in Rivolta della stagione esistenzialista?

di Fabrizio Sebastian Caleffi

Ah, *Les Mandarines*! Ah, il profumo di buon romanzo ch'emanano le pagine di Simone de Beauvoir per Gallimard (1954, Prix Goncourt). Io la scrittrice francese, tanto "ragazza per bene", l'eroina della coppia aperta, il Castoro, la compagna spietata di Jean Paul Sartre, l'amante di Nelson Algren, la conoscerò in Versilia quattro anni dopo, in età per me prescolare. Il suo romanzone, *I Mandarini*, lo leggerò poi per la prima volta in francese a Parigi nei giorni del Maggio più eccitante del XX secolo: lo rileggo adesso che l'ho ritrovato su una bancarella milanese appena rientrato dalla sempre *douce France*. Ah, la Parigi dei Mandarini, la Parigi di Juliette Greco e di Camus!

«Ho voglia di scrivere un romanzo allegro», così dice Henri nel primo capitolo della Divina Commedia Laica di Madame Simone, un supergossip esistenzialista, romanzo a chiave che dischiude le porte di una stagione culturale straordinaria. Di quella stagione, il Nostro è stato un eroe. Ma ha mai scritto "romanzi allegri" Albert Camus, il *pied noir* venuto al mondo in Africa, in Algeria (ricordo con un certo raccapriccio quando, bambino a Parigi con i miei, assistetti a una dimostrazione violenta per "l'Algeria francese") l'intellettuale che amava il calcio, le belle donne, se stesso e la sua stessa immagine, non necessariamente in questo ordine?

Ragazzi, buttatevi pure sul suo *Straniero*, narrazione ancora leggibile, ma non infatuatevi del suo teatro: il *Caligola* può anche funzionare in scena, ma è solo morbillo. Insomma, ragazzi, Albert Camus non ha scritto né romanzi né saggi "allegri" , però la sua narrativa e la saggistica sono tutt'ora importanti, energetici, tonici, tonificanti, "pestiferi", non esantematici. Il suo teatro, invece, per dirla alla marxiana, è "esistenzialismo, malattia infantile del brechtismo".

Scorriamo, per verifica, gli allestimenti italiani degli ultimi decenni. Trionfa *Caligola*: con Pino Micol diretto da Scaparro o Branciaroli da Claudio Longhi fino a quello di Corrado d'Elia, deliberatamente ed efficacemente giovanilista, senza dimenticare l'edizione di De Capitani tradotta da Franco Cuomo e quella di Carlos Martin con l'interpretazione, al solito, poderosa, di Battiston, per passare a *I Giusti* secondo Carmelo Rifici, al *Malinteso* di Carriglio (anche opera lirica la scorsa estate a Macerata a firma di Matteo D'Amico), alla *Peste* di Bec-

In apertura, una caricatura di Albert Camus; in questa pagina, Franco Branciaroli in *Caligola*, di Albert Camus, regia di Claudio Longhi.

cari nella versione del nostro Ronfani, per arrivare allo *Straniero* teatralizzato da Però e da Baliani. La resa scenica è generalmente buona, occasionalmente ottima. Ma la distanza dal debutto parigino di *Caligola* al Théâtre Hébertot nel 1945 con Gerard Philippe nel ruolo dell'imperatore appare abissale, più che cronologica. E ora si è aperto in Francia il dibattito sull'ingresso di Camus nel Pantheon: un "algerino", con la doppia "colpa" del comunismo e dell'anticomunismo, accanto al *dandy* Malraux, di cui è stato, per molti aspetti, compreso quello somatico, l'opposto? Ha una sua eleganza innata, impermeabile chiaro alla tenente Sheridan e sigaretta politicamente scorretta pendula tra le labbra strette in una smorfia di disincanto, quindi non dispiace a Madame Sarkò, Carlà, insomma. Speriamo che dalla sua icona ufficiale non venga cancellata la Gitan, o la Boyard papier mais che lo accomuna, non fisicamente, ma intimamente, a un Grande Grandissimo: Serge Gainsbourg. Sapete chi è, vero? Avete ascoltato le sue canzoni e non solo il duetto con Jane Birkin? Sono canzoni di rivolta.

Anche Camus è un Uomo in Rivolta, in rotta di collisione con lo strabismo (filosofico e non solo fisiognomico) del compagno di de Beauvoir, per il quale «l'inferno sono gli altri». Uno di questi "alien" si chiama Camus. Nominiamo Sartre, associandolo a Camus, per contestualizzare quest'ultimo: i due amici, poi ex amici, sono complementari quanto gli angeli celesti e quelli a bagno nello zolfo. La Francia, a corto di simboli, rilancerà dunque l'autore del *Caligola*? L'ex ministro Jack Lang, per esempio, si dichiara assolutamente favorevole. Ma Todd, biografo ufficiale, privilegiando l'aspetto "alternativo" di Albert Camus, è contrario alla sua "imbalsamazione". Il dibattito, come si suol dire, è aperto. Veniamo a noi: nella realtà italiana, come possiamo collocare uno scrittore che, se non è per educande, appare per borghesi troppo ben educate?

Un'ipotetica rappresentazione celebrativa del cinquantenario della sua scomparsa potrebbe muovere proprio dalla riduzione del sontuoso libro *I Mandarini*. Il copione che se ne ricaverebbe sarebbe ipertrofico e ipercoinvolgente (e sconvolgente, se si paragona quel livello agli standard nazionali attuali).

Sulle montagne russe delle Cronache del Milieu sartriano può venire la Nausea, ma ne val la pena, se nel castello delle streghe s'incontra Nadine (la *gamine* dei *Mandarini*), un po' Nadja di Breton («una donna, sempre la stessa, regna sui grandi sobborghi del cuore», diceva icasticamente il Surrealista), un po' Zazie nel Metrò (cfr. Queneau e l'Oulipo): Nadine prenda l'Ultimo Metrò, poiché la regia camusiana più efficace non può che ispirarsi al miglior Truffaut, a uno dei suoi film più riusciti, *Le dernier metrò* appunto ed essere affidata al suo indimenticabile regista in cantina (non per avanguardia romana, ma per resistenza anti-nazi nella Parigi occupata e infestata dai collaborazionisti), Lucas Steiner, fratello onomatopeico dello Steiner felliniano che muore suicida nella *Dolce vita*, dopo aver ammazzato i figli.

Ecco la strada pericolosa e spericolata che riporta (riporterebbe) il teatrante Camus d'attualità: di bruciante attualità. Il gioco dei nomi e dei rimandi è molto serio e suggestivamente significativo. Sequenza 97 di *La dolce vita*, Casa Steiner, Int. Giorno. Marcello: Pagliero, ha lasciato scritto qualcosa? – Commissario: Pare di no... Camus, invece, ha lasciato scritto qualcosa: «c'è solamente un problema filosofico veramente serio: quello del suicidio» in *Il Mito di Sisifo*, Gallimard 1942.

E come va a finire, come scompare cinquant'anni fa Albert Camus, che ha lasciato scritto qualcosa, tanto, ma non la sua fine? In un incidente d'auto, occorsogli mentre viaggiava in compagnia del suo editore, Michael Gallimard. Una fine decisamente cinematografica. Malato di tubercolosi in forma terminale, Albert Camus acquistò un biglietto ferroviario, deciso a servirsi del treno, avendo percepito i pericoli del viaggio in auto, poi ignorò il presagio e partì comunque in macchina, insieme al suo editore, per arrivare all'epilogo "scritto" (ma non da lui) dell'incidente fatale occorso nei pressi di Villeneuve-la-Guyard: è sepolto in Provenza.

Camus 1913-1960: quoi, l'eternitè? Sicuramente, la leggenda. Una leggenda di cui si sta impadronendo la nuova destra culturale, la Destra Disinvolta (anti-berlusconiana) che arruola, insieme a Camus, gente come un altro Alberto, Asor Rosa e come Isaiah Berlin, flirtando nel contempo con figure tipo Che Guevara. È quindi il caso di ricordare la messa in scena del *Caligola* un anno dopo la *première* parigina, firmata da Giorgio Strehler alla Pergola di Firenze, 5 gennaio 1946, protagonista Renzo Ricci. Un robusto evento di teatro progressista, socialista. Ventun'anni dopo, esce *Lo straniero* sceneggiato da Suso Cecchi D'Amico per la regia di Luchino Visconti, protagonista Marcello Mastroianni. Ah, i Mandarini Italiani! Al contrario del Camus reale e analogamente al suo *avatar* secondo de Beauvoir (che lo ritrae coinvolto sentimentalmente con una giovane attrice figlia di una collaborazionista a mietere successi nei teatri parigini e ad affrontare il disappunto dei compagni), hanno quasi sempre dato il proprio meglio sui palcoscenici. ★

Árpád Schilling, elogio della fuga

Ungherese, 35 anni, un decennio di successi internazionali e, nel 2008, la svolta.
Il regista di Budapest spiega perché non realizza più spettacoli.
Anzi, com'è cambiata in lui l'idea stessa di spettacolo.

di Roberto Canziani

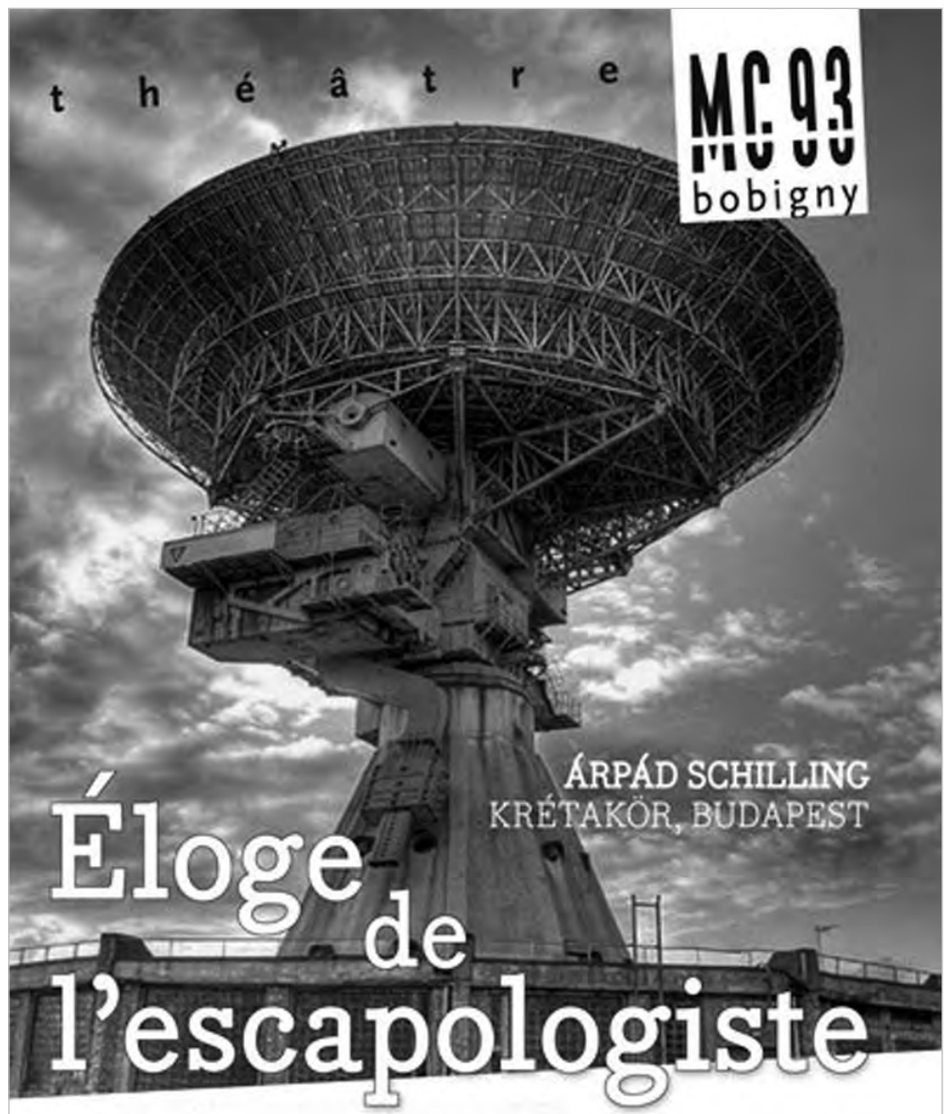
Non te lo immagini così, un regista famoso. Sei abituato a vederli circondati dalla loro aura. Assorti, ispirati, sempre affaccendati. Per la loro intelligenza, la responsabilità, o la stravaganza, i registi famosi si riconoscono a prima vista.

A prima vista, non diresti mai che Árpád Schilling (nato vicino a Budapest nel 1974) è un regista famoso. Non veste strano, non impone una *leadership* evidente, passa anzi inosservato, anche quando sta in mezzo ai suoi.

Parla normale, in tono basso, e quando racconta di sé e del suo teatro non hai mai l'impressione che stia esponendo un manifesto d'arte, o un programma di vita.

E sì che questo ragazzone – trentacinque anni, che non dimostra – per un decennio è stato una promessa forte, un talento su cui puntare per il nuovo teatro europeo. Tanto più interessante perché proveniva da un Paese di cui si sa sempre troppo poco: l'Ungheria. Per lui e per la sua compagnia Krétakör – che significa "il cerchio di gesso", proprio quello di Brecht – si sono sempre spesi aggettivi eloquenti. Solforoso era il brechtiano *Baal*, con cui Schilling e Krétakör si manifestarono per la prima volta all'Ovest (a Strasburgo, al Festival dei Teatri d'Europa, nel 1998), spettacolo nel quale ribellismo era parola chiave per un gruppo di attori giovanissimi. Crudele invece era *Nexxt: Frau Plastic Chicken Show* (due anni dopo, ad Avignone e poi anche un film) con il suo rimaneggiamento acido di *format* televisivi e plagi cinematografici.

Sbagliato però vedere in Schilling un Rodrigo García della Mitteleuropea, o il Delbono magiaro. Schilling aveva cura dei classici, amava gli autori. Forse non Shakespeare (un *Riccardo III*, realizzato con attori italiani al Piccolo di Milano, nel 2003, aveva deluso tutti), piuttosto quelli più familiari al suo *humus* culturale. Sulle inquietudini di Büchner aveva modellato una trilogia: così *Woyzeck* era diventato *W. Il circo dei lavoratori* e Danton si era nascosto in *Patria, mia cara patria*, a cui aveva poi aggiunto *Leonce e Lena*. Dell'esuberante Kleist aveva esacerbato *Michele Kolhaas* facendone un *Nemico Pubblico*. E di Ferenc Molnár, ancor più suo perché ungherese, aveva allestito un *Liliom* rivelatore. «Di solito si pensa che *Liliom* sia una bella fiaba, malinconica, un po' datata – dice adesso – ma se c'è mai stato un autore cinico, conoscitore delle amarezze della vita, disegnatore di miserie umane, era proprio Molnár. Avevamo creato un *Liliom* che, rivelando una storia d'amore al parco, la smantellava».



E poi Cechov, con un *Gabbiano* osannato. «Non ho mai visto una versione così fedele al detta-

In apertura, la locandina di *Éloge de l'escapologiste*, realizzato da Árpád Schilling e dal Krétakör per MC93 di Bobigny; in questa pagina, un ritratto del regista.

to di Cechov e al tempo stesso così estranea ai *cliché*, lontana dalle strade battute e ribattute in un secolo di allestimenti» racconta Patrick Sommier, direttore del MC93 di Bobigny, sala di riferimento nella *banlieu* parigina, e suo grande estimatore francese. «Un *Gabbiano* di un'essenzialità totale, senza accessori, senza scene, senza costumi, né luci, ma capace di svelare la faccia nascosta dei personaggi».

Proprio Sommier ci ha fatto conoscere Schilling a Wroclaw, durante l'edizione 2009 del Premio Europa per il Teatro, dove il regista ungherese ha ricevuto assieme all'italiano Delbono, all'ispano-argentino García, al francese Tanguy, al belga Cassier il riconoscimento per le "nuove realtà teatrali".

E tuttavia, a differenza dai suoi colleghi premiati, quel teatro che per dieci anni aveva fatto di lui un nome stimato e ricercato, quel teatro di spettacoli solforosi o crudeli, rivelatori o ribaltanti, quel teatro non era più il suo teatro.

Un anno prima, nel 2008, sciolta la compagnia Krétakör, azzerato il repertorio delle produzioni, Schilling aveva voltato le spalle alla prosa, alla regia come l'ha intesa il Novecento, a un'idea di scena che mette lo spettatore, seduto e immobile, davanti a qualcosa per lui inattingibile, qualcosa di già dato: una rappresentazione del mondo.

Dieci anni di quel teatro, dieci anni di soddisfazioni internazionali, di repliche portate fino ai quattro angoli del mondo (perfino in Cina, e sempre recitando in ungherese), sono bastati a Schilling. Come Grotowski, nome spesso evocato in quelle giornate di primavera a Wroclaw, c'era bisogno di svoltare, di cambiare strada, di andare più in fondo.

«*Éloge de l'escapologiste* – ci dice, richiamando il titolo del progetto realizzato nel maggio 2008 per MC93 di Bobigny – può sembrare un riferimento misterioso. In realtà è molto semplice da decifrare. Me ne vado, abbandono, fuggo da un luogo per avventurarmi in un altro». Dunque l'apologia dell'escapista, che potremmo tradurre come l'elogio di chi, al momento giusto, sa tirarsi fuori.

«Intendiamoci bene su che significa tirarsi fuori. Quando ho cominciato a occuparmi di teatro, ciò che facevo mi sembrava una sorta di utensile, uno strumento adatto per stabilire una relazione con un pubblico. E proprio per sviluppare questa relazione ho voluto ridurre sempre di più, minimizzare tutto ciò che era necessario al funzionamento di un simile strumento».

L'essenzialità del *Gabbiano*, o quella di *Leonce e Lena*, a cui era necessario solo un grande tappeto disteso a terra, ne sono esempi. Ma, a Schilling, la riduzione non pareva ancora sufficiente: i fondamenti di questo teatro – riflette ora – sono in fondo gli stessi da quelli fissati nella teoria e nella pratica scenica già quattrocento anni fa.

«Mi sono reso conto che il teatro inventato per divertire Luigi XIV avrebbe dovuto essere seppellito già ai tempi della Rivoluzione Francese, invece noi continuavamo a riprodurlo. Ma la modernità vive di altri rapporti e di altre relazioni. Non posso sentirmi legato a una forma-teatro in cui uno spettatore rimane seduto sulla propria poltrona, costretto a guardare altre persone, le sole che hanno titolo a parlare, anche se lo fanno in maniera professionale e intelligente. La dignità e i diritti che noi abbiamo acquisito chiedono altre modalità di rapporto».

Bobigny e Budapest sono stati, finora, i due luoghi in cui sperimentare queste nuove modalità. Due occasioni nelle quali l'escapista ha spiccato il volo.

Maggio 2008, a Bobigny, il teatro MC93 è una tabula rasa, un *terrain vague*, uno spazio aperto. Attori, musicisti, artisti, organizzati da Schilling lo abitano, accampati in tenda. Gli spettatori, quando arrivano, non hanno di fronte a loro uno spettacolo preparato e provato. Le azioni reciproche, le relazioni, le interazioni sono lo spettacolo.

«Oggi faccio teatro come se facessi un *forum*, lo intendo come un luogo d'incontro, una porta aperta attraverso la quale chiunque può entrare e aggregarsi, anche chi non è stato mai in una sala. Le azioni che attori e pubblico compiono assieme trovano giustificazione in un preciso luogo, in un preciso tempo, sulla base di problemi reali e di aspettative reciproche. Mescolandosi».

Nella grande sala del MC93, svuotata delle poltrone, si sente odore di gulasch, si parla in cerchio, si balla. Computer portatili, bombolette di vernice, tavoli da ping-pong. Tutti fanno qualcosa. Una motocicletta rombando imbocca una porta di servizio ed esce in strada. Qualcuno chiede: quando comincia lo spettacolo. Ma lo spettacolo è quello. Cautamente gli spettatori si svestono del loro ruolo e vi aderiscono.

«Mi interessa ascoltare e avere un rapporto diretto con il pubblico. Se mi pongo davanti a spettatori, che stanno nel buio, silenziosi, a guardare la visione del mondo che io gli offro, non posso dire che mi relaziono con loro, semplicemente mi rivolgo e mi impongo a loro. Relazionarsi implica altre forme. Conoscerli, andargli incontro, mettersi noi – creatori – e loro – pubblico – su uno stesso piano».

Gli spettatori più giovani stanno già ballando. Per loro non è teatro, assomiglia piuttosto a una festa. Quelli di una certa età restano perplessi. Qualcuno rievoca tempi quando si usava la parola *happening*. Qualcuno entra nel gioco. Qualcuno domanda: che cosa significa questa schifezza?

«Per dieci anni, assieme a Krétakör mi sono concentrato in maniera intensa sul lavoro dell'attore. Ora faccio un passo avanti: punto sullo spettatore, e mi aspetto che lui risponda. Non vuol dire che ho dimenticato gli attori con cui ho lavorato. Krétakör non esiste più come compagnia, ma esiste come forma di relazione personale e di rapporti che ci possono farci ancora lavorare assieme. Certo, la situazione esige adesso che ogni interprete si metta in gioco anche personalmente. È un altro tipo di responsabilità. È un altro tipo di ricerca». ★

Veneto, crogiuolo di contraddizioni

Con le tre regioni del Nord-Est si concludono i nostri speciali regionali. Apriamo quest'ultima puntata con il Veneto, ricco di creatività, ma sempre sospeso (e a rischio di stallo) fra conservazione e innovazione, ricerca e tradizione. Accanto alle istituzioni più blasonate (lo Stabile del Veneto e la Biennale) sono molte ed eterogenee le realtà attive in regione, gli artisti noti, i giovani gruppi emergenti e i festival.

di Andrea Porcheddu

Scena 1: nel teatro di Feltre uno spettatore indignato di fronte all'*Antigone* del Lemming di Rovigo si alza e rumorosamente se ne va: è stato bagnato dall'acqua spruzzata da un attore in una scena dello spettacolo. Strascico di polemiche sui giornali locali: «Il teatro non è così!», per uno spettacolo che aveva debuttato, con successo, alla Biennale. Scena 2: un "collettivo" di Castelfranco Veneto, Anagoor, entra nel quartetto finale al Premio Scenario, e si qualifica con merito. Scena 3: Pathosformel, gruppo veneziano visionario e concettuale, ottiene riconoscimenti

Un'immagine di *Tramonto*, di Renato Simoni, regia di Damiano Michieletto.

in molti festival d'Europa. Scena 4: i tre teatri d'innovazione – Piccionaia di Vicenza, Aida di Verona e Gli Alcuni di Treviso – si aggiudicano un bando della Regione per la diffusione della "cultura veneta" tra le giovani generazioni.
Ecco qua: questo è, in soldoni, il Veneto del 2009. Una regione sospesa, forse più che mai, tra conservazione reazionaria e innovazione assoluta. Tra ricerca e tradizione. Come non mai si avverte lo iato, a rischio di stallo, tra pulsioni diverse. Negli ultimi tempi, da questo territorio sono emersi fenomeni teatrali di chiara vivacità, che si stanno imponendo nella

cosiddetta "Generazione T", così il critico Renato Palazzi ha voluto chiamare quella galassia di gruppi giovani e giovanissimi che si sono fatti apprezzare nelle recenti stagioni. Nuovi artisti, dunque, che si affermano anche grazie al lavoro pluriennale di "centri" anomali e innovativi come OperaEstate Festival Veneto di Bassano, le Maddalene di Padova, Fondamenta Nuove o l'università Iuav di Venezia, dove i nuovi talenti hanno potuto farsi le ossa. Ma se la scena di (ultra) ricerca è il fiore all'occhiello, questo mitico Nord-Est del teatro si poggia ancora e tanto su un diffusissimo mondo amatoriale, parrocchiale e dopolavoristico, che incide – e quanto! – su programmazioni e strategie partitiche.
Politicamente, la regione è chiaramente di centrodestra, pur conservando al suo interno *enclave* di centrosinistra – a partire dalla Venezia governata da Massimo Cacciari – ma la questione, parlando di teatro, non è solo politica, rivelandosi più sottile e complessa. Il Veneto è una regione ricca, culturalmente vivace, ancora di grandi potenzialità inespresse (o solo in parte espresse), eppure si avverte sempre qualcosa di storto, come se si fosse sempre sull'orlo di un baratro avvistato ma mai preso seriamente in considerazione.
Questione di fondi? Eppure la regione è parte fondante di quel vivo Nord-Est che fa da modello economico all'Italia e a mezza Europa. Questione di attenzione? Eppure è la regione che il governatore Galan vuole candidare a Capitale Europea della Cultura, che ha capolavori come l'Arena e la Fenice, che può contare su un diffusa creatività e su poli universitari d'eccellenza. Questione politica, dunque? Certo ma non solo, si è detto, visto che a volte sono anche gli amministratori di centro-destra a sostenere non solo prevedibili (e preoccupanti) progetti sull'identità e sul dialetto, ma anche innovative e interessanti aperture alla contemporaneità e alla performatività più concettuale, alle arti visive e alla musica.

Non solo Venezia e Verona

A guardarne la geografia, si rimane sorpresi, tanto è articolata: Venezia e Verona sono capitali mondiali del turismo culturale, ma devono dividere lo scettro di capitali del teatro regionale anche con altre città. Per esempio, con **Rovigo** – anche grazie all'opera indefessa di Massimo Munaro e del **Teatro del Lemming**, che già negli anni Novanta, con un festival come Opera Prima, hanno portato qui il meglio della nuova creatività. Poi **Schio**, con un teatro che si autoproclama, a ragione, "grande teatro". Poi ancora c'è **Padova**, dove non si vive di solo **Teatro Verdi**, ma anche di un gruppo "storico" come il **TamTeatromusica**, che sta attraversando – all'alba dei suoi vivacissimi trent'anni – una seconda giovinezza, grazie alla *verve* creativa di Michele Sambin e Pierangela Allegro. Ma a Padova opera anche un autore-narratore come **Andrea Pennacchi**, un'attrice del calibro di **Maria Grazia Mandruzzato**, un gruppo vivacissimo come **Carichi Sospesi**, e molti, molti altri.
A **Vicenza** c'è **DedaloFurioso**, in cui agisce un autore inquieto e appartato – tra le penne migliori d'Italia – come **Vitaliano Trevisan**. A **Venezia** c'è **Pantakin** che, tra *nouveau cirque* e Commedia dell'Arte, ha elaborato un percorso originalissimo; c'è anche Tiziano Scarpa, romanziere che interseca sempre più spesso, e con successo, la scena. A **Belluno** opera il **Tib Teatro**; a **Bassano del Grappa**, Rosa Scapin, Carlo Mangolini (sicuramente uno dei più irrequieti organizzatori del Nord Italia), e soci si sono inventati uno dei festival nazionali più *trendy* e smaniosi di scoperte, capace di prendersi cura di giovani compagini al punto di trasformare una rassegna estiva, seppur di rilievo come **Operaestate Festival Veneto**, in una *factory* di nuova creatività. Afferma Mangolini: «lavoriamo 365 giorni l'anno, con quello che abbiamo, anche per capire che tipo di struttura saremo in futuro: ma cerchiamo comunque di dare sostegno alle giovani compagnie, come Anagoor e non solo, cercando anche il dialogo con strutture simili, come il festival di Dro o quello di Andria e con imprenditori illuminati, come Nardini, condividendo progetti».
Ma non basta. In Veneto opera da anni una organizzatrice instancabile come Cristina Palumbo, che si è inventata festival su festival, rassegne e giornate speciali (come quella che ad Asolo dedica 24 ore intere al teatro), ed è l'anima di un progetto – questo davvero straordinario – come **Giovani a teatro**, fortemente voluto da Fondazione Venezia, che grazie a un'intricata rete di rapporti e di idee, non solo manda i giovani a vedere spettacoli con biglietti speciali a 2,5 euro, ma promuove laboratori, formazione e quant'altro. Poi c'è **Arteven**, il circuito teatrale regionale, che sciorina spettacoli in tut-

to il territorio: guidato con consapevole lucidità da Pierluca Dodin, Arteven semina – con fatica – piccoli segnali alternativi accanto a scelte più tradizionali, in territori spesso ostici e chiusi. Ma non è da trascurare, per esempio, il **Teatro Toniolo** di **Mestre**, gestito dal Comune, che festeggia 25 anni di attività: una festa meritata, dal momento che in questo spazio, un "contenitore aperto" per teatro, danza, musica, dal 1984 sono passati 80mila spettatori, con una media di presenze a teatro che tocca il 90%. Per essere Mestre, ossia quella città troppo spesso bollata, in passato, come "dormitorio" di Venezia, non è niente male.

È sufficiente, direte voi: invece no. Perché un'attenzione a parte meritano i veronesi **Babilonia Teatri**, la scheggia impazzita e irriverente del nuovo teatro, *outsider* di gran lusso che sono senza dubbio la punta di diamante dell'ultima generazione di artisti. Poi non possiamo dimenticare la brava autrice-attrice **Giuliana Musso**, **Giancarlo Previati**, **Vasco Mirandola**, **Roberto Citran**, **Giancarlo Marinelli**, **Antonio Panzuto**, **Patricia Zanco**, **Adriano Iurissevich** o spazi come l'**Aurora** di **Marghera**, diretto dal regista e autore Antonino Varvarà, luogo di produzione, laboratori creativi e vivacissima ospitalità. E infine, per chiudere in bellezza, tiriamo in ballo il nome di **Marco Paolini**, veneto fin nel midollo, cresciuto a teatro e rugby, narratore e autore di indiscussa possenza. Senza dimenticare che a Venezia vivono anche tre "scenografi" (se il termine non è limitativo) come Fabrizio Plessi, Pierluigi Pizzi e Ezio Toffolutti. Ma tanti, e tanti ancora potremmo citare, in quest'elenco disordinato di creatività teatrale veneta.

Il futuro della Biennale

Evviva!, direte voi. Non proprio. C'è sempre quel sentore di qualcosa che stride, che non va. Non usa mezzi termini Massimo Ongaro, direttore organizzativo della **Biennale DMT**: «il teatro in Veneto necessita di un restauro. Una ristrutturazione, bella e strutturale, è necessaria. Non basta l'ennesima rinfrescata». Ongaro, una delle menti più lucide della scena veneziana, dopo aver lavorato a lungo alla "creazione" del già citato Fondamenta Nuove, ha abbracciato il nuovo incarico alla Biennale con coraggio. L'Istituzione, che brilla nelle arti visive e nel cinema, ha vissuto le ultime edizioni con la guida di Maurizio Scaparro che si è preoccupato, più che altro, di recuperare un rapporto con la città e con il territorio, anche avviando interessanti laboratori per studenti. Concentrarsi – come è stata la scelta del direttore uscente – sul patrimonio nazionale e sulla tradizione (Goldoni e Gozzi a lungo sotto i riflettori) comporta per molti versi meriti indiscussi, ma lascia scoperti alcuni versanti che invece dovrebbero essere prerogativa di una istituzione come la Biennale. Scaparro lascia l'incarico alla scadenza naturale di dicembre 2009: al momento di scrivere queste note, non si sa chi prenderà il suo posto. Il totonomine dice comunque che sarà italiano, 40-50enne (magari residente a Berlino, sussurrava qualcuno pensando ad Antonio Latella...). Vedremo. Certo che dovrà sostanzialmente trovare formule nuove, di respiro maggiormente internazionale, capaci di cogliere anche il grande fermento creativo regionale.

Ma resta quell'incognita iniziale, in altre parole "l'inverno del nostro scontento". Che c'è che non va in Veneto? La produzione è articolata: difficile come più o meno ovunque, ma c'è. Basti pensare, per fare un esempio, a quel progetto triennale che ha coinvolto vari produttori attorno alla **drammaturgia veneta contemporanea**. La domanda alla base era semplice: «ma dopo Goldoni non c'è niente?». Ecco allora tornare in scena due – e tra poco tre – piccoli gioielli pressoché dimenticati: *Nina no far la stupida*, commedia musicale in dialetto veneto nata nel 1922 per opera di Arturo Rossato e Gian Capo che al tempo riscosse successi in tutta Italia tanto che già nel 1926 aveva raggiunto 1283 repliche, ripreso con la regia di Donin e Michieletto. Poi *Quando al paese mezzogiorno sona*, tre atti del 1936 di Ferdinando Palmieri, andati in scena con la regia di Damiano Michieletto e un cast compattissimo; infine – atteso per questa stagione – *Tramonto*, di Renato Simoni, sempre per la regia di Michieletto e in scena Dorotea

In questa pagina, in alto, una scena di *Il corvo*, da Carlo Gozzi, dei Pantakin; a lato, un'immagine di *Dioniso*, del Teatro del Lemming, regia di Massimo Munaro; nella pagina seguente, Flavia Bussolotto in *Anima blu*, di Michele Sambin, anche regista e Flavia Bussolotto, per TamTeatromusica.

Aslanidis, Nicoletta Maragno, Giancarlo Previati, Massimo Somaglino e altri. Il progetto – che vede coinvolti vari produttori, su tutti Stabile del Veneto e Arteven – ha fatto storcere il naso. E invece, crediamo sia operazione da difendere a spada tratta: intanto perché ragiona in modo costruttivo e colto sulla questione politica della identità veneta; poi perché rispolvera in una luce critica contemporanea testi di valore, ma dimenticati, in un repertorio in cui galleggiano sempre gli stessi titoli; infine perché costringe in produzioni "alte" gli artisti del territorio. Non è poco, insomma: se tutti gli Stabili facessero investimenti del genere, la drammaturgia italiana ne uscirebbe sicuramente rinfrancata.

Gassman sbarca in laguna

E arriviamo, così, alla "notizia" del giorno, o quasi, cosiderato che risale al settembre scorso. Ossia lo **Stabile del Veneto**. Dopo dieci anni si registra un cambio della guardia alla direzione artistica e il bell'addormentato – ossia lo Stabile che agisce su Venezia, Padova e Vicenza – potrebbe risvegliarsi. Impermeabile per troppo tempo alle richieste del territorio, legato a una produzione estremamente tradizionale, a volte discutibile seppure con punte di rilievo (come per le regie del bravo Giuseppe Emiliani, firma di qualità emersa dal territorio), lo Stabile ha letteralmente vivacchiato, legato com'era a filo doppio con la persona e la personalità del suo direttore, Luca De Fusco. Ora, la presidente Laura Barbiani – volitiva e fortemente convinta del necessario cambiamento di rotta, voluto e deciso da tutti i Soci – ha varato una riforma che prevede maggior agilità e una spinta chiara al rinnovamento. Si tratta, in sostanza, di una razionalizzazione di competenze: laddove ci sia un presidente-manager (come nel caso della Barbiani), al direttore il compito di occuparsi delle produzioni; se invece il presidente fosse figura di rappresentanza, al direttore toccheranno anche i compiti organizzativi. La riforma, approvata all'unanimità, ha suscitato alcuni dubbi: staremo a vedere nella pratica. Intanto approda in laguna Alessandro Gassman, che veneto non è, ma che, almeno a parole, ha aderito apertamente a un progetto che prevede attenzione e forte radicamento nel territorio. «Lo Stabile – ha dichiarato la Barbiani – ha un *budget* di 8 milioni di euro, e gode di buona salute nonostante la crisi economica attuale: abbiamo infatti superato anni difficili, risanato conti, rimesso in moto la struttura. Solo adesso, allora, possiamo crescere veramente dal punto di vista strutturale e possiamo dedicarci a colmare le lacune che si sono create negli ultimi tempi». Barbiani si dichiara consapevole, infatti, dello scarso radicamento in Veneto di questo giovane Stabile nato con le caratteristiche di una compagnia di giro (con Bosetti, vent'anni fa, come ricorda un volume Marsilio curato da Carmelo Alberti); che ha trascurato la drammaturgia contemporanea e non si è interrogato a sufficienza sul proprio pubblico. «Abbiamo di fronte un lavoro di recupero tutt'altro che banale – ci dice la presidente – a partire dal dialogo con le scuole e le università del territorio, al rapporto con le realtà teatrali venete. Abbiamo fatto delle scelte produttive, sul repertorio più recente, che reputo importanti, ma non basta: vogliamo proseguire in quella direzione per arrivare alla drammaturgia contemporanea. Anche per questo abbiamo di comune accordo invitato Alessandro Gassman. È stata una scelta coraggiosa, è un giovane artista fuori dal coro, particolarmente attento alla drammaturgia del nostro tempo: cerchiamo un teatro che sappia raccontare, che parli al pubblico».

Con Gassman, insomma, si è voluto un direttore al di sopra dei campanili veneti eppure sensibile a quanto si muove in regione, e soprattutto si è cercato qualcuno capace di affrontare il mercato nazionale: «i lavori di Alessandro – dice ancora Barbiani – sono di livello tale che sono sempre molto richiesti dai teatri italiani. Questo ci libererà dalla logica degli scambi a tutti i costi e potremmo programmare i nostri cartelloni con maggior consapevolezza e serenità». Ai mugugni che hanno accolto la nomina toccherà rispondere con i fatti: Barbiani è tranquilla che i risultati, come l'entusiasmo, non mancheranno.

Ultima questione all'ordine del giorno è quella della formazione. In Veneto ci sono mille scuole, ma nessuna ha saputo strutturarsi come eccellenza regionale (al pari, che so, della "Nico Pepe" in Friuli). È un elemento curioso, se si pensa che il veneziano è una delle lingue del teatro italiano e che potrebbe esserci un preciso filone di insegnamento, ossia quello della Commedia dell'Arte in grado di diventare "tradizione", e quindi canone. Ma luoghi di formazione non mancano: per citarne alcuni, basti ricordare la **Scuola dello Stabile** con sede a **Padova**; la **"Poli" all'Avogaria** di Venezia; la formazione terzoteatrista di **Teatrocontinuo**; la rinnovata **Accademia Veneta**; oppure l'autoformazione con sostegno da strutture altre, come avvenuto per Babilonia e Anagoor o l'università nel caso di Pathosformel e altri. Ma una scuola effettivamente d'eccellenza, un sistema formativo integrato e strutturato, manca: forse non ce n'è bisogno, dicono molti, forse è meglio così. Varrebbe la pena però, quantomeno, ragionarci.

Per tirare una conclusione: il 2010, per il Veneto teatrale, potrebbe essere un anno chiave. Di svolta, di riforma, di rilancio. Molte scadenze elettorali si stagliano all'orizzonte: la speranza è che questa terra, così produttiva e così contraddittoria, possa finalmente abbracciare in modo definitivo anche la strada dell'investimento nelle arti performative e nello spettacolo dal vivo così da sciogliere i nodi irrisolti e candidarsi a essere, nei fatti, una possibile capitale della cultura, terra di teatro e non solo di fabbrica. ★

Trentino-Alto Adige due lingue in scena

Le diverse componenti etnico-linguistiche (italiana e tedesca) contribuiscono a creare un "doppio binario" nella produzione e fruizione teatrale. A Trento, punto di riferimento è il Centro Servizi Culturali Santa Chiara, mentre a Bolzano fiore all'occhiello è il Teatro Stabile, che nel 2010 compirà 60 anni.

di Massimo Bertoldi

Gaia Insenga in *Il Gabbiano*, di Cechov, regia di Marco Bernardi; nella pagina seguente, l'ingresso del Teatro Sociale di Trento.

Le Province di Trento e Bolzano, pur appartenendo alla stessa regione, presentano una situazione diversa in fatto di organizzazione e di produzione dello spettacolo. È il prodotto di un percorso storico avviato nel corso del Novecento, che si è articolato lungo l'asse dell'italianizzazione forzata in Alto Adige dettata dal Fascismo, mentre il Trentino si presentava già italiano per tradizione culturale e linguistica. Le componenti etnico-linguistiche concorrono al disegno di quadri differenti: il pubblico trentino è italiano, il pubblico altoatesino è tedesco, italiano e in piccola parte ladino.

La distribuzione di produzioni teatrali e la divulgazione di opere cinematografiche è di competenza del Coordinamento Teatrale Trentino, che ha saputo organizzare in oltre venticinque anni un solido circuito territoriale.

A **Trento** il punto di riferimento è il **Centro Servizi Culturali Santa Chiara**, ente pubblico attivo dal 1988, che coordina i cartelloni dei principali teatri della città, a partire dal **Teatro Sociale**, fondato nel 1819, che ospita e produce spettacoli di lirica e le produzioni del Santa Chiara (sono attese al debutto *Tosca*, *Norma*, *La vedova allegra*). Condivide inoltre con il **Teatro Auditorium**, la sala più capiente del capoluogo e ristrutturata nel 2006 dopo l'apertura nel 1985, la stagione di prosa con un ricco cartellone in cui figurano importanti nomi di artisti e compagnie italiane (per esempio Il Teatro degli Incamminati con *Don Chisciotte*, Paolo Poli con *Sillabari*, Gli Ipocriti con *Ecuba* di Euripide) e anche internazionali (Teatro Katona di Budapest con *L'eroe e il soldato di cioccolato* di George Bernard Shaw). Il piccolo **Teatro Cuminetti** (ex Teatro Sperimentale) organizza proiezioni cinematografiche e spettacoli per i ragazzi, e dedica particolare attenzione alla drammaturgia contemporanea e al teatro di ricerca. Da segnalare in questo senso la rassegna **Trentooltre**, nata nel 2004 e tutt'ora diretta da **Teatri Possibili Trento**, in stretta collaborazione con il Centro Santa Chiara e il Circuito Teatri Possibili. Nel tessuto

culturale della città trentina ci sono diversi piccoli teatri, come il **Teatro San Marco** che, gestito dall'associazione Il Teatro delle Quisquiglie, oltre a promuovere eventi, realizza spettacoli per ragazzi e adulti, oppure il **Teatro Spazio 14** (99 posti) gestito da Teatrincorso. Tra le compagnie indipendenti primeggiano **Estroteatro** che, attivo dal 2002, agisce sul versante delle produzioni teatrali, dell'organizzazione di manifestazioni e laboratori formativi, la compagnia **Auditodesío** (ex Teatro di Bambs) che, con la scuola Teatri Possibili Trento, gestisce il **Teatro Portland** (99 posti) recentemente ristrutturato e le **Compagnie Teatrali Unite** che ospitano sotto lo stesso tetto Finisterrae Teatri, Teatro delle Noci e Teatri Soffiati. Si sta inoltre radicando la pratica di allestimenti di testi teatrali anche in ambito universitario, in modo particolare nella facoltà di Lettere e Filosofia, mentre rimane solida la presenza delle numerose compagnie amatoriali tanto nel capoluogo quanto nei centri periferici del Trentino con repertori prevalentemente dialettali. Di un certo rilievo è il **Festival Internazionale di Regia Fantasio Piccoli** di Vilazzano, giunto alla dodicesima edizione e rivolto ad artisti filodrammatici.

Bolzano enclave italiana

Anche in **Alto Adige** si riscontra una capillare presenza di teatro amatoriale, praticato da filodrammatiche di lingua italiana e tedesca. Il fiore all'occhiello della provincia rimane il **Teatro Stabile di Bolzano**. Fondato nel 1950 da Fantasio Piccoli, il secondo in Italia dopo il Piccolo Teatro di Milano, diretto da Alessandro Fersen e Maurizio Scaparro, e, dal 1980, da Marco Bernardi. Oltre ad aver conquistato una posizione di rilievo nel panorama italiano, l'Ente è da sempre per la comunità italiana l'istituzione locale più importante nell'ambito dello spettacolo, come dimostra la costante crescita di pubblico, già numeroso, di questi ultimi anni. L'incremento si riscontra anche nei centri maggiori della Provincia, **Merano**, **Bressanone**, **Vipiteno** e **Brunico**, dove lo Stabile propone un proprio cartellone. Molte sono le adesioni ad altre iniziative, quali i corsi di teatro "Giovani in scena" e "La bottega del teatro", formazione professionale per i tecnici del palcoscenico. Ed è radicata la rassegna "Teatro nella Scuola" che, forte di oltre 30.000 adesioni all'anno, propone spettacoli tarati su diversi livelli scolastici agli alunni dei centri urbani dell'Alto Adige.

Fulcro della compagnia diretta da Bernardi sono due attori "storici", Patrizia Milani e Carlo Simoni, affiancati in vari spettacoli, tra gli altri, da Paolo Bonacelli e Maurizio Donadoni. Il Teatro Stabile si caratterizza per un orientamento basato sulla messinscena di testi classici (*La professione della signora Warren* di Georg Bernard Shaw, recente produzione), di commedie di autori contemporanei (quest'anno *La malattia della famiglia M* di Fausto Paravidino, *enfant prodige* lanciato proprio dall'Ente bolzanino, e *Precarie età* di Maurizio Donadoni), e di opere che trattano argomenti legati alla storia della regione. Dal 9 settembre 1999 il Teatro Stabile ha la propria sede nel **Teatro Comunale** realizzato da Marco Zanuso, impianto moderno e funzionale, dotato di una sala grande e di un teatro studio. Dopo quasi cinquant'anni di instabilità, segnati da una sorta di "pendolarismo" tra gli spazi più o meno strutturati per l'esercizio delle arti sceniche presenti in città, la disponibilità di una sede operativa stabile ha permesso lo sviluppo di una programmazione organica in senso artistico e amministrativo. Nello stesso edificio operano la Fondazione diretta da Manfred Schweigkofler che, oltre a gestire da dieci anni lo stesso impianto teatrale e l'**Auditorium**, lo spazio destinato alle attività concertistiche, realizza rappresentazioni di opere, musical, balletti e danza (*Julie* di Philippe Boesmans); e la **Vereinigte Bühnen Bozen** (Vbb) diretta da Thomas Seeber, la principale compagnia locale di lingua tedesca a struttura professionistica che ha anche coprodotto alcuni spettacoli con lo Stabile.

Il fattore linguistico costituisce l'elemento connotativo anche nella distribuzione degli altri im-

pianti deputati allo spettacolo sparsi per la città. Il periferico **Teatro Cristallo**, diretto da Gaia Carroli – fondato nel 1954, chiuso nel 1973 e riaperto completamente ristrutturato nel 2003 – apre i battenti a qualche nome solido della prosa e della comicità (quest'anno Ottavia Piccolo, Luigi De Filippo, Gianmarco Tognazzi, Gioele Dix, Giobbe Covatta) ma prevalentemente alle filodrammatiche e ai cartelloni di associazioni culturali locali, che si dividono anche l'utilizzo del vecchio **Teatro Comunale** e del **Teatro Rainerum** recentemente restaurato. Il piccolo e vivace **Teatro Carambolage**, ubicato nel centro storico della città e inaugurato nel 1996, organizza annualmente il Festival di Cabaret Surprise e propone un ricco cartellone in cui figurano spettacoli teatrali e concerti musicali, che affiancano le produzioni in lingua italiana e tedesca.

Il teatro principale per il pubblico tedesco rimane la **Casa della Cultura Walther von der Vogelweide**. Capace di oltre cinquecento posti, offre un interessante cartellone di musica e prosa, impreziosito dalla presenza di prestigiose compagnie provenienti da Austria e Germania. Alla varietà e alla quantità delle offerte di spettacolo, che ha prodotto costante crescita di pubblico, manca un coordinamento cittadino, che invece si sta ipotizzando su scala regionale e che vede come principali protagonisti il Teatro Stabile, il Centro Santa Chiara e il Coordinamento Teatrale Trentino. ★

Una scena di *La rigenerazione di Italo Svevo*, regia di Antonio Calenda.

Friuli Venezia Giulia, l'unione fa la forza

La regione più a Nord-Est d'Italia ha trasformato in vent'anni la propria dualità in una rete di convergenze virtuose: dalla variegata attività di Trieste alle potenzialità di Udine passando per Pordenone, Gorizia e Monfalcone, senza dimenticare i festival (il Mittelfest *in primis*) e le sedi privilegiate del "nuovo teatro italiano" e della "nuova danza".

di Roberto Canziani

Friuli (trattino) Venezia Giulia. Quel trattino era costato alcune sedute di discussione ai padri della Costituzione. Da una decina d'anni è scomparso, e perfino l'istituzione, la Regione Autonoma, l'ha tolto in modo ufficiale preferendo, quando si può, il disinvolto Fvg.

Quel trattino, per niente innocente, sessant'anni fa rimarcava la doppia natura di questo territorio. Friuli e Venezia Giulia. Montagne e mare. Cultura contadina e cosmopolitismo. Lingua friulana e dialetti veneti. Oggi, perfino il teatro dimostra che il dualismo è superato. Non solo per virtù, anche per necessità.

Riunite in un'assemblea pubblica qualche settimana fa le maggiori espressioni del mondo teatrale del Fvg – quelle del vasto Friuli e quelle della arroccata Trieste – si considerano ormai una cosa sola. Perché solo l'unione fa la forza. E ci vorrà davvero molta forza perché il disegno finanziario che la Regione Fvg sta confezionando per i suoi teatri non vada in porto così com'è stato annunciato. La crisi ha asciugato ovunque le finanze, ma proviamo a fare un po' di conti tirando somme nelle tabelle che l'**Arts** – l'associazione che riunisce alcuni tra i maggiori enti di produzione e distribuzione teatrale del Fvg – ha presentato in quell'assemblea. La Regione Fvg tirerà la cinghia, in tutti i settori, lo si sa, poiché il minor introito previsto nel bilancio regionale 2010 è del -5,7% rispetto all'anno precedente. Bene, faremo tutti sacrifici. Ma perché il comparto che raccoglie cultura, formazione e istruzione, a differenza di altri comparti, dovrebbe vedere il contributo regionale diminuito del 33%? E perché la cultura, a cui fanno riferimento i contributi devoluti ai teatri, subirebbe una riduzione del *budget* pari a 47%?

«Una finanziaria di lacrime e sangue», scrivono gli attori del Fvg in un documento che oramai circola anche nelle strade, dove loro per primi sono scesi con cartelloni, slogan e tamburi. Perché non basta che Massimo Ranieri citi García Lorca al presidente Napolitano: bisogna pure far sapere per strada che la Regione Fvg, guidata da un'amministrazione di centrodestra, stanga i teatri e le manifestazioni cinematografiche (le più penalizzate) con tagli, diversi per ogni singola attività culturale, che vanno dal 25 al 50% in meno. Che vuol dire cancellarla, un'idea di cultura.

Un'immagine da *La bottega del sonno*, di Antonella Caruzzi, regia di Serena Di Blasio per il Cta–Centro Teatro Animazione e Figure.

Vocazioni e sistema

È indispensabile dunque l'unione, mettersi assieme, fare sistema, come si dice con abusata espressione manageriale. Per chi lavora nel teatro, significa abbandonare una sotterranea politica concorrenziale, e sviluppare invece le vocazioni, le specializzazioni.

In questo l'Arts, nata proprio dalla necessità di mettere in ordine e a regime di marcia il sistema regionale dei teatri in Fvg, diventa la bussola di un territorio che fino a una ventina d'anni fa contava poche realtà significative, ma che politiche e impegni virtuosi (soprattutto da parte dei teatranti) hanno completamente trasformato. Sono almeno una quindicina le sale ristrutturate e rimesse in attività in questo periodo di tempo. Si scorgono nuove identità operative per circuito distributivo e Teatri Stabili. C'è visibilità delle iniziative minori e consolidamento della formazione. E soprattutto una topografia diversa da quella che, negli anni Ottanta, si sviluppava solo su due perni, Udine e Trieste, per di più separati dal trattino.

Adesso il sistema del teatro in Fvg vede in movimento una pluralità geografica che risponde in modo discretamente equilibrato alle vocazioni. O alle situazioni. Perché Trieste, col suo profilo demografico particolare (circa 1/3 della popolazione ha più di 60 anni, mentre tra i 20 e i 30 si colloca solo l'8%) si presta meno a un teatro d'innovazione rispetto a città come Udine o Pordenone. Perché l'industriosa Monfalcone, sede di cantieri navali e caratterizzata da un alto quoziente di immigrazione, soprattutto da paesi terzi, dovrà considerare anche il teatro nelle sue politiche d'accoglienza. Perché la vicinanza di una frontiera oramai divelta (dal 2004 nessuna guardia intima l'alt sul confine con la Slovenia) dovrebbe far ripensare la funzione di teatri che hanno sede a Gorizia e a Trieste, come il Teatro Stabile della minoranza slovena, baluardo di un'identità linguistica messa a rischio in tempi più bui. Sono le idee che hanno fatto nascere, vent'anni fa, il **MittelFest** di Cividale, festival con lo sguardo rivolto all'orizzonte centro-europeo. Un proposito che non può però ignorare le istituzioni che 365 giorni all'anno si impegnano in un "esercizio" teatrale che col proprio lavoro sostiene il tessuto professionale e artistico della Regione.

Dal ciglione carsico alla pianura

Parte dunque da Trieste, al margine più orientale, la mappa che disegna virtù e inevitabili peccati. Il capoluogo regionale è sede di una fondazione lirica, due Stabili pubblici, uno privato, e di una manciata di sale che rispondono a vocazioni diverse. Tralasciando gli allestimenti musicali, che trovano spazio al **Teatro Verdi**, tradizione e posizione assegnano al **Politeama Rossetti** il ruolo di contenitore storico per la prosa. Sede del **Teatro Stabile del Fvg**, la grande sala da 1500 posti, col suo soffitto blu notte e luccicanti stelline, tiene fede all'antica denominazione. Politeama – spiega Antonio Calenda, regista e da 15 anni direttore artistico – implica una varietà di visioni. Ciò che giustifica, anche sul piano finanziario, la decisiva presenza dei musical nei cartelloni. Spesso si tratta di maiuscole produzioni internazionali, come *Cats*, *Mamma mia!*, quest'anno *West Side Story*, che Trieste conquista in esclusiva o come tappa di lancio del tour italiano. I musical e la loro forza d'attrazione hanno dato una svolta importante all'identità del teatro, senza che ne risenta troppo la prosa, suddivisa tra lo spazio maggiore e i 99 posti della **Sala Bartoli**, più raccolta e sofisticata intellettualmente, dove un autore come Claudio Magris ha potuto sperimentare quasi ogni anno la sua vena di drammaturgo. La somma fa un cartellone in abbonamento di circa 50 titoli. Ripete spesso Calenda che 2/3 del bilancio annuale provengono da risorse interne (biglietti, vendita e circuitazione di spettacoli, coproduzioni) mentre soltanto 1/3 vive di finanziamento pubblico. Comportamento virtuoso, ma in qualche modo forzoso, visto che quei 1500 posti non sono una platea facile da onorare.

Ne ha la metà, 750, il **Teatro Bobbio** (dal nome dell'attore che nel 1976 cofondò la compagnia che lo gestisce, **La Contrada**, oggi Stabile privato). Anche qui la denominazione aiuta a capire. Produzioni in dialetto che quasi ogni anno aprono la stagione, dirette dal regista Francesco Macedonio, caratterizzano un ente che serve la comunità locale, con la quale ha stabilito un rapporto di affetto e di approvazione.

Più complicata la situazione del **Teatro Stabile Sloveno** (Stalno Slovensko Gledališce). A tutti gli effetti uno dei 17 Stabili pubblici italiani, e nel rispetto delle norme costituzionali, l'espressione più significativa della comunità di lingua slovena, radicata a Trieste e nella sua provincia: istituzione ponte tra lingue e culture di confine, che non ha mai smesso di operare, in 107 anni di attività, nello scambio con i teatri dell'Est. Il peso delle ideologie (che in questa città sopravvivono pure alla Storia, e lasciano spazio a sentimenti antichi quanto la "guerra fredda") e una angosciosa situazione finanziaria (derivata soprattutto da mancati adempimenti pubblici) hanno determinato in questi ultimi mesi la sospensione delle attività e il commissariamento dell'Ssg. Con sostanziosi interrogativi sulla ripresa.

La vulcanica sala del **Teatro Miela** (un profilo d'indipendenza, conseguita anche attraverso fragorose battaglie e la presenza vivace del

Tullio Solenghi e Maurizio Micheli, autori e interpreti di *Italiani si nasce... e noi lo nacquimo,* regia di Michele Mirabella.

Pupkin Kabarett) si è aggiunta da 15 anni al quadro del teatro professionale, sotto la programmatica denominazione di "teatro instabile".
Lasciando la strettoia carsica, che confina Trieste in un comoda enclave culturale, la vista si apre sulla pianura a **Monfalcone**. Dove un **Teatro Comunale**, modellato per alcuni decenni dalle innovative stagioni musicali di Carlo De Incontrera, tenta ora l'incontro con le peculiarità di un territorio dal forte spessore industriale, nel quale l'integrazione sociale, linguistica, culturale, e la sicurezza sul lavoro sono problemi quotidiani. L'attività di **Carico Sospeso** e del laboratorio **Fare Teatro** battono proprio queste strade.
Da qui in poi, gli spazi vasti di pianura, una viabilità fluida, l'immancabile istinto del campanilismo locale, hanno fatto fiorire numerose piccole sale in centri difficili da ritrovare perfino sulla carta geografica. Ristrutturazioni, gestioni, ma anche l'intelligenza degli organizzatori, creano oggi una rete, non semplice da gestire e certo affamata di risorse. Se ne preoccupa il circuito dell'**Ente Regionale Teatrale** che tiene le fila di 22 "piazze" (cioè altrettanti teatri) in una prospettiva capillare rivolta, nel parallelo settore del teatro-scuola, anche a 150 comuni. Realtà minori, è ovvio, dalle quali si staccano per una diversa conformazione i magneti provinciali di Gorizia e Pordenone.

Dalla periferia al centro

A **Gorizia**, ancora carica di ricordi della Grande Guerra (e il pensiero spesso corre alla poco distante e straordinaria *location* del Sacrario Militare di Redipuglia), operano gli **Artisti Associati**, ma soprattutto ha sede il **Cta, Centro Teatro di Animazione e Figure**, che dall'alveo del teatro per l'infanzia e per i ragazzi ha tratto coordinate utili all'attività istituzionale e ai due momenti in cui più concentrato si fa il suo intervento: l'estiva e suggestiva rassegna di marionette e burattini ambientata nei minuscoli paesi delle Valli del fiume Natisone, e un più metropolitano **Puppet Festival**, a cui il disegnatore Altan non fa mancare mai il proprio contributo.
A **Pordenone**, un bell'edificio, di un bianco immacolato, con qualche guizzo d'ingegno architetturale, serve la provincia più giovane del Fvg. Un'*équipe* altrettanto giovane alla direzione del **Teatro Verdi**, mette a frutto anni di gavetta associazionistica (quando il teatro era ben lontano dall'inaugurazione, che è del 2005) e prova a costruire stagioni che tengano conto anche di quel dato demografico.
A **Udine**, nel cuore del Friuli, dove le strade si intersecano, l'articolazione si fa di nuovo complessa. È l'edificio recente del **Nuovo Teatro Giovanni da Udine** che segna l'architettura culturale del centro friulano, ma va detto che le stagioni di prosa confezionate negli ultimi anni dall'ex sovrintendente Michele Mirabella (sì, quello dell'*Elisir* televisivo), ne hanno completamente appannato le ambizioni: con le ospitalità, la sala risponde stancamente al proprio ruolo di teatro comunale. Il nuovo mandato per il biennio 2010-2012, affidato a Cesare Lievi in uscita da Brescia, potrebbe promettere qualche interessante trasformazione.
Dinamica in cui eccelle invece il **Teatro Stabile d'Innovazione Css**. A trent'anni dalla fondazione, questo sensibile polo d'intraprendenza territoriale non ha ancora trovato una sala adeguata ai propri progetti e si ingegna a inventare spazi. L'ipotesi di acquisire un cinema-teatro dismesso e di notevole valore architettonico, si è scontrata con il disinteresse politico, e quindi finanziario. Per cui la piccola sala del **Teatro San Giorgio** resta lo spazio privilegiato delle attività. Anche se idee avventurose ne sovvertono spesso le funzioni. Come capita nella *lounge* dei Corto Circuiti (che nel loro formato di performance, dj set & bar affiancano il cartellone principale di **Teatro Contatto**). O nel recente progetto dedicato a Harold Pinter, con l'utilizzo dell'intero edificio, camerini, sottopalco, spazi esterni compresi. La sigla Css (Centro Servizi e Spettacoli) richiama le origini, fine anni Settanta, quando i tre fondatori storici (Alberto Bevilacqua, Paolo Aniello, Renato Quaglia) riversavano le entrate del *servicing* teatrale (montaggi, foniche e impianti luci, ...) nel *budget* per i cartelloni di Contatto. Da allora Udine è stata polo, nel teatro regionale, di ciò che si è chiamato "nuovo teatro italiano", approdo di titoli e nomi internazionali (da Nekrosius a Fabre, a Hermanis), *show-case* di "nuova danza", tutor di giovani formazioni (come gli oramai solidi Balletto Civile e Cosmesi). E con i suoi progetti a lungo termine (École de Maîtres, ExtraCandoni, oppure uno sperimentoso Counseling Theatre, attività di *training* rivolta alle imprese) ha ottenuto riconoscimenti e visibilità.
Ma non ha trascurato i legami locali. Il progetto di integrazione che trova una sigla comune in **ScenAperta** mette in sintonia, dentro la sala del **Teatro delle Mostre**, alcune proposte del Css, quelle di **Akropolis** (un cartellone annuale dedicato al teatro civile), dell'**Accademia "Nico Pepe"** (il maggiore organismo regionale di formazione per attori) e di altre associazioni musicali. Sempre nel segno dell'unione, che rende forti e alla quale potrebbero eventualmente aderire tanto esponenti di un panorama di danza che comincia a crescere anche in questa regione (capofila ne è stato la compagnia **Arearèa**), quanto le formazioni indipendenti (**Mattatoio Scenico** si impegna da qualche anno nella realizzazione di Omissis, festival dalle molte sponde) o reti di collaborazione (**TeatroNet** col suo capitale di "snodi di movimento teatrale")
Così, nuovamente nel tempo della crisi, s'impone l'immagine della convergenza e del governo comune, ovvero del buon governo, dell'emergenza teatrale, che solo può rispondere al cattivo governo dei tagli a due cifre. In questo senso Arts, le sue diverse anime, le sue vocazioni, le prossime adesioni, rappresentano una piattaforma possibile. Adeguata al particolare contesto del Friuli Venezia Giulia. E forse esportabile. ★

Massimo Ranieri, protagonista di *Polvere di Baghdad*, di Adonis e Massimo Nava, regia di Maurizio Scaparro.

Triveneto in festival, un eclettismo senza confini

Tradizione e ricerca, lirica e danza, Teatro Ragazzi e Teatro di Figura: nel Nord-Est è ricco e variegato il panorama delle rassegne estive.

di Roberto Rizzente

Un turista che volesse trascorrere l'estate tra i lidi veneziani e le Dolomiti senza rinunciare ai piaceri dell'intelletto non avrebbe certo da annoiarsi. Perché le proposte teatrali nel Triveneto sono tante e di qualità e abbracciano, soprattutto, un *corpus* esteso di motivi che vanno dal classico al contemporaneo, travalicando i confini europei.

Prima per tradizione è certo **Venezia**: la **Biennale Teatro**, fondata nel 1934, resta un'Istituzione di fama internazionale, nonostante la latitanza di star e la scarsa sensibilità verso le nuove generazioni, du e lacune, queste, che il direttore Maurizio Scaparro si è sforzato di colmare recuperando il rapporto con la città e le sue tradizioni (il Carnevale, il Leone d'Oro alla carriera) e investendo nella formula laboratoriale. Non è da meno la **Biennale Danza**: più giovane e meno blasonata, è riuscita, grazie all'impegno del suo ultimo pigmalione, Ismael Ivo, a conquistarsi tanto il rispetto della critica quanto l'attenzione degli appassionati, incoraggiando premi e cantieri per la ricerca coreutica su scala internazionale (progetto Grado Zero).

Sul versante opposto, l'altro polo di attrazione regionale rimane **Verona**. Due gli imperdibili: il **Festival Lirico all'Arena**, innanzitutto, che nonostante i problemi di bilancio e il conservatorismo nelle scelte – spetterebbe a Zeffirelli, presenza storica del Festival, dirigere tutte le opere nei prossimi anni –, registra da ottantotto anni il tutto esaurito, grazie anche all'interesse dimostrato dai tour operator e alla massiccia presenza di turisti nella vicina zona del Garda. E poi l'**Estate Teatrale Veronese**: il suggestivo Teatro Romano è dal 1948 il palcoscenico d'elezione di produzioni internazionali ispirate a Shakespeare, ben radicate nella cronaca e nella memoria collettiva per l'ospitalità, tra gli altri, di Peter Brook, Vanessa Redgrave, Gian Maria Volontè, Vittorio Gassman, Carmelo Bene e Giorgio Albertazzi.

Ma per cercare le novità più appetitose occorre spostarsi al di fuori dei grandi centri urbani, frugando nelle fabbriche dismesse, nei teatri dimenticati di provincia, nei territori di confine. Grande fascino conserva il **MittelFest** di Cividale del Friuli: dal 1991 dedicato alla Mitteleuropa, dopo un folgorante avvio, seguito da alcuni anni di appannamento, ha di recente rinnovato la propria immagine, prima con la direzione di Moni Ovadia e poi affidando le sorti a un triumvirato (Furio Bordon, Walter Mramor e Claudio Mansutti), che dovrebbe garantire, per competenza e peso artistico, qualità ed efficacia alle proposte di prosa, danza e musica. Merita poi un plauso l'ormai trentennale attività di **Opera-Estate Festival Veneto** di stanza a Bassano del Grappa, che ha saputo intercettare un gran numero di partner per inserirsi in un circuito virtuoso di produzione e interscambio a livello nazionale, con un occhio di riguardo per il territorio – la rassegna è diffusa in 31 comuni del vicentino – e l'originalità della proposta: B-Motion, in coda al festival maggiore, rimane tutt'ora la miglior vetrina per scoprire il teatro giovane, italiano e non, in Veneto. Fondamentale rimane anche l'apporto – pure trentennale – di **Drodesera Fies**, Premio Ubu 2008, all'avanguardia per la formazione e la promozione dei giovani gruppi di ricerca, spesso al crocevia tra prosa, *performing art*, danza e musica, cui vengono messi a disposizione, per l'intero periodo della residenza, gli spazi della splendida Centrale idreolettica di Dro. Più giovane (cinque edizioni al momento da registrare), ma anch'esso orientato su autori, temi e linguaggi del contemporaneo, è infine **Omissis**, organizzato a Gradisca d'Isonzo (Gorizia) da MattatoioScenico, a cui si aggiunge, dal 2007, il bel **Festival I Teatri delle Mura** di Padova, che raccoglie le eccellenze della scena italiana contemporanea, ma anche la presenza di maestri (Eugenio Barba all'ultima edizione).

Ma le note di merito festivaliere del Triveneto non finiscono qui. Non possiamo infatti dimenticare il **Festival di Serravalle**, da sette anni ospitato dall'omonimo castello di Vittorio Veneto, **Pergine Spettacolo Aperto**, costruito intorno agli spazi e alla memoria storica dell'ex Ospedale Psichiatrico di Pergine, e poi gli *outsider*, che sono tanti, e tra cui ricordiamo almeno l'**Alpe Adria Puppet Festival** nella zona di Gorizia, il **Festival Nazionale del Teatro per i Ragazzi** di Padova, la rassegna itinerante di Teatro di Figura **Figuriamoci** nel Feltrino, **Asfaltart-Festival Internazionale di Arte di Strada** a Merano, **Burattini senza confini** a Udine, il **Festival Internazionale dell'Operetta** e **Caravanserragli** a Trieste. Per concludere con **Dedica**, ogni anno rivolto a una personalità d'eccezione della letteratura o del teatro (tra gli altri, Amos Oz, Paul Auster, Dacia Maraini, Nadine Gordimer), celebrata a Pordenone attraverso un programma di *reading* e spettacoli che stupisce per quantità e qualità. A conferma e testimonianza dell'eclettismo, della forza progettuale e della vocazione internazionale ormai raggiunta da questo intraprendente scorcio d'Italia. ★

Nord-Est: l'ultima frontiera della nuova drammaturgia

Impegno civile, teatro di narrazione e arti performative raccontano una terra che non è più solo sinonimo di dedizione al lavoro e produttività, ma anche di disagio sociale.
Dal *Vajont* di Paolini ai Babilonia Teatri passando per il Teatro del Lemming, Natalino Balasso, Pathosformel, Cosmesi e tanti altri.

di Laura Bevione

«Bisognerebbe conoscere Rovigo (ma quante Rovigo esistono in Italia?) per capire quanto strana e faticosa sia stata la nostra attività in questi anni», così scriveva nel 1996 Massimo Munaro, fondatore, insieme allo scomparso Martino Ferrari, del Teatro del Lemming. Il profondo Nord-Est come terra devota al lavoro e agli *sghei*, dove fare teatro significava svolgere un'attività quanto meno eccentrica e in buona sostanza inutile. Ma se quella era la realtà con cui il Teatro del Lemming si dovette confrontare nel 1987 e che spinse teatranti di vaglio quale **Marco Paolini** a cercare fortuna lontano dalla natia Belluno, oggi il Triveneto si è imposto quale generosa incubatrice di talenti teatrali che, forse, proprio dall'insofferenza a quei valori e a quegli stili di vita, traggono linfa per la propria creatività. Le ultime edizioni del Premio Scenario hanno gratificato ben quattro realtà dell'area – Babilonia Teatri, Anagoor, Codice Ivan, Marta Cuscunà – e il premio speciale Ubu 2008 è stato assegnato ai veneziani Pathosformel. Non solo, lo stesso Paolini, dopo la fondamentale esperienza con Laboratorio Teatro Settimo, negli anni Novanta è tornato nel Veneto, dove ha collaborato con la cooperativa Moby Dick-Teatri della Riviera e ha fondato, nel 1999, la Società Jolefilm, attraverso la quale l'artista autoproduce i

suoi progetti teatrali, editoriali e cinematografici. Il succitato Teatro del Lemming è ormai realtà consolidata del panorama teatrale italiano. Proprio Marco Paolini e il Teatro del Lemming ci offrono alcuni spunti per riflettere sulle peculiarità della drammaturgia elaborata nel Triveneto. Partiamo dall'attore bellunese che, com'è noto, è considerato uno dei principali esponenti del cosiddetto **teatro di narrazione**, genere cui spesso è associata anche l'etichetta di **teatro civile**. Ma che cosa racchiudono queste generiche definizioni? Uno spettacolo come *Racconto del Vajont*, divenuto oramai un capitolo imprescindibile nel romanzo del teatro italiano, è esemplare di questo genere: un racconto, in forma di monologo, di un episodio più o meno recente della storia. L'attore-narratore somma a una dettagliata e precisa documentazione storica le proprie capacità performative, al fine di coinvolgere e rapire l'attenzione dello spettatore, così da riuscire a raggiungere il duplice risultato di intrattenerlo/commuoverlo e di renderlo edotto di verità storiche fino a quel momento ignorate. Il teatro di narrazione, inoltre, si traduce spesso nella proposta di testi letterari poco o nulla conosciuti – magari di autori veneti quali Meneghello ovvero Zanzotto – letti e raccontati dall'attore-performer. All'esperienza di teatro di narrazione vissuta da Paolini è possibile rimandare per descrivere il percorso artistico di altri formidabili attori-narratori veneti quali **Mirko Artuso**, **Carlo Presotto** e **Natalino Balasso**.

In apertura, una scena di *Pink, Me & the Roses*, dei Codice Ivan (foto: Marco Caselli Nirmal); in questa pagina, in basso, Mirko Artuso e Natalino Balasso in *Libera nos*, di Antonia Spaliviero, Gabriele Vacis (anche regista) e Marco Paolini da Luigi Meneghello (foto: Giorgio Sottile); a lato, Enrico Castellani e Valeria Raimondi in *Made in Italy*, dei Babilonia Teatri (foto: Marco Caselli Nirmal).

Brigate Rosse e burattini partigiani

Non solo, a questo particolare modo di intendere il teatro pare essersi ispirata la friulana **Marta Cuscunà**, vincitrice dell'edizione 2009 del Premio Ustica con il suo *È bello vivere liberi*, uno spettacolo per attrice sola e burattini, ispirato alla biografia di Ondina Peteani, prima staffetta partigiana d'Italia, morta ad Auschwitz. Una messa in scena in cui l'originale drammaturgia, frutto di un'abile miscela di stilemi propri del teatro di narrazione e manipolazione di burattini dalle fattezze assai lontane da quelle di un rassicurante pupazzo, valorizza la rigorosa documentazione storica, attribuendole maggiori evidenza ed efficacia. Una nuova declinazione del teatro di narrazione, dunque, ma anche una rinnovata concezione del genere "teatro civile", che diviene sinonimo di arte attenta a quanto è avvenuto e a quanto avviene nella realtà in cui si trova a operare. Una prospettiva che accomuna molta della drammaturgia prodotta nel Triveneto, benché declinata in modi assai diversi. Si parte dalla necessità, espressa già dai "veterani" del **Teatro del Lemming**, di coinvolgere il pubblico, reso protagonista attivo e coinvolto degli spettacoli – per esempio in *Edipo. Una tragedia dei sensi* – per giungere al testo vincitore dell'ultima edizione del Premio Riccione, composto dalla trentenne trentina **Angela Demattè**. *Avevo un bel pallone rosso*, questo il titolo, è un dialogo immaginario, parte in dialetto trentino, parte in italiano, fra Mara Cagol, fondatrice con Renato Curcio delle Brigate Rosse, e il padre. Un tema, quindi, per nulla piano, corrugato anzi da nodi aggrovigliati e dolori non placati e che, nondimeno, la Demattè, alla sua prima esperienza come drammaturga, affronta con determinazione e documentaristica testardaggine. Un desiderio di confrontarsi in feroci corpo a corpo con la propria storia recente e con la propria contemporaneità che contraddistingue il lavoro di un'altra esuberante realtà del Triveneto: parliamo dei veronesi Enrico Castellani e Valeria Raimondi, fondatori, con Ilaria Dalle Donne, di **Babilonia Teatri**. Il gruppo, vincitore del Premio Scenario 2007 con *Made in Italy* e acclamato dalla critica quale «uno più interessanti degli ultimi vent'anni», anziché farsi distrarre dalle lodi e dagli apprezzamenti unanimi, prosegue nel proprio rigoroso percorso creativo, compiendo l'immane sforzo di rinnovarsi pur mantenendosi fedele alla propria identità artistica. Partendo da un Nord-Est malato di sfrenato consumismo, razzista, bestemmiatore, ossessionato da distorti valori pseudo-cattolici e intolleranza leghista, diviso tra orrendi idoli mediatici e fanatismi assortiti, la loro spietata analisi dei mali della nostra società si allarga all'intera penisola. Il tutto utilizzando un originale e potente linguaggio che affianca conversazioni da bar e canzoni pop, servizi del telegiornale e annunci della *free press*, italiano e

A lato, Marco Paolini in *Miserabili – Io e Margaret Thatcher*, di Andrea Bajani, Lorenzo Monguzzi, Marco Paolini e Michela Signori, con Marco Paolini e i Mercanti di Liquore; in basso, una scena di *Tempesta*, degli Anagoor.

dialetto, per poi riversarlo come una beffarda invettiva rap sugli spettatori, nei cui occhi gli attori non temono di fissare il proprio sguardo, determinato e indignato.

Tra Giorgione e le nuove tecnologie

E la volontà di riscoprire la natura primigenia dell'arte anima **Codice Ivan**, la compagnia di origine altoatesina-fiorentina vincitrice del Premio Scenario 2009 con una motivazione in cui, fra l'altro, si leggeva: «i giovani di Codice Ivan sembrano accedere al teatro da ingressi decentrati che, assunti in piena consapevolezza, offrono un'angolazione speciale allo sguardo, una libertà che dischiude le valvole del processo creativo fino al suo grado di immediatezza». Una ricerca delle radici della bellezza che viene perseguita, sebbene seguendo strade diverse, da altre due compagnie del Nord-Est, più esplicitamente legate al linguaggio delle arti figurative: **Anagoor** e **Pathosformel**. Il primo gruppo, sorto nel 2000 a Castelfranco Veneto intorno alle figure di Simone Derai, Marco Menegoni, Anna Bragagnolo e Paola Dallan, ha elaborato una drammaturgia in cui, più della parola, contano il corpo dell'attore, l'immagine e la musica, così da realizzare spettacoli in cui il rigore e l'eleganza formali non annullano la necessità di parlare di sé e della società in cui si è immersi: esemplari, in questo senso, sono i recenti *Jeug* e *Tempesta*, quest'ultimo ispirato all'omonimo dipinto del conterraneo Giorgione.

Altrettanto raffinati e innovativi sono gli spettacoli dei Pathosformel, nati a Venezia nel 2004. Il nome della compagnia riprende un termine coniato da Aby Warburg agli inizi del '900 per indicare alcune immagini archetipiche ricorrenti nella storia dell'arte benché in contesti differenti: tradizione, artigianato e nuove tecnologie, lavoro sul corpo e spunti testuali contraddistinguono spettacoli eterogenei ma accomunati dalla precisione dell'esecuzione e dalla forte suggestione visiva e sonora. Un analogo interesse per le interazioni fra corpo dell'attore e nuove tecnologie contraddistingue **Cosmesi**, compagnia friulana in residenza presso il Css di Udine. Una compagine, guidata dalla vulcanica e seduttiva performer Eva Geatti e dall'artista visivo Nicola Toffolini, che non esita a mettere alla berlina i vizi della nostra contemporaneità.

Di nuovo una volontà di proporsi quale specchio critico dei propri tempi che anima sia gli spettacoli elaborati dall'**Associazione Questa Nave**, guidata da Antonino Varvarà a Marghera; sia quelli prodotti da **La Piccionaia I Carrara** che, nell'estate passata, ha realizzato, con l'ausilio dei Babilonia, *Special Price*, corrosiva riflessione sull'ossessione del cibo. Impegno civile e pittura del tempo presente, dunque, ma anche ideazione di linguaggi che sappiano veicolare quei contenuti con maggiore efficacia.

Se, poi, vogliamo sapere se il Triveneto di oggi sia davvero diverso rispetto alla Rovigo del 1987, non ci resta che assistere a *North B-East* dei padovani **Carichi sospesi**: Marco Tizianel e Silvio Barbiero sono gli autori e gli interpreti di uno spettacolo incentrato sulla descrizione della desolata Padania City, ossia del luogo dove i loro personaggi «vivono, amano, incontrano e torturano sopra ogni cosa se stessi, luogo che li ha trasformati in *north beast*». Forse il Nord-Est non è cambiato tanto, ma ora tante voci sono determinate a raccontarlo. ★

STAGIONE DUEMILA9 DUEMILA10

09 10

FONDAZIONE LUZZATI TEATRO DELLA TOSSE

direzione artistica Italo Rota e Massimiliano Civica
direzione generale Emanuele Conte

23OTT/7 NOV Sala Campana	2984	Teatro della Tosse	Emanuele Conte
13/14 NOV Sala Trionfo	SHAKESPEARE' S VILLAINS A MASTERCLASS IN EVIL	Steven Berkoff	Steven Berkoff
27/28 NOV Sala Trionfo	CANDIDO VIAGGIO TRAGICOMICO NEL MIGLIORE DEI MONDI POSSIBILI	Teatro della Tosse	Emanuele Conte
1/3 DIC Sala Trionfo	LOVE IS MY SIN SONETTI DI WILLIAM SHAKESPEARE	Téâthre des Bouffes du Nord	Peter Brook
9/12 DIC Sala Trionfo	I PRODOTTI TEATRO FISICO TRA ACROBATI DI NAIROBI E DANZATORI ANDINI	Balletto Civile/Artificio 23	Michela Lucenti Leonardo Pischedda
16/19 DIC Sala Campana	TUTTE LE CARTE IN REGOLA PER ESSERE PIERO	Teatro della Tosse	Gian Piero Alloisio
31 DIC Sala Trionfo	GALA DE MUSIQUE DE BORIS VIAN	Teatro della Tosse	Emanuele Conte Pietro Fabbri
20/23 GEN Sala Campana	BOX²	Teatro della Tosse	Emanuele Conte
27/30 GEN Sala Trionfo	LE PULLE OPERETTA AMORALE	Teatro Mercadante	Emma Dante
3/6 FEB Sala Campana	AN OAK TREE	Accademia degli Artefatti	Fabrizio Arcuri
10/13 FEB Sala Trionfo	SONJA	New Riga Theatre	Alvis Hermanis
17/20 FEB Sala Trionfo	FRANKENSTEIN OSSIA IL PROMETEO MODERNO	Teatro Metastasio Stabile della Toscana	Stefano Massini
10/13 MAR Sala Trionfo	VAMPYR	Stuffed Puppet	Allan Zipson
17/20 MAR Sala Campana	AMLETO A PRANZO E CENA	Emilia Romagna Teatro	Oscar De Summa
31 MAR Sala Campana	Premio Scenario A TUA IMMAGINE	Odemà	Enrico Ballardini
1 APR Sala Campana	TEMPESTA	Anagoor	Simone Derai
2 APR Sala Campana	È BELLO VIVERE LIBERI	Marta Cuscunà	Marta Cuscunà
3 APR Sala Campana	PINK ME & THE ROSES	Codice Ivan	Codice Ivan
14/17 APR Sala Campana	SANGUE	Teatro Cargo	Laura Sicignano
21/30 APR Sala Trionfo	SONNO	Teatro della Tosse	Valerio Binasco
5/8 MAG Sala Trionfo	PORNOBBOY	Babilonia Teatri	Enrico Castellani Valeria Raimondi
12/15 MAG Sala Campana	IDIOTA	Teatro della Tosse	Carmen Giordano

MiBAC

CON IL SOSTEGNO DELLA COMPAGNIA di San Paolo

SI RINGRAZIA BANCA CARIGE

Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse - Piazza Renato Negri 6/2 - 16123 Genova - tel.0102487011 - 0102470793

Stagione di prosa 20092010

Teatro Stabile dell'Umbria diretto da Franco Ruggieri

Soci fondatori: Regione dell'Umbria, Provincia di Perugia, Comune di Perugia, Comune di Terni, Comune di Foligno, Comune di Spoleto, Comune di Gubbio, Comune di Narni

Soci sostenitori: Brunello Cucinelli S.p.A., Unione Camere di Commercio dell'Umbria

FONDAZIONE CASSA RISPARMIO PERUGIA

LE PRODUZIONI DEL TEATRO STABILE DELL'UMBRIA

EREMOS
da Carlo Michelstaedter e frammenti di Eraclito e di Eschilo

adattamento Paolo Musio e Theodoros Terzopoulos
in scena un'opera di Jannis Kounellis
musiche Bruno de Franceschi
eseguite da Tacite Voci Ensemble
luci Robert John Resteghini
interpreti Paolo Musio, Theodoros Terzopoulos e il Coro (in o. alfabetico) Daniele Bonaiuti, Bruno de Franceschi, Andrea De Luca, Franco Fornara, Francesco Gabrielli, Claudio Tosi

in coproduzione con Teatro Cucinelli, Emilia Romagna Teatro in collaborazione con Attis Theatre

LA PRESIDENTESSA
di Maurice Hennequin e Pierre Veber

con Marco Brinzi, Giorgia Coco, Francesca Debri, Michele Di Giacomo, Federica Fabiani, Alessandro Federico, Vincenzo Giordano, Diana Hobel, Alessandro Lussiana, Davide Lorenzo Palla, Antonio Giuseppe Peligra
regia Massimo Castri
scene e costumi Claudia Calvaresi
luci Robert John Resteghini
musiche originali Arturo Annecchino
suono Franco Visioli

in coproduzione con Emilia Romagna Teatro

LE NUVOLE
di Aristofane

traduzione Letizia Russo
con Marco Cacciola, Annibale Pavone, Maurizio Rippa, Massimiliano Speziani
regia Antonio Latella
scene e costumi Annelisa Zaccheria
suono e musiche Franco Visioli
ideazione luci Giorgio Cervesi Ripa

in collaborazione con Spoleto 52° Festival dei Due Mondi

I FISICI
di Friedrich Dürrenmatt

con Silvia Ajelli, Nicola Bortolotti, Emiliano Brioschi, Giuseppe Papa, Cinzia Spanò, Emilio Vacca
regia e adattamento Rosario Tedesco
luci e fonica Giuliano Almerighi

INFO
075.575421
WWW.TEATROSTABILE.UMBRIA.IT

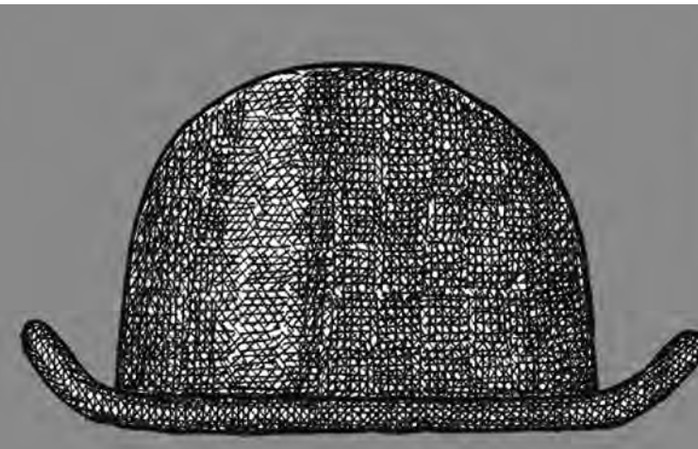
Ravenna Teatro - Teatro Stabile di Innovazione
Comune di Ravenna - Assessorato alla Cultura
Regione Emilia Romagna / Ministero per i Beni e le Attività Culturali

nobodaddy

Teatro Rasi Ravenna ott. 2009 maggio 2010

Davide Toffolo /
John Wiese e Evol e Lorenzo Senni /
Teatro delle Albe - Teatro Kismet OperA /
Billy Collins e Franco Nasi /
Nevio Spadoni - Giuseppe Bellosi /
Teatro dell'Argine /
Woven Hand - Six Organs of Admittance /
Videodance (Moving Virtual Bodies) /
Marco Malfi Chindemi - Lorella Zanardo /
Davide Reviati /
Daniele Timpano /
Claudio Morganti - Lorenzo Gleijeses /
Non-scuola /
Menoventi - ZOEteatro /
Dente /
Gruppo Nanou - Simona Bertozzi /
Ulver /
Bottega degli Apocrifi - Sonia Bergamasco e Rodolfo Rossi /
Motus /
Kinkaleri - Fanny & Alexander /
Lorent Wanson e Le manège.mons /
Fibre Parallele Teatro /
Punta Corsara e Fondazione Campania dei Festival /
Leila Marzocchi e Igort /
Ravenna viso-in-aria /

www.ravennateatro.com/nobodaddy



Non aspettare Godot!

Abbonati a Hystrio
Costa in Italia 30 euro e all'estero 45 euro all'anno.

Puoi effettuare il pagamento
+ **on line** sul sito www.hystrio.it
+ **versamento su c/c postale** n. 40692204 intestato a Hystrio – Associazione per la diffusione della cultura teatrale, Via Voltorno 44, 20124 Milano (indicare nel bollettino di versamento l'indirizzo dell'abbonato e di inviare la ricevuta al fax 02 43409148)
+ **bonifico bancario** su c/c postale n° 000040692204, Iban T06Z0760101000000040692204
+ **assegno bancario** non trasferibile da inviare alla redazione Via Olona 17, 20123 Milano

HYSTRIO
trimestrale di teatro e spettacolo

Info
tel. +39 02 40 073 355
hystrio@kit.webnet.it
www.hystrio.it

Ieri e oggi, i mali del mondo sul palcoscenico di Wroclaw

Di fronte al male era il titolo della quinta edizione del polacco Dialog Festival. Primo fra tutti lo spettro della guerra, presente in *Per quanti sforzi facciamo* della Mastowska, ma anche nelle riletture shakespeariane di Perceval e di van Hove, mentre sugli effetti devastanti dei meccanismi del potere si sono concentrati l'*Amleto* di Korsunovas e il *Re Lear* di Grauzinis; discorso a parte per *Riesenbutzbach* di Marthaler dove il "male" è il mondo di fuori, minaccioso e percorso da una crisi epocale.

di Laura Caretti

Mai mito è apparso più attuale di quello di Pandora alla quinta edizione di Dialog-Festival Internazionale di Teatro di Wroclaw, in Polonia. Il tema del "male" ha infatti attraversato gli spettacoli scelti dalla bacchetta rabdomantica di Krystyna Meissner. Ma il singolare apparentemente astratto del titolo *Di fronte al male*, si è moltiplicato nelle varianti sceniche dei molti "mali" fuggiti dal vaso di Pandora che il palcoscenico accoglie, svela, drammatizza. E come?

Lo spettro della guerra è stato il primo ad apparire fin dall'apertura del Festival. Nella messinscena del testo di Dorota Mastowska, diretta da Grzegorz Jarzyna, le immagini dei bombardamenti di Varsavia invadono le pareti di una realistica cucina di oggi, così simile a tante. Sono immagini evocate dai ricordi di una nonna che tenta invano di parlare del passato alla nipote che scivola veloce sui pattini affermando festosa, «io sono europea!». Le case che crollano, gli scoppi delle bombe fanno da controcanto a ironiche scene di vita contemporanea in una commedia che vuole parlare dell'identità polacca, e sembra dire, anche nel titolo (*Per quanti sforzi facciamo*), non solo le difficoltà di definirla, ma anche l'impossibilità di definirla senza quel passato.

Una scena di *Tragedie romane*, di Shakespeare, regia di Ivo van Hove (foto: Jan Versweyveld).

A lato, un'immagine da *Troilo e Cressida*, di Shakespeare, regia di Luk Perceval; a destra, una scena di *Re Lear*, di Shakespeare, regia di Cesaris Grauzinis.

Il Festival si è dunque avviato sul doppio binario dell'oggi e dello ieri, mescolando ironia e dramma, memoria e oblio. Nelle serate successive il "male" della guerra è apparso in tutta la sua crudele insensatezza, soprattutto quando è Shakespeare a metterlo in scena. Così lo abbiamo visto nel *Troilo e Cressida*, diretto da Luk Perceval, e nelle *Tragedie romane*, montate in sequenza da Ivo van Hove, due spettacoli che puntano i riflettori anche sui retroscena degli scontri, sulle strategie che li innescano. Luk Perceval mette subito gli spettatori di fronte a una scena nuda, dove gocce di pioggia scandiscono il tempo fermo di una tregua. In questa sospensione di attesa, i greci non riescono neppure più a trovare le ragioni per combattere, nessuno tranne Ulisse che a poco a poco riattizza il fuoco dell'orgoglio e del furore eroico che esplode e travolge tutti i personaggi. Perceval non crea per l'incontro d'amore di *Troilo e Cressida* uno spazio a parte, ma fa sì che il loro abbraccio riempia di vita quella terra desolata che all'alba torna a essere teatro di guerra, anche per loro. Alla fine, mentre in primo piano Troilo insanguinato grida di voler uccidere e morire, sul fondo appare Ulisse in posa vittoriosa accanto a un grande cavallo di legno.

Nella messinscena di van Hove invece non si combatte in campo aperto, ma si trama nei luoghi del potere. Le tre tragedie romane, *Coriolano*, *Giulio Cesare* e *Antonio e Cleopatra* sono trasportate con velocità mediatica nel nostro presente, smontate e rimontate in un *continuum* di ascese e cadute, guerre e alleanze, amori e congiure, patriottismo e tradimenti.

La scena è un grande studio televisivo in cui il pubblico assiste all'azione dal vivo e alla sua simultanea reduplicazione su grandi e piccoli schermi televisivi. I *cameramen* girano tra i vari palcoscenici, riprendono le scene, ingigantiscono i volti in primo piano, e tutto accade ed è registrato in simultanea. Lo spettatore è invitato a non fissarsi in un punto, a muoversi, a sedersi vicino agli attori, a bere e a mangiare, persino a usare internet, mentre la storia avanza veloce e diventa subito spettacolo. Molti hanno parlato di questa come di una straordinaria invenzione teatrale. In realtà van Hove non fa altro che ricollocare il pubblico nella condizione in cui solitamente guarda da casa sua gli avvenimenti della storia, tra una telefonata e l'altra, stando a tavola, sempre meno partecipe, distratto, e spesso indifferente. Così, in questo "gran teatro", il pubblico paradossalmente finisce col guardare poco gli attori, molto più attratto dalla loro proiezione ingigantita che non sembra rinviare a nessuna realtà.

La presenza di Shakespeare al Festival non è limitata solo a questi due spettacoli. L'*Amleto* di Korsunovas e il *Re Lear* di Cesaris Grauzinis, oltre che confermare il talento dei registi lituani, hanno offerto la possibilità di guardare non solo ai meccanismi del potere, ma agli effetti che ne derivano, alle tempeste che si scatenano nei personaggi. Come arriva Amleto a volere che i suoi pensieri siano solo di sangue? Come può Lear mutare in un lampo il suo amore per Cordelia nel delirio di volerla cancellare per sempre? In scena non c'è il freddo spettacolo della politica di van Hove, qui si aprono con violenza e empatia le porte del teatro delle passioni e del dolore. Korsunovas iscrive il suo *Amleto* in una cornice metateatrale. Gli attori, seduti davanti agli specchi luminosi dei loro camerini, si duplicano nei personaggi dell'*Amleto*, consapevoli, fin dall'inizio, della loro sorte tragica.

In *Re Lear*, invece, il finale diventa il principio. Lear è già un vecchio che vaga nella landa popolata di fantasmi della sua mente impazzita. Tutta la sua storia è così rivissuta a sprazzi, come un incubo indotto dalle parole del matto nel ruolo di un regista divertito e spietato della memoria.

Un posto a parte in questa rassegna merita lo spettacolo di Marthaler. Sorprendente, come sempre, il regista ha portato a Wroclaw un'opera surreale (*Riesenbutzbach: una colonia permanente*), che in una prospettiva tutta contemporanea mostra la vita claustrofobica di una comunità di personaggi, mossi dai medesimi meccanismi di potere, possesso e consumo. Accomunati dall'angoscia di perdere i propri beni, li vediamo immobili e annoiati nelle loro stanze, sdraiati sui letti, inebetiti davanti alla televisione, preoccupati di installare sistemi di allarme, impegnati a calcolare spese e profitti. Solo a tratti ci appaiono improvvisamente estrosi e ironici, e perfino allegri, chiusi in un garage, ad ascoltare della musica. Vivono o stanno sognando di vivere? La dimensione onirica rallenta i loro movimenti, stravolge il realismo dei gesti e delle situazioni in un grottesco esilarante, mentre la straordinaria colonna sonora e il canto trasformano questa paradossale commedia in un musical dell'assurdo quotidiano. Il "male" per questi personaggi sta nel mondo di fuori, sentito come minaccioso e percorso da una crisi epocale, e intanto però i muri costruiti per difesa li rinchiudono in una sicurezza che svuota le loro vite.

Come di consueto, la direttrice Krystyna Meissner ha dunque guidato gli spettatori in un percorso che non si accontenta di portare a Wroclaw alcuni dei migliori spettacoli della produzione teatrale europea. «Gli spettacoli – non esita a dire la Meissner – sono dei pretesti per parlare del teatro contemporaneo, per stimolare un dialogo che accomuni artisti e spettatori in una riflessione comune sulle capacità del teatro di diagnosticare il male del nostro mondo».

E gli incontri della mattina nel club del Festival con i registi degli spettacoli, tutti presenti a Wroclaw, hanno dato vita a un dialogo appunto, che rilegava i singoli spettacoli in una prospettiva dialettica d'insieme. È una formula che ha mostrato ancora una volta la sua vitalità e il suo coraggio in tempi di mercato e di crisi economica che, come ha ricordato Luk Perceval, sta colpendo in tutta Europa proprio le compagnie, gli *ensemble* che sono la forza del teatro. Dialog riesce insomma ad affermare che, come nel mito di Pandora, la speranza resiste attaccata al bordo del palcoscenico anche quando il teatro racconta dei mali del mondo. ★

Sono passati cento anni dalle serate futuriste in cui la vita "reale" irrompeva nei teatri scandalizzando e provocando violente reazioni nel pubblico. Con l'incrinarsi e il totale frantumarsi della cosiddetta quarta parete, simbolica divisone tra spettatori e rappresentazione, tra vita e finzione, pare quasi che il "virus realtà" abbia contagiato la cultura e lo spettacolo. Un fenomeno che oggi sembra endemico: noiosamente presente nei troppi *reality show* televisivi; morbosamente seducente nei *blog* o nelle *virtual community* di Internet; utilizzato nei contemporanei "mockumentari", documentari che mischiano finzione (*mock*) e realtà, come nel recente *Disctric 9* di Neill Blomkamp. Nell'arte contemporanea il "fenomeno realtà" è stato uno dei principali mezzi impiegati al fine di destabilizzare sia il significato dell'opera d'arte che la figura dello spettatore. Dai *ready made* di duchampiana memoria ai corpi mutilati, feriti, incisi dei *body artists* degli anni '70; dagli *happening* newyorkesi di Allan Kaprow al brechtiano "teatro epico" o al "teatro documentario" di Peter Weiss, la finzione sembra cedere il posto alla realtà, a una realtà che deve essere presentata, più che rappresentata. Dall'arte figurativa al teatro, la retorica del "fenomeno realtà" diviene uno dei mezzi principali per affrontare tematiche politiche e sociali scomode. Al Dublin Theatre Festival '09 sono stati numerosi gli artisti che hanno presentato spettacoli di *documentary theatre* in cui la finzione della rappresentazione era apparentemente sostituita da una presentazione di fatti "reali", al fine di dar parole e corpo a «vere voci e vere vite» (*real voices*, *real lives*, suggeriva lo stesso programma del festival). E non a caso, proprio durante il festival, è stato presentato il libro *Get Real: Documentary Theatre Past and Present* di Alison Forsyth e Chris Megson (ed. Palgrave Macmillan, 2009). Ma che cosa significa parlare di "realtà" quando ci si riferisce a rappresentazioni teatrali? Chi sono queste «vere voci e vere vite»? E quali sono i problemi, formali e sostanziali, che emergono da questo *trend* teatrale?

Il "virus realtà" contagia l'Irlanda

Al Dublin Theatre Festival molti artisti e compagnie hanno allestito spettacoli di *documentary theatre*, dove la presentazione di fatti reali dava vita alla rappresentazione scenica. Tra questi Joël Pommerat, gli Ontoerend Goed, gli Hotel Modern, i Brokentalkers, i Rimini Protokoll, la *drag queen* Panti e i DV8.

di Gabriella Calchi Novati

Madri, adolescenti e deportati

Cet Enfant, scritto e diretto da Joël Pommerat (già recensito da *Hystrio* in passato, come anche *Once and For All We're Gonna Tell You Who We Are So Shut Up and Listen* della compagnia Ontoerend Goed e *Kamp* degli Hotel Modern), è basato su una serie di "vere" confessioni di donne – madri e figlie – protagoniste di incontri e workshop organizzati dallo stesso regista in una cittadina norvegese. Attraverso una grammatica scenica minimalista, tali confessioni dipingono sul palcoscenico un purgatorio di undici vignette in cui i sei attori della compagnia "danno voce e corpo" a perverse dinamiche familiari fatte di mancate responsabilità e insuperabili rancori, in cui troppi silenzi restano seppelliti nelle pieghe di parole mai dette. Il gelido rigore documentale dello spettacolo, mancando della presenza "fisica" di quelle donne norvegesi, paralizza ogni elaborazione psicologica e dimostra apertamente uno dei limiti del *documentary-theatre*: la funzione dell'attore come impossibile strumento di verità.

Lo stesso limite è inversamente dimostrato nello spettacolo *Once and For All We're Gonna Tell You Who We Are So Shut Up and Listen*, diretto da Alexander Devriendt, i cui protagonisti sono "veri" adolescenti, tra i quattordici e i diciotto anni, sulle cui "vere" azioni lo spettacolo si dovrebbe basare. In una spirale pop di autoreferenzialità alla Andy Warhol *Once and For All...* riflette sin dall'inizio un inevitabile slittamento della realtà nella finzione teatrale. Tredici sedie allineate sul palcoscenico vuoto suggeriscono un'assenza, che viene ancor più evidenziata dal rumoroso brusio di un gruppo di adolescenti nascosti nel retroscena, le cui voci, risate, e grida stimolano l'immaginazione e le memorie dello spettatore. Ma non appena questi adolescenti invadono il palco, sotto lo sguardo voyeuristico di un pubblico adulto, ogni tentativo di documentare la "vera vita" si infrange. Durante la performance, infatti, i tredici adolescenti abbandonano ogni stonatura spontanea al fine di fondersi e confondersi in un'educata coreografia di pose e gesti.

In *Kamp*, di Hotel Modern, l'educata coreografia del gesto attoriale è sostituita dall'immobilità plastica di migliaia di pupazzi alti 8 cm, condannati a popolare nelle loro divise a strisce una silenziosamente assordante miniatura di Auschwitz. Privi di alcuna fisionomia, questi piccoli pupazzi nella loro dolorosa semplicità ricordano *L'Urlo* di Munch, metafora tangibile di una sofferenza inesprimibile ma che in *Kamp* riesce a rappresentare l'irrappresentabile, le anonime vite dei sommersi di cui Primo Levi scrive. *Silver Stars*, della compagnia irlandese Brokentalkers, è invece uno spettacolo in cui una decina di non-attori, tutti irlandesi, omosessuali e di età diverse, raccontano pubblicamente le loro personali storie di amore e morte. Ecco le *silver stars*, le stelle d'argento, di un'Irlanda bigotta e chiusa che, dopo aver decriminalizzato l'omosessualità solo nel 1993, sta lentamente cambiando. Sia *Kamp* che *Silver Stars* svelano la potenza comunicativa racchiusa nel *documentary theatre*, un genere teatrale che, sebbene sembri considerare l'attore un elemento superfluo, non ne può comunque mai fare a meno, come dimostrano anche altri spettacoli appartenenti a questo genere presenti al Dublin Theatre Festival '09.

In apertura, una scena di *Radio Muezzin*, dei Rimini Protokoll; in questa pagina, la *drag queen* Panti in *A woman in Progress*.

Muezzin, *drag queen* e omosessuali

Due anni dopo aver guidato per le strade dublinesi il camion di *Cargo Sofia*, i tedeschi Rimini Protokoll, riconosciuti a livello internazionale come gli ideatori del movimento artistico contemporaneo detto "Reality Trend" o "Teatro Verità", hanno portato sul palcoscenico del Samuel Beckett Theatre di Dublino quattro muezzin direttamente dal Cairo. Ancora una volta i Rimini Protokoll, presentando un teatro popolato non da attori ma da "esperti", confondono i confini di realtà e finzione. In *Radio Muezzin* gli "esperti" in questione sono proprio i muezzin che, allineati davanti al pubblico, raccontano personali aneddoti legati all'*adhan* – la chiamata alla preghiera dei fedeli – al lungo *training* per imparare il mestiere, alle gioie e frustrazioni di sentirsi parte di una comunità. Mentre mostrano immagini della loro vita al Cairo, spiegano al pubblico dublinese le motivazioni e le conseguenze della decisione governativa di licenziare tutti i muezzin del Cairo. Causa: l'inquinamento acustico. Obiettivo: sostituire le voci, urlate, stonate e a volte fuori tempo dei diversi muezzin, con una registrazione dell'*adhan* la cui sincronizzata esecuzione, a volume unificato, sarà riprodotta via radio in tutto il Cairo. *Radio Muezzin* in modo iperbolico problematizza il rapporto tra realtà e rappresentazione, tra voce e registrazione, mentre il programma di sala ricorda agli spettatori del festival che i muezzin sul palcoscenico non sono attori, sono solo se stessi. È mai possibile essere "solo" se stessi quando si accetta di essere su di un palcoscenico davanti ad un pubblico? È qui che i Rimini Protokoll, in modo intelligente e sottile, mostrano il limite del "teatro documentario", la cui promessa di presentare la realtà si risolve sempre in una rappresentazione della stessa. Non è forse vero infatti che, appena varcata la soglia del palcoscenico, dimora della rappresentazione per eccellenza, ci si trasforma inevitabilmente in strumenti teatrali?

«Utilizzo me stessa come strumento teatrale per illuminare una verità universale più grande», dice Panti, attraente e sfrontata *drag queen* quarantenne (al secolo Rory), all'inizio di *A Woman in Progress*, delicato spettacolo autobiografico scritto e interpretato da "lei stessa". *A Woman in Progress* racconta l'intimo processo che condurrà Rory, lentigginoso studente della campagna irlandese, a diventare Panti,

LONDRA

Fiona Shaw, splendida Courage pensando all'Afghanistan

MOTHER COURAGE AND HER CHILDREN, di Bertolt Brecht. Traduzione di Tony Kushner. Regia di Deborah Warner. Scene di Tom Pye. Costumi di Ruth Myers. Luci di Jean Kalman. Musiche di Mel Mercier. Canzoni di Duke Special. Video di Lysander Ashton & Mark Grimmer. Con Anthony Mark Barrow, William J. Cassidy, Johannes Flaschberger, Jonathan Gunthorpe, Stephen Kennedy, Youssef Kerkour, Martin Marquez, Louis McKenzie, Kyle McPhail, Siobhán McSweeney, Harry Melling, Eleanor Montgomery, Stephen O'Toole, Charlotte Randle, Guy Rhys, Clifford Samuel, Gary Sefton, Fiona Shaw, Roger Sloman, Colin Stinton, Sophie Stone, Morgan Watkins, Sargon Yelda. Prod. National Theatre, LONDRA.

Tre anni fa le abbiamo viste mettere in scena uno dei più commoventi *Giorni felici* del terzo millennio. Continuando la lunga e fruttuosa esplorazione dei più ambigui e ardui personaggi femminili della storia del teatro – tra cui Elettra, Hedda Gabler, Medea e Shen Te – quest'anno Fiona Shaw e Deborah Warner hanno scelto di esplorare il mondo di Madre Coraggio. Con ventiquattro attori, una band di sette musicisti dal vivo e sei *stage manager* che si aggirano sul palco del prestigioso Olivier, questo mirabolante spettacolo è uno di quei colossal che ormai solo il National Theatre e pochi altri si possono permettere, grazie al generoso ma controverso supporto delle *oil majors* BP e Shell. Ogni sera, inoltre, più di metà dei biglietti sono sponsorizzati da Travelex, rendendo lo spettacolo persino meno caro del cinema (solo 10 sterline). Prodotto dal National e dal re di Broadway Bob Boyett, *Mother Courage and Her Children* è davvero una gioia per gli occhi, per le orecchie e per il cuore. Messo in scena in stile brechtiano ortodosso – con numerosi effetti di straniamento tra cui cambi di scena e di costume a vista, didascalie dell'autore recitate da un narratore e cartelloni di tessuto con grandi scritte a mano indicanti luoghi, date e altre informazioni utili a spezzare il realismo – l'ultimo capolavoro della Warner deve molto ai due straordinari protagonisti del cast. Mentre tutti sanno che Fiona Shaw è un animale da palcoscenico – e la sua performance energica e serrata non fa che confermare le più alte aspettative - il cantautore Duke Special è una sorpresa del tutto inaspettata: le sue ballate melodiche in stile Rufus Wainwright aggiungono un tocco di poesia malinconica alle vicende narrate. L'ambientazione originale durante la Guerra dei Trent'Anni non fa che risuonare nell'immaginario degli spettatori britannici, recentemente scossi da un forte aumento del numero delle vittime in Afghanistan (in totale più di 220), dovute a un cambio di strategia bellica. La Warner sottolinea le allusioni all'attuale conflitto a più riprese mentre Gore Vidal, voce narrante d'eccezione, ricorda alla platea durante gli applausi che «è fortunato a essere ancora vivo» (Vidal servì nell'esercito americano durante la Seconda Guerra Mondiale). Le scene di Tom Pye sono gustose e ricche di dettagli, mentre i costumi di Ruth Myers rendono i personaggi vividi e suggestivi. La Warner ha voluto un'estetica tra il *punk* e il *flower power*, un cocktail originale fra *Trainspotting* e un film di Kusturica. Alla fine c'è persino chi si commuove, grazie anche a un cast d'eccezione: notevoli il Cappellano di Stephen Kennedy, la prostituta Yvette di Charlotte Randle, il Generale di Colin Stinton e la Kattrin di Sohie Stone (la prima attrice sorda allieva della Rada). Anche Brecht può far piangere, e non è una contraddizione in termini. **Margherita Laera**

Una scena di *Mother Courage and her children*, di Bertolt Brecht, regia di Deborah Warner.

famosa e vivace *drag queen* di Dublino. Panti, in un simbolico *striptease*, scompone la sua identità attraverso immagini, parole e silenzi, fino a toccare la metaforica nudità dell'io, di un io su cui si intravedono cicatrici profonde. Lo spettacolo, autobiografico per vocazione, invita il pubblico a inoltrarsi nella vita di Panti, in modo da decostruirne a ritroso il suo personale processo individuativo. «Trovare te stessa ti rende più forte», confessa Panti sorridendo a un ritratto in bianco e nero di un malinconico Rory bambino, al quale in seguito leggerà brevi lettere. Tali missive, indirizzate al Rory di allora ma scritte dalla Panti di oggi, aprono uno spiraglio tra i due opposti sé, Rory e Panti, iniziando un commovente dialogo tra presente e passato che crea cortocircuiti rappresentativi grazie ai quali performance e vita si fondono e con-fondono. Le parole che Panti dedica al sé bambino sono come rassicuranti abbracci e carezze che invisibili viaggiano indietro nel tempo, dai colori sfavillanti dell'oggi al bianco e nero di ieri. Quando la risposta di Rory viene letta da uno spettatore in chiusura di spettacolo, il confine tra finzione e realtà si fa scivoloso. Nonostante si abbia la sensazione che non ci sia alcun copione, *A Woman in Progress* rivela le intime complicazioni di un teatro che vuole essere documentario e autobiografico. Mentre Panti ancheggia sul palcoscenico su vertiginosi tacchi a spillo, la divisone tra teatro e vita scompare: dopotutto la vita, per Panti, non è forse più teatrale del teatro?

Ma se Panti, con *A Woman in Progress*, dimostra che l'impossibilità di coerenza a un piano di verità è da cercarsi nell'ambiguità rappresentativa della narrazione stessa, la compagnia inglese DV8 (acronimo per "deviato") Physical Theatre, con lo spettacolo *To Be Straight With You*, conferma che questa ambiguità è parte costitutiva dello strumento linguistico stesso. Fin nel titolo dello spettacolo, *To Be Straight With You*, si gioca con il doppio senso che sempre si nasconde nel segno linguistico: *straight*, infatti, significa "sincero" ma anche "eterosessuale". *To Be Straight With You (A essere sincero/eterosessuale con te)* è una performance che, attraverso eteree magie tecnologiche, mostra al pubblico una dimensione contemporanea sconcertante e violenta; una dimensione in cui intolleranza e fanatismo religioso si schierano alleati contro l'omosessualità.

Tra passi di danza e proiezioni video, un globo terrestre appare sul palco e ottanta paesi si illuminano di rosso sotto il delicato tocco del performer: queste sono le zone del mondo in cui l'omosessualità è a oggi illegale. Il direttore artistico della compagnia, Lloyd Newson, afferma che ogni singola parola pronunciata dai ballerini-attori durante lo spettacolo è una trasposizione letterale di ciò che è stato detto nelle interviste condotte dalla stessa compagnia, al fine di indagare possibili implicazioni tra omosessualità e religione.

Nonostante Newson assicuri una totale aderenza tra rappresentazione e realtà nel testo dello spettacolo, è comunque evidente che il testo in *To Be Straight With You* serva solo da cornice narrativa. Tale scelta artistica mostra come DV8, non fidandosi della narrazione verbale, abbia deciso di sperimentare un nuovo tipo di "teatro documentario", non più basato sulle parole ma sul movimento. *To Be Straight With You*, sperimentando mezzi alternativi a quello linguistico prova ancora una volta quanto il "teatro-documentario", nonostante la seducente promessa di adesione alla verità e di resistenza alla finzione, implichi sempre quell'insuperabile opacità formale che caratterizza ogni rappresentazione teatrale. ★

Riscrivere il mito nella *ville lumière*

Tradotti, adattati, riscritti, liberamente interpretati: alcuni grandi classici trionfano sulle scene parigine, in apertura di stagione, in versioni poetiche, iconoclaste, divertenti. Per dialogare con il passato e coglierne l'eco nel presente, protagonisti Filottete, Figaro, Amleto e un *Flauto magico* sudafricano.

di Giuseppe Montemagno

Laurent Terzieff e David Mambouch in *Philoctète*, di Jean-Pierre Siméon, regia di Christian Schiaretti.

Riscrivere il mito, adattare l'archetipo a mutate esigenze espressive, dialogare con il passato per coglierne l'eco nel presente è operazione tipicamente novecentesca, propria di una drammaturgia aperta al confronto per meglio comprendere la contemporaneità. È forse anche per questa ragione che, scorrendo i titoli inaugurali dei cartelloni parigini, è stato possibile rintracciare spettacoli – alcuni dei quali salutati dal vibrante entusiasmo del pubblico – a vario titolo legati ad alcuni grandi capolavori della letteratura teatrale, ma seguendo visioni che ne esplorano percorsi paralleli: perché il teatro, come ha illustrato Olivier Py, direttore dell'Odéon, non resiste, ma insiste, punto di convergenza di riflessioni che guardano lontano, nel passato come nel futuro.

L'esperienza forse più stimolante ha riguardato le due versioni di *Filottete*, allestite all'Odéon e al Théâtre de la Ville, entrambe ispirate all'originale sofocleo ma da questo volutamente, sensibilmente diverse. Quella di Jean-Pierre Siméon, novità presentata come «variazioni a partire da Sofocle», è focalizzata sulla solitudine che caratterizza il soggiorno dell'eroe a Lemnos, isola sperduta nella vastità silenziosa del mare. In un microcosmo immoto, incrinato solo dalla presenza costante del dolore, Filottete diventa metafora dell'esclusione: il suo piede puzza, piagato da tempo immemorabile, punizione divina per chi ora viene rifiutato, abbandonato in un'attesa senza prospettive, beckettiana. Per questo Schiaretti immagina che anche il palcoscenico gli sia negato, che un impenetrabile sipario di ferro gli vieti la scena. Imma-

gine lacerante, a misura della forza della parola con cui Filottete può difendersi dall'arrivo di Neottolemo (Mambouch) e Ulisse (Leysen), interessati unicamente alle sue armi, più che al suo destino.
Nella dimensione dell'ascolto delle motivazioni del nemico, quindi nell'enunciare la verità con una radicalità sconcertante, estrema, inoppugnabile, si configura la prova maiuscola di Laurent Terzieff: anti-eroe per definizione eppure scopo ultimo e finale di destini incrociati, approdo sofferto di una ricerca metafisica che Eracle (Tiphaine), *deus ex machina* di un'età dell'oro ormai lontana, si limita a ratificare. Ma né dei, né uomini sono presenti nel palinsesto di Heiner Müller, scritto nel 1964: «Sei un uomo, un animale o un Greco?», chiede Filottete ai due personaggi che lo cercano sull'isola. E allora anche Jourdheuil prosciuga l'azione, complici il segno grafico essenziale, astratto, disegnato da Lammert – un triangolo azzurro, in forte pendenza, dove si cela l'eroe – e una traduzione asciutta, fluida eppure densissima, addirittura vischiosa, approntata con Besson. Perché quello di Müller è, prima di tutto, teatro di parola, aggrovigliato in versi che lasciano intravedere l'originale in maniera frammentaria, intermittente, utopia arcaica quanto irraggiungibile, eppur provvista di un fascino arcano. Affidato a tre eccellenti attori, capeggiati da quell'autentico animale da palcoscenico che è Bénichou (Philoctète), diventa dialogo serrato fino allo spasimo, sino alla soppressione fisica dei due eroi, Filottete e Ulisse (Berman), immolati dal gesto di rivolta della nuova generazione, incompatibile con la vecchia.

La fine delle illusioni

Nella nebbia, in una notte di luna, quattro *silhouettes* in fuga. Sono Figaro, Susanna, il Conte e la Contessa d'Almaviva. Mentre la Rivoluzione infuria, nella capitale, i quattro espatriano, esiliati, in cerca di certezze. Proprio quelle che vacillano, e di cui Horváth, sensibile agli sconvolgimenti che squassano l'Europa dell'*entre-deux-guerres*, si fa interprete privilegiato, scrivendo *Figaro Divorce*, il seguito della commedia di Beaumarchais. In cui accade che le due coppie si dividano, l'una ridotta sul lastrico, l'altra impegnata nell'attività di un salone di bellezza, in una località montana di confine dove predominano pregiudizi e ipocrisie. Susanna (Viala) finirà col separarsi da Figaro (un vigoroso, pugnace Vuillermoz), che non vuole figli, incerto sul futuro: perché quando regna il disordine esiste «un'unica soluzione, bisogna scegliere tra l'onestà e l'arte di arrangiarsi. E io ho scelto», dichiara il barbiere, tornato all'antico mestiere. Con il procedere dell'azione, con mano lieve ma inflessibile, Lassalle traghetta i costumi settecenteschi verso le uniformi di primo Novecento, i dialoghi serrati verso le tirate populiste e demagogiche, di cui lo stesso Figaro si farà protagonista, quando decide di tornare a casa. Ma sarà vano il tentativo di non farsi travolgere dal girotondo che vorticosamente travolge destini privati e traiettorie pubbliche: perché il divorzio, prima ancora che da Susanna, si è consumato con i Lumi, con quella ragione di cui si sono tragicamente perdute le tracce.
E se anche *Amleto* descrive tempi bui, Langhoff lo traduce fedelmente, ma poi lo ambienta in un *Kabarett* weima-

A lato, una scena di *Figaro divorce*, di Ödön von Horváth, regia di Jacques Lassalle; in alto, un'immagine da *Impempe Yomlingo (Il flauto magico)*, da Wolfgang Amadeus Mozart, regia di Mark Dornford-May.

riano che dalla scena si espande a tutta la sala. Divelta la platea, perduta la poltrona, gli abbonati sono invitati a sedersi a un tavolino dove sorseggiano birra, circondati da cassonetti dell'immondizia, da costumi e accessori di un trovarobato variopinto e improbabile, con cui lo spettacolo viene rappresentato, improvvisato, cantato. Tutto è messo a soqquadro, le carte minuziosamente rimescolate – Amleto (Chattot) è già avanti negli anni, ad esempio – in uno spettacolo-fiume, di quasi cinque ore, capace di trasmettere instabilità, precarietà, instancabile fiducia nelle capacità del teatro.

A colpi di marimba

Magro e dinoccolato, il direttore sale sul palco e impugna la bacchetta per dirigere *Il flauto magico* di Mozart. Gli rispondono dodici marimbe, alle quali si uniscono le voci degli "orchestrali": l'opera è quella, il suono no. Viene da Città del Capo, la compagnia Isango Portobello, fondata nel 2006 ma già incoronata da almeno due successi internazionali: il film *U-Carmen eKhayelitscha*, Orso d'oro al Festival di Berlino, quindi questo *Impempe Yomlingo*, che ha sbancato nel West End londinese tanto da vincere il Lawrence Olivier Award come miglior spettacolo musicale. L'assunto, in entrambi i casi, è simile: lavorare su storie dalla valenza universale, interpretate alla luce del prisma sudafricano. Dire che si tratti di un'operazione geniale ed entusiasmante non rende giustizia, forse, della struggente poesia e del sano, contagioso divertimento che accompagnano lo spettacolo: in lingua xhosa, i valori della cultura tsonga emergono in una storia che racconta di riti di iniziazione, di sacrificio, di riconciliazione, di perdono. Una storia senza colore, senza tempo, bianca quanto nera, vibrante affresco di una comunità capace di ritrovarsi e di rinnovarsi nel segno della musica. ★

PARIGI/2

Se Mozart diventa un'*operap*

MOZART, opera rock di Dove Attia e François Chouquet. Musiche di Dove Attia, François Castello, Elio, Rodrigue Janois, Rémi Lacroix, Nicolas Luciani, Jean-Pierre Pilot, William Rousseau, Olivier Schultheis, Lili Ster, Philippe Uminski. Regia di Olivier Dahan. Scene di Alain Lagarde. Costumi di Gigi Lepage. Coreografie di Dan Stewart. Luci di Jacques Rouveyrollis. Con Mikelangelo Loconte, Claire Pérot, Florent Mothe, Melissa Mars, Solal, Maeva Meline, Delphine Grandsart, Marie Lenoir, Yamin Dib, Mathias Jung, Patrice Maktav, Jean-Michel Meunier, Merwan Rim. Prod. Dove Attia e Albert Cohen, PARIGI.

O voi, che foste folgorati sulla via di Salisburgo dalla visione di *Amadeus*, non necessariamente dovete precipitarvi a vedere *Mozart*, per ora in *tournée* in perigliosi Palais des Sports francesi dopo il debutto parigino, ma presto nel resto d'Europa. Ad accogliervi ci sarà un enorme, mastodontico sipario, con un'orrida riproduzione, nelle tonalità del blu, dei *Fortunati casi dell'altalena* di Fragonard: quasi ad anticipare che il calco, il modello va adattato alle esigenze delle migliaia di ragazzine ululanti che si agitano sugli spalti dello stadio. Già: perché se l'opera è roba da antiquariato, buona per i nonni, figli e nipotini, armati di popcorn e merendine, preferiscono l'*operap* (definizione dei produttori), quella dedicata a Mozart, che – lo scopriamo in quest'occasione – era un artista *ba-rock'n roll*, con buona pace di chi pensava che il Barocco, ai tempi del Salisburghese, fosse già bell'è tramontato. Di più: sin dalla prima scena, fastosamente immaginata per descrivere l'allontanamento dalla corte salisburghese ordinato dall'arcivescovo Colloredo, Mozart diventa icona della contestazione e della trasgressione, incarnazione del genio come sregolatezza, eroe *dark* per un popolo in *piercing*. Per questo l'aspirazione massima di Wolfgang, gridata a gran voce alla moglie Constance (Pérot), è di essere tatuato sul suo seno, di dormire su un letto di rose, mentre Salieri (Mothe) trama alle sue spalle a colpi di «sinfonie sifonate» e di «concerti sconcertanti».

Alla maestria dei tempi, imposta dalla regia di Dahan, non sempre corrisponde una vena musicale ispirata – frutto di un'*équipe* pletorica, di cui fa parte anche il nostro Elio – mentre l'impianto drammaturgico, ricalcato su Puškin, si compiace di scivolare verso il *mélo*, con punte autenticamente grottesche nel momento della morte di Anna Maria Mozart (Lenoir), a Parigi, mentre la neve fiocca impietosa e il genio si dispera invano. Ma tant'è: il cast, capeggiato da uno spericolato Loconte (di origini italiane, dice lui: sì, perché per fare l'opera meglio avere sangue italiano nelle vene), e con alcune "promesse" uscite da *Star Academy* (*Amici* in versione francese), viene osannato da un pubblico sinceramente commosso, quando Mozart si spegne, vittima dell'*Assasinfonia* di Salieri. Da piangere. In tutti i sensi.

Giuseppe Montemagno

PHILOCTÈTE, di Jean-Pierre Siméon. Regia di Christian Schiaretti. Scene di Fanny Gamet. Costumi di Thibaut Welchlin. Luci di Julia Grand. Con Laurent Terzieff, David Mambouch, Johan Leysen, Julien Tiphaine, Christian Ruché, Olivier Borle, Damien Gouy, Clément Morinière. Prod. Théâtre National Populaire de VILLEURBANNE – Compagnie Laurent Terzieff, PARIGI – Odéon-Théâtre de l'Europe, PARIGI.

PHILOCTÈTE, di Heiner Müller. Regia di Jean Jordheuil. Scene e costumi di Mark Lammert. Luci di Jean Jourdheuil, Alain Sziendak, Sébastien Marrey. Con Maurice Bénichou, Marc Barbé, Marc Berman. Prod. Théâtre Vidy, LOSANNA – Théâtre National, STRASBURGO – Théâtre de la Ville, PARIGI.

FIGARO DIVORCE, di Ödön von Horváth. Regia di Jacques Lassalle. Scene di Géraldine Allier. Costumi di Renato Bianchi. Luci di Franck Thévenon. Musiche di Jean-Charles Capon. Con Michel Vuillermoz, Florence Viala, Bruno Raffaelli, Catherine Sauval, Claude Mathieu, Thierry Hancisse, Alain Lenglet, Céline Samie, Jérôme Pouly, Christian Cloarec, Loïc Corbery, Pierre Louis-Calixte, Serge Bagdassarian. Prod. Comédie Française, PARIGI.

UN CABARET HAMLET, di Matthias Langhoff, da Shakespeare. Regia e scene di Matthias Langhoff. Costumi di Arielle Chanty. Luci di Frédéric Duplessier. Con François Chattot, Marc Barnaud, Patrick Buoncristiani, Agnès Dewitte, Gilles Geenen, Anatole Koama, Frédéric Künze, Charlie Nelson, Philippe Marteau, Patricia Pottier, Jean-Marc Stehlé, Emmanuelle Wion, Delphine Zingg, Osvaldo Caló e la Tobetobe Orchestra. Prod. Théâtre de DIJON – Théâtre de SARTROUVILLE – Théâtre National, STRASBURGO – Espace Malraux, CHAMBERY – Odéon-Théâtre de l'Europe, PARIGI.

IMPEMPE YOMLINGO (IL FLAUTO MAGICO), da Wolfgang Amadeus Mozart. Adattamento e regia di Mark Dornford-May. Libretto e musica di Mandisi Dyantyis, Mbali Kgosidintsi, Pauline Malefane, Nolufefe Mtshabe. Direzione musicale di Mandisi Dyantyis. Coreografie di Lungelo Ngamlana. Costumi di Leigh Bishop. Luci di Mannie Manim. Con Mhlekazi Andy Mosiea, Nobulumko Mngxekeza, Zamile Gantana, Pauline Malefane, Simphiwe Mayeki, Xolani Momo e altri 26 interpreti. Prod. Eric Abraham – Isango Portobello, CAPE TOWN.

G(L)OSSIP

Avanspettacolo Avant-g'hard

di Fabrizio Sebastian Caleffi

1 Oh, mio D'io!

2 Dio è una droga pesante: si raccomanda la modica quantità.

3 Entr'act di Ginger&Oldofreddy

4 Couplet:
Ti volevan dottore
Ti volevan Senatore
Pensa che culo: sei diventato attore!

5 **Class Action: lotta di class(@)** – Liberiamoci da Mr. B(ean): manca totalmente di classe. Il No B-day è stato un successo, promosso su Facebook dalla giovane attrice Sara De Santis, la Silvana Mangano del III millennio. Avanti, accattori, che siete i migliori. Altro che accattoni, Mr. Bondi: James Bondi, agente segreto con licenza di uccidere la cultura. Se Buttafuoco lancia un musical sulla Rock Star dell'anno secondo Rolling Stone Italia (Silvio disegnato in copertina dal ritrattista di Obama, Shepard Fairey), libretto di Giuliano (l'Apostata) Ferrara, regia di Nanni Moretti, rilanciamo con il nostro *Citizen B**, da proporre allo Stabile di Catania, dove è andato in scena lo spettacolo *La storia del comunismo spiegata ai malati di mente* (ha assistito il Ministro, un ex?).

6 **Bar conditio** – Ok, è una *par conditio* un po' da Bar Sport, ma anche a favore di Bondi, James Bondi, promuoviamo un'azione di solidarietà: ha subìto un'interrogazione parlamentare (presentata da "Madre" Poretti del Pd) per aver portato con sé il meticcio Grisbì sulle Fs Alta Velocità. Il cagnetto lo salverà: come disse il poeta Prevert per scagionare un collaborazionista, «amava il suo cane». Campagna promossa da "Nessuno tocchi il Carlino": ci trovate su Facebook.

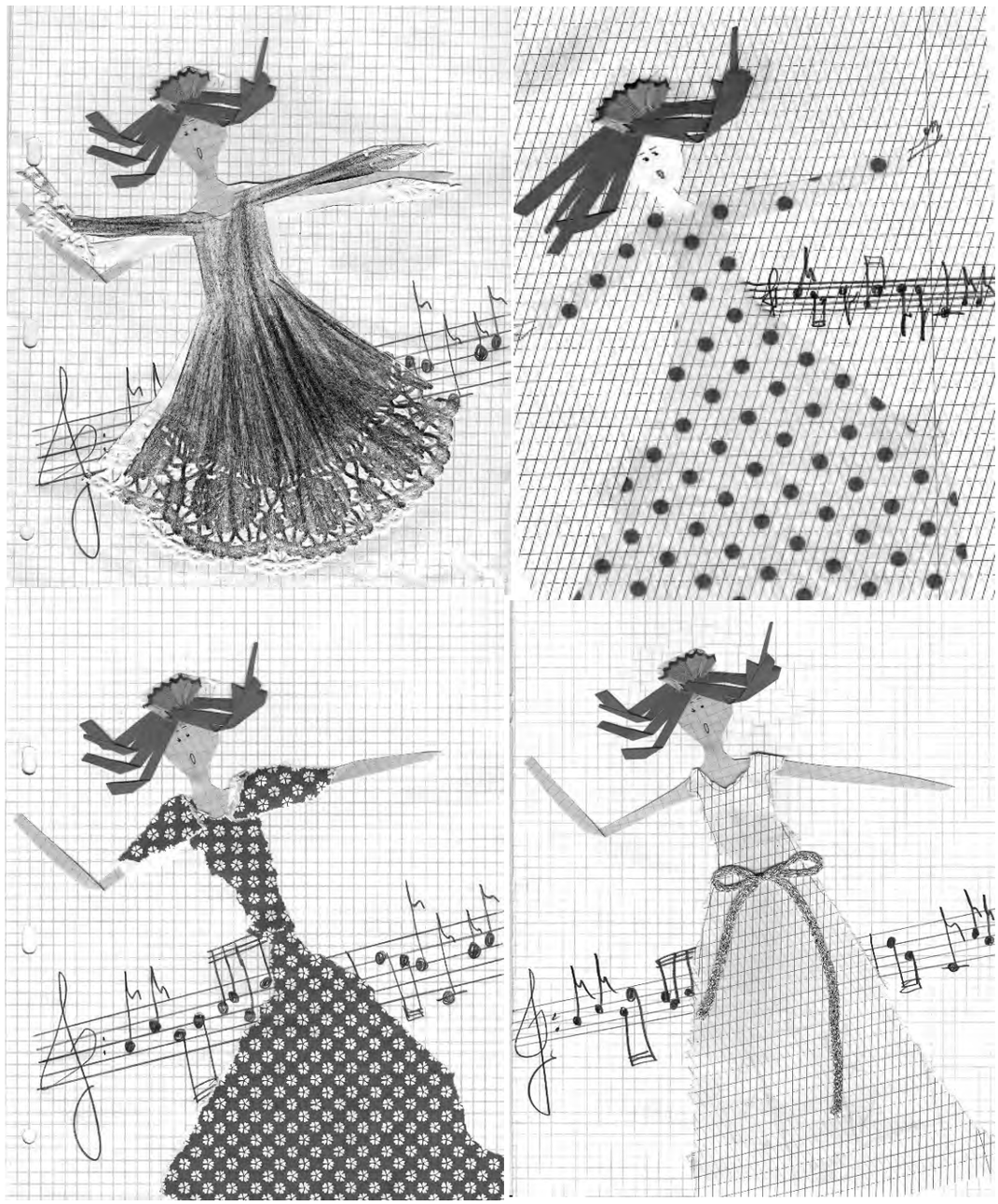
7 **Red Carpet trionferà** – Lui, il regista, Davide Sinibaldi, è un *absolut beginner* milanese, lei, la protagonista, *best actress* a Parigi, è la Marilyn Monroe-Manson degli indipendenti, la formidabile Pia Lanciotti: *L'estate d'inverno* è un gran bel debutto, con fortunata, meritata distribuzione *theatrical*. Vuol dire che lo potete vedere nelle sale. La struttura del film è decisamente teatrale: una prodezza rappresentare 2 personaggi in un interno (motel near a Danish hub).

8 **Cechov, Diaghilev, French Salade** – Che è poi l'Insalata Russa per i Russi che parlano americano e alloggiano all'Hotel Bulgari come il caro Konchalosky, fratello del carissimo Nikita (Mihailkov), che lasciò le bandiere rosse per il tappeto, pure rosso, di Hollywood. Ora ha portato il suo *Zio Vanja*, sponsorizzato Gazprom, in Italia: a Milano m'hanno detto che il *parterre* si divideva tra Mogli (goldenkiattone) e Amanti Stangone di Oligarchi. Io l'ho visto a Venezia, al Goldoni, dove un Cechov convenzionale sfigurava rispetto alla memoria di Diaghilev, magico impresario dei Ballet Russes, gloriosamente tumulato qui a San Michele, come il Mago Herrera.

9 **2nd Song** – «Ti ho vista stamattina, sei passata in un lampo, mi sembra di non riuscire ad abbandonare la presa sul passato e mi manchi tanto; non c'è nessuno all'orizzonte e noi continuiamo a fare l'amore *in my secret life*», Leonard Cohen.

10 **Nome: Dante, Prenom: Carmen** – Bizet, Mérimée, Danté: *Carmen* nella Scala dei danée. Emma fischiata dal loggione scaligero corrisponde ai *boatos* antibalotelli. Questione di maglia, di costume, di costumi: Zeffirelli che attacca l'allestimento "dantesco" fa la sua parte, riconoscendo nella cifra teatrale dell'opera l'archiviazione della sua (a suo tempo sontuosamente splendida) era registica. La stampa di costume che trova "eccentrico" l'abbigliamento dell'elegantissimo stilista Riva in pantofole ratzingheriane svolge funzione di ronda razzista dell'anti-anticonformismo. Michelangelo Zurletti si chiede: «chissà se le future Carmen non dovranno partire da qui». Credo di sì: da qui, aspettando il nuovo Godard.

Buon 2010, teatranti: raccogliete la sfida, cogliete l'attimo, l'occasione, un fiore, un frutto, fatevi una pista di polvere di palcoscenico, scrivete, scrivetemi, scrivetevi...



DOSSIER / **Regia lirica**

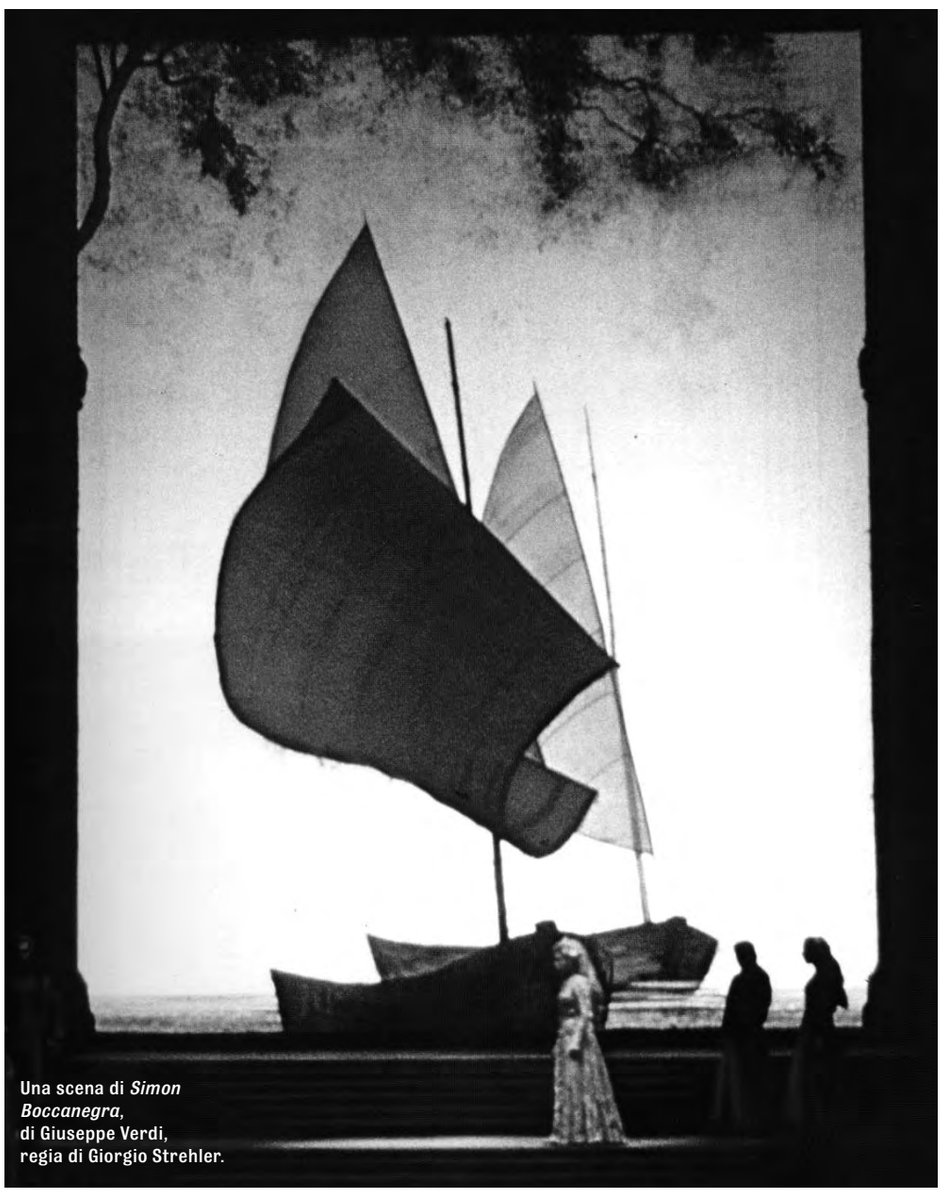
a cura di Giuseppe Montemagno

Sembrava morta, e invece oggi ha uno stato di salute floridissimo: l'opera lirica, da sempre immaginata nel segno dell'unione tra le arti, è rinata a nuova vita grazie all'attività di registi, sempre più spesso provenienti dalla prosa, capaci di rinnovarne i fasti. Spettacolo plurale, stratificato, il melodramma ha attirato e attira diverse generazioni di artisti del teatro, in Italia come nel resto d'Europa, nella creazione di una drammaturgia da indagare alla luce delle relazioni plurime che uniscono parola, musica e azione scenica.

Nel palazzo incantato

Immaginato nel segno dell'unità delle belle arti, il melodramma ha da sempre garantito un ruolo predominante alla componente teatrale. Dalla codificazione delle prime *mises en scène* francesi sino al teatro di regia tedesco, dalla soppressione della componente scenica alla ricostruzione filologica dei testi, l'opera oscilla tra conservazione e rinnovamento del repertorio.

di Giuseppe Montemagno



Una scena di *Simon Boccanegra*, di Giuseppe Verdi, regia di Giorgio Strehler.

«Spettacolo drammatico e lirico in cui ci si sforza di riunire tutte le attrattive delle belle arti nella rappresentazione di un'azione appassionata, per eccitare, con l'aiuto di sensazioni gradevoli, l'interesse e l'illusione. Le parti costitutive di un'opera sono la poesia, la musica e la decorazione. Con la poesia si parla allo spirito; con la musica all'orecchio; con la pittura agli occhi: e il tutto deve essere congiunto per commuovere il cuore». Così Jean-Jacques Rousseau, nel suo *Dictionnaire de musique* del 1775, alla voce "Opera", definisce il melodramma, genere teatrale in voga sulle scene europee da oltre un secolo, ponendo l'accento sull'unione delle arti, finalizzata alla creazione dell'artificio. Pochi anni più tardi, nel 1800, Pietro Gonzaga, illustre trattatista oltre che pittore decoratore di fama internazionale, dalla Scala di Milano ai Teatri Imperiali di San Pietroburgo, rinnova il concetto che l'opera sia «lo spettacolo degli spettacoli», in forza della sua capacità di fare appello ad almeno due sensi, l'udito e la vista, «per produrre l'illusione, questa potente sovrana del cuore umano; e da mille piaceri, formarne uno solo». Sin dal suo atto di nascita, all'inizio del XVII secolo, l'opera si configura dunque come genere "misto", composto non solo di musica, né unicamente di letteratura o di teatro, ma dell'unione di queste tre arti, elogio della continuità, creazione semantica plurale, stratificata e composita. In questo – ricorda Isabelle Moindrot – il melodramma non sarebbe diverso da altri generi misti e spettacolari (si pensi alla tragedia greca o alle drammaturgie asiatiche), se non fosse che questa «perpetua ricerca dell'unità appare come paradossale, frutto di una lotta fratricida seguita sempre da una sorta di compromesso provvisorio». Per questa sua instabilità programmatica e permanente, l'opera appare come una delle più significative manifestazioni artistiche di un'Europa conflittuale, fertile terreno d'inattese mescidanze, luogo privilegiato di confronti e di scambi: sede della coesistenza, se non altro come aspirazione ideale.

Percepite simultaneamente, musica, parola e azione appartengono, nondimeno, a codici espressivi differenziati, organizzati secondo gerarchie che, per lungo tempo, sono state oggetto d'infiammate, insolubili *querelles*, ma che

vengono percepite dallo spettatore in maniera unitaria, se non altro perché coesistono in un unico interprete, il cantante-attore, impegnato a esprimersi sovrapponendo modalità espressive di ordine musicale, linguistico, scenico. Se la retorica del melodramma non dà luogo a un processo di saturazione, è in gran parte dovuto al fatto che lo spettatore, nella maggior parte dei casi, possiede gli elementi essenziali per decodificare un capitale estetico che potrebbe apparire sovrabbondante, eccessivo, e che invece viene organizzato secondo criteri di economia e di immediata accessibilità. Incaricato di controllare la parte visiva dello spettacolo, il regista d'opera – quello che, secondo le teorie illuministe, regola il flusso destinato agli occhi per facilitare quello indirizzato all'udito – concorre alla comprensione dell'opera lavorando all'interno di questi codici. Può scegliere se lavorare all'interno di questi codici, semplificandoli se ridondanti, o contro i codici, per attivare nuove strategie interpretative; può esplicitare o trasporre, recepire prescrizioni o sviluppare tattiche a sorpresa. Da questo, per questo, deriva il fatto che oggi il regista d'opera è diventato la figura più discussa di un genere teatrale prima sottomesso alla dittatura della diva di turno o del direttore d'orchestra più dispotico: tradizionalista o provocatore, egocentrico o rispettoso del dettato scenico, rappresenta il pomo della discordia tra critici e melomani, l'oggetto di scontro tra visioni opposte e apparentemente inconciliabili.

Tra conservazione e creazione

È nel corso dell'Ottocento che si manifestano i primi segnali di interesse alla messinscena delle opere. **Verdi** e **Wagner**, con metodi e prospettive diversi, per primi interpretano il ruolo del compositore come responsabile di alcuni aspetti dell'allestimento, quando non dell'intera produzione. Ma già durante gli ultimi anni della Restaurazione, a Parigi, palcoscenico onnivoro pronto ad accogliere le creazioni dei compositori più in voga, si manifesta la necessità di salvaguardare un patrimonio, che rischia di venire messo in discussione, se non cancellato, quando l'opera viene ripresa in assenza del compositore e dei primi interpreti, lontano dalle scene dove era stata tenuta a battesimo. Durante tutto il secolo, e fino ai primi anni del Novecento – almeno sino alla nascita del Théâtre Libre di André Antoine – la *mise en scène* viene concepita come un'arte della conservazione, più che della creazione. Questo principio, fondamentale nella vita teatrale francese, induce molti *régisseurs* a trascrivere accuratamente tutti i dettagli di un allestimento, dalle *plantations* delle scene alla descrizione dei costumi, in appositi libretti, simili a quelli in cui veniva pubblicato il testo poetico dell'opera, diffusi con il nome di *livrets de mise en scène*. Questi libretti erano destinati a uso personale, nel caso di riprese parigine dello spettacolo, o ai colleghi di provincia, quando s'intendeva riprendere lo spettacolo seguendo le mode della capitale. Inizialmente pubblicati nei giornali di teatro, diedero luogo successivamente a delle collane specializzate.

È tuttavia agli inizi del Novecento che, sulla scorta della lezione di **Albert Carré**, la nozione stessa di regia d'opera prende piede nei teatri di tutta Europa. Gustav Mahler a Vienna e Richard Strauss a Dresda per la prima volta si preoccupano di scritturare registi per l'allestimento di nuove produzioni. Quando, nel 1911, debutta *Der Rosenkavalier*, il regista **Max Reinhardt** e lo scenografo Alfred Roller s'incaricano di rinnovare metodi e obiettivi dello spettacolo d'opera: se il primo fa piazza pulita di tele dipinte e cartapesta, per elaborare un universo espressivo in cui spazio, colori e luci assecondino testo e musica, il secondo affina il gioco attoriale: «Gli erano stati messi tra le mani tre manichini. Il giorno dopo ne aveva fatto tre attori indiavolati», annoterà Strauss all'indomani della prima. Eppure, ci vorranno ancora molti anni per superare il pittoresco, la cartolina illustrata, l'*idée reçue* stancamente tramandata nel tempo.

È solo all'indomani della Seconda Guerra mondiale, nel fervore di una ricostruzione che incide anche nel campo dello spettacolo d'opera, che la regia si affranca dalla rigida ripetizione della tradizione, intenzionata a percorrere sentieri inesplorati. La rivoluzione operata da **Luchino Visconti** sui maggiori palcoscenici italiani si compie grazie alla collaborazione con Maria Callas e, in gran parte, si misura con il recupero di convenzioni linguistiche che la stagione verista aveva contribuito a spazzare via. Il ritorno all'antico, filologicamente ancora poco avvertito, eppure percepito come esigenza ineludibile per la ripresa dei grandi capolavori del belcanto, favorisce dunque una rilettura dello spazio scenico, posta in una prospettiva di continuità con una drammaturgia riscoperta, valorizzata, celebrata. E se questa feconda collaborazione permette di riscoprire Gluck e Spontini, Bellini e il primo Verdi, in Germania il fenomeno coinvolge la **"Nuova Bayreuth"**, che sotto l'impulso di **Wieland Wagner**, nipote del compositore, diventa, a partire dal 1951, tempio della modernità scenica. Banditi gli ac-

Quando Verdi dispone...

«Ti mando sottofascia la descrizione della *mise en scène* dei *Vespri*. È bellissima e leggendo con attenzione quel fascicolo, un ragazzo è buono da mettere in scena. Se i *Vespri* si cambiano in *Guzman* non hai che da cambiare i costumi. Ma la *mise en scène* deve restare». Così scriveva Giuseppe Verdi al librettista Piave nel novembre del 1855, a proposito della disposizione scenica di *Giovanna de Guzman* (la versione italiana autorizzata da Verdi di *Les Vêpres Siciliennes*), data alle stampe da Ricordi in prospettiva della rappresentazione all'Opéra di Parigi, nel giugno dello stesso anno. Questo breve passaggio rivela l'interesse di Verdi circa le possibilità di codificare gli allestimenti, interesse che precedeva il suo soggiorno parigino e risaliva addirittura alla prima rappresentazione di *Ernani* (1844), e soprattutto alla pianificazione scenica di *Attila* (1846) che, fornita di precise indicazioni tecniche per la riproduzione, fu pubblicata dall'editore Lucca su *L'Italia musicale* nel 1847. Nell'allestimento delle proprie opere, oltre a guidare l'interpretazione dei cantanti e a sorvegliare l'esecuzione musicale complessiva tramite il maestro concertatore, Verdi desiderava quindi influire sullo spettacolo come intermediario tra librettista, impresario e responsabile della messinscena. Ma, nella prospettiva delle mutazioni strutturali in ambito operistico (da un punto di vista esecutivo, ma anche in relazione al moltiplicarsi degli allestimenti), dovette anche confrontarsi con la necessità di rendere duttili le produzioni sceniche, facendole diventare funzionali al dramma e riproducibili anche nei piccoli centri. Da qui il tentativo, compiuto dal compositore insieme all'editore Giulio Ricordi, di risolvere i problemi della messinscena, proponendo gli allestimenti realizzati alla Scala come modello immutabile da seguire nelle successive riprese. Direttamente ispirate al modello francese dei *livrets de mise en scène*, pubblicati a Parigi sin dalla Restaurazione, le *Disposizioni sceniche* consistevano in un complesso sistema di diagrammi esplicativi, relativi alle *plantations* sceniche come alle posizioni dei personaggi. Particolarmente minuziose, quelle curate da Verdi, dopo *Giovanna de Guzman*, riguardarono *Un ballo in maschera* (1860), *La forza del destino* (1863), *Don Carlo* (1867, poi rivista nel 1886), *Aida* (1873), *Simon Boccanegra* (1883) e *Otello* (1887). Come fa notare Gerardo Guccini nel contributo dedicato alla *Spettacolarità* nella *Storia dell'opera italiana*, l'iniziativa ricordiana non modificò le abitudini nei teatri, né venne imitata da altre case editrici. Una risposta più efficace alle esigenze della nuova produzione operistica riguardò l'unione del maestro concertatore e del direttore d'orchestra nella figura del direttore interprete, il cui dominio rimase incontrastato fino ai primi decenni del XX secolo, con l'emergere di una concezione della rappresentazione come libera "ri-creazione" e non statica imitazione del modello. **Mara Lacchè**

L'opera d'arte totale: da Wagner ad Appia

Nello scritto *Arte e Rivoluzione* (1849), Wagner rivelava che «l'opera d'arte perfetta, la grande espressione individuale di una vita pubblica libera e bella, il" dramma", la "tragedia" – anche se alcuni grandi poeti hanno alle volte composto delle tragedie – non è ancora rinata, per la semplice ragione che essa non deve "rinascere", ma "nascere nuovamente"» (*Gesammelte Schriften und Dichtungen*, a cura di W. Golther, Berlino-Lipsia, s.e., 1926, vol. 3, p. 29). Wagner informa la sua poetica, se non l'opera stessa, all'esaltazione dello spirito della tragedia greca, modello esemplare di *Gesamtkunstwerk*, ossia di "opera d'arte totale" – "opera d'arte unitaria", secondo la terminologia utilizzata nell'*Opera d'arte dell'avvenire* del 1849 – e sintesi delle categorie estetiche dell'apollineo e del dionisiaco di nietzschiana memoria. Lo stesso teatro di Bayreuth, il Festspielhaus, concepito dal compositore appositamente per la rappresentazione delle proprie opere, si ispirava al teatro greco, tanto da prevedere la "scomparsa" stessa dell'orchestra e del direttore nel "golfo mistico" per sfuggire alla retorica degli applausi. L'idea della rappresentazione come atto unico e irripetibile, in quanto rito sacrale, affascinò artisti e intellettuali che lì si recavano in religioso pellegrinaggio. Per tale ragione, e per volere della stessa Cosima Wagner, che sopravvisse al marito per oltre quarant'anni, le tradizioni rappresentative dei primi tempi furono strettamente osservate, almeno fino al 1912: nessuna innovazione alle messinscene, nessun taglio alle partiture erano tollerati. Fu del resto a causa del carattere scontroso della stessa Cosima che non trovarono realizzazione scenica le geniali intuizioni di Adolphe Appia, volte a rinnovare il teatro realista ottocentesco. La visione della *Tetralogia* gli aveva fatto comprendere che una trasposizione scenica meramente realistica rischiava di impoverire la portata stessa dell'opera wagneriana. Prendendo spunto dalle scenografie concepite agli inizi degli anni Novanta per *L'oro del Reno* e per *La valchiria*, nel suo saggio *La messinscena del dramma wagneriano* (1895) lo scenografo ginevrino avrebbe gettato le basi di una visione della rappresentazione fondata sul principio della piena autonomia del quadro scenico, che rifiuta la mimesi, cercando le qualità artistiche insite nella natura, coerentemente con lo spirito del dramma. **Mara Lacchè**

cessori imposti da una tradizione inveterata, fedele alla volontà del compositore; soppressa la scena, sublimata in uno spazio poetico dove s'incrociano personaggi portatori di sentimenti contrastanti; recuperato il gioco di una luministica, capace di tracciare traiettorie definite da gesti ieratici, essenziali, infinitamente più significativi di quelli suggeriti da un approccio realista: tutto questo concorre a recuperare l'ideale della tragedia greca, sotteso alla drammaturgia wagneriana; e nel contempo a dimostrare, forse per la prima volta, che l'opera non poteva essere, diventare un museo. Per questa via il melodramma si è trovato a un bivio, nel corso dell'ultimo mezzo secolo: tra difesa della tradizione e tentativi di creazione, tra accademismo e modernità si è giocata una partita che ha contrapposto le grandi capitali, aperte alle sollecitazioni di operazioni più rischiose, alle scene di provincia, protese a salvaguardare il repertorio; i teatri di Francia e Germania, notoriamente più interessati alle novità, a quelli dei paesi anglofoni, arroccati sulla difensiva. Ma nuovi venti erano destinati a soffiare sull'opera.

Il grado zero e la *mise en espace*

È noto il caso di direttori che dirigono a occhi chiusi, per non vedere cosa accade sul palcoscenico, o di cantanti che, stanchi di richieste che mettono a dura prova esigenze tecniche non secondarie, hanno abbandonato palcoscenici funestati da regie invadenti. Ed è forse per rispondere a questa esigenza che, da una ventina d'anni a questa parte, si fa strada – barthesianamente – il "grado zero" della regia lirica, ossia, molto più semplicemente, la sua soppressione. La tendenza a rappresentare le opere "in forma di concerto", come usualmente recita la definizione adottata quando si rinuncia alla versione scenica, impone qualche riflessione. Perché se è vero che snatura l'essenza stessa del melodramma, genere spettacolare quanto pochi altri, è altrettanto incontestabile che motivazioni di carattere diverso ne suggeriscono la scelta. Per cominciare, com'è evidente, questioni di ordine economico: il peso di nuove produzioni grava su bilanci in rosso, su teatri perennemente in difficoltà. E tuttavia è pur vero che questo espediente ha consentito la programmazione di opere desuete, uscite dal repertorio, di difficile – se non impossibile – realizzazione scenica. Grazie a questo stratagemma, un'artista del calibro di **Renée Fleming** ha potuto persuadere la direzione di svariati teatri a proporre *Il pirata* o *Thaïs*, titoli apprezzati solo da ristrette cerchie di *operagoers*. Ma esiste anche il caso in cui la sede del concerto risulti talmente suggestiva da risultare valorizzata proprio per l'assenza di un apparato scenico: è stato il caso del *Prophète* di Meyerbeer, proposto nel 2007 a Essen, nella mastodontica *hall* delle antiche acciaierie della Ruhr.

Motivazioni di carattere storico sono inoltre alla base di questa scelta. È stato solo con la costruzione del teatro di Bayreuth, voluto da Wagner secondo inedite prospettive architettoniche, che l'orchestra è "scomparsa", inghiottita nel golfo mistico, abbandonando quel posto, di assoluto rilievo, che le era stato accordato sin dalle origini. Grazie alle versioni in forma di concerto l'orchestra ha riguadagnato un posto di primo piano e, in alcuni casi, di assoluta preminenza. Seguendo questa prospettiva, infatti, **Leonard Bernstein** ha proposto, nel 1988, all'Accademia di Santa Cecilia di Roma, un'interessante soluzione intermedia, quella delle versioni in forma semi-scenica, con i cantanti in costume e alcuni elementi di scenografia tra gli orchestrali. È una tendenza gradita a molti direttori, da James Conlon, che l'ha scelta per un'elettrizzante edizione dei *Maestri cantori di Norimberga*, a *sir* John Eliot Gardiner (*Oberon*, ma soprattutto *Falstaff*), bacchetta tra le più celebrate nel recupero filologico del repertorio barocco e romantico: perché consente di ridare centralità alla parte musicale, senza rinunciare al gioco scenico, in alcuni casi essenziale nell'impianto drammaturgico. Come se, in qualche modo, la de-teatralizzazione dell'opera abbia portato a una teatralizzazione del concerto, sempre più spesso animato da *mises en espace* che tradiscono l'insopprimibile tensione dell'opera verso la dimensione drammatica.

Ah! Fu un lampo, un sogno, un gioco...

Eppure c'è stata una stagione di equilibrio praticamente perfetto, lontano dalla *routine*, vivificato da un soffio vitale, ispirato da una strepitosa intelligenza delle partiture. Ed è coincisa con l'attività di **Jean-Pierre Ponnelle**, *metteur en scène* rimasto negli annali della storia per la trilogia buffa rossiniana, affrontata con Claudio Abbado a Salisburgo e alla Scala; per i cicli mozartiani, a Colonia quindi a Zurigo; e, in quest'ultimo teatro, per la riscoperta delle tre opere di Monteverdi, dirette da Nikolaus Harnoncourt. Era, per cominciare, un regista in grado di leggere le partiture, come e fors'anche meglio del direttore d'orchestra: tanto da rendersi conto dell'intima connessione tra azione, parola e musica. I suoi Rossini, animati da inarrestabile *verve*, sono stati i primi ad amplifi-

carne il discorso musicale, facendone il motore primo dell'azione scenica. Procedendo *à rebours*, Ponnelle riscopre il Mozart serio, quindi arriva alla trilogia monteverdiana, messa in scena a partire da un meticoloso lavoro di ricostruzione filologica dei testi e delle pratiche performative rinascimentali. All'opulenza scenica contrappone allora l'essenzialità dei gesti, uno scavo psicologico destinato a ricostruire codici perenti, a recuperare gesti che sono stati miti, riti e, prima ancora, emozioni. Sensibile all'avvento della riproduzione audiovisiva, per la prima volta il regista francese filma le sue produzioni, affidandole a una celebre emittente tedesca. Prima, autentica *star* della regia lirica, viene richiesto in tutto il mondo, firmando 303 produzioni in soli 36 anni. Si spegnerà prematuramente, nel 1988, quando è già un classico, non ancora *déjà-vu*. Gli fa eco, dall'Italia, un altro «uomo di testi», prima ancora che di teatro, **Giorgio Strehler**. Che nell'opera vede proprio quello straordinario *melting-pot* di codici che solo lui, Prospero delle scene liriche, padroneggia con inarrivabile virtuosismo. Il suo *Ratto dal serraglio* (Salisburgo, 1965), il suo *Simon Boccanegra* (Milano, 1971), le sue *Nozze di Figaro* (Parigi, 1973), il suo *Don Giovanni* (Milano, 1987) figurano come icone senza tempo, punto d'incontro ideale tra teatro e impegno civile, interpretazione critica e fedeltà ai classici.

Lost in translation

Perché, nel frattempo, barriere impenetrabili cominciano a separare opposte visioni della regia d'opera. Oltre cortina, il Muro di Berlino diventa invalicabile frontiera di una concezione del melodramma che, partendo da presupposti simili – recuperare la lettera del testo – perviene a risultati opposti. Segnatamente quando **Walter Felsenstein** si insedia a capo del Komische Oper di Berlino, avviando una riforma della concezione teatrale paragonabile solo al lavoro di Bertolt Brecht con il Berliner Ensemble. Nel trentennio in cui dirige la massima istituzione lirica della Rda, dal 1947 al 1975, il regista austriaco mira essenzialmente a due obiettivi: ri-teatralizzare l'opera, facendone un meccanismo a orologeria in cui ogni singolo ingranaggio deve essere perfettamente integrato agli altri; e assegnare il primato al *singende Mensch*, l'essere umano cantante, grazie a un lavoro di *troupe* in cui l'individualità si esprime solo attraverso la collettività, sopprimendo il divismo proprio del cantante lirico. Con i suoi discepoli – **Joachim Herz**, **Götz Friedrich**, **Harry Kupfer** – si fa strada una lettura critica dei testi, impostata su un'interpretazione politica che intende mettere in evidenza l'attualità delle opere, più che la loro atemporalità. Herz, in particolare, è il primo a evidenziare le valenze politiche del *Ring* (Lipsia, 1973-76) wagneriano, trasportando l'azione delle opere in epoca moderna.

È da queste premesse che nasce il ***Regietheater*** tedesco, letteralmente "teatro di messa in scena", che si propone di sottolineare gli aspetti di critica sociale insiti nel melodramma. Per questa via l'opera diventa veicolo per interpretare il contesto della creazione (è il caso del *Faust* di Jorge Lavelli, creato all'Opéra di Parigi nel 1975, che trasferisce l'azione nella Francia del Secondo Impero) o per cogliere analogie con una contemporaneità, che non sempre si considera in grado di decodificarne le convenzioni. Strada difficile, com'è facile intendere, perché sovrappone alle intenzioni dell'autore, sottaciute o ignorate, una cifra interpretativa aggiunta, sovrapposta a quella originaria. Palazzo incantato in cui convivono le arti della scena, il melodramma risponde così a esigenze contrastanti – e talora contraddittorie, perfino laceranti – diventando specchio deformante di realtà sfuggenti, labili, inafferrabili. Come nella migliore tradizione del teatro. ★

Regia lirica: Albert Carré, il primo *metteur en scène*

Albert Carré è uno dei protagonisti della scena lirica francese *fin-de-siècle*: attore, *metteur en scène* e direttore dell'Opéra-Comique (1898-1914 e 1918-1925), è un fine conoscitore dei mestieri del teatro. A partire dal 1878, organizza delle *matinées* al Vaudeville con lo scopo di far conoscere i giovani autori drammatici, tra cui Ibsen, all'epoca poco conosciuto in Francia. La *première* di *Hedda Gabler* (1891) segue infatti le due precedenti rappresentazioni al Théâtre Libre: *Les Revenants* e *Le canard sauvage*, con la *mise en scène* di André Antoine. È proprio lo stretto rapporto con quest'ultimo che permette a Carré di sviluppare la sua sensibilità scenica nell'opera lirica. Antoine, fedele discepolo di Zola, propone una scena che si avvicini il più possibile alla realtà quotidiana, priva degli orpelli di un teatro di "posa" e di *défilé*, caratterizzato da ampi costumi che servono, dal suo punto di vista, solo a coprire l'inadeguatezza delle pièces drammatiche. Il rapporto gerarchico tra gli attori deve essere organizzato secondo il principio dell'*ensemble*, in cui ogni personaggio ha una funzione centrale. A questo proposito è utile confrontare le riflessioni di Albert Carré sul ruolo dei coristi, che: «non formeranno più una sorta di gruppo disordinato, ma ciascuno di essi avrà una *silhouette* a cui dare vita, un personaggio da difendere, faranno infatti parte integrante del movimento scenico dell'opera». Per osservare da vicino questa minuzia nei movimenti scenici corali basta osservare i numerosi *livrets de mise en scène* conservati a Parigi nella Bibliothèque des Régisseurs de Théâtre, per esempio quelli di *Carmen* o de *La Vie de Bohème*. La luminotecnica assume nelle *mises en scène* di Carré un ruolo di primo piano, consolidatosi durante un viaggio di studio in Germania e Austria per approfondire la conoscenza dei diversi sistemi di gestione teatrale, sia amministrativa che artistica. Il Festspielhaus di Bayreuth, tempio della musica wagneriana, con gli allestimenti di Adolphe Appia per *Parsifal* (1896), è la tappa centrale dell'evoluzione delle arti sceniche e punto di partenza delle realizzazioni di Carré. Tutto il suo operato per rinnovare il teatro lirico francese da un immobilismo latente è sintetizzato nelle sue parole: «L'opera lirica è sempre accompagnata dai *décors*, dai costumi, dal movimento, dalla danza, e [...] dai macchinari scenici, elementi che necessitano di un *maître de la scène*, che non deve subire alcun controllo, salvo quello del compositore». **Michela Niccolai**

Scarpine all'aria

Teatro alla Scala, 28 dicembre 1955: basta un gesto della "divina" Callas, indimenticabile protagonista de *La traviata*, per rivoluzionare il mondo del melodramma. Viaggio attraverso le regie liriche di Luchino Visconti, da *La vestale* scaligera al sogno incompiuto della *Tetralogia*.

di Domenico Rigotti

Non era mai successo. E tanto meno alla Scala. Che una cantante compisse un gesto così fuori dalla norma. Che al momento centrale dell'aria più famosa ("Sempre libera degg'io") buttasse all'aria le sue scarpine. Quando per stanchezza e noia – e troppo male ai piedi – sempre succede o può succedere a una donna, anche se giovane, dopo una festa. E qui, stanca, nell'impeto dell'amore provato all'improvviso per Alfredo, è nientemeno che lei, Violetta Valéry, *La traviata*, tanto per intenderci. Che offesa! Che insulto per i vecchi parrucconi della lirica! Il giorno dopo quella storica serata tutti i giornali avrebbero parlato di quel gesto. Una cosa al limite dello scandalo! E uno scandalo che proveniva dal teatro più celebre al mondo. E a compierlo era proprio "la divina". Lei, Maria Callas. Ma a lei, proprio perché era Maria Callas, tutto era perdonabile. Anche perché poi quella serata, come pure i giornali avrebbero riferito, s'era risolta in un trionfo. Aveva vinto, anzi stravinto, ancora una volta, il grande soprano, con il suo virtuosismo, ma soprattutto perché la sua grandezza derivava dalla profondità della poesia, dalla vibrazione intima degli accenti, dalla progressione drammatica che aveva impresso al personaggio. Anche se poi, a superare la difficile prova, ciò era stato in gran parte dovuto al fatto che aveva trovato chi aveva saputo guidarla a quel risultato stupefacente. Il nome lo conosciamo tutti: Luchino Visconti. Per merito suo, il personaggio di Violetta e l'intera opera avevano trovato uno smalto nuovo, diverso. Per merito suo alla Scala s'era compiuta una mezza rivoluzione.

Era la sera del 28 dicembre 1955. La regia lirica riceveva una linfa nuova. In verità, era il terzo passo che il grande Luchino (Venezia quell'anno aveva snobbato *Senso*, uno dei suoi capolavori cinematografici, negandogli il Leone d'oro) compiva dentro al mondo dell'opera. Il suo debutto alla Scala era avvenuto giusto un anno prima, la sera dell'8 dicembre 1954, con *La vestale* di Spontini. Era stata la Callas, già all'apice

In apertura, Maria Callas ne *La traviata*, di Giuseppe Verdi, regia di Luchino Visconti; in questa pagina, la Callas e Visconti durante le prove de *La vestale*, di Gaspare Spontini.

della carriera, a indurre in tentazione il grande regista. Di quel dimenticato melodramma Maria aveva sollecitato il *revival*, ma aveva anche chiesto che la regia fosse affidata all'amico Luchino, in modo che la loro opera congiunta riuscisse a trascendere in chiave drammatica i limiti musicali della partitura. Del celebre soprano fu questa una delle mosse più clamorose, fra quante contribuirono a rivoluzionare il teatro lirico. Quella *première* fu molto attesa anche perché era presente, cosa rara, il vecchio leone Arturo Toscanini: chi scrive lo ricorda silenzioso nel palco di proscenio con la figlia Wally, ma ha nella memoria tutta la luminosa serata. E fu successo clamoroso: Visconti quella sera era apparso davvero come un mago. Aveva evocato il Classicismo della Roma imperiale, utilizzando enormi colonne che apparivano in sintonia con l'architettura del Piermarini e ricorrendo a luci fredde che suscitavano un'impressione di marmi candidi, rischiarati da un pallido chiarore. Sedotto il pubblico, forse un po' meno (con qualche eccezione, naturalmente) i critici che, nei loro resoconti, riservarono elogi più all'interpretazione della protagonista che non all'opera del regista. Basta vedere quanto ne scrisse sul *Corriere d'informazione* Eugenio Montale: «La regia è di Luchino Visconti, che non ha esitato a spingere gli attori al proscenio quando era giusto farlo ed ha avuto il grande merito di non far pesare la sua mano: è il miglior elogio che si possa fare a un regista d'opera». Più severo sarà il suo giudizio quando, nel marzo successivo, il regista allestirà *La sonnambula* di Bellini: «La regia è di Luchino Visconti, i bozzetti e i figurini di Piero Tosi non ci hanno entusiasmato... D'altra parte, a scanso d'equivoci dobbiamo scandalosamente dichiarare [*sic*!] che nella rappresentazione di un'opera d'arte consideriamo la regia e la scenografia elementi di interesse secondario». Bontà sua, altro sarà il giudizio quando, nel 1957, recensirà *Anna Bolena*, opera che mancava dal teatro milanese da ottant'anni: «La regia di Visconti è sembrata la migliore che questo artista ha dato alla Scala: di una austerità degna della tragedia». Avrà sorriso, con quel suo sorriso ironico e malinconico, Visconti, a tanto giudizio del futuro Premio Nobel? Non è dato saperlo. Interessa piuttosto ricordare come Visconti all'avventura dentro l'opera lirica presto o tardi avrebbe dovuto cedere. L'opera e il teatro scorrevano nelle sue vene.

Nato a Milano nel momento esatto in cui il sipario del Piermarini si apriva su un'ennesima rappresentazione de *La traviata*, sempre dichiarò che aveva l'impressione di essere stato «praticamente allevato alla Scala». Cresciuto in un *milieu* familiare permeato di interessi artistici, sin da bambino aveva imparato ad amare il melodramma nel palco di famiglia tappezzato di damasco rosso (il quarto in prima fila, proprio sopra l'orchestra), portatovi per mano dalla madre. Ora, quasi mezzo secolo dopo, ritornava alla Scala, ma salendo sul palcoscenico per rinnovare quel melodramma con fantasia e intelligenza nuova. Togliendo quel tanto di falso e di polvere che vi si era accumulato sopra, regalando al melodramma un impeto drammatico legato al tessuto musicale (in fondo, da bambino aveva coltivato studi musicali, imparando il violoncello) che non prescindeva dalla psicologia. Sette furono le opere da lui allestite alla Scala. Oltre a quelle già indicate, a confrontarsi con *Ifigenia in Tauride* di Gluck, lo spettacolo più riuscito da lui firmato, e tra quanti ebbero la Callas protagonista. Anche se quest'ultima non era proprio convinta – anzi aveva dissentito e decisamente – da quella ambientazione in pieno Settecento, con la scenografia ispirata al più elaborato rococò. E poi con un trittico di capolavori verdiani: *Don Carlos, Falstaff* e *Il trovatore*. È stato l'*âge d'or* della Scala. Ma anche fuori dalla Scala altri famosi teatri, a Vienna come a Londra, chiamarono Visconti per compiere la sua opera rivoluzionaria: a una ventina circa risalgono le sue regie liriche, un numero ben maggiore dei film girati, solo quattordici; quanto alle regie teatrali, furono 45.

E soprattutto quella di Spoleto fu una ribalta importante per Visconti regista lirico. Cominciò nel 1958 con un *Macbeth* che fece sensazione e segnò la nascita del Festival dei Due Mondi. Vennero successivamente *Il duca d'Alba* di Donizetti, anch'esso studiato in maniera quasi maniacale nel suo rigore storico, *Salome* di Richard Strauss e infine, nel 1973, *Manon Lescaut*. Fu questo il suo canto del cigno: ma che canto! Tutto una perfezione come se fosse stato alla Scala. Dirigeva Thomas Schippers, il giovane maestro prediletto da Giancarlo Menotti. La protagonista era una cantante americana, Nancy Shade. Le scene le aveva disegnate nella sua soffitta parigina la fedele Lila De Nobili. Visconti era stato già colpito dal male che lo avrebbe portato alla morte: gli amici lo conducevano in auto fino alla porta del Teatro Nuovo. Poi, reggendolo, lo portavano in un palco di prima fila; e da quel palco, nella penombra, con poche indicazioni, poche parole che uscivano con sforzo dalla bocca, mise dentro quella *Manon* tutta la giovinezza, l'abbandono, lo strazio, l'amore che vivevano nell'opera di Puccini. La prima fu una serata memorabile, un'esperienza indimenticabile per molti, non solo per gli artisti. Accarezzato a lungo, l'ultimo progetto musicale di Visconti doveva essere la *Tetralogia* wagneriana per la "sua" Scala. La morte gli strappò quel sogno. ★

Quanto valgan gli Italiani...

Memori della lezione viscontiana, le prime generazioni della scuola registica italiana, fedeli alla lettera dei testi, da sempre hanno intrecciato e intrecciano un fecondo dialogo con la tradizione interpretativa consacrata dalla Storia. Da Strehler a Ronconi, da Zeffirelli a Puggelli, esiti e prospettive di ricerche drammaturgiche in corso.

di Alberto Bentoglio

Una scena di *L'affare Makropoulos*, di Leoš Janáček, regia di Luca Ronconi (foto: Marco Brescia/ Teatro alla Scala).

In principio furono **Luchino Visconti** e **Giorgio Strehler**. Grazie ai loro spettacoli d'opera la regia si affermò quale componente indispensabile alla realizzazione della lirica, ponendo in primo piano la necessità di un apparato scenografico non più generico ma originale e studiato in funzione della partitura da rappresentarsi, di una recitazione che abbandonasse la convenzionale staticità proposta dai cantanti e, soprattutto, di un responsabile unico che connettesse e integrasse omogeneamente tutti i differenti elementi dello spettacolo. Se di Visconti si parla in un articolo a parte, cerchiamo di identificare alcune fra le costanti che caratterizzano il lavoro che Strehler ha compiuto nel corso del suo lungo percorso sulle scene del teatro musicale (che principia nel 1947 con un allestimento de *La traviata* alla Scala, per concludersi dopo cinquant'anni con il mozartiano *Così fan tutte*, presentato postumo al Nuovo Piccolo Teatro). Strehler considera la tradizione di rappresentazione di un'opera lirica un fatto significativo: essa è parte integrante della complessa realtà dell'opera quale ci è stata tramandata e che non possiamo, né dobbiamo ignorare. Ecco, quindi, che il suo lavoro non è mai proteso a scardinare la tradizione di rappresentazione di un'opera lirica, bensì a modificarla, considerandola elemento indispensabile per giungere a una rappresentazione che egli definisce «il più possibile oggettiva». Accade così di mettere in scena un'opera in luoghi, ambienti o situazioni anomale rispetto alla tradizione interpretativa, ma che non sono tali, tuttavia, rispetto alla struttura drammaturgica del testo. Nel suo modo di lavorare sono, semmai, forzature nei confronti della tradizione di rappresentazione dell'opera musicale. Prendendo le mosse dalla "tradizione", il regista arriva a sostenere il contrario solo quando la tesi di partenza si sia dimostrata assurda e insostenibile. Dallo scontro dialettico con la tradizione di messa in scena emerge così un'opera nuova, un personaggio diverso, costruito su tutto ciò che nasce dall'esame oggettivo del testo, della partitura musicale, ma anche di quella tradizione di rappresentazione ormai non più proponibile. È davvero Falstaff un laido buffone? È necessario che sia così? Il personaggio di Falstaff è concepito tradizionalmente come un grasso buffone, lasci-

vo e velleitario, e tale interpretazione si è, per così dire, incrostata sulla partitura fino a usurparne quella autenticità che spetta ai valori ritmici, melodici e timbrici. E lo stesso può dirsi per Don Giovanni, da sempre un vecchio libertino, un uomo avanti negli anni che gioca puerilmente a fare ancora il ragazzo perché non ammette di essere invecchiato. Ma sottoposta a un serrato interrogatorio, stretta dalle contestazioni e dai dubbi, la tradizione di rappresentazione mostra la corda. La buffoneria laida di Falstaff, impotente e volgare seduttore gabbato, ha troppe controindicazioni nella lettura del libretto e della partitura. Come si può conciliare, per esempio, tale laida buffoneria con il raffinato cinismo e la sottile autoironia della lezione di Falstaff sull'onore? E con l'elegante purezza melodica in cui si distende il suo sentimento per Alice? Lo stesso si può dire per *Don Giovanni*. Come si concilia la scelta di Mozart di affidare a Praga il ruolo di Don Giovanni a un giovane baritono di ventitré anni se non con un personaggio che deve essere immemore, fresco, capace di ridere, incosciente; che non accetta la morte, né il domani, né nulla: nulla al di là della terra. Un *Don Giovanni* quindi di totale, egoistica gioventù. Strehler studia ed esplora criticamente tutto ciò che può in qualche modo chiarire, arricchire, approfondire il ritratto del personaggio da mettere in scena. Dalle notizie sulla persona storica (intese non certo come dato vincolante ed esclusivo, ma come elemento costitutivo della preistoria del personaggio), alle notizie storiche sul personaggio stesso, a quelle sui suoi autori. La sua regia lirica tenta sempre di avvicinare quella oggettività perduta, convinto del fatto che, come lui stesso ha dichiarato, «non esiste una regia totale; si può tentare soltanto di avvicinarsi in una certa misura alla maggior quantità possibile della verità contenuta nei capolavori, non soltanto cercando di comprendere ciò che i loro creatori hanno detto nel loro tempo, ma ciò che possono ancora dire alla nostra sensibilità di uomini d'oggi».

Tra filologia, sogno e realtà

Alla stessa generazione di Strehler (la prima cosiddetta generazione dei registi italiani) appartiene anche **Gianfranco De Bosio**. Fine intellettuale, De Bosio è stato capace di applicare all'opera lirica quella serietà filologica che è stata sempre alla base del suo percorso di ricerca nella prosa. Prendiamo in considerazione *Aida*, senza dubbio la sua più celebre creazione per l'Arena di Verona (della quale è stato anche sovrintendente per un lungo e felice periodo). De Bosio ha sostenuto l'importanza di "svuotare", e non di "riempire" lo spazio scenico del grande anfiteatro e questa idea trova un'ottima realizzazione nel recupero dell'allestimento di *Aida* di Ettore Fagiuoli del 1913, realizzato nel 1982, basandosi sui bozzetti e sulla documentazione fotografica coeva. Quattro coppie di colonne egizie si muovono a vista durante tutto lo spettacolo, incorniciando le varie azioni dei personaggi e delineando le differenti scene, anch'esse decorate con pochi oggetti, mentre due alti obelischi delimitano ai lati il vasto palcoscenico. Il regista rifugge così la tradizione che ha spesso legato l'Arena a luogo di spettacoli "da cartolina", monumentali e pacchiani, proponendo un'*Aida* archeologicamente autentica e visivamente affascinante, ma pulita ed essenziale, in grado di esaltare, da un lato, la componente intimistica di alcune scene dell'opera, e di risolvere felicemente, d'altro lato, quelle più spettacolari, come la scena del trionfo del secondo atto, attraverso uno studiato gioco di equilibri geometrici. Un gusto *naïf*, tipico dell'allestimento d'epoca, si fonde così a una più moderna ed equilibrata linearità. In sintesi, si tratta di uno spettacolo coraggioso e antitradizionale, carico di sobrietà, che va contro l'orizzonte d'attesa degli spettatori che attendono l'*Aida* degli elefanti e delle mille comparse, integrato cromaticamente nella struttura marmorea delle gradinate areniane, al quale non a caso il grande pubblico ha tributato un successo senza precedenti.

Sensibile regista lirico, **Franco Zeffirelli**, il cui nome fa spesso storcere il naso a non pochi sapientissimi uomini di teatro, ha raggiunto proprio nel teatro musicale i vertici della sua arte. Nella sua lunga storia professionale, egli ha toccato pressoché tutti i capolavori del teatro lirico mostrandosi capace di creare, attraverso una palpitante aderenza al soggetto, un'atmosfera poetica nella quale i singoli personaggi sembrano muoversi come sospesi tra realtà e sogno. Indimenticabili gli allestimenti scaligeri (penso a *La bohème*, del 1963, o all'*Otello* del 1976, fino all'*Aida* per l'inaugurazione del 2006, quarantatré anni dopo quella storica, firmata con Lila De Nobili), molto ben fatte le recenti regie per l'Arena (*Carmen*, 1995, *Il trovatore*, 2001, *Aida*, 2002, *Madama Butterfly*, 2004, mentre già si annuncia *Turandot*, nel 2010, con la ripresa di tutti i suoi allestimenti) e, soprattutto, di grande qualità e ottima fattura le decine di messe in scena firmate, senza soluzione di continuità, per tutti i palcoscenici dei più grandi teatri lirici del mondo, a riprova di un disegno registico coerente con la sua poetica e rispettoso degli aspetti musicali. Senza stravaganze facili, poco sconvolgente esteriormente, consapevole delle convenzioni del melodramma, lontano da operazioni ardite che – a suo avviso – sono sempre contro la musica, Zeffirelli ritiene l'opera lirica una sorta di sottile gioco di equilibrismo tra musica e parola, tra possibilità reali degli interpreti, leggi, modalità, necessità, spazi che talvolta non hanno quasi riferimenti, se non esteriori, con il lavoro critico del teatro drammatico. In tale direzione, tutto ciò che il compositore indica sul piano sonoro deve essere guida precisa

per il lavoro del regista: l'operazione critica iniziale, quella fondamentale, è di ordine musicale. Zeffirelli dà così spazio, movimenti e figurazioni alle intuizioni critico-musicali del direttore d'orchestra, ritenuto l'artefice primo del teatro musicale. Caratteristica del suo lavoro è stata anche l'attenta valorizzazione del "gesto" del cantante lirico: alla sua scuola si sono formati, teatralmente parlando, i migliori interpreti del nostro teatro musicale del secolo passato e anche le recenti generazioni devono molto alla sua lezione.

Ridefinire lo spazio scenico

Un posto a parte merita lo straordinario lavoro di regista lirico condotto ininterrottamente da quarant'anni da **Luca Ronconi**. Sollecitato a fornire una definizione di regia d'opera, Ronconi ha in più occasioni ribadito che «non è né una disciplina, né una ricetta, ma un concetto estetico da verificare di volta in volta. Anche perché il melodramma è una cosa, Mozart e Wagner un'altra cosa ancora e il teatro musicale contemporaneo gioca su ipotesi drammaturgiche ancor più definite. Inoltre, a differenza del teatro di prosa, l'opera ha un effetto di risonanza internazionale e, inalterabile nei suoi elementi costitutivi, passa da un paese all'altro. La forma di riproduzione teatrale più rischiosa e affascinante che esista è dare forma all'opera: rimodellarne i lineamenti, è questa la regia». Come possa adattarsi un metodo registico attento, drammaturgicamente rigoroso, assoluto come quello di Ronconi alle particolari e inderogabili esigenze del mondo dell'opera lirica non è cosa semplice a dirsi. Come possa poi adeguarsi ai molteplici elementi esterni all'opera stessa, quali possano essere le personalità dei cantanti lirici (che non sono attori) o il peso della tradizione interpretativa che grava implacabile su gran parte della produzione melodrammatica, come possa accordare i problemi di ordine pratico (stato strutturale dei teatri lirici, materiale umano a disposizione, capacità e abitudini delle masse corali, metodi e tempi di prova) con le esigenze, i tempi, la ferrea disciplina imposti da Ronconi è cosa ancora più difficile a spiegarsi. Sta di fatto che, smarrita ogni connotazione naturalistica o ogni aspirazione pittorica, l'opera lirica si trasforma nelle sue mani in uno strumento dotato di singolare suggestione, capace di proporre allo spettatore nella plasticità della scena architettonica e della composizione strumentale un modello registico inconsueto, che ha veramente aperto una nuova e fortunata strada alla regia in campo musicale. Esso si realizza in diversi casi attraverso la ridefinizione del tradizionale palcoscenico, concepito sul modello della scena all'italiana. Tale struttura, infatti, ben raramente soddisfa la creatività di Ronconi che, in molti casi, è costretto a optare per l'uso e la ristrutturazione di spazi alternativi. Così lo spazio delle sue regie, anche se inserito in una struttura tradizionale, assume sempre connotati originali. Il palcoscenico diviene uno spazio vuoto all'interno del quale nasce un altro spazio distinto e separato da quello: un contenitore per l'azione interamente concepito come una macchina teatrale che diventa un prolunga-

Nella pagina precedente, una scena di *L'italiana in Algeri*, di Gioachino Rossini, regia di Dario Fo; in questa pagina, Maria José Siri e Walter Fraccaro in *Aida*, di Giuseppe Verdi, regia di Franco Zeffirelli (foto: Archivio fotografico del Teatro alla Scala).

E Rossini scritturò un premio Nobel...

Pare ci abbia provato, a occuparsi d'altro, ma lui non ha voluto. Lui, è – niente di meno – Gioachino Rossini, che da più di un ventennio ha incoronato Dario Fo come suo profeta, impedendogli scappatelle verso altri lidi. Certo è che la consentaneità tra la drammaturgia rossiniana e il linguaggio teatrale del Nobel fu chiara sin dalla prima volta, un *Barbiere di Siviglia* allestito ad Amsterdam nel 1987, quindi ripreso innumerevoli volte, da Bari a Parigi sino a Tel Aviv. C'era, prima di tutto, il desiderio di amplificare personaggi buffi che si specchiavano nei lazzi imprevedibili e beffardi di comici della Commedia dell'Arte, acrobati, equilibristi, un'intera, piccola comunità pronta a occupare la scena in ogni momento dell'azione. Questa, a sua volta, ereditava la tecnica dei *pageants* medievali, strutturata com'era in elementi componibili, piccoli, grandi palcoscenici dove l'azione si scomponeva, si moltiplicava, si faceva iperbole di quella follia organizzata per restituire irresistibile *vis* comica alla partitura. E poi i personaggi, talora mascherati, zoomorfi, provvisti di becchi e proboscidi e ogni sorta di escrescenza, spesso affiancati da struzzi e leoni e giraffe e coccodrilli, tutti abitanti di quel vasto teatro che è il mondo. E tutti pronti a seguire l'inarrestabile flusso di arie, duetti e concertati, che non concedono tregua, non permettono sosta, diventano energia cinetica, moto perpetuo, delirio da tarantolati in preda a una forza superiore, di natura e origine esclusivamente musicale. Poi sarebbero venuti *L'Italiana in Algeri* (1994), *La gazzetta* (2001) e *Il viaggio a Reims* (2003). E se la prima diventa esilarante viaggio in Oriente – geniale è l'apparizione del bey Mustafà, prigioniero di un minareto che poi lo insegue, provocatoria arma letale di natura militare quanto sessuale – con le ultime due Fo progressivamente aggiunge del suo, delucida per disvelare, riscrive i libretti, firma operazioni al contempo semplici e audaci, confortato dal parere del più grande filologo rossiniano, Philip Gossett, che lo asseconda negli adattamenti musicali. La storia di don Pomponio Storione, che mette un annuncio sul giornale per cercare un fidanzato alla figlia, viene iscritta all'interno di raffinate volute liberty perché *La gazzetta* anticipa quei meccanismi pubblicitari, che diventeranno di moda ai primi del Novecento. Nel *Viaggio a Reims*, invece, occorreva "dire la verità" su Carlo X, al quale l'opera è ufficialmente dedicata. Per questo, la poetessa Corinna assume le sembianze di un cantastorie, impegnata a difendere le neglette sorti di «scrufolosi» e «rognosi», più che a cantare le gesta di un monarca disinteressato al bene comune. Napoletani e quaccheri, arabi e francesi diventano così protagonisti di un mondo in cui «va sossopra il cervello», di una babele linguistica brillantemente risolta nello sberleffo finale, come sonoramente ricorda, già nel *Barbiere di Siviglia*, il servo di scena incaricato di aprire e chiudere il sipario: un somaro. **Giuseppe Montemagno**

mento spaziale del corpo dell'attore-cantante che contro, dentro e intorno a essa sviluppa la sua azione. Se difficile risulta indicare una costante nel lavoro indefesso che Ronconi ha svolto sulla scena del teatro musicale, possiamo con utilità rileggere una sua affermazione che ci offre una sintesi significativa di molte fra le sue esperienze: «Non credo che l'opera debba essere puntualmente registrata in un'epoca precisa. Credo invece che, in parecchi casi, un regista debba fedelmente interpretare il carattere fantastico o fantasmatico che l'opera in musica riverbera, ancor oggi, su noi contemporanei. Le didascalie sono importanti, certo, ma si deve sempre tener presente l'indicazione musicale dell'autore, quell'elemento di coesione suggestionante che la musica esprime».

Dal pentagramma al palcoscenico

Spazio assai più ampio meriterebbe due registi che nella regia lirica in Italia occupano un posto importante: **Giancarlo Cobelli** e **Lamberto Puggelli**. Artista originale, dalla poetica personalissima, Cobelli ha sempre affrontato l'allestimento di un'opera lirica con grande intelligenza, forte di una profonda preparazione e di una attenta conoscenza di tutti gli aspetti musicali. Non raramente accusato di forzare la vicenda che mette in scena, egli non si è mai giustificato di fronte al pubblico per scelte che avrebbero potuto parere azzardate, ma, al contrario, ha sempre ritenuto compito del regista d'opera trovare nuovi significati, stimoli differenti per un repertorio, a suo dire, vittima troppo spesso di una tradizione antiquata e di incrostazioni interpretative delle quali si sente ora il bisogno forte di liberarsi. Cobelli si è mosso, guidato dal rispetto delle indicazioni del compositore, per quanto riguarda gli aspetti musicali, e, d'altro lato, dal rifiuto deciso di qualsivoglia lettura di *routine* o naturalista o di tradizione, per quanto riguarda la realizzazione scenica, firmando così regie (tra le altre *Rigoletto*, 1989, *Iphigénie en Tauride*, 1992, *L'angelo di fuoco*, 1994, *Salome*, 1996, *Die tote Stadt*, 1996, *Il Turco in Italia* 1997, *Tristan und Isolde*, 1998, *Satyricon*, 2000, i due *Macbeth* nel 2001, fino a *Die Vögel* di Braunfels nel 2007) non solo originali, ma soprattutto capaci di dirci qualcosa di nuovo su opere delle quali pensavamo di sapere tutto. Forte della lunga e consolidata collaborazione con il suo maestro Giorgio Strehler, Lamberto Puggelli ha investito molte energie nel suo percorso artistico di regista d'opera, cosicché non è raro vedere spettacoli da lui realizzati negli scorsi decenni ripresi con successo senza soluzione di continuità. Basterà ricordare almeno *Adriana Lecouvreur* (1989) e *Fedora* (1993) per comprendere come la regia attenta e chiarificatrice di Puggelli abbia in qualche caso contribuito alla riscoperta critica di capolavori messi un po' in disparte. Profondo conoscitore delle regole del teatro musicale, Puggelli assegna alla regia lirica margini di manovra più ristretti rispetto a una regia di prosa: per esempio, considera il fatto che la durata di un cambio di scena – che in uno spettacolo di teatro non musicale può essere stabilita sulla base di scelte visive e drammaturgiche – nel teatro musicale è determinata dalla musica.

Inoltre, egli sa bene che la stessa collocazione dei personaggi o dei luoghi scenici che servono loro di riferimento, risulta sempre vincolata da fatti non soltanto acustici ma, soprattutto, di tempo musicale. Il suo lavoro registico si muove, per conseguenza, entro gli argini cogenti di una scrittura musicale che è più "precisa" della scrittura drammaturgica. Ma proprio di tale precisione Puggelli riesce a fare tesoro, coniugando felicemente nelle sue regie la tradizione di rappresentazione con idee originali e innovative anche laddove egli è chiamato a mettere in scena opere di repertorio. Il suo lavoro registico per il teatro musicale risulta così sempre convincente, mai banale, e in alcuni casi capace anche di sperimentazioni visive che poi, alla prova dei fatti musicali, si rivelano vincenti. Da non dimenticare è anche **Maurizio Scaparro**, che alla regia d'opera ha forse dedicato un'attenzione non costante, ma proprio tale capacità di scelta gli ha permesso di proporre allestimenti di ottimo livello. L'eccellente lavoro condotto con i cantanti lirici, la sapiente capacità di muovere in scena le masse corali e gli organici di mimi e comparse, l'abilità nello scegliere e coordinare tutti gli aspetti visivi della scena, il desiderio di mettersi sempre in discussione affrontando coraggiosamente un repertorio lirico che va da Luciano Berio alle più recenti regie pucciniane, hanno fatto di Scaparro un regista lirico di valore che nulla ha da invidiare al più noto Scaparro regista della prosa.

Verso nuovi orizzonti

Vorrei concludere dedicando uno spazio anche a **Cesare Lievi**, il quale ha fino a oggi firmato sui palcoscenici, non solo italiani ma di tutto il mondo, spettacoli visivamente innovativi accolti ovunque da ottime critiche e positive reazioni di pubblico. Artista da sempre attento al mondo della musica, Lievi affida al segno visivo della messa in scena musicale un significato molto importante: dal *Parsifal* scaligero (1991, le scene erano del fratello Daniele, bravissimo) ai molti allestimenti più recenti (*Nina o sia la pazza per amore*, 1998, *Manon*, 1998, l'intero *Ring*, 2001-2003), il percorso di Lievi si è sempre mostrato attento a valorizzare il rapporto dialettico che lega la musica alla scena e, soprattutto, al pubblico contemporaneo. Mettere in scena un'opera, sia essa composta da Haendel o da un musicista vivente, vuole dire per il regista in primo luogo creare una relazione complessa che passa attraverso le parole, la musica, il canto per giungere a emozionare lo spettatore d'oggi. Non quindi una lettura filologica, non una lettura modernista (attualizzante o peggio "televisiva") ma una regia in grado di fare da tramite alla partitura musicale, senza tuttavia sottostare a essa pedissequamente. Questa complessa pratica trova la sua realizzazione principalmente attraverso un lavoro attento, complesso e faticoso che Lievi compie con lo scenografo, poiché la cornice visiva dell'opera discende, nella sua metodologia, dal confronto critico tra la tradizione e la realtà dell'opera stessa. Liberandosi dai condizionamenti esterni, porgendo orecchio alle parole che sono pronunciate in scena, analizzando i comportamenti e le psicologie dei personaggi, confrontandosi criticamente con la tradizione, Lievi persegue una più intima e profonda aderenza alla realtà dell'opera, approdando sempre a una visione meno contingente, meno datata e quanto più universale possibile. E, soprattutto, a una lettura registica mai fine a se stessa, ma fortemente tesa a comunicare "qualcosa" al pubblico del nostro tempo.

Infine, almeno un cenno ad altri grandi registi, di provenienza eterogenea, che con il melodramma si sono cimentati con esiti particolarmente felici: dai grandi decoratori, attenti soprattutto alla suggestione dell'immagine scenica (*in primis* **Pier Luigi Pizzi** e **Pier'Alli**) ai registi di cinema, più o meno stabilmente importati nel mondo della lirica (**Liliana Cavani**, **Giuseppe Patroni Griffi**, **Ermanno Olmi**, **Gabriele Lavia** e **Giuliano Montaldo**) sino ai musicisti (**Roberto De Simone**, instancabile valorizzatore del patrimonio della scuola napoletana), la grande scuola registica italiana continua a consegnare prove persuasive in ambito lirico, aprendo inedite prospettive tuttora in corso di esplorazione e perfezionamento. ★

Per saperne di più

Sandro Cappelletto, *Inventare la scena: regia e teatro d'opera, in Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, vol. III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 1199-1217.

Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi, Torino, Edt, 2005.

Christophe Deshoulières, *La regia moderna delle opere del passato*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez, vol. II, *Il sapere musicale*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 1029-1063.

Christophe Deshoulières, *L'opéra baroque et la scène moderne. Essai de synthèse dramaturgique*, Paris, Fayard, 2000.

Paolo Fabbri, *«Di vedere e non vedere»: lo spettatore all'opera*, «Il Saggiatore musicale», XIV, 2007, pp. 359-367.

Paolo Gallarati, *Mimesi e astrazione nella regia del teatro musicale*, in *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, a cura di R. Alonge, Bari, Edizioni di Pagina, 2007, pp. 175-188.

Paolo Gallarati, *Mozart e Shakespeare nel* Don Giovanni *di Peter Brook*, «Il Saggiatore musicale», VIII, 2001, 2, pp. 261-294.

Gerardo Guccini, *La drammaturgia dell'attore nella sintesi di Giuseppe Verdi*, in «Teatro e Storia», ottobre 1989, pp. 245-282.

Gerardo Guccini, *Direzione scenica e regia*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, vol. V, Torino, Edt Musica, 1988, pp. 125-174.

Gerardo Guccini, *Verdi regista: una drammaturgia fra scrittura e azione*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez, vol. IV, *Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 937-950.

David J. Levin, *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner and Zemlinsky*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.

Isabelle Moindrot, *La représentation d'opéra. Poétique et dramaturgie*, Paris, PUF, 1993.

Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies, Wagner, Boulez, Chéreau. Essai sur l'infidélité*, Paris, Bourgois, 1983.

Opéra et mise en scène, «L'Avant-Scène Opéra», n. 241, novembre 2007.

La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano, a c. di P. Petrobelli e F. Della Seta, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996.

Alessandro Roccatagliati, Orfeo, *Calzabigi e Gluck nelle spire del "teatro di regia"*, in *La favola di Orfeo. Letteratura, immagine, performance*, a c. di A. M. Andrisano e P. Fabbri, Ferrara, Unifepress, 2009, pp. 157–187.

Sorgete ombre serene. L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996.

Luca Ronconi, *Inventare l'opera.* L'Orfeo, Il viaggio a Reims, Aida: *tre opere d'occasione alla Scala*, a c. di A. Dossena, Milano, Ubulibri, 1986.

Tristan et Isolde *à l'aube du XXIe siècle. Trois visions pour une œuvre mythique*, a c. di A. Perroux, Genève, Labor et Fides, 2005.

Wagner in Performance, a c. di B. Millington e S. Spencer, New Haven, London, Yale University Press, 1992.

Carmen, la donna dal fiore in bocca

di Giuseppe Montemagno

Potrebbe essere Siviglia, Palermo, oppure Macondo: è in una qualunque piazza del Sud, di un Sud caldo e accaldato, che Emma Dante ambienta la sua *Carmen*. E lì trovi tre pancioni che si sventagliano; e una donna che esibisce il suo, di pancione, pronta a sgravare una maternità plateale. E soldati, carichi, sulle spalle, anziché dello zaino, della zavorra di sogni coltivati sin da bambini, di monelli pronti a fare le capriole, un esercito di lazzaroni che presto saranno addestrati per entrare nella milizia. E poi loro, le donne, che escono dalla manifattura tabacchi come suore da un convento di clausura, l'amitto su una tunica grigia, le bocche sigillate da un enorme fiore variopinto: alla fontana, in una delle scene più poeticamente giubilatorie dello spettacolo, si libereranno dalla corazza, esplodendo in una danza orgiastica con zampilli che lavano, detergono, scoprono al sole corpi anelanti di vita. Perché questa è, per la Dante, *Carmen*: una storia di liberazione, di lotta per la conquista di una dimensione negata alle donne, in seno a una società bigotta, oscurantista, occhiuta. Dove c'è sempre qualcuno, al balcone, a spiare ciò che accade su una piazza, che Peduzzi disegna sghemba, dechirichiana, rigida di alti muri dai mattoni rossi. Dove appassiscono i sogni di rosite nubili, di fanciulle come Micaela, che sotto il nero d'ordinanza celano l'abito bianco, imbrigliate da un velo fitto come una rete, inestricabile gabbia che si trasforma nel lettone da cui la fidanzata-mamma morente impartisce l'ultima benedizione. Dove si consumano risse a colpi di navaja, liti tra donne che si tirano i capelli – come nelle figurine delle ceramiche calatine dell'Ottocento – e fucili puntati alla maniera di Goya, e calci e percosse come in tutte le storie di ordinaria sopraffazione. Per ritrovare Emma Dante e la sua drammaturgia (l'abito nuziale di *Carnezzeria,* il sacerdote e la croce sghemba de *La scimia*, la tavolata di *Cani di bancata*), citazioni d'autore (il grande tappeto rosso circolare, per un'intensa scena di seduzione *à la manière* di Peter Brook) e di vita vissuta (gigantografie di corride che sembrano mattanze), e sacerdoti e chierichetti ed ex voto, simboli di una quotidianità scandita dai riti di una religiosità pervasiva, invasiva, invadente. E poi c'è Carmen. Che nella Rachvelishvili trova un'interprete formidabile, sanguigna, carnosa e carnale, a immagine della forza tellurica che Barenboim le squaderna in orchestra. Una Carmen che percorre un itinerario di santità laica segnato dalla morte sin dal principio, quando la vara di un'addolorata senza volto, di spalle, la accompagna silenziosa, insieme con cinque prefiche, cupo contrappunto ad altrettante fanciulle, eco di una spensieratezza lontana e inattingibile. Lunghe, infinite, le corde con cui Carmen viene fatta prigioniera – e con cui lei lega indissolubilmente il destino di don José, un Kaufmann d'antologia – sono quelle che le moire intrecciano, inesorabili fili che si annodano fino al giorno in cui oscillerà il *botafumeiro*, il gigantesco turibolo che, come a Santiago de Compostela, segna la fine del cammino. Perché quando ripassa la processione sarà lei a consegnarsi al destino, a porgere a José quella lama con cui lui non oserà penetrarla, bensì la sgozzerà alle spalle. Per affidarla alle parche, che l'accoglieranno nell'estremo abbraccio di libertà. ★

CARMEN, opéra-comique di Henri Meilhac e Ludovic Halévy. Musica di Georges Bizet. Regia e costumi di Emma Dante. Scene di Richard Peduzzi. Luci di Dominique Bruguière. Orchestra e coro del Teatro alla Scala, direzione musicale di Daniel Barenboim, maestro del coro Bruno Casoni. Con Anita Rachvelishvili, Jonas Kaufmann, Erwin Schrott, Adriana Damato, Michèle Losier, Adriana Kucerová, Gabor Bretz, Mathias Hausmann, Francis Dudziak, Rodolphe Briand, Carmine Maringola, Perla Viviana Cigolini, Lorenzo B. Tedone, Gabriel Da Costa. Prod. Teatro alla Scala, MILANO.

Anita Rachvelishvili (Carmen) e Jonas Kaufmann (Don José) in *Carmen* di Georges Bizet, regia di Emma Dante.

Bianco, rosso e Verdi ultime generazioni all'opera

Con la *Carmen* di Emma Dante prosegue con successo la tradizione, tutta italiana, di registi di prosa attivi anche nel campo della lirica. Una tradizione che, dopo i grandi maestri, ha coinvolto nomi illustri delle avanguardie anni Settanta e Ottanta e del teatro di ricerca a cavallo del nuovo millennio. Tiezzi, Martone, Barberio Corsetti, De Rosa, Sinigaglia, Bruni e De Capitani, Livermore e tanti altri: un percorso dagli esiti spesso imprevedibili.

di Pierachille Dolfini

Evenne il tempo di Emma Dante. Sdoganata da *Carmen*, ultimo Sant'Ambrogio scaligero al centro di infiammate polemiche e di accese discussioni, anche la regista siciliana ha fatto il suo ingresso nella lirica, ultimo anello di una tradizione storica, tutta italiana, che risale almeno a Visconti o a Strehler. Perché poi, andando indietro nel tempo, ti accorgi che ce ne sono tanti altri. E vai con la memoria a Federico Tiezzi e Mario Martone. Ma anche a Giorgio Barberio Corsetti, Ferdinando Bruni, Elio De Capitani, Serena Sinigaglia. Nomi e volti delle avanguardie degli anni Settanta e Ottanta. Del teatro di ricerca degli anni Duemila. Gente che non si è fatta scrupolo di sporcarsi le mani con il melodramma. Lo ha fatto **Tiezzi** che ha scelto *Norma* per il suo debutto nella lirica. L'allestimento dell'opera di Bellini firmato dal registra toscano è in cartellone al Petruzzelli di Bari quando, nel 1991, il teatro prende fuoco. Vanno in cenere anche le scene stilizzate ideate dal pittore Mario Schifano. E si dovrà attendere il 2008, quando lo spettacolo è stato ricostruito per il Comunale di Bologna, per vedere come Tiezzi abbia riletto la storia della sacerdotessa alla luce delle vicende della borghesia del primo Ottocento, la stessa che alla Scala applaudiva il debutto del capolavoro belliniano. *Norma* apre la strada al confronto di Tiezzi con una serie di capolavori del melodramma. Il regista porta *Carmen* nel deserto del Marocco al tempo della colonizzazione spagnola. Fa sdraiare sul lettino di Freud Amina, la protagonista de *La sonnambula*. E immerge le vicende del verdiano *Trovatore* in un clima risorgimentale, così come, in prosa, aveva fatto con l'*Adelchi* di Manzoni trasformato in un melodrammone alla maniera di Verdi. Ottocento anche in *Bianco, Rosso e Verdi,* l'ultimo spettacolo – non un'opera vera e propria, ma un *collage* delle più belle pagine del compositore di Busseto, il *Va' pensiero* su tutte – di

In apertura, una scena di *Torvaldo e Dorliska*, di Gioachino Rossini, regia di Mario Martone; in questa pagina, un'immagine da *I cavalieri di Ekebù*, di Riccardo Zandonai, regia di Federico Tiezzi.

Francesco Micheli, giovane regista che ama mischiare pop e lirica (dopo una fitta serie di titoli squisitamente operistici, da *La cantarina* di Piccinni, 1997, a *Il Turco in Italia*, 2009) e che per il Teatro Massimo di Palermo ha realizzato una sorta di introduzione in musica a Verdi dedicata ai più piccoli. Fantasia al potere. Apparentemente all'opposto del rigoroso lavoro di **Mario Martone**. Teatro puro. Fatto di pochi oggetti e tante idee. Anche, naturalmente, grazie a Mozart e Da Ponte dei quali il regista napoletano ha messo in scena la celeberrima *Trilogia*. Un intenso *Così fan tutte* a Ferrara con la bacchetta di Claudio Abbado: due letti e qualche velo, una passerella che proietta l'azione in platea per raccontare la beffarda scommessa di Don Alfonso sull'infedeltà delle donne. Il sulfureo *Don Giovanni* per il San Carlo di Napoli con un grande Ildebrando D'Arcangelo nei panni del libertino, che Martone fa muovere in mezzo a due platee, quella vera, di velluti e ori, e una ricostruita in legno sul palco, quasi da teatro elisabettiano, che consente di spogliare l'azione da qualsiasi elemento decorativo. E *Le nozze di Figaro* che il regista, stendendo sul palco (siamo sempre al San Carlo) un tappeto di foglie morte, colora di una tenue malinconia. Tinte forti, invece, per *Antigone*, opera commissionata dal Maggio Musicale Fiorentino a Ivan Fedele e andata in scena in prima assoluta nel 2007: Martone porta la rilettura della tragedia di Sofocle ai nostri giorni, schiera il coro delle donne in platea e con un inquietante colpo di teatro le veste di nero come le kamikaze cecene che assaltarono il Teatro Dubrovka a Mosca.

Un linguaggio, quello del regista partenopeo, che ha fatto scuola. Lo dicono le esperienze liriche di **Andrea De Rosa**, altro artista napoletano, chiamato a cimentarsi con il melodramma da Riccardo Muti: il maestro lo ha voluto per *Don Pasquale* di Donizetti (il palcoscenico vuoto, personaggi sempre in scena, ai lati di una pedana, pronti a entrare in azione quando la musica li evoca) e per *Il matrimonio inaspettato* di Paisiello portato al Festival di Pentecoste di Salisburgo nel segno della Commedia dell'Arte. Un mondo che, pur trasposto ai nostri giorni, sembra stuzzicare la fantasia di **Roberto Recchia**, attore italiano cimentatosi con bei risultati, specie a Wexford in Irlanda, nella regia lirica. Il Bergamo Musica Festival dedicato a Gaetano Donizetti gli ha commissionato un'esilarante rilettura del *Don Gregorio*. Esperienza donizettiana che si è ripetuta con la messinscena de *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, partitura rara che racconta i capricci delle dive ottocentesche del belcanto (non così diverse dalle veline televisive di oggi), ma che recentemente ha segnato il debutto nella regia lirica di **Antonio Albanese**: per il comico la ribalta è stata quella della Scala con i giovani dell'Accademia. Anche qui teatro puro, tutto giocato sulla recitazione, con un graffio al mondo dello spettacolo di oggi: Albanese ambienta le vicende di una sgangherata compagnia di teatranti, con genitori sempre pronti a sponsorizzare a qualsiasi costo le figlie, su un'isola che sa tanto di set dei nostri *reality show*. Al piccolo schermo ha strizzato l'occhio anche **Giampiero Solari** al quale, nel 2007, l'Arena di Verona ha affidato una nuova *Aida* che il regista di tanti show del sabato sera ha riletto come un *reality*: cos'è la designazione di Radames a condottiero degli egizi se non una *nomination*? E la marcia trionfale se non un grande varietà televisivo?

Niente tv, ma un teatro che parla all'oggi, che mette in scena storie come se fossero vicende di cronaca per una delle protagoniste della nuova scena, **Serena Sinigaglia**. Un percorso, quello della regista milanese, che parte da *Orfeo ed Euridice* di Gluck, passa per il Mozart de *Le nozze di Figaro* e approda al Massenet di *Werther*. Che fa tappa a Salisburgo dove la Sinigaglia, con il suo tratto distintivo di teatro attento innanzitutto a raccontare, ha messo in scena il verdiano *Falstaff* e il *Don Pasquale* di Donizetti. Uno sguardo sull'oggi, così come quello di **Ferdinando Bruni** ed **Elio De Capitani**. Anche le due colonne del milanese Teatro dell'Elfo si sono lasciati tentare dalla lirica. De Capitani per la Fenice di Venezia si è inventato un *Simon Boccanegra*, eroe verdiano in eskimo, e ha esplorato i labirinti psicologici di Britten e del suo *Giro di vite* come in una pellicola di Tim Burton. Bruni ha diretto una *Carmen* neorealista dove i protagonisti sembrano usciti da un film di De Sica e si è cimentato con il Novecento a lui congeniale di Henze (*The English Cat*) e Tutino (*Cirano*). Tanta musica contemporanea anche per **Giorgio Barberio Corsetti**, che si è confrontato con *La voix humaine* di Poulenc, *Erwartung* di Schoenberg, *Il letto della storia* di Fabio Vacchi. Che ha riletto in un clima da incubo kafkiano *Tosca* di Puccini per il Maggio fiorentino, con uno Scarpia simile ai dittatori dell'America Latina. Ed è poi approdato a un esito spettacolare con *La pietra del paragone* di Rossini al Regio di Parma. Palcoscenico vuoto, tutto colorato di azzurro. Protagonisti sempre seguiti dall'occhio di una telecamera che rimanda le immagini, mixate in diretta con scenografie virtuali, su un maxischermo. Effetto sorprendente che ben si sposa con la musica di Rossini. Connubio, quello tra note e immagini, che segna anche il lavoro di **Davide Livermore**. Nato cantante, l'artista torinese si è dedicato poi alla regia colpendo nel segno con allestimenti visionari, dal forte segno *pop*, specie per Mozart: un *Don Giovanni* ambientato in una periferia metropolitana, tra graffitari e metallari, e un *Ratto dal serraglio* catapultato sulla luna. ★

Prima la musica, poi il teatro?

È l'antico dilemma del melodramma: tra la fedeltà alla partitura e l'autonomia del lavoro del regista lirico si pone la difficoltà di rappresentare un genere radicalmente diverso dal teatro di prosa.

di Gerardo Guccini

Ammesso che il teatro sia un insieme di realtà circoscritte e descrivibili, dalle quali si possa ragionevolmente trarre una mappa generale di riferimento, l'opera lirica, in quest'eventuale cartografia, occuperebbe una posizione ambigua e propria a lei sola: marginale e monumentale, cinica e struggente, istituzionale e nostalgica. Il teatro d'opera assimila infatti dalle diverse manifestazioni dello spettacolo contemporaneo tecniche, ruoli e procedimenti, che applica alla rappresentazione d'un genere storicamente conchiuso e vincolato dall'immodificabilità di un "fattore primario" altamente codificato e stabilito una volta per tutte. Scrive, al proposito, Carl Dalhaus: «La tesi è questa: in un'opera, in un melodramma, è la musica il fattore primario che costituisce l'opera d'arte e la costituisce in quanto dramma».

Il concetto di "drammaturgia musicale", autorevolmente espresso dal grande musicologo, non riconosce l'autonomia creativa del regista, e gli studiosi di teatro hanno avuto buon gioco ad affermare che tale definizione «non rappresenta né il punto di riferimento, né il limite per una regia d'opera». Da un lato, la musica e, più precisamente, la musica drammatica che realizza in forme sonore i conflitti e gli scontri fra i personaggi, continua senz'altro ad essere il "fattore primario" del teatro d'opera, il cui repertorio base è saldamente occupato da un ridotto numero di "drammi musicali" per nulla minacciati dalle nuove composizioni e dalle frequenti riprese di opere antiche o poco note. D'altra parte, è altrettanto indubitabile che la libertà del regista, a partire dalle rivoluzionarie teorie di Adolphe Appia sulla messinscena del dramma wagneriano, ha contribuito a rinnovare lo spettacolo operistico. Da che parte, dunque, pende la ragione?

Se attribuiamo le divergenti opinioni alla diversità dei rispettivi domini disciplinari, la questione si risolve quasi da sé: il musicologo esamina il rapporto fra la musica e lo spettacolo dal punto di vista della musica e lo studioso di teatro compie la stessa operazione adottando il punto di vista dello spettacolo. Ma, se passiamo dagli ordinamenti del livello ermeneutico/discorsivo alla complessa realtà dell'opera, il problema s'intrica. Qui, infatti, i due antitetici princìpi sostenuti dalla visione musicologica e da quella teatrologica – vale a dire, il carattere "primario" della musica e la libertà del regista – vengono "entrambi" coltivati, esaltati e protetti dalle istituzioni del teatro lirico, che, proprio perciò, tendono a fare dello spettacolo operistico una sorta di gigantesca variante grafica che traccia ogni volta con diversa grafia la cifra espressiva della partitura, non potendola in altro modo modificare o assimilare a sé.

Per un teatro mondano e superbamente attrezzato quale è il teatro d'opera, l'esigenza di riferirsi ad artisti scaturiti da pratiche spettacolari

rappresentative delle trasformazioni storiche e del costume è, ancor più che l'esito di particolari strategie d'innovazione, la naturale conseguenza del proprio *status* sociale e culturale. Sarebbe infatti impensabile che la forma spettacolare più costosa del nostro sistema teatrale, non usufruisse delle possibilità dispiegate dagli sviluppi estetici e tecnologici dei linguaggi performativi per ripiegare sulla ripresa dei modelli originari.

D'altra parte, le risorse della performance, venendo applicate al teatro d'opera, non possono certo intaccare il suo "fattore primario", che impone la salvaguardia e l'esecuzione fedele delle partiture storiche.

La conservazione del patrimonio musicale e l'apertura alle manifestazioni spettacolari del mondo contemporaneo, sono entrambe esigenze comprensibili. Non di meno, la loro applicazione ha prodotto un teatro particolarissimo, del quale, va affermato con chiarezza, non esiste l'equivalente in nessuna epoca e civilizzazione: un teatro in cui l'interpretazione musicale e lo spettacolo convivono come eventi distinti, che esprimono ciascuno diverse civiltà teatrali e si rapportano secondo modalità che includono tanto il controcanto scenico al libretto («l'estetica del contropelo», come la chiamava Massimo Mila), che la possibilità di sintesi compiute. In questi ultimi anni, inoltre, interpretazione musicale e spettacolo hanno percorso traiettorie opposte confermando l'intrinseca duplicità del teatro operistico. Per dirla con Paolo Gallarati, infatti, «da un lato la regia operistica ha acquistato sempre maggiore autonomia [...]. D'altro canto, l'esecuzione musicale ha preso la direzione opposta, di una fedeltà sempre più rigorosa alla partitura».

Il paragone con le forme solo apparentemente vicine del teatro di prosa non fa che precisare l'unicità dell'opera. Il dramma scritto è infatti un organismo infinitamente più adattabile, duttile e ricettivo che non la partitura. Mentre la musica scritta va eseguita, il dramma deve trasformarsi in azione, il che richiede che l'agire dell'attore e il suo eloquio si compenetrino organicamente, attivando nel presente quell'integrazione fra persone fisiche e identità drammatiche che, in molti casi, l'autore aveva ricercato e conseguito modellando le parti sui loro destinatari scenici. In un certo senso, la correzione testuale continuativamente esercitata dagli attori e poi dai registi, lungi dal tradire l'identità profonda del dramma, ne riprende il movimento genetico, caratterizzato, per l'appunto, dall'interazione fra i personaggi e i loro primi interpreti.

Il testo drammatico, se confrontato alla partitura, esprime una progettualità debole e parziale: non stabilisce i ritmi e le pause, non fissa le altezze del suono e l'espressione degli enunciati, non formalizza né gesti né i decorsi psichici del personaggio, non contiene in sé la struttura temporale e le volumetrie sonore dello spettacolo. Ma proprio questa parzialità gli permette d'essere sempre contemporaneo alle sue rappresentazioni.

Di segno opposto le dinamiche performative del teatro d'opera, dove le dissimmetrie fra il libretto e la partitura, il dramma musicale e lo spettacolo, fra il passato (dell'opera) e il presente (della rappresentazione), sono componenti oggettive dell'insieme teatrale, che il regista corregge, modifica, riformula, accentua o addirittura assimila al discorso scenico, senza poterle però rimuovere o superare. La sostanza performativa dell'opera si compone comunque di due eventi compresenti e differenziati: musicale, l'uno, spettacolare, l'altro. La conduzione del primo spetta al direttore d'orchestra, quella del secondo al regista, che interagisce con gli elementi fonico/sonori, senza poter replicare appieno i processi della "regia critica" che includono fra le proprie fasi la "scomposizione del copione" e la "sua ricomposizione". In questo caso, infatti, l'equivalente del copione è la partitura: oggetto formale complesso che il regista non controlla e che, spesso, non è neppure in grado di leggere.

Gli allestimenti della regia lirica moderna possono venire raggruppati in insiemi discretamente omogenei in base agli obiettivi e ai criteri adottati per combinare le diverse componenti dello spettacolo.

C'è chi mira a contenere in soluzioni concentrate e unitarie le tensioni fra l'esecuzione musicale e l'allestimento, puntando sulle analogie fra l'opera e il teatro drammatico. «Cinema, teatro, lirica – affermava Luchino Visconti in un'intervista rilasciata a *L'Europeo* nel marzo 1966 – [sono] sempre lo stesso lavoro. Malgrado l'enorme diversità dei mezzi usati, il problema di far vivere uno spettacolo è sempre uguale». È questa la linea che emerge dalle numerose regie liriche di Strehler, Vilar, Vitez e Chéreau, dal performativo e spoglio *Don Giovanni* di Peter Brook (Aix-en-Provence 1998) e dalle meditate realizzazioni di Piero Faggioni.

Ci sono poi i registi che evidenziano le contraddizioni e le tensioni dialettiche fra il libretto, la partitura e le espressioni sceniche, facendo della molteplicità dei livelli che si intrecciano nello spettacolo operistico il principale oggetto della rappresentazione. Due nomi per tutti: Ronconi e Sellars.

Ricordiamo infine le regie che si estrinsecano nella rifondazione visiva della narrazione musicale, concependo lo spettacolo a partire dall'organizzazione e dalle trasformazioni degli spazi. È una linea in certi casi oscillante fra rivisitazioni stilistiche e nuove invenzioni, ma ormai saldamente innestata al fluire delle innovazioni tecnologiche. A seguirla sono soprattutto i registi/scenografi (Zeffirelli, Svoboda, Ponnelle, Pizzi e de Ana) e i registi/artisti figurativi (Wilson e Pier'Alli) ai quali si aggiungono ora i registi/artisti multimediali come Daniele Abbado e Paolo Micciché.

In apertura, una scena di *Don Giovanni*, di Mozart, regia di Peter Brook (foto: Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano); in questa pagina, un'immagine da *L'amour de loin*, di Kaija Saariaho, regia di Peter Sellars.

A questi filoni, si possono affiancare due tipologie opposte come la riproduzione filologica delle messinscene originali e la decostruzione postmoderna dei testi drammatici e musicali; soluzioni anch'esse indicative della duplicità che caratterizza lo spettacolo operistico, il quale, essenzialmente, consiste in insiemi di variabili sceniche (visive, prossemiche, recitative ecc.) che vengono combinate a insiemi di costanti sonore con funzioni espressive, d'accompagnamento, di restauro, di antitesi ironica o dialettica o ideologicamente irrigidita nella propria identità di "contrario" e "negazione a prescindere". Non vorrei che l'ostinata evidenza di quest'ultima soluzione finisse per celare la ricca storia teatrale che continua a svolgersi nel complesso delle odierne regie liriche. ★

Il mondo, che gran scena d'opera

Dal teatro di regia, imposto dalla tradizione tedesca negli anni Settanta, la messinscena d'opera segue oggi una pluralità di approcci, che privilegiano la direzione attoriale e la creazione di immagini di forte impatto scenico, l'impiego del video e il ricorso alla provocazione. Da Chéreau a Pelly, da Stein a Warlikowski, passando per Brook, Grüber, Lepage, Sellars, Marthaler e molti altri, un viaggio attraverso i palcoscenici lirici europei.

di Giuseppe Montemagno

La Storia scorre come un grande fiume tranquillo. E tuttavia esistono cesure, fratture che stabiliscono un prima e un dopo, una fine e un principio. Si era dunque negli anni Settanta, in una Germania tragicamente spezzata in due e dolorosamente in cerca di un'identità: post-brechtiana, post-adorniana, post-wagneriana (Wieland, nipote di Richard, era rimasto alla guida del Festival di Bayreuth fino alla morte, nel 1966), essenzialmente post-bellica. Per lungo tempo al seguito del teatro di prosa, l'opera approda al *Regietheater* e, per questa via, diventa luogo privilegiato di sperimentazioni azzardate, radicali. Sono tre, essenzialmente, le roccaforti di questa concezione – l'Opera di Francoforte, diretta da Michael Gielen, quella di Amburgo, guidata da Christoph von Dohnányi, e quella di Stoccarda, con Klaus Zehelein, dove si forma anche Gerard Mortier – che non esita a rappresentare *Aida* come inno al colonialismo, *Fidelio* tra le uniformi naziste, *Orfeo* come *rocker*, con la chitarra elettrica al posto della cetra. È una fase di scandali annunciati, di provocazioni raramente illuminate dal guizzo della genialità, di interpretazioni che denunciano, tuttavia, un diffuso malessere nel confrontarsi con il genere borghese per eccellenza, con la retorica debordante di un teatro da reinventare per restituirgli un senso. La risposta sarebbe arrivata da Bayreuth, dove nel 1976 la nuova produzione del *Ring* del centenario viene affidata a un'*équipe* animata da rinnovato fervore creativo. Sul podio, Pierre Boulez, caposcuola incontrastato delle avanguardie di Darmstadt, propone un approccio finemente analitico, volto a evidenziare trame musicali – tematiche, timbriche, drammaturgiche – tali da rivelare la sconvolgente modernità, la portata storica delle quattro opere. Ma la rivoluzione si compie anche sulla scena, dove **Patrice Chéreau** riprende le fila di un teatro che ritorna a essere, prima di tutto, magistrale direzione di attori. Nelle sue mani, il *Ring* diventa metafora della grande stagione del romanzo ottocentesco, con tutte le contraddizioni insite nel rappresentare un microcosmo che, a misura del procedere del racconto, si evolve dalla Rivoluzione industriale sino all'avvento dei totalitarismi. Questi nuovi equilibri restituiscono all'opera un impatto emotivo folgorante, ritrovano un potere di comunicazione che si indirizza a un nuovo pubblico: per la prima volta nella storia del melodramma, infatti, gli spettacoli vengono ripresi e trasmessi in televisione. Per questo gli bastano le asciutte scenografie di Richard Peduzzi, contenitori vuoti dove il regista esplicita codici strutturali sovente smarriti. Dal debutto spoletino con *L'Italiana in Algeri* (1969), passando per gli onirici *Contes d'Hoffmann* (1974), l'espressionismo di *Lulu* (1979) e

In apertura una scena di *Faustus. The Last Night*, di Pascal Dusapin, regia di Peter Mussbach; in questa pagina, un'immagine di *La Belle Hélène*, di Offenbanch, regia di Laurent Pelly; nella pagina seguente, una scena di *Così fan tutte*, di Mozart, regia di Patrice Chéreau.

di *Wozzeck* (1992), la lacerante teatralità mozartiana di *Lucio Silla* (1984), *Don Giovanni* (1994) e *Così fan tutte* (2005), sino a *Tristan und Isolde* e *Da una casa di morti* (2007), l'opera diventa luogo di strazianti addii e di indispensabili ritorni, di infrangibili catene che legano destini imperscrutabili.

Con Chéreau si afferma un'intera generazione di registi venuti dal teatro, o meglio da quella compresenza tra il teatro di prosa e di lirica che era stata ed era alla base della lezione strehleriana. E che diventa anche terreno di contaminazione, di scambi particolarmente produttivi, nel caso di **Peter Brook**, che, eccezion fatta per un'edizione de *Le nozze di Figaro* con la Schwarzkopf nel 1948, ufficialmente si "limita" a un magistrale, storico *Don Giovanni*, montato ad Aix-en-Provence nel 1998, con Claudio Abbado, esuberante di verità scenica; ma che poi rilegge il repertorio, firmando adattamenti destinati a entrare nella storia. È il caso della sua *Tragédie de Carmen* (1981), riduzione del capolavoro bizetiano con un occhio all'originale di Mérimée, capace di trasformare le volte slabbrate dei Bouffes du Nord in una cattedrale moresca dove si celebra un rito, ancestrale e ferino, in cui amore e morte si affrontano in un duello senza quartiere; o ancora di *Impressions de Pelléas* (1992), da Debussy e Maeterlinck, per ritrovare la luce e il calore che risplendono in una versione intima, cameristica dell'opera.

Dalla tradizione dell'est europeo sono venuti i contributi di due nomi illustri delle scene postsovietiche, **Lev Dodin** (*Elektra*, 1995, *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, 1998, *La dama di picche*, 1999, *Mazepa*, 1999, *Salome*, 2003), sensibile nell'illuminare le strette relazioni tra l'anima russa e le nevrosi contemporanee, e il lituano **Eimuntas Nekrošius** (*Macbeth*, 2002, *Boris Godunov*, 2005, *La valchiria*, 2007, *La leggenda dell'invisibile città di Kitež*, 2008), legato a ben precisi temi e interessi e a un immaginario fortemente simbolico.

Non è detto, tuttavia, che da un ceppo comune derivino approcci condivisi. È il caso dei collaboratori della Schaubühne di Berlino, palcoscenico *princeps* delle scene tedesche degli anni Settanta, da cui provengono almeno tre registi di tendenze diverse: **Luc Bondy**, **Peter Stein** e **Klaus Michael Grüber**. Quello più impegnato sul fronte lirico, sin dal doppio debutto espressionista con *Lulu* (1977) e *Wozzeck* (1981), è stato sicuramente il primo, che nella sobria ricostruzione delle prescrizioni sceniche, assicurate ancora una volta da Peduzzi (valgano per tutte le atmosfere da autentico *thriller* del suo *Turn of the Screw*, 2001, o la scarna essenzialità di *Idomeneo*, 2006), ritrova il fascino di emozioni rese palpabili da una sintonia con la drammaturgia musicale, accresciuta quando egli stesso redige anche il libretto (per Philippe Boesmans ha licenziato infatti *Reigen*, 1993, *Wintermärchen*, 2000, *Julie*, 2005, e *Yvonne, princesse de Bourgogne*, 2009). Ma laddove Bondy procede per sottrazione, epurando lo spazio scenico per andare al cuore delle relazioni tra i personaggi, Stein da sempre manifesta una fedeltà alla lettera del testo – anche laddove questo comporti evidenti problemi nel confronto con l'estetica impressionista di *Pelléas et Mélisande*, 1992, o con quella simbolista del *Castello del Duca Barbablù*, 2008 – volta a assicurare un'elegante, raffinatissima leggibilità a opere sovente appesantite da ingombranti orpelli psicanalitici. All'opposto si muove invece Grüber (da *Wozzeck*, 1971, fino a *Da una casa di morti*, 2006, attraverso uno storico *Tristan und Isolde* salisburghese, nel 2000), che lascia ampio margine d'azione ai cantanti – talora abbandonati a se stessi, tal'altra perfettamente reattivi a questa strategia – calandoli nelle visioni poeticamente astratte di Gilles Aillaud (*L'incoronazione di Poppea*, 2000), scenografo di atmosfere atemporali, ricche di suggestioni. Da qui deriva una scuola di creatori di immagini, feconda di sviluppi.

L'immaginazione alla lirica

Inventato per sedurre l'occhio, oltre che l'orecchio, il teatro lirico è fatto anche di visioni, capaci di imprimersi nell'immaginario dello spettatore per raccontare una storia – non necessariamente coincidente con quella scritta dagli autori – sintetizzandola in uno o più segni scenici, capaci da soli di riassumere un'idea. Si tratta di un approccio – caro soprattutto a registi che firmano anche scene e costumi dei loro spettacoli – che con il passare degli anni ha acquisito sempre maggior rilievo, grazie anche alle aumentate possibilità di realizzazione degli impianti scenici. Del più importante regista, inventore di un teatro essenzialmente di immagini, **Robert Wilson**, si dirà a parte. Ma è dal teatro tedesco che arrivano i più significativi esempi di spettacoli realizzati a partire da un'idea visiva forte, seguendo un itinerario da cui emergono individualità, più che una scuola ben definita. Tra i primi occorrerà citare almeno il caso di **Herbert Wernicke**, che nel corso di una breve, ma folgorante carriera è riuscito a interpretare alcuni grandi classici legandoli a immagini-simbolo, da cui far scaturire l'interpretazione del testo: è il caso del suo *Rosenkavalier* (1995), sublimato in un gioco di specchi che rifrangono e amplificano la componente memoriale, fortemente nostalgica dell'opera straussiana; di un'*Elektra* (1997) impaginata nel segno di rapporti di potere che si consumano lungo un'imponente scalinata; di un *Falstaff* (2001) modernamente shakespeariano, in uno spazio ligneo abitato con il procedere delle avventure del protagonista; ma soprattutto di un *Boris Godunov* (1994), per il quale costringe l'azione all'interno della gigantesca cupola di

Nient'altro che opera...

Per qualcuno potrebbe essere uno svago. Una sfida con se stessi. Per il regista di cinema affermato che tenta la strada dell'opera, forse. Ma per altri la regia lirica è una cosa seria. L'amore di una vita. Scomodiamone una: Margherita Wallman, scomparsa nel 1992, una donna che nella sua carriera non ha voluto cimentarsi con altro se non con il melodramma: negli anni Cinquanta *Medea* di Cherubini per Maria Callas, ma anche la prima mondiale de *Les Dialogues des Carmélites* di Poulenc. E come lei sono molti i registi che si sono specializzati ne *La traviata* o *La bohème*. Gente di teatro. Solide basi in Accademia o in Conservatorio. Guardando indietro viene in mente Jean-Pierre Ponnelle (storica la sua trilogia rossiniana – *Il barbiere di Siviglia, La Cenerentola* e *L'Italiana in Algeri* – con Abbado). Un passo avanti ed ecco Pier Luigi Pizzi, raffinato architetto, che passa con disinvoltura da una *Vedova allegra* alla rara *Die tote Stadt* di Erich Wolfgang Korngold. Il rischio, forse, per lui come per il collega Pier'Alli, è quello di essere sempre uguali a se stessi. Rischio che, per ora, non corrono il canadese Robert Carsen (irriverente nel *Candide* di Bernstein con Bush e Berlusconi in mutande e commovente nelle *Carmélites* dove erano i corpi dei personaggi a fungere da scenografia), l'inglese Graham Vick (autore di una geniale *Traviata* all'Arena di Verona dove Violetta sembrava Lady Diana) o l'argentino Hugo De Ana (a Parma *La Damnation de Faust* di Berlioz e *Scena dal Faust di Goethe* di Schumann hanno lasciato il segno). Gente che sa muovere bene le masse, si pensa dei registi lirici. E questo è vero. Ma se un tempo tale aspetto andava a scapito dello scavo psicologico del personaggio, ora questo limite sembra essere superato. Grazie alla scuola tedesca, con Jürgen Flimm o i coniugi Karl-Ernst e Ursel Herrmann. Registi che lasciano un segno forte – spesso anche discutibile – come quelli della nuova generazione: Martin Kušej e Claus Guth (a Salisburgo hanno portato un *Don Giovanni* con le donne in completi intimi e l'altro *Le nozze di Figaro* con atmosfere alla Hitchcock), Nikolaus Lenhoff, Laurent Pelly (di recente a Torino ha ambientato *La traviata* tra le lapidi di un cimitero), Paul Curran e Dmitrij Cerniakov (il suo *Giocatore* di Prokof'ev per la Scala si è meritato il Premio Abbiati della critica italiana). Inglesi, russi, austriaci. Ma anche italiani come Davide Livermore, come Francesco Micheli, che al milanese Teatro Ringhiera ha contaminato Verdi con Mina, o come Damiano Michieletto, che alla Fenice ha ambientato il *Roméo et Juliette* di Gounod su un giradischi e ha trasportato *La scala di seta* dell'ultimo Rossini Opera Festival nello studio tv di un *reality show*.
Pierachille Dolfini.

una chiesa ortodossa, dalla quale nessuno può fuggire, e che ha un'iconostasi, lunga ben trenta metri, in cui sono ritratti i piccoli padri del popolo russo, dal Boris che dà il titolo all'opera fino a quello in carica al tempo dello spettacolo, Eltsin. Ma con lui conviene citare anche altri esponenti di questa tendenza: dai coniugi **Karl-Ernest** e **Ursula Herrmann**, che nel 1982 firmano una *Clemenza di Tito* modernamente neoclassica, nel bianco abbagliante di un cubo dove trovano posto rovine dell'antichità romana, tronchi di colonne e fiori scarlatti, a immagine dell'ascesa al trono di Vitellia; o ancora **Willy Decker**, che firma produzioni (*Die tote Stadt*, 2004, *La traviata*, 2007) dominate da un'ossessione inesorabile: un enorme orologio, per contare le ultime ore di vita dell'eroina verdiana, o il moltiplicarsi dell'immagine di Marie, morta e reincarnata nel corpo di una ballerina, nell'opera di Korngold. Dai palcoscenici britannici è poi arrivato il talento di **Graham Vick**, che brilla immediatamente per alcune iniziative azzardate (*Ring Sagas*, 1990, una riduzione della *Tetralogia* wagneriana per l'*ensemble* itinerante della City of Birmingham Touring Opera) ma di sicuro impatto divulgativo, per accostarsi poi al repertorio del Seicento (un'*Incoronazione di Poppea* di folgorante bellezza nel gioco degli intarsi lignei rinascimentali, 1993, un sensazionale *King Arthur*, 1995), dell'Ottocento (il controverso *Macbeth* scaligero, 1997, dominato da un immenso cubo rosso, o una *Dama di picche*, del 1992, diventata allegoria atemporale della follia) e del Novecento (da *Un re in ascolto*, 1989, sino a un *Peter Grimes*, 2001, sferzante atto di accusa contro la società britannica e lo sfruttamento del lavoro minorile) sempre con affondi di straordinaria densità analitica; o ancora le gradevoli provocazioni di **David McVicar**, capace di associare gli intrighi delle opere di Monteverdi (*L'incoronazione di Poppea*, 2004) o di Haendel (*Agrippina*, 2000, *Semele*, 2004) a quelli di una moderna *soap opera*, fastosamente e ironicamente ricreata sulla scena lirica.

Video ergo sum

Tradurre la scena in immagini pregne di significato non necessariamente richiede che il palcoscenico sia occupato dall'impianto scenico. Semplicità coincide con interiorità, nel caso della ricerca che **Stéphane Braunschweig** privilegia da oltre un decennio, dallo *Chevalier imaginaire* di Philippe Fénelon, con cui ha debuttato (1992), sino al recente *Ring* ad Aix-en-Provence (2006-2009), centrato sulla frustrazione che accompagna il confronto con la realtà. Questo obiettivo emerge con particolare evidenza nel caso del suo allestimento più noto, *Jenufa* (1996), in cui la ruota del destino, simboleggiata dalle pale del mulino che girano vorticosamente sullo sfondo, contrasta con la pianta di basilico, che matura al proscenio seguendo le aspirazioni, i desideri, le allucinazioni, gli incubi della protagonista, secondo l'approccio prediletto da Janáček di una soluzione "naturalmente" spontanea ai problemi della vita; o ancora il recente *Don Carlo* scaligero (2008), in cui ogni personaggio è accompagnato da un doppio-bambino, simboli di un inestinguibile rimpianto per la felicità perduta. Ma è interessante notare anche l'influsso del video, per tradurre la componente infantile, fantastica e ludica del *Flauto magico* (1999) di Mozart, avviando un percorso che progressivamente integrerà l'azione di dispositivi elettronici e di acrobati negli spettacoli di **Robert Lepage** (*La Damnation de Faust*, 2001,

1984, 2005, *The Rake's Progress*, 2007 e *Le Rossignol* con *Renard*, 2009).
Caposcuola indiscusso nell'uso di questo mezzo sulle scene liriche è tuttavia da considerarsi **Peter Sellars**, Puck iconoclasta della scena lirica contemporanea. Non c'è da esitare a definire storico il *Saint François d'Assise* (1991) allestito dopo un'accesa *querelle* con l'autore, Olivier Messiaen, spettacolo in cui il cammino verso la grazia e la ricerca della gioia autentica trovano spazio in oltre quaranta ore di video proiettati su un centinaio di *monitor* variamente composti per definire la scena, in un caleidoscopio iridescente come nelle vetrate delle cattedrali medievali: schermi per proiettare immagini intermittenti di alberi e di nuvole, di fiori e di uccelli, schermi a forma di croce, schermi su cui si distende il santo nell'ora dell'estremo passaggio. È un itinerario, questo, sublimato in un *Tristan und Isolde* (2005) che annulla la scena – i cantanti agiscono al proscenio, vestiti di nero – per focalizzare l'attenzione unicamente sulle immaginifiche proiezioni di Bill Viola, una video-installazione di quattro ore dedicata al rapporto tra un uomo, una donna e la natura. Spettacolo di rara, soggiogante suggestione, che segna un ritorno alle origini del *Gesamtkunstwerk* wagneriano nell'epoca delle nuove tecnologie.
In costante dialogo con la creazione contemporanea, Sellars è uno dei pochi registi che abbiano instaurato collaborazioni stabili con i compositori. Per motivazioni diverse, sono tutti esemplari gli spettacoli montati con John Adams (*Nixon in China*, 1987, *The Death of Klinghoffer*, 1991, *I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky*, 1995, *El Niño*, 2000, *Doctor Atomic*, 2005, *A Flowering Tree*, 2006), ascrivibili al genere della docu-opera, scelti per illustrare tensioni internazionali e conflitti di una comunità, quella degli Stati Uniti dell'Ovest, nello stesso tempo multirazziale e razzista, capitalista e povera. Ma è proprio del grande artista sapersi adattare a linguaggi diversi, declinando un intenso, lirico raccoglimento per rappresentare i contrasti interraziali che Kaija Saariaho e Amin Maalouf ambientano ora al tempo delle Crociate (*L'Amour de loin*, 2000), ora nella contemporaneità di un paese balcanico (*Adriana Mater*, 2006), ora nella dimensione oratoriale scelta per descrivere l'itinerario spirituale di Simone Weil (*La Passion de Simone*, 2006).
Ma di Sellars non è possibile tacere altre, fondamentali interpretazioni del teatro lirico, a cominciare dalla trilogia mozartiana (1986-1989), genialmente riletta alla luce dell'*American way of life*, con *Le nozze di Figaro* collocate in un lussuoso *loft* situato al cinquantaduesimo piano della Trump Tower, sulla Fifth Avenue; o il *Don Giovanni* notturno, tra siringhe e prostitute, nel ghetto nero di Harlem; sino a un *Così fan tutte* che si svolge da "Despina's", un *fast-food* di Miami Beach frequentato da veterani del Vietnam. E tutto questo non per semplice gusto della provocazione, ma per testimoniare un impegno civile con cui denunciare le mire espansioniste del capitalismo americano (*Giulio Cesare in Egitto*, 1987), l'insensibilità verso il dolore e la malattia negli ospedali (*Pelléas et Mélisande*, 1993), le atrocità del sistema carcerario (*The Rake's Progress*, 1996), la pena di morte (i martiri Teodora e Didimo, condannati alla crocifissione, muoiono lentamente con un'iniezione letale in *Theodora*, 1996) o la catastrofe ambientale (*Le Grand Macabre*, 1998), tanto da voler «disgustare il pubblico con un bel disastro totalmente ingiustificabile».

Il *Dramaturg*, questo sconosciuto

All'estero, specie in Germania, non ha fatto alcuna fatica a sfondare. In Italia il percorso sembra andare esattamente nella direzione opposta. Tortuoso. E lungo. Eppure per l'opera lirica, quella che vuole svecchiarsi, che vuole arrivare a conquistare i giovani (anche per questioni di sopravvivenza futura, coltivando oggi il pubblico di domani), questa sembra la strada giusta. Il *Dramaturg.* Drammaturgo, se vi piace dirlo all'italiana. Perché non sapresti pensare a una figura più adatta di chi ha il compito di incarnare nel presente un testo – in questo caso un libretto – scritto anni fa. Un testo che a volte fa sorridere (pensate a certe espressioni come «Inoltra il piè» del verdiano *Trovatore* di Cammarano). Ma che racconta l'uomo. Le sue gioie, i suoi dolori. Sentimenti che non hanno tempo. Eccolo allora il ruolo del *Dramaturg*, di quella figura che affianca il regista nel lungo lavoro di preparazione dello spettacolo lirico (spesso un intellettuale, con solide base letterarie e filosofiche) per dare modernità (che non significa per forza ambientare il *Macbeth* in epoca nazista), per dare vita palpitante ai libretti di Ghislanzoni o Da Ponte. All'estero, specie in Germania, è prassi ormai consolidata quella del *Dramaturg* tanto che, al pari dei teatri di prosa, anche le istituzioni liriche hanno in organico questa figura artistica. In Italia, a leggere le locandine, il *Dramaturg* sembrerebbe essere il grande assente. O un ospite che non sai bene come inquadrare. Che arriva insieme ad allestimenti importati o coprodotti con teatri tedeschi, inglesi o francesi o russi. Basta dare una veloce occhiata alla scorsa stagione del Teatro alla Scala per rendersene conto. Se in occasione dell'arrivo a Milano dell'allestimento del Bol'šoj di *Evgenij Onegin* di Ciajkovskij è lo stesso regista, Dmitrij Cerniakov (sue anche scene e costumi per uno spettacolo di una gelida bellezza, ambientato tutto in una stanza), a farsi carico della riscrittura del soggetto, ecco che per *Orfeo*, primo tassello della trilogia dedicata a Monteverdi (la Scala coproduce con l'Opéra di Parigi) Bob Wilson ha affidato la drammaturgia del mito a Ellen Hammer. Ma c'è anche una via italiana. E l'ha aperta Cesare Mazzonis, responsabile dell'impianto drammaturgico della visionaria *Tetralogia* wagneriana che il Maggio Musicale Fiorentino ha affidato alla Fura dels Baus. Esempi destinati presto a moltiplicarsi. Visto che le istituzioni liriche italiane decidono di scommettere sempre più spesso su artisti di prosa, ma di tentare (sfidando quello zoccolo duro di pubblico legato alla tradizione) anche la via del cosiddetto teatro di regia dove il *Dramaturg*, appunto, è fondamentale. **Pierachille Dolfini.**

Provocazione, ninfa gentile

Perché l'opera, per sfuggire alla sua spiccata tendenza alla museificazione, è luogo privilegiato per iniziative provocatorie. È appena il caso di citare alcuni grandi scandali degli ultimi anni: **Calixto Bieito**, ad esempio, apre *Un ballo in maschera* (2000) con i consiglieri del Governatore di Boston, pantaloni abbassati su un carosello di wc, concentrati in una "seduta" tutt'altro che istituzionale, prima di un *Ratto dal serraglio* (2004) in un bordello e di un *Wozzeck* (2005) con i personaggi muniti di maschere antigas, tra i tubi – bellissimi, peraltro – di un'industria post-nucleare. Ma il lavandino , semplice o in batteria, è elemento costante delle scene che Malgorzata Szczesniak sistematicamente firma per **Krzysztof Warlikowski** (*Iphigénie en Tauride*, 2006, *L'affare Makropoulos*, 2007, *Parsifal*, 2008, *Re Ruggero*, 2009), irrinunciabile lavacro per purificare i misfatti di microcosmi che instaurano un rapporto critico con il passato. Dalla rilettura del quale, peraltro, il regista polacco recupera interessanti prospettive di analisi, soprattutto quando sovrappone la citazione documentaria o filmica all'immagine, per commentare l'improvvisa decadenza di Elina Makropulos alla luce del tramonto di Marilyn Monroe, o laddove *Germania anno zero* di Rossellini apparenta la devastazione dei cavalieri del Graal, nell'opera di Wagner, al dopoguerra tedesco.
Tra successi e fischi vanno letti anche gli spettacoli di altri tre registi, espressione di contrastanti rapporti con la drammaturgia est-europea. A **Christoph Marthaler**, ad esempio, si devono l'acre ironia de *Le nozze di Figaro* (2001), negli uffici di Stato civile di un paese in cui dominano il *kitsch* e il *trash*, un *Tristan und Isolde* (2005) su una nave da crociera o un *Wozzeck* (2008) declinato come *Stationendrama* brechtiano, per denunciare le difficoltà di una cop-

Ciak, si canta

Una scena di *Gianni Schicchi*, di Giacomo Puccini, regia di Woody Allen.

Dal cinema all'opera lirica: un passaggio che a volte attraversa il mondo teatrale, a volte è un salto diretto da un'arte all'altra. Ma soprattutto è una tendenza che negli ultimi anni sta interessando il settore del melodramma. Un'osmosi che ha radici lontane. Quelle dei Visconti, Zeffirelli, Patroni Griffi: e l'elenco potrebbe continuare. Quelle di grandi registi che hanno spaziato con naturalezza da un settore all'altro, che hanno visto nella messa in scena un *unicum* espressivo, tenendo naturalmente conto delle differenze dei mezzi. Un'osmosi che oggi, si diceva, sembra caratterizzare nuovamente i registi o gli interpreti cinematografici. Tra gli ultimi in ordine di tempo, Mimmo Calopresti, che nel 2008 ha messo in scena un particolare e divertente *Barbiere di Siviglia*. Una scelta, quella dell'opera di Rossini, che segna molti "passaggi" dal cinema, soprattutto di registi di commedia: è il caso di Carlo Verdone, che nel 1992 diresse questo classico, e di Maurizio Nichetti, che proprio con *Il barbiere* esordì nel melodramma nel 1999. Ma le scelte dei registi spaziano tra le varie composizioni, probabilmente dettate da passioni personali o esperienze artistiche precedenti: Cristina Comencini nel 2000 ha proposto *La traviata*, portando in palcoscenico il suo amore per la lirica già manifestato, nello stesso anno, anche nel film *Liberate i pesci*. Nel 2004 è stata la volta di Marco Bellocchio, che ha debuttato con *Rigoletto*, nel 2007 Lina Wertmüller è tornata alla direzione di un'opera con *Le nozze di Figaro*, mentre Michele Placido si è cimentato con *Don Giovanni*, nel 2005. Un passaggio interessante è poi quello di Dante Ferretti, scenografo premio Oscar, passato alla regia, nel luglio del 2008, con *Carmen*. Ma naturalmente, andando indietro nel tempo, non mancano altri esempi: tra gli altri, da sottolineare quello di Liliana Cavani, che ha realizzato decine di regie d'opera. E poi gli eclettici, che si muovono tra tv, teatro, cinema con grande naturalezza e successo: come Antonio Albanese, che ha debuttato lo scorso ottobre nel tempio della lirica, la Scala, con *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*. Ma si possono citare, solo per fare qualche nome, anche Massimo Ranieri (la sua produzione più recente è *La Cenerentola*, del 2008), Lavia, Quartullo, Lo Monaco, fino a Gigi Proietti, attivissimo nel settore e tornato, nel 2009, al melodramma con *Nabucco*, con Renato Bruson. Già si preannunciano, poi, altre *new entry*, come quella di Paolo Rossi, che nel 2010 potrebbe dirigere *Il matrimonio segreto* di Cimarosa. Non sono da meno i registi stranieri: tra gli ultimi Woody Allen, che a Spoleto ha proposto, la scorsa estate, una versione *Little Italy* del pucciniano *Gianni Schicchi*. **Paola Abenavoli**

pia di fatto e il fallimento delle politiche sociali a favore dell'infanzia; ma soprattutto una *Kát'a Kabanová* (1998), che inscrive il bovarismo della protagonista tra le mura slabbrate di un condominio est-europeo, e una *Traviata* (2007) che vuole radiografare lo stato di decomposizione di una società al capolinea – ed è geniale la sovrapposizione del mobilio di Palais Garnier, l'Opéra di Parigi, con il Kulturhaus di Chemnitz, disegnata da Anna Viebrock – e che, parallelamente, racconta l'amore tra Violetta e Alfredo con le tinte disperate dell'*Hymne à l'amour* che ha unito Edith Piaf a Théo Sarapo. Di **Peter Mussbach**, già neurologo alla clinica psichiatrica di Monaco fino al 1988, conviene ricordare l'approccio metafisico, epicamente visionario al repertorio del primo Novecento (*Doktor Faust*, 1999, *Arabella*, 2002, *Moses und Aron*, 2004) e contemporaneo (*La piccola fiammiferaia* di Helmut Lachenmann, 2001, *My Way of Life* di Toru Takemitsu, 2004, *Perelà, uomo di fumo* e *Faustus, The Last Night* di Pascal Dusapin, 2003 e 2006); come la prospettiva radicale di una straziante *Traviata* (2004), che vede Marilyn Monroe in abito bianco, travolta sin dal preludio in un incidente autostradale, mentre lo scorrere delle linee gialle ripercorre trionfi e dissolutezze della diva. Ancora *in progress*, ma decisamente in ascesa, è la carriera di **Dmitrij Cerniakov**, rampante regista russo che, dopo un debutto contrastato - *La leggenda dell'invisibile città di Kitež*, 2001, con proiezioni di disegni psichedelici - ha lasciato perplessi con il più recente *Macbeth* (2009), dopo aver travolto i palcoscenici europei con *Il giocatore* (2008) e, soprattutto, con un *Evgenij Onegin* (2006) sviluppato intorno a un'enorme tavola, simbolo delle convenzioni e della convivialità borghese, ma anche ring di una straziante partita a scacchi con i sentimenti.

Popolato dal gusto del *noir*, del grottesco, dell'eccesso è poi l'immaginario di **Olivier Py**, del quale sono da segnalare almeno alcuni Wagner di rilievo (*Tristan und Isolde* e *Tannhäuser*, 2005) e l'intuizione sulfurea di una *Trilogia del diavolo* (*Der Freischütz*, *La Damnation de Faust* e *Les Contes d'Hoffmann*) ultimata nel 2008. E infine **Michael Haneke**, per il pessimismo metropolitano che animava il suo *Don Giovanni* (2006) tra i corridoi di un grattacielo americano, e **Martin Kušej**, per la straziante solitudine di *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* (2006), letteralmente in gabbia, guardata a vista da una muta di cani.

Ma poi, per fortuna, c'è anche chi non ha mai perso il gusto di sorridere: provocando con garbo, interpretando con gusto, trasponendo con intelligenza. A guidare **Robert Carsen** è sempre stato il gusto del fiabesco, il senso del racconto, della parabola evocata per esaltare la dimensione spettacolare di partiture appartenenti a secoli e repertori diversi. Tutto è cominciato con due cicli primo-novecenteschi (Puccini, 1991-2004, e Janáček, 1999-2004), allestiti per l'Opera delle Fiandre di Anversa, ma da qui è iniziata l'esplorazione dei territori più diversi, autentiche scorribande nella storia del melodramma coronate da esiti di vertiginosa, travolgente teatralità: nel sogno a colori del *Midsummer Night's Dream* (1991), nella scabra essenzialità dei *Dialogues des Carmélites* (1997), nell'onirico intreccio di teatro nel teatro dei *Contes d'Hoffmann* (2000), nel pirandellismo di *Capriccio* (2004), sino alla satira corrosiva, esilarante di *Candide* (2006) e di *Armide* (2008). Specializzatosi nel repertorio francese, invece, **Laurent Pelly** preferisce la strada della contaminazione tra antico e moderno, per approdare a una comicità delirante, irrefrenabile, contagiosa: se è ormai un classico la sua *Platée* (1999), trionfo di una follia che permette di reinventare i codici di un genere perento come la *comédie-ballet*, meritano almeno un cenno i suoi Offenbach in odore di trincea (*Orphée aux Enfers*, 1998, *La Belle Hélène*, 2000, *Les Contes d'Hoffmann*, 2003, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, 2004, e *La Vie parisienne*, 2008), un delizioso, sorridente *Elisir d'amore* (2006) sapidamente ambientato nella Bassa Padana, nel dopoguerra neorealista, una vulcanica *Fille du régiment* (2007), fino a un *Pelléas et Mélisande* (2009) che finemente indaga i meandri psicologici del capolavoro di Debussy. Se è vero infatti che il dramma per musica – come forse sosteneva uno dei suoi più significativi esponenti dell'Ottocento – «deve far piangere, inorridire, morire cantando», altrettanto importa che preservi anche una liberatoria risata finale: perché rimanga specchio fedele del mondo di ieri, ma anche vibrante, palpitante riflesso di quello di oggi. ★

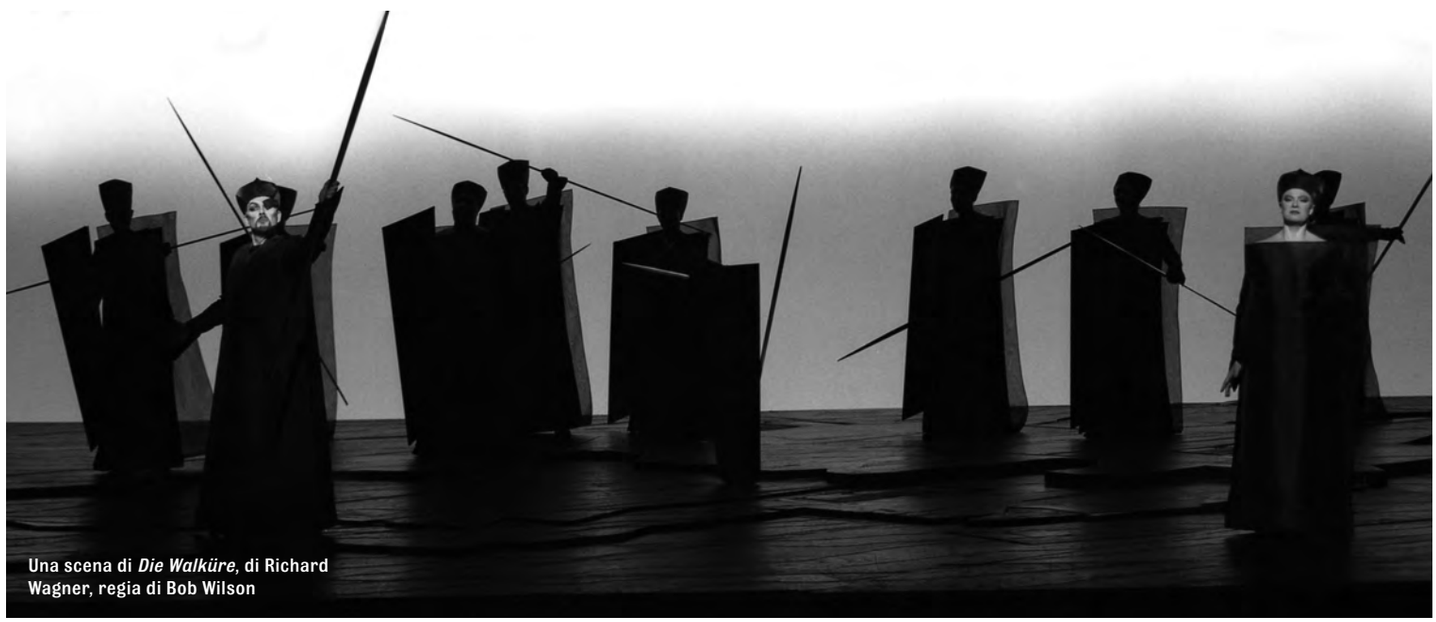
Bob Wilson: *fiat lux*

di Giuseppe Montemagno

Correva l'anno 1976, e come la rivoluzione post-industriale era passata dal fordismo al modello Toyota, così il movimento studentesco aveva conquistato i *campus* americani, suscitando un profondo rinnovamento delle coscienze e delle conoscenze. E proprio dagli Usa sbarcarono in Francia, prima al Festival di Avignone, quindi a Parigi, Philip Glass e Robert Wilson, compositore e librettista-regista di *Einstein on the Beach*, cinque ore di spettacolo in nove scene. Il primo, forte di studi europei ma al contempo aperto agli influssi della musica indiana, proponeva un approccio minimalista al teatro musicale, per affermare il potere della musica in una drammaturgia decelerata, statica, fondata sul gesto. Pure, non era questa l'intenzione originaria degli autori: «Non ho mai pensato a uno spettacolo minimalista», ci ha detto Wilson, che abbiamo incrociato all'ultimo Festival di Spoleto. «Sia Phil, sia io pensavamo a qualcosa di barocco: in superficie doveva apparire molto semplice, ma sotto di essa tutto era molto complicato».

E, in effetti, è verso il barocco che subito dopo vira la *machina* wilsoniana, quando il regista texano ritorna in Europa, nel 1984, invitato da Louis Erlo all'Opéra di Lione con un'impresa "mitica", dal costo astronomico: 600.000 franchi. In successione, propone la *Médée*, una *tragédie mise en musique* da Marc-Antoine Charpentier nel 1693, insieme con la creazione mondiale di *Médéa* di Gavin Bryars, di cui scrive il libretto. All'indomani della prima, Gérard Mannoni, critico storico del *Quotidien*, sinteticamente definisce il lessico performativo wilsoniano: «Le immagini che propone sono di una bellezza assoluta, grazie a scene, costumi e luci di una finezza incredibile, al modo in cui lo spazio è progettato, abitato, strutturato. Occorrerebbe un libro per descrivere la scienza della luce di Bob Wilson: parla tanto quanto il testo, vive come i personaggi, crea, da sola, tutto un mondo. Grigi azzurri, blu argentati, gialli pallidi, ocra appassite, fasci in controluce, i procedimenti sono tanto vari nei colori come nell'intensità, inattesi nelle direzioni come nelle sorgenti». Non esiste, nella selezione degli spettacoli, una linea guida: «Cerco di affrontare testi molto differenti. Una stagione metto in scena Shakespeare e Virginia Woolf, la successiva William Burroughs e Heiner Müller. Questo mi permette di variare il mio lavoro, grazie alla collaborazione con autori diversi. Anche nell'ambito del teatro musicale, ho lavorato con Philip Glass, Tom Waits, Lou Reed, Gavin Bryars, David Byrne, Rufus Wainwright e Giacomo Manzoni, e grazie al loro apporto differenzio i miei spettacoli». Pure, l'opera – segnatamente quella contemporanea – si configura come il territorio privilegiato di un lavoro che varia, pur mantenendo inalterato il *modus operandi*: «Le mie prove iniziano sempre dal gesto, dai movimenti. Come le luci e gli altri elementi non dipendono dalla partitura, eppure quando vengono messi insieme sono provvisti di un plusvalore, che non possiedono se considerati separatamente».

Proprio l'importanza del gesto sta alla base di un lavoro che spesso s'inoltra in quei territori di confine, che permettono di coniugare linguaggi diversi: è il caso del *Martyre de Saint-Sébastien*, il mistero composto da Debussy e D'Annunzio per Ida Rubinstein, rappresentato a Bobigny nel 1988 con Patrick Dupond e Sylvie Guillem, spettacolo con cui inaugura un'inedita collaborazione con la coreografa giapponese Suzushi Hanayagi; o del *Woyzeck* di Büchner con le ballate di Tom Waits, creato al Betty Nansen Theater di Copenhagen nel 2000. Dal gesto all'intero palcoscenico, Wilson progressivamente ingloba anche la struttura teatrale nelle sue messinscene: è il caso del rivoluzionario *Flauto magico* (1991), che per la prima volta sfrutta la vastità della scena dell'Opéra Bastille, a Parigi, creando un linguaggio essenziale, funzionale all'architettura della sala. Attraverso scelte coraggiose e talora insospettate – *Parsifal* (1991), *Madama Butterfly* (1993), *Pelléas et Mélisande* (1997), *Lohengrin* (1998), *Der Ring des Nibelungen* (2000), *Die Frau ohne Schatten* (2002), *Aida* (2003), *Faust* (2008) e *L'Orfeo* (2009) – l'obiettivo rimane immutato: «Sgomberare, ripulire lo spazio, così da fare sentire la musica, perché l'occhio possa concentrarsi e ascoltare meglio». Nel blu, il blu prediletto da Wilson, si stagliano sculture in movimento: per farsi corpo che dà voce, suono, musica. ★



Una scena di *Die Walküre*, di Richard Wagner, regia di Bob Wilson

Anche l'opera cade nella rete

L'evoluzione delle scene liriche è oggi legata alla multimedialità interattiva. Dall'esaltazione del gesto, vettore di sentimenti, alla presenza di schermi sulla scena, sino all'opera digitale: ecco come le nuove tecnologie supportano inedite forme di rappresentazione.

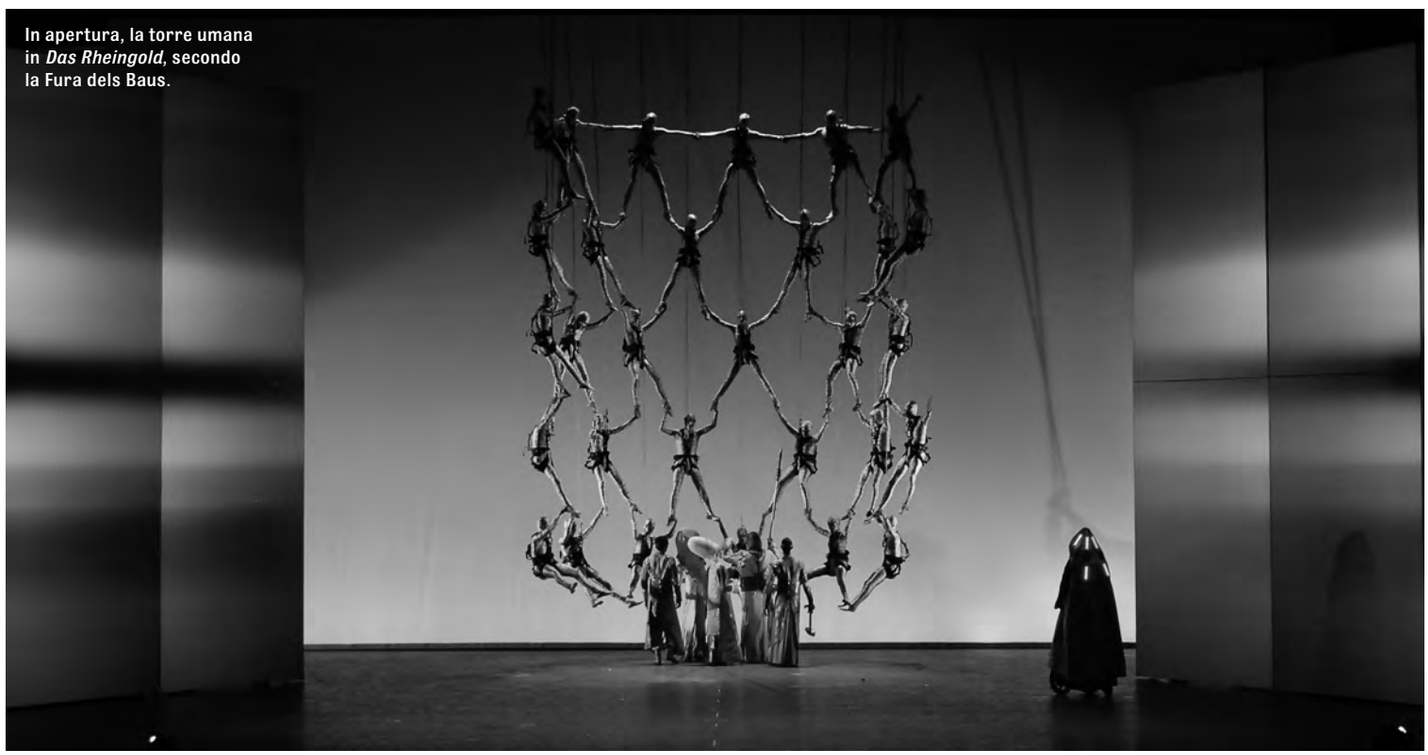
di Alain Bonardi*

Viviamo una crisi della rappresentazione nel senso più ampio, più spesso rilevata in ambito politico, ma evidentemente presente anche nel campo dell'arte: la si riscontra tanto nei musei d'arte contemporanea quanto nei nostri parlamenti. Daniel Bougnoux (*La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006) interpreta il fenomeno «come un ritorno del reale, in una pluralità di manifestazioni. Il reale viene richiamato quando l'urgenza del presente viene a soppiantare la rappresentazione. [...] Da parte degli artisti, si assiste a una frattura crescente tra le arti che fanno riferimento al racconto, ovvero a un polo letterario di riferimento, e quelle che producono atmosfere, ritmi: pazienza nel racconto, irrequietezze mediatiche...». Al contrario delle manifestazioni artistiche legate a un testo, che perdono una parte della loro autorità, la multimedialità interattiva appare come un terreno ideale per questa ricerca di presenzialità, derivata soprattutto dal mondo dei videogiochi, che propone l'immediatezza, la sintesi della riflessione e una capacità di reazione istantanea, per rispondere a questi desideri, contribuendo al contempo a plasmarli. Questa evoluzione si manifesta sulle scene liriche in molti modi, ma è opportuno richiamarne almeno due, che appaiono particolarmente sintomatici.

Dal testo alla rappresentazione multimediale

In primo luogo, lo statuto recentemente accordato al gesto nella messinscena, elemento che pure appartiene alla dimensione della scrittura. Da semplice illustrazione di una retorica, secondo l'approccio classico, il gesto diventa vettore di un'espressione coerente e autonoma, nel lessico di alcuni registi come Bob Wilson. Le incursioni di coreografi nella regia d'opera, come Pina Bausch per *Il castello del duca Barbablù* di Bartók (Festival d'Aix-en-Provence 1998) hanno introdotto un'indipendenza del gesto rispetto al libretto. Ma non si può dimenticare, in secondo luogo, l'irruzione degli schermi sulla scena, presenti in tutte le dimensioni dello spettacolo e in tutte le culture, come testimonia il volume *Les écrans sur la scène*, coordinato da Béatrice Picon-Vallin (Paris, l'Âge d'Homme, 1998). La multimedialità s'invita dunque sulle scene d'opera, e in maniera non neutra, ma veicolando proprie rappresentazioni. Sin dall'origine, la questione concerne allora la gestione dei computer e dell'intelligenza artificiale.

Numerosi approcci degli incroci tra le *performing arts* e le nuove tecnologie sono possibili. Nella sua ampia trattazione (*Digital Performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation*, Cambridge, London, MIT, 2007), Steve Dixon elabora una



In apertura, la torre umana in *Das Rheingold*, secondo la Fura dels Baus.

Un'immagine dal *Tristan und Isolde*, regia di Peter Sellars e Bill Viola.

ricca prospettiva storica e tematica, occupandosi di tutte le forme spettacolari che fanno appello ai *new media*, nell'accezione più vasta. Qui pare opportuno restringere il campo d'indagine sulla diade introdotta da Alain Turing in un testo fondamentale degli studi informatici (*Computing Machinery and Intelligence*, Paris, Seuil, 2006): la macchina di Turing, concepita come potenza di calcolo, *versus* il test di Turing, per valutare l'"intelligenza" del dialogo tra uomo e macchina. Da un lato si pone allora il grado di *calcolabilità* della scena, su una scala che va dalla semplice gestione di contenuti non modificabili al tutto calcolabile. In tal senso, i primi approcci in questa direzione, nel campo dell'opera, sono certamente da accreditare a Richard Wagner, che considera alcuni aspetti della messa in scena come parametrabili, e dunque potenzialmente calcolabili (soprattutto l'acustica, come testimonia il teatro di Bayreuth). Dall'altro si colloca invece l'ampiezza del dialogo *uomo-macchina*, in una gamma che oscilla dall'assenza alla completa integrazione nella scenografia, attraverso delle interfacce come microfoni o sensori indossati dai cantanti o dai musicisti.

Nuove tecnologie e forme digitali

Se si considerano i più recenti allestimenti dell'Opéra di Parigi, è possibile posizionare due spettacoli secondo questa griglia di lettura, l'uno agli antipodi dell'altro. Da una parte, la produzione di *Tristan und Isolde* di Wagner, con la regia di Peter Sellars, nel 2005, presentava su due schermi immobili dei video di Bill Viola, composti prima dello spettacolo e senza alcuna interazione con i cantanti. Al contrario, *K.*, creazione di Philippe Manoury (2001), integrava un'interazione sonora in tempo reale, secondo il principio delle «partiture virtuali», caro al musicista (*Considérations (toujours actuelles) sur l'état de la musique en temps réel*, L'Etincelle, 2007): «una partitura virtuale è un'organizzazione musicale in cui si conosce la natura dei parametri che saranno considerati, ma non sempre il valore esatto che avranno al momento opportuno. Una parte di questi parametri sarà fissa e non cambierà da un'interpretazione all'altra, un'altra sarà influenzata dal captare eventi esterni (un microfono, per esempio), che saranno analizzati e trattati seguendo alcune regole compositive».

Considerate da questa prospettiva, le nuove tecnologie racchiudono degli slittamenti d'uso che non saranno senza influenze sull'arte lirica. Per questo è possibile immaginare vari tipi di evoluzione: una verso la *performance*, nel senso anglosassone del termine, e cioè verso forme che oltrepassino l'interpretazione di testi o partiture, con la possibilità talvolta di scivolare verso l'improvvisazione; una verso forme operistiche non lineari, per esempio forme aperte elaborate al computer, come nel caso dell'opera *Alma Sola*, di cui ho scritto la musica su libretto di Christine Zeppenfeld (2005); e infine una orientata alla partecipazione del pubblico: nel progetto *The Brain Opera* (1995), il compositore Tod Machover integrava in tempo reale dei flussi di documenti sonori inviati da internauti come contributo all'azione. Così parata di nuove tecnologie, l'opera non necessariamente continuerà ad andare in scena, ma forse su dei canali digitali... ★

**Compositore, Maître de Conférences HDR, Université de Paris 8 e Ircam.*

Nel *Ring* della Fura

Da rimanere a bocca aperta. A maggior ragione per chi è a digiuno dal linguaggio furero. Immaginatevi la scena. Infuria la musica di Wagner. Quella del *Ring*, la sterminata cosmogonia che il compositore tedesco ha ideato raccontando le vicende di dei e uomini alle prese con il destino, il dolore e la morte. Wotan e Fricka, Siegmund e Sieglinde, Siegfried e Brünnhilde. Infuria la musica di Wagner e in scena è tutto un vortice di immagini rimandate da megaschermi, il fuoco, ma anche le nevi immacolate dell'Himalaya. Un su e giù di grandi vasche in plexiglas piene d'acqua nelle quali nuotano le ondine. Un andirivieni di macchine sceniche stilizzate e metalliche a evocare il drago o la nave di Siegfried in balia dei flutti del Reno. Ecco la *Tetralogia* secondo la Fura dels Baus. Il gruppo teatrale catalano ha raccolto la sfida di Zubin Mehta, il direttore d'orchestra indiano che, a partire dal 2007, ha messo in scena *L'anello dei Nibelunghi* (quattro opere per 15 ore di musica) tra Valencia e Firenze. E ha firmato i quattro allestimenti che si vedranno tutti d'un fiato nel 2013 nel capoluogo toscano nel nuovo teatro del Maggio musicale. Un *Ring* visionario. Così come visionario era l'allestimento, nel 1999 al Festival di Salisburgo, de *La damnation de Faust* di Berlioz che suggerì a Mehta di arruolare la Fura per la *Tetralogia*. Un *Ring* dove la tecnologia si mette al servizio della musica. Macchine sceniche complesse (che hanno avuto anche l'onore di essere esposte agli Uffizi per la mostra *Ring/Fura 4.0*), elementi che tornano nelle quattro opere come filo conduttore di un lungo discorso che si apre in *Das Rheingold* con la suggestione della torre umana (cavi e imbracature a sorreggere i figuranti) del Walhalla e si chiude con la stessa piramide che crolla al termine di *Götterdämmerung*. Una costante sono gli schermi che rimandano senza sosta immagini della natura in una sorta di gigantesco *Google Earth*, ma anche animazioni astratte, tra cifre e lettere: sei grossi pannelli (fondali e quinte che delimitano il palcoscenico) in continuo movimento, sui quali le immagini appaiono grazie a retroproiezioni governate da una serie di computer. E se i giganti dell'*Oro del Reno* integrano perfettamente uomo e macchina (mostri alti quattro metri con al posto della testa una piattaforma sulla quale trovano posto gli interpreti), grigi bracci meccanici manovrati a vista dai macchinisti permettono di sollevare in alto i cantanti, cavalli meccanici per la Cavalcata delle Valkirie. Il drago ucciso da Siegfrid è un insieme di pannelli metallici (l'elemento torna anche, insieme a decine di schermi, nei *Troyens* di Berlioz allestiti di recente dalla Fura a Valencia) che si muovono meccanicamente. E metallica, luccicante è anche la nave dell'eroe che un sistema di gru solleva in alto e sotto la quale lo stesso Siegfrid viene appeso a testa in giù nell'ultimo capitolo della *Tetralogia*. Tutto finisce tra le fiamme. I pannelli, mentre la musica racconta l'Olocausto di Brünnhilde, si chiudono come un sipario di fuoco sul quale è incisa la parola "amore". **Pierachille Dolfini**

Non sparate sul cantante!

Il cantante lirico? È un interprete senza personalità, costretto a dar conto alle intenzioni del compositore, alle esigenze della tecnica vocale, alla visione del direttore, alle bizzarrie della messinscena. Ma non tutto è perduto, come ci spiega un regista.

di Roberto Recchia

Cosa spinge una persona a intraprendere la carriera di cantante lirico? La mancanza di personalità. Questa è la risposta che mi ha dato una mia amica, che – detto per inciso – fa anche l'agente musicale. Mi rendo conto che, riportata così, la sua opinione potrebbe sembrare più che altro una *boutade*, per cui aggiungerò anche le sue argomentazioni. Ma certo, dice lei, se un cantante avesse una personalità, non potrebbe sopportare di doversi sottomettere a quattro tiranni contemporaneamente, ovvero: compositore, direttore, regista e tecnica di canto (l'ordine è strettamente alfabetico). Questa teoria, per quanto eccessiva, non è del tutto priva di un fascino perverso. In fondo, un attore di prosa ha, al confronto, un rapporto molto più creativo rispetto al testo e alla regia: può improvvisare, cambiare parole e intonazioni, recitare anche con un raffreddore. Il cantante no. Il cantante deve innanzitutto preoccuparsi di eseguire al meglio delle sue possibilità la parte musicale, poi deve concentrarsi per andare assieme all'orchestra e infine, se riesce, occuparsi anche della regia. Troppo per un cervello solo. Io ho un'obiezione a questo ragionamento cui, peraltro, avrei tanta voglia di aderire. E l'obiezione riguarda la natura stessa dell'opera lirica come forma di rappresentazione. È vero che la gabbia in cui è costretto il cantante è molto più angusta di quella che normalmente tocca all'attore di prosa, ma è anche vero che non è una camicia di forza. Tutt'altro. Il fatto che il compositore (se è uno capace, ovviamente) abbia provveduto a fornire un involucro emotivo dai contorni ben precisi e delineati, permette di instaurare molto più facilmente una comunicazione tra interprete e ascoltatore, e i margini di creatività a disposizione aumentano a dismisura. Certo, il cantante deve conoscere i suoi mezzi tecnici e la materia musicale che sta maneggiando; il direttore d'orchestra deve aver studiato partitura e libretto e non essere solo un metronomo; il regista deve avere sensibilità musicale e possibilmente pensare lo spettacolo assieme al direttore...

Ovvio? Sembrava anche a me, ma dopo dieci anni di regia d'opera non sono più così sicuro che ovvietà sia sinonimo di normalità. Durante una lezione di "Arte scenica" (materia che riguarda la recitazione per i cantanti), in un Conservatorio del Nord Italia, ho rivolto ai miei allievi la stessa domanda con cui ho aperto questo articolo: cosa vi spinge a fare i cantanti? Sguardi persi nel vuoto, balbettii, schiarimenti di gola. Solo una coreana si è alzata e ha timidamente detto: «perché in scena posso essere qualcuno che nella vita non sono». Per gli altri, il panico. Nessuno si era mai posto la domanda. E il dramma non è tanto che loro non si siano posti questa domanda cruciale, ma che non lo abbia fatto neanche chi ha la maggiore responsabilità nella loro formazione, ovvero gli insegnanti di canto. Certo, ci sono le eccezioni, sia tra gli allievi che tra i docenti, ma resta il fatto che la maggior parte delle volte che ho lavorato in aula su arie o duetti studiati in precedenza nella classe di canto, mi sono trovato ad avere a che fare con gente che non solo non aveva idea della trama dell'opera da cui quell'aria o duetto era tratto, ma non sapeva nulla del personaggio e nemmeno bene cosa significassero le parole. E in una produzione "normale" è all'ordi-

In queste foto, tre momenti di prove: in apertura, Roberto Recchia (a sinistra) per *Le convenienze ed inconvenienze teatrali,* di Donizetti; in questa pagina, a sinistra, Giorgio De Lullo per *Il trovatore,* di Verdi; a destra, Robert Carsen e Lambert Wilson per *Candide,* di Bernstein.

ne del giorno scoprire che ci sono cantanti che non solo non conoscono il libretto, ma non sanno nemmeno cosa cantano gli altri personaggi nella stessa scena. E che soprattutto non sanno cosa succede in orchestra mentre loro cantano. Hanno, per così dire, una visione orizzontale della partitura invece che verticale, e perdono così l'occasione di veicolare al pubblico tutti quei fondamentali appigli emotivi che arrivano dalla musica.

Fortunatamente il quadro generale non ha solo queste tinte fosche. Anzi, per esperienza, nelle compagnie con le quali mi è capitato di lavorare ho incontrato molti ottimi interpreti, con alcune eccellenze davvero straordinarie. Non sto parlando ovviamente dei divi dello *star system* internazionale, quelli che accettano il cachet solo per provare un paio di giorni, tanto «loro l'opera la sanno». Parlo di gente che riesce a sublimare l'inevitabile narcisismo dell'artista e a trasformarlo in amore per le parole e per i pensieri che si nascondono dietro le parole. Parlo di gente che, prima che alla bellezza del suono, pensa all'espressività del suono. O meglio, che a casa cura la tecnica per ottenere la bellezza del suono e poi, davanti al pubblico, fa dimenticare che una tecnica esiste e trasmette invece dei concetti che, casualmente, sono cantati. Io, attore, soffro quando non vedo, negli occhi dell'interprete, ancor prima che nella sua gola, un pensiero. Soffro quando capisco che in scena non ci si guarda, non ci si ascolta. Ma so anche che non è possibile trasferire al teatro d'opera metodologie e tecniche della prosa.

Cantare è difficile, difficilissimo. Mantenere la concentrazione mentre, in scena e in quinta, succede di tutto, con l'orchestra che si sente e non si sente, con i fucili del loggione puntati in fronte, tutto questo richiede esperienza, coraggio e forse una dose di incoscienza.

Aggiungerò che non difendo affatto il teatro di regia. Anzi, io, attore, sono per un teatro di interpreti, nel quale la regia sia di fatto un tutt'uno con il libretto, la musica, l'interpretazione musicale. Una regia invisibile. Insomma, a costo di apparire vecchio, sostengo che ci deve essere una via di mezzo tra le estenuazioni estetizzanti degli scenografi pseudo-registi, che propugnano il teatro-presepe, e la *Konzept-Regie* alla tedesca, che calpesta senza pietà il materiale drammaturgico e musicale (per non parlare del buon senso). Ma almeno il teatro di regia ha formato una nuova generazione di interpreti che, prima di ribellarsi, si domanda almeno se le richieste registiche più strampalate siano tecnicamente possibili o no. E anche l'aspetto fisico è ora più curato e accettabile (anche se mi è recentemente capitato di pigiare il tasto del *widescreen* sul mio telecomando pensando che fosse il televisore a deformare in larghezza i protagonisti di una recente prima alla Scala, e invece erano proprio così, troppo larghi persino per Botero).

Le responsabilità in campo sono, ovviamente, tante, ed è ingiusto incolpare solo i cantanti. I registi, per esempio, possono essere geniali, ma spesso sono tecnicamente incompetenti. L'Opera è, prima di tutto, tecnica (solfeggio, armonia, respirazione, dinamiche, filologia, tradizione). Se non ci si vuole ridurre al solito entra-da-sinistra-canta-esci-da-destra, il regista deve conquistare la fiducia di chi conosce (ed esibisce) quella tecnica. In più, a differenza della prosa, le compagnie si formano in base a logiche che spesso prescindono completamente dalla credibilità scenica (e caratteriale) dell'interprete.

Non parliamo poi dei tempi di prova. Quale spettacolo di prosa complesso andrebbe in scena avendo a disposizione dieci giorni? Eppure, siccome le prove costano, in tempi di crisi si tagliano anche quelle. E i direttori d'orchestra? Quando riesci a essere sulla stessa lunghezza d'onda e le sue idee diventano le tue e viceversa, allora è il paradiso. Altrimenti, meglio fare un concerto: tutti al proscenio e via. I critici sono una specie in via d'estinzione.

E, infine, il pubblico, che si divide fra nostalgici "vociomani" ed eleganti ma stanchi frequentatori di platee. Io non sono così sicuro che, a metà tra queste due categorie, si sia formato un pubblico nuovo, meno sensibile alla musealità operistica e più aperto alle straordinarie potenzialità espressive e teatrali di questa forma di spettacolo.

In ogni caso, poiché è il loggione il metro di giudizio per stabilire se uno spettacolo è piaciuto o meno, almeno in Italia, perché un cantante dovrebbe sforzarsi e sviluppare una personalità? Io una risposta non ce l'ho. Ma quando vedo uno spettacolo che funziona so che almeno è valsa la pena di provarci. ★

biblioteca

a cura di Albarosa Camaldo

Autobiografia della fantasia

Konstantin S.Stanilslavskij,
La mia vita nell'arte
Fausto Malcovati (a cura di), traduzione di Raffaella Vassena, Firenze, La Casa Usher editore, 2009, pagg. 445, euro 30

Leggetelo come un romanzo questo libro: come un romanzo, non come un manuale questa biografia dettata per bisogno negli Stati Uniti da Alekseev, il figlio dell'industriale che s'inventò regista (anche le diverse declinazioni della definizione sono significative): è il documento narrativo basilare della scena contemporanea. Fausto Malcovati, con la sua curatela, si dimostra all'altezza di Angelo Maria Ripellino nel rigenerare, nel resuscitare la materia e i suoi protagonisti. Accuratissima la traduzione: traduzione di un originale già mediato dalla stesura. Il Maestro, in tournèe, economicamente sfortunata, transatlantica, ripensa la sua "vita nell'arte" in un ambiente linguistico non suo e, non essendo Nabokov, non si americanizza, ma getta, senza saperlo, il seme della rivoluzione teatrale del Novecento (sarà il Metodo secondo un altro *emigrèe*, Elia Kazan, diffuso da Marlon Brando e soci). Anche se l'avete già letto, questo libro non l'avete mai letto. È il miglior esercizio di reviviscenza possibile oggi immedesimarsi in Stanislavskij e dialogare con il drammaturgo Nemirovic-Dancenko. Il nipote dell'attrice francese Varla traghetta biologicamente la rappresentazione ottocentesca nel nuovo secolo, il secolo degli sconvolgimenti e delle avanguardie. È nei suoi panni (borghesi e teatrali) che potete trovarvi a tu per tu con il Dottor Cechov e con il Dottor Dappertutto: medico il primo, sciamano il secondo, i due *curanderos* della sensibilità scenica che guarirono la rappresentazione dal rachitismo realista, ammalandola d'ambiguità. Provate, dunque, il brivido di una passione autentica e devastante: quella teatrale.
Fabrizio Caleffi

Fersen festen

Paola Bertolone, Ora fluente del teatro e del non teatro: l'opera di Alessandro Fersen
Corazzano (Pi), Titivillus Editore, 2009, pagg. 272, euro 18

L'autrice, dell'Università di Siena, è stata allieva di Fajrajzen di Lodz, poi noto con il nome di Fersen, Maestro italiano, da Genova a Bolzano a Roma, dov'è scomparso novantenne nel 2001. Alessandro Fersen, il Maestro delle Diavolerie: «gruppi danzanti avvolti dentro mantelli neri: a metà palcoscenico il gruppo libera il demonio». Fluida, fluente, festante è l'ora meridiana (*le demon du midi*) che illumina il palcoscenico talmudico di Fersen. Il quale ha a sua volta illuminato la scena italiana con significativa intensità attraverso la sua pratica registica e con la sua severa didattica non didascalica. I ferseniani sono stati gli *chassidim* della prosa nazionale, stretta tra la deriva impiegatizia della socialdemocrazia utopistico-*welfare* degli Stabili e il catto-disfattismo grotowskiano tra Potlach e Barba. Oggi come oggi – e lo potete constatare nella sezione Concorsi della nostra rivista – esiste una confraternita neo-fersenianа che si prodiga a diffondere nell'esitante drammaturgia contemporanea la spregiudicatezza programmatrica del Ravi registico venuto da Lodz. Intitolare al suo nome un premio, che ha ormai una storia gloriosa, che si materializza nella pubblicazione di testi significa ribadire che "in principio è la Parola". Parlando di teatro, beninteso. Abilmente di Fersen parla in questo libro Paola Bertolone, esente da vizi e vezzi accademici. Si avverte, si percepisce la consuetudine con Alessandro Fersen. Ai lettori suggeriamo l'opportunità davvero imperdibile di entrare a loro volta in consuetudine con una figura formativa non ingombrante, persuasiva e mai pervasiva.
Fabrizio Caleffi

Il "metodo" Sorrentino

Mimmo Sorrentino, Teatro partecipato
Corazzano (Pi), Titivillus Editore, 2009, pagg. 130, euro 14

Mimmo Sorrentino scrive (e parla) con la semplicità di chi non conosce superbia. L'esposizione della sua "osservazione partecipata", anti-metodo ramificato e mutevole che da anni utilizza con le realtà ai margini (dalle comunità rom alle casalinghe di periferia), diviene così lettura piacevolissima, diario di viaggio in cui non si trova malizia. Anzi. Al limite la caparbia *naïveté* di chi vuol condividere qualcosa in cui crede, con tutti i limiti e l'autocritica del caso. Mosaico d'insegnamenti e aneddoti, arricchito da una postfazione di Oliviero Ponte di Pino, *Teatro partecipato* presenta una prima metà più strettamente teorica, in cui si raccontano momenti d'analisi e tecniche perfezionatesi nel tempo. Seconda parte dedicata invece al corso sul teatro sociale del 2008 alla Paolo Grassi, testimonianza su campo pur nei contorni maggiormente definiti dell'Accademia. Un po' guida un po' psicologo, drammaturgo e/o educatore, Sorrentino si presenta com'è, senza false modestie o reticenze nel parlar di soldi o dei propri maestri (atipici quanto coerenti: Bobbio, Danilo Dolci, Italo Mancini). Questo il suo talento, capace nei casi migliori di specchiarsi in un teatro di spessore, che supera le stesse esperienze di cui si nutre. Spesso arricchendosi con parole di spiazzante quotidianità. Forse il frutto più artisticamente compiuto di quel contatto umano che è vero filo rosso di tutto un percorso.
Diego Vincenti

Massini sempre attuale

Stefano Massini, Trittico delle Gabbie
Milano, Ubulibri, 2009, pagg. 112, euro 14

Gli atti unici di questa trilogia rappresentano, nel pieno rispetto delle unità aristoteliche, drammatici colloqui in parlatorio tra visitatori e detenuti, ai giorni nostri. Il primo episodio, *La gabbia (figlia di notaio)* mostra il duro confronto tra una ex brigatista non pentita e sua madre, scrittrice commerciale di successo. Non troviamo, qui, un punto di vista politico su quel che resta degli anni di piombo; all'autore interessa piuttosto l'esplorazione dell'interiorità di due personaggi che, a dispetto delle contrapposizioni ideologiche, riveleranno di avere molto in comune. Il detenuto di *Zone d'ombra* è un prestigioso professore universitario, che riceve la visita di un'adorante e adorata figlia; il loro rapporto simbiotico si incrina quando lui ammette il vergognoso compromesso che è alla base della sua brillante carriera. Dal malaffare della borghesia professionale si passa all'eutanasia nel terzo episodio, *Versione dei fatti*. Anche in questo caso, il tema d'attualità fornisce il pretesto per lo scavo psicologico dei due protagonisti: alla disperata estroversione della detenuta, una donna accusata di avere disattivato il macchinario che da sedici anni teneva in vita la figlia, si contrappone il freddo legalismo della giovane avvocatessa candidata alla sua difesa d'ufficio.
Renato Gabrielli

Il Novecento secondo Tarantino

Antonio Tarantino, Gramsci a Turi e altri testi
Leonardo Mello (a cura di), Milano, Ubulibri, 2009, pagg. 256, euro 21

È un viaggio alle radici dei mali dell'Italia contemporanea l'impegnativa lettura dei primi tre testi di questa raccolta, scritti da Antonio Tarantino tra il 2001 e il 2008. L'autore pare rintracciare le origini delle contraddizioni, dell'umana miseria e della verbosità impotente della nostra politica in vicende storiche cruciali del Novecento italiano, rivisitate

con estrosa infedeltà. *Gramsci a Turi* attraversa gli anni di prigionia del grande intellettuale, presentando in superficie una struttura brechtiana; l'ordinato alternarsi di monologhi, scene a due e *song* contiene a stento l'energia grottesca del girotondo di mezze figure vaniloquenti che fanno da contraltare alla sommessa coerenza del protagonista. Un De Gasperi ben lontano da recenti agiografie è invece al centro di *Trattato di pace*, copione magmatico e a tratti prolisso, ma ricco d'invenzioni geniali, come l'assalto finale a Castel S.Angelo dello statista reso folle da un impossibile amore adulterino. Paradossali e dolorosi intrecci tra pubblico e privato si ritrovano in *Esequie solenni*, immaginario dialogo tra la vedova di De Gasperi e Nilde Jotti poco prima i funerali di Togliatti. Chiude il volume *Cara Medea*, monologo femminile caratterizzato da una travolgente inventiva linguistica.
Renato Gabrielli

Sulla scena del Fascismo

Gianfranco Pedullà, Il teatro italiano nel tempo del Fascismo
Corazzano (Pi), Titivillus Editore, 2009, pagg. 352, euro 20

Pedullà è di Crotone, ma la sua attività si svolge interamente nell'aretino. L'autore ricostruisce accuratamente la fascistizzazione del teatro italiano. Sarebbe facile come un *couplet* da avanspettacolo affermare che il fascio portò il teatro allo sfascio. È nota la propensione di Mussolini e di suo figlio Vittorio per il cinema, che portò alla romanizzazione dell'industria e alla fondazione di Cinecittà, all'insegna dello slogan «la cinematografia è l'arma più potente». Anche il teatro, comunque, venne condotto… conducizzato, si potrebbe dire… verso la capitale dell'impero. La scena nazionale viene dunque corporativizzata, la corda pazza di Pirandello lo porta a chiedere l'iscrizione al Pnf proprio dopo il delitto Matteotti, i Bragaglia godono di grande indipendenza e ne fanno buon uso, il capocomico Almirante avrà un discendente padre fondatore del Msi e a nessun italico Brecht passa per la testa di rifugiarsi in California. Molti e molto appassionanti sono gli spunti di riflessione che fornisce l'analisi del teatro italiano nel tempo del Fascismo. In questo utile volume trovate descritta la struttura organizzativa del teatro, il vissuto dei camerini dovete immaginarlo, magari leggendo i copioni di Gioacchino Forzano e ricostruendo la svolta politica di Giannini il qualunquista nello scenario repubblicano. Seguite le tracce delle figure-tipo del panorama nazionale rappresentate dall'aspirante commediografo Leopoldo Trieste alle prese con il capocomico gay nei *Vitelloni* felliniani. Dopo aver letto il saggio di Pedullà, s'intende.
Fabrizio Caleffi

DOPPIA USCITA

Fo e Rame, una macchina editorial-teatrale

Dario Fo, Sant'Ambrogio e l'invenzione di Milano
Franca Rame e Giselda Palombi (a cura di), Einaudi, 2009, pagg. 230, euro 20
Franca Rame e Dario Fo, Una vita all'improvvisa
Milano, Guanda Editore, 2009, pagg. 320, euro 17,50

Macchina editorial-teatrale dal sicuro successo, Dario Fo e Franca Rame escono sugli scaffali con una doppia proposta autunnale. Giusto in tempo per il Natale. Ma al di là delle prevedibili tempistiche di mercato, i due volumi sono utili nel testimoniare il momento creativo della coppia. Da una parte la costante vivacità intellettuale, che sposa la riflessione politico-sociale contemporanea con la Storia, nel consueto gioco del parlar male del presente attraverso il passato. Dall'altra un ripiegarsi sull'esperienza ed il vissuto, fonte (in)esauribile di narrazioni che incrociano negli anni la storia stessa del Paese. Senza curiosità la riproposizione su carta del Sant'Ambrogio, passato recentemente con una certa noia sul palcoscenico del Piccolo. Testo poco riuscito, cerca di resuscitare dall'oblio il IV secolo milanese e (soprattutto) vita e meriti del patrono cittadino. Ovvero, un personaggio dai lineamenti proto-comunisti, all'epoca in grado di caratterizzare Milano (città nuova contro la vetusta Roma) e censurare con l'esempio malcostumi, prepotenze del potere, riccastri del quartierino. La necessità dell'operazione è subito parsa dubbia, appesantita in scena da una logorrea infinita che fortunatamente alla lettura s'attenua. Rimane purtroppo l'elenco di nomi e situazioni che scorrono via veloci veloci senza lasciar tracce, se non per qualche episodio particolarmente divertito in cui è facile ritrovare le ultime cronache dall'Italietta (si veda il festino a suon di libagioni e donnine del futuro santo). Più piacevole alla lettura *Una vita all'improvvisa* (auto)biografia a quattro mani di Franca Rame, dove si ripercorre una vita grassa di personaggi, successi, dolori. Dalla celebre famiglia di teatranti che già sembra designare il futuro della giovane Franca, alle lotte politiche, le esperienze (e le censure) in Rai, le violenze, l'arte e l'amore. Con una sincerità dai tratti spiazzanti che dona al racconto il gusto della chiacchiera fra amici, di quelle dove le gallerie di volti e ricordi sfumano con naturalezza nella confessione intima, nei mezzi toni. Bella la confezione grafica dei due volumi, arricchita di foto ed illustrazioni.
Diego Vincenti

Il teatro-concerto di Latini

Io sono un'attrice. I teatri di Roberto Latini
Katia Ippaso (a cura di), Roma, Editoria & Spettacolo, 2009, pagg. 246, euro 20

Roberto Latini è un performer di rara versatilità nel panorama artistico contemporaneo. Il suo "teatro rock" ha ascendenze illustri che non bastano, tuttavia, ad esaurirne l'idiosincrasia linguistica. Troppo schivo per somigliare a Carmelo Bene, troppo intellettuale per affiliarsi a qualche innovatore di nuova generazione, Latini ha saputo conquistarsi, negli anni, un'autonomia espressiva che lo ha preservato da ogni riduzione critica. Ci prova ora Katia Ippaso a ricostruirne il profilo. Il suo *Io sono un'attrice*, edito da Editoria e Spettacolo per la collana "Spaesamenti" diretta da Paolo Ruffini, è forse il primo tentativo sistematico di raccontare da vicino l'esperienza di Fortebraccio Teatro. Mentore del volume è lo stesso Latini che di se stesso, degli inizi con Perla Peragallo e del debutto in radio nel 1999, traccia una convincente autobiografia. Seguono la testimonianza dell'amico musicista Gianluca Misiti, con Latini e Max Mugnai fondatore di Fortebraccio Teatro, e i profili critici della stessa Ippaso e Audino, pregni di riflessioni sull'attività performativa del giovane autore romano, al crocevia tra spettacolo e concerto rock. L'analisi del progetto "Radiovisioni" occupa la parte centrale del volume, attento e puntuale nel segnalare tangenze e intersezioni con Jarry, Sofocle, fino all'amato Shakespeare, protagonista di una serie di riscritture in cui dominante è la ricerca sulla componente sonora. Non mancano i testi: integrale *Buio re*, a brani *Clessidra*, *Maldipalco*, *Jago*, *Strade*, *Parole, polvere e vapore*, *Essere e non*, *Caligola*, *Scatola nera*, *Per Ecuba*, *Ubu incatenato*, *Nnord*, *Bikini Bum Bum*. La teatrografia di Fortebraccio Teatro, la bibliografia in chiusura di capitolo e un ricco apparato iconografico completano il volume.
Roberto Rizzente

biblioteca

SCAFFALE

SAGGI

Antonio Colomberti
DIZIONARIO BIOGRAFICO DEGLI ATTORI ITALIANI. CENNI ARTISTICI DEI COMICI ITALIANI DAL 1550 AL 1780
Alberto Bentoglio (a cura di), Roma, Bulzoni, 2009, pagg. 660, euro 65

Colomberti, morto a Bologna, a ottantasei anni, nel 1892, ha recitato e diretto compagnie per oltre mezzo secolo, ha composto e tradotto commedie, tragedie e drammi storici, ha scritto una ricca autobiografia (le *Memorie di un artista drammatico*). Infine ha compilato, in tre stesure, la sua opera più importante: il *Dizionario biografico degli attori italiani*, ora pubblicata così da consentire di conoscere quasi 1400 voci biografiche, ordinate alfabeticamente e precedute da due ampie premesse storiche, redatte dallo stesso Colomberti. Il volume, curato con estrema precisione da Alberto Bentoglio, offre uno spaccato inedito di notizie e fatti teatrali dell'epoca.

Michele Bordin, Anna Scannapieco
ANTOLOGIA DELLA CRITICA GOLDONIANA E GOZZIANA
Venezia, Marsilio, 2009, pagg. 465, euro 36

Articolata in due parti dedicate rispettivamente a Carlo Goldoni e a Carlo Gozzi, l'antologia della critica risponde all'esigenza di affiancare due personalità che una tradizione letteraria aveva esaminato in contrapposizione con semplificazioni efficaci, ma spesso poco veritiere. Ora la rassegna critica goldoniana allestita da Michele Bordin, dalle prime testimonianze contemporanee fino agli interventi più recenti, ci presenta un ritratto nuovo del commediografo che, partendo sempre dalla centralità della riforma goldoniana, ne evidenzia anche difficoltà, incertezze e disillusioni. Originale è anche l'angolazione dalla quale Anna Scannapieco ha ricostruito la storia della ricezione critica di Carlo Gozzi, a lungo condizionata dal pregiudizio che la voleva determinata e alimentata solo dallo scontro con Goldoni.

STORIA DELLA MUSICA E DELLO SPETTACOLO A NAPOLI. IL SETTECENTO
Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione (a cura di), Napoli, Cma Pietà dei Turchini, 2009, pagg.1000, euro 90

L'opera inaugurale di una nuova collana editoriale progettata dal Centro di Musica Antica Pietà de' Turchini contiene saggi di Anna Maria Rao, Imma Ascione, Francesco Cotticelli, Lorenzo Mattei, Paologiovanni Maione, Daniel Brandenburg, Pierluigi Ciapparelli, Maria Fedi Gianluca Stefani, Raffaele Mellace, Vincenzo Dolla, Renato Di Benedetto, Donatella Ferro, Teresa Mautone, Stefania Nunziata, Rosa Cafiero, Marina Mayrhofer, Lucio Tufano, Francesco Nocerino, Francesca Seller, Marina Marino, Cesare Fertonani. È prevista una traduzione in tedesco dei volumi, con prefazione di Riccardo Muti.

Georges Pitoëff
IL NOSTRO TEATRO
traduzione a cura di Dina Saponaro e Lucia Torsello, Roma, Bulzoni, 2009, pagg. 106, 2009, euro 12

Nel settantesimo anniversario della scomparsa di Georges Pitoëff esce l'edizione italiana dei suoi scritti, un ulteriore passo verso la comprensione del suo pensiero e il riconoscimento del ruolo che svolse nella vita teatrale del Novecento. Si ritrovano pensieri, riflessioni sulla regia e sul ruolo del regista: l'autonomia dell'arte scenica, la sovranità dell'attore, il dovere del regista di entrare in comunione con l'opera d'arte. Si ripercorre poi il metodo con il quale traduce, interpreta, trasforma in quadri scenici autori come Shakespeare, Pirandello, Cechov, Ibsen, Shaw, Lenormand, Molnár, Blok. Nella *Presentazione* si propongono riflessioni sulla "lezione di regia" promossa da Pitoëff sui palcoscenici italiani e considerazioni sul rapporto con Luigi Pirandello.

Mariagabriella Cambiaghi
LE COMMEDIE IN COMMEDIA. RAPPRESENTAZIONI TEATRALI NELLA FINZIONE SCENICA
Milano, Bruno Mondadori, 2009, pagg. 241, euro 19

Il teatro nel teatro, che trova completa realizzazione nel Novecento, inizia a svilupparsi già nei secoli precedenti, a partire dal Seicento, con la presenza in un'opera di una pièce interna che trasforma i personaggi in temporanei spettatori e rivela meccanismi e significati della finzione scenica. Dai primi esempi legati al mondo della Commedia dell'Arte sino alla riscrittura delle tragedie shakespeariane e sofoclee di Giovanni Testori, passando per il decisivo contributo innovatore della trilogia pirandelliana, l'autrice ripercorre gli esiti principali di questa tecnica, riferendosi anche al contesto europeo con riflessioni sulla più vasta dimensione metateatrale.

Jacques Copeau
ARTIGIANI DI UNA TRADIZIONE VIVENTE. L'ATTORE E LA PEDAGOGIA TEATRALE
Firenze, La Casa Usher, 2009, pagg. 250, euro 24

Il volume, dedicato all'artigianato e alla tradizione del teatro, non invita a servire l'arte diffidando della tecnica, ma vuole mettere in guardia contro il virtuosismo e l'artificio spinti all'abuso. Vuole in fondo riproporre la storia dell'umanità del teatro, e rendere così manifesto l'apporto che il teatro ha dato e che ancora può dare alla formazione e alla vita dell'uomo contemporaneo.

Annamaria Cascetta
LA TRAGEDIA NEL TEATRO DEL NOVECENTO
Bari, Laterza, 2009, pagg. 224, euro 20

Nel Novecento la rappresentazione del tragico è stata travolta da rivisitazioni, riscritture, contaminazioni con altri generi. Alla struttura classica si sono sostituite sperimentazioni il cui filo rosso viene rintracciato da Annamaria Cascetta nel rapporto ambiguo tenuto nel nostro tempo con il problema del limite umano morale e fisico. Il volume indaga le diverse forme assunte dalla tragedia novecentesca attraverso lo studio di alcuni testi-chiave (dagli *Spettri* di Ibsen a *L'Annuncio a Maria* di Claudel, da *Madre Courage e i suoi figli* di Brecht a *Caligola* di Camus, da *Finale di partita* di Beckett a *Rwanda 94* di Delcuvellerie) e con la scelta di autori che sembrano aver incarnato sulla scena quelle tensioni vissute nella realtà.

Antonio Attisani
SMISURATO CANTABILE. NOTE SUL LAVORO DEL TEATRO DOPO JERZY GROTOWSKI
Roma, Editore Pagine, 2009, pagg. 224, euro 18

In apertura del "2009 Anno di Grotowski", proclamato dall'Unesco, il regista inglese Peter Brook ha posto tre questioni principali da prendere in considerazione sull'opera di Grotowski: l'importanza e l'attualità dell'artista polacco, l'accertamento della consistenza del tesoro che ha lasciato nonché dei modi di conservarlo e utilizzarlo, l'indicazione del Workcenter of Jerzy Grotowski e Thomas Richards come suo principale depositario. Il volume, attraverso i saggi di uno dei più importanti specialisti di Grotowski in Italia, fa il punto sull'insegnamento e la ricezione dell'opera di uno degli ultimi maestri del teatro contemporaneo.

AA.VV.
IL TEATRO DI GIORGIO GABER: TESTO, RAPPRESENTAZIONE, MODELLO
Milano, Hacca, 2009, libro+dvd, pagg. 183, euro 24

L'opera, soffermandosi sulla scrittura scenica di Gaber e sulle interpretazioni avvenute dopo la scomparsa dell'autore/attore/cantante, costituisce un'indagine sulla drammaturgia di Gaber/Luporini. Nella prima parte sono presi in esame le drammaturgie e gli allestimenti storici. Il testo indaga inoltre il rapporto di Gaber con l'opera di Samuel Beckett, che portò alla messa in scena nel 1990 di *Aspettando Godot* (riproposto nel dvd allegato). Nella seconda parte, con contributi e testimonianze di registi, attori, critici teatrali, si affronta il problema

di rappresentare oggi "Gaber senza Gaber", riflettendo sulle prove di attori come Neri Marcoré, Eugenio Allegri, Giulio Casale, Claudio Bisio, Fausto Russo Alesi e sulle regie di Giorgio Gallione e Serena Sinigaglia.

MINA MEZZADRI. IL SEGRETO DI UN ALTROVE. LA REGIA DI UNA DONNA LIBERA
Eleonora Firenze (a cura di), Urbino, Quattroventi, 2009, pagg. 352, euro 27

Mina Mezzadri, prima regista del teatro italiano, appartiene alla prima generazione di registi italiani, quella uscita dal secondo dopoguerra. Donna e artista controcorrente, ha sempre combattuto per un teatro libero da condizionamenti, strumento di espressione artistica, ma anche di forte analisi sociale e politica. Da sempre contro tutte le forme di potere, ha sviluppato un particolare filone, il Teatro Documento, che si è diffuso soprattutto negli anni Settanta.

Mirco Bonomi, Anna Solaro
IL TEATRO DI CURA
Roma, Chimienti Editore, 2009, pagg. 152, euro 15

I ragazzi down protagonisti del teatro di cura di cui si parla nel volume sono assediati dall'angoscia, dalla solitudine, dall'impotenza nel comunicare e dalla difficoltà di esistere, eppure riescono a divertirsi, a giocare, ad attingere a uno stato di pienezza sulla scena. Per questo le loro rappresentazioni non hanno a che fare con l'intrattenimento, con il mestiere, con il narcisismo dell'esibizione, bensì con la vita, la quale pretende da noi la serietà della leggerezza e la capacità di danzare sulla infelicità.

AA.VV.
ATTORI. AUTORI. CRITICI
Pesaro, Metauro, Teatro di Marca, 2009, 50-60 pagine per volume, euro 5 ciascuno

Da Valeria Moriconi a Sonia Antinori, passando per Glauco Mauri e Anna Bonacci: un'interessante collana ripercorre la storia di alcuni teatranti marchigiani di nascita o di adozione in sette libricini monografici dedicati ad attori, autori e critici teatrali. Dalla volontà di Anna Teresa Ossani, in collaborazione con istituzioni operanti sul territorio regionale, sono usciti nel corso del 2009 i primi sette volumi: *Un'attrice di stile, Valeria Morioni; Tradizione e libertà di una famiglia di attori. Annibale Ninchi; Il rigore e la passione. Il teatro di Antonio Conti; Un nomadismo senza eccezione: Sonia Antinori; Glauco Mauri: «il teatro è un gioco serissimo»; L'avventura del desiderio. Il teatro di Anna Bonacci* e *Attraversamenti. Giuseppe Bartolucci nello spazio del teatro.* Merito di questi volumi è avere unito una ricerca scientifica basata su documenti a testimonianze reali, così da restituire ritratti vivi e godibili alla lettura di questi illustri marchigiani.

Silvia Lelli, Roberto Masotti
LA VERTIGINE DEL TEATRO
(con testi di Angela Madesani)
Busto Arsizio, Nomos Editore, 2009, pagg. 176, euro 49

La Vertigine del Teatro presenta un percorso d'autore originale impostato attraverso i teatri storici visti dagli scatti realizzati lungo un trentennio di attività dalla più famosa coppia di fotografi dello spettacolo italiani, Silvia Lelli e Roberto Masotti. In molti di questi edifici sono state ospitate le prime dei melodrammi, dove la gente, nel corso del XIX secolo, ha ascoltato, cantato, sperato e, in fondo, costruito una nuova Italia. Il libro non offre deliberatamente una storia dei teatri in Italia, ma insiste piuttosto sull'atmosfera magica di spazi e ambienti teatrali tipicamente italiani.

SEGNALI 20. LE AVVENTURE DEL TEATRO RAGAZZI LOMBARDO
Brunella Riverberi, Lory Dall'Ombra, Beppe Soggetti (a cura di), Milano, Regione Lombardia, 2009

Il volume festeggia i vent'anni della manifestazione "Segnali" che negli anni ha promosso su tutto il territorio un'esperienza artistica importante come quella dedicata al Teatro Ragazzi attraverso spettacoli, incontri, seminari e pubblicazioni. Foto, immagini, locandine testimoniano un'attività ventennale. Si riflette poi sul futuro della manifestazione.

TESTI

FILOTTETE. VARIAZIONI SUL MITO
Andrea Alessandri e Marcello Massenzio (a cura di), Venezia, Marsilio, 2009, pagg. 208, euro 8

Dopo aver affascinato generazioni di scrittori, ora il mito di Filottete rivive in un volume, edito da Marsilio, che ne ricostruisce la genesi e le riprese nella storia, da Sofocle al secentista Fénelon, fino a Gide e Müller.

Jean Racine
TEATRO
Alberto Beretta Anguissola (a cura di), Milano, Meridiani Mondadori, 2009, pagg. 2956, euro 55

Il volume raccoglie dieci tragedie sacre e profane del grande poeta (*La Tebaide, Alessandro il Grande, Andromaca, I querelanti, Britannico, Berenice, Bajazet, Mitridate, Ifigenia, Fedra, Ester, Atalia*), con testo a fronte, e si avvale della presentazione di René Girard e delle traduzioni di Giovanni Raboni, Mario Luzi, Maurizio Cucchi, Luciano Erba, Milo De Angelis e Riccardo Held.

Mario Perrotta
IL PAESE DEI DIARI
Milano, Terre di Mezzo, 2009, pagg. 195, euro 15

In un romanzo-verità, costruito secondo le modalità del teatro di narrazione, l'autore immagina di rimanere chiuso, una notte imprecisata, in un luogo molto particolare: l'Archivio diaristico di Pieve Santo Stefano, fondato nel 1984 da Saverio Tutino. Lì incontra personaggi originali che si animano per raccontare le loro storie, come quella della contadina Clelia che ha scritto la sua vita su un lenzuolo, o quella del cantoniere siciliano Vincenzo Rabito, semianalfabeta che, isolato in una stanza, impara a usare la macchina da scrivere. La prefazione è di Ascanio Celestini.

Cremona, Teatro Ponchielli, da *La vertigine del teatro,* di Silvia Lelli e Roberto Masotti.

Signore e signorine della danza

Un doppio ritratto di Maguy Marin tra Beckett e Lucrezio, un assolo *transgender* di Carolyn Carlson, la danza in bilico tra Oriente e Occidente di Shantala Shivalingappa e le proposte di giovani coreografe italiane hanno aperto la stagione ferrarese dedicata alla danza contemporanea, tra suggestioni letterarie e danza pura, atmosfere meditative e impennate d'umorismo.

di Andrea Nanni

Si è aperta con un omaggio a **Maguy Marin** la sezione dedicata alla danza contemporanea della stagione del Teatro Comunale di Ferrara. A tracciare un ritratto ideale della coreografa francese sfilano il celebre *May B* (1981), omaggio a Beckett giunto ormai a più di seicento repliche, e il recente *Turba* (2008), ispirato al *De rerum natura* di Lucrezio. La comune matrice letteraria si declina in due spettacoli che più diversi non potrebbero essere: il primo è un campione di teatro-danza espressionista, mentre il secondo è un esempio radicale di non-danza, ma in entrambi i casi la volontà di aderire alla fonte letteraria finisce per rendere la partitura scenica un tentativo di traduzione più che d'invenzione. Beckett riuscì a distogliere la Marin dall'inserire in *May B* brani di *Finale di partita* e di *Aspettando Godot*, e nonostante questo lo spettacolo non riesce a evitare cedimenti illustrativi, smagliature in un serrato disegno coreografico che trova compiutezza soprattutto nella corali-

tà. Purtroppo Lucrezio, per ovvi motivi, non ha potuto impedire alla Marin di affidare ai suoi danzatori lunghi stralci di testo mentre si aggirano sul palcoscenico invaso di fronde, specchi, manichini e cumuli di coloratissimi costumi. Il corpo qui non è altro che un supporto per immagini, destinate a ripetersi in una monotona frontalità dimostrativa. Solo nell'ultima parte dello spettacolo una deriva onirica sembra aprire possibili complicità con la platea, ma ormai il pubblico pensa ad altro.

Un'altra signora della danza, **Carolyn Carlson**, rende omaggio a se stessa affidando a Tero Saarinen l'assolo che nel 1983 la rese celebre. Dopo averlo replicato per dodici anni, la coreografa californiana di origini finlandesi consegna infatti *Blue Lady* (con un *revisited* aggiunto per l'occasione) al danzatore con cui ha già collaborato più volte in passato. Naturalmente non si tratta di una parodia *en travesti*, il modello è piuttosto quello dell'onnagata giapponese, artefice di un teatro di puri segni a cui Saarinen infonde ironia e vigore tutti occidentali. Asciuttezza e intensità regolano il dinamismo con cui il danzatore attraversa le tappe di un viaggio tra le stagioni della vita, in bilico tra autobiografismo e sentimento panico. Il credo biodinamico della Carlson trova qui gli accenti più limpidi proprio grazie al cambio di genere dell'interprete, portatore di un'alterità che mette la partitura scenica al riparo dal rischio di enfasi a cui talvolta inclina il fraseggio carlsoniano.

La terza serata d'onore è all'insegna di un esotismo celebrato da **Shantala Shivalingappa**, danzatrice nata trentatré anni fa in India ma cresciuta a Parigi, dedita al Kuchipudi (antica danza del sud indiano) ma corteggiata dai maestri della danza e del teatro europeo, da Béjart alla Bausch, da Brook a Bartabas. Accompagnata da quattro musicisti straordinari – in particolare i percussionisti Balamma Puttanna Haribabu e Neelemani Ramakrishnan, trascinanti nel coniugare inventiva e rigore ritmico –, Shantala celebra in *Shiva Ganga* il dio della danza (Shiva) e la dea del Gange (Ganga), in bilico tra astrazione e narrazione, sensualità e dinamica. Esile idolo bronzeo dalle dita segnate di rosso, vestita di porpora e indaco bordati d'oro, la danzatrice incanta per la grazia con cui incarna un linguaggio millenario, restituito in tutta la sua limpida e misteriosa evidenza. Il virtuosismo, liberato dal culto della personalità che affligge l'Occidente, si fa qui espressione di una sapienza che non conosce cesure tra corpo e mente, frutto di un pensiero in cui la metafisica si fa fisiologia.

Accanto alle acclamate signore della danza, ecco spuntare in *Fuoristrada*, due serate dedicate ai **giovani coreografi emergenti**, alcune signorine da tenere d'occhio. Se **Alessandro Sciarroni** – unico autore al maschile – non supera in *Cowboys* un'ironica piacevolezza che ricorda certe operazioni di Marco Berrettini (in particolare *Freeze/Defreeze*, anch'esso dedicato all'immaginario americano *country*), tra le autrici si apprezza prima di tutto una varietà di approcci che in **Silvia Gribaudi** (*A corpo libero*) trova accenti di aperta comicità, a tratti ferocemente autoironica e a tratti fin troppo indulgente alla trovata. C'è poi **Silvia Urbani** con un lirismo tutto in levare, delicatamente sospeso tra sensualità ed estraneità nello spazio astrale ideato e sapientemente illuminato da Alessio Guerra (*Stanzas in Meditation*). E ancora, **Francesca Foscarini** con una danza pura quasi interamente giocata a terra, tutta tesa a evocare una resistenza insieme personale e civile, col rischio però di cadere nell'intimismo quando vengono a mancare le voci di strada che inizialmente l'accompagnano (*Kalsh*). A emergere sono soprattutto **Francesca Pennini** e **Michela Minguzzi**, che in apertura e in chiusura della piccola rassegna ferrarese offrono i due episodi più intensi e a loro modo pericolosi, mettendosi ugualmente in gioco pur nella diversità dei linguaggi. Abbandonata la virtualità patinata del precedente *Eye Was Ear*, Francesca Pennini opta in *:: D* $^{2}|_{2}$ *monoscritture retiniche sull'oscenità dei denti* per una ruvida indagine sulla pornografia dello sguardo. Costretto in un livido cuneo ottico, il corpo diventa superficie esposta alla mercé di occhi altrui, squadernata in un catalogo di pose la cui durata è determinata dall'attenzione del pubblico, monitorato da Andrea Amaducci che, in scena alla *consolle* armato di campanella, scandisce l'inizio e la fine di ogni azione non appena gli spettatori cominciano a distrarsi. Ed è soprattutto tra una posa e l'altra, quando il corpo attende in tutta la sua fragilità, privato della consolatoria retorica figurale a cui siamo abituati, è in quelle crepe dell'intrattenimento forzato che il disagio serpeggia con un brivido d'imbarazzo in platea. Un brivido ce lo regala anche Michela Minguzzi, che in *Unbalance-2* si offre alla vertigine del bilico nel silenzio rotto solo dal passaggio di un elicottero. In uno spazio vuoto che svela la propria nudità lasciando visibile una porzione del muro di fondo del palcoscenico, la Minguzzi fa i conti con il perenne disequilibrio di un corpo che si rende poroso alle insidie del caso. Nel presente assoluto che precede una caduta continuamente differita si rimane con il fiato sospeso dall'inizio alla fine . ★

In apertura, un'immagine da *Cowboys*, di Alessandro Sciarroni (foto: Alessandro Sciarroni); in questa pagina, una scena di *May B*, di Maguy Marin (foto: Marco Caselli Nirmal).

Alla corte di William il Grande

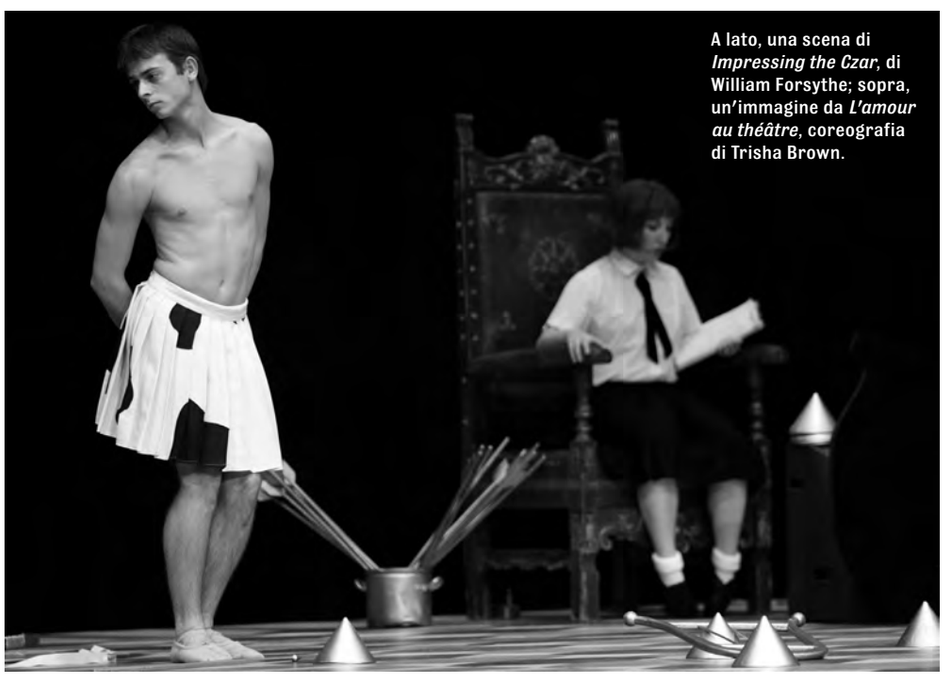
IMPRESSING THE CZAR, coreografia di William Forsythe. Scene di Michael Simon. Costumi di Férial Munnich. Musiche di Thom Willems, Leslie Stuck, Eva Crossman-Hecht, Ludwig van Beethoven. Suono di Bernard Klein. Con i danzatori del Royal Ballet of Flanders. Prod. Royal Ballet of Flanders, ANVERSA (Belgio).

Impressionare lo zar è stato lo scopo principale del balletto tardoromantico in Russia, ma oggi, a più di un secolo di distanza, non resta che una sterminata plebaglia di cui tutti, volenti o nolenti, ingrossiamo le fila. E nessuno sembra impressionarsi più di niente. E William Forsythe – zar incontrastato della danza contemporanea, inesausto sperimentatore sempre pronto a mettersi in gioco – lo sa bene. Ma sa anche che di fronte al virtuosismo, oggi come ieri, siamo sempre tutti pronti a strabuzzare gli occhi. E dunque, con lucidità e inventiva – quelle sì - davvero impressionanti, imbandisce un banchetto ricco di pietanze, in cui si passa dal balletto post rinascimentale al neo tribalismo anni '80. Già, perché *Impressing the czar* ha debuttato a Francoforte nel 1988. Non è difficile immaginare l'impatto che deve aver avuto allora sul pubblico, dato che a più di vent'anni di distanza lo spettacolo mantiene intatta tutta la sua potenza, grazie alle cure di Kathryn Bennetts (ex braccio destro di Forsythe) e degli straordinari interpreti del Royal Ballet of Flanders. Dopo un primo atto fastosamente derisorio, il demiurgo scarta improvvisamente verso lo stile alto con *In the Middle, Somewhat Elevated*, un brano di danza pura da far tremare i polsi a qualunque danzatore, per poi coniugare sberleffo e geometria nell'atto finale tra girotondi di barbarica precisione. Quel che più impressiona è la capacità di Forsythe di stare completamente dentro e allo stesso tempo completamente fuori dal gioco: senza un'esitazione orchestra azioni, coreografie e monologhi che hanno il sapore di una profezia avverata ma non per questo meno impressionante. Senza un'esitazione si appropria dei codici più diversi, li scassina e li reinventa in un dialogo costante con la tradizione. E noi, gli zar straccioni, lo seguiamo a bocca aperta, grati per tanto coraggio, pronti a farci impressionare dalla sua fantasia, a spellarci davvero le mani per ringraziare di tanta generosità. *Andrea Nanni*

Trisha Brown trittico a Reggio Emilia

SET AND RESET. Scene e costumi di Robert Rauschenberg. Luci di Beverly Emmons. Musiche di Laurie Anderson. **YOU CAN SEE US**. Scene, costumi e musiche di Robert Rauschengerg. Luci di Spencer Brown con Robert Rauschengerg. **L'AMOUR AU THÉÂTRE**. Scene di Trisha Brown. Costumi di Elizabeth Cannon. Luci di Jennifer Tipton. Musiche di Jean Philippe Rameau. Coreografie di Trisha Brown. Con Dai Jian, Hyung-Jin Jung, Leah Morrison, Tamara Riewe, Todd Lawrence Stone, Nicholas Strafaccia, Laurel Tentindo. Prod. Trisha Brown Dance Company, NEW YORK.

L'apertura di *Set and reset* (1983) è forte: gli elementi trapezoidali di Rauschenberg sospesi a mezz'aria su cui vengono proiettate immagini di un passato recente dialogano con una scena che si apre sui lati, in cui le quinte trasparenti mostrano l'entrare e uscire dei ballerini. Il tutto contribuisce a dare una fluida continuità alla coreografia di Trisha Borwn, che vive di un respiro armonico mai lezioso, di un "tutto scorre" che nel suo svolgersi si fa puro movimento, sciogliersi morbido ed euforico di un'azione coreografica che modella lo spazio, riempiendolo di levità. La compagnia di Trisha Brown mostra un affiatamento apprezzabile con alcune individualità di spicco come quella di Leah Morrison che si ritrova in coppia con Dai Jian nel passo a due *You can see us* del 1995. La coreografia per la prima volta è stata interpretata da Trisha Brown e Bill T. Jones. Bellissimo è il dialogo di schiene all'inizio, intenso è il rapporto fra i due danzatori che, senza quasi mai toccarsi, costruiscono una danza a due ricca di tensione e poesia. La specularità dei corpi e del movimento vive di un suo doppio che appaga l'occhio e intriga nella distanza/vicinanza definita dalla coreografia di Trisha Brown, che concede meno alla piacevolezza e preferisce insistere sull'intensità del gesto. Con *L'Amour au théâtre*, ultima creazione della Brown, presentata in prima nazionale ad Aperto Festival di Reggio Emilia, si ha l'impressione di un'architettura coreografica che molto deve alla musica barocca, si ha la sensazione di uno sforzo non del tutto compiuto nei confronti dell'estetica barocca, le cui suggestioni imprigionano il gesto libero della coreografa. La sequenza di *tableaux vivants* – alcuni dei quali meramente descrittivi – appare a tratti legnosa e ripetitiva. La costruzione materica del movimento – come se ci si trovasse dinanzi ad un'opera figurativa – non ha ancora assunto la necessaria fluidità coreografica ed emotiva, una fluidità che forse è comunque impropria in una fase creativa orientata a un dialogo formale e sostanziale con l'arte barocca e il repertorio operistico, un dialogo che impone una ridefinizione dello stile coreografico, in termini più sacrali ma anche irriverenti. *Nicola Arrigoni*



A lato, una scena di *Impressing the Czar*, di William Forsythe; sopra, un'immagine da *L'amour au théâtre*, coreografia di Trisha Brown.

Incanti: è di scena la Storia

di Laura Bevione

La convinzione che il teatro di figura, grazie alla sua innegabile forza di suggestione, possa raccontare con efficacia grandi e piccole storie a un pubblico assai vasto, è alla base del cartellone della sedicesima edizione della rassegna internazionale Incanti. Microstorie e macrostoria si sono incontrate sul palcoscenico del festival torinese: la vicenda di un uomo prigioniero di guerra in Egitto e la storia plurisecolare di una città tedesca, le guerre mondiali e l'oscura previsione di un futuro e devastante conflitto, la storia di Gesù Cristo e il mito classico. In *Le teste di Pallino*, l'attrice torinese Francesca Brizzolara ha ridato vita ai burattini che il nonno Carlo, paracadutista della Folgore, catturato durante la battaglia di El Alamein, costruì nel campo di concentramento di Geneifa, in Egitto, dove fu rinchiuso per quattro anni. Abbandonati in scatoloni polverosi, questi preziosi burattini, testimonianza di una pervicace volontà di vita, sono stati ritrovati dall'attrice, che li ha resi protagonisti di una messa in scena che proprio l'urgenza autobiografica rende a tratti sfilacciata e incerta. Sicurezza che non manca, invece, a Norbert Goetz, autore e animatore di *Licht und Schatten in Bamberg*, suggestivo spettacolo di teatro d'ombre dedicato alla storia della città della Baviera settentrionale e lì replicato con periodica regolarità in un'antica cappella. Il racconto di Goetz giunge fino al secondo dopoguerra mentre il primo dopoguerra è protagonista della prima parte, quella maggiormente riuscita, di *La bambola di Kokoschka*, un altro spettacolo di teatro d'ombre proposto dalla compagnia tutta femminile Le ombre. Impeccabile dall'inizio alla fine, al contrario, il *Didone e Enea* che Controluce, compagnia organizzatrice della rassegna, presentò la prima volta ben dieci anni fa: poesia, commozione e perizia tecnica si combinano nella rievocazione della struggente storia d'amore fra l'infelice regina di Cartagine e l'eroe troiano. E di un altro "mito" tratta *La passione delle pecore*, progetto che Giulio

Neville Tranter e i suoi Stuffed Puppet in *Cuniculus*.

Molnàr ha ideato partendo dal *Vangelo secondo Gesù Cristo* di José Saramago: un eterogeneo gruppo di uomini e donne, ognuno con personalissime esperienze di religiosità, decide di allestire la storia di Cristo. Ironia e metafore sottili non celano alcune forzature drammaturgiche in uno spettacolo che, fra l'altro, non può essere ascritto alla categoria teatro di figura, cui il festival è dedicato. Categoria cui appartiene, invece, a pieno titolo l'inquietante *Cuniculus* di Neville Tranter: in un futuro oscuro, una guerra ha devastato la razza umana e gli unici esseri sopravvissuti sono dei conigli, maligni e perversi, che abitano stretti cunicoli nel sottosuolo di una terra malata. Al loro servizio quello che, forse, è l'unico uomo ancora in vita, impegnato a dimenticare la propria vera natura e a comportarsi egli stesso come coniglio, salvo riacquistare alla fine piena e orgogliosa coscienza della propria alterità. Tranter, con i suoi pupazzi dagli occhi grandi e i lineamenti segnati dalla lotta per la sopravvivenza, costruisce un'acuta e sferzante metafora che ci ricorda quanto precaria sia la convivenza fra gli esseri viventi, più o meno umani. Un tema che, in qualche modo, ritorna in *Studio su Frankenstein*, spettacolo che lo stesso Tranter ha curato, affidandolo però all'esecuzione di cinque giovani e promettenti artisti. ★

IF FESTIVAL A MILANO

Quattro passi con Ceronetti tra le nebbie della Londra vittoriana

I MISTERI DI LONDRA, di Guido Ceronetti. Regia di Manuela Tamietti. Scene, marionette e costumi di Laura Rossi. Luci di Franco Lupi. Musiche di Luca Mauceri. Suoni ed effetti di Open House. Con Erika Borroz, Patrizia Da Rold, Luca Mauceri, Valeria Sacco. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di TORINO.

CANTOS ANIMATA, di Charlotte Puyk-Joolen e Ananda Puyk. Regia di Charlotte Puyk-Joolen. Con Charlotte Puyk-Joolen, Ananda Puyk, Roel Puyk. Prod. 't Magisch Theaterje, MAASTRICHT (Olanda).

La terza edizione di IF, il Festival Internazionale Teatro di Immagine e Figura organizzato dal Teatro del Buratto di Milano, si è aperta con la proposta di un classico del Teatro dei Sensibili di Guido Ceronetti, *I misteri di Londra* (foto sotto). Il nuovo allestimento di questa "tragedia per marionette e attori", nata negli anni Settanta per essere rappresentata in una ridottissima dimensione "da appartamento", è pensato per un pubblico più ampio, che può così godere dell'universo grottesco e irriverente e delle funambolie verbali dell'autore piemontese. È il gusto del paradosso a fare da *fil rouge* alla carrellata di personaggi, reali o di fantasia, chiamati a restituire il clima sociale e culturale della Londra vittoriana. Sullo sfondo del degrado di Whitechapel e Spitalfields, tra nebbia, carbone, alcol e povertà, si avvicendano Jack lo Squartatore, Charles Dickens, Sherlock Holmes e Watson, Lewis Carroll e Alice, Charles Darwin, Florence Nightingale, Frankenstein, in una sarabanda cinica e allegra di giochi di parole, doppi sensi e canzoni, il tutto sempre condito con un pizzico di follia. Il periodico passaggio di un carro funebre riporta il senso della tragedia incombente, ma è questione di un attimo e il gioco ricomincia. Colpiscono la grande bravura dei quattro attori/marionettisti, che si dividono abilmente tra recitazione, canto e animazione, l'espressività delle piccole marionette e l'ingegnosità delle scenografie, ben esemplificata dalla stanza in cui è avvenuto un omicidio dell'imprendibile e spietato Jack che, tra seni e occhi sparsi in giro, pare un quadro surrealista.
Tutt'altra atmotsfera si respira nel successivo *Cantos animata*, presentato dalla compagnia olandese 't Magisch Theaterje. Riflessione sul ciclo della vita e della morte, lo spettacolo si dipana in una dimensione onirica in cui il tempo è dilatato e rarefatto e la componente visiva è preponderante. Su uno sfondo nero, in un *continuum* inquietante e fluttuante, appaiono e scompaiono, a tratti letteralmente inghiottiti dal buio, corpi e volti di creature dalle fattezze talvolta misteriose e deformi. La carrellata di forme in perenne trasformazione è suggestiva, ma l'insieme risulta un po' troppo cupo e freddo e l'indubbio virtuosismo degli animatori rischia di sfociare nell'esercizio di stile fine a se stesso. L'emozione più grande arriva così a fine spettacolo, quando gli artisti mostrano al pubblico maschere e marionette, svelando i segreti di un'arte che ha davvero qualcosa di magico. **Valeria Ravera**

A lato, una scena di *I misteri di Londra*, di Guido Ceronetti.

Amori, cavalieri e sortilegi nel Medioevo con i Colla

IL CAVALIERE DELLA VIOLETTA, testo e regia di Eugenio Monti Colla. Direzione dell'allestimento di Carlo III Colla. Scene di Franco Citterio e Debora Coviello. Costumi di Eugenio Monti Colla e Cecilia Di Marco. Luci di Franco Citterio. Musiche di Danilo Lorenzini. Con la Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli. Prod. Associazione Grupporiani, MILANO.

Un nuovo, prezioso gioiello si è aggiunto al repertorio della Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli. Nato sull'onda dei ricordi d'infanzia di Eugenio Monti Colla e del cugino Carlo III Colla, *Il cavaliere della violetta* è la trasposizione di un poema epico medievale molto conosciuto in Francia, ma da noi dimenticato, *Le roman de la violette* di Gerbert de Montreuil, a cui Weber dedicò addirittura un'opera. Protagonisti la bella Euriante e il valoroso Gerardo, il cui amore è osteggiato dal perfido Lisiardo con la complicità di streghe, sortilegi, intrighi e tenzoni fino all'immancabile *happy end*. Nella riduzione per marionette firmata dallo stesso Eugenio Monti Colla, la vicenda conserva le caratteristiche dei poemi cavallereschi – quindi storie di feudatari, castelli, amori, tornei e guerrieri – su cui però vengono innestati temi fiabeschi con la funzione di creare situazioni adatte ai colpi di scena tipici del teatro marionettistico di tradizione. Un arsenale di invenzioni frutto di vere e proprie macchinerie barocche, riportate in vita con mezzi contemporanei, ci regala così alcuni momenti di puro incantamento: una fattucchiera che si trasforma in gazza ladra, una foresta di alberi che si spaccano per far apparire fanciulle stregate, un torneo con figurini meccanici, un'allodola che si scopre essere la giovane vittima di un incantesimo, l'animazione di ogni più piccolo animale o la parata finale con oltre 60 marionette. Non da meno le scene, con le loro magie prospettiche, e i costumi, tutti realizzati *ex novo* nei laboratori della Compagnia, che si rifanno all'iconografia medievale, mentre le musiche attingono ai canoni del repertorio trobadorico e a suggestioni romantiche. Come sempre un lavoro impeccabile, che riesce a evitare le insidie dell'aridità filologica in virtù di una storia che non è solo appassionante e divertente, ma ha anche il sapore di una *madeleine* senza tempo. *Claudia Cannella*

Una scena di *Il cavaliere della violetta*, della Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli.

L'orrore dei tempi moderni dalla Shoah a Guantanamo

SANTA CECILIA DEI MACELLI, sceneggiatura, scene e regia del Gran Teatrino La Fede delle Femmine. Scene di Marcello Boscariol. Costumi di Marco Baratti. Musiche di Bach-Pavlovich, David, Delibes, Liadoff, McMoon, Mozart, Strauss. Con Margherita Beato, Margot Galante Garrone, Paola Pilla. Prod. Gran Teatrino La Fede delle Femmine, VENEZIA

Il riferimento va a *Santa Giovanna dei Macelli* di Bertolt Brecht, ma sarebbe inutile cercare citazioni in merito se non nella denuncia visiva – siamo nel campo di un teatro di figura di altissima raffinatezza – della banalità del male e del suo perpetuarsi. In mezzo trova spazio la voce stridula, ma che a suo tempo fu motivo di deliri per melomani, della soprano Jenkins. I "macelli" che il soprano Jenkins sottolinea col suo canto sono, nell'interpretazione del Gran Teatrino, gli orrori dei macelli animali veri e propri, le tragedie della guerra, la Shoah, le condanne capitali, la torture di Guantanamo, il terrorismo dell'11 settembre, ma anche l'accanimento terapeutico. Le tre "burattinaie" (Margherita Beato, Margot Galante Garrone e Paola Pilla) costruiscono uno spettacolo a tesi, una carrellata di immagini che raccontano dell'orrore dei tempi moderni, dell'assurdo e grottesco della violenza dell'uomo sull'uomo con alcuni attacchi feroci e iconoclasti alla Chiesa, gran burattinaio della coscienza, meglio della malacoscienza. *Santa Cecilia dei Macelli*, pur prigioniero di un meccanico alternarsi di siparietti melici e *tableaux vivants*, affidati a marionette assolutamente ben dirette in quadri scenici da gran teatro, ha una sua coerenza estetica che conferma la maturità espressiva di certo teatro di figura. Il sottotitolo che accompagna la messinscena: "spettacolo di marionette per adulti" non fa però che ribadire come il teatro di figura in Italia debba ancora passare come forma d'arte autonoma, non necessariamente dedicata a un pubblico di bambini. Il Gran Teatrino La Fede delle Femmine persegue questa convinzione e lo fa con assoluto rigore e con quella spocchia un po' intellettuale e vetero-femminista che francamente infastidisce, ma è la risposta difensiva nei confronti di una considerazione minoritaria verso un'arte quale il teatro di figura che nel resto d'Europa vive da decenni di un proprio *status* unanimemente riconosciuto. *Nicola Arrigoni*

Eros, oro e identità perdute sulla bilancia del *Mercante*

di Domenico Rigotti

Ventidue anni fa, sulla ribalta dell'Odéon di Parigi, la scena presentava una Venezia alquanto cupa. Una Venezia tutta solerti opifici, attraversata da ponti e con un monumentale tribunale che inglobava pure la reggia di Belmonte, vista come una piccola prigione turrita. Tutto questo è sparito nella nuova, più meditata versione del *Mercante di Venezia* che Ronconi (recidivo) tenta di rendere più vicina alla nostra sensibilità odierna portandola su uno di quei tavoli anatomici che tanto piacciono a lui e al suo non piccolo stuolo di fan. I personaggi, tutti, sottoposti a un gioco inquisitorio, a tratti quasi beffardo. Mai incontrato un Antonio (il bravo Riccardo Bini) così chiuso in se stesso, taciturno e cinico, tanto da farci dimenticare quasi la sua malinconia. Mai una Nerissa (la giustamente ruvida Bruna Rossi) vista come una sorta di mezzana, almeno prima che sfilino i pretendenti della sua altera signora, quella Porzia (una Elena Ghiaurov sempre più in crescita interpretativa) che a Belmonte si concede un lusso quasi da cortigiana e quando scende a Venezia cede a un ambiguo travestimento. E mai vista, anche se relegata in secondo piano, una Jessica (le dà timbro Silvia Pernarella) che si comporta quasi da giovane rockettara. La scena adesso (sempre firmata, e forse con maggior genialità, da Margherita Palli) a farsi più vuota e però costellata da una serie di elementi più altamente simbolici: enormi bilance e pesi, bascule e misuratori. Simboli precisi di quei temi che percorrono la tragicommedia. Il tema innanzitutto del denaro che può fare potenti gli uomini ma anche renderli schiavi, quel denaro che si collega poi spesso con l'eros o il sesso, e il tema della giustizia che talvolta può tradursi in ingiustizia. Le bilance servono a pesare l'oro, che tanto può stare nelle stanze segrete del prodigo mercante Antonio come in quelle dell'usuraio Shylock, ma anche a Belmonte dove una intelligente ma viziata signora sottopone a prove che sanno di indovinello i pretendenti al suo cuore, o forse al suo denaro. Vincerà Bassanio, un Ivan Alovisio che potrebbe benissimo fare da modello per un Paris Bordone o un Tiziano, il più bello ma forse anche il più scaltro, le cui frequentazioni veneziane non sembrano proprio delle migliori. Retroterra omoerotici non li nega Shakespeare e non li nega il regista. Ma la bilancia è da sempre anche il simbolo della giustizia e qui eccola diventare lo strumento sul quale si deve misurare la libbra di carne che a Shylock è stata promessa a garanzia di quel prestito dei famosi tremila ducati. Temi, quello della giustizia e del denaro, che fanno da epicentro dell'allestimento ronconiano, il quale peraltro tende a sottolineare un ulteriore elemento non più sociale ma psicologico, e forse ancor più importante, che caratterizza tutti i personaggi: la ricerca della propria identità.
Quasi tutti infatti subiscono un'evoluzione o vanno incontro a un cambiamento. Porzia e Antonio, Bassanio e Shylock, il quale anche lui, dopo la fuga di Jessica e l'oltraggio patito in tribunale, se ne andrà, ebreo errante, a cercare quel se stesso difficile da decifrare. Come ci lascia intuire la silenziosa e bellissima uscita di scena che ne dà Fausto Russo Alesi, l'attore prescelto da Ronconi per spezzare con la catena degli interpreti d'età matura. Il suo uno Shylock di forte intensità espressiva soprattutto nel manifestare lo stato di solitudine che lo relega ai margini della società. Il suo uno Shylock che non sembra rompere del tutto con la tradizione, che viscido e rabbioso si trascina con la consunta palandrana, ma in realtà acquisisce tonalità inedite grazie anche a sottili sfumature vocali forse non percepite da tutti gli spettatori. Che bene insomma si inserisce in questo amarissimo *Mercante di Venezia* che sfugge alle convenzioni, che esula dalla spettacolarità fine a se stessa, che scantona anche se non può farlo del tutto (vedasi l'ultimo atto) da quei passaggi lirici che pure esso contempla. Che procede forse un po' lentamente anche per via di quei famosi *ralenti* che sono caratteristica tipica di Ronconi, ma sempre in ogni quadro, in ogni sequenza riesce a catturare per intensità drammatica e rara bellezza formale. ★

Fausto Russo Alesi e Riccardo Bini in *Il Mercante di Venezia*, di Shakespeare, regia di Luca Ronconi (foto: Marcello Norberth).

IL MERCANTE DI VENEZIA, di William Shakespeare. Traduzione di Agostino Lombardo e Sergio Perosa. Regia di Luca Ronconi. Scene di Margherita Palli. Costumi di Ursula Patzak. Luci di A.J. Weissbard. Musiche di Paolo Terni. Con Fausto Russo Alesi, Riccardo Bini, Elena Ghiaurov, Ivan Alovisio, Sergio Leone, Bruna Rossi, Giovanni Crippa, Raffaele Esposito, Andrea Luini, Francesco Colella, Gianluigi Fogacci, Giorgio Ginex, Andrea Germani, Ettore Colombo. Prod. Piccolo Teatro di MILANO.

REGIA DI PASQUAL

Ricordare Lorca per non dimenticare Franco

LA CASA DI BERNARDA ALBA, di Federico García Lorca. Regia di Lluis Pasqual. Scene di Paco Azorin. Costumi di Isidre Prunès. Musica di Josep M. Arrizabalaga. Con Núria Espert, Tilda Espluga, Almudena Lomba, Teresa Lozano, Marta Marco, Lucía Martín, Marta Martorell, Bárbara Mestanza, Nora Navas, Rosa Maria Sardà, Rebeca Valls, Rosa Vila e con altre 29 interpreti. Prod. Teatre Nacional de Catalunya, BARCELLONA- Teatro Español de MADRID.

IN TOURNÉE

Quelle notti d'estate andaluse del 1936 per Federico García Lorca, che già viveva l'attesa della morte, giunta il terribile 19 agosto, dovettero esser soffocanti come quelle in cui, fra mal repressi spasimi di desiderio carnale, si dipanano i sogni delle cinque figlie della protagonista de *La casa di Bernarda Alba*. Ora il fantasma di quella tragica estate riemerge alla memoria davanti a questa bella, forte, essenziale edizione che ci ha dato quell' accanito lorchiano che è Lluis Psqual. E il sentore di morte che emana, assieme a un fermentare di ribelli speranze, di invocate libertà, dal tessuto tutto femminiie dell'opera, assume bagliori di involontario presentimento della imminente tragedia. Perché in fondo, *Bernarda Alba* con la sua sopraffatoria violenza, con la sua dittatoriale concezione di moralismo di facciata non era infatti che l'incarnazione di quella Spagna in via di dissoluzione, con i suoi pregiudizi, le sue grettezze, le sue superstizioni ammantate di religione, destinata a cadere vittima del franchismo. Non so se questo dramma soffocato di sensi in tormento, dove non c'è più traccia di lirismi folcloristici, di concessioni al colore, sia veramente uno dei momenti più alti della drammaturgia del Novecento come qualcuno ebbe a sostenere. Forse è da dubitare anche perché qualcosa sembra esserci nel dramma di ormai datato. Anche se così certo non pare pensare il regista catalano, il quale con questa *Casa di Bernarda Alba*, dopo il debutto a Barcellona, anche sulla scena del milanese Teatro Studio ha incontrato un successo straordinario raggiungendo uno dei suoi risultati artistici migliori. Rigorosa e suggestiva la messinscena giocata in un simbolico bianco e nero; tutto a vivere con una grande e intensa potenza espressiva nella sua misurata antitradizionalità. E fascinoso, e perfetto, l'impianto scenico. La fatale casa-corral, dove si consumano tutte le nevrosi, a diventare una sorta di grande carcere-gabbia stretta tra immensi veli trasparenti. Veli che, fra un salmodiare di donne in lutto (sa di tragedia greca il loro ingresso), si alzano per spalancare sul pubblico (testimone e *voyeur* tanta è la vicinanza tra platea e dispositivo scenico) il dolore e la ribellione di un microcosmo femminile che per Pasqual si fa specchio di un popolo schiacciato e oppresso dal potere. E l'interpretazione di gran classe. Asciutta, gelida, lampeggiante di crudeltà la Bernarda Alba di Núria Espert. Alla quale si contrappone l'umanissima Poncia, la serva inquieta e saggia, dell'altrettanto brava Rosa Maria Sardà. E, nei ruoli delle figlie, altrettanto brave, capaci di trasmettere sottili e incandescenti brividi di sensualità sofferta, Rosa Vila, Marta Marco, Nora Navas, Rebeca Valls e Almudena Lomba. Uno spettacolo che si imprime nella memoria.
Domenico Rigotti

Rosa Maria Sardà (Poncia) e Núria Espert (Bernarda Alba).

Sorrentino, dacci oggi il nostro treno quotidiano

PENDOLARI, scritto e diretto da Mimmo Sorrentino. Scene e costumi di Rosanna Monti. Musiche di Andrea Taroppi. Luci di Giuliano Bottacin. Con Adriana Busi, Luca Cavalieri, Simone Tiraboschi, Jacopo Zerbo. Prod. Crt, MILANO.

Drammaturgia del vuoto. O del tutto, solo una questione di prospettiva. Ma certo non deve esser stato semplice per Mimmo Sorrentino imbastire il suo *Pendolari*, frutto al solito di una meticolosa ricerca sul campo nutrita d'interviste, incontri, "esperienze partecipate". E così si scopre che anche la famigerata tratta Novara-Milano, forse il gioiello più nero delle Ferrovie dello Stato, può esser spunto teatrale, racchiuso in uno spettacolo solido, molto sorrentiniano per linguaggio scenico e parola, di curata semplicità. Drammaturgia del vuoto, si diceva. Perché è la banalità del quotidiano a investire con subdola violenza, il vacuo di chiacchiere e situazioni che appare maledizione di una vita, cento volte maggiore di ritardi o sporcizie. Trionfo allora della frustrazione, dell'esplosione posticipata per queste anime (s)perdute gonfie di rabbie e di non detti, a tratti meravigliose. Tre protagonisti che sono spaccato d'umanità normalissima, a perdere talenti ed eccentricità via via che scorrono i chilometri. Forse questa la tragedia più meschina: si respira l'inespresso della vita, affogata dalla banalità afona. Allineati in un abbozzo di scompartimento, si sta come le tre scimmiette che non sentono, non vedono e non parlano, vivendo frammenti di lavoro, d'amore, d'amicizia. Ma sempre e solo frammenti. Con il treno a segnare il ritmo della giornata, proprio come quelle mani sbattute a ricordare il rumore della corsa sui binari. Chapliniano, entra nelle ossa, te lo porti a casa. Non tende a nulla la drammaturgia, se non a offrire uno squarcio iper-realistico. Ed è tantissimo. Come nei miglior film dei Dardenne. E infatti anche qui la semplicità è valore aggiunto e spiazzante, veicolo di dolore più di qualsiasi slogan o didascalia. Allontanandosi dai margini della cronaca, Sorrentino si scopre ancor più corposo e "adulto" sia nel linguaggio che nella regia, arricchita dalle complessità del progetto e da un allestimento spoglio, vagamente metafisico. In cui un violinista silenzioso entra ed esce a spezzar le tele. Parabola grigissima di persone qualunque, in grado di scoprirsi necessarie contro la solitudine. E forse uno dei passaggi più nobili è proprio la riflessione di uno dei protagonisti con se stesso, incapace di comprendere l'allontanamento dei suoi compagni di viaggio. Forme di dipendenza, per quanto minime. Splendido il camminare nell'ombra per linee tangenti, immagine d'ogni stazione. E splendida in *tailleur* Adriana Busi, talento ormai maturo, pronta per palcoscenici sempre più importanti. *Diego Vincenti*

Prove d'attore per Soldati

L'ATTORE, riduzione di Tullio Kezich e Alessandra Levantesi dal romanzo di Mario Soldati. Regia di Giulio Bosetti coadiuvato da Giuseppe Emiliani. Scene e costumi di Guido Fiorato. Musiche di Giancarlo Chiaramello. Con Virginio Gazzolo, Antonio Salines, Nora Fuser, Alice Redini, Elio Aldrighetti. Prod. Teatro Carcano, MILANO.

IN TOURNÉE

Solo Soldati in persona – con il suo stile caratteristico – avrebbe potuto reggere queste quasi due ore di spettacolo, in cui la traduzione scenica di Kezich e della Levantesi de *L'attore* (1970) lascia spazio a lunghe, lunghissime parentesi di narrazione che mantengono un evidente carattere letterario. Solo Soldati, oppure lui, straordinario: Virginio Gazzolo, primattore in grandissima forma scelto da Bosetti per il ruolo del Regista, che è, chiaramente, Soldati stesso, l'Io narrante che racconta ma che è anche testimone partecipe, a tratti sofferente, della triste vicenda umana i cui segreti e oscurità cerca pian piano di svelare, entrando gradualmente nella vita di Enzo, un anziano attore disoccupato che, dopo decenni, chiede al Regista aiuto e lavoro. Accanto a Gazzolo, protagonista di una prova d'attore che ha pochi uguali nelle ultime annate teatrali (mai appariscente eppure di straordinaria qualità e sensibilità), un Antonio Salines toccante, dolorosamente dimesso, anche straziante nello scendere nelle profondità del percorso di deriva, di angoscia, di umiliazione di un uomo che si è rinchiuso in due prigionie e sudditanze complete: quella nei confronti della moglie, che con il gioco gli finisce i soldi, e quella verso la giovane serva, amante solo sognata, a cui l'attore comincia a fornire grosse cifre destinate alla moglie per finanziarne le sortite al casinò. Ma così la donna contrae debiti su debiti con la serva, a sua volta manovrata da un ambiguo "amico" del vecchio attore. In realtà, il fatto che Enzo sia un attore è – nell'economia della vicenda – abbastanza secondario: quella del mondo dello spettacolo è un'ambientazione che potrebbe essere tranquillamente sostituita da un'altra. Resta, invece, tutta l'intensità del misterioso dramma umano, enigma di anime e di coscienze, di destini che quasi scelgono di perdersi, inseguendo qualcosa di indefinibile e indecifrabile. Come indecifrabile resta e resterà il mistero che circonda la moglie dell'attore, sospettata di avere ucciso la serva (l'attrice Alice Redini, adeguatamente sfuggente e conturbante). La moglie di Enzo è una Nora Fuser che dà al suo spigoloso personaggio energia, sottile cattiveria, tratti molto decisi, mentre l'"amico" infido è Elio Aldrighetti. *Francesco Tei*

SAVIANO

La bellezza della parola per resistere all'inferno

LA BELLEZZA E L'INFERNO, di e con Roberto Saviano. Regia di Serena Sinigaglia. Prod. Piccolo Teatro di MILANO.

Fa un certo effetto, prima, durante e dopo lo spettacolo, vedere figure silenziose che attraversano il palcoscenico, si aggirano per la sala e per i corridoi d'accesso alle gallerie del Teatro Studio. È la scorta che da tre anni, dall'uscita di *Gomorra*, segue Roberto Saviano (foto sotto). Una vita blindata a cui, dice l'autore, si può resistere solo grazie alla parola e a ciò che la parola può e deve testimoniare. Ma poi c'è anche la necessità "fisica" del comunicare fra persone in carne e ossa, di uscire da un isolamento che ti permette di sopravvivere ma non di vivere. Una necessità che spinge Saviano a farsi "intruso" in un mondo che non è il suo, a salire sul palcoscenico per raccontare come il talento sia il mezzo attraverso cui la bellezza resiste all'inferno di limiti e disperazioni esistenziali. Non parla di sé e della camorra, ma è come se lo facesse attraverso alcune storie esemplari, tratte dal suo ultimo libro *La bellezza e l'inferno*, dove il limite assume le forme più diverse. Politiche, artistiche o sportive. Come, nel primo caso, la morte di Neda e Taraneh, due giovani iraniane uccise per aver manifestato contro le recenti elezioni-truffa, o quella dello scrittore dissidente Ken Saro Wiwa, impiccato dal regime nigeriano per il suo opporsi alle politiche di sfruttamento delle risorse del suo paese da parte del governo e della Shell. Senza dimenticare i vent'anni di *gulag* toccati allo scrittore Varlam Shalamov. Non è un attore Saviano, all'inizio è impacciato e si fa un po' fatica a seguirlo, ma poi si scioglie, con sorprendente pacatezza, in racconti e ragionamenti che hanno in sé la loro forza, senza bisogno di proclami ideologici o di pubbliche denunce che, nella sua condizione, sarebbero sacrosante. Lucido ma mai freddo, emozionante ma mai strappalacrime, lascia invece parlare le storie: quella di Miriam Makeba, che muore a Castelvolturno dopo un concerto in sua solidarietà, o quelle del calciatore Lionel Messi, fuoriclasse del Barcellona affetto da nanismo, o di Michel Petrucciani, geniale pianista jazz dalle ossa di vetro. Serena Sinigaglia gli cuce addosso una regia "invisibile", come sempre benissimo sa fare quando il carisma di un personaggio o di un attore (penso a Fausto Russo Alesi in *Natura morta in un fosso*) merita di emergere come una pietra preziosa, che va "solo" tagliata e lucidata nel modo giusto per meglio risplendere. Una sedia, un leggio, uno schermo per sobrie videoproiezioni e un Kalashnikov, che viene fatto passare di mano in mano tra gli spettatori: solo questo ha a disposizione Saviano, ma va bene così. Aggiungere orpelli sarebbe stato come non avere fiducia nella pregnanza di quelle parole, unico antidoto all'inferno quotidiano in cui questo giovane uomo, colpevole solo del suo coraggio, è costretto a vivere.

Claudia Cannella

Un Molière biomeccanico

GEORGE DANDIN O IL MARITO RAGGIRATO, di Molière. Traduzione di Claudio Massimo Paternò. Regia di Gennadi Nikolaevic Bogdanov. Scene e costumi di Francesco Marchetti e Gianni Ferri. Luci di Claudio Massimo Paternò. Con Claudio Massimo Paternò, Giulia Zeetti, Riccardo Bono, Nicol Martini, Francescopaolo Isidoro, Valeria Marri, Francesco Casareale, Ignazio de Ruvo. Prod. Crt, MILANO.

Non capita tutti i giorni di assistere a una performance di biomeccanica. La lezione di Mejerchol'd, che del genere è stato fondatore e maestro, sembra vivere più in certi cantucci che nell'architettura complessiva di uno spettacolo. Merita così attenzione il lavoro portato avanti da Gennadi Bogdanov per tramandarne l'insegnamento: il Cisbit di Perugia, di cui Bodganov è direttore pedagogico, è forse l'unico centro in Italia in grado di offrire una proposta formativa strutturata, senza dimenticare lo studio e la prassi scenica. Come spesso accade agli epigoni, lo sforzo di preservare un *corpus* di tecniche, a dispetto del tempo e dei mutati contesti sociali, rischia però di incorrere in alcuni paradossi, facendosi presto moda. Non sfugge alla regola questo *Georges Dandin*, tra gli ultimi nati in casa Cisbit, coprodotto dal Crt di Milano. Intendiamoci: lo sforzo del regista è considerevole, gli interpreti complessivamente preparati, l'atmosfera – prossima a uno spettacolo di teatro ragazzi, con le diverse musiche a introdurre l'ingresso in scena dei personaggi, i coloratissimi

Nella pagina precedente, Roberto Saviano, autore e interprete di *La bellezza e l'inferno*, regia di Serena Sinigaglia (foto: Serena Serrani); a lato, Roberto Trifirò, regista e interprete di *Parole che cadono dalla bocca*, da Samuel Beckett.

abiti, l'ispirazione caricaturale delle scenografie - gustosissima per estro e fantasia. E il testo di Molière va benissimo per lo scopo: la pungente satira dei rapporti sociali presta agevolmente il fianco a una sperimentazione giocata sul corpo e sulla meccanizzazione dei movimenti. Manca, tuttavia, una ragione convincente che giustifichi la scelta del regista. Sembra quasi che Bogdanov sia interessato più a pubblicizzare le tecniche insegnate al Cisbit che a mettere la biomeccanica al servizio del testo e della propria ispirazione poetica. Molti gesti, molti urli rischiano così di apparire forzati, certe peripezie acrobatiche fini a se stesse. Certo, si diverte in sala lo spettatore, ma questo non basta ad allontanare la sensazione che si sia persa l'occasione per attualizzare una tecnica prestigiosa, ma un po' decaduta, mettendola a confronto con le ragioni, magari più prosaiche, di uno spettacolo di tradizione. *Roberto Rizzente*

L'altro Beckett

PAROLE CHE CADONO DALLA BOCCA, da Samuel Beckett. Regia e interpretazione di Roberto Trifirò. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO – Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI.

IN TOURNÉE

Non c'è praticamente uomo di teatro – attore, critico o regista – che a un certo punto della propria carriera non abbia incontrato Samuel Beckett. Le sue pièce sconsolate appartengono ormai al patrimonio condiviso di conoscenze. Al contrario dei romanzi, che sono stati sistematicamente ignorati. Ci ha pensato Roberto Trifirò, non nuovo a queste scommesse - si ricordi Piccinnì, presentato lo scorso anno, ispirato ad alcune novelle e romanzi di Pirandello - a riportarli alla memoria. Il suo *Parole che cadono dalla bocca* è ricavato dalla trilogia che Beckett scrisse tra il 1951 e il 1953: *Molloy*, *Malone muore* e *L'Innominabile*. I temi sono quelli di sempre: l'incomunicabilità, il problema dell'identità, la perdita della memoria, l'angosciosa ricerca di senso, l'aridità esistenziale. Lo stile anche: un lungo, ininterrotto flusso di coscienza che porta alle estreme conseguenze la disgregazione della "forma romanzo". Fedele alla scrittura beckettiana, Trifirò assembla ampi stralci della trilogia, inserendoli in un contesto che molto ricorda *Krapp* e *Giorni felici*: un attore, solo in scena, mezzo clown, mezzo clochard, zoppo, che compie un viaggio onirico alla ricerca della madre e della propria identità. Proprio questo, tuttavia, è il limite dello spettacolo, perché la letteratura è sì un bagaglio che attende di essere sfruttato, ma anche adattato. Nella sua smania esplorativa, invece, Trifirò assimila troppo velocemente i due livelli. Non bastano la contrazione dei tempi - un'ora e poco più di rappresentazione - la bravura dell'attore, lodevole per naturalezza e padronanza dei registri vocali, o il fascino della messinscena - un cubo di sabbia punteggiato di oggetti dimenticati, entro cui è costretto il claudicante protagonista: senza una convincente riscrittura che scandagli il cuore dell'ispirazione beckettiana per rivoltarlo e adattarlo alle esigenze del palcoscenico, lo spettacolo perde in leggibilità. Affascinando, magari, i nostalgici di Beckett per la portata delle riflessioni esistenziali, ma risultando, alla lunga, frustrante per un pubblico medio, che segue a fatica i funambolismi verbali del protagonista. *Roberto Rizzente*

Se l'incesto è in mp3

SUSURRUS, di David Leddy. Regia di David Leddy. Con (voci) Ferdinando Bruni, Cristina Crippa, Elio De Capitani, Ida Marinelli. Prod. Fire Exit Ltd – David Leddy, SCOZIA.

Ricordare, rievocare, ricollegare. Queste le parole chiave di *Susurrus* del drammaturgo scozzese David Leddy, camminata in equilibrio precario sul filo della memoria, racconto a più voci che si snoda attraverso *flashback* apparentemente slegati sino a prendere forma in una storia d'amore, abuso e perdita. L'inquietante vicenda di Robin Goodfellow, star dell'opera che ha un rapporto incestuoso con il figlio adottivo, prende le mosse dal *Sogno di una notte di mezza estate*, in particolare dalla rilettura del compositore Benjamin Britten che fa da sfondo e in parte da colonna sonora al lavoro. Presentato all'interno del festival MilanOltre, *Susurrus* è un esempio di messa in scena *site-specific*, ideata per attagliarsi alle caratteristiche dello spazio non teatrale in cui viene rappresentata. Nelle mani di Leddy, che ha scelto personalmente la *location* per le repliche milanesi, il testo è uno strumento flessibile costituito da un canovaccio narrativo fisso sul quale si innestano le modifiche necessarie ad adattare la storia

FO/RAME

Sulle tracce di Sant'Ambrogio nella Milano di ieri e di oggi

SANT'AMBROGIO E L'INVENZIONE DI MILANO, di e con Dario Fo e Franca Rame. Regia multimediale di Felice Cappa. Videoimmagini di V-Factory. Prod. Crt Artificio, MILANO.

Tutto era cominciato come un doppio percorso ma su binari paralleli, entrambi ricavati dalle loro ultime fatiche editoriali: *Ambrosius*, ovvero la storia del santo patrono di Milano per Dario Fo, e *All'improvvisa*, la storia della sua vita e della sua famiglia di teatranti girovaghi per Franca Rame. Poi la decisione di fondere il tutto in un unico spettacolo che, ancora una volta, li ha visti salire insieme in palcoscenico ad affrontare, in *Sant'Ambrogio e l'invenzione di Milano*, un viaggio avventuroso alla scoperta della vita del santo e contemporaneamente delle radici del capoluogo lombardo. Di Ambrogio si sa ben poco, oltre al fatto che la sua personalità carismatica diede lustro alla città e fu onorata da imperatori, papi e vescovi. Nato in una famiglia importante, a trent'anni era governatore di Milano. Acclamato vescovo a furor di popolo, benché non fosse neanche battezzato, Ambrogio si conquistò suo malgrado quella carica in virtù delle sue doti diplomatiche e di un passionale senso della giustizia. Così lo ritrae Dario Fo, facendone quasi un comunista *ante litteram*, capace di scagliarsi dal pulpito contro i ricchi e contro la proprietà privata, forma occulta di latrocinio, mentre tra le mura domestiche si consulta con una madre carismatica, che a lungo rimarrà suo punto di riferimento, e con poche altre figure. Scorrono nomi, episodi storici, intrighi, assassini a ripetizione snocciolati in modo un po' meccanico con l'aiuto di sagome disegnate dallo stesso Fo e con proiezioni di disegni e pitture dedicate ai protagonisti delle vicende narrate a mostrare una Milano poco nota, con piazze e architetture degne di una città che è stata capitale dell'Impero Romano. Insomma, più una lezione di storia, simpaticamente informale ma lunghissima, piuttosto che uno spettacolo di rigorose coordinate drammaturgiche. Lui è in gran forma, appassionato, logorroico e incapace di rinunciare a quei guizzanti "fuori programma" sull'attualità che sono sempre stati il suo forte. Lei gli sta dietro, non senza fatica, dando voce a tutte le figure femminili e aprendo divertenti siparietti di comprensibile intolleranza coniugale che fanno piacevolmente scivolare lo spettacolo in una dimensione casalinga alla Vianello-Mondaini. A intrecciarsi con la vita del santo e della Milano tardo romana c'è infatti anche la biografia delle celebre coppia e la storia della città dal dopoguerra a oggi, una città vissuta da protagonisti non solo della vita culturale, ma anche di battaglie civili e di impegno politico. **Claudia Cannella**

Nella foto Christian Giammarini e Umberto Petranca.

BRUNI/DE CAPITANI

En attendent l'Elfo Puccini tornano gli *Angels* di Kushner

ANGELS IN AMERICA PARTE II-PERESTROIKA, di Tony Kushner. Traduzione di Ferdinando Bruni. Regia di Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani. Scene di Carlo Sala. Costumi di Ferdinando Bruni. Video di Francesco Frongia. Luci di Nando Frigerio. Con Elio De Capitani, Elena Russo Arman, Cristina Crippa, Cristian Giammarini, Edoardo Ribatto, Fabrizio Matteini, Umberto Petranca, Sara Borsarelli. Prod. Teatridithalia, MILANO – Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

IN TOURNÉE

In attesa della maratona integrale che, i prossimi 6 e 7 marzo, inaugurerà a Milano il Teatro Elfo Puccini, nuova sede di Teatridithalia, la seconda parte di *Angels in America* di Tony Kushner non ha deluso i fan della prima. E il rischio c'era, dopo tanto successo di critica e di pubblico e i molti premi vinti. *Perestroika* inizia dove finiva *Millennium* e, a differenza della prima parte, dominata dai segni cupi di una tragedia imminente, ha un andamento da commedia, più lieve e con un occhio di speranza al futuro. Ci si sposta alla fine degli anni '80: in America stava finendo l'era Reagan, in Russia c'erano le riforme di Gorbaciov, si cominciavano a trovare le prime cure per l'aids. Il wasp Prior, malato e abbandonato dal compagno ebreo Luis, che nel frattempo ha intrecciato una relazione con l'avvocato mormone e gay represso Joe, non morirà. Non così per il feroce e potente avvocato Roy Cohn, repubblicano ultraconservatore dalla doppia vita sessuale, anche lui malato di aids e condannato per contrappasso a dipendere fino alla morte dalle cure dell'infermiere gay e nero Belize. Un po' meglio per Hanna, la madre di Joe, e per Harper, la moglie valium dipendente: entrambe faranno un percorso di crescita e di emancipazione, come del resto anche gli altri personaggi. Conflitti privati, religiosi, sessuali, politici sembrano stemperarsi in vista di imminenti cadute di muri, reali e metaforiche. Perché l'uomo è fatto per mescolarsi, progredire, desiderare, viaggiare, combattere, soffrire: è un'epopea sulla riscoperta della dignità e della bellezza della vita, sul fecondo rapporto dell'uomo col progresso, contro il quale nulla può l'Angelo «reazionario cosmico» che chiudeva *Millennium* e che cerca invano, anche in *Perestroika*, di fermare le «magnifiche sorti e progressive» dell'umanità. E se già *Millennium*, pur avendo anche la funzione di fornire le coordinate storiche e delle vicende dei vari personaggi, riusciva a superare i confini americani per farsi parabola universale, *Perestroika* offre ancora più aperture spettacolari e visionarie che vanno ad abbracciare l'intero Occidente. Asciugato il testo, Bruni e De Capitani ne assecondano la natura con video e molta musica, tutta rigorosamente *made in Usa*, da *Sinfonia dal Nuovo Mondo* di Dvorak ad Angelo Badalamenti. Tre ore di spettacolo che volano via in un baleno, merce rara ormai a teatro. Merito dell'ottimo ritmo impresso dalla regia, ma anche di una squadra di attori che cresce affiatata insieme ai personaggi. L'unico dubbio che rimane è quanto questa seconda parte sia godibile per chi non avesse visto la prima: non per questioni di comprensione della vicenda, quanto per cogliere al meglio la complessità e la bellezza della scrittura di Kushner. **Claudia Cannella**

al luogo in cui verrà presentata al pubblico. L'assenza di attori in carne e ossa – lo spettatore viene dotato di un lettore mp3 e ascolta in cuffia spostandosi da un punto all'altro le voci degli interpreti impegnati in una sorta di audiodramma – accentua ancora di più l'importanza degli ambienti, attraverso un intreccio di rimandi che si esalta nei momenti di perfetta coincidenza tra racconto e spazio. *Susurrus*, che si avvale delle voci degli attori storici di Teatridhitalia – Bruni, Crippa, De Capitani e Marinelli –, ha diversi elementi di fascino, primi fra tutti la concezione dell'opera, che conduce lo spettatore in un'esperienza solitaria immergendolo attraverso l'ascolto e il movimento in un universo percettivo particolare, e l'ambientazione davvero suggestiva al Museo della Scienza, che con le sue sale e i suoi chiostri deserti e fiocamente illuminati è di per se stesso uno spettacolo. L'aspetto meno convincente è la drammaturgia, che non va molto al di là di un gioco di specchi ben congegnato ma un po' intellettualistico. *Valeria Ravera*

Motel Barbie, uscita Goldoni est

LA LOCANDIERA, di Carlo Goldoni. Regia di Corrado d'Elia. Costumi di Stefania Di Martino. Con Monica Faggiani, Edoardo Ribatto, Gustavo la Volpe, Alessandro Castellucci, Bruno Viola, Andrea Tibaldi, Andrea Coppone. Prod. Teatri Possibili, MILANO.

IN TOURNÉE

Inserite le monete e/o le banconote, selezionate il prodotto: il *classic dispenser* del milanese Teatro Libero funziona sempre, da Rostand a Shakespeare. Anche con questo Goldoni Corrado d'Elia ha fatto centro. Si prega di spegnere i cellulari, parte il motivetto evocativo di Lio, perfettamente in sintonia con la scenografia in plastica rosa dove si muovono i personaggi avvolti in plastica policroma, che trascinano gli spettatori in 80' di goldoniterapia pilates. A Monica Faggiani la parrucca bionda sta da dio: la rende una sorta di Carrà, la dea Raffa dei migliori anni della nostra vita. Mirandolina le calza a pennello. Logico che il suo motel faccia sempre il tutto esaurito. Esauriti d'amor per lei sono il Conte e il Marchese. Quest'ultimo (Gustavo la Volpe) ricorda, somaticamente e intimamente, il Ciccio Ingrassia felliniano: voglio una donnaaaa! In gradevole sintonia con l'attualità, la regia porta in scena anche due trans (a incarnare le due "comiche"), che sdrammatizzano la condizione ad antidoto dei veleni a cui li associa l'Italia già post-berlusconiana (con Silvio Peron successore di se stesso?). Il Cavaliere, qui a teatro, è solo un *macho* di cartone (l'ottimo Ribatto), capace, magari, di esibirsi in televisione, ma non di monopolizzare il *medium* e i messaggi. Messaggi con questa Locandiera d'Elia non ne invia. Il suo *brand* conquista nuovi territori sempre più indie e virali. Tornando a Mirandolina, è gradevolissimo sentir da lei pronunciare il nome di Fabrizio, cameriere principe consorte che in un ipotetico *sequel* collaborerà con la Titolare alla trasformazione della pensione fiorentina in un Hotel de Charme, riscatto di una coppia arrivata al successo con una sorta di *stage reality* alla Grande Fratello. Il successo della formula d'Elia è pronto a estendersi al repertorio contemporaneo, magari, suggerisco, con un *Tram che si chiama desiderio* dove Corrado interpreti Blanche, recuperando il *transfert* del commediografo Williams con la sua nevrotica eroina. *Fabrizio Caleffi*

La Mafia a Milano

A CENTO PASSI DAL DUOMO, di Giulio Cavalli e Gianni Barbacetto. Con Giulio Cavalli. Musiche di Gaetano Liguori. Prod. Bottega dei Mestieri Teatrali, LODI.

IN TOURNÉE

Splendido titolo per questo *pamphlet* teatrale, più vicino per stile e metodologie a un certo giornalismo (in via d'estinzione) che ai classici stilemi della narrazione. E infatti non è un caso che Giulio Cavalli si faccia aiutare da Gianni Barbacetto, non nuovo all'argomento né alle inchieste di stampo sociale. Ne esce una drammaturgia di date e di nomi, precisa nel delineare il vastissimo fenomeno mafioso nel Nord Italia e in grado di chiarire anche legami e connessioni che sfuggono veloci veloci sulle pagine dei quotidiani. Da Giorgio Ambrosoli a Sindona, da Calvi a Licio Gelli, ecco lo sbarco di Mafia e 'Ndrangheta a Milano negli anni Settanta, le infiltrazioni in attività e istituzioni. Quadro sconfortante, che fa temere il peggio anche per l'Expo 2015,

GOETHE A BRESCIA

Ifigenia, eroina intelligente un dramma dai tocchi lievi

IFIGENIA IN TAURIDE, di Johann Wolfgang Goethe. Traduzione e regia di Cesare Lievi. Scene di Josef Frommwieser. Costumi di Marina Luxardo. Luci di Gigi Saccomandi. Con Gigi Angelillo, Maria Alberta Navello, Lorenzo Gleijeses, Sergio Mascherpa, Fabrizio Amicucci. Prod. Centro Teatrale Bresciano, BRESCIA

È cosa rara – *Faust* a parte, ma in versioni spesso discutibili – incontrare sulle nostre ribalte quelle opere così rilucenti di poesia e di verità drammatica donateci da Goethe. Meritevole d'attenzione è dunque questa *Ifigenia in Tauride* proposta da Cesare Lievi, il quale peraltro, anche per sua formazione e cultura, è rimasto uno dei pochi che può avvicinarsi con sensibilità al genio d'Oltralpe. Lodevole dunque questo riaccostamento, anche perché, fra tutte le opere goethiane, è da considerarsi *Ifigenia in Tauride* la più armoniosa, proporzionata e unitaria. Nel riagganciarsi al capolavoro di Euripide Goethe vi insuffla dentro un'idea, o meglio, una morale nuova, che più la rende moderna. Ricordiamo il soggetto. Portata in Tauride, la figlia di Agamennone approfitta dell'ascendente che ha sul re Troade e ottiene che questi abolisca la crudele usanza di sacrificare gli stranieri agli dei. Innamoratosi di lei, il re le offre anche di condividere la sovranità, ma Ifigenia rifiuta e Troade, irritato, ripristina la vecchia usanza. Avverrà che le due prime vittime siano proprio il fratello della giovane Oreste e l'amico di lui Pilade. Per salvarli, la giovane si avvarrà di un'astuzia. Un'astuzia che però la sua nobiltà d'animo non le permetterà di mettere in atto, anche se alla fine il re la lascerà partire con i due giovani. Facile capire come il tema proposto da Goethe risieda nel fascino irresistibile e nella vittoria della purezza morale sui desideri umani. Sarà il trionfo dell'abnegazione e dei più elevati sentimenti. Col pudore che da sempre contraddistingue il suo approccio ai classici, Lievi realizza lo spettacolo con rigore sottile che esalta lo splendore della forma, sempre altamente poetica e misuratamente solenne. La parola a rilucere dentro un ben meditato impianto scenografico (di Josef Frommwieser, più discutibili i costumi di vaghezza classico-ottocentesca di Marina Luxardo) di un tenue color grigio accarezzato dalle perfette luci di Gigi Saccomandi. Una scena che al tempo stesso è reggia e prigione (ma prigione in alto aperta su un cielo luminoso attraversato da un grande e secolare ramo), composta di elementi scomponibili che, col procedere dell'azione, vengono sottratti alla vista. Ciò per dare il senso di una libertà che si conquista grazie alla fatica del cuore. La resa degli interpreti è di ammirevole misura anche se visibile, e molto, è la loro acerbità; da regolare è soprattutto la loro dizione. E ciò perché Lievi, soprattutto per le parti protagonistiche, ha dovuto far leva su giovani interpreti. Riesce a tener bene la scena e dà bella luminosità a Ifigenia, sforzandosi di mantenere il giusto equilibrio tra determinazione e tenerezza, Maria Alberta Navello. Pieno di fervore anche se bisognoso a tratti di maggior controllo, l'Oreste di Lorenzo Gleijeses. Accanto ai due "figli d'arte", si segnalano Gigi Angelillo, Fabrizio Amicucci e Sergio Mascherpa. **Domenico Rigotti**

Quando la coppia si fa in quattro

L'AMANTE, di Harold Pinter. Traduzione di Alessandra Serra. Regia e interpretazione di Elena Bucci e Marco Sgrosso. Luci di Maurizio Viani. Prod. Centro Teatrale Bresciano, BRESCIA.

IN TOURNÉE

Richard e Sarah, marito e moglie, ma anche Max e la puttana. Quattro personaggi, due in carne e ossa, gli altri due evocati: sono gli ingredienti de *L'amante* di Harold Pinter, un gioco al massacro della relazione a due, la storia di una coppia aperta destinata a scoppiare, un'incursione nei difficili equilibrismi della relazione tra marito e moglie, in cui l'apparente libertà di tradire si trasforma in una gabbia e in una condanna. Nella rielaborazione drammaturgica e registica di Elena Bucci e Marco Sgrosso tutto si svolge su una pedana, uno spazio chiuso, un interno borghese che è soprattutto evocato e che si fa ring della battaglia senza esser Cassandre. Ma rimane la difficoltà nel leggere teatralmente *A cento passi dal Duomo*, pur avvicinandolo a quel teatro civile o "partigiano" che dir si voglia (le categorie sono necessità giornalistiche: agli artisti il compito di spezzarle, senza indignarsi). Perché a fronte dell'interesse alla materia, ben poco rimane delle arti di scena. Cosa aggiunge infatti Cavalli a una qualsiasi inchiesta? Il mezzo, certo. Ma anche l'impressione di averlo sprecato, di aver gettato via un'opportunità, un megafono diverso. Non c'è infatti empatia nel lavoro, non c'è emozione. E la freddezza allontana. Più una curiosa lezione che uno spettacolo, dove si sente la mancanza delle malizie stilistiche del Lucarelli televisivo. Fors'anche per la (non) recitazione di Cavalli stesso, troppo spesso in lettura, impreciso. Da anni sotto scorta a causa del precedente *Do ut Des* (in cui metteva alla berlina folclori e medievalismi malavitosi), si ripropone con la consueta lucidità documentale, lo stesso sforzo nella ricerca. Ma se il riferimento più amato è l'antico giullare in grado di urlare in piazza «il re è nudo!», si è distanti. Manca il fuoco scenico, la capacità di travolgere con tutto, non solo con i numeri. Altrimenti è come guardare *Report*. Necessario, certo. Ma altra cosa. *Diego Vincenti*

Pollesch e le stecche del Capitalismo

EI CHORR IRRT SICH GEWALTIG, testo e regia di René Pollesch. Scene e costumi di Bert Neumann. Luci di Frank Novak. Con Jean Chaize, Brigitte Cuvelier, Christine Gro, Sophie Rois, Claudia A. Daiber, Jana Hampel, Lisa Hrdina, Ann Kubelik, Marie Löcker, Silvana Schneider, Nele Sthler, Lisa Wenzel. Prod. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, BERLINO.

Si svolge quasi interamente in proscenio, davanti al rosso sipario abbassato, il surreale e arguto spettacolo ideato e diretto dal regista e drammaturgo tedesco René Pollesch, in cartellone al festival torinese Prospettiva09. Una donna è fuggita dalla sua amante ma, prima di andarsene, non ha esitato a svuotarne la casa dei preziosi mobili. La disperazione della protagonista (ora chiamata Sally, ora Marguerite, ma in questo anti-convenzionale allestimento le identità sono tutt'altro che granitiche e/o univoche) è mitigata dal-che si combatte fra i due, prigionieri di quello spazio senza vie d'uscita possibili. Elena Bucci e Marco Sgrosso hanno reso astratto ciò che racconta Harold Pinter, o meglio hanno scelto di valorizzare il "gioco" dei ruoli, lui, lei, l'altro e la puttana. Ma questo gioco delle parti rischia in più punti di prendere il sopravvento sull'affondo crudele di Pinter contro il matrimonio, una messa alla berlina delle convenzioni e delle ipocrisie che regolano il rapporto di coppia. In questo meccanismo in cui le identità si confondono, in cui i cambi di ruoli finiscono col farsi a tratti sempre meno identificabili si compie *L'amante* di Bucci e Sgrosso, uno spettacolo a suo modo prigioniero di una lettura attorale affascinante ma che non sempre risulta chiara. Elena Bucci incorre nella tentazione di fare il verso a se stessa, in una mimica tanto ripetitiva quanto fuori luogo. Marco Sgrosso è volubile al punto giusto, corretto nell'assecondare la sua partner. Ma il segno teatrale rimane troppo evidente e invadente e alla fine si ha l'impressione che valga molto di più ascoltare quello che gli attori dicono con convinzione, senza farsi distrarre da un allestimento che non è riuscito a sciogliere e a rendere visibili i nodi della pièce pinteriana. *Nicola Arrigoni*

DOPPIO SPREGELBURD

Bosch, una *fiction* in salsa sudamericana

PARANOIA, testo e regia di Rafael Spregelburd. Costumi di Julieta Álvarez. Luci di Esteban Lahuerta, Rafael Spregelburd. Musiche di Nicolás Varchausky. Con Andrea Garrote, Mónica Raiola, Pablo Ruiz Seijo, Rafael Spregelburd, Alberto Suárez. Prod. El Patrón Vázquez – Festival Internacional de Bueos Aires – Complejo Cultural Cine – Teatro 25 de Mayo, BUENOS AIRES.
BUENOS AIRES, testo, regia e luci di Rafael Spregelburd. Musiche di Zypce. Con Andrea Garrote, Mónica Raiola, Rafael Spregelburd, Alberto Suárez. Prod. El Patrón Vázquez, BUENOS AIRES.

Il regista, drammaturgo e attore argentino Rafael Spregelburd, ospite al festival Prospettive 09 di Torino, è autore di una sorta di saga, la *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, ispirata al visionario dipinto dedicato dal pittore fiammingo ai sette peccati capitali. *Paranoia* (foto sotto) è la sesta delle sette opere della saga ed è una sorta di riflessione sul bisogno di immaginare storie e di immaginarsi diversi, sulla fantasia quale combustibile privilegiato di una realtà altrimenti grigia e monotona. In un futuro imprecisato, la Terra è sottoposta al dominio delle cosiddette "Intelligenze", che garantiscono la sopravvivenza del pianeta in cambio di regolari forniture di *fiction*. Esauriti i romanzi, la musica e i dvd, le Intelligenze premono per avere nuove opere di fantasia: a questo scopo, in varie parti del mondo gruppi di presunti esperti affinché producano nuova *fiction*. In scena, assistiamo al lavoro, asistematico e inficiato da "paranoie" affatto individuali, di cinque personaggi rinchiusi in un albergo decadente in Uruguay: una scrittrice, un astronauta, un matematico, una donna robot, e un colonnello rappresentante dell'oscura organizzazione. Mentre i cinque si sforzano di costruire una storia, quella stessa trama prende vita su uno schermo posto sul fondo del palcoscenico. E la storia si configura come una barocca e inverosimile telenovela ambientata in Venezuela. Lo spettacolo procede attraverso i continui passaggi fra quanto avviene sul palco e quanto viene proiettato, alternando costantemente teatro e cinema, fino al colpo di scena finale. Una scelta registica coerente allo stesso contenuto del dramma che non solo ci parla della nostra incapacità di vivere nella realtà così com'è, bensì articola una riflessione non banale sui differenti linguaggi artistici e sulle sottovalutate conseguenze della finzione. Un ritorno a un apparente naturalismo sembra, invece, *Buenos Aires*: un'insicura agente immobiliare ospita in una vecchia casa, che sta per essere messa in vendita, un velleitario professore di fisica rimasto disoccupato e suo amante, una giovane artista e un idraulico gallese giunto lì per sfuggire a un passato doloroso. Lo straniero, che non capisce lo spagnolo, è coinvolto suo malgrado in una macchinosa truffa ai danni della Nasa in cui sono in ballo la formula per potabilizzare l'acqua, il furto de *L'urlo* di Much e il fisico danese Nils Bohr. I pensieri del gallese, incapace di comprendere i suoi ospiti e deciso a espiare in qualche modo il proprio passato, si mescolano ai monologhi del professore, boriosi e densi di stereotipi – soprattutto sugli europei – e ai dubbi sulle relative esistenze delle due donne. Il realismo iniziale sfuma in un'atmosfera che diviene man mano sfocata e surreale, in cui l'attesa che accada qualcosa, divenuta vuota abitudine, sembra concludersi con un'insospettata tragedia. Ma il regista si limita a suggerire questa possibilità, dipingendo, invece, l'incerta e sfuggente identità della sua città. **Laura Bevione**

Lunapark di paure

VOID STORY, testo, regia e immagini di Tim Etchells. Scene di Richard Lowdon. Luci di Nigel Edwards. Musiche di John Avery. Con Robin Arthur, Richard Lowdon, Cathy Naden, Terry O'Connor. Prod. Forced Entertainment, SHEFFIELD (Inghilterra).

Radio, cinema, *graphic novel* e teatro si mescolano nell'originale spettacolo ideato dai britannici Forced Entertainment, innovativa compagnia nata a Sheffield nel 1984 e in cartellone al festival torinese Prospettive 09. Al centro della scena, uno schermo sul quale sono proiettate immagini in bianco e nero realizzate secondo una tecnica che mette insieme, in una sorta di insolito collage, fotografie e scatti tratti da Internet, il tutto sottoposto, però, a manipolazioni di colore e di taglio. A la presenza da una parte di tre figure amiche e, dall'altra, di un coro di ragazze, geloso e capriccioso. Un elegante uomo francese in veste da camera e con un odio viscerale nei confronti degli inglesi, una donna la cui missione appare quella di insegnare a tutti la corretta pronuncia della lingua francese, un'altra interessata ad approfondire teorie socio-antropologiche sulla sessualità. Il coro, invece, si fa offrire da bere, legge grossi volumi, invita la protagonista all'opera, mangia con lei e intesse piccate discussioni sul capitalismo e sull'eredità del marxismo nella nostra società. Si dibatte di derive dell'economia capitalista e di diritto al salario minimo, ma anche di sessualità senza inibizioni ovvero tabù e di rapporti interpersonali. Ci sono sardonici rimandi ai *croissant* che Maria Antonietta voleva distribuire ai poveri affamati e l'implicita denuncia dell'incapacità della società occidentale di garantire il benessere – materiale e spirituale – dei suoi cittadini. Avvolte in pomposi abiti settecenteschi, le attrici discutono, si accalcano l'una sull'altra, ballano al ritmo di arie d'opera e di canzoni popolari, tentando una convivenza senza malintesi né bugie. Ma, come recita il titolo di questo intelligente e vorticoso spettacolo, abbiamo a che fare con un coro che «sbaglia di grosso»: le nostre azioni, ci dice in sostanza l'arguto Pollesch, stonano spesso con le nostre sbandierate buone intenzioni. *Laura Bevione*

Ciak, motore, teatro

SOS, di Caden Manson e Jemma Nelson. Regia, video installazioni, scene e costumi di Caden Manson. Testo e suono di Jemma Nelson. Luci di Hillery Makatura. Con David Commander, Michael Helland, Mikeah Ernest Jennings, Heather Litteer, Willie Mullins, Edward Stresen-Reuter. Prod. Big Art Group e Diane White, NEW YORK – Wiener Festwochen, VIENNA – The Kitchen, NEW YORK.

La compagnia newyorkese Big Art Group è nata nel 1999 e ha scelto di esprimersi utilizzando un linguaggio innovativo e composito che, pur par-

ciascun lato dello schermo, due tavoli cui sono accomodati i quattro interpreti che, come in un radiodramma, prestano la propria voce ai vari personaggi e sonorizzano alcune sequenze. Immagini, musica, suoni e voci concorrono alla narrazione delle peripezie di una giovane coppia inglese, la cui tranquilla esistenza è scossa da una serie di eventi catastrofici e paradossali. All'inizio della storia la coppia contempla tranquilla il paesaggio notturno fuori dalla propria finestra, ma un uomo suona alla porta e, a causa di uno scambio di persone, li aggredisce con un revolver. Poi arriva l'avviso di sfratto immediato, la fuga dalla propria abitazione che li condurrà attraverso tunnel e pozzi oscuri, fiumi di melma e boschi abitati da orsi affamati, periferie deserte sorvegliate da cecchini e lunapark, alberghi abitati da spiriti e sale da ballo, paesaggi desolati e il miraggio del mare. Un percorso fra rovine architettoniche e umane, con uomini che approfittano della guerra per fare affari, bambine furbe e ciniche, donne che vorrebbero acquistarsi uno schiavo personale, associazioni religiose in cerca di denaro e topi che sembrano aver preso il sopravvento sugli esseri umani. La coppia attraversa questa infinita teoria di accidenti con pragmatica rassegnazione, mossa dalla certezza che, prima o poi, la propria vita riconquisterà stabilità e loro potranno ritornare a contemplare il cielo stellato. Così, ovviamente, non sarà e il finale, costellato dal suono minaccioso di elicotteri militari, instilla cupa inquietudine nel pubblico di questa avventura intrisa di *humor* nero e raccontata a ritmo accelerato e implacabile. *Laura Bevione*

Una scena di *Tradimenti*, di Harold Pinter, regia di Andrea Renzi.

tendo dalla recitazione tradizionale, raccoglie a piene mani espedienti e trucchi dalle nuove tecnologie. La scena di *SOS*, in programma al Festival Prospettive 09 di Torino, in effetti, assomiglia più a un set cinematografico che a un palcoscenico teatrale e non tanto per gli schermi di varie dimensioni che lo occupano, bensì per le numerose telecamere, i gomitoli di cavi e di fili elettrici, i microfoni, le attrezzature per orientare e smorzare le luci, i poster con i paesaggi finti sullo sfondo dei quali si muovono gli interpreti, le sagome di automobili dietro cui si "accomodano" gli stessi. Lo spettatore, tuttavia, non è sfiorato dal dubbio di essersi infiltrato per sbaglio in un set, né perde la consapevolezza di trovarsi a teatro e, ciò, in quanto tecnologia e nuovi media non annullano la necessità di parola e gesto. Il merito principale della compagnia è proprio quello di essere capace di costruire un vero spettacolo multimediale, nel quale linguaggi e mezzi assai eterogenei risultano declinati secondo la medesima intenzionalità e concorrono in uguale misura a raggiungere la stessa finalità. Scopo che, in questo caso, è quello di ritrarre una società costantemente bombardata da immagini e stimoli di ogni genere: inviti a consumare bevande e cibi sempre più sofisticati e innaturali, a spendere compulsivamente e ad accumulare oggetti, a scordare il silenzio e la solitudine a favore del rumore e della connessione 24 ore su 24. Big Art, però, sa come non cadere nella trappola della retorica moralistica e, al contrario, allestisce uno spettacolo ridondante e barocco, coloratissimo e frenetico, in cui si parla e ci si muove velocissimi, senza soste. I sei interpreti – una donna e cinque uomini *en travesti* – ora indossano una maschera di *pelouche* per fingersi procioni e cervi in fuga dal proprio habitat naturale; ora sono protagonisti di una sorta di *reality* intitolato *Realità*; ora sono due schiavi della società del consumo; ora tradizionale famigliola. Alla fine, a esemplificare la disumanizzazione dell'uomo contemporaneo, si nascondono sotto una sorta di armatura di palloncini colorati, appariscenti e divertenti ma fuggevoli e quanto mai precari. *Laura Bevione*

Troppo Pinter per nulla

TRADIMENTI, di Harold Pinter. Traduzione di Alessandra Serra. Regia di Andrea Renzi. Scene e costumi di Lino Fiorito. Luci di Pasquale Mari. Suono di Daghi Rondanini. Con Nicoletta Braschi, Enrico Ianniello, Tony Laudadio, Nicola Marchitiello. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di TORINO – Otc Onorevole Teatro Casertano, CASERTA.

IN TOURNÉE

Betrayals, dramma che Pinter scrisse nel 1978, è summa di molti *leimotiv* drammaturgici peculiari del Nobel inglese: pause prolungate e sottotesto assai più denso e significativo del testo vero e proprio, precarietà dei rapporti interpersonali e arbitrarietà della memoria. Com'è noto, il *play* racconta un doppio tradimento, nei confronti di un marito e di un migliore amico, perpetrato dagli alto-borghesi Emma e Jerry. Una relazione che viene però narrata procedendo cronologicamente al contrario: si inizia con un incontro dei due ormai ex-amanti in un pub e si rivivono le tappe principali della loro relazione andando all'indietro, tanto che il dramma si conclude con il momento in cui Emma e Jerry si dichiarano per la prima volta. Una commedia borghese che, nelle mani di Pinter, diviene un inquieto e feroce ritratto dell'instabilità delle personalità e degli inganni della memoria. L'apparante leggerezza delle situazioni descritte cela, in verità, inadeguatezza esistenziale e insicurezza affettiva. Peccato che tali implicazioni risultino sostanzialmente assenti nella messa in scena diretta da Andrea Renzi, che preferisce rassicuranti toni da commedia alla spietata e sottile analisi dell'animo umano compiuta da Pinter. Certo la soluzione registico-scenografica di segnalare le variazioni cronologiche con suggestive immagini fotografiche proiettate sugli schermi posti quale fondale del palcoscenico, possiede un'originale e seducente efficacia, ma l'allestimento risulta, nel complesso, una lettura edulcorata del testo. Una constatazione che la recitazione dei tre interpreti principali, purtroppo, non smentisce: la Emma di Nicoletta Braschi è priva dell'intelligente e tormentata seduttività della donna del triangolo adulterino, mentre il Jerry di Enrico Ianniello non ha la sufficiente ostentata disinvoltura né il Robert di Tony Laudadio la studiata e controllata freddezza del marito e amico che sa di essere tradito. Insomma, uno spettacolo troppo per bene e, in definitiva, deludente. *Laura Bevione*

Le conseguenze della finzione

LE MAMMOLE, di Michel Marc Bouchard. Traduzione di Francesca Moccagatta. Regia di Lorenzo Fontana. Luci di Cristian Zucaro. Con Nicola Bortolotti, Fausto Caroli, Andrea Collavino, Lorenzo Fontana, Giancarlo Judica Cordiglia, Luigi Valentini. Prod. Associazione 15febbraio, TORINO.

Ricordate l'espediente cui ricorre Amleto per svelare la colpevolezza dello zio Claudio? Ecco, il testo del drammaturgo canadese Michel Marc Bouchard riprende Shakespeare e mette in scena la ricostruzione di un delitto attuata per mezzo del teatro. In Bouchard, tuttavia, gli attori non sono professionisti come in *Amleto*, bensì giovani carcerati, ammaestrati dal presunto colpevole, oramai anziano. Simon, il viso incorniciato da un'arruffata barba bianca, non ricorda quanto sia realmente avvenuto quarant'anni prima e coinvolge i propri tristi compagni di pena nell'allestimento delle vicende antecedenti l'omicidio: una rappresentazione ideata e realizzata a beneficio di un unico spettatore, ossia dell'uomo che fu testimone non casuale del fatto e che ora è divenuto riverito monsignore. Il dramma di Bouchard (in scena al Festival Prospettive 09 di Torino) si rivela, così, un ingegnoso meccanismo teatrale e metateatrale, in cui realtà e finzione scivolano quasi impercettibilmente l'una nell'altra e dove al racconto giallo si uniscono la riflessione sulla finzione cui spesso la quotidianità ci costringe, così come la denuncia dell'intolleranza nei confronti dell'omosessualità e, più in generale, la presa di coscienza delle difficoltà a essere e vivere come si è realmente. Un dramma stratificato, dunque, carico di emozioni e meditazioni e che, tuttavia, rifugge pathos e tragedia a favore di lucidità e quasi intimistico *understatement*: caratteristiche che qualificano anche la regia e l'interpretazione. Non si pensi, però, a uno spettacolo freddo e asettico: al contrario, concentrazione e basso profilo veicolano con efficacia amplificata pensieri, sentimenti e scelte dei personaggi. I sei attori – tutti uomini – interpretano i carcerati e, ricorrendo a pochi oggetti di scena quali una cravatta o un vezzoso collo di pelliccia, i protagonisti della vicenda che condusse al delitto: i tre giovani, la contessa e la promessa sposa. Unico elemento scenografico una lunga panca di legno sulla quale i carcerati/attori depositano le patate sbucciate mentre non sono impegnati in scena; patate che, tramutate in sagome umane, diventano suggestive protagoniste di un intenso duetto fra madre e figlio. Necessità di recitare una parte e intima consapevolezza di essere diversi da quel ruolo che convenzioni sociali e consolidati moralismi ci chiedono di interpretare collidono e scatenano una tragedia di cui questo spettacolo asciutto e concentrato, ben recitato e intrinsecamente emozionante, testimonia le devastanti conseguenze. *Laura Bevione*

Nell'inconscio kafkiano con K. il giustiziere

PROZEß, dal *Processo* di Franz Kafka. Progetto di Massimo Giovara, Paola Chiama, Motor. Regia e drammaturgia di Massimo Giovara. Luci di Francesco Dell'Elba. Video di Alessandro Amaducci. Coreografie di Paola Chiama. Con Massimo Giovara, Simona Nasi, Elisa Boccaccini, Roberta Bonetto, Viridiana Casali, Francesco Gargiulo, Agla Germanà, Marco Intraia, Anna Montalenti, Antonella Selvaggi, Paola Spennati, Nadia Surrenti, Guendalina Tondo. Prod. 'O Zoo Nô, TORINO.

Liberamente ispirato al celebre romanzo di Kafka lo spettacolo di Giovara, in scena al Festival Prospettive 09 di Torino, sceglie di mescolare nuove tecnologie e lavoro sul corpo. Il palcoscenico ospita, in un angolo, il grigio ufficio di K., circondato, però, da una serie di schermi, più o meno grandi, che occupano il resto dello spazio. Questi, in giacca e cravatta, impermeabile e cappello, si appresta a svolgere il proprio solitario lavoro, ma alcune strane telefonate giungono a turbare la sua rassicurante monotonia. E, insieme alle voci sconosciute dall'altra parte della cornetta, due uomini di nero vestiti che ne mangiano la cena e tentano di rubarne gli abiti, un coro di danzatrici che lo circonda e con cui K. accenna un numero di musica e ballo, e, infine, una bionda *dark lady* – interpretata da Simona Nasi – che lo blandisce per poi rivelarsi giudice implacabile. Gli schermi, intanto, riproducono quanto avviene sul palco, moltiplicando prospettive e punti di vista. K./Giovara perde progressivamente il controllo della propria esistenza, rimessa in discussione da quelle oscure creature che paiono provenire da un altrove lontano e sconosciuto. E la confusione del protagonista viene esplicitata da un lungo – e, in realtà, estemporaneo – monologo, in cui K. sputa la propria rabbia contro i presunti mali della società contemporanea, dal predominio della televisione e del culto dell'apparire alle *web community*, fino dalla superficialità e alla faciloneria con cui vengono comunemente trattate questioni complesse. La sensazione, tuttavia, è che qui sia l'uomo Massimo Giovara a parlare: uscito momentaneamente dal proprio personaggio, l'attore-regista sembra sfogare la propria irritazione contro bersagli che, in verità, appaiono quanto mai scontati e prevedibili. Il monologo, così, non soltanto spezza l'uniformità di uno spettacolo sostanzialmente apprezzabile, ma ci spinge ad accusare gli autori di quella stessa scarsa capacità di approfondimento contro cui si scaglia Giovara: uniformarsi al querulo e auto-compiaciuto lamento sui mali del nostro mondo non significa, forse, scegliere la via più facile e sicura per assicurarsi l'applauso di un pubblico ormai anestetizzato? *Laura Bevione*

Il Grande Fratello mille anni dopo

2984, tratto da 1984 di George Orwell, adattamento di Enrico Remmert e Luca Ragagnin. Regia di Emanuele Conte. Scene di Davide Sorlini. Luci di Cristian Zucaro. Video di Gregorio Giannotta. Musiche di Einsturzende. Con Carla Buttarazzi, Enrico Campanati, Bruno Cereseto, Alessandro Damerini, Andrea Di Casa, Luca Ferri, Gianni Masella, Sara Nomellini, Marina Remi. Prod. Teatro della Tosse – Festival della Scienza, GENOVA.

Prima ancora di entrare nell'"arena" al pubblico di *2984* viene chiesto di essere interprete. Si parte da un ingresso a gruppi, si passa per una vestizione – tute blu sbiadito da lavoratori – che permetta la perfetta integrazione con la massa orwelliana di cittadini abitanti di una Londra del futuro. Disposti a semicerchio siamo tutti rivolti verso il volto del Grande Fratello e più definitivamente ipnotizzati dai 22 televisori centrali che quasi senza interruzione trasmettono slogan pseudo-informativi e comunicati ideologici. Ripreso in primo piano e in piano americano Enrico Ghezzi è Goldstein, il cattivo creato ad arte dal Grande Fratello. Il creativo tv Ghezzi si lascia trasformare in capro espiatorio, mentre il suo monito verso la spietatezza del regime si affievolisce man mano che le grida di protesta crescono dalla società asservita ai monitor. Collocati come api operose in una serie di cuniculi, diversi personaggi presentano i vari Ministeri

GENOVA

Pagni e Pagliai giganti beckettiani ma Godot arriva un po' edulcorato

ASPETTANDO GODOT, di Samuel Beckett. Adattamento di Carlo Fruttero. Regia di Marco Sciaccaluga. Scene di Jean-Marc Stehlé e Catherine Rankl. Costumi di Catherine Rankl. Luci di Sandro Sussi. Musiche di Andrea Nicolini. Con Ugo Pagliai, Eros Pagni, Gianluca Gobbi, Roberto Serpi, Alice Arcuri. Prod. Teatro Stabile di GENOVA.

IN TOURNÉE

Sorprende un poco di vedere *Aspettando Godot* su una grande ribalta come ad esempio quella del Teatro della Corte, casa madre dello Stabile di Genova. Ma forse non più di tanto. Sono tempi di vacche magre, e la corda dei finanziamenti finisce con lo stringersi anche per gli Stabili. E allora largo a un titolo sempre di serie A ma che impegna forze ridotte. Due attori di grido (nel caso Ugo Pagliai ed Eros Pagni) e a fiancheggiarli altri due di minor rilievo (Gianluca Gobbi e Roberto Serpi nei personaggi di Pozzo e di Lucky). Pardon, tre, perché c'è, piccolo piccolo ma necessario, anche il ruolo del ragazzo mandato (ma sarà vero?) dal signor Godot e che per l'occasione si trasforma in giovane fanciulla (a spendersi in simpatia Alice Arcuri). Via dunque con *En attendant Godot* che, piaccia o non piaccia a tutti (la pasticca è amara), sommuove sempre la nostra coscienza. Anche se poi lo spettacolo ci dà la sensazione di metterci davanti a un Beckett piuttosto edulcorato. Non dico dimagrito nel suo pessimismo, ma certo meno inquietante di come forse dovrebbe essere. Marco Sciaccaluga affronta il "sacro testo" non cercando strade nuove o infliggendo allo spettatore trovate intellettualistiche, ma cauto, prudente, con padronanza della scena, lavora su una linea di buon teatro tradizionale adatta a una vasta platea. E tende a proporre uno spettacolo godibile, anche pieno di raffinatezze stilistiche, e dove si ripetono i controluce cari a Strehler. I due tempi, forse un po' dilatato il primo, immersi in un'atmosfera quasi onirica. Essa ben suggerita dalla bellissima scena di Jean Marc Stehlé e Catherine Rankl, che si presenta come una sorta di diorama dentro una campana di vetro dove i personaggi vengono osservati come insetti in un museo di storia naturale. E in questo spazio magico, la famosa e apocalittica landa volge alla brughiera romantica, e dove il famoso e striminzito alberello si trasforma in un albero gigantesco quasi da foresta pietrificata, è *match* continuo fra Pagni e Pagliai, coppia assai ben armonizzata. Non più ridotti i loro Vladimiro ed Estragone a due poveri pagliacci, e dunque, finalmente, niente *gags* clownesche, ma ad apparirci esseri più concreti. Due uomini in nero e bombetta, che sembrano appena usciti da uno di quei pub dublinesi cari al joyciano Leopold Bloom perché a ben vedere anche loro sono degli "ulissidi". Due "ulissidi" in cerca di fratellanza perché la vita è un percorso difficile. Pagni a estrarre con pienezza espressiva quei temi metafisici e quei risvolti farseschi, l'obnubilazione e il sarcasmo, che sono di Vladimiro. Altrettanto magnificamente Pagliai a restituire un Estragone alquanto ombroso ma in cui non è assente anche una sorta di dolce malinconia. Bravissimi. **Domenico Rigotti**

Eros Pagni e Ugo Pagliai in *Aspettando Godot*, di Samuel Beckett, regia di Marco Sciaccaluga (foto: Marcello Norberth).

Una scena di *Lo Zoo di vetro*, di Tennessee Williams, regia di Jurij Ferrini.

(della verità, dell'abbondanza, della pace e dell'amore, i cui nomi corrispondono a pratiche contrarie: menzogna, povertà, guerra e odio) dall'alto di impalcature praticabili nude e brutali. E a poco a poco anche la storia d'amore emerge: tra Winston, il giustamente spaesato e smarrito Andrea Della Casa, e Giulia, una Marina Remi che, dall'algida regola sessuale che non prevede emozioni, si trasforma in sensuale amante. Decisi a vivere al di fuori delle regole, consapevoli di una fine tragica, i due recuperano contatto con il loro corpo, il loro pensiero, i loro sogni e si giurano fedeltà eterna, forse il gesto più blasfemo e rivoluzionario per il regno del Grande Fratello. Rifugio segreto dei due redivivi umani è una parte della città vecchia presso un antiquario (Bruno Cereseto), stregone, mago, uomo del passato che vive tra anticaglie. Sarà lui il facilitatore dell'ascesa e caduta dei due rivoluzionari. Attraverso un montaggio serrato, che sembra ricalcare i tempi della tv, come in un *reality* che oscilla tra *fiction* e *backstage*, dove si sposta la telecamera (ma anche gli spettatori stessi) per la prossima inquadratura, la sintesi del romanzo tocca i punti salienti di questa utopia negativa. Una performance di massa dove il cast, spesso squadra operosa e tecnica, è così impegnato in un'attività di gruppo da essere una forza volutamente e felicemente indistinguibile. *Laura Santini*

Canzoniere d'Italia allo sbando

ITALIANI, ITALIENI, ITALIOTI, di Michele Serra. Regia e drammaturgia di Giorgio Gallione. Scene e costumi di Guido Fiorato. Luci di Aldo Mantovani. Musiche di Banda Osiris. Con Ugo Dighero e la Banda Osiris. Prod. Teatro dell'Archivolto, GENOVA.

Ultimamente la tv (*Un medico in famiglia*) gli ha dato grandi soddisfazioni, ma per Ugo Dighero tornare a teatro è tornare a casa. Per la prima volta sul palco con la Banda Osiris, Dighero vi si integra in modo simbiotico. Il gioco delle parti voluto da Gallione fa sì che gli stessi componenti della band siano chiamati a un maggior impegno d'attori per interpretare il vasto materiale che racconta l'italianità dal punto di vista di Michele Serra. E se la Banda Osiris è "costretta" a narrare anche senza l'ausilio dei suoi strumenti, Dighero canta e gli uni e l'altro raccolgono l'ipotetico testimone attraverso una maratona di monologhi, canzoni, rime, ballate (tra cui anche la rilettura di tre canzoni di Giorgio Gaber e una di Dario Fo). Si parla di razzismo utilizzando *L'italiano* di Totò Cotugno per smontare alcuni luoghi comuni legati agli stranieri. Per la crisi della sinistra, c'è un arrangiamento molto commovente di *Bella Ciao*, e c'è anche *Imagine* di John Lennon e *Il potere dei più buoni* è riletta come un valzer da balera. In scena tutti gli strumenti possibili: quattro ocarine, fiati, strumenti elettronici. Affollata di monitor e di pagine di giornale appallottolate, la scena ospita un'italianità declinata in grottesco come una qualità camaleontica che pure resta sempre uguale a se stessa, mutante e immutabile come le maglie, le canotte, le braghe lunghe e i calzoncini logori che fanno da fondo scena nei colori nazionali: verde rosso e bianco. Tinte sbiadite del nostro tricolore, su tessuti consunti a rimandare a quell'usura dei costumi che non sta solo nei panni, ma nei valori più profondi. Senza scadere in un attacco gratuito e scontato, questo canzoniere poggia molto anche su una certa autoironia. Emerge un Paese la cui rotta è da tempo smarrita, mentre si premia e si inneggia al nuovo furbo di turno. Una classe politica corrotta, debole e individualista, priva di ideali è il referente verso cui "l'italieno" protagonista resta a bocca aperta, ma è lo stupore di una minoranza che finisce per essere altrettanto inerme e quindi schiacciata nella massa informe che plaude da idiota. E il finale, molto efficace, arriva dopo una futuristica, quanto fantascientifica proiezione della grandezza immortale del nostro attuale Premier trasformato in super-eroe fin quasi al 3000, nella dichiarazione concisa: «il problema non è lui, il problema siamo noi». *Laura Santini*

Ferrini mattatore nello *Zoo* di Williams

LO ZOO DI VETRO, di Tennessee Williams. Traduzione di Gerardo Guerrieri. Regia e scene di Jurij Ferrini. Con Jurij Ferrini, Alessandra Frabetti, Aurora Peres. Prod. Progetto Urt – Compagnia Jurij Ferrini, GENOVA.

IN TOURNÉE

C'era una volta il mattatore: potrebbe essere questo il sottotitolo dello *Zoo di vetro* di Progetto Urt. Perché dello spettacolo Jurij Ferrini è, insieme, *dramaturg*, regista e interprete. Con intelligenza e acume, egli porta alle estreme conseguenze il testo, mettendo sullo sfondo, a dispetto del titolo, lo zoo di vetro per dare rilievo alla figura di Tom. La stessa scenografia – la prua di una nave – contribuisce a sfumare i contorni della vicenda, togliendole realismo per focalizzarsi sul presente del protagonista, impiegato alla Marina Mercantile, sul suo desiderio di libertà, modellato su quello del padre, e sul ricordo del passato, carico di rimpianti e di angosce mai sopite. Né il regista si preoccupa di differenziare il personaggio di Tom da quello di Jim, interpretati dallo stesso Ferrini senza l'intermediazione di un cambio di abito, quasi il secondo fosse una proiezione del primo. Una simile operazione potrebbe apparire azzardata: troppo forte appare, infatti, il rischio di impoverire il testo, sacrificandolo all'ego narcisista del protagonista. Onore e merito a Ferrini, allora, se la scommessa può dirsi vinta: nonostante alcune incertezze, specialmente nell'avvio, la mancata amalgama tra gli interpreti e la prova, a tratti discontinua, delle due comprimarie, Aurora Peres e Alessandra Frabetti, lo spettacolo fila via, rigoroso nel suo impianto minimale, fino al bellissimo finale, senza perdere in nulla dell'originario significato. Certo, si avverte, a tratti, la frustrazione di assistere al "solito" Williams, si poteva forse calcare la mano sull'impianto anti-realista della vicenda, stravolgendo la pièce in senso onirico o meta-teatrale, come peraltro suggerito dallo stesso drammaturgo, ma lo spettacolo riesce comunque a toccare le corde emotive dello spettatore, che segue con apprensione le sorti della famiglia Wingfield. Ed è quello che più conta, a fronte dei rischi corsi da un attore che non teme di mettersi alla prova con un mostro sacro della tradizione, senza artifici e timori reverenziali di sorta. *Roberto Rizzente*

Dalle *Mille e una notte* alle rovine di guerra

POLVERE DI BAGHDAD, di Adonis e Massimo Nava. Adattamento di Gualtiero Peirce e Maurizio Scaparro. Regia di Maurizio Scaparro. Scene di Daniele Spisa. Costumi di Santuzza Calì. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Mauro Pagani. Coreografie di Adriana Borriello.Con Massimo Ranieri, Eleonora Abbagnato, Luca Avagliano, Ashai Lombardo Arop, Fernando Pannullo, Stefano Ambrogi, Ugo Bentivegna, Francesco Wolf, Claudia Squitieri, Mara Veneziano, Pejman Tadayon, Luciano Cologgi, Michele Maione. Prod. La Biennale Teatro, VENEZIA.

IN TOURNÉE

Un tempo evocava magie meravigliose di lampade incantate e caverne di ladroni, di amori avvolgenti e viaggi avventurosi. Poi il terrorismo e la guerra sono venuti a sovrapporsi, cancellando dalla memoria il ricordo di una cultura che ha impregnato di sé l'intero Mediterraneo. Mentre Baghdad, un tempo terra di sultani innamorati e bellissime fanciulle, è diventata tragico teatro di rovine e bombardamenti, a cui guardare con la desolazione delle cose distrutte. Ma anche con la forza di un'utopia che insegue la speranza di un possibile cambiamento e la necessità di recuperare la parola, l'affabulazione, l'oralità del racconto per riportare in superficie tutta la ricchezza di un immaginario fantastico sopraffatto dalle macerie. Nasce così *Polvere di Baghdad*, in cui Maurizio Scaparro non ha mancato di coinvol-

gere la grande poesia del libanese Adonis col delicato impegno di esprimere il sentimento della città irachena e di curare l'adattamento di alcuni racconti delle *Mille e una notte*. Poiché è proprio questa l'opera che fa da filo conduttore dell'intero spettacolo. Dove la tragica realtà della Baghdad di oggi, efficacemente sintetizzata nella scenografia di Daniele Spisa, viene evocata grazie anche alle cronache recenti di Massimo Nava, per molti anni corrispondente di guerra in Iraq, per intrecciarsi col ricordo di antiche malie sulla voce di un cantastorie. Un Sinbad tornato dal passato che Massimo Ranieri impersona con una sorta di malinconica accettazione del presente ma anche di gioiosa tenacia tesa a tener viva quella cultura secolare. Accanto a lui quindici interpreti provenienti da luoghi diversi del Bacino del Mediterraneo, a cui spetta il compito di tessere la naturale commistione di parola, musica e danza di un "cunto" mediterraneo. Tra di essi, con la sua duttilità morbida e flessuosa, Eleonora Abbagnato, prima ballerina dell'Opéra di Parigi, e il persiano Tadajon Pejman, prestigioso suonatore di oud e di sitar. E tuttavia, nonostante il vivo interesse dello spunto e la volonterosa partecipazione di tutti gli artisti, lo spettacolo non riesce a sfuggire alla sensazione di un amalgama, anche dal punto interpretativo, non del tutto risolto, che spesso cede a un'evidente debolezza di tensione e di ritmi. Senza riuscire a sviluppare la profondità di un respiro affabulatorio autenticamente coinvolgente. *Antonella Melilli*

VICENZA

Da Troia a Tebe: *tour (de force)* con Euripide

ANDROMACA, di Euripide. Traduzione di Monica Centanni. Adattamento e regia di Alessandro Maggi. Scene di Leonardo Scarpa. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Antonio di Pofi. Coreografie di Alesssandra Panzavolta. Con Mascia Musy, Antonio Zanoletti, Federica Di Martino, Stefano Scandaletti, Alessandro Lombardo, Woody Neri, Mirella Mastronardi, Beatrice Nieri, Elisabetta Balia, Luca Vecchiaruno. Prod. Teatro Stabile del Veneto, VENEZIA – Nuova Scena/ Arena del Sole, BOLOGNA.

LE BACCANTI, di Euripide. Traduzione di Caterina Barone. Regia di Giuseppe Emiliani. Musiche di Christian Cassinelli. Scene di Matteo Torchinovic. Costumi di Stefano Nicolao. Luci di Peterr Jurrriaanse. Con Laura Marinoni, Virgilio Zernitz, Marcello Bartoli, Francesco Migliaccio, Dely de Majio, Susanna Costaglione. Prod. Vortice-Teatro Fondamenta Nuove e Teatro Stabile del Veneto, VENEZIA.

IN TOURNÉE

Andromaca di Euripide è opera tra le più ignorate. Complessa la materia. Raccorda le vicende di tre stirpi regali e divine, anche se il fulcro è da vedersi nel personaggio del titolo, appunto la sventurata moglie di Ettore. Che qui dopo la caduta di Troia, troviamo a Ftia, schiava e concubina di Neottolemo al quale ha dato un figlio. Cosa che scatena le ire di Ermione, legittima e sterile sposa del figlio di Achille e che in combutta con il padre Menelao trama contro Andromaca. Ed è proprio il conflitto di gelosia e di orgoglio tra Andromaca e la perfida Ermione che farà da asse portante al dramma da cui uscirà vittima Neottolemo. Nel recente allestimento, curato per il vicentino Teatro Olimpico, il giovane e promettente Alessandro Maggi ha preferito scegliere la strada, come è tendenza di oggi, della destrutturazione del testo e, così operando, ne ha tratto una storia quasi senza tempo. Una destrutturazione che punta sull'utilizzazione, e marcata, dei più diversi registri teatrali. Così, se avvolto sempre in un'aura classica (ma con qualche sfumatura romantica) appare il personaggio di Andromaca, ecco quelli di Ermione e Oreste immersi nel grottesco, ridotti a eroi da burla. Quanto al coro, invece, eccolo puntare decisamente sul *song* brechtiano. Un'operazione, quella del giovane regista, che sulle prime allarma, in realtà, anche per il ritmo impresso allo spettacolo, produce un risultato attraente. Una bizzarra lettura registica che porta se non freschezza certo una vivacità nuova ai vecchi classici. Non tutti sembrano aver apprezzato la piccola ribellione del regista. Mascia Musy (sotto con Antonio Zanoletti, foto di Raffaella Cavalieri) è un'Andromaca fiera e dolente, appassionata, volutamente distante dalla sua rivale Ermione a sua volta assai bene caratterizzata da Federica Di Martino che ha trascinato il personaggio verso un terreno caricaturale assai godibile. Come del resto anche Stefano Scandaletti ha fatto con il suo Oreste, nevrotico e burattinesco. Non così il saggio Peleo mantenuto dal pur bravo Antonio Zanoletti su vecchie linee accademiche e anche lui a muoversi su un ondulato e nero materico *parterre* ideato con intelligenza da Leonardo Scarpa e accarezzato dalle preziose luci di Gigi Saccomandi.
Secondo appuntamento al 62° ciclo di spettacoli classici, l'allestimento di Giuseppe Emiliani de *Le Baccanti* ci è parso invece convincente a metà. Non è il caso di sintetizzare l'argomento: la vicenda ci è nota dai banchi di liceo. Basterà aggiungere che i versi di Euripide sono lava ardente che cola con forza dirompente sullo spettatore. E naturalmente anche in questa versione che (per ragioni di budget supponiamo) ha visto sacrificato qualche personaggio e ridotto il coro alle due sole corifee (le stentoree Dely De Majo e Susanna Castiglione, la quale ha dovuto assumersi, per le ristrettezze già dette crediamo, anche il ruolo di Agave), a disimpegnarsi tra platea e spalti dell'Olimpico dove il pubblico, per trovata del regista, è stato suddiviso. Da un lato gli uomini e dall'altro le donne. Lo scopo non è ben chiaro. E certo non tale da rendere più ricco di significato uno spettacolo che, se pur visivamente suggestivo, è parso muovere su linee piuttosto classicheggianti tendenti, a tratti, a scivolare verso un certo estetismo fuori tempo. D'accordo, ben curato ci è apparso il rapporto tra interpreti e spazio scenico (sullo sfondo la Tebe ideata dal genio dello Scamozzi, in primo piano sul proscenio bianche rovine di templi ed erme fracassate di dei ed eroi), ma dire che queste *Baccanti* siano riuscite a emozionarci più di tanto, questo no. Anche se lodevole è stato lo sforzo degli attori. E soprattutto di Laura Marinoni (sopra, foto di Arianna Novaga), attrice versatile, dotata di belle vocalità, e sempre pronta ad ardue sfide. E qui la sfida era con la figura di Dioniso, di cui è stata capace di restituire l'ambiguità e il potere di seduzione, anche se soffocata da costumi forse un po' troppo barocchi. Seduttiva come Cleopatra, soprattutto negli "episodi" con Penteo (un autorevole ma anche grezzo Francesco Migliaccio). A Virginio Zernitz e Macello Bartoli, il compito di rivestire gli abiti rispettivamente del vecchio Cadmo e del cieco Tiresia, ma anche di proporsi come messaggeri. **Domenico Rigotti**

I vestiti nuovi dell'Imperatore Ugo

ENRICO IV, di Luigi Pirandello. Regia di Paolo Valerio. Scene di Graziano Gregori. Costumi di Carla Teti. Luci di Enrico Berardi. Musiche di Antonio Di Pofi. Con Ugo Pagliai, Paola Gassman, Roberto Petruzzelli, Alessandro Vantini, Roberto Vandelli, Giuseppe Lanino, Beatrice Zardini, Andrea De Manincor, Francesco Godina, Francesco Mei, Teodoro Giuliani. Prod. Teatro Stabile di VERONA – Fondazione Atlantide Gat II, VERONA - Teatro Stabile del Veneto, VENEZIA.

IN TOURNÉE

È forse eccessivo parlare di seconda giovinezza, nel caso di Ugo Pagliai, una tra le poche, immutabili certezze del panorama teatrale italiano. Eppure era difficile aspettarsi una prova come questo Enrico IV, convincente come raramente accade di vedere, scolpito nel solco della grande tradizione mattatoriale ma, al tempo stesso, interpretato con lucido, disincantato equilibrio, senza alcuna concessione all'eccesso. C'era, nel suo personaggio, una costante ricerca della giusta temperatura emotiva, fatta di senso del teatro, di sapiente definizione dei tempi e dei modi di una follia che ora s'incrina nel grottesco, ora vira verso la ragione, verso regioni che gli altri pretendono di abitare per non dismettere quotidiane cure piccolo-borghesi. Nell'isolamento di Enrico IV, nel sacrificio di una vita, voluta distinta e distante dalla corruzione della contemporaneità, Pagliai coglie uno dei – rari – spunti di riflessione, che la regia di Valerio somministra con mano particolarmente parca. Nella sua tunica scarlatta, nella parrucca ormai scolorita, in un serto regale, prodigo solo di spine, Enrico IV attraversa l'avventura della vita come un viandante sotto una bufera di neve: profeta inascoltato, messia infine rivelato, nell'atto di una cavalcata con cui finalmente possiede, fisicamente e violentemente, un passato che gli si rifiuta. L'austera impostazione scenica tratteggiata da Valerio si accende allora di quinte e sipari, di finti drappeggi e nuovi abiti antichi, di improvvise apparizioni di fantasmi del passato in cui si specchiano i personaggi del presente, un'efficace corona di comparse – in testa l'inossidabile Gassman, partecipe Matilde, il raziocinante dottor Genoni di Petruzzelli e l'umanissimo, protettivo servo Landolfo di Vandelli – per rappresentare quel gioco di teatro nel teatro che non permette di discernere realtà e finzione. Quella di oggi, la prima; quella di sempre, la seconda. *Giuseppe Montemagno*

Una tenutaria d'assalto nel boom economico

LA PROFESSIONE DELLA SIGNORA WARREN, di George Bernard Shaw. Traduzione di Angelo Dallagiacoma. Regia di Marco Bernardi. Scene di Gisbert Jaekel. Costumi di Roberto Banci. Con Patrizia Milani, Carlo Simoni, Andrea Castelli, Massimo Nicolini, Riccardo Zini. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

IN TOURNÉE

Ha ceduto un po' il passo e però il vecchio e caustico G.B. Shaw trova ancora modo di mettere in mostra sulla ribalta i suoi teoremi e i suoi sofismi volti alla rigenerazione sociale. Presenti essi anche ne l'assai nota *La professione della signora Warren* al cui *repechage* ha creduto, e forse un po' troppo, Marco Bernardi. Il teorema che in *Mrs Warren Profession* espone l'ineffabile Shaw forse vale (anche se nutro qualche dubbio) anche per il nostro oggi. Da caparbio moralista, egli indica in una società corrotta e piena di compromessi la principale responsabile della degradazione civile di molte persone e di atroci mercati per sopravvivere. Mrs Warren ha fatto della professione più antica del mondo una fiorente attività che dipende a spada tratta anche di fronte alla figlia sconvolta dalla scoperta e pronta a rintuzzare a mammà come non esista squallida miseria che possa piegare chi abbia una vera coscienza morale. Sono colpi di fioretto fra le due, finchè la più giovane preferisce andarsene via di casa in solitudine, cercando il suo futuro altrove, fiera e onesta. Anche se a vero dire un po' spietata, tanto che il pubblico sembra schierarsi dalla parte della madre. Ora, fermo restando certo suo smalto dialettico, e certo giocare al paradosso, la commedia ci appare oggi alquanto datata. Ha per-

PARAVIDINO

Malinconie cechoviane in interno piccolo borghese

LA MALATTIA DELLA FAMIGLIA M, testo e regia di Fausto Paravidino. Scene di Laura Benzi. Costumi di Sandra Cardini. Con Jacopo-Maria Bicocchi, Iris Fusetti, Emanuela Galliussi, Nicola Pannelli, Fausto Paravidino, Paolo Pierobon, Pio Stellaccio. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

IN TOURNÉE

Nella foto, Jacopo-Maria Bicocchi, Pio Stellaccio ed Emanuela Galliussi.

Cechov si è fermato a Novi Ligure. O almeno da quelle parti, in cittadine di provincia perse in una campagna sempre più soffocata dai centri commerciali, dove nulla sembra accadere salvo poi rivelare drammatici malesseri sociali pronti a esplodere fra le mura domestiche di una borghesia piccola piccola. È un luogo geografico (ma anche dell'anima) che Fausto Paravidino, per ragioni biografiche, ha ben presente e già aveva splendidamente raccontato in *Natura morta in un fosso* e nel film *Texas*. Storie di famiglie che finivano in tragedie, o in tragedie mancate. Ne *La malattia della famiglia M*, scritto nel 2000 e ora per la prima volta messo in scena, a tenere insieme gli sbandamenti esistenziali di un gruppetto di persone (due sorelle, un fratello, un padre malato, una madre assente forse morta suicida, due amici) è il *fil rouge* di una malinconica rassegnazione di gusto dichiaratamente cechoviano. Voce narrante di tutta la vicenda è un medico di base, una specie di Astrov inutilmente specializzato in malattie tropicali, talvolta impegnato a curare veri malanni, ma più spesso ad ascoltare ansie e problemi di un piccolo campionario umano che ha fondamentalmente paura di amare, o di non amare. Delle due sorelle, Maria è divisa tra il tiepido amore per il fidanzato Fulvio e la nascente quanto effimera passione per l'amico Fabrizio; Marta, come una sorta di Sonja, pare covare un sentimento (forse) non corrisposto per il dottore ed è colei che si fa carico di mandare avanti la casa e di accudire l'anziano padre malato. Poi c'è il fratello minore, Gianni che, nel suo ostinato voler prendere la vita come un gioco, rimarrà vittima di un banale incidente automobilistico. Ma nella tragedia, insegna Cechov, c'è sempre la farsa (e viceversa), che qui trova il suo punto più alto nella "cena degli equivoci" a casa della famiglia M, dove si presentano i due "fidanzati" di Maria, entrambi involontariamente invitati grazie a un scambio di persona. Paravidino queste storie le ha sempre sapute scrivere benissimo, ma ora le sa anche egregiamente mettere in scena. È cresciuto l'ex *enfant prodige* della drammaturgia italiana e, nel passaggio dalla scrittura alla regia, ha imparato a calibrare con mano sicura ritmi e sfumature psicologiche, ma anche a scegliere gli attori giusti (tutti molto bravi e perfettamente in parte) e a guidarli in quella sua prosa dalle molteplici rifrazioni, lieve e densa, divertente e struggente, ironica e dolente. Alla fine tutti se ne andranno: il medico in Africa, il vecchio padre in una casa di riposo, le due sorelle non certo a Mosca ma in qualche luogo dove ricominciare. Una piccola diaspora alla ricerca (forse vana) di una vita "vera".
Claudia Cannella

A lato, Patrizia Milani, Gaia Insenga e Carlo Simoni in *La professione della Signora Warren*; sotto, Franco Branciaroli in *Edipo Re*.

duto in altre parole il suo sapore di scandalo e forse andrebbe riletta storicizzandola. Al contrario Bernardi ha ritenuto di avvicinarla a noi nel tempo. fissandola entro una cornice anni Cinquanta marcata, più che da una scenografia che dilata un po' gli spazi ma è anche asettica, soprattutto dai costumi. Operazione sulla carta magari interessante, ma che alla prova dei fatti non ottiene un grande risultato. Se l'idea portante del regista era quella di voler analizzare il rapporto tra economia ed etica, tra donna e lavoro, femminismo e prostituzione, essa in corpo d'opera sembra alquanto volatilizzarsi e il gioco intellettuale fa mancare alla commedia la sua vitalità. Resta lo sforzo degli attori. E soprattutto di Patrizia Milani, attrice dotata di bella professionalità (come anche qui dimostra), che combatte con coraggio la sua battaglia con un personaggio a lei piuttosto estraneo. Poco passionale e dunque poco sentimentale la sua signora Warren a correre sul filo di un'energia dura e tesa, da cui però non affiorano che in parte i risvolti d'ombra e i margini di ambiguità del personaggio. A sua volta si impegna Gaia Insenga a disegnare una severa e inflessibile Vivie, ma il personaggo resta alla fine sbiadito. Con loro, corretti, su una linea di vecchia scuola, Carlo Simoni, nei panni Crofts, il finanziere mecenate e Massimo Nicolini in quelli del fatuo e cinico Frank. Più ai margini Andrea Castelli e Riccardo Zini. *Domenico Rigotti*

Infanzie violate e fantasmi del passato

LA NOTTE DELL'ANGELO, testo e regia di Furio Bordon. Scene e costumi di Alessandro Chiti. Luci di Nino Napoletano. Con Massimo De Francovich, Daniela Giovanetti, Guido Saudelli, Massimo Gambarutti (marionettista). Prod. Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, TRIESTE.

IN TOURNÉE

Furio Bordon scrisse *La notte dell'angelo* circa otto anni fa come ideale completamento di un dittico (primo titolo era *Le ultime lune*, ultima prova di Marcello Mastroianni, poi ripreso da Gianrico Tedeschi) sulle "età indifese", la vecchiaia e l'infanzia, in cui l'individuo più facilmente è vittima di prevaricazioni e umiliazioni. Tema assai interessante e attuale per un testo molto ben scritto ma di forte impianto letterario, poco "masticabile" per la scena, dove viene dipanato (forse scelta registica dello stesso Bordon) con un'eccessiva pacatezza, senza significative variazioni di temperatura emotiva. Protagonisti de *La notte dell'angelo* sono Anna (Daniela Giovanetti, sensibile ma rigida), psicologa, donna «sola, colta, abbastanza ricca e un po' disordinata», e due personaggi già morti: il padre (Massimo De Francovich, meravigliosamente istrionico in questo gioco di teatro nel teatro), celebre attore egocentrico con scarso senso della paternità, e un suo giovane paziente (Guido Saudelli, da tenere d'occhio) che, segnato dal disamore dei genitori, si è suicidato. Entrambi si affacciano una notte nella vita di Anna, costringendola a confrontarsi con il passato e con l'ombra inquietante di un incesto, che forse è solo il ricordo distorto del suo amore per un padre troppo concentrato su se stesso, capace in risposta solo di allontanarla e di farla sentire colpevole. Quella notte, per Anna, vita privata e vita professionale, passato e presente, realtà e proiezioni mentali si mescolano in una vibrante resa dei conti. La scena – un essenziale interno borghese, che è anche camerino del vecchio attore – si "sdoppia" e, dietro il tulle nero che tutta la circonda, prende vita un altrove popolato di altre situazioni e personaggi, probabilmente lo spazio mentale della donna, dove il fantasma del giovane, accompagnato da una candida marionetta che ne è il "doppio infantile", rivelerà con il suo suicidio i fallimenti esistenziali di tutti. *Claudia Cannella*

BRANCIAROLI/CALENDA

Edipo e il suo complesso sulle note di Freud

EDIPO RE, di Sofocle. Traduzione di Raul Montanari. Regia di Antonio Calenda. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Stefano Nicolao. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Germano Mazzochetti. Con Franco Branciaroli, Giancarlo Cortesi, Emanuele Fortunati, Gianfranco Queri, Alfondo Veneroso, Livio Bisignano, Tino Calabrò, Angelo Campolo, Oreste De Pasquale, Filippo De Toro, Luca Fiorino, Daniele Gonciaruk. Prod. Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, TRIESTE – Teatro de Gli Incamminati, MILANO – Ente Autonomo Regionale Teatro, MESSINA.

IN TOURNÉE

Quale è l'attore che, giunto nel pieno della sua carriera, non accetti la sfida di impersonare Edipo? E quale il regista che non voglia confrontarsi con esso? Nel capolavoro sofocleo, che ora si è sentito di rilanciare un regista di lunga e apprezzata carriera quale è Antonio Calenda, chiamando protagonista un attore di lungo corso e forte *appeal* quale è Franco Branciaroli, si riassume il senso eroico del teatro, la tragicità assoluta che dal buio informe ricava la figura dell'uomo. Di quell'uomo, appunto Edipo, che, dalla pienezza di una vita apparentemente felice, precipita nel dolore di una spaventevole rivelazione di essere doppiamente colpevole. Eppure, in quel tragico destino non si è perduto, si è forse ritrovato. Dalla felicità colpevole e incosciente è giunto alla consapevolezza, infinitamente infelice, ma vivo perché approdato alla verità. Tutto questo ci dice Sofocle nei suoi versi pregni di parole sublimi sempre aperte a nuove ricognizioni. Ricognizioni che non mancano anche in questa edizione offertaci dal regista romano, il quale, dandoci uno spettacolo non mancante anche di bella suggestione visiva (interessante la scena in verticale di Pier Paolo Bisleri, curatissime, come sempre, le luci di Gigi Saccomandi che sembrano scavare anch'esse nella coscienza di Edipo), sembra aver offerto all'estroverso Branciaroli il gran testo su un piatto d'argento perché, dando della tragedia una lettura tutta inclinata sul *cotè* psicanalitico (Freud a dettar legge), permette a Branciaroli di dar libero sfogo a tutti i suoi umori e alle sue possibilità espressive. Edipo di conseguenza a diventare il paziente da seduta psicanalitica e dal famoso lettino liberare o cercare di liberare i nodi che stringono la sua coscienza. Giostrando su quei registri vocali (dal grave all'acuto, cedendo al falsetto o al beffardo) che sono sua caratteristica e, perché non dirlo, anche vezzo. Branciaroli sul lettino, che qui ci appare sovraccarico di coperte variopinte e orientaleggianti (un segno che rimanda indietro nel tempo), sempre adagiato o a muoversi nevroticamente denudando la sua anima davanti a un personaggio muto, in grigio e di spalle che può anche rappresentare il suo doppio. Su un piatto d'argento, ancora, perché Calenda lascia all'attore mattatore la possibilità di interpretare più ruoli, assumendosi anche la figura di Tiresia, del messaggero e quella della sventurata Giocasta *en travesti* che sembra una citazione di certi non dimenticati, e forse più originali, spettacoli di Aldo Trionfo, che di Branciaroli fu tra i maestri. **Domenico Rigotti**

RASSEGNA AL CSS

Udine, 22 giorni a tutto Pinter

THE BASEMENT/IL SEMINTERRATO, di Harold Pinter. Regia di Rita Maffei. Costumi di Emanuela Dall'Aglio. Con Gabriele Benedetti, Alessandro Genovesi, Angelica Leo.

LA STANZA, di Harold Pinter. Diretto e interpretato da Teatrino Giullare.

PINTER'ANATOMY, di Ricci/Forte. Regia di Stefano Ricci. Con Giuseppe Sartori, Pierre Lucat. Movimenti scenici di Marco Angelilli. Costumi di Simone Valsecchi. Prod. Css Teatro Stabile di Innovazione del Fvg, UDINE.

Cosa avrebbe detto Harold Pinter sul taglio del 40% del budget per la cultura deciso dalla regione Friuli? Non sarebbe stato zitto, avrebbe denunciato il totale spregio in cui sono tenute le arti e lo spettacolo non solo in Friuli ma nel nostro paese. Anche per questo assume un valore speciale il bell'omaggio che il Css di Udine ha dedicato al Nobel inglese. "Living Things Harold Pinter" è una sorta di festival, un affondo articolato e vivacissimo nell'opera e nella vita dell'autore, curato con acume dal critico Roberto Canziani, che ha dedicato, con Gianfranco Capitta, al teatro di Pinter un elegante e approfondito volume. Il progetto ha accostato "formati classici e contemporanei" a questo maestro di teatro. Lo spazio del Teatro San Giorgio, con sale e salette ricavate ovunque (anche nei camerini), è stato usato per testi noti e opere sconosciute, per mostrare video e film, per fare incontri e discussioni. Insomma, il tentativo è di sottrarre Pinter al *pinteresque*, a quel "clima" – generalmente violento e avviluppato in spirali di tensione – che ha spesso contraddistinto le messinscena dei testi dell'inglese. Allora, spazio a un programma che in 22 giorni ha allineato, con grande successo, 12 eventi scenici divisi in tre grandi aree: "Quintessential Pinter", con le opere più note; "Pinter's shorts", i "corti" ideati a partire dagli anni Cinquana; "Pinter Post" per investigare l'eredità del Maestro sulla scena d'oggi. Proprio questa sezione ci è toccata in sorte: tre spettacoli, diversissimi per afflato e realizzazione, ma accumunati da qualità strutturale e felicità nell'esito scenico. A partire da *The Basemant/Il seminterrato*, inedito per l'Italia, che Rita Maffei ambienta in una sorta di studio televisivo, con ripresa in diretta delle vicende sentimentali e coabitative dei protagonisti. Ben interpretato da Gabriele Benedetti, Alessandro Genovesi e Angelica Leo, il gioco è quello di un "tradimento" in atto, e le telecamente entrano nei primi piani (a mo' del Big Art Group) creando una narrazione altra, non priva di ironia. Teatrino Giullare, invece, si è confrontato con *La Stanza*, lavoro del '57 (messo in film da Robert Altman). In una struttura che evoca il teatro dei burattini, i due interpreti spingono su uno straniamento "fuori misura", con maschere che celano i volti e creano sottili distorsioni sensoriali: nella cupa e impalpabile vicenda, la tensione è tutta in una claustrofobia morbosa in cui il tragico epilogo è sviluppo naturale delle inquietudini private. A chiusura di serata, Ricci/Forte: 40 minuti intensissimi, duri e strazianti, per una "anatomia" del mondo di Pinter. Quattro attori-performer generossissimi, un testo che è un fiume in piena di memorie, sogni, sconfitte. E sul tavolo anatomico di Ricci/ Forte i cadaveri siamo noi, piccoli spettatori con le spalle al muro.
Andrea Porcheddu

Micheli-Solenghi italiani nati

ITALIANI SI NASCE… E NOI LO NACQUIMO, di Maurizio Micheli e Tullio Solenghi. Regia di Marcello Cotugno. Scene di Francesco Scandale. Costumi di Andrea Stanisci. Con Maurizio Micheli, Tullio Solenghi, Sandra Cavallini, Adriano Giraldi, Matteo Micheli, Gualtiero Giorgini, Fulvia Lorenzetti, Luca Romani. Prod. La Contrada Teatro Stabile di TRIESTE.

IN TOURNÉE

Una divertente carrellata fra vizi e virtù degli italiani di ogni tempo costruita dall'abilità mimica e dalla *verve* comica di due attori straordinari che lavorano in coppia per la prima volta: Maurizio Micheli e Tullio Solenghi. Lo spettacolo, nato per festeggiare (anche con ironia) i 150 anni dell'Unità d'Italia, vuole dimostrare come molti comportamenti degli italiani siano rimasti immutati nel tempo. Leonardo da Vinci decide di dedicarsi alla moda, prepara un *defilé* e parte come stilista per Parigi, Cristoforo Colombo trova un imprenditore fra gli indigeni pronto a offrirgli un pacchetto *all inclusive*, Giacomo Leopardi si prepara a sostenere un'audizione davanti a una giuria molto simile a quella di X Factor. Fra gli *sketch* che si susseguono, con tempi comici perfetti, emerge anche un omaggio ai fasti del varietà con tanto di passerella e di subrettine pronte a spuntare fuori per mettersi in luce in ogni epoca dall'antica Roma alla Venezia di Casanova. Alla fine, anche Garibaldi e Vittorio Emanuele II, interpretati con rispetto e vivacità dai due attori protagonisti, decidono di lasciare il polveroso piedistallo su cui stanno da anni per andare a conoscere l'Italia di oggi e scoprire che gli italiani sono davvero uniti solo quando si vestono d'azzurro perché la Nazionale di calcio scende in campo. *Albarosa Camaldo*

Documenti scaduti per una pièce datata

EMIGRANTI, di Slawomir Mrozek. Tradzione di Silvano De Fanti. Regia di Jerzy Stuhr. Scenedi Mario Fontanini. Musiche di Stefano Jacoviello. Luci di Luca Bronzo. Con Massimiliano Poli e Angelo Romagnoli. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA.

IN TOURNÉE

Due uomini, due solitudini, uno scantinato e fuori la notte di capodanno… Uno è un intellettuale, forse un rifugiato politico, l'altro è un contadino; l'uno sa che non potrà tornare a casa, l'altro mette via i soldi per inviarli al Paese, dove prima o poi spera di tornare. Nello spazio asettico e speculare di un seminterrato tirato un po' troppo a lucido da Mario Fontanini – l'intento è chiaro: non cadere nel realismo pur offrendo uno spaccato scenico realistico – si gioca il duello fra i due emigranti di Slawomir Mrozek, che Jerzy Stuhr torna a mettere in scena dopo trentacinque anni dall'edizione che lo vide protagonista, diretto da Andrzej Wajda. Questo è l'aspetto curioso dell'operazione, ma anche il suo limite. È infatti come se lo sguardo di Jerzy Stuhr non riuscisse a uscire dal testo, a renderlo meno letterario in quei dialoghi che agli occhi dello spettatore contemporaneo (e non di quello polacco di trentacinque anni fa) rischiano di collimare con tanti, troppi stereotipi legati agli emigranti. Ciò che accade in quello scantinato è un gioco al massacro, orchestrato dall'intellettuale (Angelo Romagnoli) ai danni del contadino (Massimiliano Poli), l'uno affamato di senso e di appartenenza mancata, l'altro affamato vero, che mette via i soldi per inviarli a casa, lavora come un matto e sogna un riscatto sociale e il ritorno dalla sua famiglia. Questo confronto all'ultimo sangue, fino all'istigazione al suicido messa in atto dall'intellettuale sul povero contadino, vorrebbe denunciare la miseria del migrante, il senso di sradicamento, la nostalgia di casa o la consapevolezza che ogni possibile ritorno è negato a chi parte… Tutto ciò emerge a fatica, non tanto per il testo che dimostra tutti gli anni che ha, quanto per la gestione attorale e non registica che Jerzy Stuhr fa degli interpreti e in particolar modo della figura dell'intellettuale, che Angelo Romagnoli gestisce con fatica, oppresso da parole di carta, laddove invece il corpulento Massimi-

FANNY & ALEXANDER

Oz c'est moi

SOUTH – NORTH, ideazione di Luigi de Angelis e Chiara Lagani. Drammaturgia di Chiara Lagani. Regia, scene e luci di Luigi de Angelis. Costumi di Chiara Lagani e Sofia Vannini. Musiche di Mirto Baliani, John Dowland, Gérard Grisey, Alvin Lucier, Steve Reich, Iannis Xenakis. Con Chiara Lagani, Fiorenza Menni, Mauro Milone, Davide Sacco, Nextime Ensemble, Melodi Cantores. Prod. Opera Futura Laboratori per un Nuovo Teatro Musicale – Teatro Comunale di FERRARA – Teatro Comunale di BOLOGNA - Teatro Comunale di MODENA – Fondazione I Teatri di REGGIO EMILIA.

Atto conclusivo del viaggio intrapreso da Fanny & Alexander nel mondo del *Meraviglioso Mago di Oz*, *South – North*, presentato a Vie Scena Contemporanea Festival di Modena, si ricongiunge all'atto iniziale, a quel *Dorothy. Sconcerto per Oz* che già virava verso un teatro musicale tutto reinventato. Rovesciando le richieste che l'uomo di latta e lo spaventapasseri rivolgono al mago nel racconto di Frank L. Baum, le due Dorothy protagoniste di questo nuovo dittico (Fiorenza Menni in *South* e Chiara Lagani in *North*) pregano il grande impostore di liberarle dal cuore e dal cervello. Dopo la supplica le parole cedono il passo al puro suono, linguaggio libero per eccellenza dai vincoli del significato, e così in *South* ci si ritrova investiti da un ciclone di suoni e rumori ma anche di odori, protagonisti di un viaggio nell'oscurità in cui ognuno è chiamato ad attingere a ricordi e a esperienze personali. E quando si riacquista la vista, in *North*, è solo per trovarsi di fronte a uno specchio deformante in cui scopriamo che il mago, dittatore dell'immaginario, non è altri che noi. Come l'uomo nero della celebre poesia di Esenin, Oz è un fantasma che si annida nella mente, e che nello spettacolo di Fanny & Alexander assume i tratti inquietanti del piccolo Hitler di Maurizio Cattelan. La fiaba si declina in riflessione sul potere, mentre la partitura scenica si fa gorgo sonoro nel live set di Mirto Baliani, che nella prima parte di questo dittico, scarno e potente nella sua monumentalità, intreccia diverse composizioni di autori contemporanei per poi sperimentare nella seconda parte le potenzialità espressive di un'immensa tastiera lignea da suonare con tutto il corpo, strumento che diventa una vera e propria scena musicale. Con coraggioso affondo, Luigi de Angelis e Chiara Lagani mettono in atto in *South – North* quella perdita di controllo che Dorothy chiedeva al mago, cioè a se stessa: il risultato è un'opera di grande impatto emotivo, libera dalle rigidità di certe prove precedenti, in cui il rigore intellettuale che sempre accompagna il gruppo ravennate rischiava di sottrarre immediatezza all'azione scenica. Di opera si parla non a caso, dato che lo spettacolo è uno dei frutti di Opera Futura Laboratori per un Nuovo Teatro Musicale, progetto ideato da Giordano Montecchi e sostenuto dalla Regione Emilia Romagna per promuovere il rinnovamento del teatro musicale e del suo pubblico. In un futuro, speriamo non troppo lontano, sarebbe confortante che proposte del genere venissero inserite a pieno titolo nei cartelloni lirici. **Andrea Nanni**

liano Poli appare più in parte, aiutato dal suo fisico e da una naturalezza che ben collima col sentire di pancia del suo personaggio. *Nicola Arrigoni*

Precari nō: cronaca di un licenziamento

HOT PEPPER, AIR CONDITIONER AND THE FAREWELL SPEECH, testo e regia di Toshiki Okada. Luci di Tomomi Ohira. Con Taichi Yamagata, Mari Ando, Saho Ito, Kei Namba, Riki Takeda, Fumie Yokoo. Prod. Celfitsch, TOKYO – Hebbel am Ufer, BERLIN.

La crisi non guarda in faccia a nessuno, neanche ai colossi dell'economia. E così la nuova drammaturgia giapponese ci parla di precari, di insoddisfazioni e ipocrisie in un mondo del lavoro tanto asettico in superficie quanto inquinato nella sostanza. Cronaca di un licenziamento annunciato, la breve trilogia di Toshiki Okada – autore emergente già alla ribalta della scena europea, ospite a Vie Scena Contemporanea Festival di Modena – comincia con i preparativi per una cena d'addio e si conclude, dopo un interludio scandito da angherie a colpi di aria condizionata, con il discorso di commiato della "festeggiata". Sul palcoscenico l'Okada regista gioca la carta dell'attrito tra una scrittura fortemente realistica, condita di slang giovanile, e una gestualità quasi astratta, in cui i movimenti della vita di ogni giorno vengono sospesi, dilatati e reiterati come in un No postmoderno. Eccoli lì gli impiegati modello dell'era interinale, drogati di *free press* che compulsano in cerca di qualsiasi cosa possa distrarli dalla miseria della loro vita, pronti a scannarsi – sempre con nipponico rispetto della forma – per la scelta di un menù. La pausa caffè è lo scenario ideale per un teatrino di ruoli stereotipati scandito dal ripetersi di frasi fatte che, come in una partitura musicale minimalista, finiscono per spalancare abissi di ambiguità. Sotto la superficialità scivolosa dei dialoghi sciorinati dai personaggi di Okada traspare una complessità di rapporti, personali ma anche e soprattutto sociali, in cui non è più possibile separare nettamente il falso dal vero, la giustizia e la vendetta, il lamento e il risentimento. Progressivamente anche il sorriso degli spettatori si incrina: quella che si svolge sul palco non è una *sitcom* paratelevisiva, è piuttosto la spettrale evocazione di una quotidianità andata a male, come cibo dimenticato fuori dal frigo. Ma quando il pubblico se ne accorge è già troppo tardi, ormai ha inghiottito il boccone. Quei brandelli della nona sinfonia di Mahler avrebbero dovuto farci venire qualche dubbio, non erano una svista ma un avvertimento. *Andrea Nanni*

Amarsi in Bielorussia

DISCOVER LOVE, testo e regia di Nikolai Khalezin. Coreografie di Olga Skortsova. Musiche di Dj Laurel. Con Oleg Sidorchik, Anna Solomianskaya, Pavel Gorodnitski. Prod. Belarus Free Theatre, MINSK.

Fanno un sano e necessario teatro politico di controinformazione. Hanno vinto per questo il Premio Europa, sezione Nuove Realtà, nel 2008 e a Vie Scena Contemporanea Festival di Modena è stato loro dedicato un *focus* di quattro spettacoli (di cui tre recensiti su *Hystrio* n. 4.2008), un incontro e una bella mostra fotografica. La sopravvivenza come "dovere" per raccontare e testimoniare la verità è al centro di *Discover Love* del Belarus Free Theatre, storia vera, d'amore e di lotta politica, di Irina e Anatoly Krasovski, giornalista e militante dell'opposizione scomparso e barbaramente ucciso a Minsk nel 2000, pratica purtroppo ancora molto frequente in Bielorussia. Seguendo una partitura recitativa tutta frontale, in cui si alterna l'uso di prima e terza persona e il "dialogo" è lasciato all'interazione fra i corpi, prende vita uno spaccato del Paese negli ultimi cinquant'anni. Di quel che c'era prima rimangono solo foto sbiadite, le vecchie generazioni (la nonna), spossessate dalla Rivoluzione, hanno paura di raccontare il passato "remoto". Ma il passato prossimo e il presente, non meno drammatici, sono tutti lì, nella storia di Irina (un'intensissima Anna Solomianskaya): l'infanzia e la giovinezza a Minsk sotto il regime sovietico, il padre assente, la scuola, i primi ragazzi, i sogni per il futuro e finalmente il grande amore, quello per Anatoly, che diventa suo marito e padre dei loro figli. Il tutto scandito con essenziale efficacia dal cambio di copriletti di varia foggia e colore, da un tango appassionato ballato fra le arance, dalla musica che accompagna costantemente la faticosa sopravvivenza di una famiglia come tante nella Bielorussia di oggi. Fino al tragico epilogo, quando almeno le condizioni economiche sembravano in via di miglioramento: Anatoly viene ucciso dagli squadroni della morte. Una morte che assume un valore universale quale invito al rispetto dei diritti umani e della libertà di espressione in tutto il mondo, dalla Bielorussia alle Filippine, dalla Cecenia all'Argentina. *Claudia Cannella*

Una scena di *Discover Love*, testo e regia di Nikolai Khalezin.

REGIA DI OSTERMEIER

Borkman: in un algido salotto il canto del cigno della borghesia

JOHN GABRIEL BORKMAN, di Henik Ibsen. Drammaturgia di Marius von Mayenburg. Regia di Thomas Ostermeier. Scene di Jan Pappelbaum. Costumi di Nina Wetzel. Luci di Erich Schneider. Musiche di Nils Ostendorf. Con Josef Bierbichler, Kirsten Dene, Sebastian Schwarz, Angela Winkler, Cathlen Gawlich, Felix Römer, Elzemarieke De Vos. Prod. Schaubühne am Lehniner Platz, BERLINO – Prospero/Théâtre National de Bretagne, RENNES.

Alla luce della crisi economica di questi ultimi anni, di crack bancari che hanno messo in ginocchio piccoli risparmiatori e intere nazioni, di squali della finanza passati dagli uffici della city alle patrie galere, ambientare *John Gabriel Borkman* in un algido ed elegantissimo salotto di oggi ha una sua non pretestuosa efficacia. Questo ha fatto Thomas Ostermeier: nessuna lettura psicanalitica alla Castri o alla Ronconi, ma "solo" la messa in scena (nel senso letterale del termine) di traiettorie e dinamiche familiari che, sotto la lente gelida del regista-entomologo, dovrebbero fornire una sorta di referto autoptico in cui il disastro professionale e di classe si specchia in quello intimo e privato, e viceversa. Il banchiere Borkman, infatti, dopo aver scontato una condanna per truffa, vive segregato nel suo studio a elaborare piani di un improbabile riscatto. Ma anche la moglie e la sorella, inquietanti gemelle che un tempo si contesero l'amore di lui, vivono tra le mura domestiche una sorta di esilio di riflesso, spostando ora l'obiettivo del loro contendere su Erhart, figlio e nipote prediletto, che la madre vorrebbe vendicatore del disonore paterno e la zia vicino a sé nella malattia. La drammaturgia di Marius von Mayenburg mette in evidenza un procedere per contrasti a coppie su diversi temi fondanti: Ella e Gunhild a disputarsi gli uomini di casa; Borkman a discutere con il vecchio amico Foldal, stanco di assecondarne i deliri di onnipotenza; e ancora Borkman ed Ella in una drammatica resa dei conti sul loro amore sacrificato alla di lui carriera. Fino alla scena madre conclusiva dove, tutti alla ribalta, verrà finalmente messo da parte un certo eccessivo minimalismo interpretativo (un vero peccato, avendo a disposizione "mostri sacri" del calibro di Kirsten Dene, Angela Winkler e Josef Bierbichler) per lasciar esplodere sentimenti e frustrazioni di tutti, ciascuno agli occhi dello spettatore con una dose di torto e una di ragione. Difficile prendere una posizione, collocare la giustizia e la morale da un'unica parte, sembra suggerire la sottile e provocatoria lettura di Ostermeier. Alla fine, alle nuove generazioni (Erhart, ma anche Frida, figlia di Foldal), per salvarsi dalle colpe dei padri e da questo inferno domestico di sapore bergmaniano, non resterà che andarsene. Borkman si lascerà morire e le due sorelle, "eliminati" gli uomini che le avevano divise, finalmente si ritroveranno. Un "lieto fine" pagato a caro prezzo. **Claudia Cannella**

Una *Presidentessa* dal *vaudeville* alla farsa

LA PRESIDENTESSA, di Maurice Hennequin e Pierre Veber. Regia di Massimo Castri. Scene e Costumi di Claudia Calvaresi. Luci di Robert John Resteghini. Musiche di Arturo Annecchino. Con Alessandro Federico, Alessandro Lussiana, Davide Palla, Vincenzo Giordano, Francesca Debri, Federica Fabiani, Diana Hobel, Giorgia Coco, Michele Di Giacomo, Marco Brinzi, Antonio Peligra. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA – Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA.

IN TOURNÉE

Diversamente dal *Così è (se vi pare)* – il precedente spettacolo presentato dalla giovane compagnia di attori diretta da Massimo Castri, con cui sembra costituire un ideale dittico sui meccanismi del "comico" a teatro –, *La Presidentessa* è un testo che ha le sue radici profonde, solide nel *vaudeville*: cioè nel genere teatrale comico per eccellenza. Avere inserito nella struttura drammatica del *Così è (se vi pare)* pirandelliano la categoria del "comico di carattere" attraverso un diverso statuto dei personaggi ampliava la drammaturgia di quel testo e gli dava, come dire, un senso nuovo. Invece, nella *Presidentessa*, avere voluto alterare spesso fuori misura, fin nei modi della farsa, il carattere dei vari personaggi produce nello spettatore una specie di "doppio" percettivo. È come se si assistesse a "due" spettacoli: uno che sta dentro il gioco scenico d'appartenenza del testo, e l'altro che, attraverso la nuova definizione dei personaggi (le cui caratterizzazioni vengono riprese dal teatro di rivista, dal varietà, dall'avanspettacolo, dalla farsa napoletana, dalla *pochade* francese, dal teatro futurista) consuma quelle norme, le supera, le tradisce facendo deviare, stridere proprio il perfetto meccanismo a orologeria su cui poggiava la struttura teatrale complessiva di quel particolare ritmo scenico. Regalandoci, comunque, qualcosa di assolutamente originale e autentico. Tutti gli interpreti partecipano, da protagonisti, alle vicende di Gobette, e alle sue gioiose avventure sessuali prima in casa di un magistrato, e poi addirittura nelle stanze del Ministero della Giustizia francese. Certamente si ride, e non solo per il carosello di equivoci di cui è intessuta la vicenda, né per il continuo gioco dei fraintendimenti e degli scambi di coppia, ma soprattutto per quella teatralità scoperta ed esibita che fin dalla prima scena accompagna il lavoro di undici giovani, simpatici e bravissimi attori, pronti a trasmetterci, spesso non senza ironia, la pochezza e i limiti di quei personaggi d'altri tempi. Efficaci e divertenti i costumi disegnati da Claudia Calvaresi, mentre Massimo Castri si concentra soprattutto sui ritmi giusti da dare all'intera rappresentazione, e a fare nascere il comico da quell'eccesso di verità declamata in contrasto con la manifesta inadeguatezza dei personaggi al ruolo e alla funzione che rappresentano. *Giuseppe Liotta*

Vivere alla Nanda

LA CANZONE DI NANDA, di Giulio Casali. Regia di Gabriele Vacis. Scene e immagini di Lucio Diana. Con Giulio Casali. Prod. Agidi, MODENA.

IN TOURNÉE

Chi e che cos'è stata Fernanda Pivano? «È una cosa difficile da definire… che cos'era?... una traduttrice?… anche, ma soprattutto una che costruiva posti puliti, illuminati bene» risponde Vacis. Io, che ho avuto il piacere di averla amica, le ho dedicato una biografia narrativa, *Un mito di nome Nanda*: la Pivano è stata ed è un mito e vivere alla Nanda è un modo di vivere alla grande. Nello show di Casali ritrovo sia Fernanda, la signora di via Manzoni, sia il senso libertario e lo spirito *new deal*, nuova frontiera del *Go West Boy* che rappresenta la Nostra America. Casali, piacione, gabereggia un po', ma è generoso ed efficace e travolgente nell'evocare tempi migliori e nell'augurarsi e augurarci che i tempi adesso stiano cambiando di nuovo. Nessun reducismo e avanti pop, alla riscossa, felicità trionferà: evviva la Pivano e la libertà. Canzoni come emozioni ed emozioni che si fanno inni e canzoni. In una scena pulita, illuminata bene, si muove generosamente Giulio Casale da Treviso, già *leader* degli Estra, una *rock band* di cui un amico

del ramo dice un gran bene. Non si può davvero che parlar bene di questo *crooner* della grande narrativa, che incorre in un unico, microscopico topìco (non tòpico), quando attribuisce *Manhattan Transfer* a Saroyan, mentre il bel testo intitolato a una linea della subway di New York è di Dos Passos. Per il resto tutto bene, fino a un convinto bis che appaga i numerosi, entusiasti paganti. Non s'è evocato un passato prossimo archiviato: abbiamo assistito a uno spettacolo che nutre le migliori radici (aeree) della civiltà nazionale, connessa al *mainstream* internazionale. Noi tutti che non gradiamo una croce, magari tracciata sulla bandiera repubblicana, ricordando quella sabauda sul tricolore del Concordato e delle leggi razziali, abbiamo gradito la *Canzone di Nanda* come inno internazionale della *jeunesse sans frontière*, quella anagrafica compresa. Lunga vita aldilà della vita a Nanda Pivano. *Fabrizio Caleffi*

Pantomima al buio

SENZAPAROLE, uno spettacolo di Andrea Adriatico. Scene di Andrea Cinelli. Con Carlo Masi, Rossella Dassu, Serena Di Biase, Sara Kaufman, Federico Muzzi, Saverio Peschechera. Prod. Teatri di Vita, BOLOGNA.

Quasi una pantomima. Non una parola viene pronunciata. Un uomo e una donna in una scena buia. Illuminata soltanto da riquadri di luce perfettamente disegnati per terra, che nel loro accendersi e spegnersi, in quell'alternarsi continuo di campo e controcampo filmico, danno il giusto movimento e il ritmo ideale a uno spettacolo da seguire, e inseguire, con un occhio molto privato. Da guardare e lasciarsi sedurre da quel gioco geometrico di passioni contrapposte: quella di chi insegue e quella dell'altra, l'inseguita che detta i tempi e le regole di questa divertita (e anche divertente, nel suo esito finale) celebrazione dell'amore e del caso, forse più vicina al teatro di Marivaux che a quello di Beckett. Se non fosse per quegli insistenti colpi di fischietto, che danno sempre l'inizio di un nuovo quadro, o "sequenza" scenica. Un materasso-letto nero, gonfiabile, pile di piatti di varia altezza, in porcellana bianca luminescente, poggiati per terra, creano uno spazio-ambiente molto libero ed elegante, da *set* fotografico, come di corpi e oggetti pronti a una riproducibilità cinematografica, o alla pubblicità patinata di raffinati *spot* televisivi. Ma è il tessuto narrativo, tutto teatrale, della rappresentazione a essere convincente. In effetti, lo spettacolo di Andrea Adriatico, con quel suo fluido, suggestivo e avvincente linguaggio scenico tutto in bianco e nero, sembra rinviare, anche in maniera abbastanza esplicita, all'universo poetico e letterario del grande scrittore irlandese. Nel finale, altre due coppie si aggiungono alla prima, con le stesse modalità di comportamento, come in una macchina celibe infernale, dove tutto è destinato a ripetersi all'infinito, finchè il filo (immaginario) del racconto si spezza e la storia (quel ritmo, tragico, o di commedia) non può più continuare: quel mondo fatto soprattutto di suoni, segni, sguardi, di desideri insoddisfatti, di discorsi amorosi inudibili (perché qui è il linguaggio del corpo che ha deciso di esprimersi), si ferma, caduto nel vuoto assoluto di una immedicabile, seppur quieta, solitudine. Intrigante, e abilmente funzionale all'azione scenica, la colonna sonora che mette insieme alcuni *Concerti* di Vivaldi, Lennon (*Give peace a chance*), Pixies (*Wthere is my mind*) e Mum (*The ballad of the broken birdie*). *Giuseppe Liotta*

Silvia Calderoni in *Too late! (Antigone) Contest #2,* dei Motus.

TORINO

Recitare l'autobiografia *Antigone* Motus proprio

LET THE SUNSHINE IN (ANTIGONE) CONTEST #1 e TOO LATE! (ANTIGONE) CONTEST #2, di Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Con Silvia Calderoni, Benno Steinegger, Vladimir Aleksic. Prod. Motus, RIMINI.

IN TOURNÉE

Antigone: la sorella e la nipote, la donna-bambina ma anche l'attrice. Antigone come pretesto letterariamente autorevole per interrogarsi sulla propria esistenza e sulla propria particolare identità di teatranti. Il nuovo progetto dei Motus, che sfocerà nell'ottobre 2010 nello spettacolo *Syrma Antigónes*, parte dalla tragedia di Antigone per intraprendere un percorso allo stesso tempo drammaturgico e meta-teatrale: si tratta non soltanto di immaginare un'Antigone alle prese con dinamiche e valori della società contemporanea, bensì di ripensare anche le modalità di messa in scena e di interpretazione finora adottate. I due *contest* – ossia lotte, dispute – presentati finora dai Motus (visti ai torinesi Festival delle Colline e Prospettive 09) sono stati veri e propri corpo a corpo con il testo, confronti senza risparmio di energie, fisiche e mentali, con un personaggio divenuto oramai paradigma, teatrale e filosofico, antropologico e politico. In *Let the sunshine in* l'obiettivo era concentrato sul rapporto Antigone-Polinice, ovvero fratello-sorella, ma anche sulle dicotomie pace e guerra, ragione personale e ragione di stato, sentimento e cinismo. Ma Silvia Steinegger/Antigone e Benno Calderoni/Polinice riflettevano a voce alta anche sulle rispettive interpretazioni, esprimendo senza imbarazzi dubbi e incertezze, tentativi ed esperimenti. La moltiplicazione delle identità diventava, così, vertiginosa e ardita: Silvia e Benno passavano senza soluzione dal proprio personaggio alla propria realtà di attori fino alla propria identità di giovane donna e giovane uomo. Attraversando, spesso di corsa, il lungo spazio delle ex Ogr – suggestivo e monumentale esemplare di archeologia industriale torinese – la coppia si confrontava e meditava sul proprio "io" individuale, fino a suggellare l'indistruttibile legame di fratellanza cantando abbracciati il pacifista, e dunque consolatorio, *Let the sunshine in*. Una medesima struttura regge *Too late*, il secondo *contest*, incentrato sul rapporto Antigone/Emone-Creonte. La Calderoni, infatti, interpreta sia la nipote che il figlio del severo re di Tebe, ruolo affidato a Vladimir Aleksic. Anche in questa seconda tappa del percorso verso Antigone i due attori si fronteggiano in uno spazio che si sviluppa orizzontalmente, una sorta di lungo corridoio sul quale vengono distesi e riarrotolati due tappeti di gomma verde acido. La storia e la riflessione individuali prevalgono sulla messa in scena della tragedia: Silvia descrive i pranzi con i propri genitori a Lugo mentre Vladimir, serbo, ricorda i bombardamenti su Belgrado. La prima si chiede come fare Antigone mentre il secondo alterna due maschere alla ricerca della corretta fisionomia del padre-tiranno Creonte. Dopo la scena iniziale, in cui il confronto fra Emone e il padre è metaforizzato in una disputa fra due cani, Vladimir e Silvia si confrontano sulla tecnica ideale per "abbaiare". L'accentuata natura meta-teatrale del progetto, dunque, è lampante e perseguita con rigore e generosità e sta tutta in questa battuta, pronunciata con candida ma ferma naturalezza da Silvia: «Io non sono Lei, io faccio Lei». **Laura Bevione**

Intercity: ultima fermata Oslo

di Francesco Tei

Due produzioni e altri tre spettacoli ospiti (a parte *mises en espace* e manifestazioni di contorno) per l'edizione numero 22 del Festival Intercity, che ogni anno esplora la realtà teatrale di una grande città straniera e, più in generale, di tutta una nazione. Quest'anno toccava a Oslo e alla Norvegia: il paese – parlando di "nuova drammaturgia" europea – di Jon Fosse, del quale è stato presentato *Io sono il vento*, con attori italiani (Francesco Acquaroli e Riccardo Naldini), diretti, secondo la formula tipica di Intercity, da un regista del paese ospite del festival: in questo caso Runar Hodne, la cui lunga consuetudine con la scrittura teatrale di Fosse pare garantire che i ritmi lenti e il non concedere nulla di questa intensa messinscena siano la scelta più appropriata. Anche se *Io sono il vento* – dialogo tra un suicida e un'altra persona che cerca di farsi "spiegare" e, in vari modi, di sventare il gesto fatale dell'altro – è un testo veramente di confine, al limite estremo di un teatro fatto di parola pura. L'altra produzione (andata in scena anch'essa al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino) era *Uomo senza meta*, di Arne Lygre: anche qui, regista norvegese – Jon Andreas Tombre (ma grande peso ha assunto anche la scena di Dimitri Milopulos) – con attori italiani. Uno spettacolo curioso, perchè il regista ha operato con grande libertà di decostruzione e ricostruzione del testo, partendo anche da frammenti di un lavoro di improvvisazione. Come operando su un classico, invece che su un testo che noi (ovviamente) non conosciamo, per altro abbastanza schematico e realistico. E che quindi poco si presta a una rilettura sfaccettata e stilisticamente elaborata, quasi "critica", anche se l'effetto finale dello spettacolo – grazie anche alla parte scenica e visiva – è interessante e suggestivo: magari a scapito, a tratti, della comprensibilità. Adeguata e a momenti pregevole la prova degli attori (Mauro Malinverno, Valentina Banci, Daniela D'Argenio, Roberto Gioffrè, Nicola Pecci e Chiara Renzi).

Tra gli spettacoli ospiti, il più convincente è stato *The writer*, soprattutto come autentico pezzo di bravura di Ulrike Quade, attrice e animatrice (ma anche autrice con il regista Jo Stromgren): dialoga, con la parola e con il corpo, con una serie di pupazzi di dimensioni variabili, che sono tutti "doppi" di Knut Hamsun, lo scrittore norvegese Premio Nobel, una figura "scandalosa" per la coscienza del suo Paese a causa dell'adesione (più spirituale che pratica) al Nazismo. In *The writer* le accensioni, ossessive e visionarie, dell'opera di Hamsun e i risvolti della sua esistenza si incontrano e si intrecciano, come i corpi dei pupazzi con quello di Ulrike, con il "problema" morale e politico aperto del "crimine ideologico" compiuto dallo scrittore. Decisamente perplessi ci hanno invece lasciato gli altri due spettacoli del festival, ospitati, per ragioni di spazio, dal Teatro Studio di Scandicci: *Louder* (in effetti i volumi sonori erano spesso assordanti) del Verdensteatret, lavoro che forse non ha nemmeno la pretese di essere uno "spettacolo", ma è semplicemente una sorta di performance sonora, sulla... musica del rumore, ambientata, tra forme e presenze scenico-visive, e fatta vibrare in tutta la sua possibile violenza, e l'*Et Dukkenheim* (*Casa di bambola*) di Vegard Vinge (regista) e Ida Muller (scenografa e costumista). Uno spettacolo dalla durata *monstre* di sei ore (!) di perturbante e sgradevole trasgressione che diventa, a un certo punto, delirio iconoclasta e distruttivo (nel senso proprio del termine, visto che la scena viene letteralmente fatta a pezzi). I membri di casa Helmer sono trasformati in grotteschi e stomachevoli pupazzi da maschere e altre applicazioni... anatomiche posticce: la dissacrazione devastante del monumento-Ibsen si esplica in abbondanza tra siparietti erotici e scatologici. Nel quadro, però, di una composizione rigorosa e curatissima. Un lavoro che ricorda, in parte, la prima Raffaello Sanzio. ★

Sopra, Francesco Acquaroli e Riccardo Naldini in *Io sono il vento*, di Jon Fosse; sotto, una scena di *The writer*, di Ulrike Quade.

Una scena di *Dies Irae*, di Teatro Sotterraneo; sotto, Andrea Costagli, Dimitri Frosali e Massimo Salvianti in *Agosto 44 – La notte dei ponti*, di Ugo Chiti e Massimo Salvianti.

Galileo comico dell'arte

OFFICINA GALILEO, testo e regia di Riccardo Rombi. Scene di Anna Maria Russo. Costumi di Manuela Del Fanta. Luci di Gianfranco Michler. Con Eugenio Allegri, Stefania Stefanin, Jacopo Gori. Prod. Catalyst Theatre Company, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Nell'anno galileiano non sono mancati gli omaggi anche in teatro al grande scienziato toscano, tra i quali si mette in mostra questo curioso *Officina Galieo*. Un testo che sembra proprio cucito addosso all'attore piemontese, con un Galileo bizzarro e un po' svanito che non t'aspetti: senza tempo, e poi nomade, imbonitore. Squattrinatissimo, accompagnato soltanto da un servitore muto, gira con scarse prospettive come un comico dell'arte con il suo carro, cercando di sbarcare il lunario vendendo ai pellegrini e ai passanti "termoscopi" e magneti, per tacere del fatidico cannocchiale: oggetti magari trasformati in utensili da casa, come il magnete, proposto alle massaie per bloccare e quindi proteggere dal vento i panni. Un giorno però, al duo Galileo-servo si unisce una donna, un po' astrologa, un po' fattucchiera (forse) – l'ottima, temperamentosa Stefanin – che dà una scossa al nostro scienziato-commerciante, che dopo sarà più preparato (c'è da crederlo) per il fatidico confronto con il Papa e la Curia. Una figura azzeccata, questo Galileo di Allegri, sfiduciato e deluso, campione di una sorta di pensiero debole (molto attuale) eppure sempre convinto e orgoglioso della necessità e grandiosità della sua missione di scienziato e del peso epocale delle sue scoperte. Disincantato, rinunciatario, svagato e insieme suscettibile, è un irregolare inguaribile, che ha anche un che di sottilmente romantico e di poetico. Una prova d'attore d'alto livello, che resta nella memoria, benché, come sempre accade per Allegri, priva di inutili compiacimenti e protagonistici svolazzi. *Francesco Tei*

Il ruolo del testimone

DIES IRAE, 5 EPISODI INTORNO ALLA FINE DELLA SPECIE, di Teatro Sotterraneo, di Daniele Villa. Costumi di Lydia Sonderegger. Luci di Roberto Cafaggini. Con Sara Bonaventura, Jacopo Braca, Matteo Ceccarelli, Claudio Cirri. Prod. Teatro Sotterraneo, FIRENZE – Fies Factory One, DRO.

IN TOURNÉE

Adesso proverò a testimoniare fedelmente di quanto è successo nei cinque episodi che compongono *Dies Irae* dal mio punto di vista. È quello che dovrebbe fare il critico, spettatore di professione. È quello che cerca di fare uno dei componenti del Teatro Sotterraneo alla fine di ciascuno dei primi tre episodi dello spettacolo. Del quarto episodio viene chiamato a testimoniare direttamente uno spettatore, del quinto l'onere della testimonianza torna al critico. Questo tormentone della testimonianza in diretta solleva non poche domande: cosa abbiamo visto? di quale e quanta attenzione siamo capaci? come possiamo testimoniare di quanto (ci) è successo? quale valore può avere la nostra testimonianza? Domande che a loro volta sollevano altre domande sugli strumenti di cui ci serviamo per interpretare il mondo e sull'assunzione di responsabilità con cui quotidianamente veniamo a patti. Domande che il Teatro Sotterraneo pone con la leggerezza a cui ci ha abituati, coniugando complessità e accessibilità come di rado capita di vedere sulle nostre scene (*hallelujah*!). Costruito per accumulazioni e azzeramenti, questo saggetto sulla serialità – in cui alla fine di ogni episodio un nuovo pavimento copre le tracce rimaste dell'episodio precedente – è scandito dalle azioni di quattro attori vestiti con magliette che illustrano gli stadi di un'evoluzione della specie costantemente smentita da quello che succede. Già, ma che cosa succede in *Dies Irae*? Succede che la scena ci spinge a interrogarci sulla perdita dell'esperienza, sulla mercificazione della violenza e del dolore, sul feticismo delle rovine, sulla miseria consolatoria della demagogia, sull'immaginario da polizia scientifica di cui siamo tutti prigionieri… Sto cercando di sottrarmi al mio compito di testimone, lo ammetto. È che temo di rovinare l'impatto con uno spettacolo che fin dal prologo vive del e nel rapporto col pubblico. Per mettermi l'animo in pace potrei dire che, passando dal sarcasmo al lirismo, *Dies Irae* procede a imbuto per episodi sempre più brevi, che comincia con uno spargimento di sangue e finisce con uno spargimento di sale, che da uno studio radiofonico in cui si vagheggia di altri mondi possibili si passa a uno studio televisivo in cui le ceneri di questo mondo vengono messe all'asta per pochi euro. Che nell'episodio centrale la scena diventa specchio del nostro essere perennemente turisti, classificatori di azioni e di emozioni da cui ci teniamo sempre più a distanza, tanto da affidarne la testimonianza a macchine fotografiche usa e getta. Il resto dovrete scoprirlo da soli: ne vale la pena, dal mio punto di vista. *Andrea Nanni*

Grande Storia, piccoli drammi

AGOSTO '44 – LA NOTTE DEI PONTI, di Ugo Chiti e Massimo Salvianti. Regia e scene di Ugo Chiti. Costumi di Giuliana Colzi. Luci di Marco Messeri. Con Giuliana Colzi, Andrea Costagli, Dimitri Frosali, Massimo Salvianti, Lucia Socci. Prod. Arca Azzura Teatro, San Casciano (Fi).

IN TOURNÉE

È un percorso a scale, all'indietro nella memoria in bianco e nero. Scale come i pannelli piazzati sul fondo, come merli di un castello, una trincea attaccata e arroccata, di questo docu-teatro impostato da Ugo Chiti e Massimo Salvianti, uno degli attori storici dell'Arca Azzurra, compagnia schierata compatta e solida nel raccontare quel mese d'estate torrido, quella battaglia porta a porta, quei ponti saltati, quella bellezza fiorentina deturpata dalle divise e da una lingua così dura, quella liberazione di coraggio e d'unità cittadina. *Agosto '44*, testo vincitore del premio per la drammaturgia civile Enrico Maria Salerno, ha un doppio e parallelo sbocco. Da una parte perizie e fogli, consegne, fatti realmente accaduti nella concitazione di quei giorni febbrili; dall'altra parte due piccole storie nella pura tradizione lessicale e letterale chitiana. Ed è la parte, seppur inventata nella lingua aspra e sgangherata del popolo, paradossalmente più vera, che rende il senso di quelle giornate tra cecchini e opere d'arte, posti di blocco e rifugi improvvisati. E i leggii di metallo cadono fragorosi, come torri gemelle decapitate, mentre i ponti saltano nel video, l'ultimo affronto dell'invasore. C'è la Gina (Lucia Socci) che ha paura del buio e s'imbatte in una città divisa alla ricerca delle candele. C'è Galliano (nella realtà il nonno di Salvianti) che dalla campagna va nella metropoli per salvarla dalla barbarie nazista e alla vista del crollo del Ponte Santa Trinita gli si rigano di lacrime gli zigomi. Come in un'altalena tra commozione e riso, montagne russe che toccano dentro. Passano le immagini seppiate di volti perduti in una mappa che ricostruisce Firenze com'era. Si riesce a respirare l'ansia e la polvere, l'incertezza e quella sete continua, d'acqua e libertà, quella arsura di vita. *Tommaso Chimenti*

PRATO

Amore e morte nel campo rom: *Romeo e Giulietta* secondo Tiezzi

SCENE DA ROMEO & GIULIETTA, di William Shakespeare. Traduzioni di Michele Leoni, Agostino Lombardo, Giuseppe Patroni-Griffi. Drammaturgia di Federico Tiezzi, Barbara Weigel, Giovanni Scandella. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pierpaolo Bisleri. Costumi di Marion D'Amburgo. Luci di Roberto Innocenti. Coreografie di Giovanni Di Cicco. Con Caterina Simonelli. Matteo Romoli, Francesca Benedetti, Franco Graziosi, Graziano Piazza, Roberto Latini, Ciro Masella, Marion D'Amburgo, Alessandro Schiavo, Fabricio Christian Amansi, Giorgio Consoli, Simone Martini, Alessio Nieddu, Francesco Tasselli. Prod. Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO.

Caterina Simonelli (Giulietta).

Romeo e Giulietta ridotto a una essenza demitizzante e "moderna" di tensione rabbiosa, di violenza espressiva, quasi di aggressività dissacrante. Su ritmi convulsi, soffocati, del tutto contemporanei. È il nuovo Shakespeare... – dopo le ormai lontane *Scene di Amleto* – di Federico Tiezzi. E in questa chiave tutta nuova è funzionale la scelta di giovani attori (quelli del Laboratorio creato dallo Stabile della Toscana), così come la collocazione della vicenda nel mondo dei rom di oggi, dove sono vittime di una faida tra clan in una strada di periferia (ricostruita nello spazio del Fabbricone). Soprattutto, però, ci pare importante che Tiezzi inizi queste *Scene da Romeo & Giulietta* con il duetto, singolare ma memorabile, tra due Romeo e Giulietta anziani (Graziosi e la Benedetti), che propongono i dialoghi amorosi scritti da Shakespeare per i due amanti adolescenti. Li presentano in maniera "antica" nel modo di recitarli, e con tutte le delicatezze, i teneri romanticismi, i barocchi vagheggiamenti amorosi di cui sono intessute le battute dei due innamorati. Battute che saranno tagliate, invece, nelle parti recitate dai Romeo e Giulietta giovani. Allora capiamo che per Tiezzi quel tipo di poeticità e di romanticismo, anche di scrittura, può avere un suo spazio solo in una dimensione teatrale "passata" insieme alle raffinatezze, ai sublimi manierismi e ai trasalimenti sottili di un linguaggio teatrale che non è più quello giusto per l'oggi. Resta, quindi, alla fine, in queste *Scene*, la ricerca di un linguaggio teatrale effettivamente nuovo, che prova a essere plausibilmente attuale, oltre che "totale", tra canto, gesto, movimento, uso della voce, e che sembra inventato ed esplorato quasi sotto i nostri occhi in tempo reale. Uno stile – chiamiamolo così – insieme realistico e simbolico, duro e disperatamente lirico come lo è la Giulietta davvero insolita di Caterina Simonelli: un'attrice che ha avuto la fortuna di aver incontrato un'impostazione registica particolarmente congeniale ai suoi mezzi oppure quello straordinario talento che appare fino dalla prima scena? Buona anche la prova di Matteo Romoli, Romeo, anche se il personaggio – pure a livello di drammaturgia – rimane più convenzionale di quello di Giulletta. Tra gli interpreti "adulti", da notare soprattutto il frate Lorenzo laico, nevrotico, tormentato (fino addirittura all'uccidersi, una volta sperimentato il silenzio di Dio) di Graziano Piazza e lo straordinario, istrionico Capuleti padre-padrone rom in carrozzina di Ciro Masella. Ma anche il Mercuzio quasi equilibristico nel muoversi sul filo dell'ambiguità di Roberto Latini. **Francesco Tei**

Nel camerino della propria anima

L'OSPITE SEGRETO, di Stefano Geraci. Regia di Roberto Bacci. Scene e costumi di Marzio Medina. Luci di Fabio Retti. Con Cacà Carvalho e Joana Levi. Prod. Casa Laboratorio para as Artes do Teatro, SAN PAOLO (Brasile).

IN TOURNÉE

Unire la parola "ospite" all'aggettivo "segreto" è già di per sé una contraddizione in termini. Sì, perché, se c'è un ospite qualcuno lo deve pur avere invitato. L'ospite segreto agito da e dentro Cacà Carvalho, l'attore brasil iano che da venticinque anni lavora con il regista Roberto Bacci e con la Fondazione Pontedera Teatro in Italia e in Brasile, è il riflesso di qualcosa che sta lentamente, ma pericolosamente, cadendo. La maschera dell'attore sta crollando, si rifugia nel camerino della propria anima e lì ritrova battute e gesti dei personaggi che ha interpretato. Anzi, delle figure letterarie che si sono impossessate di lui e, come nei più classici esorcismi, non se ne sono volute andare. Aleggiano e cercano risposte. L'attore è deluso, disperato, abbandonato: «Mi incarno sempre in qualche sogno. Di veramente mio c'è soltanto il vuoto immenso». Solo la solitudine come companatico. Nel buio fosco della scena allungata come una passerella da sfilata d'alta moda, queste anime che sono state vive per il tempo delle repliche sul palcoscenico non cercano più un autore per vivere ma un corpo dentro il quale stare e prendere le sembianze. L'attore è un malato, ma non immaginario, che ha sempre fatto finta che i dubbi, i problemi, i malanni fossero attribuibili ai personaggi portati sulla scena. La vita reale è più dura, bisogna scriversi da soli la drammaturgia, farsi la regia e pure recitare. Il letto disfatto da un lato appare come la vita disordinata degli eventi da rimettere a nuovo. Il Re è solo, il Re è nudo. I ruoli entrano nel corpo dell'attore, lo trapassano, prima di essere sputati in attesa del prossimo. È l'intima costrizione, pena e punizione dell'attore, essere qualcuno che dovrà uccidere dopo poche settimane, abortendo quell'amore mai definitivamente sbocciato e quindi rimasto eternamente perfetto perché non precluso né sciupato dalla quotidianità, sempre banale e meschina. *Tommaso Chimenti*

Un Pirandello deludente (o forse no)

QUESTA SERA SI RECITA LA NOSTRA FINE, *Sogno (ma forse no)*, *All'uscita*, *L'uomo dal fiore in bocca*, di Luigi Pirandello. Regia di Annalisa Bianco e Virginio Liberti. Scene di Loris Giancola. Costumi di Rita Bucchi. Con Rossana Gay, Carlo Salvador, Tommaso Taddei. Prod. Gogmagog, SCANDICCI (Fi) – Egumteatro, SIENA.

IN TOURNÉE

Il Novecento fa le sue vittime. E Pirandello è senz'altro fra i riferimenti più pericolosi da avvicinare. Ci si rischia di scottare, immerso com'è in una forma che, se non resa perfettamente, appare lontana lontana. Roba d'altri secoli. Questa la sensazione uscendo dal progetto firmato Egumteatro & Gogmagog, anime toscane alle prese con la Sicilia più freudiana e verbosa. E qualche dubbio sulla necessità dell'operazione nasce già scorrendo i testi, tre atti unici inflazionatissimi dove la bellezza delle sfumature si unisce alla pesantezza più prolissa. Con la regia Egum questa volta a tradire, non riuscendo a donare ritmo e contemporaneità. Ci si àncora alla parola. E lì si rimane. Nonostante la vicinanza fisica ricercata col pubblico, qualche trovata d'effetto nell'allestimento (il coro di bocche malsane), una certa spontaneità fra i passaggi scenici. Di facile impatto l'uso delle maschere, espediente ideale nel rendere l'intangibilità dei soggetti, la loro istintiva universalità. Ma troppo poco. Con la reiterazione a stancare. Sulle spalle dei Gogmagog l'arte recitativa (ma quanto si sente il "gusto" Egum…), sempre di buon livello ma con ben pochi slanci. Emozioni. E di fronte a una scelta tanto drammaturgica, il limite non è cosa indifferente. Fra le cose più riuscite l'introduzione affidata a *Sogno (ma forse no)*, perfetto nell'accompagnare per mano lo spettatore nelle atmosfere successive. D'ambiguità, morte, proto-esistenzialismo. Dove a proprio agio appare Rossana Gay, anima inquieta e borghese, convincente nel gestire le non facili sfumature del ruolo. Per una volta non ci spella le mani di fronte alla coppia Bianco/Liberti. E va be'. Ma rimane un dubbio: quanto ormai bisogna essere bravi per rappresentare (ancora) Pirandello? *Diego Vincenti*

TOSCANI DOC

Omini: l'assurdo *in progress*

7 NOVEMBRE 2008, da Riccardo Goretti, Francesco Rotelli, Francesca Sarteanesi, Luca Zacchini Musiche di Marco Canaccini. Elaborazioni grafiche di Obostudio Prod. Gli Omini, PISTOIA – Kilowatt Festival, AREZZO.

GABBATO LO SANTO, di e con Riccardo Goretti, Luca Zacchini, Francesco Rotelli, Francesca Sarteanesi. Musiche di Il Maniscalco Maldestro. Prod. Gli Omini, PISTOIA.

IN TOURNÉE

Probabilmente solo in Italia una bestemmia sfiorata e un nudo integrale possono ancora creare scandalo. Mentalità di provinciali e beghine, che tuttavia riesce nel non difficile compito di relegare l'ultima fatica de Gli Omini nella categoria dei dannati. Rossori in platea. Ciò nonostante *7 Novembre 2008* gira in tournée, per sale parrocchiali e non, con il consueto entusiasmo che accompagna la giovane compagnia pistoiese. Che, in un giorno a caso dell'anno, acquista in edicola tutto l'acquistabile e imbastisce uno strano mosaico di cronache e (in)volontari spunti drammaturgici. Contro l'oblio della quotidianità. O solo così, tanto per fare. Una giornata (non) particolare, in cui si passa allora da una specie di incalzante notiziario d'atmosfera surreale, a un (im)probabile *talk show* dove il sorriso si sporca d'inquietudine. In mezzo stragi e innamoramenti, palestre e cene fra amici, banalità e la reiterazione del caso. Amano le citazioni Gli Omini, Monty Python "alla toscana" che spingono sul comico ma mai lasciando del tutto pacifici. Il cinismo ferisce, traccia cicatrici. In un sovradosaggio sempre bulimico che non trova omogeneità drammaturgica ma non scade nemmeno nello *sketch*, nel frammento. Programmatico in questo il titolo, da non sottovalutare (senza ironia). Anche perché dietro l'abbuffata, sono Gli Omini stessi a prendere tremendamente sul serio lo spettatore, pur nello sberleffo, neanche fossimo in *Rosencrantz e Guildenstern sono morti*. Almeno quelli che si degnano d'andare oltre il gesto scurrile, l'insulto, la *boutade*. Oltre il *Saturday Night Live*, Belushi, i Giancattivi e quant'altri. E giusto per dare qualche riferimento, categorie di giudizio. Paragonati (in negativo) ad Aldo, Giovanni e Giacomo con Marina Massironi, per alcuni sono geniacci sul fragile bordo del teatro dell'assurdo, per altri destinati a futuro certo televisivo (di nuovo in negativo). Magari. Forse sarebbe la volta buona che il soprammobile s'accende con più entusiasmo. **Diego Vincenti**

Imprevedibile, sempre diversa e spiazzante, con scarti regolarmente inattesi la comicità insolita – o meglio, la teatralità ironica e sarcastica – dei giovani Omini di Pistoia. Quattro ragazzi che mostrano tracce di genialità e un talento grezzo e onnivoro, che li porta a dar vita a *Gabbato lo santo*, spettacolo irriverente quanto disuguale che ha di recente avuto una nuova edizione con musiche, presentata a VolterraTeatro con il titolo *Gabbato lo sound*. Surreali, sorprendenti, trasgressivi e volutamente lontani dal *politically correct*, un po' sbracati e goffi, surreali o blasfemi, svagati oppure goliardici, ai confini della satira o magari dell'assurdo, i quattro Omini sono i portatori di un teatro di nuovissima generazione che nasce dal divertire e – crediamo – anche dal divertirsi. La comicità, insomma, come mezzo di lettura della realtà dell'uomo nelle sue diverse condizioni sociali, ambientali e culturali, nati da esperienza di ricerca sul campo in varie paesini della Toscana. Eccoli, irridenti e insieme autentici, con una punta di irresolutezza, quasi di timidezza giovanile che troviamo a tratti nei loro "personaggi", nati da esperienze di ricerca sul campo in vari paesini della Toscana. Certamente, quello degli Omini (finalisti con il lavoro d'esordio, *Crisiko!*, al Premio Scenario 2007) è un discorso teatrale originale, sostenuto dalla forte personalità scenica di almeno un paio dei membri del quartetto. Uno stile in via di evoluzione, quello di questi ragazzi toscani, al di là della natura *in progress* del loro lavoro collettivo: importante, comunque, il fatto che non copino nessuno, cercando una strada tutta loro. Resta la curiosità di vedere dove i quattro arriveranno, e come questo percorso singolare potrà arrivare a definitiva maturazione. Il titolo è ripreso da una graffiante, bizzarra litania recitata dai quattro nella prima parte dello spettacolo, tra critica di costume e gusto per il *nonsense* e per un beffardo, comico assurdo. **Francesco Tei**

Supereroi del sesso

NEL DISASTRO, di Aldes. Regia e coreografie di Roberto Castello. Scene e costumi di Giulia Roncucci. Luci di Gianni Pollini. Con Caterina Basso, Roberto Castello, Claudia Catarzi, Alessandra Moretti, Mariano Nieddu, Stefano Questorio, Barbara Toma. Prod. Aldes, Spam!, LUCCA.

IN TOURNÉE

Il mondo fallocratico e fallocentrico di oggi è un percorso a ostacoli, strisciando come marines dietro le linee nemiche a scansare, schivare, forse sfiorare, la verticale durezza del membro che diviene possesso machista. Siamo *Nel disastro*, ottavo capitolo del decalogo sul Migliore dei Mondi Possibili iniziato da Roberto Castello e Aldes nel 2002. Ognuno ha i propri disastri che si sommano, si aggrovigliano, si crepano gli uni sugli altri, aumentando il caos, alimentando la confusione. È il tempo che non ha più alcun valore in questi anni al sapore di viagra. E il sesso, mercificato, mostrato, esposto, svenduto, stereotipato, dal *bondage* all'insoddisfazione frustrata, forse rimane l'ultima soluzione per sentirsi vivi. Il celodurismo è dentro ognuno di noi, col fazzoletto verde o meno stretto al collo, è un movimento, un'idea, un modo di essere, di porsi. E sull'estetica dei comportamenti, che si accompagnano con la propria superficialità, Castello e soci innalzano le barriere della derisione. Siamo in crisi e non vediamo la via d'uscita. Quadri, scene e gag si affastellano: c'è chi cerca rassicurazioni, nel lavoro e nel rapporto di coppia, chi è insicuro del proprio fisico e lo modella con muscoli d'aria. In una parola siamo racchiusi dentro quel sentore d'ansia da prestazione, sempre vicino, latente, palpabile. Non siamo perfetti, né immortali, né invincibili. Chi ce lo ha fatto credere? È una commedia pop disperata, esasperata, agitata dove si ride delle comuni mancanze, di quella perenne condizione di sconfitta, perdita d'identità e di autostima perché il modello da raggiungere è il supereroe. Batman e Superman sono cartoni animati, al massimo celluloide. Non provano dolore. Per questo non possono provare gioia. La gioia che ti dà la consapevolezza della fine. *Tommaso Chimenti*

Requiem per una reporter

DONNA NON RIEDUCABILE, testo e regia di Stefano Massini. Scene di Paolo Li Cini. Luci di Paolo Magni. Con Luisa Cattaneo e Roberto Gioffrè. Prod. Il Teatro delle Donne, CALENZANO (Fi).

IN TOURNÉE

Talento tuttora in ascesa della drammaturgia *made in Italy*, Stefano Massini – sempre interessato a temi di grande peso sociale ed etico (*Processo a Dio, L'odore assordante del bianco* e il ciclo *La gabbia*) – ha affrontato più volte temi di attualità come la repressione in Birmania, la campagna contro la pena di morte e ora la vicenda umana, professionale e politica di Anna Politkovskaya, la giornalista russa uccisa a causa dei suoi *reportages* "scomodi" dalla Cecenia e da altre regioni della Federazione. Scritto in occasione dell'anniversario della morte di questa reporter etichettata come «non rieducabile» dal potere autoritario della Russia di Putin, questo lavoro di Massini è una sorta di parabola, di grande inventiva scenica, visiva ed espressiva, ai limiti del "teatro-inchiesta". Una parabola che riesce a unire il rigore cronachistico e "civile" di una ricostruzione precisa e documentata all'emozione di una evocazione di grande efficacia. Nel padroneggiare la forma teatrale insolita di questo lavoro a due (i versatili Luisa Cattaneo e Roberto Gioffrè), Massini mostra, al di là di quelle di autore, le sue capacità di regista, e la sua abilità nell'utilizzare tutte le potenzialità del linguaggio teatrale, anche quelle normalmente trascurate. Luce, gesto e spazio sono materiale per infinite, continue invenzioni sempre felici e di effetto. Oltre a dimostrare le responsabilità, nella morte di Anna, del potere del Cremlino (e dei suoi fiancheggiatori), l'ascolto dei frammenti degli scritti della Politkovskaya è soprattutto un viaggio allucinante negli orrori, ai limiti dell'incredibile, della guerra, nell'atroce insensibilità e negli atti criminali compiuti con la massima noncuranza da entrambe le fazioni: esercito russo e guerriglieri ceceni. E coinvolge drammaticamente, nella sua quotidianità banale, anche il racconto della morte di Anna, uccisa dai sicari mentre portava su, a due per volta, le borse della spesa per le scale di casa. Uno spettacolo-denuncia, *Donna non rieducabile*, ricostruzione del viaggio coraggioso di una professionista dell'informazione non solo deontologicamente corretta ma anche moralmente onesta tanto da non riconoscere la sua debolezza e solitudine di fronte al pericolo. *Rita Sanvincenti*

La solitudine del Prence

GIORNO DELLA MORTE NELLA STORIA DI AMLETO, di Bernard Marie Koltès. Traduzione di Luca Scarlini. Regia di Dario Marconcini. Con Chiara Argelli, Gianni Buscarono, Giovanna Daddi, Dario Marconcini. Prod. Teatro Francesco di Bartolo, BUTI (Pisa).

IN TOURNÉE

L'unico sano di mente, il solo savio della faccenda è Amleto. Ed è tutto dire. Una cantina marcia d'ombre, lugubre e ammuffita, è la reggia dove il dramma prende corpo annerendosi. *Giorno di morte nella storia di Amleto* sintetizza, tra colonnati di cartapesta ruotanti, la tragedia shakespeariana. Sullo sfondo un trono, squadrato, duro come la pietra, pieno di spigoli che, ribaltandosi, come botola, parete o passaggio segreto, diventa muro invalicabile, confine, trappola. La prigionia di questo lucido Amleto pare prendere a pretesto la morte del padre che qui non emerge come figura potente e miracolosa. Non si ricorda il fantasma, non si viene a conoscenza delle straordinarie doti del genitore, non ci sono amici a sostenere tesi e verdetti. Amleto è solo nella sua vendetta. E soltanto di potere si tratta. Semplicemente il principe di Danimarca viene messo sullo stesso piano degli altri artefici della macelleria rusticana. Delitto e castigo. La pace viene raggiunta soltanto con e attraverso la morte. Niente Polonio, niente Laerte. Asciutto. I personaggi imboccano i propri percorsi sulla scena scarna e fosca, dove soltanto i costumi spargono luce, presentandosi e annunciando le conseguenti note registiche in mezzo al rumore del mare, allo scroscio delle onde che come apre la marea di sangue, così chiude il cerchio inghiottendo. Sono sofferenti e malati dentro quelle mura che li affossano sempre più. Ofelia è sopra le righe, isterica, scossa da risa improvvise senza cambi di ritmo, scarti o scatti, dall'inizio alla fine: solo la morte, finalmente, la placa. Forse stuprata da Amleto, forse uccisa perché incinta. Il vero uomo di casa è Gertrude (Giovanna Daddi autoritaria), è lei che comanda le fila, è lei che forse ha ordito l'omicidio del marito e Claudio (Dario Marconcini), titubante e tremolante, annuisce ed è sempre un passo indietro rispetto alle scelte della nuova consorte. Il Gatto e la Volpe. Sono loro che spingono alla morte la disgraziata Ofelia, bambola inceppata da *carillon* rotto e incantato, testa di ariete per far crollare psicologicamente Amleto. È Gertrude che la bacia in bocca, come un Giuda mafioso. Buti ci aveva convinto molto di più con un loro vecchio adattamento, il *Minimacbeth* di Andrea Taddei. *Tommaso Chimenti*

Le plurime sessualità di Vargas Llosa

APPUNTAMENTO A LONDRA, di Mario Vargas Llosa. Traduzione di Ernesto Franco. Regia di Maurizio Panici. Scene di Francesco Ghisu. Costumi di Lucia Mariani. Luci di Emiliano Pona. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Pamela Villoresi e David Sebasti. Prod. Associazione Teatrale Pistoiese, PISTOIA – Spoleto 52 Festival dei 2 Mondi, SPOLETO.

IN TOURNÉE

A ritroso, come in un *flashback* mai vissuto, si dipana la morsa di Vargas Llosa, che attua in un ricco attico il suo sogno-incubo tra omofobia e omosessualità, tra repulsione e accettazione, facendo capire che non esistono due soli generi di sessualità. Che non esiste il semplicistico bianco e nero, bensì diverse scale di grigio. Ci mostra quello che sarebbe potuto essere tra due amici d'infanzia separati nell'adolescenza da un bacio non dato, da un pugno sul naso che ha rotto gli indugi e fatto prendere altre strade. Ma quello che viene messo in scena, da Pamela Villoresi, bella e dalla voce cavernosa da trans, e David Sebasti, elegante che si fa scudo della sua mascolinità messa alla berlina, è quello che sarebbe stato "se". Nel sogno si apre una bolla di fantasia, dentro la quale si spalanca la via a fiotti di visioni e desideri, avverati o presunti. L'immaginifico è sottolineato da colpi di tango che sa d'infanzia, di nostalgia, di sensualità, di segreti e mistero, con l'ausilio di un telo-filtro trasparente che cela, sporca, nebulizza la realtà e dove vengono proiettate immagini, come fosse un esorcismo, a sostenere la "costruzione di un amore". Un loft, dove dominano il rosso passione e il rosa femmina, dalle pareti storte, che poi si raddrizzeranno, fa da anticamera alla verità: ecco il manager insoddisfatto, Chispas, con la sorella del caro amico inseparabile di un tempo, della quale non aveva mai sentito parlare. Ecco le confessioni-gioco intrigante che si tingono di *noir*. Il matrimonio dell'amico, che nel frattempo ha cambiato sesso, da Pirulo a Raquel, con il *macho*, fino alla rivelazione finale di una normale coppia omosessuale. Si potrebbe dire che Llosa ha messo in piazza i traumi, le domande e i problemi di qualsiasi etero ignorante che bolla come "anormali" le convinzioni sessuali, i gusti e le voglie non allineate. *Tommaso Chimenti*

Pamela Villoresi e David Sebasti in *Appuntamento a Londra*, di Mario Vargas Llosa (foto: Emiliano Pona).

PRO & CONTRO

Sul letto di morte dell'Occidente

Danilo Nigrelli, Monica Piseddu e Sabrina Scuccimarra in *Otello*.

OTELLO, di William Shakespeare. Traduzione di Patrizia Cavalli. Regia di Arturo Cirillo. Scene di Dario Gessati. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Pasquale Mari. Musiche di Francesco De Melis. Con Danilo Nigrelli, Monica Piseddu, Michelangelo Dalisi, Arturo Cirillo, Sabrina Scuccimarra, Luciano Saltarelli, Salvatore Caruso, Rosario Giglio. Prod. Teatro Stabile delle Marche, ANCONA – Teatro Eliseo, ROMA – Nuovo Teatro, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Tra tutte le tragedie di Shakespeare *Otello* è la tragedia del privato ma anche, forse più di ogni altra, dell'intera cultura occidentale. La tragedia del Moro è infatti la tragedia di un pensiero che procede per opposizioni – nero/bianco, maschile/femminile, male/bene – senza mai riuscire a pensare l'altro, a fare esperienza della differenza. Tragedia delle passioni – la gelosia prima di tutte, naturalmente – ma anche del linguaggio che di quel pensiero è al tempo stesso espressione e motore. Tragedia del limite, del non detto o del non dicibile, che si chiude idealmente con le ultime parole di Iago, col suo rifiuto di parlare. Tutto questo emerge "naturalmente" dallo spettacolo diretto da Arturo Cirillo, il cui merito maggiore è quello di non ridurre il testo shakespeariano – come spesso succede in altre messinscene – a un teorema preordinato o a una grottesca sceneggiata, riuscendo invece a restituire nella verità dei rapporti tra i personaggi il dispiegarsi di una dinamica emotiva che sfugge alle semplificazioni della logica. Questo risultato non sarebbe possibile se gli attori non si assumessero senza mezzi termini la responsabilità dell'interpretazione, sgombrando il campo da un simbolismo stereotipato: finalmente Desdemona non è più il simulacro di una femminilità angelicata ma una giovane donna capace di opporsi al padre e incapace di accettare che i fantasmi possano soffocare i sentimenti (e Monica Piseddu ne rivela i sussulti più intimi), Otello non è più un selvaggio grumo di irrazionalità ma un uomo di mezza età combattuto e contraddittorio (e Danilo Nigrelli ne restituisce luci e ombre sotto il trucco dichiaratamente posticcio), mentre Iago non è più l'incarnazione del male ma una figura in cui il mistero è inscindibile dall'umanità (e Cirillo è abilissimo a suggerire senza mai svelarla la tensione interna che ne guida l'agire). Ma tutti gli attori ci regalano l'opportunità di assistere a uno spettacolo in cui ognuno sa esattamente quello che sta dicendo (e purtroppo non è affatto scontato sui nostri palcoscenici). Al nitore del disegno concorre l'inedita traduzione di Patrizia Cavalli, serrata eppure attraversata da echi verdiani, capace di intrecciare in un dettato inscindibile concretezza e idealità. E mentre i costumi di Gianluca Falaschi collocano la vicenda nel Novecento coloniale, la scena operistica di Dario Gessati inquadra l'azione tra alte mura manovrate a vista dagli interpreti in una scabra trascrizione visiva del crudele dispositivo drammaturgico. E fino all'ultima scena, strangolati dalla *suspense*, non ci si vuole arrendere all'evidenza che anche per un amore sincero sia ormai troppo tardi. *Andrea Nanni*

Forse aveva ragione Carmelo Bene nell'insistere sulla non rappresentabilità di *Otello*. Un'intuizione che inchioda quella espressa nelle note esplicative della sua celebre riscrittura: «Il "fazzoletto" è il simulacro, il folletto "innocente" dell'"intreccio": quella seconda trama che oscura fino all'incomprensione di se stessa (ridicolminimizza) la "trama" prima. Futile». I sentimenti, anche per Shakespeare, appaiono un groviglio difficile da esplicare, dunque – sempre che non se ne voglia produrre una versione buona per i teatri lirici, dove veramente, più che in teatro, la semplicità degli opposti è il sale della narrazione – sembrano materia un po' scivolosa e contraddittoria dal punto di vista drammaturgico: il silenzio finale di Iago, più che portatore di un significato universale, sembra un limite di scrittura del pur sommo autore. Prologo necessario, questo, per tentare di porre in luce una serie di contraddizioni alla base di questa versione di Arturo Cirillo, per il resto – merito che va riconosciuto a lui e ai suoi colleghi di palcoscenico – ben resa attraverso una recitazione solida. La scelta, ad esempio, di concentrare la vicenda in due ore (senza intervallo) produce un racconto, già "privato" nelle premesse, ancora più privato, concentrato in sprazzi di informazioni. L'impressione che ne scaturisce è quella che tale approccio limiti il possibile sviluppo psicologico dei personaggi. In pratica, quando li vediamo per la prima volta, sappiamo che saranno così fino alla fine. Un particolare accentuato anche dalla recitazione, che è molto tipizzata per ciascuno. Ma allora, perché far "sbiadire" Otello, che all'inizio è nero (seppur non pitturato uniformemente) e alla fine è bianco? Cosa significa questo passaggio? E, al contrario, se Desdemona è qui una giovane donna fatta e consapevole di sé, e non l'ingenuità elevata a virtù, come ciò si concilia con quello che dice, e con il modo – etereo e dolce – con cui lo dice, nelle scene finali? Qual è, in fondo, il suo vero carattere? C'è infine il problema della relazione tra la parola, lo spazio scenico e i costumi: come una parola tradotta con maestria, pur restando tipicamente shakespeariana nella sua sovrabbondanza poetica, si concilia con l'essenzialità di uno spazio algido e con la neutralità di abiti che occhieggiano al Novecento? Sembra esserci, in sostanza, un disequilibrio tra i termini della narrazione orale e quella visiva. Più che altro, sono appunto domande quelle che Cirillo suscita: per certi aspetti un merito, perché il buon teatro è il luogo del dubbio, soprattutto in questo tempo di granitiche (in)certezze. *Pierfrancesco Giannangeli*

Inseguendo Eastwood

I PONTI DI MADISON COUNTY, dal romanzo di Robert James Waller. Adattamento e regia di Lorenzo Salveti. Scene di Bruno Buonincontri. Costumi di Bartolomeo Giusti. Luci di Sergio Ciattaglia. Con Paola Quattrini, Ray Lovelock, Ruben Rigillo, Alessandro Marverti, Maria Grazia Laurini. Prod. Andrea Ulmi e Rosario Coppolino per Molise Spettacoli, CAMPOBASSO - Festival Teatrale di BORGIO VEREZZI (Sv).

IN TOURNÉE

In origine fu il *bestseller*, scritto da Robert James Walker, non particolarmente lodato per originalità, ma poi Clint Eastwood ne fece un film molto apprezzato da pubblico e critica, in cui si autodirigeva accanto a una superlativa Meryl Streep. La versione teatrale di Lorenzo Salveti, nelle intenzioni registiche, vuole essere in accordo con la versione cinematografica, come recitano le note di sala. Ma la specificità del teatro appiattisce una storia che suggerisce immagini, tensioni e stati d'animo che forse solo il cinema può ricreare. Una donna sposata, moglie e madre irreprensibile, rassegnata a una tranquilla vita di provincia, incontra, durante l'assenza del marito e dei due figli, un viaggiatore libero e selvaggio. Due vite che si incontrano per caso e che, nello spazio di pochi giorni, si stravolgono completamente. Lei è Francesca, un'italiana sposa di guerra, delusa dal sogno americano; lui Robert Kincaid, un fotografo giunto in Iowa, per un *reportage* sui ponti coperti della contea per *National Geografic*, un solitario fiero di essere tale. Nell'arco di 75 minuti si dipana una delle storie più note del cinema hollywoodiano. Francesca, dopo i quattro giorni di intenso amore passati con Robert, sceglie di riprendere la sua vita e di non seguire l'amante. Segue, la via della saggezza che le mostra quanto sia migliore preservare un amore attraverso il ricordo anziché bruciarlo vivendolo fino in fondo. Paola Quattrini con brio, leggerezza e ironia anima la sua Francesca, allontanandola così dal suo modello originario. Ray Lovelock costruisce il suo Robert sul modello dei tanti personaggi portati sul piccolo schermo, che si rifanno sempre allo stesso tipo del bel tenebroso, tormentato e introverso capace di aprirsi solo all'anima gemella. La storia viene ricomposta nella sua interezza dal personaggio di Waller, l'autore del libro, interpretato da Ruben Rigillo. Sul finale dello spettacolo fanno capolino i due figli, Micheal e Carolyn, che scoprono la verità della madre, attraverso le lettere di lei, ricostruendone la breve, ma incisiva, storia d'amore. *Giusi Zippo*

Woyzeck in Sudafrica

WOYZECK ON THE HIGHVELD, ispirato al dramma di Georg Büchner. Regia e animazione di William Kentridge. Disegni di Adrian Kohler e William Kentridge. Animazione di William Kentridge. Costumi Hazel Maree. Luci di Mannie Manim. Con Mncedisi Baldwin Shabangu. Prod. The Standard Bank National Arts Festival, JOHANNESBURG CITY.

Chi aveva avuto la fortuna di vederlo, non aveva certo dimenticato il fascino umanissimo e potente di *Faustus in Africa*. Fu quello infatti il primo incontro del pubblico italiano con un felicissimo connubio che sulla scena coniugava insieme l'eclettica personalità di William Kentridge, artista visivo e regista di cinema prima ancora che di teatro, e la potenzialità creativa della Handspring Puppet Company. Una collaborazione iniziata in realtà con questo ormai pluripremiato *Woyzeck on the Highveld*, che, al suo apparire nel 1992, fu accolto dall'entusiasmo unanime della critica internazionale. E che oggi approda finalmente anche in Italia, a opera del Romaeuropafestival e del Teatro Eliseo di Roma, che ne ha ospitato in prima nazionale il nuovo allestimento, realizzato nel 2008 in vista di una lunga tournée attraverso il mondo. Dove la tragica vicenda di Woyzeck, raccontata da Georg Büchner, autentica vittima di una spietata macchina militarista, sadicamente vessata da astruse sperimentazioni pseudoscientifiche ed esasperata dal tradimento della donna che è la ragione della sua vita, si sposta dal contesto prussiano per trovare nell'Africa dell'*apartheid* e nell'altopiano dello Highveld, terra d'origine dello stesso regista, una nuova collocazione sociale. Ma anche un nuovo lavoro e una nuova pelle e, soprattutto, una nuova espressività di burattino animato a vista, i cui tratti di legno appaiono, sotto il gioco avvolgente delle luci, tanto intensi da confondersi con la realtà di un attore in carne e ossa. Incidendo sulla scena l'essenza un po' attonita di un uomo scavato nel corpo e nell'anima da una sofferenza sempre più alienata. Mentre la fisicità corposa dell'interpretazione di Mncedisi Baldwin Shabangu segna, con vitalità baracconesca di cinismo feroce, brividi di orrore disumano nell'articolata complessità di uno spettacolo di struggente poesia. Dove la tradizione del teatro di figura si accompagna alle scenografie semoventi in videoanimazione, disegnate dallo stesso Kentridge con l'antica tecnica del carboncino e trasformate dalla sua regia in essenzialità desolata di paesaggi, di sentimenti e di luoghi. Inserendosi anch'esse come elemento determinante di uno straordinario amalgama di moderno e di antico che innovativamente si dipana in linguaggio scenico di equilibrata e avvincente perfezione. *Antonella Melilli*

Una scena di *Woyzeck on the Highveld*, di William Kentridge da Georg Büchner.

Pul'cherija e vecchi merletti

POSSIDENTI DI ANTICO STAMPO, tratto da una novella di Nicolaj Gogol'. Regia di Mindaugas Karbauskis. Costumi di Svetlana Kalininas. Luci di Maria Belozertseva. Con Alexander Semchev, Polina Medvedeva, Julia Polinkaja, Artem Panchik, Yanina Kolesnichenkod, Elena Lemeshko, Olga Litvinova, Yana Sekste. Prod. Teatro d'Arte di MOSCA.

IN TOURNÉE

Se fossi un pittore e se volessi raffigurare su tela Filemone e Bauci, per nulla al mondo sceglierei un altro modello. Così Gogol' a proposito di Afanasij e Pul'cherija, protagonisti del racconto *Possidenti di antico stampo*, da lui pubblicato nel 1835 nella raccolta *Mirgorod* e riproposto oggi con uno splendido allestimento curato dal Teatro d'Arte di Mosca all'interno della rassegna "Giornate gogoliane – Roma 2009" che la città, da lui tanto amata, ha dedicato al bicentenario della nascita dello scrittore. Un autentico ricamo di gesti e tempi meticolosi e perfetti che sul vuoto della scena, delimitata da un fondale scuro, va dipanando i rituali quotidiani di una vita serena di anziani sposi legati tra loro da tenerissimo affetto e profonda solidarietà. Dove i lunghi silenzi, interrotti appena da dialoghi essenziali e radi, si fanno essi stessi espressione vibrante di abitudini consolidate e senza scosse, impregnate dei ritmi sereni della vita di campagna. Fino a quel presentimento di morte che, con la scomparsa della gatta, sostituta forse di un figlio mai avuto, s'insinua nella donna (Polina Medvedeva interprete finissima e squisita) e la induce ad assicurarsi che la futura solitudine dell'uomo possa esser confortata dalle cure e dalle coccole di sempre. Dilungandosi in raccomandazioni trepide e istruzioni minuziose, non prive di adeguate minacce e maledizioni, che attutiscano in lui il dolore dell'imminente dipartita. E che lo consegnano invece alla disumanità di una servitù volgare e arrogante, pronta a scompigliare in prevaricazione caotica l'ordinata tranquillità della casa e a schernire senza ritegno la mansuetudine inerme di un padrone

Filippo Dini in *Epistola ai giovani attori*, di Olivier Py.

sempre più smarrito e spento. Fino a ridurlo a un oggetto ingombrante che si sposta senza riguardo, ficcandogli in bocca il cibo con malgarbo insolente e crudele. Un essere grottesco e maleodorante che lo straordinario Alexander Semchev riesce a trasformare in un grumo accasciato di desolazione degradata e vinta. Mentre lo spettacolo tutto avvince con la potenza evocativa di un affresco, che la regia del lituano Mindaugas Karbauskis, autentico *enfant prodige* della scena russa contemporanea, cresciuto alla scuola di Fomenko e già due volte insignito del premio Nazionale Maschera d'Oro, va spiegando in un trascolorare di sorridente bonomia e di drammaticità sottile, già premonitrice di più cupi mutamenti, attraverso una originale e incisiva partitura di gesti minimi e di tempi esatti prolungati e lenti. *Antonella Melilli*

Naufragi da *pochade*

LA DODICESIMA NOTTE, di Shakespeare. Traduzione e adattamento di Masolino D'Amico. Regia di Beppe Arena. Scene di Andrea Bianchi/Forlani. Costumi di Antonia Petrocelli. Musiche di Nino Rota. Con Mariano Rigillo, Marco Messeri, Anna Teresa Rossini, Mario Patané, Lello Lombardi, Bianca Maria D'Amato, Tony Fornari, Angelo Maresca, Edoardo Sala, Antonello Piccolo, Simone Vaio. Prod. Compagnia Molière, ROMA - Molise Spettacoli, CAMPOBASSO - Festival Teatrale di BORGIO VEREZZI (Sv).

IN TOURNÉE

All'apertura di sipario si (dis)vela una tempesta… Un naufragio, quindi, e, persuasi di essersi entrambi dispersi, Sebastiano e sua sorella, Viola (personaggio centrale che assume col travestimento due antitetiche identità sessuali che generano scompiglio ma anche emancipazione). L'Illiria, immaginifico (non) luogo dei tormenti d'amore. Il conte Orsino, straziato per i rifiuti di Olivia cui sono morti padre e fratello e che vive reclusa nella sua dimora. Viola, travestita da Cesario che s'innamora del conte. Infine una cricca assortita formata dal buffone di corte Feste (Tony Fornari), Sir Tobia (Marco Messeri), ubriaco e impenitente, Sir Andrea Malagota (Mario Patané) e Maria la governante (Anna Teresa Rossini) che distruggeranno fama e vita del maggiordomo Malvolio (Mariano Rigillo) facendogli credere nell'amore di Olivia per lui. Insomma è Shakespeare. Almeno così dovrebbe essere, perché questo allestimento de *La dodicesima notte* pare farsene beffa. Tanta facile *coquetterie* in Shakespeare rivela presto il suo sottofondo, una tersa metafora dell'amore e dell'affrancamento dal senso comune che suscita, e che è anche perdita della prospettiva spazio-temporale. Nel lavoro in questione rimane allo stadio embrionale, facendo anzi naufragare le sublimi pagine del Bardo per farle riemergere come fossero scritte da un autore di *pochade*. Attori che recitano per e a se stessi, con didascalico esito; entrate e uscite di scena – sulla quale troneggia un'orripilante quanto enorme vela romboidale ruotante – agite con isterica ripetitività. Da questa lettura alquanto "superficiale" il solo Mariano Rigillo riesce a cavarsela con dignità pari al suo talento e carisma. Il pubblico, che sovente non è stupido, questo lo ha compreso e non ci sembra che abbia granché gradito. *Francesco Urbano*

Voci dal camerino

EPISTOLA AI GIOVANI ATTORI, di Olivier Py. Traduzione di Gioia Costa. Regia di Giorgio Barberio Corsetti. Costumi di Anna Coluccia e Annalisa Gallina. Luci di Gianluca Cappelletti. Video di Angelo Longo. Con Filippo Dini e Mauro Pescio. Prod. Fattore K, ROMA - Face à Face.

IN TOURNÉE

Il corposo testo del drammaturgo francese nacque quale esortazione per i giovani attori, ma la profondità della riflessione e la poeticità della prosa ne fanno un prezioso manifesto dell'amore per l'arte della parola. E "amore" e "parola" sono i termini chiave della meditazione di Py: parola che è davvero verbo incarnato e pretende ascolto attento e amorevole, mentre rifugge distrazione e superficialità. In scena, il carnale, umorale, indignato, nostalgico, malinconico Filippo Dini interpreta un attore-attrice tragico, sorpreso nel proprio spoglio camerino mentre è impegnato a coprirsi la faccia di spessa biacca. Indossa la bianca tunica e la corona di alloro riservate ai ruoli tragici e, nel frattempo, analizza con il pubblico i tanti motivi di scoraggiamento e di delusione. Il suo monologo – in cui si alternano e si compenetrano comicità e disincanto, ironia e rimpianto, indignazione e commozione – è, tuttavia, interrotto dalle incursioni di vari personaggi, interpretati tutti dal flessibile ed energico Mauro Pescio. Dal guastafeste al responsabile della cultura, dal direttore della scuola d'arte drammatica al ministro della comunicazione – tutti accompagnati da cartelli o altri espedienti che ne permettono l'immediata identificazione – queste figure esemplificano ostacoli e resistenze all'affermazione dell'arte e della poesia. L'attore sperimenta così solitudine e incomprensione e, nondimeno, non rinuncia a interrogarsi sulla necessità della parola teatrale, della quale avverte la strenua volontà di sopravvivenza malgrado la faciloneria e la mediocrità di una società che ha reso propri vati giocatori di calcio e vacue *starlette*. Così nel monologo finale, in proscenio, illuminato da un cono di luce, il viso pulito dalla biacca, l'attore pronuncia la sua ultima, accorata difesa della parola, invitando a riscoprirne dimenticate e quasi mistiche valenze. Accompagnato da una regia accorta e discreta e affidato a un protagonista quanto mai generoso e potente, il testo di Py diviene un'esortazione per quanti amano il teatro a vincere passività e rassegnazione. Da vedere assolutamente. *Laura Bevione*

Celestini e il razzismo

IL RAZZISMO È UNA BRUTTA STORIA, racconti di Ascanio Celestini. Musiche di Matteo D'Agostino. Suono di Andrea Pesce. Prod. Fabbrica srl, ROMA.

IN TOURNÉE

L'ultima fatica di Ascanio Celestini è un *collage* di storie sul razzismo, che trova forma in uno spettacolo e in una piccola ma significativa tournée organizzata dall'Arci. Nella nota, Ascanio spiega che, quando l'associazione gli propose il progetto, lui, non essendo in grado di scriverci sopra un nuovo testo, decise di utilizzare alcune storie già raccontate in passato, pescando situazioni e personaggi in un repertorio conosciuto. Non per questo lo spettacolo ha un minore impatto: teatri ovunque esauriti e pubblico rapito dal folletto narratore. In ogni caso, indipendentemente dalla genesi, *Il razzismo è una brutta storia* presenta elementi che possono far intuire un nuovo corso, parallelo a quello conosciuto, nella carriera dell'artista romano. Innanzitutto vediamo cosa Celestini ha utilizzato. Ha adoperato una serie di citazioni forti: dalla ragazzina senza gambe all'agente immobiliare col cravattone e le scarpe a punta, metafora di una società che poco ha a che fare (e per questo non capisce) con i neri dell'Africa che sono venuti a popolare le nostre città. «Bella l'Africa – recita in un passaggio – è un bel documentario che dopo dieci minuti ti sei già rotto le palle. Bella l'Africa, peccato che esista davvero». In bilico tra i racconti surreali, così tipici della poetica di Celestini, e la realtà dei fatti che ne è il sostrato pulsante e dolente, Ascanio ci dice, prendendoci a pugni con apparente leggerezza, che in Africa ci sono mille negri morti per ogni negro vivente. Poi l'umanità cambia e i racconti sono popolati da filippini che entrano nei nostri bar, da una fila indiana multicolore al termine della quale non rimane nessuno, da numeri che quando vogliono essere chiamati per nome sono presi per sovversivi, da perbenisti che odiano i razzisti pur essendolo più o meno inconsciamente, da una spiegazione dell'*Otello* di Shakespeare «come la storia di un negro che finisce male» e pertanto «il razzismo se fatto seriamente può essere anche cultura». E c'è pure quello che odia i "froci". Tutto per dire infine che è «bella la realtà, peccato che esista davvero». Lo spettacolo ricalca lo stile narrativo e attoriale conosciuto di Celestini ma aggiunge anche la presenza in palcoscenico di un musicista, che accompagna con la chitarra le parole. È il segno di una sempre più costante attenzione di Ascanio per le potenzialità della musica d'autore, come testimonia anche il cd di canzoni da poco uscito. Vedremo dove porterà. *Pierfrancesco Giannangeli*

RAVENHILL/ACCADEMIA DEGLI ARTEFATTI

L'Occidente alle crociate riflessi di morte in 17 pièces

SPARA/TROVA IL TESORO/RIPETI, di Mark Ravenhill. Traduzione di Pieraldo Girotto e Luca Scarlini. Regia di Fabrizio Arcuri. Scene e luci di Diego Labonia, Claudio Petrucci, Andrea Simonetti. Costumi di Ginevra Polverelli. Con Miriam Abutori, Michele Andrei, Matteo Angius, Gabriele Benedetti, Livio Beshir, Costa brothers, Fabrizio Croci, Pieraldo Girotto, Francesca Mazza, Federica Seddaiu, Caterina Silva, Sandra Soncini. Prod. Accademia degli Artefatti09, ROMA – Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO.

IN TOURNÉE

È un progetto complesso quello che Mark Ravenhill ha realizzato con *Spara/Trova il tesoro/Ripeti*, ciclo di diciassette brevi testi che prendono spunto in maniera più diretta o a livello di semplice suggestione da altrettanti classici della letteratura, del cinema e della musica. Il nucleo tematico, di volta in volta declinato in maniera differente per punto di vista, protagonisti, ambientazione, è la guerra al terrorismo di matrice islamica messa in atto dall'Occidente dopo la strage dell'11 settembre 2001, una guerra senza confini né regole ma, soprattutto, senza fine. Sin dal titolo, che allude alla violenza ripetitiva e meccanica di molti videogiochi a sfondo bellico, il drammaturgo inglese prende nettamente posizione, evidenziando le ombre e le contraddizioni che pesano sull'azione delle potenze occidentali, malate di arroganza, materialismo, ignoranza, superbia, consumismo, capaci di concepire un unico modello sociale e culturale – il proprio – e convinte di doverlo esportare a ogni costo. Quella che viene presentata come una lotta per la libertà e la democrazia è mossa principalmente da interessi economico-politici e dalla volontà di sfruttare le risorse naturali dei paesi più poveri, ed è portatrice di una distruzione cieca e incontrollabile. Ravenhill racconta con un linguaggio quotidiano piccole storie a forte valenza simbolica e spesso legate fra loro da rimandi interni, in cui il tema viene affrontato in modo diretto grazie all'ambientazione nel teatro del conflitto oppure attraverso i suoi riflessi di morte e sofferenza nel resto del mondo. Così la guerra è un'esperienza vissuta sulla propria pelle dai soldati che, spediti da un paese all'altro a "fare il loro dovere" senza porsi troppe domande, anelano al rientro in patria come eroi in *Odissea*, o dalla vedova di un dissidente, costretta a subire il delirio amoroso di un soldato che arriva a torturarla nel tentativo di sottometterla anche emotivamente, in *Delitto e castigo*. Diventa invece un'eco indistinta, nient'altro che un brutto sogno se vista attraverso gli occhi di un bambino che, con il suo piccolo bagaglio di certezze ottuse e inscalfibili su che cosa siano il Bene e il Male, riceve abitualmente di notte nella sua cameretta la visita di un soldato senza testa in *Guerra e pace*. Fabrizio Arcuri e l'Accademia degli Artefatti hanno raccolto l'ambiziosa sfida di Ravenhill, programmando di portare in scena tutte le pièce che compongono *Spara /Trova il tesoro/Ripeti* a partire da un primo gruppo di otto: *Delitto e castigo*, *Donne in amore, Guerra e pace, La madre*, *Le Troiane*, *Nascita di una nazione*, *Odissea*, *Paradiso perduto*. Gli allestimenti sono essenziali, fatti di pochi elementi scenici, talvolta supportati da riprese video in diretta. Gli attori si amalgamano con precisione e fluidità, sperimentandosi su molteplici registri recitativi – tragico, comico, grottesco, ironico, onirico –, e accentuano le reiterazioni verbali già presenti nei testi, a tratti indulgendo però un po' troppo in pause e ammiccamenti. Il pubblico viene spesso chiamato direttamente in causa, assumendo a seconda della pièce il ruolo di vittima, carnefice, testimone, "buono" o "cattivo". Non mancano le felici soluzioni registiche: esemplare è la scelta di occultare per gran parte del tempo Francesca Mazza dietro lo schienale di un divanetto in *La madre*, lasciando alla sua sola voce il compito di riempire la scena e amplificandone così la potenza e il rigore espressivi. Il risultato è un affresco sociopolitico qualitativamente non del tutto omogeneo ma comunque di notevole livello, che dà conto del grande lavoro di una compagnia sempre alla ricerca di un confronto serrato con la contemporaneità. *Valeria Ravera*

Solitudine e tormenti di un'ancella del sonno

DOLL IS MINE, di Katia Ippaso. Con Cinzia Villari, Michele Villari (sassofono e clarinetto), Roberto Palermo (fisarmonica midi). Prod. Vitamina T, ROMA.

IN TOURNÉE

Una giornalista scrittrice, Katia Ippaso, un'attrice scrittrice Cinzia Villari, e, in comune, la passione per il teatro che le ha fatte incontrare già dieci anni fa. Ma solo nel 2009, le due hanno deciso di unire le loro forze per un sodalizio artistico e creativo che prende il nome dal romanzo *Le onde* di Virginia Woolf, scrittrice da entrambe molto amata. E che approda alla sua prima prova con questo *Doll is mine*, elaborato dalla penna dell'una per le qualità interpretative dell'altra. Un monologo, ma anche un tassello di un più vasto progetto sul Giappone, che nell'autrice nasce da un interesse assai vivo per la letteratura di questo paese. E che trae lo spunto in particolare dal romanzo *La casa delle belle addormentate* di Yasunari Kawabata. Un'opera bellissima e inquietante il cui titolo in parte viene ripreso, come un omaggio di dichiarata paternità, nel nome stesso del Palazzo in cui la protagonista vive la schiavitù della sua strana attività. Qui infatti le donne non sono chiamate a offrire la visione del loro corpo addormentato allo sguardo dei clienti, che peraltro non possono toccarle, ma al contrario ne accompagnano il sonno, come ancelle silenziose di un abbandono impudico pronto a popolarsi di misteriosi segreti e di incubi mostruosi. Mentre la donna, soggetta alle regole ferree di una invisibile padrona, sembra dibattersi in un accavallarsi di pensieri, riflessioni, ricordi, come in una prigionia che la espone alla percezione di perversioni e fobie pronte a trovare nel sonno dell'altro il varco di una temporanea libertà. Ma anche alla sopraffazione e alla violenza che sembra aleggiare intorno con l'ombra di una morte in agguato. E soprattutto all'assalto della propria solitudine esistenziale, confortata solo da sporadici incontri con un'amica narcolettica, di altrettanto tormentata disperazione, che l'autrice crea a partire da un personaggio, peraltro marginale, incontrato nel romanzo *Sonno profondo* di Banana Yoshimoto. Una solitudine di essere sempre più annichilito, battuto fino allo sfinimento da un percorso di vita che, nel chiuso della stanza, davanti al cliente immerso nel sonno, si apre in spiragli straziati di affinità forse solo desiderate e di conflitti mai placati. Portando in superficie un carico di dolore, quasi consustanziato all'esistenza stessa, che colpisce e sgomenta come una ferita viva. Grazie alla voce che l'interprete piega a una partecipazione umanissima e sconvolgente, e che quasi naturalmente s'intreccia al suono del sassofono e del clarinetto di Michele Villari e agli accenti struggenti della fisarmonica midi di Roberto Palermo, anch'essi elementi determinanti di un concerto spettacolo di raffinata e compatta intensità. *Antonella Melilli*

PRO & CONTRO

Ritratto di famiglia con badante

EST OVEST, testo e regia di Cristina Comencini. Scene di Paola Comencini. Costumi di Antonella Berardi. Luci di Sergio Rossi. Con Rossella Falk, Luciano Virgilio, Claudio Bigagli, Daniela Piperno, Viola Graziosi, Merita Xhani, Elisabetta Arosio, Roberto Infascelli, Alessandro Sperduti. Prod. Artisti Riuniti/ Antheia, ROMA.

IN TOURNÉE

Una nonna dal carattere un po' difficile, accanto a lei un fratello, ancora vitalissimo e sensibile al richiamo d'amore, due figli, una nuora e tre nipoti, tutti riuniti intorno al suo ottantesimo compleanno e ugualmente impegnati in una sequela di bugie tese a risparmiare all'anziana signora i colpi di un angoscioso segreto. E, ultima ma non ultima la badante ucraina, pronta a sottolineare continue somiglianze con situazioni inerenti al suo personale vissuto di profuga, provata dalla guerra e costretta a vivere lontano dalle amatissime figlie. Questi i personaggi ideati da Cristina Comencini per la sua nuova commedia, scritta appositamente per Rossella Falk. Una signora del teatro, che qui torna a dominare la scena con piglio autorevole di sensibilità incisiva, capace di liberare insofferenze sdegnose di matriarca perfino un po' despota e umanissime sfaccettature di solitudine fragile e orgogliosa. Mentre intorno a lei ruota un cast assai ben affiatato che armonicamente affianca la rodata bravura di Luciano Virgilio, Claudio Bigagli e Daniela Piperno, nei panni del fratello e dei figli, alla freschezza dei giovani interpreti chiamati a incarnare gli altri personaggi. Restituendo nel sapore di una commedia ariosa e divertente, destinata tuttavia a un finale addirittura tragico, uno spaccato di famiglia moderna, traversata di problemi esemplari della nostra contemporaneità. Dove Est e Ovest, come recita il titolo, costituiscono due punti cardinali tutt'altro che opposti, che forse anzi possono perfino incontrarsi. Come accadrà infatti all'anziana signora e alla badante che ha sempre trattato con sussiegoso fastidio, qui impersonata da Merita Xhani con correttezza appropriata, non priva tuttavia di qualche saccente sospetto. Un limite riferibile del resto alla sostanza della commedia stessa, che alla presenza della donna venuta dall'Est, col suo carico di ansie e di sofferenze inespresse, dà giustamente rilievo. Senza riuscire tuttavia a evitare completamente un sospetto di insistita demagogia all'interno di un allestimento che, con brillante godibilità di situazioni e di scrittura, va spiegando l'opposizione di generazioni diverse e l'immediatezza di linguaggi sempre più poveri di parole e di comunicazione. Stendendo fin dall'inizio, sullo sfondo di una scenografia di elegante compostezza, che nelle impronte dei quadri staccati dalle pareti strizza l'occhio al progressivo impoverimento di passate risorse, il peso sempre più concreto di una misteriosa scomparsa dietro cui è possibile immaginare la droga o addirittura il delitto. Per deviarne poi il percorso su una futura comunanza di umanità invasa dal dolore con scarto tanto repentino da lasciare una sensazione spiazzante di sospesa incompiutezza. *Antonella Melilli*

Questa *conversation pièce*, *Est Ovest*, testo e regia di Cristina Comencini, dei Comencini del cinema, dal capostipite Luigi, miscela velleità cechoviane e paure pinteriane in un cocktail, appositamente preparato per Rossella (sempre più Grandma O' Hara) Falk, che sta a Cechov e a Pinter come *Ombre Rosse* e l'epopea western sta a Cocco Bill. Questa commedia, che succede a *Due Partite* e accade sul terreno di gioco (al massacro) di un compleanno di famiglia debitamente disfunzionale, pare di smaccata inutilità e, malgrado le tematiche (?) dibattute, per lo più a vuoto, di cerebrale inattualità. Dove sono finiti i Giovani Arrabbiati capaci di cogliere al volo, per esempio con *Look back in angry*, lo spirito dei (loro) tempi? Ricordo con rabbia, rimpiangendole, serate teatrali al cospetto di efficaci rappresentazioni della scricchiolante struttura familiare borghese. Qui le bizze di Nonna Letizia e i vezzi di Armando, suo fratello, interpetato da Luciano Virgilio come uno zio Vanja a Capalbio, non rimandano ad alcunchè di attinente alla famiglia nell'era dei pacs negati, bensì rinviano al mittente chiacchiere qualunque, rifilandoci il pacco di una pièce vagamente a chiave: una chiave che non apre alcuna porta, suscitando minor attenzione di una puntata media di *Porta a Porta*. Un illustre collega presente in sala osserva con impertinente pertinenza che questo genere di lavori pare adatto a funzionare sui palcoscenici parigini. Considerato che in Italia non si sa rendere al meglio neppure un lavoro Tony Award winner della Reza come *Il dio della carneficina*, è prevedibile che neanche l'autrice stessa sappia valorizzare un copioncino *ratatouille* appena scongelato. Bene: Letizia compie gli anni, una nipote è sparita negli Stati Uniti, i figli svendono argenteria e attrezzeria varia: Claudio Bigagli, nel ruolo di un regista d'insuccesso, cerca di defilarsi, Daniela Piperno si prodiga alla ribalta, Madame Falk lancia occhiatacce in tralice e i ragazzi, i "gggiovani", sono efficaci solo quando, in controscena, parlano dei fatti propri (i loro di attori, non quelli dei loro personaggi, che so, magari questioni di Enpals). La serata si trascina stancamente fino agli applausi finali. Di circostanza. *Fabrizio Caleffi*

Rezza saltimbanco dell'attualità

7 – 14 – 21 – 28, di Flavia Mastrella e Antonio Rezza. Scrittura e regia di Antonio Rezza. Scenografia e costumi di Flavia Mastrella. Luci di Maria Pastore. Con Antonio Rezza e Ivan Bellavista.
Prod. Fondazione Teatro Piemonte Europa, TORINO – Teatro 91 – RezzaMastrella, ROMA.

IN TOURNÉE

All'interno dell'"habitat" creato dalla fedele compagna d'avventure artistiche Flavia Mastrella, l'attore-autore-regista Antonio Rezza dà vita a uno spettacolo variegato e scoppiettante, tenuto insieme da null'altro che la sua presenza e lo spazio scenico. Uno sorta di installazione da parco giochi, con altalena, corde, teli colorati, pali verticali e diagonali che si incrociano con assi orizzontali. E, ancora, una pedana basculante e travestimenti vari e immaginosi che trasformano/deformano il viso, già mobilissimo, di Rezza, tramutandolo in creature grottesche e fiabesche, folletti ovvero divinità burlesche. I costumi-oggetti di scena e la mimica facciale, tuttavia, non costituiscono che una delle componenti dell'originale drammaturgia ideata dal duo Rezza-Mastrella, nella quale il linguaggio verbale non viene affatto trascurato ma, anzi, risulta sottoposto a medesimi processi di manipolazione e deformazione. La comicità di Rezza, dunque, è frutto di un abile incastro di parola e gesto, frase ed espressione facciale, storiella/filastrocca e prossemica inusuale. Lo spettacolo, allora, si fonda essenzialmente sull'abilità e sulla disinvoltura verbale e fisica di Rezza, senza che ci sia la reale necessità di un filo conduttore che, definito e descritto, risulterebbe infine velleitario e posticcio. Certo, Rezza si autocita e, nel corso dello spettacolo, accenna rimandi a momenti precedenti, ma la ragion d'essere della messa in scena sta tutta nella sua ingombrante ed esuberante presenza, nel suo spirito dissacrante e nella sua allergia alle convenzioni e all'ordinarietà. Uno spettacolo in cui si parla di preti pedofili e padri separati, in cui ci si diverte con una versione aggiornata del gioco della campana (da cui il titolo "numerico") e si fa amaro sarcasmo sui lavoratori precari. Affiancato dalla giovane spalla Ivan Bellavista, alternando sipari più o meno riusciti, Rezza diverte e offre un punto di vista feroce e sarcastico, per nulla consolatorio e tuttavia non drammatico, sulla nostra confusa e corrotta realtà. *Laura Bevione*

Ferrari ispettore anti ipocrisie

UN ISPETTORE IN CASA BIRLING, di John Boynton Priestley. Traduzione di Giovanni Lombardo Radice. Regia di Giancarlo Sepe. Costumi di Giovanni Ciacci. Scene di Almodovar. Luci di Umile Vainieri. Musiche di Harmonia Team. Con Paolo Ferrari, Andrea Giordana, Crescenza Guarnieri, Cristina Spina, Vito Di Bella, Mario Toccafondi, Loradana Gjeci.
Prod. Bis Tremila, ROMA.

IN TOURNÉE

Un giallo ricco di *suspense*, *Un ispettore in casa Birling* in cui nulla è come sembra. Londra, inizio '900: i Birling organizzano la festa di fidanzamento della figlia Sheila con un giovane industriale, ma l'allegria è interrotta dall'arrivo di un commissario di polizia incaricato di indagare sulla morte di una ragazza con la quale tutti i membri della famiglia, senza saperlo, avevano screzi tali da poter essere un movente per ucciderla. Attraverso un confronto serrato tra i diversi personaggi emergono tensioni e lati oscuri: tutti scoprono di non conoscersi realmente e di essere intrisi di ipocrisia borghese, che li porta anche a fare affari con matrimoni d'interesse. Con abilità Paolo Ferrari si cala nelle vesti dell'ispettore, reggendo le fila di tutta la commedia con atteggiamento ora inquisitorio ora sornione, lasciando un margine di ambiguità al suo ruolo che, alla fine, potrebbe anche essere inventato. Andrea Giordana è il padre di famiglia attonito che si presta a fare "da spalla" all'ispettore, contribuendo così a tenere intenso il ritmo della commedia. La drammatica fase finale della ricerca del colpevole, nell'idea registica di Sepe, è fatta rivivere come in un film in avanzamento rapido, dove gli attori dimostrano una straordinaria mimica nel riprodurre, come in un *tableau vivant*, le espressioni di quando avevano ascoltato le prime rivelazioni sui rispettivi comportamenti nei confronti della ragazza uccisa. Tensione e spaesamento nello spettatore creano anche le originali musiche, inserite efficacemente nelle scene culminanti. *Albarosa Camaldo*

Fratelli di sangue in un paese che non c'è

MASKED – LEGAMI DI SANGUE, di Ilan Hatsor. Traduzione e regia di Maddalena Fallucchi. Scene e costumi di Maria Alessandra Giuri. Musiche di Marco Melia. Con Massimiliano Mecca, Fabio Pappacena, Michele De Girolamo.
Prod. Il Carro dell'Orsa, ROMA.

IN TOURNÉE

Sguardo teso, febbricitante. Per un viaggio mediorientale senza vie d'uscita, né soluzioni. Non si esce indifferenti da *Masked – Legami di sangue*, solido lavoro allestito da un fortunatissimo testo dell'israeliano Hatsor (oltre 1500 repliche in patria). Interno familiare palestinese. Tre fratelli si ritrovano alla resa dei conti in una macelleria tappezzata di sangue, in un simbolismo un po' spiccio ma d'un certo effetto. Halled, Na'im e Da'ud, ovvero immagini diverse di un paese senza Stato, quotidianamente alle prese con *raid*, *check-point*, retate. Attraverso i loro occhi il ritratto d'un popolo ferito e dalle mille sfumature, dove ognuno reagisce come può fra guerriglia, normalità posticcia, collaborazionismo. E proprio dall'accusa d'essere spia degli israeliani che pende sulla testa di Da'ud, muove la vicenda e la sua degenerazione, in cui i tre fratelli si amano, si temono, si odiano, in un balletto drammaturgico di notevole equilibrio. Lucido, mai verboso. Colpevole o innocente? Poco importa. Interessante invece osservare lo spingersi in profondità in quei legami del titolo, filtri sovra-sociali che tutto esasperano. Regia asciutta, nutrita con la parola e un uso vagamente claustrofobico dello spazio scenico. Mentre difficile è rendere davvero credibili i tre fratelli palestinesi, così distante per gesti e pensieri la realtà descritta. Si risolve attraverso una recitazione talvolta sopra le righe, verso un rischio didascalia già presente nel testo. Intensa comunque la prova degli attori, con forse su tutti Massimiliano Mecca (Da'ud), bravo a rendere coi mezzi toni le contraddizioni d'un ruolo complesso. All'interno d'una umanità varia in cui ognuno alimenta le proprie (auto)giustificazioni, i propri lati oscuri. Unica vittima l'innocenza. Ma quella purtroppo s'è persa da tempo. *Diego Vincenti*

Paolo Ferrari e Andrea Giordana in *Un ispettore in casa Birling*.

TEATRO DI ROMA

Popolizio ha naso per un *Cyrano* raffinato

CYRANO DE BERGERAC, di Edmond Rostand. Regia di Daniele Abbado. Scene di Graziano Gregori. Costumi di Graziano Gregori e Carla Teti. Suono Hubert Westkemper. Luci di Angelo Linzalata. Coreografie di Simona Bucci. Con Massimo Popolizio, Viola Pornaro, Luca Bastianello, Dario Cantarelli, Stefano Alessandroni, Giovanni Battaglia, Andrea Gherpelli, Marco Maccieri, Carlotta Viscovo, Elisabetta Piccolomini, Luca Campanella, Mauro Santopietro, Roberto Baldassarri, Simone Ciampi, Flavio Francucci, Davide Lora. Prod. Teatro di ROMA.

IN TOURNÉE

Luca Bastianello, Massimo Popolizio e Viola Pornaro in *Cyrano de Bergerac*.

Un *Cyrano de Bergerac* che convince la critica e incontra il favore del pubblico. A ragione del resto, perché si tratta di un allestimento segnato da un equilibrio saldamente armonico e coerente in tutti gli elementi che lo compongono. Dall'avvolgente essenzialità della scenografia che Graziano Gregori piega di volta in volta alla suggestione di un giardino notturno o apre al divertente trionfo di polli ruotanti sullo spiedo, ai costumi linearmente evocativi di raffinatezze secentesche e rudi appartenenze militari, da lui eleborati insieme a Carla Teti, al gioco delle luci che senza stridori accompagna e sottolinea l'evoluzione del racconto. Dove Massimo Popolizio impone la centralità del suo personaggio con un'interpretazione di grande duttilità e sensibilissima bravura, estraendone sfumature sottilissime di inedita e vibrante umanità. Come smussandone ogni eccesso di fanfaronesco e riportandolo a una più autentica misura di uomo profondamente innamorato. Ma anche mosso a venature di malinconia struggente da un senso segreto di vergogna e di pudore che costringe al silenzio ogni anelito del suo cuore nella consapevolezza della deformità che gli deturpa il volto e nel timore di esporsi al ridicolo di un sanguinoso rifiuto. Finendo per escogitare il paradossale connubio di bellezza del corpo e dell'anima che, intrecciando in un'ideale unicità l'eleganza dei suoi versi e l'estetica apparenza dell'infacondo Cristiano, interpretato da un convincente Luca Bastianello, permea di un alone insieme romantico e un po' melodrammatico il testo di Rostand. Un alone che qui giunge come asciugato in livelli di più credibile slancio, misto di generoso sacrificio in favore di un altro e di egoistico agognato abbandono ai propri sentimenti per la cugina Rossana, che ha qui il volto e i gesti di una aderente Viola Pornaro. Grazie a una leggerezza che guarda alla lezione di Calvino e che la pregevole regia di Daniele Abbado elegge a filo conduttore dell'intero spettacolo. Avvalendosi di un *ensemble* abbastanza bene amalgamato, anche se non tutto di ugual livello, e di un testo ampiamente rimaneggiato attraverso tagli ma anche aggiunte tratte dalla sceneggiatura di Jean-Claude Carrière per il film interpretato da Gérard Depardieu nel 1990, per far della commedia qualcosa di impercettibilmente sfaccettato e vibratile, che attorno al protagonista va tessendo la solitudine accorata di una natura utopica e quasi donchisciottesca. **Antonella Melilli**

Thelma e Louise della terza età

LE FUGGITIVE, di Pierre Palmade e Christophe Duthuron. Regia di Nicasio Anzelmo. Scene di Antonello Luberti. Costumi di Graziella Pera. Musiche di Luciano Francisci. Con Valeria Valeri e Milena Vukotic. Prod. Teatro Ghione, ROMA.

Due donne in piena notte sull'autostrada in attesa di un passaggio. È un insolito inizio, che muove al riso con quel preteso diritto alla precedenza che tutte e due, a dispetto della loro evidente diversità, difendono con identiche ragioni. Si tratta infatti di una vitalissima anziana, armata solo della sua borsetta, e di una matura signora, ancora avvenente, affaticata da un pesante bagaglio pieno di ricordi. Ma tutt'e due sono "le fuggitive" che danno il titolo alla commedia di Pierre Palmade e Christophe Duthuron, accolta con caloroso successo in Francia e in particolar modo a Parigi, dove ha registrato il tutto esaurito. Un testo mai rappresentato in Italia, dove approda per la prima volta con due interpreti d'eccezione. Una Valeria Valeri in piena forma, frizzante d'energia e capace di invadere con la sua simpatica vivezza la nudità della scena, e, accanto a lei, una vibratile Milena Vukotic, chiamata a incarnare, tra venature di accorata speranza e struggente malinconia, una casalinga frustrata, stanca di essere ridotta al ruolo di un elettrodomestico e tuttavia incline a una coazione di trepida sollecitudine non appena se ne presenti l'occasione. Due donne che sanno entrambe da cosa fuggono, l'una una famiglia indifferente, l'altra la costrizione di un ospizio in cui l'ha relegata il figlio, e in comune l'obiettivo avventuroso di un ignoto altrove. E che introducono sul filo del loro paradossale incontro temi nodali della nostra organizzazione sociale, dallo sfruttamento femminile all'interno della famiglia al peso di una vecchiaia ridotta ad attesa inerte della morte. Problemi tuttavia che appaiono sfiorati e come eletti a strumento divertente d'assurdo all'interno di una scrittura peraltro brillante e scorrevole. E questo nonostante la regia un po' apatica di Nicasio Anzelmo, che non riesce a sfuggire a un certo meccanicismo né ad armonizzare in autenticità di ritmo la sapienza interpretativa delle due protagoniste, a cui resta il peso, e soprattutto il merito, di far fronte alla debolezza complessiva dello spettacolo. *Antonella Melilli*

I manichini e la bambina

TRATTATO DEI MANICHINI, ideazione e regia di Alessandro Serra. Con Valentina Salerno, Chiara Casciani, Alessandra Cristiani, Silvia Malandra. Prod. Teatropersona, CIVITAVECCHIA (RM).

IN TOURNÉE

Nell'oscurità sei mani si muovono in maniera armonica su uno sfondo rosso fuoco per poi scomparire apparentemente nel nulla. Compare una bambina di circa sei anni, con abiti di inizio Novecento e trecce bionde, disorientata e forse spaventata. L'insolito e perturbante spettacolo di Teatropersona – proposto durante il festival torinese "Il sacro attraverso l'ordinario" all'interno della vetrina "Teatri del tempo presente", promossa dall'Eti per offrire visibilità alle nuove generazioni teatrali – è davvero fatto della sostanza di cui sono composti i sogni. Impalpabile e conturbante, fantasticamente reale come lo sono le allucinazioni e i sogni dei sonnambuli. C'è l'atmosfera di certi romanzi romantici o di alcuni racconti di E.A. Poe: esseri inanimati che acquistano movimento e personalità, l'innocenza dei bambini quale precisissima lente per osservare quanto nasconde l'opaca superficie della realtà. Così, la bimba bionda attraversa lo spettacolo attorniata da oscure figure che la circondano, la vestono e la svestono, l'impauriscono e la proteggono, la fanno danzare manipolandola come una marionetta e la prendono dolcemente per mano. La bambina è turbata ma la sua ingenuità e la sua invincibile volontà di scoperta la spingono ad abbandonasi a quelle creature, inconsapevolmente percepite come prezioso strumento di conoscenza. Presenze oscure e dai lineamenti incerti infagottate in pesanti mantelli, in neri abiti con la crinolina ma anche spogliate e, come nudi manichini, vestite solo di candida biancheria. Tre danzatrici-performer costringono il proprio corpo a movimenti meccanici e innaturali, frenetici ma armoniosi: tre legnosi burattini che, come la bimba bionda, lottano per spiccare il volo verso la vita vera. *Laura Bevione*

Una poetica inadeguatezza

IN PUNTA DI PIEDI, LA SPALLATA, FRAGILE SHOW, drammaturgia e regia di Francesca Macrì e Andrea Trapani. Luci di Mirco Maria Coletti. Con Andrea Trapani e Lorenzo Acquaviva. Prod. Biancofango, ROMA.

IN TOURNÉE

Bisogna esser bravi a fare teatro con una linea bianca e una panchina. Molto bravi. Il vuoto può far crescere la vertigine in un attimo. Eppure tutta la drammaturgia dei Biancofango da Roma si regge su questi semplicissimi accenni scenici, semantici più di mille parole, sempre simbolici. E ne viene così imbastita una trilogia piacevole quanto gravida di risvolti, fra comicità goliardica e un senso tragico che odora di disfatta, di buco nero esistenzialista. Francesca Macrì e Andrea Trapani dimostrano gusto ed estetica limpidi, come un filo rosso lungo i tre spettacoli senza cadere nella retorica di se stessi. Protagonista unico il "Mastino", giovane uomo ai margini di una società che non comprende e che osserva in vetrina: con ingordigia e repulsione. È l'inadeguatezza alla vita, quel desiderio inguinale d'essere come chiunque altro (*I want to live like common people like you*, cantavano i Pulp) ma anche di meritarsi altro, fosse solo per sensibilità di sguardo. Teneramente fuori luogo il Mastino de *In punta di piedi*, giovane calciatore fiorentino perennemente in panchina mentre gli altri segnano, vengono applauditi, fanno l'amore con le ragazze. La purezza è una sconfitta non vissuta, la rabbia a montare, quella ribellione ultima che appare gesto meraviglioso. Ma impotente. In una narrazione con lungaggini e perdite di controllo ma in grado d'emozionare (il gesto del tracciare la linea, il sogno). Più corposo *La spallata*, ovvero l'incrociarsi di sguardi fra un ragazzotto che la vita la possiede e un uomo senza qualità, invisibile, che da quell'incontro esce rivoluzionato. Sarà possibile? Dialogo silenzioso, d'esistenze non tangenti. Dove lo spazio scenico pare gestito con più coraggio ed equilibrio, i generi a mischiarsi, la drammaturgia correre tesa verso un finale di frustrazioni. È invece un saggio d'istrionismo *Fragile Show*, in cui Andrea Trapani mette in mostra il suo talento fra cadenze dialettali, fisicità, silenzi. Un talento da dirigere con maggior personalità registica, altrimenti il rischio è di tracimare. Da *Il soccombente* (capolavoro di Bernhard), flusso di coscienza d'un pianista per sempre all'ombra di Glenn Gould, suo compagno di corso. E ai margini di una festa, le risate divengono contrappunto alle riflessioni su fama e aspettative sociali. Più acido dei precedenti, è un urlo represso dal sorriso sardonico, anche qui in corsa verso un ineluttabile punto di rottura, temuto quanto atteso. Ma che mai si offre come reale momento di risoluzione. *Diego Vincenti*

Tutti gli uomini della sua vita

CIAO MASCHIO, di Valeria Parrella. Regia, scene e video di Raffaele Di Florio. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Riccardo Veno. Con Cristina Donadio e Antonio Casagrande. Prod. Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI.

Una donna sui cinquant'anni si ritrova nel corso di una notte dinanzi a tutti gli uomini della sua vita. Li istiga all'azione ingaggiando con loro una lotta istintiva e razionale; e poiché l'incontro è onirico, virtuale, gli uomini appaiono come multiple proiezioni fantasmagoriche, di spalle e per giunta seduti su "Louis Ghost Chair" di Philippe Starck (gli attori in video sono Raffaele Ausiello, Antonello Cossia, Paolo Cresta, Marco Mario De Notaris, Stefano Jotti, Sergio Savastano). Quest'identità *borderline* fa da contenitore al racconto/pièce della scrittrice Valeria Parrella che Cristina Donadio interpreta con algida concentrazione portando il suo personaggio sull'orlo della visione metafisica e, al contempo, della parossistica eloquenza. I monologhi con i rispettivi uomini della sua vita («uomini della libertà e uomini dell'accoglienza») si dipanano rivelando, in filigrana, un malessere e un'animalità insoddisfatta, elementare e sensuale, che la donna si illude di placare ogni volta che rinnova il racconto rievocando la propria femminilità di amante da un passato insanabile nell'abitudine al medesimo uomo. Compiuta e rarefatta sia

ORSINI/DE ROSA

Prospero mago disincantato davanti al mistero della morte

LA TEMPESTA, di William Shakespeare. Traduzione di Andrea De Rosa, Claudio Longhi, Umberto Orsini. Adattamento e regia di Andrea De Rosa e Umberto Orsini. Scene di Alessandro Ciammarughi, Andrea De Rosa, Pasquale Mari. Costumi di Alessandro Ciammarughi. Luci di Pasquale Mari. Suono di Hubert Westkemper. Musiche di Giorgio Mellone. Con Umberto Orsini, Flavio Bonacci, Rino Cassano, Gino De Luca, Francesco Feletti, Carmine Paternoster, Rolando Ravello, Enzo Salomone, Federica Sandrini, Francesco Silvestri, Salvatore Striano. Prod. Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI – Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

IN TOURNÉE

È come un labirinto in cui la via d'uscita si può rivelare ogni volta illusoria e ingannevole. E forse l'unica soluzione è restarci dentro, abbandonarsi alle domande che esso pone. Questa l'idea di Andrea De Rosa, che ne dirige l'allestimento, davanti alla *Tempesta* di Shakespeare. Un'opera con cui si sono cimentati in tanti, da Strehler a Brook, e che ora torna sul palcoscenico abbondantemente ridotta a una semplicità stringata lontana da ogni originario sapore di fiaba. E incline piuttosto a un'atmosfera onirica popolata di figure che il turbamento della mente porta allo scoperto nell'atmosfera vischiosa di un incubo. Come quello che sembra agitare il corpo addormentato di Miranda, in preda a sussulti di sgomento che la scuotono al risveglio col ricordo di acque furiose e di esseri inermi ingoiati dal mare. Esseri che la trama di luci sfocate e di colori opachi rivela in un brancolare di ombre alla ricerca l'uno dell'altro. Mentre al centro della scena Prospero svela alla figlia, resa con aderente freschezza da Federica Sandrini, il torto crudele perpetrato nei confronti di entrambi tanto tempo prima, quando ancora era una bambina inerme, e insieme la magia da lui stesso operata per realizzare una vendetta lungamente attesa. Ma è un Prospero pacato, quello che Umberto Orsini accompagna con la linearità di un'interpretazione asciutta e come rappresa in se stessa, che nulla concede all'urgenza dei sentimenti. Come per un atteggiamento disincantato che nel lungo trascorrere del tempo ha elaborato il dolore ma anche appreso l'inutilità di ogni cosa e della vendetta stessa di fronte al sigillo misterioso della morte. E come Ariel, qui interpretato da un Rino Cassano sospeso in aria nell'attesa che siano sciolti i legami della sua prigionia, agogna a prender congedo e a riappropriarsi della propria libertà. Abbandonando definitivamente l'isola alla natura selvaggia, piena di odio e di lussuria, di Calibano, qui restituito da Rolando Ravello attraverso una gestualità compressa e un po' sottotono, che mostra di essere la cifra interpretativa comune all'intero spettacolo. Ma che, al tempo stesso, presta il fianco alla debolezza di un cast disomogeneo e non sempre capace di uguale accuratezza. Col risultato di aprire pericolose crepe di ritmi esitanti nella sostanziale fragilità di un allestimento che, segnato a tratti dalla traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo, tende a snodarsi sulla difficile delicatezza di una ragnatela di avvolgente evanescenza. **Antonella Melilli**

A lato, una scena di *Risveglio di primavera*, di Frank Wedekind; in basso, un'immagine da *Atto senza parole*, di Samuel Beckett.

la costruzione scenografica di Raffaele Di Florio, con il simbolismo della stanza/cubo che ruota come una tomografia sulla memoria, dove il personaggio viene confinato, sia la sua regia. Anche il lavoro attraverso i suoni di Riccardo Veno, una sorta di "scatola sonora" in genetica assonanza con i pensieri e le azioni della protagonista, contribuisce ad amplificare la dimensione mentale, il flusso di coscienza entro cui il corpo si lascia inscrivere, superficie opaca e cedevole sulla quale il tempo viene inciso. E quando l'operazione è compiuta, solo allora entra in campo la figura paterna, reale e tangibile, che Antonio Casagrande ammanta di commovente umanità, l'unica che può affrancare, nella forma di libertà pura e assoluta, il corpo dalla mente e che, probabilmente, farà confluire quella conflittualità verso un nuovo ciclo morte/vita/desiderio in *continuum. Francesco Urbano*

Adolescenti in crisi Wedekind ieri e oggi

RISVEGLIO DI PRIMAVERA, da Frank Wedekind. Adattamento e regia di Tommaso Tuzzoli. Disegno. Luci di Simone De Angelis. Scene e Costumi di Graziella Pepe. Con Ilenia Caleo, Paola Campaner, Andrea Capaldi, Caterina Carpio, Sabrina Jorio, Silvio Laviano, Francesco Moraca, Giuseppe Papa. Prod. Nuovo Teatro Nuovo, NAPOLI.

Il Nuovo Teatro Nuovo, Stabile di Innovazione napoletano, ha inaugurato la stagione 2009-2010 con *Risveglio di primavera,* testo del 1891 di Frank Wedekind, adattato e diretto dal trentaduenne Tommaso Tuzzoli. E va detto subito che proprio l'adattamento e la regia si sono rivelati, fin dal principio, come i punti di forza dello spettacolo. Non è iniziativa da sottovalutare, infatti, il misurarsi con l'amaro e spietato pessimismo materialistico di Wedekind, autore non a caso così poco frequentato sui palcoscenici italiani. Le diciannove "sequenze" che lo compongono, fanno di *Risveglio di primavera* un esempio di *stationendrama* che, insieme alle opere di Büchner, Grabbe e Strindberg, giunge fino al teatro epico brechtiano, ponendo le basi delle estetiche di montaggio tipicamente novecentesche. L'appartenenza elettiva dei suoi personaggi a un universo narrativo capace di rifrangere le suggestioni del testo ben oltre la scena propriamente teatrale, la forza degli intrecci tematici, la rinuncia alla verosimiglianza a vantaggio d'una distanza straniante e spesso grottesca, nell'adattamento drammaturgico e nella lettura registica di Tuzzoli sono stati gli elementi fondanti di un'analisi dell'universo giovanile riconducibile a qualsiasi tempo. Un'analisi che ha innescato una sorta di "reazione chimica" fra il testo di Wedekind e brani di opere di altri autori (dall'*Amleto* a *Romeo e Giulietta* di Shakespeare al *Faust* di Goethe passando attraverso l'elogio della masturbazione di Gaber) per evidenziare come i turbamenti sessuali e gli esasperati-esasperanti conflitti con il mondo degli adulti d'un gruppo di adolescenti sulla "soglia" della maturità siano inevitabilmente riconducibili a pensieri, relazioni, morale di ieri come di oggi. Davvero bravi tutti gli attori per l'intensità dell'interpretazione e per il vigore espressivo dei corpi. E molto bello pure l'impianto scenico complessivo, asciutto ma con momenti di grande impatto visivo, come quando, per esempio, la musica assordante e le accecanti luci da discoteca trasformano austeri insegnanti in inquietanti e a tratti minacciosi pupi meccanici. *Stefania Maraucci*

Una disperata comicità

ATTO SENZA PAROLE E ALTRI TESTI, di Samuel Beckett. Drammaturgia di Francesca Manieri. Regia di Pierpaolo Sepe. Scene di Francesco Ghisu. Costumi di Annapaola Brancia D'Apricena. Luci di Luigi Biondi. Musiche di Francesco Forni. Con Tommaso Bianco, Benedetto Casillo, Gigi De Luca, Franco Javarone. Prod. Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI – Nuovo Teatro Nuovo, NAPOLI.

Quattro uomini danzano, con aria distratta, ironica e scanzonata, sulle irriverenti note di Francesco Forni. Questo l'inizio di *Atto senza parole*, il nuovo spettacolo che porta la firma di Pierpaolo Sepe, una intelligente e brillante rilettura di Beckett. A interpretarlo quattro attori della migliore tradizione napoletana (Tommaso Bianco, Benedetto Casillo, Gigi De Luca e Franco Javarone) che, con la forza corrosiva del loro potenziale mimico, restituiscono, con compostezza e senza sbavature, la specificità della poetica beckettiana: il disordine della disperazione e il ridicolo che ne deriva. Pagliacci privati di ogni speranza e di qualsiasi redenzione, traditi da un'esistenza incomprensibile e malvagia, si alternano sulla scena. Istantanee surreali, immagini reiterate, azioni rarefatte, recuperano tutta l'ironia caustica di Beckett partendo dal realismo dell'azione. Una messinscena che, proponendo cinque atti unici di Beckett (*Teatro 2*, *Atto senza parole 1*, *Atto senza parole 2*, *Un pezzo di monologo*, *Teatro 1*, *Cosa dove*) recupera, grazie all'esperienza di quattro formidabili caratteristi, l'universo di uno tra i più originali drammaturghi del Novecento. La mancanza di azione e comunicazione che caratterizzano le sue *pièces* teatrali sono lo spunto per una comica partitura musicale. Una regia asciutta incede generosa nell'attenzione all'attore e al suo potenziale in una costruzione metateatrale, così come annunciata nell'impostazione drammaturgica. Una compagnia di comici dimenticati mette in scena il fallimento dell'opera beckettiana e la vocazione fallimentare di ogni sua autentica rappresentazione. Sottolineandone gli elementi umoristici, i giochi sui toni, sulla ripetizione di parole e frasi e che regalano momenti esilaranti come il duetto tra Benedetto Casillo e Gigi De Luca in *Teatro 2*, in cui, nei panni di ispettori della coscienza di un terzo uomo che sta per suicidarsi, ne esaminano il passato, rappresentato da documenti, registri e cartelle, per soppesare l'opportunità dell'insano gesto. Oppure come in *Teatro 1*, dove Tommaso Bianco e Franco Javarone, due campioni di miseria, si stuzzicano a vicenda per ingannare il tempo e distogliere la mente dalle rispettive sofferenze. *Giusi Zippo*

Espressionismo siculo

MARIONETTE CHE PASSIONE!, di Pier Maria Rosso di San Secondo. Regia e scene di Pietro Carriglio. Costumi di Marcella Salvo. Luci di Gigi Saccomandi. Con Luca Lazzareschi, Sergio Basile, Magda Mercatali, Liliana Paganini, Luciano Roman, Aldo Ralli, Oreste Valente, Maurilio Giaffreda, Luigi Mezzanotte, Massimo D'Anna, Jennifer Schittino, Aurora Falcone, Marco Leandris, Domenico Bravo, Caterina Marcianò, Donatella Cerlito, Eva Drammis, Serena Barone, Stefania Vitale, Tatiana La Spesa, Vincenzo Salerno, Gianni Aversano. Prod. Teatro Biondo Stabile di PALERMO.

IN TOURNÉE

Le "marionette" di Pietro Carriglio appaiono fra scrosci di pioggia. Le loro facce emergono dal buio come le *pinturas negras* di Goya, tragiche e ossessive. Le atmosfere rarefatte ci trasportano in una dimensione metafisica, espressionista, buñueliana per tutto lo spettacolo: la cui novità, rispetto alle precedenti edizioni, consiste nel non frazionarlo in tre tempi, ma di tirarlo tutto di seguito in 80 minuti. Col risultato di renderlo snello, pieno di ritmo, elegante e misterioso. Complici quei tre tavoli con rispettive sedie che compariranno sempre uguali, ma con funzioni diverse, nei tre ambienti degli originari tre atti: il telegrafo, il salottino d'una pensioncina d'artisti, una trattoria di lusso. Luoghi popolati da personaggi senza nome, solo indicati dal colore del proprio abito o dalla funzione che svolgono. Ecco dunque Il signore in grigio (Luca Lazzareschi) menare per primo le danze, assistendo a come il Signore a lutto (Sergio Basile) e la Signora dalla volpe azzurra (Magda Mercatali) stiano cercando invano di stendere il testo d'un telegramma. Lui è stato abbandonato dalla moglie, lei è fuggita dall'amante manesco. Ipotizzano un *ménage* tanto per confortarsi a vicenda. Un dialogo che non sfugge a quell'indagatore di anime, che scatta come una molla scoraggiando una loro possibile unione. È assurdo che due persone possano stare insieme. Lui ne sa qualcosa perché c'è passato. Un segreto che confiderà alla Cantante (Liliana Paganini) incontrata nel pensionato dove aveva portato il guanto dimenticato dalla Signora dalla volpe azzurra, che intanto arriva in compagnia del Signore a lutto. Sono i momenti in cui, fra singulti e insulti, i personaggi si mostrano come marionette tenute dal filo della passione. Il grottesco dramma si chiuderà attorno a un tavolo di trattoria, non prima che l'improvviso arrivo di Colui che non doveva giungere (Luciano Roman) rompa l'incanto, trascinando con sé la donna e lasciando di sasso il Signore in grigio e il Signore a lutto: il primo si avvelenerà; l'altro, vedendolo andare verso la morte, sprofonderà in singhiozzi. Nuoce allo spettacolo che la voce dei protagonisti non giunga chiara in sala per la scarsa acustica del Teatro Biondo, ed è un peccato perché gli interpreti sono di alta classe, agghindati mirabilmente nei costumi di Marcella Salvo e molto ben diretti da Carriglio. *Gigi Giacobbe*

Frammenti di festa malsana

'A CIRIMONIA, testo e regia di Rosario Palazzolo. Musiche di Francesco Di Fiore. Con Anton Giulio Pandolfo e Rosario Palazzolo. Prod. La Compagnia del Tratto, PALERMO – Teatro Libero, PALERMO.

IN TOURNÉE

Buio. Una filastrocca per bambini, di quelle da film dell'orrore. E poi una torta e la sua candelina, un tentativo di festa, un uomo in abito da sposa a fare la *fimmina*, un altro a fare il cieco. Forse padre e figlio. Si festeggia (o forse no)? Ospiti invadenti, s'assiste a una cerimonia laica senza spiegazioni. Solo accenni. E i frammenti che arrivano non fan star bene. Anzi. Come quei silenzi, quelle frasi reiterate, quella sostanziale violenza di fondo che si respira fra la punteggiatura. Dopo il riuscito *Ouminicch'*, Rosario Palazzolo prosegue una ricerca drammaturgica sul concetto d'impossibilità, in questo caso la verità sfuggente di in un nerissimo gioco delle tre carte teatrale. Del vedo e non vedo. Premiato all'ultimo Festival Internazionale del Teatro di Lugano, *'A cirimonia* è spettacolo che si nutre d'(in)comunicabilità, senza i contorni borghesi antonioniani ma piuttosto con quella voracità di pancia di chi non comprende ma non può fare altrimenti. Che si ribella ma torna a casa. Nessun esistenzialismo, nessuna filosofia: puro malessere. E il dolore non va espresso, questione di decenza, che tanto non s'hanno vie d'uscita. In un dialetto palermitano spurio, la drammaturgia s'addentra più in profondità rispetto al passato, trovando nella reiterazione la forma privilegiata di sensi ed estetiche, con la conclusione nient'altro che nuovo (frustrante) inizio. Manca invece la regia, mai tesa quanto la parola, addirittura (s)persa quando s'addentra nel piano onirico. Il resto è l'interpretazione degli ottimi Palazzolo e Pandolfo a dar vita a un dialogo spigolosissimo che (ovviamente) diviene gioco fra uomo e donna, vittima e carnefice. «Mi ricordo, mi ricordo, mi ricordo…» ripetono instancabili. Ma si confondono, se ne fregano, la verità fa tremare le ginocchia, urlare. E così il sangue solo s'intravede alle spalle di uomini senza più purezza. Malsano. *Diego Vincenti*

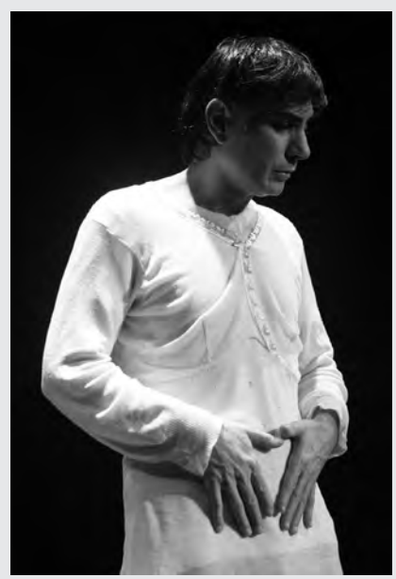
LA RUINA/SCENA VERTICALE

Donne nel pozzo della Storia

LA BORTO, di e con Saverio La Ruina. Musiche di Gianfranco De Franco. Luci di Dario De Luca. Prod. Scena Verticale, CASTROVILLARI (Cs).

IN TOURNÉE

In *Dissonorata*, indossava una vestaglia da donna: un povero straccio che qualcuno avrebbe potuto trovare alla fine del mondo, relitto di una civiltà preistorica in cui gli uomini consumavano le carni delle donne. Oggi, con *La Borto*, Saverio La Ruina ha lasciato solo un paio di calzette turchesi come segno di un corredo femminile catapultato da quello stesso mondo barbarico, il nostro. Più un piccolo merletto che spunta da un abito maschile. La Borto è una parente elettiva di Dissonorata. Sono cadute nello stesso pozzo della Storia, là dove Cristo si è fermato tanto tempo fa, dove non passa nessun treno che se le porti via. Nel profondo profondo Sud (che è quello dove, a tutte le latitudini, anche al Nord, si compiono metodici massacri senza eco), l'ultima creatura partorita dalla sensibilità affebbrata e dolente di Saverio La Ruina, da quella sua lingua fatta di elementi naturali, attorcigliata alle pietre e ai rami ondosi delle vite dimenticate, porta nel corpo giovane le stimmate di una precoce vecchiaia. Usata da un marito osceno come ventre da ingravidare con disprezzo e senza desiderio, La Borto diventa il simbolo più prezioso della violenza maschile sulle donne. La scena espressionista, da fiaba antica e crudele, che descrive l'aborto cercato come liberazione ed espiazione, si rifrange nei colori tetri di una moderna clinica milanese, dove la giovane nipote andrà ad abortire, tanti anni dopo, accompagnata dalla zia. Un cortocircuito tra passato e presente, nella continuità di un abuso, dove la donna che vuole ribellarsi a una vita animale viene umiliata e messa al bando da una società che, allora come ora, condivide le stesse pratiche stregonesche, senza pagarne mai il prezzo. Non sappiamo se chiamarlo spettacolo. Il pezzo d'arte di Saverio La Ruina vale più di mille libri inchiesta, dei discorsi dei politici, e di tanti altri lavori di impianto dichiaratamente civile. Attraverso il dialetto calabrese e la parlata dolcissima, scolpita nel suono, del suo interprete, *La Borto* è la messa in vita – tragica, ironica, piena di colori nella variante del nero – della "questione fondamentale", del vero male oscuro della nostra società. Per questo, politici, economisti, femministe, uomini di cultura, antropologi, psicologi, tutti, dovrebbero mettersi in fila e ascoltare in silenzio questa meravigliosa lezione d'umanità fatta con il pudore e la grazia che possiedono solo i grandi artisti. **Katia Ippaso**



SCIMONI/SFRAMELI

In un mare di merda, pensando a Beckett

PALI, di Spiro Scimone. Regia di Francesco Sframeli. Scene e costumi di Lino Fiorito. Con Francesco Sframeli, Spiro Scimone, Salvatore Arena, Gianluca Cesale. Prod. Compagnia Scimone-Sframeli, MESSINA.

IN TOURNÉE

Tre pali, piantati in terra come le croci sul Golgota. Sui due pali di lato, in piedi, al posto dei ladroni, un uomo (che di nome e di fatto è Senzamani) e una donna (con la riccioluta parrucca bruna della Bruciata). Hanno appena richiuso gli ombrelli, la pioggia concede una tregua. Sotto di loro una distesa che non può essere mare. Padre nostro che sei nei cieli – dicono – liberaci perché «non possiamo farla diventare mare. Questa merda noi non possiamo farla diventare mare!». Ha la forma di apologo biblico e accenti laici di preghiera, la rappresentazione che Spiro Scimone e Francesco Sframeli danno stavolta del mondo. Il primo l'ha scritta pescando nel nero di un autore che gli è caro da sempre, Samuel Beckett. Il secondo la mette in scena, con la sicurezza di chi sa che quel testo è pensato al millimetro per loro due: sodalizio nato a Messina ai tempi del liceo, e giunto trent'anni dopo al traguardo dei più ambiti teatri europei. Comédie Française compresa. Sicché l'orizzonte, un tempo siciliano anche nella lingua (per esempio in *Nunzio*, o in *Bar*), ora è tutto esistenziale. Sui pali del loro nuovo lavoro sta chi ha avuto il coraggio di alzare la testa. L'uomo (lo stesso Scimone) lavorava curvo e così facendo ha perso le mani. La donna (Sframeli in scarpette rosse) camminava a capo chino perché temeva di bruciarsi il viso. Ma a un certo punto hanno sollevato gli occhi, sono saliti sui pali, e hanno visto: le cose lontane, le cose nascoste, la merda che ci circonda, perfino il pensiero. Perché «dai pali si vede tutto». Si vede anche il destino di schiavitù e di umiliazione che tocca a chi rimane a strisciare al suolo. Nell'apologo di Scimone questi umiliati si chiamano L'Altro (Salvatore Arena) e Il Nero (Gianluca Cesale), ancora una volta due calchi beckettiani. Due che, come Pozzo e Lucky di *Aspettando Godot*, del mondo colgono solo il dolore e l'insensatezza. Suonano tromba e tamburo, ma non sanno per chi. Lavano la biancheria agli sconosciuti. Si sottopongono a degradanti ispezioni. Illuminati da quelli che stanno sui pali, tenteranno anche loro la scalata. «Salite! Non perdete troppo tempo. Perché con l'aria che tira, tanta gente cerca un palo libero. Presto! Salite!». Sui pali, un po' di dignità la si può avere, ma è il cielo insensibile che non dà speranza. Padre nostro che forse sei nei cieli, che cosa pioverà stavolta? Mentre si riaprono gli ombrelli, la pioggia che non può diventare mare continua, senza altre tregue, a scendere. **Roberto Canziani**

Rituali ancestrali per vincere la paura

SCANTU, di Adele Tirante. Regia di Pupetto Castellaneta. Scene e costumi di Francesca Giuliano e Nella Tirante. Luci di Renzo Di Chio. Con Francesca Giuliano, Adele Tirante, Nella Tirante, Marco Carroccio, Alessandro Scarcella. Prod. Cosa sono le nuvole, NIZZA DI SICILIA (Me).

Perseguendo quel principio antropologico secondo cui si possono individuare nelle proprie tradizioni popolari spunti interessanti di originale teatralità, Adele Tirante ha scritto *Scantu* ovvero "spavento", un testo in vernacolo, finalista del Premio Riccione 2005. Cresce così, dopo il duo Scimone-Sframeli e la compagnia Pubblico Incanto di Tino Caspanello, una "scuola" messinese di drammaturgia, che fa il paio con quella palermitana dei vari Pirrotta, Dante, Collovà, in grado di rivelare nuovi talenti e di arricchire il panorama teatrale nazionale e internazionale. *Scantu* vuole essere una sorta di rito che, prendendo spunto dalla cultura magica siciliana, libera dalla paura colui che ne viene colto. Lo spettacolo si dipana con buoni ritmi attorno a una storia di invasamento di una ragazza che vuole morire perché si sente già morta. Sulla scena nera, agghindata da sole tende o lenzuoli bianchi merlettati e da centrini di varie fogge appesi a dei fili, due prefiche (Nella Tirante e la stessa Giuliano) cantilenano frasi come «chi avi sta carusa... nun mancia chiù, nun dormi chiù... chi ci pigghiò» oppure «jettiti a mari si ti voi libirari...», e ancora «accurriti» che, se ripetute di continuo, somigliano a dei rosari o a dei mantra buddisti con effetti ipnotici e stranianti. Seguono piogge di olive e altri rituali durante i quali compaiono in scena un angelo riccioluto (Marco Carroccio) sopra un piedistallo ricco di amuleti e una sorta di piccola torre lignea con rotelle e con vari decori che ospita al suo interno una specie di mago-monaca-medico (Alessandro Scarcella), che indica alla giovane come via di guarigione la necessità di liberarsi da quella figura angelica. Uno spettacolo che segna la nascita d'un nuovo gruppo teatrale di cui sentiremo ancora parlare. *Gigi Giacobbe*

Plot sans culotte

L'INCIDENTE, di Luigi Lunari. Regia di Giuseppe Romani. Scene e costumi di Giuseppe Andolfo. Con Tuccio Musumeci, Agostino Zumbo, Concita Vasquez, Carmela Buffa Calleo, Giovanni Santangelo, Marcello Perracchio, Salvo Scuderi, Elisabetta Alma, Egle Doria, Maria Rita Sgarlato. Prod. Teatro Brancati, CATANIA.

Ad aprire la seconda stagione del Teatro Brancati di Catania, diretto da Tuccio Musumeci, è stato *L'incidente* di Luigi Lunari: una commedia del 1966 che ricalca gli stilemi delle *pochades* francesi e s'ispira a quel *Die hose* (*Le mutande*), che Carl Sternheim scrisse tra il 1911 e il 1915. Con alcune varianti di nomi e d'ambienti, il nocciolo dello spettacolo, qui frazionato in due atti e con buoni ritmi da Giuseppe Romani, rimane lo stesso, cioè una vicenda boccaccesca che, in maniera divertente e divertita, scaglia puntuti dardi contro quei portatori (in)sani di segni ipocriti d'un certo perbenismo qualunquista. Il *plot* ruota attorno a un paio di mutande che la moglie d'un piccolo bancario perde durante l'inaugurazione d'una nuova succursale. Lei è una spigliata e nient'affatto timorata Concita Vasquez, lui un dittatorello in casa ma ossequioso a piedi giunti con i superiori, vestito da un esilarante Tuccio Musumeci. La donna raccoglie velocemente l'intimo indumento e lo infila nella borsetta. Ma l'"incidente" non sfuggirà agli occhi di tanti intervenuti, risvegliando fantasie represse e moltiplicando gli scandali nel microcosmo del bancario. E così, il salotto color salmone con divano verde-petrolio e poltrona gialla, fregi e arredi postmoderni in contrasto tra loro (bruttina invero la scena di Giuseppe Andolfo) si tramuterà in una sorta d'alcova, frequentata da onorevoli, giovani arrapati, direttori di banca, colleghi saccenti con consorti petulanti al seguito, e pure da due *escort* fatte arrivare nottetempo dall'impiegatuccio giusto per esaudire le libidiche voglie del suo superiore. Gli intrighi si infittiscono fino a culminare nell'arrivo della padrona di casa in compagnia del voluminoso e infoiato onorevole di Marcello Perracchio, che molti ricorderanno nei panni del medico legale dei "Montalbani" televisivi di Camilleri. *Gigi Giacobbe*

Fantasmi di una vita nel teatrino della morte

DICERIA DELL'UNTORE, di Gesualdo Bufalino. Adattamento e regia di Vincenzo Pirrotta. Scene e costumi di Giuseppina Maurizi. Coreografie di Alessandra Luberti. Luci di Franco Buzzanca. Con Luigi Lo Cascio, Vincenzo Pirrotta, Lucia Cammalleri, Giovanni Calcagno, Giovanni Argante, Vitalba Andrea, Nancy Lombardo, Luca Mauceri, Plinio Milazzo, Marcello Montalto, Salvatore Ragusa, Alessandro Romano. Prod. Teatro Stabile, CATANIA.

IN TOURNÉE

Dare un senso a una sentenza inappellabile, a una forza, occulta e minacciosa, che imperiosamente trascina verso la morte. Alla Rocca, un sanatorio di malati di tubercolosi, alla fine della guerra, Colui che dice lo trascorre i più felici giorni infelici della sua vita. E ora, travolto da un inarrestabile, travolgente *stream of consciousness*, ritorna a quella combattuta partita a scacchi con la morte, a quel solitario giocato senza neanche una posta, «clandestino senza biglietto, contrabbandiere di vita» insieme a un gruppo di «sbanditi», costretti a un esilio involontario, sofferta anticamera dell'aldilà. Dal romanzo di Bufalino, trionfo di una scrittura barocca, vertiginosa, liricamente rappresa nell'attesa della fine, Pirrotta abilmente ricava immagini e personaggi, simulacri pronti a invadere la dimensione del ricordo del protagonista, sudari calcinati resi vividi dall'attesa di un'alba di pianto, dal fugace incontro con una prostituta, dall'astuto gioco di velari che si avvicendano nel teatrino della morte. Con il narratore (Lo Cascio, nella foto con Vincenzo Pirrotta), straordinariamente imbevuto di una lingua resa con magistrale suasione e brechtiano distacco, apparizioni fantomatiche levano tormentati canti del cigno, interrogativi destinati a rimanere senza risposta: dallo straziante Padre Vittorio (Calcagno), abitato da una profonda crisi spirituale nell'ora di Getsemani, all'intenso Sebastiano (Argante), cresciuto con la famiglia tra le mura del dolore; insieme con il Gran Magro (lo stesso Pirrotta), medico taumaturgo e grande burattinaio, animato da irrefrenabile *cupio dissolvi*. E poi c'è l'appassionata storia d'amore con Marta (Cammalleri), Papagena spiumata, patetica Giselle pronta a essere risucchiata nel regno delle ombre, traviata segnata a vita perché collaborazionista, prima ancora che malata. Con lei, vibrante figuretta fasciata da un abito di tulle rosso, rivive la romantica unione tra Eros e Thanatos; e nel contempo il ritorno a una Sicilia ancestrale, arcaica, luogo privilegiato di una tragedia che si consuma tra impossibili aneliti a «un sorso di luce» e respiri che si fanno sangue, mestrui strazianti di un destino inesorabile. Da raccontare, come gesto di estrema pietà, mentre la pioggia cade impietosa per sublimare l'abbraccio di nozze ammorbate e sublimi. *Giuseppe Montemagno*

Luigi Lo Cascio e Vincenzo Pirrotta in *Diceria dell'untore*, di G. Bufalino.

EXIT

Addio a Giulio Bosetti, rigoroso signore della scena

Un grande signore della scena, Giulio Bosetti, scomparso proprio alla vigilia di Natale. Un attore severo e rigoroso che il teatro ha amato di vera passione e questa passione ha saputo trasmettere a una larga fascia di spettatori. Degli artisti della sua generazione (era nato a Bergamo nel 1930) era tra i più popolari. La sua una popolarità che gli era derivata anche dal fatto di essere stato uno dei volti più apprezzati della prosa e degli sceneggiati televisivi degli anni '60. Grande il successo ottenuto ne *La Pisana.* Piaceva Bosetti, e soprattutto al pubblico femminile, per la sua prestanza fisica, per la voce calda, pastosa, insinuante. Non era figlio d'arte, l'alto, asciutto, aristocratico Giulio, ma il teatro l'aveva respirato fin dalla nascita, essendo venuto al mondo proprio sopra un teatro di cui il nonno era impresario. E impresario un giorno diventerà anche lui, dopo aver macinato avventure teatrali degne di un grande attore ottocentesco. Diplomatosi alla romana Accademia "Silvio D'Amico", il suo viaggio iniziatico parte con il più padano dei nostri autori, il Ruzante. È De Bosio che lo vuole ne *La Moscheta* (1950). È un felice avvio che lo porta a incontrare, dopo un breve apprendistato con Strehler, anche Gassman che lo vuole accanto nell'*Oreste* di Alfieri. Poi è il momento delle esperienze presso i Teatri Stabili, a Genova, a Trieste (che in futuro anche dirigerà così come lo Stabile del Veneto) e a Torino. Dopo tanto tirocinio verrà il momento di formare una sua propria compagnia. Siamo a metà anni '60, è il periodo del suo Teatro Mobile, con un repertorio che s'allargherà sempre più. I classici soprattutto ad appassionarlo e dei quali si farà divulgatore. In testa Goldoni ma anche Molière. Del primo porta alla ribalta *Le massere, La bottega del caffè, La famiglia dell'antiquario,* ma anche quel *Sior Todero Brontolon* che, cesellato alla perfezione, è stato anche una delle sue ultime interpretazioni. Di Molière, dopo *Tartufo, L'avaro, Don Giovanni,* si fa interprete esemplare di *Il malato immaginario*, questa volta diretto dal francese Lassalle. Lì , a Milano, sulla ribalta dello storico Teatro Carcano di cui, a partire dal 1997, era diventato patron e direttore artistico. Se ai classici Bosetti non rinuncerà mai, nemmeno trascurerà però gli autori del Novecento. Entrano nella sua orbita Ionesco, Beckett, Svevo, Brecht, e non sfugge Eliot, impossibile dimenticare il suo Thomas Becket di *Assassinio nella cattedrale.* Anche se è Pirandello e i suoi personaggi che più lo interessano e che affronta per tappe successive. Impagabile il Martino Lori di *Tutto per bene*, ma pure il Padre dei *Sei personaggi in cerca d'autore* che, quasi un'ossessione la sua, più volte porterà sulla scena anche come regista. L'ultima, la stagione scorsa, quando già il male lo stava afferrando. L'ultima e senza di lui, ma piena di sfumature e di intelligenza critica, che ora ci vien da considerare come il suo testamento spirituale. **Domenico Rigotti**

LE PULLE
operetta amorale

di Emma Dante

Personaggi
Mab, la levatrice delle fate
La fata parlante
La fata cantante
La fata danzante
Antonio Tatangelo, in arte Stellina
Fortunato Bonomo, in arte Ata
Mimmo Prestigiacomo, in arte Moira
Giuseppe La Mattina, in arte Sara
Gaspare Di Natale, in arte Rosi

La locandina
LE PULLE, *operetta amorale*, testo, testi delle canzoni, regia e costumi di Emma Dante. Scene di Emma Dante e Carmine Maringola. Luci di Cristian Zucaro. Musiche di Gianluca Porcu alias Lu. Con Elena Borgogni, Sandro Maria Campagna, Sabino Civilleri, Emma Dante, Clio Gaudenzi, Ersilia Lombardo, Manuela Lo Sicco, Carmine Maringola, Chiara Muscato, Antonio Puccia. Prod. Mercadante Teatro Stabile di Napoli – Théâtre du Rond-Point, Parigi – Théâtre National de la Communauté Française, Bruxelles.

«Ed è la stessa Mab che di notte intreccia le criniere dei cavalli, facendo coi loro luridi crini nodi d'elfi che a scioglierli porta grave sventura. È lei la strega che se trova vergini supine le copre, insegnando loro come sopportare un peso, rendendole donne di buon portamento», William Shakespeare, Romeo e Giulietta.

La fata parlante, la fata cantante e la fata danzante lentamente si animano sul fondo. Sono tre bambole snodate con movimenti meccanici che spesso si inceppano e cadono a terra, gambe all'aria. Entra Mab (la levatrice delle fate) che alza un fondale damascato e scopre cinque pulle (un trans e quattro travestiti). Mab canta la ninna nanna.

MAB - Ninna nanna ninna ninnò
queste cinque pulle a chi le darò
alla fata snodata
a quella più intonata
oppure alla fatina che sa fare
incanti e magie con le parole.

Ninna nanna ninna ninnò
a voi tre fatine le pulle affiderò
usate il vostro pene
per fargli del bene
con la bacchetta magica potete
cambiare il destino
a chi volete.

Voi fatele dormire beate
che poi si sveglieranno rinate
da dentro il loro sogno
diverse faranno ritorno
giocando con le fate!

Mab esce. Le pulle si animano insieme alle tre fate e i movimenti meccanici lentamente si trasformano in gesti di offerta del proprio corpo. Tutte cercano lo sguardo del pubblico, arrivano quindi sul proscenio, mentre dietro di loro le tre fate calano due séparé che formano una stanzetta. Riappare Mab a cui la fata cantante presenta le pulle una a una.

FATA CANTANTE - Antonio Tatangelo in arte Stellina
fa 'a pulla da undici anni
straparla dei sò sogni
'un sapi ascoltare, 'i sò amiche 'a stanno a taliari
mentre idda si strugge d'amuri.

Fortunato Bonomo in arte Ata
fa 'a pulla da otto anni
e vive n'u duluri di un corpo di masculu ca non vuole
e non può amare. Sulu fimmina si sa vedere.

Mimmo Prestigiacomo in arte Moira,
fa 'a pulla da picciriddu, all'età di dodici anni
'a matri l'ha ingannato e sfruttato, scippannu pi sempri
l'innocienza al suo corpo violato.

Giuseppe La Mattina in arte Sara
fa 'a pulla da dieci anni
e tra i suoi tanti sogni
c'è chiddu di non ingrassare e d'insicchiri
quaranta chili vulissi pisari.

Gaspare Di Natale in arte Rosi
fa 'a pulla da sei anni
ci piace assai ballare
ma ci avi un pisu: 'a paura di ricurdari
'u sò compleanno di sogno e duluri.

Mab e due fate spariscono. Rimane, insieme a Rosi, la fata parlante.

FATA - Tanti auguri a te... tanti auguri a te...
ROSI - Assemblè... relevè...
FATA - Tanti auguri a Rosi...tanti auguri a te... (*Due volte*)
ROSI - Entrechat quatre... jete...

La fata parlante fa svolazzare un biglietto del Teatro Massimo davanti agli occhi di Rosi.

FATA - 'U balletto d'i cigni, t'u ricordi? Ata, Stellina, Sara e Moira ficiru 'a colletta p'accattàriti stu biglietto.
ROSI - Il più bel regalo della mia vita!
FATA - Trasìsti a teatro tutta priata! Eri sula dda sira, Rosi!
ROSI - C'era uno stormo di cigni ca mi vulavano attorno, bianchi, purissimi... e 'u principe che talìava sulu a mia! (*Applaude concitata*) Bravo! Bravo!
FATA - Chi ti succidìu quannu niscisti d'u teatro?
ROSI - Volevo che lo spettacolo non finiva mai, la gente se ne andava e io continuavo ad applaudire... Volevo restare tutta la vita col mio principe.
FATA - 'Appi a venere 'a maschera p'accompagnàriti fuora.
ROSI - Scinninnu d'a scala d'u teatro m'arripassavo i passi di danza per sentirmelo vicino! A memoria 'u sapìa 'u balletto d'i cigni! (*Balla, ripassandosi i passi)* Demipliè...jetè...

FATA - Brava! Brava!
ROSI - Piroette, sissonne, arabesque... glissade, jetè...
FATA - Brava! Brava!
ROSI - Petit changement... pas de bourree... jetè, coupe, assemble...
FATA - Appena trasìsti n'u vicolo arrivò n'a machina... Una mini cooper blu... (*Pausa. La fata parlante cambia voce e imita il tizio che guida la mini cooper*) «Carla Fracci, ce lo fai vedere un passo di danza pure a noi?». (*Rosi, spaventata, abbozza un pliè*) «Solo questo sai fare?».
ROSI - No, chistu è 'u passo base...
FATA - «E allora facci vedere tutto 'u balletto!».
ROSI - Petit changement... pas de bourree... jetè, coupe, assemble...

La fata parlante ritorna in sé e prende le difese di Rosi.

FATA - Smettila di ballare, Rosi, non lo vedi che ti stanno pigghiannu p'u culu!

Entra una macchinina giocattolo telecomandata dalla fata danzante.

FATA - Rimettiti le scarpe e vattene!

Rosi si rimette le scarpe e si incammina. La macchina la segue. Lei si ferma e poi procede. La macchina continua a seguirla finché non le si piazza davanti.

FATA - Scaaappaa!!!!! Non ti girare. Allunga il passo. Corri... non ti girare... corri, Rosi, corri... scaaaappaaa!

Rosi scappa inseguita dalla macchina, ma la sua fuga si trasforma in una danza struggente sulle note del Lago dei cigni. *Rosi si ricorda di quella orribile nottata.*

ROSI - Quannu in cinque 'i vitti avanzari
in fretta mi misi a caminari.
Arruso, unni vai?
Sentì e mi girai!
E 'i mè iammi si misero a trimari
indifesa e scantata ci dissi: «è tardi!
Me ne vado e la smetto di ballare».
Mi pigghiaru a pugni, a calci, a testate
cafuddànnumi 'nta testa e 'nto cuore.

Ma io vedevo 'u mè principe
aggrappato alla lunga criniera
cavalcare gioioso verso di me!

Ma io vedevo 'u mè principe
aggrappato alla lunga criniera
arrivare a cavallo da me!

Non contenti di carcagnare
i bastardi mi vosero spogliare
«girati frocietto e appara stu culu
che ora te la facciamo pagare!»
m'infilaro un palo lungo e arrugginito
ca mi fici schizzare 'a mmerda a 'u cuore
ma invece di guardare in faccia quell'orrore
i miei occhi si misero a sognare.

E io vedevo 'u mè principe
aggrappato alla lunga criniera
cavalcare gioioso verso di me!
E io vedevo 'u mè principe
aggrappato alla lunga criniera
arrivare a cavallo da me!

Quannu cchiù tardi m'arripigghiai
'u mè corpo era freddo e mi scantai
svenuta avìa passato
l'intera notte fuora
tant'è che era spuntata l'aurora
susìrimi 'un sapìa
catamiàrimi 'un putìa
da ogni parte sentivo dolore
e in menzu 'a munnizza seminata nella via
puru io ne emanavo il fetore.

Ma io vedevo 'u mè principe
aggrappato alla lunga criniera
cavalcare gioioso verso di me!
Ma io vedevo 'u mè principe
aggrappato alla lunga criniera
arrivare a cavallo da me!

Prendimi con te.
Portami con te.
Non mi abbandonare
sulle strisce pedonali.
Fammi cavalcare
tutto il giorno, fino al mare.
(*Due volte*)

La fata cantante abbassa il séparé *che fa sparire Rosi, poi, davanti a un altro, aperto in prima, le tre fate mimano lo stupro subìto da Rosi e si spogliano rimanendo in reggiseno, mutande e calotta. Si apre il séparé che si trova dall'altra parte, sempre in proscenio, da dove appaiono le cinque pulle intente a truccarsi freneticamente. Sono sedute su sedioline basse da cui ogni tanto si sporgono per prendere i trucchi da una grande cesta posta al centro per terra. I loro gesti di toeletta sono gesti nevrotici. Sara ha la nausea e, dopo alcuni conati di vomito, Moira le porge un fazzoletto col quale Sara si toglierà il rossetto. Si truccano ma sembrano sedute a tavola mentre mangiano.*

STELLINA - Tieni ragione tu, Sara, Rocco a me ci tiene troppo assai! E prima o poi ci spusammo! (*Pausa*) Sò sicura, m'o sento. (*Pausa*) E nun è 'o problema, Moira, se sti matrimoni si ponnu fa, 'un si ponnu fa: mascoli e travestiti, operati e femminelli... perché quando ci stanno i sentimenti n'a soluzione si trova! Chi saccio pure a costo di ire a Barcellona, Amsterdam, chi llà sti matrimoni si ponnu fa; e tu hai venì cu me, eh Sara? Nun voglio sentì ragioni, a spese mie, tutto pagato: vitto, alloggio... pecché tu hai fa 'a testimone 'e nozze mia. (*Pausa*) Chillo l'atra vota m'a steve facendo 'a dichiarazione: stevemo rinta a machi-

na, in coppa a favorita, tutto a sentimento, tutto i love you, ca isso diceva che a me ci teneva assai, ca mi vulive bene, quanno bell'e buono squilla 'u telefono e chi era? Chella scema d'a compagna toia, Sara! Ma pecché ci hai dato 'u numero 'i Rocco? Niente meno 'o chiama ore, minuti e quarto d'ora… E non è nu problema di gelosia, o ca song io ca sò troppo romantica, a me mi piacessi na normalità, cioè un rapporto di due persone ca stanno assieme e si vogliono bene, picchì nun mi vulissi truvà a quarant'anni che nun aggio concluso niente n'a vita mia. Cioè, pe fà un esempio, pe parlà in maniera concreta, pigliamo il caso di Moira: tu hai avuto una vita china di emozioni, di sorprese, all'età nostra ti sei pure divertita, ma mò na sto momento d'a vita toia, comme ti trovi? (*Pausa*) Sola! Ti trovi sola. Ed è proprio a questo ca 'un vulesse arrivà! Sì, 'o saccio ca vuoi dicere: che è stata una scelta di vita, ma nun è accussì, fidati! Invece prendiamo l'esempio mio, no? Mittimme ca io e Rocco ci spusammo e adottiamo un bambino. (*Rosi ride*) No, e mi devi spiegare che ci sta 'a ridere? Tu devi avere la speranza che questo fatto normalissimo diventa possibile. (*Ata accenna a parlare*) No, no, fermi tutti che 'a da parlà Ata che tiene sempre 'a parola giusta, al momento giusto: dici… dici… tu è proprio come arraggiuni che è sbagliato... (*Moira prova a intervenire*) Vabbè Moira però se devi parlare solo tu, allora io mi stong zitto… ora seguitemi e rispondetemi a me: a livello 'e stato, di società, che ce sta 'i male se io, Rocco e 'a creatura, addiventammo na famiglia? (*Tutti tacciono e riprendono a truccarsi. Dopo qualche secondo Moira abbozza una risposta, ma Stellina non le fa neanche aprire bocca*) Niente. Nun ci sta niente 'i male! (*Pausa*) Io mò aggio pensato d'u levà da miezza a via a Rocco. Moira, ma tu 'u sai pe jire 'o mercato do pesce uno a che ora s'adda scetà 'a matina? E dici un orario? Dici? Ai quatto 'a matina…

Le parole di Stellina vengono coperte dal rumore dei piatti e delle stoviglie che le fate danno alle pulle, in sostituzione dei trucchi, trasformando così la toilette in una cucina dove si prepara da mangiare. Sara si mette due dita in gola e durante una crisi di vomito scappa verso il centro. Le fate chiudono il séparé delle pulle, lasciandola sola con gli occhi lucidi. Sara canta la canzone di Sara e l'anoressia.

SARA - 'Un pozzu cchiù manciari
ca mi veni di vomitari
vulissi tratteneri
'a sustanza senza mai ingrassari.

Ma all'avutri ci piacciono
'i mè fianchi stritti
all'avutri ci piacciono
'i mè iammi sicchi.

Vulissi pesari
quaranta chili e magrissima passiàri
l'extrasmolle è 'u mè sognu
ma finchè resto pacchiuna mi vriognu
m'infilo nei vestiti senza respirare
mi strinciu culu e panza per abbottonare.

Le tre fate entrano con un tavolo e la cesta dei trucchi. Apparecchiano la tavola di Sara e cantano di lei.

LE TRE FATE - Mischina 'un può manciari
ca ci veni di vomitari
vulissi trattenere 'a sustanza senza mai ingrassari
s'infila nei vestiti senza respirare
si strinci culu e panza per abbottonare.

Mischina, 'un può cchiù manciari, ca ci veni sempre di vomitari
vulissi tratteneri 'a sustanza senza mai ingrassari
ma all'avutri ci piacciono 'i sò fianchi stritti
all'avutri ci piacciono 'i sò iammi sicchi
'un può cchiù inghiuttiri, ca ci inchiumma 'no stomaco 'u manciari
poi l'acido ci acchiana e na vucca tutto 'nsemula s'intana
s'azzicca dui dita in gola, si spreme l'occhi lucidi e comincia a rovesciare.

Sara si trucca con nausea insieme alle tre fate che provano gli stessi suoi conati di vomito. Le fate sostituiscono i trucchi di Sara con carote, sedani, finocchi e per finire con una mela. Sara sbranerà tutto insieme per poi vomitarlo, ma, arrivata alla mela, se la gusterà con grande soddisfazione. Si riapre il séparé sulle pulle che si stanno limando le unghie e si mettono lo smalto. Sara rientra e si siede. Stellina continua a parlare da prima…

STELLINA - Tieni ragione tu, Moira: Rocco a me ci tiene troppo assai. Se no quell'ultima vota che ci hamo appiccicati nun m'avisse chiamato tremila volte al telefono, pecché io ci ricette: cu me hai chiuso, è meglio che non ti fai vedere proprio più. E isso mi tempestaie 'i telefonate, mi chiamava sempre ma io nun lo rispunnivo. Allora isso chi facette? Sapendo che Sara è a meglio compagna mia, a chiammaie e esse arrispundette, t'arricordi, Sara? Ca m'incazzai pure, ca tu non avivi a rispondere. Com'è nun rispondo io e poi rispondi tu? Però facisti bene. Pecché isso mi chiedette scusa, mi dicette ca cu me s'era comportato male, ca accussì nun si fusse comportato mai più. E pe si fa perdonà definitivamente m'invitò al Luna Park. Ahhhh! Ma com'erano belle chille muntagne russe, Moira? Come quell'ata vota m'e venette a piglià che eramo a ji a ballà e isso ricette ca steve nu poco a tarantelle, e io ricette: e qual è 'o problema, Rocco? i soldi 'i tengo io, e poi tengo tutti cosi pe ji a ballà: i drink men, i for lady, i pass, chillo 'o Pr e n'amico r'u mì. E isso ricette: no, ma veramente io mi sfastirio! (*Pausa. Stellina si alza e si rivolge direttamente a Rocco come se fosse davanti a lei*) Rocco? Ma tu ti mittisse scuorno i mè? Pecché se 'u problema è chisto hamo sbagliato tutti cose. Quando si tratta di stà chiusi n'a machina a fa 'i purcarì, nun ci stanno problemi, quando hamo a scire cu 'e cumpagne mei, o coi i compagni toie, ci sta sempre quacche tarantella… se 'a capa toia è chista, t'avviso, un iornu 'e chistu vegno a bascio 'o circoletto mi scordo ca sù femmina e ti faccio nu mazzo tanto! (*Pausa. Stellina si risiede e torna a parlare con le amiche)* Pecché a me m'hanno trattato sempre come a 'na signora! Diccillo, Moira! A Stellina l'hanno trattata sempre come n'a… e pecché non parli, Moira? Sembra che t'ha levà 'i parole di bocca! A me come m'hanno trattata sempre? Nun ti mettere a paura, dici… a Stellina l'hanno trattata sempre come n'a… regina! E che m'ha mandato chell'ata vota, Rosi? Dici! Un mazzo 'i ciuri ca nun ferniva cchiù! T'u ricordi? E come steve scritto dintra 'u biglietto? No, l'ha diciri tu, Moira, se

no Ata non mi crede... steve scritto: «tvtb», no, no aspè, accussì mi fai ingrippà! Steve scritto «tvttb», no aspè, come stava scritto, Moira? «tvttb» ti voglio tanto tantissimo bene! E à sotto steve scritto: «io e te tre msc». Uhà, e che cosa significa «io e te tre msc»? M'u spiegasti tu, t'ha ricordi Moira? Dicisti: «io e te tre msc» significa: «io e te tre metri sopra il cielo»! (*Pausa*)

Moira spruzza in aria il profumo da una boccetta e a seguire le altre che si lanciano nella nuvoletta profumata.

MOIRA - Stellina?
SARA - Rosi?
ROSI - Moira?
MOIRA - Moira?
SARA - Tutte!!!

Mab e le tre fate, seguite dalle pulle, cantano la preghiera delle pulle, ossia l'inno alla minchia.

MAB - 'A preghiera accumincia ccà
china china 'i supplica
ca sti pulle assai devote
p'aviri 'a grazia tutte 'i vote
sù capaci d'appuiàri
proprio in faccia a li cristiani
nudo e crudo il culo.

MAB e LE TRE FATE - E pure che favolose sunnu
Nuddu 'i vuole 'na stu munnu
Tutta 'a nuttata 'nmezzu 'a strata
s'annacano e passìanu fino 'a matinata
con le minne gonfie e tise
'i curve a 'o posto giustu, mise
le pulle offrono il culo.

LE PULLE - Siamo pronte a riceverti dentro
aspettiamo te
penalizzaci, puniscici, castigaci,
ma non allontanarci da te.

MAB e LE TRE FATE - Pregano e credono
ciecamente in te
tuttu chiddu ca fannu
le pulle lo fanno per te.

MAB, LE TRE FATE e LE PULLE - Tu sei la strada, tu sei la nostra verità
il faro illuminante
la barca che sul mare va
tu sei la minchia.

Fate e pulle si vestono con abiti luccicanti di strass e in boa sfilano in passerella. Ultima a sfilare è Moira. Da dietro il fondale, Mab fa apparire un orologio fermo a mezzanotte. Mentre una delle fate fa avanzare le lancette (2.30, 3.00, 5.15), l'altra spinge una cassapanca chiusa con dentro la fata parlante. Moira guarda orologio e cassapanca e confessa il suo segreto. Sono le 5.15.

MOIRA - Avevo dodici anni quannu mi sentì sbattere 'u letto accussì forte ca pareva ca c'era 'u terremoto. Era mè matri ca mi svegliava ai cinqu e un quarto d'a matinata e per la prima volta mi faceva un sorriso: «Svegliati, Mimmuzzo, c'è una sorpresa per te!». Era nica mè matri, aprìu 'u catenazzu e s'infilò dintra 'a cassapanca. Cercando, cercando, a un certo punto, mi passò: calze, perizoma, sottoveste, un paio di scarpi russi col tacco e 'na parrucca nivura. Pareva carnevale! «Amunì vestiti, ca ti fazzu vidiri come si camina, sculettando. Muoviti, Mimmo...». Cu l'occhi chini 'i sonnu mi misi 'i robbi senza fiatare e mè matri era accussì cuntenta ca mi detti 'na vasata in fronte. «Ora vatinni in cucina e assèttati nta seggia co 'i iammi accavallate. Io sto tornando». Assettata 'nta seggia l'aspettavo con una certa ansia. Cominciai a provarci gusto. Mi piaceva essere fimmina. Mia madre trasìi in cucina. Era strana, agitata. S'assettò vicino a mia e mi disse: «Stenditi supra 'a tavola a pancia sutta e scegliti un nome, come vuoi essere chiamata, ah?». Come vuoi tu, mà, chiamami come vuoi tu. «Moira, ti chiamo allora. Come a Moira Orfei che è nivura e sensuale come a tia. Rilassati, finisce presto!». M'appuiai supra 'a tavola a pancia sutta e ogni tanto 'isavo 'a testa pi sèntiri i passi e i rumori chi facìa mè matri. L'unica cosa ca putìa vìdiri era 'u 'rroggio d'a cucina appizzato a muro. Erano 'i sei e dieci quannu mi sentì azziccàri du dita 'n culu. «Sei la mia pulla, ah? Mi senti? Muoviti, amunì, su e giù, su e giù, lo so che ti piace!». Non era la voce di mia madre. Cominciai a muovermi alleggio alleggio. Un poco piangevo e un poco sentivo piacere... «Ora pigghiatìllo in bocca, Moira?». Sulu quannu mi girai m'addunai chi mè matri 'un c'era cchiù, m'avìa lassata sula con un cristiano che 'unn'avìa mai visto prima. Cominciai a sucargliela con una certa malinconia. Ai sei e menza chiddu mi ritirò la minchia dalla bocca e spingennumi na tavola, 'na stessa posizione di prima, me la ficcò nto culu. Avevo dodici anni. Alle sette meno tre minuti, con un colpo deciso, mi si levò di supra. Io mi sentii svuotata.

Da dentro la cassapanca, come un pupazzo a molla, appare la fata parlante travestita dall'incubo di Moira: sua madre.

MADRE - Bubusettete! (*Moira la spinge dentro la cassapanca e chiude il coperchio. La madre riappare*) Mimmuzzu mio, talè cu c'è! 'A mamma c'è! Unni sii? Veni ccà, trasi dintra cu mia. Dunami 'na vasata! (*Moira la ricaccia dentro con violenza. La madre s'infuria*) Aprimi! Ancora cu mia ce l'hai? C'avìa a fari? Stavamo puzzannu 'i fami. Se avissi continuato a rifiutari l'offerte ca mi facìanu su di tia, finivamo tutt'e due in menzu 'a na strada! Disgraziato! Accussì a tratti a tò matri? Fessacchiotto, babbasùni... Chi potevi fari tu n'a tò vita? M'ha ringraziari ca t'attruvavu un travagghio. Cosa inutile! Almeno accussì servisti a quacchecosa, mi facisti guadagnare un poco di pìcciuli...

Moira la ricaccia dentro e canta, maledicendo sua madre.

MOIRA - Mamma, maledetta mamma
dalla vita mia
sparisci pi sempri, vattene via.

Odio il tuo respiro, mamma
'u sorriso, 'u tò sguardo d'amuri
ca servìu solamente p'ingannari 'u mè cuori.
Mi sento amata da Stellina

da Rosi, Ata e Sara
la sola famiglia che non mi ha tradita.

Tu ti pigghiasti 'a mè dignità
l'innocenza, la pubertà
fissandu un prezzo 'a mè verginità
mi lassasti là
e il pensiero va
d'a testa si sprigiona di già
un uomo mi manìa
mentre 'u rroggiu in faccia a mia
ticchettìa
e 'un pozzu andar via.

Le fate spariscono. Le pulle appaiono sulle stesse sedioline basse di quando si truccavano, solo che stavolta si struccano e si svestono esauste. Moira fa per levarsi le scarpe ma i suoi piedi sono troppo gonfi e non riesce a tirarle via. Si fa aiutare prima da Rosi e poi da Sara in una divertente pantomima.

MOIRA - 'A matina quannu mi metto'i scarpi'i mè piedi sù accussì, quannu mi 'i levo sù accussì. (*A Sara*) Dammi l'occhiali... (*Sara prende gli occhiali di Moira dalla cesta, glieli porge, poi si toglie le calze e si guarda*)
SARA - Sugnu ingrassata!
ROSI - Talìa 'i mè iammi come sunnu belle cicciottelle, Sara! (*Si butta addosso alle amiche*)
SARA - Stanno bene su di te, Rosi, su di me sarebbero un orrore!
ROSI - Che c'entra, tu devi trovare il tuo modello: io haiu 'i iammi di Jennifer Lopez e tu, chi saccio, puoi ambire a Naomi Campbell!
STELLINA - 'A panterona...
ROSI - Ha manciari, Sara, picchì se no muori!
SARA - Io mancio!
MOIRA - Che cosa manci?
SARA - L'unghia!
MOIRA - D'i manu?
SARA - E puru chiddi d'i piedi!
MOIRA - Primo e secondo? (*Ridono*)
SARA - Talè, Rosi... quann'ero picciridda mi manciavo l'unghie e quindi mi criscero 'i polpastrelli... (*Sara si butta prima su Rosi e poi in braccio a Moira. Parla sottovoce, poi le ruba gli occhiali e se li mette*) Mii, ci viu a quattro a quattro!
ATA - I mè minni crisceru di mezzo centimetro, talè! (*Si butta su Stellina, Moira e Sara*)
STELLINA - Ma sei asciuta pazza, Ata? Com'è: uno sta parlando e tu, bell'e buono, ti vutte 'ncollu? A risico ca ci sturpià, ci fa male!
MOIRA - Ca se ti ietti accussì, capace ca mi rumpi l'occhiali!
STELLINA - Se si schiattano i vetri, gli vanno rint'all'uocchi e addopo 'un ci vidi cchiù. Chilla già tiene 'i dita rattrappite, poi addiventa pure ciecata, e c'hamo a fa, l'hamu a ittà?
MOIRA - Mah!
ROSI - Ma se non glieli ha manco sfiorati gli occhiali!
STELLINA - È inutile che la difendi sempre, Rosi!
ATA - No, no, no... Stellina, stai babbiando o dici vero? Avi tri ore ca vuavutri v'iccate a destra e a sinistra e ora 'u problema sarei io?
STELLINA - Certo, pecché è proprio come 'e fai tu 'i cose. Tu non ci pensi che ccà stanno assettati altri esseri umani. Te l'aggio a dicere, Ata, senza offesa: tu sì maleducata, ed egoista, perché sei troppo concentrata su te stessa, anzi, su un punto di te stessa: 'e zizze... Nientemeno nun schiara juorno che sò crisciute, nun sò cresciute, sò chiù grosse; ieri quella destra era in vantaggio, oggi la sinistra sta recuperando, dopodomani facimmo 'o televoto... Ata, tu hai pigliato na malattia cu sti zizze, e pure come ti stai pigliando sti ormoni, 'un si capisce più come sei fatta! Ti sì arravugliata. Uno ti guarda e dice: ma che è? Masculu, fimmina? Tieni 'o pesce ca si fa sempre cchiù piccirillo, 'a voce ca quannu parli non si capisce a chi appartiene... pare ca si doppiata.
ATA - Ma tu invece di buttare mmerda da quella bocca fitusa, picchì 'un ti nni torni dunni venisti, ah?
STELLINA - E che t'alteri a fa? Io lo dicevo solo per aiutarti. Cca dintra 'un si può parlà, ccà dintra si può parlare solo d'e zizze toie. Tu si addiventata monotematica.
ATA - Io? Monotemaitica, io! E tu che ci scassi 'a minchia tutta a santa iurnata cu Rocco Minetti? Tu 'un si monotemaitica: e Rocco mi ama, Rocco mi manda i fiori, Rocco prima o poi la domanda 'i matrimonio me la farà... Stellina, tu dintra a n'a chiesa cu Rocco Minetti 'un ci trasi né ora né mai, picchì Rocco Minetti

AUTOPRESENTAZIONE

Sogni di disperata normalità

L'operetta amorale, con cui definisco questo spettacolo, è un atto unico di carattere popolare in cui la recitazione si alterna col canto e l'argomento che viene trattato non ha relazione con la comune morale. Protagoniste sono le puttane ("pulle" in palermitano), quattro travestiti e un trans che contemplano madonne a tinte accese, vestite di strass, piume di struzzo, pizzi, lustrini e *guêpière*. Attraverso un processo di metempsicosi, tre fate guidate da Mab, la levatrice delle fate, trasferiscono nelle pulle la loro anima femminile, incarnandosi in un ibrido che sta a metà tra i due sessi. Il miracolo è teso a compiere un rovesciamento del femminile sul maschile senza dover subire l'operazione o la scomunica di un bigotto Cardinale. Rosy, Sara, Ata, Moira e Stellina si addormentano beate e in sogno ricevono la grazia dalle tre protettrici: la fata danzante, la fata cantante e la fata parlante. Il viaggio onirico ricco di travestimenti, trucchi, parrucche, balli, canzoni, coreografie da avanspettacolo, è accompagnato da atmosfere laceranti e dolorose in cui le cinque pulle mettono a nudo la loro condizione di emarginate. L'interno è un bordello con le tende di damasco, un covo segreto dove offrire anima e corpo. «Sento il mio corpo parte del mistero» canta Mab di fronte alle puttane, col pene stretto tra le cosce e l'aureola luminosa in testa come un'icona religiosa di tante Eve colte in flagrante dopo il peccato originale. Dietro un *séparé* di seta si nasconde una ferita, uno sguardo spaventato, una vita sciupata. Con zampe di ragni, ali di cavallette e umidi raggi di luna, Mab prepara l'intruglio e a mezzanotte in punto apre le tende della stanza dei sogni. **Emma Dante**

Questa foto e quella di apertura sono di Giuseppe Distefano.

cu tia ci vuole sulu ficcare! (*Pausa)*
STELLINA - Che hai ritt?
ATA - 'A verità! (*Pausa*)
STELLINA - No, nun è 'a verità, chesta è n'ata cattiveria ra toja. Solo cazzimmate e cattiverie sai dicere e mettere 'a gente uno contro l'altro. Ah, ma tu 'a metti accussì, vuoi parlare nella sincerità, allora sientimi buono: tu 'o problem 'e sti zizzelle rattrappite e fraciche che tieni nun 'o può risolvere solo per un motivo, pecché nun tieni i soldi pi ti fà l'operazione. Chest'è 'a verità! L'operazione nun t'a può fà perché te puzz 'e fame, 'a gente cu te nun vene, c'a si troppa spaccimma brutta, nisciuno t'aiuta pecché tieni 'a cazzimme, non tieni nu fidanzato, n'amico, niente e manco ra famiglia ti ponnu aiutà pecché si nata povera, pazza, pezzente e figlia 'e scarparo!
ATA - Tu quannu parli 'i mè patri t'ha sciacquari 'a vucca!
STELLINA - Che rè, mo ci tieni a patete?
ATA - Non lo devi neanche nominare, 'u capisti?
STELLINA - Ah, non l'avimmo a nominà 'o pate d'Ata? E quannu l'hai lasciato pè dieci anni dinta 'a na casa solo a isso senza manco fargli na telefonata? È chesta 'a cazzimma ca tieni tu che non ti permette di avere un rapporto, n'amicizia... niente... ma che femmina si? Vigliacca, ca non hai mai avuto il coraggio di dire a patete 'a verità: quello che sei diventata. Pecché non t'avissi accettato, non t'avisse amato 'o stesso? (*Ata piange*) E chiagni, chiagni... 'i lacrime 'i coccodrillo... ma chi ti crede? Ha cuminciato 'a sceneggiata... n'ata vota ci pensavi prima, apposto d'abbandonà un uomo di settant'anni a rischio d'infarto... un'omme che t'ha crisciuto, t'ha fatto magnà, t'ha fatto da padre, da madre...
SARA - Lassala stare...
STELLINA - Ma come lassala stare? Tu ca me conosci, Sara, 'o sai ca ci stanno per me dui valori importanti: 'a famiglia e l'amicizia. Senza chesti due valori non ci può sta niente... e come fai a tenè l'amicizia se tiene un cuore accussì piccirillo che hai lassato nu patre rintra a 'na casa... manco a dicere: ci faccio na telefonata... Per me lei nun è femmina che può avè a che fa cu me...
SARA - Ohhh, t'a metti 'a minchia in vucca!
STELLINA - Ma c'allucchi a fa cu me?
SARA - È tutta 'a iurnata ca ci scassi 'a minchia! 'Un ti pozzu sentiri cchiù!!?
STELLINA - Non aggio capito, io stavo parlando co essa e tu al posto di difendermi, m'aggredisci e t'ha pigli cu me?
SARA - Assettati ca ti 'unciu!
STELLINA - Che fai?
SARA - Ti unciu!

Stellina dà uno schiaffo a Sara e nasce un litigio che coinvolge tutte, tranne Ata che da sotto la sua sedia prende una maglietta e un paio di pantaloni da uomo.

MOIRA - Che stai facendo?
ATA - Me ne vado?
MOIRA - Ma unni vai, Ata? Che appena metti piede fuori, sula, ti manciano? T'arrobbano tutti cosi, pure a dignità ti scippano, ti sputano, t'insultano, se t'incoccia a polizia a bastonate ti pigghia, ti trattano peggio di un animale, ti schifiano, ti pisciano incoddu, ti ièttano a benzina e ti dunanu luce, ma chi fa 'unn'u sai che si nesci sula ti fanno pentire di essere nata?
ATA - Mi nni staiu futtennu. Io me ne vado!

Ata si mette una maglietta di quando era ragazzino e piega gli abiti da donna, che si è tolta prima facendoli diventare un fagotto. Piange. Mab alza il fondale dove ci sono la fata cantante, la fata danzante e la fata parlante. Quest'ultima va dalle pulle con un bouquet di fiori in mano e, facendo loro solletico e carezze, mette pace tra tutte lanciando a Stellina il bouquet. Poi chiude e quando riapre c'è soltanto Fortunato che ride. Sul fondo appare l'angusta bottega del padre calzolaio, una triste stanzetta dove se ne stanno una vicina all'altra tre donnine in nero. La fata danzante, dopo varie cadute, in un processo di trasformazione, incarna il padre di Fortunato: un uomo di spalle, senza testa perché sempre curvo sulle scarpe che ripara.

ATA - Papà? Sugnu Fortunato, tò figghiu. (*Pausa*) Sempre con le mani 'nfilati nei piedi di l'avutri si? Tutti 'i voti che haiu cercato di parrari cu tia c'era sempre 'na scarpa rutta da aggiustare. 'U tò travagghiu è sempre stato cchiù importanti 'i mia! Attentami, pi piaciri, picchì t'ha diri 'na cosa molto importante: Fortunato unn'è 'u mè nome.... chista unn'è 'a mè vuci... la mia voce è sottile, papà, ... il mio nome è breve... Ata... i mè ammi sù dritti... senza peli... haiu l'occhi blu, il nasino alla francese, le labbra carnose, i denti perfetti, la vita stretta .... il seno latteo! Prosperoso! Sugnu bionda! Coi capiddi soffici ca paiono di sita... (*Il padre avanza e, non appena i suoi passi si bloccano, Ata si dichiara con le lacrime agli occhi*) Talìami, papà. Sugnu Ata, tò figghia!

Mab canta la storia di Fortunato.

MAB - E tò matri parturìu
un maschietto e poi murìu
e tò patri disse a Dio:
fortunato è 'u figghiu mio.

Dalla culla ti spiava
Poi 'a pinnuzza ti baciava
si priava di sò figghiu
che era nato senza sticchiu.

FORTUNATO - Ma a mia mi fu dato
il nome sbagliato
pi chistu fui chiamato
da tutti Sfortunato.

MAB - E a tò patri ci parìa
che la colpa 'unn'era tua
se la gente ti sparlava
iddu forte ci vuciava.

FATA CANTANTE - N'a stu munnu appare sano
dalla testa fino all'ano
'u 'mmurutu 'nmezzu a via
ca 'u sò immu 'un si talìa.

FORTUNATO - Poi fiero mi abbracciava
e a casa mi riportava.

MAB e FATA - Di sò figghiu si priava.

FORTUNATO - Io non sono Fortunato
non sono fortunato.

MAB e FATA - Ormai l'hai confessato.

FORTUNATO - Papà, io voglio il seno
della minchia farei a meno.

MAB e FATA - Ormai l'hai confessato.

FORTUNATO - Non sono Fortunato
non sono fortunato

Appaiono le pulle con gli abiti da sposa.

STELLINA - Ata, io mi sposo!!!

Stellina aiuta Ata a indossare l'abito bianco.

MAB e FATA - e tò matri parturìu
un maschietto e poi murìu
e tò patri disse a Dio
fortunato è 'u figghiu mio

dalla culla ti spiava
poi 'a pinnuzza ti baciava
si priava di sò figghiu
che era nato senza sticchiu

FORTUNATO - Io non sono Fortunato
non sono fortunato.

TUTTI - Ormai l'hai confessato.

FORTUNATO - Papà, io voglio il seno
e della minchia farei a meno.

TUTTI - Ormai l'hai confessato.

FORTUNATO - Non sono Fortunato
non sono fortunato.

Fortunato entra nella stanza del padre e le fate richiudono. Stellina, aiutata dalle amiche, prepara l'allestimento del suo matrimonio. C'è un via vai per i corridoi. Le amiche portano i regali, le bomboniere, la torta, i fiori… Le fate invece consegnano a Stellina le scarpe, il velo e la borsetta con dentro un paio di guanti. Tutto il mondo festeggia il giorno più bello della sua vita.

STELLINA - I pacchi grandi vanno di là… no, fermati, ti pare possibile che schisto è 'u momento che escono 'i bomboniere? Alla fine si danno 'i bomboniere, rimettile a posto… che è sta torta! Quanti piani aveva 'a essere a torta? Sette, otto piani; chista è troppo piccirilla. Torna là e ci ha chiavi in faccia. Ha da arrivà 'o vestito 'i sposa cchiù bello d'o munnu… Tutta 'a gente affacciata ai balconi… ca mi saluta e mi ietta 'i ciuri… un festival di missili e trombette…. 'u suli ca mi scalfa 'a facci… un tappeto russu che da d'into 'o vico fa tutto 'u giro d'a città e arriva fino in faccia 'a cattedrale. Sara, Moira, Rosi, Ata: tutto 'o munno è in festa pu iornu cchiù bello d'a vita mia. Madonna, che emozione troppo forte! Ogni particolare, ogni cosa deve essere studiata nel minimo dettaglio pecché non è ca uno si sposa tutti 'i iorna.

Entra Moira e spruzza il profumo in aria.

MOIRA - Stellina?

Stellina s'improfuma e, seguita dalle amiche, canta il rap in mezzo alla via.

STELLINA - E cu sta cerimonia cagnia 'a storia mia
finisce stu tormentu 'i stare in miezz 'a via
futtuta d'e mariuoli e vattuta d'a polizia
'o fridd rint'all'oss è ogni notte cchiù assaje
e 'o fuoco 'e copertoni nun me scarfa maje.
'A gente passa e rire, 'a gente passa e sfotte, 'a gente se ne fotte.

Io stong accussi bell rint'e braccie toie
e nun teng paura quando penso a nuie
pecché non sò cchiù sola, adesso simmu duie
quand'ero piccirillo nun durmevo 'a notte
e me mettevo scuorno 'e chistu culo rotto
io mi sentivo storta e mi vedevo brutta
poi mi vasasti tu e io capett tutto
poi mi vasasti tu e io capett tutto.

E mi stringevi stretta, e mi chiamavi amore,
e mi baciavi dolce, e mi cantavi piano:
Stella Stellina la notte si avvicina
Stella Stellina sei tu la mia bambina
Stella Stellina la notte si avvicina
Stella Stellina sei tu la mia bambina

Yo!

Da quando ho visto 'a luce rint'a l'uocchi toie
'a notte passa ampress e nun ce penso ai guaje
sent che 'a rint'o core chistu squorno fuje
e corre assaje veloce quando penso a nuie
a nuie c'a ci vasammo in terra 'i mergellina
currimm n'cop 'a rena e tu mi chiami "Stellina"
e 'ncopp 'o bagnasciuga nun sò cchiù sgualdrina
perché si 'o suonn nuovo c'a me sogno 'a nott.

Mò non ci azzecco niente in miezz a chesta via
sì tu 'a speranza nova sì 'a speranza mia
sì tu 'a speranza nova 'e chesta vita mia
è pronta 'a veste bianca per correre all'altare,
e ann'anzi a tutti quanti io ti dicessi sì!
Stella Stellina la notte si avvicina
Stella Stellina sei tu la mia bambina
Stella Stellina la notte si avvicina
Stella Stellina sei tu la mia bambina.

STELLINA - Ha da essere tutto perfetto!

Tutte rientrano e Stellina rimane da sola. Sta in ascolto, preoccupata. Si apre la porta della cattedrale. Tutti formano un gruppo.

Ognuno tiene davanti alla faccia la maschera, con la bocca aperta, di una bambola gonfiabile. Al centro Mab è vestita da uomo, in abito scuro, con la calza calata sugli occhi e un panama in testa.

STELLINA - Isso sta già dintra. Un Rocco enorme, ca non finisce mai, ca si piglia tutta 'a cattedrale. M'aspetta! (*La fata parlante prende un lembo del tappetino rosso che Mab tiene in mano e lo srotola fino ai piedi di Stellina. Parte la marcia nuziale*) 'A gente è arrivata! Tutta 'a chiesa è china. 'O prevete ha da fa na funzione veloce veloce se no 'a gente si sfastiria e se ne va, pecché 'a cosa cchiù importante è quannu 'o prevete dice: vuoi tu Stellina? Sì. Vuoi tu Rocco? Sì. 'Un ci dà manco 'o tempo di fernì 'a parola. Firmo io. Poi firma Rocco. A chistu punto puoi baciare la sposa. Applauso. Viva la sposa! Viva la sposa! E tutti quanti s'aizano e fanno la Ola e cacciano 'i trumbette "uehhh" ma com'è 'i trumbette nta chiesa? E pi na vota che fa? Nun fa niente! E parte la musica di Maria Nazionale coi violini... *Però te penso*. Quannu nescio fuora 'o riso, 'o riso di tutti 'i culura... missili e trombette. (*Dietro gli invitati cominciano a gonfiare le bambole gonfiabili col pene eretto*) Mi faccio 'o segno d'a croce io, poi s'u fa Rocco, un segno d'a croce gigante. Poi il prete dice: vuoi tu Stellina? Vuoi tu Rocco? La musica coi violini. 'O riso 'nta l'occhi, 'o riso di tutti i colori. 'O prevete ha da fa na funzione veloce pecché se no 'a gente accumincia a sparlà e dice: ma che è? Un matrimonio ommini e ommini? Schhii! Zitti, zitti! Allora mi faccio 'o segno d'a croce io, poi Rocco si fa stu segno gigante... poi firmo io, firma Rocco... a gente dice: «Ma come ha firmato? Antonio Tatangelo o Stellina?» e che ci azzecca, 'o nome mio è Stellina, io mi chiamo accussì, Dio mi conosce accussì. Aggio a sentì sta musica, sta musica coi violini e poi è bello quando mi tirano 'o riso, 'o riso 'nta l'occhi. Mi faccio 'o segno da croce io, poi s'u fa Rocco. A gente dice: «Ma che è ste porcherie rintra a 'na chiesa?». 'Un diciti accussì! Io aggio organizzato tutte cose. Doppo stu matrimonio 'a vita mia cagna. Io mi levo da 'nmiezza a via. «E c'addiventi Stellina, na signora? Non lo vedi c'a gente sparla?». È normale, 'a gente 'nun è pronta, mò ciuciuleano, ma poi col tempo 'o capiscino ca 'un ce sta niente 'e male. N'atra vota sta musica coi violini, ccà dietro l'aricchi ca mi schiatta 'a capa! Io non volevo a nisciuno, nun le volevo tutte sti persone dintra 'a chiesa. 'A gente sparla e io ci sparo n'a trombettata 'n faccia. Peeehhh! 'A gente dice: «Stai facendo scandalo dinanzi 'a chella croce. Se proprio devi farle ste purcherie, falle 'e nascosto... ma davanti a Dio e a Madonna devi portà rispetto!». Manco vui 'o sapiti chillo che pensa Dio... Isso m'ha fatto accussì e io 'o saccio ca mi vuò bene, pecché Dio non si mette scuorno 'e me. Rocco m'aspetta all'altare e io ci vado... E me ne fotto di tutto sto riso, sto spaccimme 'e riso ca mi iettate dintra all'occhi! E tutta sta gente che parla, che ciucelia... Sta musica ca mi schiatta 'a capa... 'o riso... 'o riso nta l'occhi...

Stellina arriva a un pianto silenzioso mentre tutti lasciano a terra le bambole che lentamente si sgonfiano. La fata cerca di rianimarle, facendo uscire l'aria che è rimasta dentro. Stellina si alza e silenziosa si avvia verso l'altare dove Rocco-Mab l'aspetta a braccia aperte. Non appena Stellina entra, le due fate chiudono il fondale. La fata danzante raccoglie le bambole, che nel frattempo si sono sgonfiate, e, girando su se stessa come in un carillon, le culla rattrappite.

FINE

Foto di Carmine Maringola.

EMMA DANTE

Attrice, regista e drammaturga, nasce a Palermo nel 1967. Si forma alla scuola di recitazione di Michele Perriera, all'Accademia "Silvio D'Amico", con il Gruppo della Rocca, con Gabriele Vacis, Davide Iodice, Roberto Guicciardini. Nell'agosto 1999, dopo aver provato i primi spettacoli in un centro sociale autogestito, fonda la Compagnia Sud Costa Occidentale con Gaetano Bruno, Sabino Civilleri e Manuela Lo Sicco. Come regista ha realizzato *Battute d'arresto*, *Il sortilegio*, *Odissea*, *Insulti*, *La principessa sul pisello*, *Il filo di Penelope*, *L'arringa*, *La favola di Farruscad e Cherastanì*. Nel 2001 la svolta con *mPalermu* (Premio Scenario, Premio Lo Straniero, Premio Ubu), a cui seguono *Carnezzeria* (2002, prod. Crt Milano, Premio Ubu), *Medea* (2004, prod. Mercadante Teatro Stabile di Napoli), *La scimia* (2004, prod. Crt Milano), *Vita mia* (2004), *Mishelle di Sant'Oliva* (2005), *Cani di bancata* (2006, prod. Crt Milano), *Il festino* (2007), *Eva e la bambola* (2007, performance per Carmen Consoli) e *Le pulle* (2009, prod. Mercadante Teatro Stabile di Napoli). Ha pubblicato *Carnezzeria, trilogia della famiglia siciliana* (Fazi, 2007), il libro per bambini *La favola del pesce cambiato* (L'alboreto Edizioni, 2007) e il romanzo *Via Castellana Bandiera* (Rizzoli, 2009). Dal 2004 cura, a Caltanissetta, la direzione artistica del *Rossofestival*. Come attrice ha lavorato, tra gli altri, con Vittorio Gassman, Nanni Loy, Michele Placido, Andrea Camilleri, Davide Iodice, Roberto Gucciardini, Bob Marchese, Michele Di Mauro, Gabriele Vacis, Valeria Moriconi, Franco Però, Galatea Ranzi. Ha vinto anche il concorso Shownoprofit con il progetto "*Insulti*" (2000), il Premio Gassman, il Premio della Critica Anct, il Premio Donnadiscena, il Premio Golden Graal miglior regia per lo spettacolo *Medea* (2005), il Premio Vittorini per il romanzo *Via Castellana Bandiera* (2009) e il Premio Sinopoli per la cultura. Le è stata affidata la regia della *Carmen* di Bizet che ha aperto la stagione scaligera 2009-2010.

Le sfide di Emma

Dal Premio Scenario, vinto nel 2001, che l'ha lanciata con *mPalermu*, alla regia scaligera di *Carmen*: un decennio formidabile per Emma Dante in cui, accanto alle storie di una dolente umanità mediterranea (da *Carnezzeria* a *Le pulle*), ha saputo reinventare la tragedia e la letteratura (*Medea* e *La scimia*), scrivere libri e creare uno spettacolo-concerto per Carmen Consoli.

di Andrea Porcheddu

Una scena di *mPalermu* (tutte le foto di questo articolo sono di Giuseppe Distefano).

Verrebbe quasi da dire che questo è stato il decennio di Emma. A molti parrebbe eccessivo, ma se si va a rileggere quel cammino faticoso e inesorabile, quel Sisifo al femminile che è stata Emma Dante nella sua Palermo, allora forse sì: questo è stato il decennio di Emma.

Si apre con un laboratorio nella marginalità della capitale siciliana. Allora – come oggi – regnava il Maestro Carriglio, e lo Stabile serrava le porte in faccia alle esperienze periferiche e sperimentali che si muovevano in città. C'era ancora l'eco di Carlo Cecchi al Garibaldi. Ma la città e la regione lanciavano già, nonostante tutto, segnali promettenti, con Scaldati, Scimone-Sframeli, Ninni Bruschetta e altri. Poi arriva lei, con la Compagnia Sud Costa Occidentale. Un lungo laboratorio in spazi devastati. Poi si carica gli attori in macchina: passano lo Stretto e scalano il Premio Scenario.

Con *mPalermu* Emma Dante apre il suo decennio. Lo spettacolo fa incetta di premi, come l'anno successivo *Carnezzeria*, ma molti, allora, storcono il naso: roba dialettale, dicono, pensando allo sfavillio del neo teatro-immagine del Centro-Nord italiano. Lei non demorde, anzi, rilancia: lacerando, squassando, colpendo, urlando. La *Trilogia della famiglia* è sicuramente uno dei momenti più alti della creatività italiana del primo decennio di questo nuovo secolo. Tre appuntamenti, uno più aspro dell'altro, uno più vero dell'altro. Ecco: il "vero".

Emma, si dice, fa un teatro-verità, affidato ad attori che sono magistrali interpreti. La verità, la realtà, è sempre mediata, riscritta, reinventata nel teatro, con la consa-

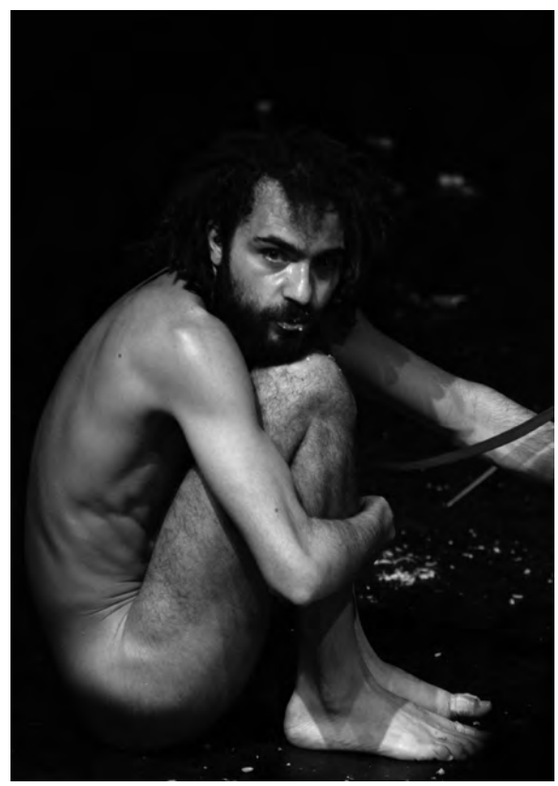
In questa pagina, in alto, una scena di *Carnezzeria*; in basso, Gaetano Bruno in *La scimia*.

pevolezza del teatro. Non ci sono le "bellezze dimenticate" che abitavano gli spettacoli di Romeo Castellucci e della Raffaello Sanzio di quegli anni; non ci sono i "barboni" di Delbono, né gli statuari corpi-enigma della compagnia della Fortezza. No, ci sono attori, che "recitano", che "interpretano" quella vita che Emma racconta senza reticenze con la sua drammaturgia. Goffredo Fofi intuisce subito in Emma una grande autrice: una scrittrice, senza orpelli e sovrastrutture, ma con la dote di inventare una lingua. Quel palermitano che è diventato un codice della scena italiana. Forse con Emma la Sicilia ha davvero toccato un apice linguistico: affiancandosi al veneziano, e al napoletano, ora quella Palermo parla al cuore di tutti, in ogni città di Italia. Ed Emma ha assunto su di sé anche la sfida della scrittura, consegnando alla pagina non solo i testi – rimando alle belle analisi di Gerardo Guccini e al più recente lavoro di Anna Barsotti in proposito – ma anche un romanzo. Un romanzo che doveva essere (o che sarà) film, *Via Castellana Bandiera*, edito da Rizzoli: la storia di una strada palermitana, dei suoi abitanti, di una sfida testarda, di una tragedia come sempre incombente...

In quegli anni di esordio, parlammo di Emma in termini di "Tribù tragica", seguendo una suggestione del sociologo Michel Maffessoli. Ma lei ha scardinato ogni definizione, mantenendo ferma la rotta solo per quel che concerne la sua creatività. E il romanzo, come pure il concerto-spettacolo di Carmen Consoli, o il bel libro illustrato *La favola del pesce cambiato*, sono tracce di un percorso coerente (testardo, si potrebbe appunto dire) ma certo ormai al di sopra, e al di là di qualsiasi "tribù". E mentre il Cardinal Bertone "scomunicava" *La scimia*, tratto da *Le due zittelle* di Tommaso Landolfi, Emma raccontava le storie struggente di *Vita mia* e di *Michelle di Sant'Oliva* – forse il prodromo de *Le pulle* – e sanciva con *Il festino l*e aguzze investigazioni nella solitudine umana.

Lei è subito altrove, continua a cercare, sa cogliere lo spirito del tempo, sa raccontare e reinventare la tragedia. La scena teatrale italiana – sonnacchiosa e pavida, corporativa e salottiera – si è aperta raramente a questa artista, più a suo agio al Rond Point di Parigi che non negli Stabili italiani. Quando è successo se n'è parlato assai: prima con la discussa *Medea*, spettacolo troppo in fretta liquidato, poi con *Cani di bancata* (non per nulla sostenuto solo o quasi dal Crt di Milano) ora con *Le pulle*, che per ora ha avuto poche date italiane dopo il debutto napoletano.

In questa opera corale, Emma schiaffa in scena la figura tragica del nostro tempo: il travestito, quel complesso di contraddittorietà e sofferenza, di sogni e di sesso, di candore e volgarità. Lo fa a modo suo, reinventando un coro tragico mutato in musical, mescolando la regina Mab di Romeo e Giulietta con l'avanspettacolo, giocando con l'evidenza del "genere", sputando in faccia ai benpensanti le violenze familiari e domestiche, le povertà e le umiliazioni che si nascondono in tanti, troppi, esseri umani. E molto prima degli scandaletti di piccoli politici nostrani – pronti a predicare e condannare, salvo poi farsi trovare a sniffare con i pantaloni calati – Emma svela l'altra faccia della medaglia, quel mondo di prostituzione e violenza, di sogni d'amore e di desideri. La stampa francese ha accolto *Le pulle* con interesse e rispetto, il pubblico ha reagito come doveva reagire: alcuni abbandonando la sala sconvolti, altri (molti) entusiasti. E *Le*



Un'immagine da *Cani di bancata*.

pulle è stato probabilmente il primo grande spettacolo di Emma andato in scena in uno "spazio" istituzionale siciliano: alle Orestiadi di Gibellina, dove seicento persone a sera hanno applaudito non solo il lavoro, ma l'artista e quella sua caparbietà isolana ed europea.
Certo Emma non rifiuta le sfide: con grinta, con quell'ingenuo entusiasmo che mette in tutti i suoi lavori, ora approda alla Scala. Emma, le cui prove sono entrate nella leggenda, i cui laboratori sono stati un banco di prova non solo per la selezione "artistica" ma anche e forse soprattutto per la selezione "naturale": occorre avere spalle larghe per affrontare un laboratorio di questa piccola donna, per resistere a quelle urla, a quegli insulti feroci, per reggere il ritmo di lavoro, l'onda d'urto emotiva.
Proprio qui si gioca il teatro di Emma Dante: nello stress emotivo, nel darsi totalmente, visceralmente, senza alibi o senza barriere. Nel saper elaborare un codice di parole (ossia il dettato della drammaturgia) e una traiettoria di immagini capaci di affondare nell'oscuro di ciascuno di noi: di chi quel teatro lo porge, lo regala come sacrificio sera dopo sera; e di chi riceve quel dono incandescente, di chi restituisce con la propria presenza di spettatore, all'attore e all'autrice, quell'energia, quel dolore, quel pathos. Non a caso Renato Palazzi non ha esitato a collegare il teatro di Emma a quello "rituale" di Tadeusz Kantor, ritrovando forse – aggiungiamo noi – in una matrice sotterranea radicalmente junghiana la chiave di volta per svelare il nesso con l'immaginario collettivo ogni volta scosso dalla produzione teatrale della regista. Con *Le pulle*, dunque, la compagnia compie un altro passo significativo: e il testo sta qui a dimostrarlo. Un testo leggibile, nonostante l'oscura magmaticità di certi passaggi in dialetto, in cui Emma ha saputo trasformare un teatro fisico, fatto di corpi e sudore, in parola scritta. Procedimento intrigante, che lega l'autrice siciliana ad altre esperienze interessanti – penso, per fare esempi in ordine sparso, a Rodrigo Garcia, a Marco Martinelli – in cui il dramaturg è effettivamente tale: testi che non nascono (solo) a tavolino, da intuizioni poetiche, ma che scaturiscono dal viscerale incontro con l'attore, durante la prova, nello scontro dialettico e nel montaggio registico. Una scrittura che è solitaria e corale, dunque: che è pratica, gesto, azione e non solo immaginazione. Per questo la "prosa" (termine ridicolo per definire una produzione che è spesso poesia, come lo è per tutto il repertorio tradizionale europeo, composto per il 70% in versi) di Emma Dante è profondamente "materica": poesia-materia, ecco, dove la parola davvero si fa carne. Semmai, se vogliamo cogliere un passo diverso in queste *Pulle* rispetto ai precedenti testi, possiamo riflettere proprio sulla presenza dell'elemento "fantastico", chiaramente shakespeariano. Mab, non un caso, trasporta la miseria della prostituzione, dei cazzi, delle marchette e delle violenze, in una dimensione di fiaba, di sogno. Forse, ci dice Emma, l'amore – quello romantico sognato da tutti – si riduce a una patetica favoletta, con maghe eleganti che cantano come in un vecchio film di Hollywood. Il resto - la musica di Maria Nazionale con i violini, il prete e il riso che vola negli occhi, Rocco che aspetta all'altare – è il disperato dimenarsi di un attore sulla scena: un sogno, appunto, un'illusione che si smaschera subito nel modo più osceno.
Il decennio di Emma, dunque, si chiude e si apre con un anno di anticipo: decennio breve, a mo' del secolo raccontato dallo storico e sociologo inglese Eric Hobsbawm. Si chiude con *Le pulle*, vera summa tragica del lungo racconto fatto in tanti capitoli-spettacoli; e si apre con *Carmen* sul palcoscenico più prestigioso del mondo. Il destino della sigaraia gitana di Bizet ha il sapore aspro e il calore del Mediterraneo: dice la regista che lo ha ambientato in una specie di Macondo marqueziana, che è la storia di una donna coraggiosa votata al suo destino funesto. Lissner e Barenboim hanno sostenuto il progetto a spada tratta: questa *Carmen* ha fatto discutere, come tutto quel che porta la firma della regista palermitana. Così, Emma ha aperto il suo nuovo percorso alla Scala. E se anche il prossimo decennio fosse tutto suo? ★

Questo Piccolo grande Teatro

di Roberto Rizzente

Ha tenuto banco per mesi sui giornali, le riviste e le webzine nazionali. Ora il sogno è diventato realtà: sabato 12 dicembre è stata inaugurata la sede storica del Piccolo Teatro di Milano di via Rovello 2. Il fitto *parterre* di ospiti, tra cui il sindaco Moratti e il ministro Bondi, ha potuto così vedere per la prima volta il meraviglioso chiostro di Palazzo Broletto, ex residenza nobiliare del Conte di Carmagnola agli inizi del XV secolo, e ammirare la nuova torre scenica di 12 metri, le poltrone, i camerini e il foyer, completamente rimessi a nuovo da un team di ottanta tecnici, decoratori e restauratori, che ha lavorato giorno e notte per consegnare alla città il suo teatro, senza sforare dai tempi (diciotto mesi) e dal budget (4,7 milioni di euro) previsti.

L'evento, che coincide con i dieci anni di direzione di Luca Ronconi e di Sergio Escobar e con il novantesimo anniversario della nascita di Paolo Grassi, ha consacrato idealmente il ruolo guida esercitato dal Piccolo dopo la morte di Strehler. Dal 1998, lo Stabile ha incrementato la propria attività, arrivando a toccare le 900 aperture di sipario e i 20.000 abbonati all'anno. Gli spazi si sono moltiplicati con l'apertura, nel 1998, del Teatro Strehler, e il cartellone si è fatto più articolato. Di conseguenza, anche il pubblico è cambiato: complici la politica del *last minute*, lo sviluppo del sito e della *community*, il teatro si è democratizzato, aprendo le porte a un pubblico più giovane e meno facoltoso: il 50% degli spettatori, oggi, ha meno di 26 anni.

Ma è su scala internazionale che si registrano i cambiamenti più rilevanti. I numeri parlano chiaro: negli ultimi dieci anni gli spettacoli del Piccolo sono stati visti in 239 città nel mondo; 726 le rappresentazioni internazionali a Milano, provenienti da 36 Paesi. Il Piccolo è inoltre il fondatore, con l'Odéon di Parigi, dell'Ute-Unione dei Teatri Europei, attraverso la quale ha avviato una coraggiosa politica di interscambio a livello internazionale, tanto sul versante produttivo (risale al 1986, con *El Pùblico* di García Lorca, regia di Lluís Pasqual, il primo esempio del genere) quanto su quello formativo (il Progetto Masterclass ha coinvolto, dal 2004, 122 Scuole e quasi mille allievi provenienti da Europa, Libano, Algeria, Russia, Cina, Corea, Giappone, Stati Uniti). Numeri, questi, che hanno permesso al Piccolo, nel 1991, di fregiarsi del titolo di "Teatro d'Europa", con un decreto dell'allora ministro Tognoli.

Non c'è quindi da stupirsi che Sergio Escobar abbia chiesto al Governo, in occasione della presentazione, lo scorso novembre, del *Mercante di Venezia* di Ronconi, di riconoscere al Piccolo la sua «specificità e la consolidata funzione internazionale, così come si appresta a fare con la Scala». «Non è colpa mia – ha sottolineato Escobar – se a Milano ci sono due realtà come la Scala e il Piccolo. Direi che questo è, piuttosto, un merito del capoluogo lombardo che, con la sua storia e attraverso l'intuizione di uomini illuminati, è riuscito a dar vita a due punte di diamante della cultura che ci invidiano in tutto il mondo. E comunque ci sono altri teatri in Italia che possono avere un riconoscimento nazionale» ha aggiunto. Che, tradotto in altri termini, significa più soldi e meno burocrazia per accedere ai contributi. Nulla da eccepire in merito, se consideriamo i traguardi raggiunti dal Piccolo nella sua storia. Se poi andiamo a guardare in Europa, scopriamo che grandi teatri pubblici come l'Odéon o la Comédie Française, intascano dallo Stato la bellezza di 12 e 24 milioni, contro i 3,4 concessi dal Fus allo Stabile di via Rovello. Sono le tempistiche, allora, che lasciano perplessi: in un momento storico in cui il disegno di legge sullo spettacolo è arenato in Parlamento, le Fondazioni liriche e i teatri indipendenti rischiano di annegare, Bondi spara a zero sugli artisti «accattoni» e i 60 milioni di reintegro del Fus giacciono nelle casse del ministero senza una direttiva circa il loro utilizzo, le parole di Escobar suonano un tantino intempestive e irriguardose verso i colleghi "meno fortunati". Che questo, poi, preluda all'agognata nuova legge per lo spettacolo, capace anche di premiare le punte di eccellenza del *made in Italy*, ce lo auguriamo tutti. ★

Scala, il salotto buono della finanza italiana

27 miliardi di euro: sarebbe questo il valore del *brand* Teatro alla Scala secondo le stime della Camera di Commercio di Monza e Brianza. Un valore enorme, superiore ai 21,3 miliardi stimati per Mc Donald's che spiega perché il suo consiglio d'amministrazione, recentemente rieletto, faccia gola a numerosi banchieri: Corrado Passera di Intesa San Paolo (Fondazione Cariplo), Massimo Ponzellini della Bpm-Banca Popolare di Milano e Aldo Poli della Fondazione Banca del Monte di Lombardia. Letizia Moratti (Comune di Milano), Bruno Ermolli (Camera di Commercio), Fiorenzo Tagliabue (Regione Lombardia), Guido Podestà (Provincia di Milano), Paolo Scaroni (Eni), Francesco Micheli (Ministero dei Beni Culturali) e il sovrintendente Stéphane Lissner completano la rosa del nuovo consiglio di amministrazione, in carica fino al 17 novembre 2013. In tale profusione di numeri, suggellata dal pareggio di bilancio raggiunto per il quinto anno consecutivo, una nota di demerito: manca ancora, dopo la defezione di Riccardo Muti nel 2005, un direttore musicale.
Info: www.teatroallascala.org

MILANO

L'emergenza "Paolo Grassi"

Era il 21 luglio quando Maurizio Schmidt, direttore della Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano, a sorpresa non veniva riconfermato nel suo ruolo dal consiglio di indirizzo della Fondazione. Sono passati cinque mesi e ancora la scuola è priva di un direttore. Sono stati emanati dei bandi, uno a luglio, risolto con un nulla di fatto, uno, al momento della pubblicazione di *Hystrio*, ancora in cantiere. Nel frattempo, gli studenti hanno organizzato cortei e *sit-in* di protesta dinanzi alla Scala e a Palazzo Marino e hanno ricevuto attestati di stima e di solidarietà da parte di intere fette del mondo dello spettacolo. Si sono rivolti persino in tribunale, i ragazzi, pur di difendere il proprio diritto allo studio, ma a niente è servito: i due direttori vicari Anna Fellegara e Antongiulio Bua non hanno fatto nulla per garantire al Dipartimento Teatro l'auspicata continuità didattica. La situazione resta tutt'oggi tesa, tra una Direzione Generale sempre più autocratica e distante dai Dipartimenti, un corpo docenti per metà escluso dai Consigli e gli studenti pronti a disertare le aule per scendere in piazza. Elementi, questi, che rischiano di compromettere tanto l'autonomia della scuola quanto la coraggiosa politica di rinnovamento e di apertura verso l'esterno portata avanti dalla direzione Schmidt. **Roberto Rizzente**

Premio Milano per il Teatro

Si è tenuta a novembre alla Villa Reale la prima edizione dei Premi Milano per il Teatro, attribuiti da due giurie, popolare e di addetti ai lavori, chiamate a scegliere rispettivamente tra gli spettacoli prodotti e quelli presentati a Milano. Le preferenze del pubblico sono andate a *Die Privilegierten - KZ. La città ideale* di Marco Maria Linzi (migliore spettacolo e miglior regia), *L'aggancio* di Serena Sinigaglia (premio speciale), Debora Migliavacca Bossi per *La morte e la fanciulla* di Stefano Fiorentino (interpretazione femminile) e Manuel Ferriera per *Fabricas* di Alma Rosé (interpretazione maschile). Gli specialisti hanno privilegiato invece Luca Ronconi (*Sogno di una notte di mezza estate*, miglior spettacolo), Robert Lepage (*The Andersen Project*), Renato Gabrielli (*Tre. Una storia d'amore*, miglior testo) e l'Associazione Olinda (premio speciale per il progetto "Da vicino nessuno è normale" e l'apertura del nuovo teatro LaCucina). Si tratta di un'iniziativa virtuosa, oltre che per i premi in denaro (20.000 e 10.000 per le due produzioni scelte dal pubblico), per l'esperimento, a dir la verità ancora un po' da mettere a punto, di dare diritto di parola al pubblico attraverso il voto della giuria popolare.
Info: tel. 02.884.62340, www.comune.milano.it

Tornano le Buone Pratiche

Torna puntuale il tradizionale appuntamento con le Buone Pratiche. Cambiano la data, 13 febbraio, e la *location*, Itc Teatro di San Lazzaro di Savena (Bo) , identici rimangono gli organizzatori (Oliviero Ponte di Pino e Mimma Gallina per la webzine *ateatro*) e la finalità: contribuire al rinnovamento del sistema teatrale nel Belpaese. Titolo dell'edizione 2010, la sesta, è "Teatro pubblico, teatro commerciale, teatro indipendente". I recenti attacchi alla cultura perpetrati dai ministri Brunetta e Bondi e le crescenti spinte dei teatri privati verso la costituzione di un autonomo organismo di rappresentanza, saranno lo spunto per una riflessione sui rapporti che legano il teatro al potere politico ed economico. Chi volesse partecipare in qualità di relatore o di uditore può inviare una mail a info@ateatro.it.
Info: www.ateatro.it

Napoli Teatro Festival Italia

È disponibile on-line l'*avant-programme* del Napoli Teatro Festival Italia (4-27 giugno). Come nelle passate edizioni, dominante è la presenza straniera, con Peter Stein, Matthias Langhoff e Rafael Spregelburd, autore della "teatronovela" *Bizzarra*. Non mancano gli spazi per i giovani, con la seconda edizione del Fringe, le coproduzioni – sarà affidata all'inglese Alexander Zeldin la Compagnia Teatrale Europea – e le produzioni originali: promette scalpore lo spettacolo di teatro-danza *Football Football* di Haris Pasovic. Nota di merito del Festival è la presenza delle sue produzioni nei contesti internazionali: basti ricordare la presentazione l'8 e il 9 febbraio al Guggenheim di New York di *Made in Naples* di Karole Armitage.
Info: www.teatrofestivalitalia.it

Una scena di *Sogno di una notte di mezza estate*, di Shakespeare, regia di Luca Ronconi (foto: Marcello Norberth).

Bondi e gli artisti accattoni

In principio era Brunetta. Abbiamo raccontato, nel passato numero, delle esternazioni del ministro della Pubblica Amministrazione contro il «culturame parassitario vissuto di risorse pubbliche». Ci pensa ora Bondi a rincarare la dose: nella lettera "Artisti, che accattoni", pubblicata il 13 novembre in prima pagina da *Il Foglio*, accusa apertamente di servilismo e faziosità politica i teatranti presenti il 9 novembre al Quirinale per la consegna dei Premi Eti. Il Ministro che più di ogni altro dovrebbe essere deputato alla tutela del patrimonio artistico nazionale, giunge a dichiararsi quasi pentito per aver reintegrato il Fus, reo di inquinare, a causa della natura pubblica dei contributi, la necessaria libertà espressiva dell'artista. Parole inaudite, aggravate dal fatto che le dichiarazioni giungono al termine di una lunga riflessione, consegnata alla pagina scritta invece che allo sfogo verbale del momento. Che poi il ministro si prodighi in una serie di interventi spettacolari a sostegno della cultura, come la Giornata Nazionale del Teatro fissata per il 27 marzo, di cui Letta è il *testimonial*, poco importa: la diffidenza c'è, fa parte della cultura di Governo e va oltre l'ostacolo della sfavorevole congiuntura economica. Spetta ai teatranti ora, di là dalle coraggiose rimostranze (Melandri, Dapporto, Risi, Girone), trovare tempi e modi per smentire, coi fatti, le offensive parole del ministro. **Roberto Rizzente**

ITALIA

Premio Cappelletti

Si è tenuta il 13 dicembre al Teatro India di Roma la cerimonia di premiazione della sesta edizione del Premio alle arti sceniche Tuttoteatro.com "Dante Cappelletti", istituito dall'Associazione Tuttoteatro.com con la direzione di Mariateresa Surianello. La giuria, presieduta da Paola Ballerini e composta da Roberto Canziani, Gianfranco Capitta, Massimo Marino, Renato Nicolini, Laura Novelli, Attilio Scarpellini, Mariateresa Surianello e Aggeo Savioli, ha assegnato il contributo di produzione di euro 6000 al progetto *Fuori campo* del palermitano Gigi Borruso e una menzione d'onore a *Cernobyl tour* di Dominic De Cia e Sara Allevi e *Radio Hamlet* di Giuseppe Provinzano. I tre spettacoli hanno avuto la meglio su di una rosa di sette finalisti, selezionati a novembre al Furio Camillo di Roma.
Info: www.tuttoteatro.com

La cultura vale meno di 100 euro al mese

Un'indagine realizzata dalla Camera di Commercio di Monza e Brianza, confronta i consumi culturali di Milano, Roma, Napoli e Monza. Dai risultati ottenuti intervistando 600 capifamiglia emerge che la spesa media pro-capite al mese per consumi culturali è di euro 94, ripartiti tra libri, cinema, arte, viaggi, corsi culturali e musica. Le attività predilette sono libri e film per tutti, mentre solo il 9,5% degli intervistati dichiara di assistere a spettacoli teatrali una o due volte al mese. Scopriamo inoltre che l'85% dei romani si dichiara soddisfatto dell'offerta culturale della propria città, seguito dall'82% dei milanesi, dal 67,6% dei napoletani e dal 60% circa dei monzesi.
Info: www.mb.camcom.it

Lirica tascabile

Si è aperta con la *Tosca* in versione *pocket size* la stagione del Piccolo Lirico Teatro Flaiano (Roma). È la nuova frontiera del melodramma: durata ridotta, scenografie virtuali, una Lyric Synth Orchestra, ovvero 4 pianisti esecutori di sistemi midi-digitali, che riproduce le parti di un organico di 60 elementi. Il calendario prosegue con *Madama Butterfly* e con gli appuntamenti di *Incanto del Belcanto*, sfide a suon di arie celebri il cui vincitore è scelto direttamente dal pubblico. Il Piccolo Lirico è un progetto tutto al femminile e rigorosamente *made in Italy*, che si è già guadagnato attenzione crescente all'estero.
Info: tel. 06.6796496, www.piccolalirica.com

I migliori napoletani della nostra vita

È giunto alla quindicesima edizione il Premio Girulà, ospitato quest'anno dal Teatro Mercadante e riservato ai migliori spettacoli transitati in città. I vincitori sono Roberto Azzurro e Fulvia Carotenuto (attore e attrice protagonisti), Antonio Calenda (regia), Giovanni Esposito ed Elisabetta Ventura (attori non protagonisti), Daniela Ciancio (costumi), Daniele Spisa (scenografia), Mimmo Borrelli e Davide Iodice (drammaturgia), Rosalba Di Girolamo (teatro ragazzi), Nicola Console e Alice Mangano (premio tecnico), Massimilano Palese (scrittori a Napoli). Miglior spettacolo di cultura non napoletana, infine, *L'anima buona del Sezuan* nell'allestimento dello Stabile di Genova (nella foto sopra, Mariangela Melato. Foto: Marcello Norberth).

Opera Prima XIII

Proseguono fino a maggio, a Rovigo e a Castelmassa, gli appuntamenti di Opera Prima XIII, la rassegna promossa dal Teatro del Lemming e dedicata alla ricerca (tra gli ospiti, Socíetas Raffaello Sanzio, Valdoca, Abbondanza-Bertoni, Accademia degli Artefatti, Roberto Latini, Muta Imago e Teatro Sotterraneo). Nel sito del Festival è possibile inoltre leggere la lettera aperta scritta dal Teatro del Lemming per rivendicare l'indipendenza dell'arte, a seguito delle esternazioni sui giornali del presidente del Circolo Cultura e Stampa di Feltre Luigino Boito che non ha gradito gli spruzzi d'acqua in sala da parte della compagnia, da lui stesso invitata, durante la rappresentazione di *Antigone*.
Info: www.teatrodellemming.com

L'Italia alla Giornata Mondiale del Teatro

Il presidente del Consiglio, su proposta del ministro dei Beni Culturali Sandro Bondi, ha annunciato che il 27 marzo di ogni anno verrà celebrata in Italia la Giornata Mondiale del Teatro. Per l'occasione le amministrazioni pubbliche collaboreranno con gli operatori del settore per promuovere iniziative destinate soprattutto al pubblico giovane. La ricorrenza è di vecchia data: venne fondata nel 1961 ed è tradizionalmente festeggiata in tutte le sedi dell'Istituto Internazionale del Teatro.
Info: www.iti-worldwide.org

Un Castello per la Regina

Il comitato Renata Tebaldi ha siglato un accordo con la Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio delle Province di Parma e Piacenza, con la Fondazione Teatro Regio di Parma e con il Comune di Langhirano, per la creazione di un museo dedicato alla grande cantante. La sede ideale è stata individuata nel castello di Langhirano e l'allestimento sarà firmato da Oliviero Toscani. In mostra abiti di scena firmati da grandi artisti, splendidi gioielli di scena, i bauli da viaggio e i rari documenti messi a disposizione dalla inseparabile governante Ernestina Viganò.
Info: www.renatatebaldi.eu

Al Teatro delle Albe il Premio Pomodoro

Ubu Buur, realizzato nel 2007 dal Teatro delle Albe per Ravenna Teatro, si è aggiudicato la prima edizione del "Premio Teresa Pomodoro per il Teatro dell'Inclusione", promosso dall'associazione No'hma con l'Assessorato alla Cultura del Comune di Milano. La giuria, composta da Luca Ronconi, Lev Dodin, Eugenio Barba, il direttore del Festival di Edimburgo Jonathan Mills e il presidente Livia Pomodoro, ha segnalato anche *Un paese di stelle e sorrisi* del Teatro dell'Argine di San Lazzaro di Savena (Bo) e *Fratello Clandestino* di Mimmo Sorrentino, prodotto dal Crt di Milano.
Info: tel. 02. 45485085, www.nohma.it

Burattini e marionette dvd in Emilia Romagna

È stato presentato a Bologna lo scorso novembre il dvd "Chi è di scena! Burat-

tini e marionette in Emilia Romagna", a cura di Micaela Guarino e Isabella Fabbri. Prodotto da Eventi Progetti Speciali col concorso dell'Istituto Beni Culturali dell'Emilia Romagna, il dvd sintetizza tutto quanto riguarda il teatro di figura in regione, dalla descrizione delle collezioni presenti nei musei al dizionario analitico dei burattinai e marionettisti, fino alla sintesi storica e la rassegna delle maschere e dei caratteri regionali. Il dvd è disponibile per le scuole, le biblioteche e i ricercatori che ne facciano richiesta.
Info: www.ibc.regione.emilia-romagna.it

Ammortizzatori sociali anche per il teatro

È stato siglato a settembre tra Anec, Agis Lazio e le organizzazioni sindacali di settore (Slc-Cgil, Fistel-Cisl, Uilcom-Uil) un protocollo d'intesa che consente alle imprese in crisi di accedere, previo monitoraggio della Regione, Anec-Agis Lazio e Oo.Ss, a trattamenti speciali di cassa integrazione guadagni (Cig). Anec-Agis Lazio si impegnano inoltre, tramite un apposito Coordinamento, a fornire assistenza alle imprese durante l'iter burocratico.
Info: www.agisanec.lazio.it

Bob Wilson per il nuovo Museo delle Marionette

Il Museo delle Marionette di Palermo, dal 19 novembre al 7 dicembre sede dell'annuale Festival Morgana, quest'anno interamente dedicato all'*Orlando Furioso*, fa progetti per il futuro. Il primo desiderio è una casa più grande, adatta a ospitare l'intera collezione, oltre 4000 pezzi che attualmente si contendono lo spazio espositivo. Bob Wilson si è già detto disposto, non appena verranno trovati i fondi necessari, a firmare il nuovo allestimento del museo.
Info: www.museomarionettepalermo.it

Dario Fo in Bicocca ospite non gradito

Lo scorso 12 ottobre all'Università Bicocca di Milano era prevista la presentazione di *Tutti giù per aria – L'aereo di carta*, documentario sui giorni delle proteste contro lo smantellamento di Alitalia, ospite d'eccezione Dario Fo. Il rettore dell'ateneo ha però ritenuto di dover impedire la realizzazione dell'iniziativa, sostenendo l'incompetenza del premio Nobel in materia. Qualche giorno più tardi l'incontro è stato ospitato dalla facoltà di Scienze Politiche dell'Università Statale.
Info: www.tuttigiuperaria.it

D'Elia conquista il Premio Pirandello

La giuria del Premio Pirandello, presieduta da Giovanni Puglisi e composta da Giorgio Albertazzi, Paolo Mauri, Maurizio Scaparro, Paolo Bosisio ed Elisabetta Sgarbi, ha proclamato vincitore Corrado d'Elia per la qualità della proposta artistica di Teatri Possibili, di cui d'Elia è fondatore e direttore artistico. La Targa d'oro è andata a Gianfranco De Bosio, i premi per la saggistica a Franco Perrelli e Alberto Varvaro e quello per il miglior testo teatrale a *Wash Therapy* di Micaela Seganti e Cosimo Solazzo. Creato nel 1966 per celebrare il grande drammaturgo nel centenario della nascita, il Premio Pirandello è stato attribuito in passato a personalità del calibro di Ingmar Bergman, Giorgio Strehler, Eugenio Barba, Tadeusz Kantor, Harold Pinter, Luca Ronconi, Vittorio Gassman. La cerimonia di premiazione si è svolta il 10 dicembre a Palermo.
Info: www.teatripossibili.it

La Biennale apre alla performance

Si terrà a maggio al Palazzo delle Esposizioni di Venezia la prima edizione del Festival Internazionale della Performance, organizzato dalla Biennale. Nel corso della rassegna verranno presentati i lavori di dodici artisti, uno dei quali veneto, tra i quali emergerà il vincitore della selezione finale. Si tratta di un passo importante che consacra la raggiunta autonomia espressiva raggiunta dalle performing arts, al crocevia tra danza, musica, poesia, teatro e arti visive.
Info: www.labiennale.org

Dal carcere il Premio Enrico Maria Salerno

Sono andati a Fulvio Pepe per la favola *Gyula* la borsa di 5.000 euro e il sostegno produttivo di 20.000 euro previsti dalla XV edizione del Premio Enrico Maria Salerno alla drammaturgia. L'opera si è imposta su di una rosa di sette finalisti, presentata a dicembre, per la prima volta nel Teatro del Carcere di Rebibbia, scelto dal Centro Studi Enrico Maria Salerno per simboleggiare la vocazione civile del Premio.
Info: www.enricomariasalerno.it

Dedica a Enzensberger

La XVI edizione di Dedica, che si svolgerà a Pordenone dal 13 al 27 marzo 2010, avrà per protagonista Hans Magnus Enzensberger. Prolifico scrittore, poeta, drammaturgo, saggista, traduttore ed editore tedesco, è tradotto in tutto il mondo e ha vinto numerosi premi. A lui, nell'ambito della manifestazione organizzata dall'associazione culturale Thesis, saranno dedicati incontri, conferenze e *mise en espace*.
Info:www.dedicafestival.it

Dvd per i teatri storici in Liguria

È stato presentato a novembre, a Finalborgo (Sv), il dvd, a cura di Roberto Iovino e Marta Musso, *Stelle di Liguria - Un viaggio nei teatri storici*, interessante panoramica dei palcoscenici in attività o in via di restauro

ALDAMEMORIA

Un ricordo per Alda Merini

Alda Merini transita verso l'immortalità. L'eternità è la televisione e nella dimensione dell'aldilà Chiambretti Night scopriamo che l'inferno Cristiano esiste: si chiama Malgioglio. Morta a Milano nel *dì di mort,* Alda Merini, nata il primo giorno di primavera, è avviata all'immor(t)alità mediatica come il Signor Mike, risorto nei *commercials*: lei, la poeta, resuscita accanto a Mephistoglio. La commemora con giuste parole e appropriato *kaddish* il mio amico Michele Serra: «i poeti (compresa la Merini) preferirebbero di gran lunga essere un po' meno idealizzati e un po' più letti». «Fummo lavati e sepolti» recita Merini in televisione. «Sono risorta ma non sono salita in cielo» aggiunge. Già, è scesa in tv. Visse d'arte, rinunciò all'amore: è il suo epitaffio? «Lei morirà d'amore?» chiede Chiambretti. «Sì» «Quando?» Merini ride. Merini è morta a Milano: *l'era el dì di mort, alegher*, come diceva un altro grande poeta, il Tessa. «Dove facevo l'amore? In ascensore». Così recita Alda. Matta la Merini. Ma muoiono anche i matti. Lascia un fratello: si chiama Rudy. Ciao, Rudy: come stai? La tua Milano è quella di Alda, la Milano di Alda è la sua, la Milano di Rudy: non è la Milano di Nanda. Rudy all'ippodromo di San Siro: Milano declinata alla Bukowski. Alda sui Navigli, tra Umberto Simonetta, Luciano Bianciardi, Beppe Viola, l'Olmi prima maniera: tirar mattina per un giovane normale è una vita agra. L'Oracolo della Ripa la chiama Lorenzo Mullon, uno dei figli di Merini, che aveva solo figlie femmine. L'Oracolo della Ripa, una straordinaria teatrante, ma semplice come la verdura: che bella definizione, Lorenzo. Mullon, lo spacciatore più dolce del Parco Sempione. Mullon, che spaccia poesia. Alda, teatrante semplice come la verdura: andrà celebrata il 21 marzo di tutti gli anni. Andrà, soprattutto, ricordata bene. **Fabrizio Caleffi**

dall'introduzione alla biografia di Merini che ExCogita editore Milano pubblicherà in marzo.

BARI

Non si placano le polemiche dopo la riapertura del Petruzzelli

Il 4 ottobre scorso, dopo diciotto anni di chiusura e di polemiche, il Teatro Petruzzelli di Bari (foto sotto) è stato restituito alla città. Il concerto inaugurale ha visto l'esecuzione della *Nona sinfonia* di Beethoven da parte dell'Orchestra Sinfonica della Provincia di Bari, guidata dal maestro barese Fabio Mastrangelo, direttore stabile del Teatro di San Pietroburgo, e coadiuvata dal coro della Fondazione Petruzzelli. Inaugurazione accompagnata, da una parte dall'entusiasmo dei baresi che hanno affrontato lunghe code per poter visitare il teatro restaurato; dall'altra, invece, dalla delusione di molti per non avere potuto assistere al concerto: la serata del 4 ottobre, infatti, era riservata alle sole autorità mentre la replica del giorno successivo era destinata alle maestranze che avevano contribuito ai lavori e a 1200 fortunati estratti a sorte. La gioia dei baresi melomani, tuttavia, non è svanita, anzi l'apertura dei botteghini ha fatto registrare fin dal primo giorno un record di vendite. Il cartellone pensato dal sovrintendente Giandomenico Vaccari, d'altra parte, contiene molti motivi di interesse e attinge al grande repertorio operistico, interpretato da direttori e registi di prestigio: dalla *Turandot* diretta da Renato Palumbo alla *Cenerentola* con la coppia Evelino Pidò-Daniele Abbado fino alla *Norma* allestita da Federico Tiezzi. Accanto all'opera, concerti sinfonici e danza, con appuntamenti che porteranno sul palcoscenico del Petruzzelli, fra gli altri, Riccardo Muti e la giovane *étoile* della danza Eleonora Abbagnato. Polemiche e problemi economico-giudiziari dunque risolti? Purtroppo no: i legali della famiglia Messeni Nemagna, proprietaria del teatro, hanno presentato un ricorso affinché l'edificio le venga restituito. I Messeni Nemagna accusano la Fondazione Petruzzelli di non aver rispettato quanto previsto dal protocollo d'intesa siglato nel 2002 e reclamano quanto meno il pagamento di un canone mensile d'affitto. La Fondazione, poi, appare assai divisa al suo interno: il socio privato Domenico Di Paola e la Provincia si scagliano contro Michele Emiliano, sindaco di Bari, a loro parere colpevole di gestire il teatro in modo monopolistico. Riuscirà il Petruzzelli a trovare finalmente pace? **Info: www.fondazionepetruzzelli.it** . **Laura Bevione**

sparsi per il territorio. Per ogni teatro viene presentata una visita virtuale, una breve performance e una sezione didattica con foto e animazioni tridimensionali. Il dvd, curato da Regione, Rai e Associazione Sidro, è parte integrante del progetto "E lucevan le stelle", lanciato nel 2008 dalla Regione Liguria a sostegno del patrimonio artistico locale.
Info: www.regione.liguria.it

Jan Fabre in mostra

"Jan Fabre. Le temps emprunté" è il titolo della mostra fotografica che il Museo Carlo Bilotti di Roma dedica fino al 14 febbraio a Jan Fabre, col sostegno di Romaeuropa Festival 2009. Attraverso disegni, modellini, bozzetti e gli scatti di celebri fotografi (Carl De Keyzer, Robert Mapplethorpe, Jorge Molder, Helmut Newton) l'esposizione, curata da Aldo Miguel Grompone, ricostruisce vent'anni di carriera dell'artista belga, da *The power of theatrical madness* (1984) al recente *Requiem for a metamorphosis* (2007).
Info: www.museocarlobilotti.it

Concorso di canto Renata Tebaldi

Non ha decretato vincitori la terza edizione del Concorso Internazionale di Canto Renata Tebaldi, promosso dalla Fondazione Tebaldi a San Marino, ma il mezzosoprano Romina Tomassoni, coi suoi 4 premi (terzo posto, critica, Mozart, Soroptimist), può considerarsi vincitrice morale. Soddisfazione anche per il soprano statunitense Audrey Elizabeth Luna, giunta al secondo posto, e per il baritono coreano Hee Do On, premiati dal pubblico.
Info: www.renatatebaldi.info

Giulia Lazzarini contro l'autismo

Giulia Lazzarini, l'indimenticabile Winnie di Giorgio Strehler, è la *testimonial* dello spot contro l'autismo in onda da dicembre sui principali *network* nazionali. Lo spot, della durata di 30 secondi, è stato realizzato dall'agenzia Nadler, Larimer&Martinelli e dalla casa di produzione Casta Diva Pictures su commissione di Fantasia, la Federazione delle Associazioni Nazionali a tutela delle persone con autismo e Sindrome di Asperger.
Info: www.fantasiautismo.org

Nuovo cda per l'Opera di Roma

Si è completata a dicembre la rosa del nuovo consiglio di amministrazione del Teatro dell'Opera di Roma. Accanto alla novità Riccardo Muti, dal 2011 direttore musicale, il presidente Gianni Alemanno e il sovrintendente Catello De Martino, questi i nomi dei consiglieri: Sergio Gallo ed Enrico Cisnetto (Comune di Roma), Emmanuele Emanuele e Bruno Vespa (Ministero per i Beni Culturali), Enzo Ciarravano e Salvatore Bellomia (Regione Lazio).
Info: www.operaroma.it

Tre milanesi doc per il Premio Porta

Franca Valeri, Enzo Jannacci e Renato Pozzetto sono i vincitori della XLV edizione del Premio Carlo Porta, riservato dal Circolo Filologico Milanese agli artisti che più hanno onorato Milano. La premiazione si è tenuta a novembre al Teatro Manzoni: nel corso della serata, condotta da Memo Remigi e Francesca Cavallin, è stato conferito un riconoscimento speciale a Giovanna Cavazzoni per l'impegno sociale con l'Associazione Vidas.
Info: www.premiocarloporta.it

Apre a Padova il nuovo Gran Teatro

Arcostruttura lunga 100 metri e larga 48, con 2000 posti a sedere e un palco adatto a ospitare qualunque genere di spettacolo, il Gran Teatro Città di Padova si candida a diventare un punto di riferimento per l'intero Nord-Est. In cartellone grandi nomi della musica, del teatro e della danza, da Vinicio Capossela a Marco Paolini, da Corrado Guzzanti agli Stomp.
Info: www.granteatropadova.it

Dustin Hoffman per le Marche

Non badano a spese le Marche per promuovere l'immagine della Regione. Dopo Valentino Rossi, Valentina Vezzali, Roberto Mancini e Giovanni Allevi, è Dustin Hoffman il *testimonial* della nuova campagna pubblicitaria. Motivo conduttore dello spot, in onda da dicembre sui maggiori *network* nazionali, è *L'infinito* di Leopardi, letto e interpretato dal celebre attore con la regia di Giampiero Solari.

Assumma riconfermato presidente Siae

L'avvocato Giorgio Assumma è stato confermato presidente della Siae, carica che ricopre dal 2005. Esperto di diritto d'autore e comunitario, Assumma in un primo momento aveva fatto sapere di non desiderare la rielezione, ma durante le ultime assemblee aveva ammesso di aver ricevuto "autorevoli pressioni" per restare. Alla direzione generale è stato eletto invece Gaetano Blandini.

Air Dolomiti va a teatro

La compagnia regionale italiana del gruppo Lufthansa, Air Dolomiti, ha stretto una collaborazione con alcuni teatri per la stagione 2009/2010. Secondo l'accordo la compagnia presenterà un assaggio del proprio servizio e intratterrà il pubblico in sala prima o durante l'intervallo di alcuni spettacoli in calendario. Arena del Sole a Bologna, il Teatro delle Muse di Ancona, il Rossetti di Trieste e il Carlo Felice di Genova sono i primi teatri ad aver aderito alla singolare iniziativa.
Info: www.airdolomiti.it

Precari de La Palma proteste e sgombero

È durata un solo giorno l'occupazione dello storico locale La Palma nel quartiere Casalbertone di Roma, perpetrata in ottobre da Lp-Artinconnessione, composta da precari dello spettacolo ed ex-dipendenti del club: il 22 ottobre un *blitz* della polizia ha sgomberato pacificamente l'area. Restano, tuttavia, le ragioni di un disagio che chiede

il reintegro e la riqualificazione della struttura, chiusa dal 2007 e tutt'oggi in stato di abbandono.

Sgarbi mattatore

Critico d'arte, assessore e ora anche attore: non ha pace Vittorio Sgarbi. Il vulcanico professore ha debuttato a novembre al Teatro Ciak di Milano con *Sgarbi, l'altro*, prodotto da Enja e Agenzia Promoter. Lo spettacolo, in tournée per tutta la stagione, è costruito sul modello dell'*one man show*, con l'aggiunta di digressioni a tema, e prevede l'interazione con il pubblico in sala. Si salvi chi può!
Info: www.agenziapromoter.it

Trova casa il Teatro Patologico

Alla fine Dario D'Ambrosi ce l'ha fatta. Dopo trent'anni di attività, spesi tra i malati mentali, il Teatro Patologico trova casa. È stato concesso dalla Regione Lazio uno spazio multidisciplinare in via Cassia 472, comprensivo di palco, sala prove e foresteria. Il nuovo teatro ospiterà spettacoli, convegni, una scuola per ragazzi diversamente abili, il Festival internazionale del Cinema Patologico, il premio "Fuori di testa" e la rassegna "Penna impazzita".
Info: tel. 06 33434087, teatropatologico@yahoo.it

Rialto, quando la cultura si fa solidale

Nonostante i sigilli apportati lo scorso luglio dalla polizia, prosegue l'attività del Rialto Santambrogio. Grazie alla solidarietà di artisti e spazi del panorama indipendente romano (Furio Camillo, Teatro in Scatola, Teatro Colosseo, Angelo Mai, Kollatino Underground, Teatro Argot), il centro ha potuto presentare in luoghi diversi della città la stagione 2009/2010, in attesa che si completi la trattativa con l'amministrazione comunale per la concessione dell'ex-Autoparco a Porta Portese.
Info: www.rialto.roma.it

Samuel versus William

Aspettando Godot è la seconda tappa, dopo *La tempesta*, del progetto "William e Samuel", realizzato dal Mercadante di Napoli in collaborazione con Le Nuvole: in concomitanza con le repliche del *Godot* di Francesco Saponaro, nello stesso teatro, tra aprile e maggio, va in scena una riduzione per bambini della medesima opera, prodotta dalle Nuvole con la regia di Fabio Cocifoglia.
Info: www.teatrostabilenapoli.it

Il Teatro di Ostia Lido al Teatro di Roma

Anche il Teatro di Ostia Lido, dopo Tor Bella Monaca e Quarticciolo, verrà gestito per il prossimo triennio dal Teatro di Roma. Lo ha decretato lo scorso ottobre l'assemblea dei soci dello Stabile, avvallando la costituzione di un Comitato di coordinamento pubblico per i tre teatri che dia rappresentanza ai municipi competenti.
Info: www.teatrodiroma.net

Teatro della performance: mostra a Torino

Prosegue fino al 31 gennaio alla Galleria di Arte Moderna di Torino la mostra, a cura di Danilo Eccher, "Il Teatro della performance" che ripercorre la storia della performance dalla fine degli anni '50 ai giorni nostri. Tra le personalità presenti, Katsuo Shiraga, Paul McCarthy, Herman Nitsch, Gilbert&George, John Bock, Michelangelo Pistoletto e Marina Abramovic.
Info: www.gamtorino.it

Piccoli hystrioni crescono e vincono

Evelyn Famà, vincitrice nel 2004 del Premio Hystrio alla Vocazione, ha conquistato il primo posto alla XVIII edizione del Festival Nazionale del Cabaret, svoltosi lo scorso ottobre a Torino. L'attrice catanese si è aggiudicata anche il Premio Ernst Thole per l'interpretazione più originale in *Morir di fama*.
Info: www.evelynfama.com

Nasce Romacittà Teatro

Debutterà il 23 febbraio all'Eliseo di Roma la rassegna "Romacittà Teatro", dedicata alla drammaturgia contemporanea e al racconto. Giulio Scarpati, Lina Sastri, Stefano Ricci e Gianni Forte sono alcuni degli ospiti della manifestazione, nata dalla collaborazione tra Città Teatro – attiva da anni in Sicilia – e Teatro Eliseo per iniziativa di Orazio Torrisi. Fino al 30 maggio.
Info: www.teatroeliseo.it

Stop al Teatro Sloveno

Non sono servite a niente le rimostranze di Antonio Di Pietro presso il Ministero dei Beni Culturali: a causa dei mancati finanziamenti da parte degli enti locali, il Teatro Stabile Sloveno di Trieste, il cui consiglio di amministrazione si è dimesso all'unanimità, si è visto costretto a rinunciare alla stagione 2009/2010.
Info: www.teaterssg.it

Recuperato il sipario del Politeama Garibaldi

È stato mostrato a novembre, in occasione della presentazione del Calendario Di Meo 2010, voluto dai fratelli Di Meo per mettere a confronto l'opera di due artisti, padre e figlio, lo storico sipario del Teatro Politeama Garibaldi di Palermo, realizzato nel 1891 da Gustavo Mancinelli e per 50 anni tenuto nascosto nei magazzini del Teatro Massimo.

Latella direttore del Nuovo Teatro Nuovo

Don Chisciotte e *(H)_L Dopa*: festeggia con due debutti, tra dicembre e gennaio, il proprio ritorno a Napoli Antonio Latella. Da tempo residente a Berlino, il regista partenopeo è stato nominato dalla prossima stagione direttore artistico del Nuovo Teatro Nuovo.
Info: www.nuovoteatronuovo.it

Premio Fantasio Piccoli a Turkay e Rahlfs

Assegnati a Trento i Premi del Festival Internazionale di Regia Teatrale Fantasio Piccoli 2009, a cui hanno partecipato oltre 200 registi, tutti cimentandosi sulle scene conclusive delle *Baccanti* di Euripide. Si è aggiudicato il Primo Premio della Giuria Tecnica (composta da Giuseppe Emiliani, Fran-

Primo semestre 2009: lieve ripresa dello spettacolo?

Lo scorso 28 ottobre sono stati resi noti i dati dell'Osservatorio Siae sulla spesa del pubblico nel primo semestre 2009. Qualche buona notizia sembrerebbe esserci: nonostante l'incremento complessivo (che comprende consumazioni, prenotazioni, programmi di sala, guardaroba e simili) non abbia superato l'1,7% rispetto alla rilevazione precedente, la spesa al botteghino (biglietti e abbonamenti) è aumentata del 3,4%. Il settore teatrale – che comprende prosa, lirica, commedia musicale, balletto, circo – registra un + 5,5% di spesa al botteghino: i biglietti venduti sono stati 13 milioni, con un incremento dell'1,8%. Per quanto riguarda la sola prosa la spesa al botteghino è aumentata del 7,8%, con un incremento degli ingressi del 4,5% e 8,8 milioni di biglietti venduti. Lo spettacolo di prosa più visto è stato *Le parole che non vi ho detto*, di Enrico Brignano (foto a lato), al terzo posto della top ten degli spettacoli più visti in assoluto. I primi due posti se li accaparra il musical, con *Mamma Mia* in vetta seguito da *Notre D ame de Paris*. La Siae fornisce anche un rapido zoom sulle più importanti città d'Italia: Roma batte di gran lunga Milano per la spesa complessiva, primeggiando in cinema (38 milioni di euro contro 18), concerti, sport, mostre ed esposizioni. Milano domina invece nel teatro, per cui la spesa del pubblico tocca i 32,8 milioni di euro, nel ballo e nelle feste di piazza. Infine, primato napoletano per le attrazioni dello spettacolo viaggiante. **Marta Vitali**

co Oss Noser, Virginia, Sommadossi, Mariano Furlani, Rosi Fasiolo) e il Premio del Pubblico il berlinese Poyraz Turkay (secondo Wolf Rahlfs e terzo Lorenzo Marangoni), mentre il Primo Premio della Giuria Giovani è andato ancora a Wolf Rahlfs. Segnalato infine dalla Giuria Giovani Patricio Armenteros Diaz di Madrid.
Info: www.festivalregia.it

Ambrogino d'oro a Ferruccio Soleri

Ferruccio Soleri, storico interprete dell'*Arlecchino* strehleriano (foto sotto), ha spento 80 candeline lo scorso 6 novembre. Un regalo speciale è arrivato del Comune di Milano, che lo ha festeggiato consegnandogli, per mano del sindaco Moratti, l'Ambrogino d'oro, massima onorificenza cittadina.

Confermato Ferrazza al Carlo Felice di Genova

La Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova non sembra aver risolto i problemi di bilancio e il contenzioso con i dipendenti per il Fondo integrativo. Per questi motivi è stato prorogato il mandato del commissario straordinario Giuseppe Ferrazza, in scadenza a ottobre.
Info: www.carlofelice.it

Teatro in radio

Antonio Audino e Laura Palmieri sono i curatori del progetto "Il teatro in diretta" che presenterà, fino a giugno per gli ascoltatori di Radio3, una selezione di spettacoli dal vivo, allestiti nella sede di via Asiago a Roma e trasmessi in diretta radiofonica. Il progetto ha debuttato ad ottobre con *My arm* di Tim Crouch, realizzato dall'Accademia degli Artefatti.
Info: www.radio3.rai.it

Teatro alla Scala a prova di incendio

Dal 23 settembre scorso la Scala è ufficialmente dotata di un certificato antincendio. I lavori di adeguamento erano iniziati a seguito di un'inchiesta della Procura, sollecitata dalla denuncia di un loggionista che lamentava scarsa sicurezza. Il procuratore aggiunto Nicola Cerrato e il sostituto Giulio Benedetti, chiuse le indagini, hanno chiesto al gip l'archiviazione del fascicolo.

Costanzo lascia il Brancaccio a Endemol

È durata poco l'avventura di Maurizio Costanzo al Teatro Brancaccio di Roma. Insediato dall'aprile 2007, il popolare conduttore lascerà nell'aprile 2010 la direzione artistica alla società di produzione televisiva Endemol che, secondo indiscrezioni, dovrebbe indirizzare la sala verso il musical.
Info: www.teatrobrancaccio.it

Nuovo spazio a Roma

È stato inaugurato a novembre a Roma, nei pressi dell'Abbazia di San Paolo Fuori le Mura, il Teatro San Paolo. Nei piani del direttore artistico, Ester Cantoni, obiettivo del teatro è quello di sviluppare il connubio tra la scrittura drammaturgica e la partitura musicale.
Info: www.teatrosanpaolo.it

A teatro con Giammusso

Prosegue nel 2010 al Teatro Quirino di Roma, dopo lo spettacolo pomeridiano del mercoledì, il ciclo di incontri di approfondimento condotti dal critico Maurizio Giammusso "Dopo il sipario". Tra gli ospiti, Alessandro Preziosi (3 febbraio), Nancy Brilli (10 marzo), Luigi De Filippo (14 aprile), Ugo Pagliai, Paola Gassman e Philippe Leroy (19 maggio).
Info: www.teatroquirino.it

Zeffirelli re dell'Arena

Sarà all'insegna di Zeffirelli (foto sopra) l'LXXXVIII edizione del Festival Lirico all'Arena di Verona: al regista toscano sono state affidate tutte le regie delle opere in programma nel 2010 per 48 repliche complessive. Un impegno record, cui il maestro minaccia di sottrarsi qualora non venissero introdotti i microfoni, necessari per superare gli atavici problemi acustici dell'Arena. Largo ai giovani!
Info: www.arena.it

Lavia direttore del Reate Festival

Gabriele Lavia è il nuovo direttore artistico della Sezione Teatro della seconda edizione del Reate Festival, in programma dal 20 agosto al 2 settembre a Rieti. Raffaele Paganini (danza), Bruno Cagli (belcanto) e Giampiero Rubei (jazz) sono i direttori delle altre sezioni.
Info: www.reatefestival.it

In punta di penna

La donna che masticava ricordi di Benedetto Mortola è il testo vincitore della IV edizione di "In punta di penna", promosso a Castelfranco di Sotto (Pi) da Four Red Roses. Secondo classificato *Ristretto* di Maria Altomare Sardella; terzo *Tracchete!* di Eugenio Sideri. Segnalazioni per *Serafina* di Silvia Bagnoli e *Un pomeriggio libero* di Corrado Canepa.
Info: www.inpuntadipenna.it

My fair Papi: Berlusconi in musical

My fair Papi: sarebbe questo il titolo del nuovo musical in preparazione presso il Teatro Stabile di Catania. Protagonista dello show è il Presidente del Consiglio Silvio Berlusconi. Non si tratterebbe, tuttavia, di uno spettacolo di sinistra: lo ha dichiarato il presidente Buttafuoco in un'intervista al quotidiano *La Sicilia*.

Matilde di Canossa

Gregòrrio di Pietro Dattola e *I capitoli del sangue* di Stefano Massini sono i vincitori del concorso di nuove drammaturgie "Matilde di Canossa, medioevo contemporaneo", ideato dalla Corte Ospitale di Rubiera e promosso dalla Provincia di Reggio Emilia. Entrambi i testi verranno pubblicati da Minimum Fax; una delle due opere verrà inoltre messa in scena, in data da definirsi, dal presidente della giuria Giorgio Albertazzi.
Info: www.corteospitale.org

Apre il Golden a Roma

Ha aperto i battenti a dicembre in via Taranto a Roma il nuovo Teatro Golden su iniziativa del produttore Andrea Maia con la collaborazione di Antonfrancesco Venturini e Gaetano Sannolo. Nella struttura, 2000 mq, trova posto, accanto al Teatro da 312 posti, la scuola di arte e spettacolo Golden Star Academy con tre sale prova, uno studio di registrazione e quattro aule.
Info: www.teatrogolden.it

Puglia Show Time

Ha debuttato a dicembre, con coda il 6 di ogni mese, da gennaio ad aprile 2010, "Puglia Show Time, una poltrona per cinque", voluta dall'Assessorato regionale al Turismo e realizzata dal

Progetto Prospero: 6 città per un teatro condiviso

6 paesi organizzatori (Francia, Belgio, Italia, Germania, Portogallo e Finlandia), 2 paesi associati (Polonia e Lettonia), 16 creazioni coprodotte, 174 recite, 6 stage per giovani registi, 2 seminari internazionali, un budget di 5,36 milioni di euro in cinque anni. Questi i numeri di Progetto Prospero (2008-2012), volto a favorire il dialogo interculturale tra gli Stati membri dell'Unione Europea favorendo la mobilità degli artisti e delle loro creazioni in uno scambio proficuo tra le singole realtà artistiche e i loro componenti. Fanno parte del Progetto il Théâtre National de Bretagne (Rennes, Francia), il Théâtre de la Place (Liegi, Belgio), Emilia Romagna Teatro Fondazione (Modena, Italia), la Schaubüne (Berlino, Germania), il Centro Cultural de Belém (Lisbona, Portogallo) e il Tutkivan Teatterityön Keskus (Tampere, Finlandia). A inugurare le produzioni *John Gabriel Borkman* di Henrik Ibsen diretto da Thomas Ostermeier, a cui seguirà *Le signorine di Wilko* di Jaroslaw Iwasziewic per la regia di Alvis Hermanis. Tra gli artisti che lavoreranno all'interno di Progetto Prospero ci sono anche Krzysztof Warlikowski, Pippo Delbono, Circolando (foto a lato), Galin Stoev, Cilla Back, Jean-Benoit Ugeux, Teatro Praga, Rachid Zanouda e altri in via di definizione.
Info: www.prospero-online.eu

Teatro Pubblico pugliese per promuovere la drammaturgia regionale, accanto agli speciali eventi a tema. Gli spettacoli, in programma in diciannove teatri regionali, sono a ingresso gratuito.
Info: www.teatropubblicopugliese.it

Al via il Teatro Flavio

Nasce a Roma, in via Crescimbeni 19, il Teatro Flavio, grazie alla compagnia Venturini-De Vita, per anni operante al Teatro d'Oggi. La struttura, dotata di una sala da 150 posti, ospita anche la nuova sede dell'Università dello Spettacolo di Roma, fondata nel 1990 da Federica De Vita e Franco Venturini.
Info: www.teatroflavio.it

Premio Reciprocittà-Parlami di me

Gianluca Ascione, con *Libero tutti*, è il vincitore del concorso di scrittura teatrale promosso all'interno del Festival Reciprocittà - Parlami di me, organizzato da Arci Padova in collaborazione con il circolo Carichi Sospesi. Il testo sarà oggetto di una produzione teatrale all'interno dell'edizione 2010 del festival.

Padova: una cittadella per i giovani

È stata inaugurata a dicembre nel centro di Aosta la Cittadella dei Giovani. Ricavato dall'ex macello civico, il centro ospiterà un teatro da 170 posti, un Informagiovani, un laboratorio multimediale, una mediateca, spazi espositivi e una sala lettura per stimolare la creatività dei ragazzi. Tra le iniziative in programma, laboratori, spettacoli, mostre e concerti.
Info: www.cittadellaaosta.org

Scompagina, libri in scena

Proseguono fino a giugno gli appuntamenti di "Scompagina/3. Libri in scena", promossa nell'anconetano, per il terzo anno consecutivo, dalla Fondazione Pergolesi Spontini di Jesi. Segnaliamo le prime di *Werther Project* di Sonia Antinori (27 marzo) e *Stabat mater* di Tiziano Scarpa (13 aprile).
Info: www.fondazionepergolesispontini.com

Stabile e Regio, 2 teatri e 1 biglietteria

Singolare esperimento a Torino: dopo il servizio di *ticketing on-line*, il Teatro Regio e lo Stabile hanno deciso di unificare i rispettivi box office diurni presso l'attuale biglietteria del Regio in Piazza Castello per la stagione 2009-2010.
Info: www.teatroregio.torino.it, www.teatrostabiletorino.it

Pisa in danza

Si inaugura il 16 gennaio l'edizione 2010 della rassegna di danza promossa dalla Fondazione Teatro di Pisa. Segnaliamo, tra le ospitalità, la prima nazionale de *Le quattro stagioni* della Spellbound Dance Company (6 marzo).
Info: www.teatrodipisa.pi.it

L'Agis ricorda Roberto Bruno

Il 4 novembre è stata intitolata a Franco Bruno la sala cinematografica della presidenza nazionale Agis. Durante la celebrazione è stata ricordata la figura di Bruno, morto lo scorso settembre, presidente dell'Agis dal 1980 al 1988 e per trent'anni direttore del Giornale dello Spettacolo.

Netmage Festival

Si terrà a Bologna dal 21 al 23 gennaio la decima edizione di Netmage Festival, curato da Xing e dedicato al rapporto tra arti elettroniche, visive, musicali e performative. Segnaliamo, tra le ospitalità, *Hauts Cris (miniature)* del coreografo francese Vincent Dupont, in prima nazionale.
Info: www.xing.it

Debutta all'opera la figlia di Pavarotti

Ha debuttato lo scorso novembre al Teatro Comunale Luciano Pavarotti di Modena *Il sequestro. Rimirando le Mille e una notte*. Autrice del libretto, in collaborazione con il compositore Alberto Garcia Demestres, è Cristina Pavarotti, figlia del grande tenore, al suo esordio nell'opera.

L'Angelo Mai è Altrove

Il collettivo Angelo Mai si è spostato nel cuore del parco di San Sebastiano (Roma) e ha inaugurato a ottobre la nuova sede con "Altrove", una quattro giorni di festa durante la quale è stata presentata l'opera site specific *Circ(o)* di Angelo Mai-Orchestra mobile di canzoni e musicisti e Gian Maria Tosatti.
Info: www.angelomai.org

Plauto *versus* Osborne

Non più solo greci e latini allo "Stabile del Classico", il Teatro Arcobaleno di Roma, appena restaurato. Da quest'anno il cartellone, a cura della compagnia Castalia, presenta lavori di Ibsen, Osborne e Chiti.
Info: tel. 06 44248154, www.compagniacastalia.it

Scomparso Renzo Rosso

Scomparso a ottobre a Tivoli il drammaturgo e narratore Renzo Rosso, nato a Trieste nel 1926. Tra i suoi lavori ricordiamo *La Gabbia*, allestito a Genova da Luigi Squarzina nel 1968, *Il concerto*, *Un corpo estraneo* e *Il padre*, messi in scena da Alvaro Piccardi e *Edipo*, vincitore del premio Riccione nel 1979.
Info: www.renzo-rosso.it

Database show

DatabaseShow è il nome della nuova piattaforma digitale che consente agli addetti ai lavori di consultare un ricco database di artisti, animatori, agenzie e servizi per lo spettacolo. L'iscrizione al portale è gratuita.
Info: www.databaseshow.it

Un nuovo spazio per il Teatro Piccinni

Il Teatro Piccinni di Bari può contare su un nuovo spazio. Tre degli spettacoli in cartellone verranno infatti ospitati al Teatro Forma, sala da 300 posti in via Fanelli. Facilitazioni inoltre per il pubblico, che potrà acquistare i biglietti on-line.
Info: tel. 080.5211227, www.teatropubblicopugliese.it

Premio dell'Operetta

La soubrette Aurora Banfi è la vincitrice della XXII edizione del Premio Internazionale dell'Operetta di Trieste. Il Premio verrà consegnato nella primavera del 2010 al Teatro Verdi di Trieste.
Info: www.triesteoperetta.it

Un nuovo blog per parlare di teatro

È *online* all'indirizzo www.culturalife.it, un blog, a cura di Paola Abenavoli, dedicato al teatro. Tra le proposte del sito, la creazione di una Biblioteca del Teatro a Reggio Calabria.
Info: www.culturalife.it

La parata dei monologhi

Torna, dopo quattro anni, il Premio alla drammaturgia per monologhi brevi "Paracelso", organizzato dal Palermo Teatro Festival e l'associazione Teatrialchemici. Cesare Clavi è il vincitore della seconda edizione; il suo *L'ultimo brindisi* si è aggiudicato il premio di 1.500 euro lo scorso dicembre al Nuovo Montevergini di Palermo.
Info: www.teatrialchemici.it, www.nuovomontevergini.com

MONDO

Scandalo nel West End

«Un dramma avvincente in maniera superba e genuinamente edificante»: la frase, estrapolata dalla recensione del critico Charles Spencer del film *The Shawsank Redemption* (*Le ali della libertà*) è stata indebitamente usata dal Wyndham Theatre di Londra per commentare la versione teatrale, dallo stesso Spencer definita «inferiore alla versione cinematografica». Il rischio, ora, per i produttori del Wyndham Theatre, è quello di vedersi infliggere una condanna penale da parte dell'organo deputato al controllo dei teatri britannici.
Info: www.wyndhams-theatre.com

Fassbinder tabù debutta in Germania

Nonostante le proteste del Consiglio Centrale degli ebrei tedeschi, che aveva chiesto la sospensione dell'opera di Fassbinder giudicandola antisemita, *Der Müll, die Stadt und der Tod* ha debuttato regolarmente lo scorso ottobre a Mülhneim, in Germania. La prima rappresentazione in territorio tedesco di uno spettacolo tradizionalmente considerato tabù è opera di Roberto Ciulli, milanese direttore del Theater an der Ruhr.
Info: www.theater-an-der-ruhr.de

Hollywood a Broadway

Record a Broadway al Gerald Schoenfeld Theatre: nella prima settimana di programmazione *A Steady Rain* ha incassato 1,17 milioni di dollari, superando il primato di *Sundays* con Billy Crystal, fermo a 1,06 milioni. Il segreto? Sul palco si sono contesi la scena due attori hollywoodiani del calibro di Hugh Jackman e Daniel Craig, rispettivamente il protagonista della saga di X-Men e uno degli ultimi volti di 007.
Info: www.asteadyrainonbroadway.com

Hairspray in 7 lingue

Ha debuttato a Londra in occasione del musical *Hairspray* al Teatro Shaftesbury di Londra "AirScript", un nuovo sistema *wireless* progettato dal Cambdridge Consultants, che traduce simultaneamente lo spettacolo in sette lingue (francese, tedesco, italiano, spagnolo, russo, giapponese, cinese) attraverso uno speciale apparecchio portatile. Il sistema, che verrà verosimilmente diffuso presso altri teatri del West End, è stato pensato per venire incontro alle esigenze del pubblico, per due terzi costituito da stranieri.
Info: www.shaftesbury-theatre.co.uk

Risorge l'Amato Opera

Sembra una favola la storia di Tony Amato, il maestro-facchino che per 61 anni ha diretto, nel cuore di New York, l'Amato Opera, il più piccolo teatro lirico del mondo. Dopo la chiusura, a maggio, della sala, ci ha pensato la nipote Irene Frydel Kim a tramandarne l'eredità: ha debuttato a ottobre nel piccolo Blecker Street Teather *L'amore dei re*, prima produzione della neonata Opera Amore, di cui Irene è fondatrice.

Svelata la paternità dell'*Edoardo III*

Sembrerebbe risolto il mistero della paternità di *Edoardo III*: grazie al software PI@giarism, usato per scovare gli studenti che copiano le prove scritte, il professore Brian Vickers ha attribuito l'opera alla collaborazione tra William Shakespeare e Thomas Kyd, evidenziando la ricorrenza nel testo di frasi comunemente usate dai due drammaturghi nelle rispettive produzioni.

Il centenario di Ionesco tra Francia e Romania

Il 26 novembre del 1909 nasceva Eugène Ionesco. A cento anni di distanza la Francia celebra il padre del teatro dell'assurdo con una mostra curata da Noëlle Giret alla Bibliothèque Nationale de France, Parigi. L'esposizione, di cui è disponibile il catalogo, *Ionesco* (Gallimard/BnF, pp.190, € 45), ha presentato per la prima volta al pubblico un gran numero di documenti inediti che aiutano a ricostruire la genesi delle opere, come il manuale di conversazione inglese Assimil, fondamentale per capire quella rivoluzione del linguaggio di cui *La cantatrice calva* è capostipite. Meno scontate, sull'altra sponda dell'Europa - in Romania, dove Ionesco nacque - le celebrazioni per il centenario: la dura presa di posizione della figlia Marie France ha rischiato seriamente di compromettere la fortuna scenica di Ionesco in patria. Più di un critico, infatti, si è risentito dinanzi alla pretesa di Marie France di negare ogni riferimento al padre come autore rumeno, chiedendo a viva voce che le sue opere venissero cancellate dai cartelloni nazionali. La polemica rimane aperta. Ma, in fondo, anche questo fa parte del gioco: Eugène Ionesco, dall'alto del suo impenetrabile umorismo, avrebbe sicuramente gradito. **Roberto Rizzente**

Esplorando l'Africa

Ha girato a novembre le città del Senegal e del Gambia e avrà, verosimilmente, una tournée in Francia: *Quando spuntano le ali* di Massimo Luconi è la tappa conclusiva di un progetto formativo triennale tra Italia e Senegal per sviluppare le competenze artistiche e organizzative dei giovani senegalesi in campo teatrale. La prima italiana si è tenuta a luglio a Scandicci.

Addio a George Zoritch e José Vazquez

Il ballerino e coreografo russo George Zoritch, a lungo star della compagnia del Ballet Russe de Montecarlo, è morto a novembre a Tucson, in Arizona, all'età di 92 anni. Nella sua lunga carriera ha danzato con Ida Rubinstein e partecipato a numerosi musical di Broadway e film di Hollywood, fino al ritiro dalle scene e all'insegnamento a Los Angeles e Tucson. A Madrid è invece scomparso, all'età di 87 anni, Josè Luis Lopez Vazquez. Celebre per i ruoli comici – tra gli altri *Totò d'Arabia* di Alfonso Balcazar e *In viaggio con la zia* di Gorge Cukor – ha dedicato la carriera al cinema come al teatro, conquistando importanti riconoscimenti come il Goya de Honor nel 2004.

Scavi in casa Shakespeare

Sono iniziati a dicembre i lavori di scavo condotti da un gruppo di archeologi a Stratford-Upon-Avon, nel giardino della casa dove il 23 aprile 1616 morì William Shakespeare. Finanziata dallo Shakespeare Birthplace Trust, con la direzione di Kevin Coll, la spedizione si propone di trovare nuovi indizi che aggiungano particolari alla misteriosa vita dell'autore di *Amleto*, per esempio il primo abbozzo della *Tempesta*, scritta da Shakespeare proprio nella casa di Stratford.

Va in orbita il Cirque du Soleil

Si è concesso un originale regalo per i suoi 50 anni il fondatore del Cirque du Soleil, Guy Laliberté: lo scorso ottobre ha preso parte a un viaggio sulla Stazione Spaziale Internazionale da cui ha coordinato, con l'immancabile naso rosso, un evento planetario per sensibilizzare l'opinione pubblica contro lo spreco dell'acqua.

Tagli al Berliner

Il direttore Claus Peymann ha minacciato di lasciare lo storico teatro di Brecht se il governo non stanzierà altri fondi, come avrebbe promesso. Il rischio, sostiene Peymann, è che la qualità della programmazione sia destinata ad abbassarsi. Il sottosegretario alla cultura André Schmitz getta acqua sul fuoco, assicurando che i timori del direttore sono infondati.
Info: ww.berliner-ensemble.de

Torna Mary Poppins

Julie Andrews, la popolare attrice a cantante di *Mary Poppins* torna a esibirsi in Inghilterra dopo 30 anni per

An evening with Julie Andrews. L'appuntamento, in replica unica, è per l'8 maggio alla O2 Arena di Londra.
Info: www.theo2.co.uk

Catherine Zeta Jones debutta a Broadway

Ha debuttato a dicembre al Walter Kerr Theater di Broadway *A little night music* di Stephen Sondheim e Hugh Wheler su sceneggiatura originale di Ingmar Bergman. Nel cast dello spettacolo, diretto da Trevor Nunn, due protagoniste d'eccezione: la "signora in giallo" Angela Lansbury e Catherine Zeta-Jones (foto sotto), al suo esordio a Broadway. I biglietti dello spettacolo sono disponibili *online* fino al 13 giugno 2010.
Info: www.walterkerrtheatre.com

Il restauro del Bolshoi

Si completeranno il 9 maggio, per festeggiare i 65 anni dalla vittoria sul nazifascismo, i lavori di ristrutturazione della facciata del Bolshoi. Chiuso dal 2005, il leggendario teatro moscovita dovrebbe riaprire definitivamente i battenti nel 2011.
Info: www.bolshoi.ru/en/

CORSI

I weekend della Tosse

Al via il Progetto di laboratori "La Falegnameria", promosso dal Teatro della Tosse di Genova. Segnaliamo, tra i weekend intensivi, "Il testo in movimento" con Massimiliano Civica (13-14 febbraio), "La risata in movimento" con Marco Maio e Adolfo Margiotta (13-14 marzo), "Dal burattino alla marionetta" con Bruno Cesereto e Paola Ratto (6-7 febbraio) e "Dal buio alla luce" con Cristian Zucaro (27-28 febbraio).
Info: www.teatrodellatosse.it

Regia video alla Scala

Il 22 gennaio è il termine ultimo per iscriversi al corso di formazione in Regia Video per lo spettacolo dal vivo bandito dall'Accademia Teatro alla Scala in collaborazione con il Politecnico di Milano. La domanda deve pervenire alla Segreteria Didattica dell'Accademia, via Santa Marta 18, 20123 Milano. La quota di partecipazione è di euro 6.000.
Info: www.accademialascala.org

Drammaturgia e critica alla D'Amico

Al via il master in critica giornalistica promosso dall'Accademia Silvio D'Amico col sostegno del Ministero dell'Istruzione. Le iscrizioni scadono il 23 gennaio. È stato prorogato invece al 26 febbraio il termine per il laboratorio di drammaturgia "Officine teatro", condotto da Rodolfo di Giammarco. Le domande di iscrizione devono essere indirizzate alla segreteria didattica dell'Anad, via Vincenzo Bellini 16, 00198 Roma.
Info: www.silviodamico.it

Mediatore culturale

Formare il mediatore culturale, figura di organizzatore teatrale sconosciuta in Italia, è l'obiettivo dei workshop promossi a Milano da Pro(getto)scena. Cinque i moduli in programma: seguono, dopo quelli sulle normative e la regia, i seminari su scenografia (3-13 febbraio), luce (22 febbraio-6 marzo) e agibilità&permessi (15-20 marzo).
Info: www.progettoscena.it

Workshop con le Moire

"Corpo scenico" è un ciclo di laboratori sui temi dell'identità e della seduzione organizzati dal Teatro delle Moire presso la nuova sede LachesiLab. I prossimi weekend si terranno il 22, 23 e 24 gennaio e 19, 20 e 21 febbraio.
Info: www.teatrodellemoire.it

Teatro dei Documenti corsi da gennaio a maggio

Ricca l'offerta del programma formativo del Teatro dei Documenti di Roma. Questi i corsi in programma tra gennaio e maggio: Animazione di marionette, Il clown circense e teatrale, Delta-Laboratorio per persone diversamente abili, Burattini e oggetti animati, Sartoria teatrale, Educazione teatrale per la scuola primaria, Educazione della voce, Recitazione per principianti e per avanzati.
Info: tel. 06 5744034, 328 8475891
www.teatrodidocumenti.it

A scuola al Teatro di Ariele

Prosegue a Roma per il 2010 l'offerta di corsi del Teatro di Ariele. Segnaliamo, tra gli altri, i nove weekend intensivi dedicati allo psicodramma junghiano, il workshop di recitazione (scadenza iscrizioni 25 gennaio) e il corso di dizione (6 aprile-26 giugno) tenuti da Clorinda Venturiello.
Info: www.teatrodariele.org

PREMI

Kilowatt Festival

C'è tempo fino al 31 gennaio per partecipare al Kilowatt Festival 2010, organizzato da CapoTrave e riservato alle opere di artisti emergenti presentate tra gennaio 2009 e luglio 2010. Si concorre inviando un video di 20 minuti di lavori a: Kilowatt Festival, 52036 Pieve Santo Stefano (Ar). Sei finalisti verranno selezionati da un gruppo di spettatori, "I Visionari", e presentati il 23 e 24 luglio 2010.
Info: www.kilowattfestival.it

Spiriti allegri per il teatro brillante

L'edizione 2009 del Premio "Spiriti Allegri" per il teatro brillante è stata vinta da Vincenzo Montenero con *Non ho mai avuto una macchina nuova*. L'edizione 2010, intitolata a Ben Hetch e Charles McArthur, autori di *Prima Pagina*, e a Tennessee Williams, è rivolta a soggetti teatrali da inviare entro marzo.
Info: balzacag@yahoo.it

Premio Fersen

Dovranno pervenire entro il 10 marzo all'indirizzo: Editoria & Spettacolo, via Codette 5, 00060 Riano (Roma) i testi candidati alla sesta edizione del Premio Fersen. È prevista la pubblicazione dei testi vincitori nella collana "Percorsi", a cura di Editoria & Spettacolo.
Info: www.editoriaespettacolo.it

Autori esordienti, fate parlare il cinema

È rivolto ad autori ed esordienti della scrittura il bando del Premio "Lerici Film Festival Agave di Cristallo 2010 – Il Film Parlato". I vincitori vedranno i loro dialoghi proiettati sugli schermi del festival. Scadenza: 27 febbraio 2010.
Info: www.agavedicristallo.it

Premio Gioia dei Marsi

In occasione del decennale dell'omonimo Festival, diretto da Dacia Maraini, l'associazione Teatro di Gioia (Aq) bandisce la prima edizione del Premio di drammaturgia "Teatro di Gioia". I corti teatrali, ispirati a miti e leggende della Marsica, vanno inviati entro il 31 marzo a premioteatrodigioia@libero.it, comprensivi del curriculum dell'autore. Il premio consiste in una *mise en espace* delle opere vincitrici in occasione del Festival.
Info: www.teatrodigioia.it

Premio Dott. Tulino

L'Associazione Mariam Fraternità istituisce il Premio "Dott. Domenico Tulino" dedicato al tema dell'accoglienza. I testi per la sezione teatrale vanno inviati entro il 31 maggio all'indirizzo: Associazione Mariam Fraternità- Onlus, Corso Garibaldi 18, 83022 Baiano (Av) o via mail a info@associazionemariam.org. È prevista la pubblicazione delle opere vincitrici.
Info: tel. 081.8244999
www.associazionemariam.org

Hanno collaborato: Laura Bevione, Fabrizio Sebastian Caleffi, Marta Vitali.

Premio Hystrio alla Vocazione 2010

Bando di concorso

Il Premio alla Vocazione per giovani attori, giunto con crescente successo alla dodicesima edizione, si svolgerà nel giugno 2010 a Milano. Il Premio è destinato sia a **giovani attori entro i 30 anni** (l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1980), 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 euro 1500** riservate ai vincitori del concorso (una per la sezione maschile e una per quella femminile), a cui si aggiunge la **borsa di Studio Teatri Possibili-Comune di Pieve Ligure**. Il concorso sarà in tre fasi:
1. una **pre-selezione** (a Milano, Firenze e Roma), riservata a giovani aspiranti attori autodidatti o comunque sprovvisti di diploma di una scuola istituzionale di recitazione;
2. una **semifinale a Pieve Ligure** per i candidati che hanno superato la pre-selezione;
3. una **selezione finale a Milano**, a cui hanno accesso diretto coloro che frequentano o sono diplomati presso accademie o scuole istituzionali (l'elenco completo su www.hystrio.it), coloro che hanno versato per tre anni consecutivi i contributi Enpals e i vincitori della semifinale di Pieve Ligure.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE
maggio 2010, Milano, Firenze, Roma

Le pre-selezioni avranno luogo, a fine maggio, in diverse sedi (Milano, Firenze e Roma) grazie al 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 02.45.409.483, hystrio@fastwebnet.it) **entro il 15 maggio 2010**. 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 sette minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale.

I candidati che supereranno la pre-selezione parteciperanno alla **semifinale a Pieve Ligure** (giugno): in questa occasione verrà assegnata in forma di borsa di studio il Premio Teatri Possibili-Comune di Pieve Ligure, mentre i candidati selezionati avranno accesso alla finale organizzata a fine giugno a Milano.

IL BANDO PER LA SELEZIONE FINALE
giugno 2010, Milano

La selezione finale si svolgerà a Milano a fine giugno 2009. Le **domande d'iscrizione** dovranno pervenire alla direzione di *Hystrio* (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.409.483, hystrio@fastwebnet.it) **entro il 12 giugno 2010**. 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 sette minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale.

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***
(euro 30).

Per informazioni:
www.hystrio.it
oppure
segreteria del Premio Hystrio presso la redazione di Hystrio-trimestrale di teatro e spettacolo, tel. 02 40073256, fax 02 45409483,
hystrio@fastwebnet.it

Premio Hystrio - Occhi di Scena

Hystrio e il **Centro per la fotografia dello spettacolo di San Miniato** promuovono la seconda edizione del **Premio Hystrio-Occhi di Scena**, che si pone l'obiettivo di mettere in luce e delineare una professionalità mai bene identificata tra le varie forze in gioco del mondo Teatro, e al contempo portare agli occhi degli operatori dello spettacolo l'importanza di una critica sensibilità verso la qualità dell'immagine delle proprie produzioni. Il **bando** è esteso a tutti i fotografi residenti nella comunità europea con età compresa e inferiore a 35 anni, e a tutte le compagnie e teatri che vogliano valorizzare il proprio lavoro (iscrivendo il loro fotografo al concorso). Sono accettate solo documentazioni fotografiche di eventi teatrali (prosa, danza, performance, opera lirica, teatro musicale) o progetti fotografici eseguiti in collaborazione con professionisti dell'ambito spettacolo.
Il **tema** per l'edizione 2010 è: **il corpo nello spazio**.
L'**iscrizione** si effettua via e-mail inviando da un minimo di 10 a un massimo di 25 immagini in formato digitale (nominate per ordine di visione, anno, cognome autore, es.: 01_08_Verdi) al seguente indirizzo: photohystrio@gmail.com. L'e-mail dovrà inoltre contenere:
a. scheda di partecipazione debitamente compilata in tutte le sue sezioni e firmata;
b. fotocopia di un documento d'identità valido;
c. curriculum dell'autore;
d. breve presentazione sulle modalità e le intenzionalità del proprio lavoro;
e. didascalie delle immagini (anno, luogo, soggetto fotografato);
f. eventuali materiali critici e informativi sullo spettacolo fotografato;
g. copia della ricevuta di pagamento della quota di iscrizione di euro 20,00 da versare sulla Carta Postepay (visa electron) **n. 4023600570333098** intestata ad Andrea Messana (curatore dell'iniziativa), con causale Premio Hystrio - Occhi di Scena 2010.
La partecipazione di una coppia o collettivo è ammessa, ma non saranno duplicati spazi espositivi, premi, ne tassa di iscrizione, mentre la documentazione richiesta nei suddetti articoli **b, c, d** dovrà inviata per ogni elemento del gruppo. Non saranno ammesse immagini dove l'autore pur facendo parte di un gruppo non sia dichiarato.
Le **domande di iscrizione** dovranno pervenire **entro il 15 aprile 2010**.
Il premio prevede l'esposizione collettiva dei migliori reportage selezionati in occasione del Premio Hystrio alla Vocazione (Milano, giugno 2010) e, in seguito, la premiazione del vincitore e la esposizione del suo lavoro nell'ambito del Festival Occhi di Scena a San Miniato (Pisa, ottobre 2010). Info: www.hystrio.it e www.centrofotografiaespettacolo.it.
La giuria sarà composta da: **Massimo Agus** (fotografo); **Claudia Cannella** (direttrice di *Hystrio*); **Enrico Casagrande/Motus** (regista); **Cosimo Chiarelli** (storico della fotografia); **Joël Garcia** (Departement des Arts du Spectacle, Bnf); **Silvia Lelli** (fotografa); **Andrea Messana** (fotografo).

la casa virtuale
della drammaturgia
contemporanea

www.dramma.it

Le notizie dal mondo teatrale

Spettacoli in scena, festival, rassegne, laboratori,
seminari e stage, i concorsi, i casting e le opportunità

Recensioni sugli spettacoli di autori contemporanei

Articoli e Interviste esclusive

Gli ultimi *drammi del mese*

La guardiana del faro di Francesco Scotto
Penelopeide di Patrizia Monaco

La libreria virtuale con i testi degli autori contemporanei

**Le rubriche di Luigi Lunari, Giorgio Taffon, Daniela Pandolfi,
Fabio Bruschi e Alfio Petrini**

e poi...

Le novità italiane al debutto
I cartelloni dei teatri
La bacheca degli spettacoli
I traduttori di copioni italiani
I libri di teatro
Saggi e tesi di laurea
Concorsi e premi drammaturgici
I siti teatrali
Lezioni di scrittura e corsi on line

IL TEATRO PUBBLICO PUGLIESE È UNA RETE CHE PERCORRE TUTTA LA REGIONE, COLLEGANDO PIÙ DI **50 TEATRI**, LUOGHI, ISTITUZIONI, TALENTI E PROFESSIONALITÀ. 58 SONO I SOCI TRA COMUNI, PROVINCE E REGIONE PUGLIA.
LA SUA MISSIONE È LA FORMAZIONE DEL PUBBLICO. LE ATTIVITÀ SONO LE **STAGIONI DI PROSA, DANZA, MUSICA E TEATRO PER RAGAZZI, I GRANDI EVENTI ED I PROGETTI NAZIONALI ED INTERNAZIONALI.**

Teatro Pubblico Pugliese

WWW.TEATROPUBBLICOPUGLIESE.IT
+39.080.5580195

marconi