

HY

DOSSIER: TEATRO E NUOVI MEDIA**PETER STEIN, ÀLEX RIGOLA,
OSKARAS KORŠUNOVAS, EDWARD BOND,
SONIA BERGAMASCO****TEATROMONDO: PARIGI, DUBLINO****PREMIO HYSTRIO 2011****critiche / danza / teatro ragazzi / biblioteca / la società teatrale**

HYSTRIO

Rivista trimestrale di teatro e spettacolo
fondata da **Ugo Ronfani**

editore: Hystrio-Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale,
via De Castillia 8, 20124 Milano.

direttore responsabile: Claudia Cannella

redazione: Albarosa Camaldo, Giorgio Finamore, Roberto Rizzente, Iris Brusamolino (segreteria), Marta Vitali, Claudia Zambianchi (web)

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Paola Abenavoli, Nicola Arrigoni, Sandro Avanzo, Andrea Balzola, Stefania Bevilacqua, Laura Bevione, Mario Bianchi, Claudia Brunetto, Gabriella Calchi Novati, Fabrizio Sebastian Caleffi, Roberto Canziani, Laura Caretti, Davide Carnevali, Tommaso Chimenti, Lucia Cominoli, Dario De Luca, Angela Dematté, Renzo Francabandera, Renato Gabrielli, Georgia Galanti, Gigi Giacobbe, Pierfrancesco Giannangeli, Marcello Isidori, Margherita Laera, Saverio La Ruina, Giuseppe Liotta, Stefano Locatelli, Sergio Lo Gatto, Erica Magris, Fausto Malcovati, Stefania Maraucci, Giuseppe Montemagno, Anna Maria Monteverdi, Simone Nebbia, Pier Giorgio Nosari, Gianni Poli, Oliviero Ponte di Pino, Valeria Ravera, Domenico Rigotti, Laura Santini, Francesco Tei, David Tuallion, Francesco Urbano, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Marta Vitali, 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 35 - Estero euro 50

versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a:

Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale
via De Castillia 8, 20124 Milano
oppure

bonifico bancario su Conto Corrente Postale n° 000040692204

IBAN IT6620760101600000040692204

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 10, 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

Librerie Feltrinelli
c.so G. Garibaldi 35
tel. 071 2073943

Bari

La Feltrinelli Libri e Musica
via Melo 119
tel. 080 5207501

Bergamo

Libreria Fassi
largo Rezzara 4/6
tel. 035 220371

Bologna

Feltrinelli International
via Zamboni 7/B
tel. 051 268070

Libreria di Cinema, Teatro e Musica
via Mentana 1/C
tel. 051 237277

Librerie Feltrinelli
p.zza Ravegnana 1
tel. 051 266891

Librerie Feltrinelli
via dei Mille 12/A/B/C
tel. 051 240302

Bolzano

Libreria Mardi Gras
via Andreas Hofer 4
tel. 0471 301233

Brescia

Libreria Rinascita
via Calzavellia 26
tel. 030 45119

Cosenza

Libreria Ubik
via Galliano 4
tel. 0984 1810194

Ferrara

Librerie Feltrinelli
via G. Garibaldi 30/A
tel. 0532 248163

Libreria Mel Bookstore
piazza Trento/Trieste
(pal. S. Crispino)
tel. 0532 241604

Firenze

Librerie Feltrinelli
via dei Cerretani 30/32 R
tel. 055 2382652

Genova

La Feltrinelli Libri e Musica
via Ceccardi 16-24
tel. 010 573331

Macerata

La Feltrinelli Libri
corso Repubblica 4/6

Milano

Anteo Service
via Milazzo 9
tel. 02 6587732

La Feltrinelli Libri e Musica
c.so Buenos Aires 33/35
tel. 02 2023361

Librerie Feltrinelli
via U. Foscolo 1/3
tel. 02 86996903

Libreria dello Spettacolo
via Terraggio 11
tel. 02 86451730

Cuesp/lulm
via Carlo Bo 8
tel. 02 89159313

Joo Distribuzione
via Argelati 35
tel. 02 4980167

Libreria Skira
viale Alemagna 6
tel. 02 72018128

Abook Piccolo
Piccolo Teatro Grassi
via Rovello 2
tel. 02 72333504

Napoli

La Feltrinelli Express
varco corso A. Lucci
tel. 081 2252881

La Feltrinelli Libri e Musica
via Cappella Vecchia 3
081 2405401

Librerie Feltrinelli
via T. D'Aquino 70
081 5521436

Padova

Librerie Feltrinelli
via San Francesco 7
tel. 049 8754630

Palermo

Broadway Libreria
dello Spettacolo
via Rosolino Pilo 18
tel. 091 6090305

Parma

Librerie Feltrinelli
via della Repubblica 2
tel. 0521 237492

Perugia

L'Altra Libreria
via U. Rocchi 3
tel. 075 5736104

Pescara

Librerie Feltrinelli
c.so Umberto 5/7
tel. 085 295288-9

Piacenza

La Feltrinelli libri e dischi
via Cavour 1
tel. 0523 315548

Pisa

Librerie Feltrinelli
c.so Italia 50
tel. 050 24118

Ponte S. Giovanni (PG)

Libreria Grande
via della Valtiera 229/L/P
tel. 075 5997736

Prato

La Feltrinelli Libri
via Garibaldi 92/94
tel. 0574 29334

Ravenna

Librerie Feltrinelli
via IV Novembre 7
tel. 0544 34535

Reggio Emilia

Libreria La Compagnia
via Pancioli 1/A
tel. 0522 541699

Roma

La Feltrinelli Libri e Musica
l.go Torre Argentina 5/10
tel. 06 68663316

Librerie Feltrinelli
via V. E. Orlando 78/81
tel. 06 4870171

Libreria Indiateca presso
Teatro India
Lungotevere V. Gassman
tel. 06 55136745

Salerno

La Feltrinelli Libri e Musica
c.so V. Emanuele 230
tel. 089 225655

Siena

Librerie Feltrinelli
via Banchi di Sopra 64/66
tel. 0577 44009

Siracusa

Libreria Gabò
corso Matteotti 38
tel. 0931 66255

Torino

Libreria Comunardi
via Bogino 2
tel. 011 19785465

Librerie Feltrinelli
p.zza Castello 19
tel. 011 541627

Trento

La Rivisteria
via San Vigilio 23
tel. 0461 986075

Trieste

Indertat
via Diaz 22
tel. 040 300774

Libreria Einaudi
via Coroneo 1
tel. 040 634463

Verona

Libreria Rinascita
corte Porta Borsari 32
tel. 045 594611

Vicenza

Librarsi
contrà Morette 4
tel. 0444 547140

2 vetrina

Peter Stein: «Date Internet ad Amleto, lo distruggerete» — di Roberto Canziani
Giovani mattatori/2: Sonia Bergamasco — di Fausto Malcovati
Premio Hystrio: novità all'orizzonte! I bandi 2011
Physical o visual, sempre teatro è! — di Pier Giorgio Nosari
La nuova Biennale di Àlex Rigola — di Davide Carnevali

15 teatromondo

Koršunovas, quando il teatro è una questione di destino — di Stefania Bevilacqua
Parigi/1: vento dell'est sul Festival d'Automne — di Giuseppe Montemagno
Parigi/2: Berlino sbarca sulla Senna — di Fausto Malcovati
Trilogie in scena al Dublin Theatre Festival — di Gabriella Calchi Novati
Edward Bond, genio incompreso o autore scomodo? — di David Tuailon

26 humour

G(I)ossip — di Fabrizio Sebastian Caleffi

27 dossier

Teatro e nuovi media — a cura di Roberto Rizzente con la collaborazione di Oliviero Ponte di Pino, con interventi di Sandro Avanzo, Andrea Balzola, Erica Magris, Renzo Francabandera, Paola Abenavoli, Marcello Isidori, Stefano Locatelli, Diego Vincenti, Roberto Canziani, Sergio Lo Gatto, Fabrizio Sebastian Caleffi, Pier Giorgio Nosari, Anna Maria Monteverdi e Simone Nebbia

56 teatro di figura

Incanti a Torino e IF Festival a Milano — di Laura Bevione e Valeria Ravera

58 teatro ragazzi

Parma-Mantova andata e ritorno — di Mario Bianchi

60 exit

Addio a Luigi Squarzina e Mario Ricci — di Fabrizio Sebastian Caleffi e Giuseppe Liotta

62 critiche

Tre Sogni d'autunno/Ravenhill, Garcia e Alfieri a Torino/Misura per misura secondo Sciaccaluga/Doppio Bennet a Milano/Almodovar in scena con Tutto su mia madre/Maria Paiato è Erodiade/Festival VIE a Modena/Tiezzi e I promessi sposi testoriani/Intercity ferma a Copenhagen/Paolo Poli incontra Anna Maria Ortese/Lavia Malato molieriano/Latella da Lear ai fondamentalismi/L'Arpagone nero di Cirillo/Le ballate palermitane di Pirrotta/Cavallerie rusticane a Catania

92 danza

Quando the best of dance è lontano dalla metropoli — di Domenico Rigotti

96 testi

Avevo un bel pallone rosso — di Angela Dematté

113 biblioteca

Le novità editoriali — a cura di Albarosa Camaldo

116 la società teatrale

Tutta l'attualità nel mondo teatrale — a cura di Roberto Rizzente

Peter Stein: «Date Internet ad Amleto, lo distruggerete»

Dopo l'esito straordinario dei *Demoni*, il regista tedesco parla di sé e del suo teatro, di Brecht e dell'ex Ddr, del sistema teatrale italiano e del suo rapporto con i classici. A 360 gradi.

di Roberto Canziani

Regista indomito, Peter Stein. Segno zodiacale Bilancia (è nato il primo ottobre di settantatre anni fa) e personalità assai più tosta di quel che gli astri raccomanderebbero. Carattere determinato, linguaggio schietto, sicurezza in sé, rafforzata in quest'ultima stagione dall'esito straordinario dei suoi *Demoni*, spettacolo che la miopia del Teatro Stabile di Torino aveva sconfessato nel 2009, costringendo il regista tedesco a tirar fuori 350mila euro di tasca sua per riuscire a farlo debuttare, a casa propria, nella cascina umbra di San Pancrazio (4 repliche per 96 spettatori, totale 396 fortunati). Poi, una tournée internazionale organizzata dai milanesi di Tieffe lo ha rilanciato, facendone uno degli eventi dello scorso anno: Vienna, Amsterdam, Atene, New York, Milano, una sfilza di tutti esauriti. Inutile chiedergli che sensazione prova ora che *I Demoni* sono arrivati alla fine an-

che a Torino, da dove sarebbero dovuti partire, e hanno chiuso, ma non sotto l'ala dello Stabile, il cerchio magico delle rappresentazioni. Inutile perché non è affatto detto che il cerchio si chiuda così, dopo un anno soltanto. Il teatro come lo intende Stein è teatro a lunga gittata, investimento ponderato, e ci sono Brasile, Australia, Turchia, Germania, Spagna già in fila a domandare se questo Dostoevskij formato teatro, 12 ore di fila, pasti compresi, si può allestire anche da loro, in questa nuova stagione. Perfino da Teheran arriva una richiesta, con una raccomandazione però: che in scena, uniformandosi a usi e costumi di regime, uomini e donne (naturalmente velate) non entrino mai in contatto tra loro. Il che, anche a un pragmatico come Stein, pare un po' difficile.

Più appassionante invece chiedergli che cosa pensa, più in generale, del sistema teatrale italiano, sorvolando magari su quelle colorite

espressioni che il regista usa di tanto in tanto, quando dice pane al pane e mette in evidenza idiozie e cialtroneria diffusa. «Vuole sapere che cosa penso dei vertici dei teatri italiani? Che sono bravi a star seduti sulle loro poltrone e a organizzare ricevimenti mondani. Hanno altri interessi. Per loro, i direttori artisti ci sono degli intralci. Abito da ventitré anni nel vostro Paese, ho preso moglie qui, e qui vorrei magari morire. Ma lavorare... lavorare in Italia è molto difficile». Non la prende di petto, Stein. «Però, in fondo, perché preoccuparsene? Lo Stabile di Torino ha perso un'occasione per portare il proprio nome in tutto il mondo. E noi siamo contentissimi, ora, di come le cose si sono sviluppate e di come si stanno sviluppando. La produzione è tutta nostra, c'è dentro tutto il nostro cuore, e anche quello del pubblico, che fa sempre grandi feste agli attori alla fine dello spettacolo, tanto che molte volte si mettono a piangere assieme».



I Demoni, regia di Peter Stein
(foto: Andrea Boccalini).

Diciamo che, con *I Demoni*, Stein ha vinto la sua sfida.

Perché parlare di sfida? Il teatro è una lotteria, a volte funziona, altre no. Esisteva un desiderio mio, e di altri, primo fra tutti Mario Martone, di incontrarsi con Dostoevskij. Volevo fare questo spettacolo, ci sono riuscito. Un regalo del cielo. Questione anche di fortuna. Un cast che si è amalgamato bene e che si è attenuto alla sola indicazione che ho dato loro.

Quale?

Ho detto: nessuno di voi pensi di recitare "all'italiana", perché è una recitazione aulica, eseguita alzando voce e compiacendosi dei propri suoni.

Vuol dire che gli italiani, quando recitano, cantano?

È la vostra lingua che porta in quella direzione. In Italia, gli attori di teatro tendono a esprimere emozioni attraverso i suoni, piuttosto che trasmettere il senso. Basta invece fare come gli attori di cinema, puntare a una resa realistica, smetterla di fare teatro. Mi hanno detto che questo tipo di impostazione ha colpito il pubblico e la critica teatrale. Ma non ci giurerei: le recensioni io non le leggo mai.

Si fiderà delle reazioni del pubblico?

Se c'è una ragione per cui il teatro non morirà mai è la presenza reale, e non virtuale, del pubblico. Il regista deve conoscerlo, anzi deve lavorare per lui. E non solo allestendo gli spettacoli. *I Demoni* mi hanno insegnato molto anche in questo senso, perché spesso abbiamo montato la nostra produzione in posti dove il teatro non era mai stato. A New York, per esempio, l'abbiamo allestita a Governors Island. Per assistervi gli spettatori dovevano prendere un battello e poi, giunti sull'isola, farsi una bella passeggiata, con una vista sulla *skyline* di Manhattan. Faceva parte del gioco, come del resto fa parte del gioco far sì che lo spettatore si senta sempre a proprio agio e non debba, per esempio, fare file interminabili davanti alle *toilettes*.

Intende in maniera davvero allargata i compiti di un regista.

I registi devono saper fare molte cose. Io mi occupo anche del lavoro drammaturgico, e anche delle traduzioni. Ai tempi della Schaubühne, a Berlino, avevo al mio fianco personalità come Botho Strass, e uomini intelligenti come Dieter Sturm. Adesso mi aiuto da solo. Quando andavo al liceo io, il greco antico era la prima lingua, e sono stato abituato a convivere con il mito antico, così mi viene anche naturale tradurre, con attenzione filologica. L'ho fatto con *l'Edipo a Colono*, l'anno scorso a Salisburgo.

Klaus Maria Brandauer protagonista e uno spettacolo da due ore e mezza. Il *Wallenstein* rappresentato a Berlino in una birreria ne durava invece dieci, mentre il *Faust*, nel 2000, addirittura due giorni.

Non è raro che io faccia spettacoli lunghi. Ma non lo deve considerare un'abitudine. Dipende da dove si parte. *Wallenstein*, per esempio, è una trilogia: ha bisogno del suo tempo. E non dimentichiamo che quando i greci hanno inventato il teatro, gli spettacoli duravano tutta una giornata.

Ma così torniamo ancora una volta alle origini. Dicono, invece, che il teatro dovrebbe occuparsi dell'attualità.

La cosa più bella dell'arte è che non parla mai dell'attualità. Se voglio aver a che fare con l'attualità mi rivolgo ai giornali, non ai capolavori dell'arte. Chi tenta disperatamente di attualizzare un classico, semplicemente lo distrugge.

Eppure si fa spesso.

Perché esistono idioti che fanno regie di quel tipo. Il fascino di Amleto è nell'essere un personaggio totalmente diverso dai personaggi del nostro tempo. Amleto, povero diavolo, non ha il cellulare, non ha il forno a microonde, e neppure un profilo su Facebook. Però, nella maniera in cui lo racconta Shakespeare, le parole di Amleto sono perfettamente mirate al centro dell'esistenza umana, e nel '700 o nel ventesimo secolo, ci toccano ugualmente. Date Internet ad Amleto: lo distruggerete.

Capiterà, c'è da stare sicuri.

Sono manie registiche. Sono pensieri egoisti

che rubano al pubblico la possibilità di godere del senso profondo di quelle opere. Che è quanto succede invece quando un regista si mette umilmente al servizio di una grande opera d'arte. Lo ripeto sempre: noi siamo nani, di fronte a loro, piccoli nani. E non serve arrampicarsi l'uno sull'altro, non diventeremo mai dei giganti.

Giganti. Vogliamo parlare di Brecht?

Parliamone. Io sono anti-brechtiano. Chiaramente non lo sono sempre stato. Negli anni '50, quando ero giovane e stupido, ero brechtiano. Ma quando ho incominciato ad avvicinarmi al teatro (e la mia formazione ha seguito una tradizione completamente diversa, quella di Fritz Kortner, che discendeva direttamente dall'espressionismo) ecco che ho capito quanto l'impulso che Brecht ha infuso nella coscienza delle generazioni che allora erano giovani, fosse letale per il teatro.

Addirittura.

Il pensiero brechtiano era profondamente impregnato di autoritarismo. E lo è tuttora. Le basta l'esempio contemporaneo di Frank Castorf? Anche il regista Castorf, che ha sempre vissuto in un sistema autoritario come quello della ex Ddr, ne è completamente pervaso. Quando Castorf dice in pubblico che non bisogna far lavorare uno come me nel sistema teatrale tedesco, dice cose inaccettabili, spiegabili solo con il fatto che è cresciuto in un paese malato di autoritarismo.

Castorf è nato all'inizio degli anni '50. Essersi formati prima o dopo la guerra, fa la differenza?

Sono cresciuto e ho attraversato la pubertà in Germania, digerendo le conseguenze catastrofiche della guerra. Chiaramente le generazioni successive nascono da presupposti sociali e culturali diversi. Capisco lo stile di vita, la leggerezza, l'irresponsabilità che molti individui di queste generazioni hanno sviluppato. Ma non capisco il rifiuto della spiritualità, la mancanza di profondità nel conoscere, il loro qualunquismo. O che altro può essere, secondo lei? Menefreghismo, nichilismo, narcisismo spinto all'estremo? ★

Giovani mattatori/2

Sonia Bergamasco, il sortilegio di una voce

Teatro, cinema, tv, musica e poesia: una carriera anomala per un'attrice contromano. Ecco come Sonia Bergamasco è diventata quello che è: dalla scuola con Strehler all'apprendistato con Castri, fino all'incontro con Carmelo Bene e alla svolta "musicale".

di Fausto Malcovati



Sonia Bergamasco
in *Esse di Salomè*.

Tre metri per otto. Un enorme manifesto, issato sulla parete di un edificio al centro di Mosca, a due passi dal Cremlino: una magnifica bionda seminuda, capelli sciolti fino ai piedi, gambe perfette, tacchi vertiginosi, *guepière* color carne, seduta su un trono fatto di specchi.

Sì, Sonia Bergamasco. Tre mesi fa ha portato il suo ultimo spettacolo, *Esse di Salomè* a Mosca e subito dopo al Teatro Franco Parenti di Milano (vedi recensione a pagina 79), che invece le ha dedicato una locandina di 30 centimetri per ottanta (causa tagli alla cultura). In compenso il pubblico, in tutti e due i casi, le ha tributato un autentico trionfo.

Sì, Sonia Bergamasco. Molto amata da pubblici diversissimi, dai colti, raffinati intellettuali moscoviti, che si sono messi in coda per vederla, giù giù fino ai miei ignoranti, pestilenziali nipoti (14 e 11 anni), che hanno fatto tremendi capricci pur di non perdere una sola puntata di *Tutti pazzi per amore*.

Sì, Sonia Bergamasco. Un'attrice anomala. Una carriera anomala, contromano, con accelerazioni e frenate, inversioni di rotta inattese, picchi di enorme popolarità e improvvise zone di silenzio, interpretazioni osannate e spettacoli di nicchia di cui pochi parlano.

«È nostra!» gridano gli amanti del teatro tradizionale che quindici anni fa (nella *Trilogia* goldoniana di Castri) l'avevano definita la rivelazione del decennio, «No! È nostra» ribattono i frequentatori del teatro sperimentale dopo il memorabile *Pinocchio* con Carmelo Bene, «Ma neanche per sogno, è nostra!» sostengono gli appassionati di musica contemporanea, dopo le sue (rare) apparizioni nelle opere di Azio Corghi (anche alla Scala) e Bruno Maderna, «Andiamo! È nostra!» sostengono gli intenditori di poesia, che inseguono (con fatica) i suoi raffinati recital di poesia, «Fate il piacere! È nostra!» dichiarano i cinefili che la considerano (dopo *La meglio gioventù*) uno dei volti cinematografici più intensi delle ultime generazioni, «Non rompete! È nostra!» strepitano i fan dei serial televisivi, che si domandano come mai, dopo il trionfo di *Tutti pazzi per amore* non sia nei cast di *Capri* e di *Un posto al sole*.

Luciano Roman e Sonia Bergamasco in *Il ritorno dalla villeggiatura*, regia di Massimo Castri (foto: Tommaso Lepera).



Vocazione prepotente? Folgorazione sulla via di Damasco? Per niente. A cinque anni i genitori la mettono davanti alla tastiera di un pianoforte, a dieci la iscrivono all'esame di ammissione in Conservatorio. Tutto deciso da loro. «Quando ho saputo di essere stata ammessa, mi sono messa a piangere». Comincia da allora un lungo periodo di autentici lavori forzati: la mattina a scuola, il pomeriggio al Conservatorio. Ore e ore di scale, esercizi: il primo anno addirittura con la tastiera chiusa, senza tasti, secondo il metodo russo, per allenare le mani all'agilità, per correggere l'articolazione. Insegnati rigorosi, esigenti, poca gioia, molta severità. Nessun ricordo felice. Fatica e noia, ma insieme determinazione e fermezza: lentamente cresce la passione non tanto per il pianoforte, quanto per la musica. Sì, passione per la musica che le resterà nel sangue d'ora in poi per sempre e determinerà molte scelte future. Adolescente chiusa, inquieta, con una sola certezza: «Non sapevo che cosa volevo, sapevo che volevo esprimermi in qualche modo, di quello ero sicura». Attraverso la musica? Forse. Attraverso la scrittura? Perché no? Infatti comincia a scrivere versi (e da allora non smetterà più), che mostra a uno degli insegnanti del Conservatorio di cui conserva un ricordo luminoso, Quirino Principe.

Addio Strehler, grazie Castri

Dieci anni, un diploma in pianoforte, e poi? «Cominciai a guardarmi in giro. In quell'anno si apriva la nuova scuola del Piccolo, lessi il bando e mi iscrissi, senza dir niente a nessuno. In fondo era una via di fuga, un salto nel buio, una sorta di reazione agli anni duri del Conservatorio. Mi sono preparata da sola, in camera mia, davanti allo specchio, senza nessuna guida». Alla terza prova c'era Strehler, c'erano gli attori del Piccolo. «Ricordo che Giulia Lazzarini, quando rientrai in quinta, mi disse una frase che mi è poi servita nel mio lavoro successivo: "Tu solfeggi il testo". Fui ammessa». Ma di teatro non ne sa niente: fino allora molti concerti, opere, loggione, ma pochissimi spettacoli. Il pianoforte? Va a vivere da sola, se lo porta dietro, ma diventa molto meno importante. La scuola? «A essere onesta, mi

è servita solo per entrare nell'ambiente. Dire che mi ha dato un'autentica formazione, no. Devo ammettere che anche qui, in fondo, come in Conservatorio, ero molto insicura: l'amore per il teatro, questo sì, senz'altro, cresceva e si rafforzava. Gli insegnanti? Sì, certo, c'erano dei grandi personaggi, c'era Marise Flach, c'era Lidia Stix, a cui era affidata la classe di canto, una famosa soprano che era stata la prima Lulu in Italia. Ma nessun colpo di fulmine. Con la Stix, che mi ha voluto molto bene, ho cercato di scartabellare il repertorio per voce di attore cantante, per esempio *Pierrot Lunaire*, che avevo già studiato in Conservatorio e che Schönberg aveva scritto per un'attrice. Strehler? A scuola lo si è visto poco: ma fin dall'inizio tutti noi allievi fummo coinvolti nel grandioso progetto *Faust*, in cui venivamo utilizzati nelle scene di massa, io facevo anche un angelo nel Prologo. Ma in sostanza la scuola non mi ha fatto fare grandi passi avanti, anzi mi ha lasciato un forte senso di insicurezza. Forse perché il Piccolo imponeva certi cliché, certi orientamenti, certi modelli a cui alcuni di noi già nella scuola rispondevano. Io non ero tra quelli. Non mi sentivo libera dentro». Non che il Piccolo non si fosse accorto di lei: quando Strehler raccoglie una nuova compagnia per la versione "giovane" dell'*Arlecchino* (che va in tournée per tutta Europa) Sonia Bergamasco è una delle Beatrici. Una delle: col Piccolo finisce lì. Via, via da via Rovello. Glauco Mauri cerca una giovane attrice per la parte della regina giovane nel suo *Riccardo II*? Sonia ci prova, senza convinzione. Audizione riuscita: unica donna in una compagnia di tutti uomini. «Ero molto acerba, ma Glauco mi ha rassicurata: è una persona meravigliosa, mi ha dato grande affetto, mi ha comunicato la sua passione, la sua cultura, il suo entusiasmo». Una lunga, faticosa tournée durata sei mesi. Quella che si chiama gavetta.

Poi c'è un incontro importante. È il 1992. A Milano Castri cerca attori per *La disputa* di Marivaux e Sonia viene accettata. «Castri ha creduto molto in me. È rimasto affascinato dalle potenzialità espressive legate alla vocalità, congeniali alla sua idea dello spettacolo e al testo di Marivaux. Con lui ho finalmente scoperto la mia libertà espressiva, ho potuto dar vita a quello che avevo dentro, ho riscoperto il gioco legato all'infanzia. Nell'infanzia c'è tutto, l'infanzia è una miniera, se riesci a esplorarla, a farla rivivere ti aiuta a trovare un'energia enorme, potente, vitalizzante. Con lui ho fatto cinque spettacoli, i due a cui sono più legata sono *Il gioco dell'amore e del caso* e naturalmente la goldoniana *Trilogia della villeggiatura*. *Il gioco*: una vera riuscita. Era la prima volta che mi capitava di pensare a un personaggio (Silvia) in maniera complessa, articolata, anche se forse ho investito una eccessiva quantità di energie. Devo ammetterlo: con Castri sono cresciuta enormemente come attrice. La *Trilogia* è stato il punto culminante e l'inizio della crisi. È uno spettacolo che ho amato moltissimo per molte ragioni (una delle principali: accanto a me c'era Fabrizio Gifuni, che è diventato mio marito e il padre delle nostre due figlie, Valeria e Maria). Ma mi è costato una fatica immensa. Due anni e mezzo di lavoro per tre lavori, che qualche volta facevamo tutti e tre di seguito. Certo, Castri è un regista straordinario, le sue letture sono magnifiche, acutissime, geniali, autentiche sedute psicoanalitiche in cui ti senti coinvolto fino in fondo: disseziona il testo, lo scava, lo sprema, ti conduce per mano all'interno del suo progetto. Ne esci stremata ma piena di stimoli. Il fatto è che oltre a tutte queste qualità eccellenti, Castri è un sadico, un autentico torturatore d'attori: sempre insoddisfatto, sempre negativo, sempre con quel suo "No!" che ti blocca,



A sinistra Sonia Bergamasco in *Pinocchio*, di Carmelo Bene (foto: Alessandro Durso); a destra, in un ritratto di Donatello Brogioni.

ti frena, ti deprime. Il gruppo dei giovani aveva abbastanza energia per reagire, ma i vecchi non lo sopportavano. Spesso le prove erano delle vere torture: venivamo fatti a pezzi, affondavamo nella disperazione, poi, se riuscivamo a superare la sua aggressività, risalivamo a galla e riuscivamo a tirar fuori quello che lui ci richiedeva. C'era uno spreco di energie mostruoso e forse inutile: ci faceva sentire delle nullità mentre lui era il *deus ex machina*. Certo, lo era, ma a che prezzo, per noi. Mancava la gioia, la leggerezza. Nel terzo testo, *Il Ritorno*, mi sono sentita pronta a una sorta di ribellione, ho preso io in mano il personaggio: mi hai fatto crescere – gli ho detto – so dove andare, come procedere. Cinque anni: ne sono uscita arricchita, ma più a lungo non avrei potuto lavorare con lui».

Una ragazza per Bene

Dunque, con Castri la partita è chiusa. «Un'amica mi dice che Carmelo Bene sta provando *l'Adelchi* con la Pozzi e cerca attori. In realtà chi stesse cercando e per che cosa nessuno lo sapeva. Io vado, mi fanno entrare, in sala ci sono molte persone che ogni tanto vengono chiamate in scena a dire qualche battuta. Io mi acquatto in un angolo della platea, zitta, abbastanza terrorizzata. Dopo qualche giorno lui, vedendomi sempre lì, immobile e silenziosa, mi dice: "Ma lei perché non si esibisce?". E mi porta al bar. Simpaticissimo, ironico, chiacchieriamo, mi fa domande, si incuriosisce del mio passato musicale, e conclude: "Vieni a lavorare con me". A che cosa? Chiedo io. "Poi te lo dico, tu intanto vieni". In realtà aveva in cantiere uno spettacolo, con un finanziamento ministeriale, di letture poetiche. Così è cominciata la mia storia con Carmelo Bene. Studiavo con lui: una fatica enorme, ore e ore al microfono. Leopardi, D'Annunzio. Niente lavoro a tavolino, come con Castri, dove tutto era legato al senso. Qui c'era un'immersione totale nella parola, nella sua musicalità, nel suo "corpo vocale". Naturalmente la mia preparazione musicale mi è stata

di grande aiuto. Lui voleva che forzassi la mia voce, la rendessi più grave ("devi diventare un baritono!" mi diceva). Mi faceva ascoltare molti recitativi di opere (per esempio, la lettera della Traviata o quella di Lady Macbeth) per rendermi conto della qualità della dizione su base musicale. Era un nuovo modo di essere attrice».

Un nuovo modo, una svolta. Da questo momento in poi Sonia abbandona il teatro "di parola", il teatro di repertorio e s'incammina per una strada impervia e magnifica, quella del lavoro musicale sulla parola. Che vuol dire dilatare lo scavo sulle modulazioni, sulle sonorità, sulle dinamiche di emissione. Ma vuol dire anche scoprire una nuova sinergia con la musica, che riaffiora, rinasce da ora in poi come altro strumento di indagine sulla parola, accanto alla parola, per dilatarne il senso, senza sovrapposizioni. Ecco il nuovo territorio da esplorare, la voce, la sua tenuta, le sue potenzialità, un territorio da cui non si staccherà più: «La voce di Sonia - dice Giuseppe Bertolucci, uno dei suoi maggiori estimatori oltre che regista di alcuni suoi film - non è una scelta, è una necessità, un destino biologico». Lo spettacolo previsto svanisce, ma Bene rifà *Pinocchio*. È il 1998. Accanto a lui, solo Sonia, che fa tutti i personaggi. Ma non dice una parola. Solo, in *playback*, alcune frasi della Fatina: d'altra parte anche Carmelo lavora solo in *playback*. I movimenti, la mimica, la gestualità, tutto viene deciso da Sonia: con una precisione assoluta, come se fosse una partitura musicale. «Accanto a Carmelo Bene - scrive Flavia Bruni sul *Secolo d'Italia* - c'è una straordinaria Sonia Bergamasco, piccola bambola meccanica che indossa su di sé, lentamente, tutto il bestiario collodiano. Ride, si dimena, la bocca e il corpo sono i solo strumenti di fascinazione». E Rita Sala sul *Messaggero*: «*Dulcis in fundo*, la maestria, il dominio del corpo, l'orecchio, il senso del ritmo e la grazia di Sonia Bergamasco». Trionfo, dunque, ma lavoro massacrante: «A un certo punto volevo gettare la spugna. Troppa fatica, tra maschere, costumi,

salti, movimenti. Credo di aver perso come minimo dieci chili».

Ma c'è un passo successivo: l'incontro con Gabriella Bartolomei. Personaggio eccezionale, unico nel panorama del teatro di ricerca. «L'avevo conosciuta al Conservatorio, sapevo di lei e delle sue indagini sul suono e sulla voce, l'ho ritrovata a Roma a un concerto e le ho chiesto se mi dava lezioni. Ha accettato. Quello che mi ha dato è stato fondamentale per il seguito della mia carriera. Si è specializzata in scrittura vocale, una nuova dimensione della vocalità in cui corpo e voce si fondono in un rapporto di specularità, in cui la nota musicale si innesta a posteriori sulla partitura vocale. È difficile spiegare il lavoro di Gabriella: bisogna sentirla o sentire i suoi dischi. Una grande scuola: mi stimolava a cogliere ciò che ogni parola, ogni suono, ogni sillaba evocava in me e in questo modo generava altro senso. E questa la base di tutto il mio successivo lavoro sulla poesia. I miei recital non sono recital di poesia, ma di quel senso ulteriore che Gabriella mi ha insegnato a estrarre dalla parola poetica. D'altra parte ho ritrovato lo stesso stimolo in una lettera di Mallarmé a proposito della sua *Hérodiade*: "Il verso non deve comporsi di parole, ma di intenzioni e tutte le parole devono svanire davanti alle sensazioni". In fondo è questo che ho fatto e sto facendo. Questa *Salomè* è l'ultima tappa, ma ce ne saranno altre».

Una, nessuna, centomila. Così è Sonia Bergamasco: mentre disseziona i versi di Mallarmé, si fa applaudire al cinema (*La donna della mia vita*), viene premiata per le sue partecipazioni a sceneggiati televisivi (*De Gasperi*) e incide dischi di musica contemporanea (*Recitarsonando*). E ha un grande sogno: un teatro che torni a essere importante e necessario per la gente, che funga da collettore delle idee, delle speranze, dei problemi di tutti come nell'antica Grecia, un teatro fuori dagli stabili e dai festival, dai meccanismi commerciali e dalle smanie divistiche. Dove la gente va perché ci si riconosce. ★

Premio Hystrio 2011 novità all'orizzonte!

Il Premio Hystrio ha compiuto nel 2010 vent'anni. L'infanzia l'ha trascorsa a Montegrotto Terme, in provincia di Padova (8 edizioni, dal 1989 al 1996), l'adolescenza e la giovinezza a Milano, dove si sono svolte le ultime 12 edizioni, dal 1999 a oggi.

Il Premio corre da sempre su un **doppio binario**, rivolgendosi soprattutto alle giovani generazioni d'attori (Premio Hystrio alla Vocazione e Premio Hystrio-Occhi di Scena) ma anche ai grandi nomi della scena italiana (Premio Hystrio), secondo lo spirito di creare una staffetta fra chi aspira a intraprendere la carriera del palcoscenico e chi invece ha già ottenuto importanti risultati. Tra i premiati delle passate edizioni ricordiamo Emma Dante, Filippo Timi, Giuseppe Battiston, Paolo Rossi, Kim Rossi Stuart, Marco Martinelli, Cristina Pezzoli, Alessandro Gassman e Gianmarco Tognazzi, Maddalena Crippa, Nanni Garella, Lucilla Morlacchi, Toni Servillo, Laura Curino, Ferdinando Bruni, Valter Malosti, Ascanio Celestini, Maria Laura Baccharini, Fabrizio Gifuni, Luigi Lo Cascio, Davide Enia, César Brie, Vittorio Franceschi, Antonio Albanese, Paola Cortellesi, Arturo Cirillo, Saverio La Ruina, Spiro Scimone e Mimmo Cuticchio.

Il Premio Hystrio alla Vocazione, che ha assunto la struttura di "osservatorio privilegiato delle nuove generazioni di attori", ha visto sfilare alla propria ribalta ormai **oltre 3.000 giovani**, ai quali ha offerto un'importante occasione di visibilità professionale, essendo la giuria composta da addetti ai lavori, registi e direttori di teatri pubblici e privati. Ai vincitori il Premio Hystrio alla Vocazione ha assegnato, nel corso di tutti questi anni, circa **50 borse di studio**, che hanno aiutato i giovani ad affinare la propria formazione o realizzare i primi passi nella professione.

Il crescente successo ha reso evidente il fatto che da una parte il Premio Hystrio è un progetto che funziona, dall'altra che ha buoni margini di potenziamento e merita di essere sviluppato nella direzione di quella che è la sua vocazione originaria, cioè l'attenzione alle giovani generazioni di artisti in campo teatrale.

Abbiamo quindi deciso, grazie al sostegno di Fondazione Cariplo, di **trasformare il Premio Hystrio in un piccolo festival** dedicato alla creatività giovanile in ambito teatrale, da declinare secondo **nuove e diverse sezioni di concorso**, aumentando i **momenti spettacolari e di incontro con il pubblico**, creando **occasioni di visibilità e di sinergie professionali e attività di monitoraggio e tutoraggio** dei percorsi artistici dei giovani partecipanti.

Negli anni abbiamo stretto rapporti di collaborazione con altre importanti realtà grazie alle quali sono state create nuove categorie di premi (Mantova Teatro Festival, Festival Internazionale Castel dei Mondi di Andria, Centro per la fotografia dello spettacolo di San Miniato), che hanno aumentato l'autorevolezza del Premio. Dal 2011 potremo contare su due nuovi prestigiosi partner: il Festival Teatro a Corte di Torino, organizzato dalla Fondazione Teatro Piemonte Europa, con cui daremo vita a un premio dedicato ai linguaggi del corpo, e IED Milano, che affiancherà il Centro per la fotografia dello spettacolo di San Miniato nel concorso dedicato ai giovani fotografi di scena.

Cuore del Premio Hystrio rimangono i 3 giorni (metà giugno) che hanno caratterizzato le ultime 12 edizioni milanesi. Ma tale "contenitore", fino a oggi utilizzato solo per le audizioni dei giovani aspiranti attori partecipanti al Premio Hystrio alla Vocazione e per la serata finale delle premia-

zioni, viene arricchito di nuovi contenuti.

I premi diventano 4: ai 3 già esistenti (Premio Hystrio alla Vocazione per attori under 30, Premio Hystrio per artisti già affermati della scena italiana, Premio Hystrio-Occhi di Scena per fotografi under 35) si aggiunge infatti il nuovo **Premio Hystrio-Scritture di Scena_35**, destinato a drammaturghi di età non superiore ai 35 anni.

Le serate fanno tris. La **serata finale delle premiazioni** non sarà infatti l'unico momento spettacolare, perché sarà preceduta da altri due appuntamenti: il primo dedicato alla **mise en espace del testo vincitore del Premio Hystrio-Scritture di scena_35** e la seconda all'**ospitalità di uno spettacolo** legato a uno degli artisti già affermati premiati dalla rivista; tutto a ingresso libero. Inoltre, nel corso della prima e della seconda giornata del Premio, alla fine delle audizioni saranno organizzati **due incontri pubblici a tema teatrale**, come presentazioni di libri, di progetti, di festival, e contestualmente sarà allestita come di consueto la **mostra fotografica** dei finalisti del Premio Hystrio-Occhi di Scena.

Vi aspettiamo, siete tutti invitati!



Passacaglia Alta, coreografia di Chiara Rosenthal e Simona Tosco, Teatro Gobetti, Torino, ottobre 2010 (foto: Berina Kokona, studente di Fotografia dello Spettacolo IED 2010).



Premio Hystrio alla Vocazione

Bando di concorso 2011

Il Premio alla Vocazione per giovani attori, giunto con crescente successo alla tredicesima edizione, si svolgerà il 23-24-25 giugno 2011 a Milano. Il Premio è destinato a **giovani attori entro i 30 anni** (l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1981): sia ad 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). Il concorso sarà in tre fasi: **1) una pre-selezione** (a Milano e a Roma), riservata a giovani aspiranti attori autodidatti o comunque sprovvisti di diploma di una scuola istituzionale di recitazione; **2) una semifinale** 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) e coloro che hanno versato per tre anni consecutivi i contributi Enpals, ai quali si aggiungono coloro che hanno superato la pre-selezione e la semifinale.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE (fine maggio 2011, Milano e Roma)

Le pre-selezioni avranno luogo, a fine maggio, a Milano e a Roma. 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, premio@hystrio.it) **entro il 16 maggio 2011**. 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 massi-

ma 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** (Milano, metà giugno): i candidati selezionati avranno accesso alla finale organizzata a fine giugno a Milano.

IL BANDO PER LA SELEZIONE FINALE (23-24-25 giugno 2011, Milano)

La selezione finale si svolgerà a Milano il 23-24-25 giugno 2011. 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, premio@hystrio.it) **entro il 13 giugno 2011**. 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.

Modalità di iscrizione

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



fondazione
cariplo

Festival
internazionale
di ANDRIA
CASTEL
DEL MONDO



Premio Hystrio

Scritture di Scena_35

Bando di concorso 2011

novità!!!

Il Premio Hystrio si arricchisce di una nuova sezione. Parte infatti dall'edizione 2011 il nuovo concorso **Premio Hystrio-Scritture di Scena_35**, aperto a tutti gli autori di lingua italiana ovunque residenti che **al giorno 31 marzo 2011 non abbiano ancora compiuto 35 anni**. Il testo vincitore verrà pubblicato sulla rivista trimestrale *Hystrio* e sarà rappresentato, in forma di *mise en espace*, durante la prima delle tre serate della 13a edizione del Premio Hystrio che avrà luogo a Milano nel giugno 2011. La premiazione avverrà nello stesso contesto. La presenza del vincitore è condizione necessaria per la consegna del Premio.

Regolamento e modalità di iscrizione:

- I testi concorrenti dovranno costituire un lavoro teatrale in prosa di normale durata. Non saranno ammessi al concorso lavori già rappresentati, pubblicati, o che abbiano conseguito premi in altri concorsi.
- Se, durante lo svolgimento dell'edizione, un testo concorrente venisse premiato in altro concorso, è obbligo dell'autore partecipante segnalarlo alla segreteria del Premio.
- Se la Giuria del Premio, a suo insindacabile giudizio, non ritenesse alcuno dei lavori concorrenti meritevole del Premio, questo non verrà assegnato.
- La **quota d'iscrizione** è la sottoscrizione di un **abbonamento annuale alla rivista *Hystrio* (euro 35)**, da versare, con **causale: Premio Hystrio-**

Scritture di Scena_35, sul **Conto Corrente Postale** n. 40692204 intestato a Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via De Castilia 8, 20124 Milano; oppure attraverso **bonifico bancario** sul Conto Corrente Postale n. 000040692204, IBAN IT66Z0760101600000040692204. Le ricevute di pagamento devono essere complete dell'indirizzo postale a cui inviare l'abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*. I lavori dovranno essere inviati a **Redazione Hystrio, via Olona 17, 20123 Milano**, entro e non oltre il **31 marzo 2011** (farà fede il timbro postale). I lavori non verranno restituiti.

- Le opere dovranno pervenire mediante raccomandata in **cinque copie anonime** ben leggibili e opportunamente rilegate: in esse non dovrà comparire il nome dell'autore, ma soltanto il titolo dell'opera. All'interno del plico dovrà essere presente, in busta chiusa, una fotocopia di un documento d'identità e un foglio riportante, nell'ordine, nome e cognome dell'autore, titolo dell'opera, indirizzo, recapito telefonico ed email. Non saranno accettate iscrizioni prive di uno o più dei dati richiesti né opere che contengano informazioni differenti da quelle richieste.

- I nomi del vincitore e di eventuali testi degni di segnalazione saranno comunicati ai concorrenti e agli organi di informazione entro il 15 maggio 2011.

INFO: il bando completo può essere scaricato dal sito www.hystrio.it, hystrio@fastwebnet.it, tel. 02.40073256.

Premio Hystrio-Occhi di Scena

Bando di concorso 2011

Hystrio, IED Milano e il Centro per la fotografia dello spettacolo di San Miniato promuovono la terza edizione del **Premio Hystrio-Occhi di Scena** che, dedicato alla fotografia di scena, si pone come obiettivo di far emergere una professionalità mai sufficientemente valorizzata nel mondo del teatro. Considerando la fotografia parte vitale della comunicazione dello spettacolo e delle creazioni artistiche a esso connesse, il premio vuole promuovere e sostenere progetti fotografici di qualità che sappiano coniugare il rispetto dell'evento performativo con nuovi modelli espressivi capaci di darne una lettura critica e interpretativa.

Il premio è rivolto a tutti i fotografi residenti in Europa, di **età compresa o inferiore a 35 anni**, che svolgono un'attività di collaborazione presso teatri, compagnie, festival, o che vogliano fare con la propria arte un omaggio al mondo dello spettacolo.

Il tema per l'edizione 2011 è: **Lo spazio scenico** (i candidati dovranno

quindi creare un "ritratto" dei luoghi del teatro). Il premio verrà consegnato nel corso della serata finale del Premio Hystrio 2011, che si terrà a Milano nel mese di giugno.

Modalità di iscrizione

L'iscrizione al concorso dovrà essere effettuata via email inviando da un minimo di 10 a un massimo di 25 immagini in formato digitale (nominated per ordine di visione, anno, cognome autore, es.: 01_08_Verdi) all'indirizzo photohystrio@gmail.com. L'email 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 vitae** dell'autore.
- d) breve presentazione sulle intenzioni e le modalità operative del proprio lavoro.
- e) eventuali materiali critico-informativi.
- f) Copia della ricevuta di pagamento

della quota di iscrizione di euro 35 (equivalente alla sottoscrizione di un abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*) da versare, con **causale: Premio Hystrio-Occhi di Scena 2011**, sul **Conto Corrente Postale** n. 40692204 intestato a Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via De Castilia 8, 20124 Milano; oppure attraverso **bonifico bancario** sul Conto Corrente Postale n. 000040692204, IBAN IT66Z0760101600000040692204. Le ricevute di pagamento devono essere complete dell'indirizzo postale a cui inviare l'abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*. Una volta verificata l'iscrizione, ogni partecipante riceverà l'indirizzo di una cartella ftp personalizzata e le istruzioni sulle caratteristiche tecniche che dovranno avere le immagini.

Le **domande d'iscrizione** dovranno pervenire **entro il 15 aprile 2011**.

Il **vincitore del premio** avrà diritto alla pubblicazione del suo lavoro sulla rivista *Hystrio*, alla partecipazione gratuita al *Corso di Formazione Avanzata di Fotografia* organizzato presso

IED Milano da febbraio a novembre 2012 e la possibilità di vedere il suo lavoro completo esposto nell'ambito del Festival Occhi di Scena a San Miniato (Pisa, ottobre 2011). È prevista l'esposizione collettiva dei migliori reportage selezionati in occasione del Premio Hystrio (Milano, giugno 2011). La **giuria** sarà composta da: **Massimo Agus** (fotografo); **Rossella Bertolazzi** (direttore IED Arti Visive Milano); **Maurizio Buscarino** (fotografo); **Claudia Chianella** (direttore di *Hystrio*); **Cosimo Chiarelli** (storico della fotografia); **Marco Giorgetti** (direttore del Teatro della Pergola di Firenze); **Silvia Lelli** (fotografa); **Andrea Messana** (fotografo); **Motus/Enrico Casagrande e Daniela Nicolò** (registi).

INFO: il bando completo può essere scaricato dai siti www.hystrio.it, www.centrofotografiaspettacolo.it, www.ied.it/fotografia. Responsabile dell'organizzazione del Premio: Andrea Messana, photohystrio@gmail.com.

Physical o visual, sempre teatro è!

Danza, circo, mimo, clownerie, teatro di figura e di strada trovano sintesi possibili in un macro genere dai labili confini che in Italia ha acquisito una certa visibilità solo negli ultimi anni. Dove vederlo? Al Festival Grock di Imperia e a Teatro a Corte di Torino, all'IF Festival di Milano, a Funambolika di Pescara o a Sul filo del circo di Grugliasco, ma anche in alcuni teatri come il Curci di Barletta, il Vittoria di Roma e il Teatro di Rifredi di Firenze.

di Pier Giorgio Nosari



La famiglia,
di Teatr Licedei.

In Europa non si fanno tanti problemi, lo chiamano *physical e/o visual theatre* e sono contenti così. Hanno ragione, in fondo. Stiamo parlando di un'ampia zona franca al confine tra danza, circo, mimo, clownerie, teatro di figura e discipline della strada, in cui linguaggi e codici erratici, eterogenei per provenienza, estrazione e storia, convivono e si mescolano: gli unici punti di contatto sono la prevalenza della componente fisica e visuale, rispetto a quella verbale; un'elevata qualità media per *training*, risoluzione scenica ed energia; una generale abitudine a interagire con gli spettatori e a conquistarsi o coltivarsi uno per uno. Di fronte a tutto questo, è sensato prima circoscrivere il fenomeno (e allora "physical" o "visual theatre" vanno benissimo) e poi riconoscere che questo è un territorio particolare, che va esplorato prima che definito.

«È uno dei motivi che mi ha affascinato», ci spiega Sergio Maifredi, uno dei più convinti promotori italiani degli spettacoli di quest'area (non faremo l'errore di chiamarlo genere, perché il *physical theatre* è piuttosto il ricetta dei generi che la nostra scena ha tradizionalmente considerato minori, eccentrici o comunque subordinati). Il 44enne regista genovese (ricordiamo il Premio della Critica vinto nel 2008 per *Vero West* di Sam Shepard, prodotto da Teatri Possibili) è uno *scout* autorevole, per iniziare a spingerci entro questo territorio: dirige il Teatro Curci di Barletta, il **Festival Grock di Imperia**, Teatro Vittoria di Roma, Nowy Teatr di Poznan. Ovunque è andato – per anni si è occupato anche della stagione della Tosse di Genova – ha iniettato dosi più o meno massicce di *physical theatre* (d'ora innanzi PhT).

Continua Maifredi: «Il mio incontro con questo ambito della scena avvenne negli anni '80 al **Fringe Festival di Edimburgo**, che ne rimane tuttora la più prestigiosa vetrina. Mi colpì la bellezza di un teatro di movimento, che esalta le doti dell'attore, assimila linguaggi differenti, ha un elevato contenuto tecnico ed è capace di grande poesia ma, allo stesso tempo, non è astruso». Quando si dice che la ricerca non

REGIA DI PUGGELLI

Chiese, sinagoghe e moschee per *Nathan il saggio* poesia della tolleranza e dialogo interreligioso

Le aeree volute di un clarinetto mozartiano si diffondono lievi nelle navate del Duomo di Catania, cariche di un messaggio antico eppur sempre attuale, quello di *Nathan il saggio*. L'appassionato apologo illuminista di Lessing è stato scelto da Lamberto Puggelli per l'ultima sfida di Ingresso Libero che, in date uniche e con interpreti d'eccezione, intende riunire pubblico e attori in chiese, sinagoghe e moschee d'Italia (Milano e Roma tra le tappe del 2011) per parlare di tolleranza e di dialogo, per riscoprire la poesia di un teatro che celebra l'armonia della diversità. In singolare coincidenza con il 45° anniversario dell'enciclica *Nostra Aetate* – lo ha ricordato l'Arcivescovo metropolitano del capoluogo etneo, mons. Gristina, in apertura della serata da cui è partita l'iniziativa – il dramma poetico si è illuminato d'inusitate risonanze nella scabra, ma efficace dimensione di un *reading* di fortissimo impatto emotivo. Nella voce di un prodigioso Gianrico Tedeschi sono risuonate infatti le commoventi vibrazioni del dolore come della fede nell'uomo, tappe di un percorso di (ri)conoscenza reciproca che ha coinvolto in partecipe unità d'impegno e d'intenti anche Piero Sammaturo, Marianella Laszlo, Salvo Piro, Emanuela Pistone, Pamela Toscano, Gilberto Idonea e Giacinto Ferro. Per le riprese già si annuncia l'adesione, tra gli altri, di Giorgio Albertazzi, Sonia Bergamasco, Alessio Boni, Umberto Ceriani, Donatella Finocchiaro, Massimo Foschi, Andrea Jonasson, Glauco Mauri, Ottavia Piccolo e Pamela Villosi, mentre un prezioso volume di approfondimenti (*Ex Oriente lux! Studi su Nathan il saggio di Lessing*, a cura di Marino Freschi ed Enza Licciardi, per i tipi di Bonanno), edito per l'occasione, scandaglia le valenze universali del capolavoro sulla fratellanza. **Info: 346.7472779, www.ingressolibero.eu Giuseppe Montemagno**

fa male: «La ricerca italiana è spesso capace di grandi elaborazioni linguistiche, ma con un approccio che esclude larga parte del pubblico, che non se ne sente all'altezza. È una ferita che non si è mai rimarginata del tutto, e ancora adesso ostacola l'assimilazione del teatro contemporaneo».

Nel calderone del PhT, convivono clown come **David Larible** e **Leo Bassi**, il russo **Slava Polunin**, *ensemble* come il **Cirque Eloize**, artisti di figura e danzatori come **Philippe Genty**, il **Teatro Sunil** di Daniele Finzi Pasca, magari anche gruppi di danza come i nostrani **Katakò** di Giulia Staccioli, sulle tracce di certi lavori dei Momix. Sono solo alcuni nomi: «Che però sono rappresentativi, e hanno un importante punto in comune. Per bravi che siano, per alta che sia l'elaborazione dei loro spettacoli, alla fine li trovi al botteghino, sudati, che indugiano con gli spettatori. È solo un esempio per spiegare un atteggiamento di fondo: hanno tutti l'idea che il pubblico vada conquistato e coltivato. La ricerca, anche la più avanzata, non deve perdere mai di vista gli spettatori. E questo teatro è fruibile da ciascuno al proprio livello».

Questo è l'aspetto saliente. Il PhT piace, eccome. Riempie le sale o le piazze estive a costi, oltre tutto, sostenibili. Negli anni '90, un gruppo di critici e osservatori – chi scrive era tra questi – propose la nozione di “teatro popolare di ricerca”: il teatro sperimentale stava cambiando e “normalizzandosi”, reinvestendo le proprie acquisizioni in produzioni accessibili a un pubblico curioso ma non necessariamente specializzato. Il PhT è un clamoroso esempio di questa tendenza, in cui le istanze della rivoluzione teatrale del '900 trovano sfogo in pieno accordo con il pubblico di oggi, oltre tutto recuperando dai margini circo, varietà, cabaret, figure animate.

Resta da capire perché la penetrazione del PhT sia relativamente lenta. Pochi sono i “santuari”, cioè le stagioni maggiori che dedicano spazi ampi a questo tipo di produzioni. Un'isola felice, oltre tutto unica al sud, è proprio il **Curci di Barletta**, che per esempio propone Av-

ner Eisenberg (*Gravità fuorilegge*), **Brachetti**, *ciak si gira!* e il Teatr Licedei con *La famiglia*. Ma il discorso vale anche per il **Teatro Sociale di Bellinzona** diretto da Renato Rechlin, il **Teatro Vittoria di Roma** o il fiorentino **Teatro di Rifredi** (*Ristorante immortale* della tedesca Familie Flöz). O per il **Festival Teatro a Corte** di Torino, che la scorsa estate presentava *Cirque Baroque*, *Teatro do Mar*, *Les Colporteurs*. Stesso discorso per “**Funambolika**” a Pescara (lo curano Raffaele De Ritis e Alessandro Serena), “**Brocante**” in Valcovera (dirige Roberto Magro) e “**Sul filo del circo**” a Grugliasco (a firma di Paolo Stratta).

Spiega Maifredi: «Il problema è che il mercato italiano è chiuso per il 70%, per il sistema degli scambi. Il resto è sorretto o da operatori troppo piccoli o da operatori che faticano ad aggiornarsi. Il discorso è complesso, perché coinvolge tutto il mondo del teatro, le sue mode, le resistenze culturali, la tendenza a dividersi, anche la critica e una certa sua difficoltà a integrare delle realtà difficilmente catalogabili». È questo il bello. Il PhT è un'area decompartmentata, i cui frequentatori obbligano a rivedere il quadro concettuale stesso delle discipline di provenienza: Joan Baixas si muove tra figure animate e performance pittorica, Genty tra danza e figure animate come pure Iris Meinhardt e il Figuren Theater di Tübingen (che saranno in primavera all'**IF Festival** organizzato dal Teatro del Buratto al Teatro Verdi di Milano), e Larible proviene dal circo ma va oltre.

Qualcosa per la verità sta cambiando: «Anche solo rispetto a una decina d'anni fa, c'è una maggiore conoscenza di base. Sono nate rassegne estive su iniziativa di piccole realtà, per esempio. Si sono aperti spazi in cartelloni

importanti. E sono aumentate le agenzie che promuovono questi artisti». Tra le prime, ricordiamo “**Eccentrici**” a **Bergamo**, con ospiti come Peter Shub o Johnny Melville. Tra gli **Stabili** che hanno aperto al PhT, citiamo **Torino** e **Milano** (che programma *Donka*, cioè Cechov rivisto in chiave *nouveau cirque* da Finzi Pasca). E, tra le agenzie, citiamo **Circo e Dintorni** (che distribuisce tra gli altri Shub, Larible, Eisenberg), **Artscena** (La Vision), **Just in Time** (Fura dels Baus, Cirque Eloize, Licedei). «La mia speranza è che il nostro teatro si apra. È una questione anche di libertà: chi programma è spesso esposto a condizionamenti di ogni genere. Per queste situazioni felici come il Curci, se devo stare alla mia esperienza, sono da proteggere». ★



Donka, di Finzi Pasca.

Rigola: «Alla mia Biennale vi porterò il meglio del teatro internazionale»

Dal Teatro Lliure di Barcellona alla direzione della Biennale Teatro. Il regista catalano si svela a tutto campo: i progetti per Venezia, l'importanza della didattica teatrale, la situazione del teatro italiano e internazionale, i segreti del suo stile e la predilezione per la scena tedesca.

di Davide Carnevali

Ci sono due buoni motivi per affermare che Àlex Rigola (Barcellona, 1969) è una delle più felici realtà del teatro catalano ed europeo di questi anni. Il primo è la produzione registica di qualità, di cui vanno citati almeno *Giulio Cesare* (2002) e *Santa Giovanna dei macelli* (2004) che ne sancirono la consacrazione, e poi il prologo dell'*Hamlet senza parole* di *European house* (2005), fino all'adattamento del romanzo di Bolaño *2666* (2007), montaggi perfettamente accessibili al grande pubblico, che pur non rinunciavano a proposte estetiche estreme e spiazzanti. Il secondo motivo è costituito dagli otto intensi anni di direzione artistica del Teatre Lliure (il teatro municipale di Barcellona) che han-

no portato nella città molto, moltissimo, del miglior teatro europeo in circolazione, con una particolare predilezione per la scena tedesca. Incontriamo Rigola (per un suo ritratto si veda *Hystrio* n. 2.2007; per la recensione di *2666*, *Hystrio* n. 1.2008) pochi mesi dopo la nomina a direttore della Biennale Teatro di Venezia per il 2010-2011, e pochi mesi prima che termini il suo ultimo mandato da direttore del Lliure.

Il Lliure sotto la sua direzione ha sviluppato un eccellente programma di produzioni, ospitalità, incentivi ai giovani creatori, arrivando ad acquisire anche un certo prestigio internazionale. Com'è che ora ha deciso di lasciare?

Ho preso questa decisione perché credo che alla direzione di un teatro pubblico non si debba stare per più di otto anni. Nel teatro privato ognuno faccia come vuole, ma questi sono soldi pubblici, pertanto... E poi il teatro ha a che fare con la parola in movimento, non si può stare fermi troppo a lungo. Per questo è giusto che ogni tot di tempo cambi chi sta al comando, in modo che il nuovo arrivato possa continuare con la propria idea, facendo quello che lui crede giusto, e cambiando quello che crede giusto cambiare.

A proposito di cambi, come vanno le cose a Venezia?

Bene. Bene perché ho preso coscienza di qua-



2666, di Àlex Rigola.



Da sinistra: il regista Alex Rigola; le locandine di *Giulio Cesare* e di *Santa Giovanna dei macelli*.

le sia stato il motivo della mia nomina. Mi sarei potuto sentire molto scomodo, anche perché io non parlo italiano, diciamo che lo sto imparando adesso... Però Venezia non è propriamente Italia. Ha una grande struttura culturale che si chiama Biennale, e questa struttura è internazionale. Venezia è una città in cui la gente va e viene, non è abituata a restare, è sempre in movimento, tanto gli studenti, come la gente che ci vive solo in determinati periodi dell'anno. Perché il suo potere, la sua forza d'attrazione, sta nella sua bellezza urbanistica e architettonica, che alimenta l'affluenza continua di gente da tutto il mondo. Quello a cui si dedica la Biennale è nutrire la città di questa cultura. Quindi la Biennale dev'essere aperta alla città, ma deve avere anche un respiro internazionale. In questo senso sì che mi sento comodo, perché se c'è una cosa che ho fatto in questi anni è stato portare a Barcellona alcuni dei migliori creatori teatrali in circolazione. Suppongo che mi abbiano scelto per questo motivo. Se non fosse stato così, se io, per esempio, avessi dovuto essere un esperto di tutte le giovani compagnie che ci sono in questo momento in Italia, sicuramente non sarei stato la persona adatta per dirigere questo festival.

Abbiamo parlato di apertura locale e respiro internazionale. Cosa sta succedendo al teatro europeo?

L'arte è fatta di persone, e la casualità che si trovino in un certo luogo in un certo momento fa sì che nascano determinate tendenze. E nel momento in cui si verifica una coincidenza di estetiche, gusti, o di tendenze, allora si può dire che in quella determinata città - prendiamo Berlino, per esempio - sta succedendo qualcosa di speciale, non solo in teatro, ma nella vita culturale in genere. Posso dire che il teatro europeo è sicuramente quello che più mi interessa e da cui continuo a imparare. E cosa continuo a imparare? Il coraggio, il non avere paura di provare cose nuove. E i creatori che provano cose nuove finiscono per produrre materiali che mi

toccano personalmente. In fondo è quello che deve fare il teatro. Toccare. Può essere da un punto di vista intellettuale, emozionale o semplicemente estetico, però il fatto che ti tocchi significa che sotto c'è un contenuto.

In questi anni ha portato al Lliure spettacoli della Volksbühne, Schaubühne, Berliner Ensemble, Hebbel am Ufer, creando una sorta di filo rosso tra Barcellona e Berlino. Come nasce questa fascinazione per la scena tedesca?

In un modo molto naturale. Vedendo teatro in giro per il mondo e rendendomi conto che spesso quello che più mi piaceva veniva dalla Germania. Io credo che ci siano attualmente tre poli del teatro mondiale: Berlino, Bruxelles e Buenos Aires. Con caratteristiche molto differenti. In Europa, ad esempio, tutta la rilettura dei classici secondo una visione contemporanea passa per Berlino. Nel campo della nuova creatività le cose più importanti negli ultimi venti anni a mio parere stanno accadendo a Bruxelles. Logicamente ci sono eccezioni, in Italia abbiamo un signore che si chiama Romeo Castellucci.

Se vuole, parliamo un po' della situazione italiana...

Non ho ancora avuto l'opportunità di conoscere a fondo le nuove generazioni, ma mi sembra che in molti giovani gruppi Castellucci abbia lasciato un'impronta notevole. In ogni caso continua a essere un fenomeno molto particolare, ristretto. Però magari finirà per creare una tendenza che vent'anni fa sarebbe stata inimmaginabile. Io credo che le giovani compagnie italiane lo stiano facendo, e in alcuni casi si è verificato un salto estetico molto grande, più grande forse dell'ultimo che si era verificato con la generazione di Strehler e poi con Ronconi. Doveva succedere, prima o poi. Anche questi grandi personaggi erano stati un esempio. Il Teatro Lliure nasce copiando il Piccolo di Strehler, in tutte le sue dimensioni, dal programma di sala al modo di leggere Goldoni. Era un ottimo

modello, e se il modello è ottimo non bisogna avere paura di imitare. Una parte della mia formazione si basa nel riprodurre il miglior teatro che ho visto in giro per il mondo. Sempre adattandolo al mio stile, certo.

Il suo stile: ha messo in scena testi di ogni tipo, contemporanei, classici, senza parole, adattamenti di romanzi. E, a margine del testo, un punto comune nei suoi montaggi è il lavoro sulla componente visuale, sul movimento quasi coreografato, sulla musica. In cosa consiste, per lei, "montare" uno spettacolo?

Io credo che il mio teatro si definisce molto bene in 2666. Perché lì c'è tutto quello che ho fatto. Tutte le mie linee estetiche, i contenuti che mi interessano, le differenti maniere di vedere il teatro: da quello più astratto a quello più testuale, a quello di idee. Per questo è un montaggio che continua a piacermi, a differenza di molti altri che non mi interessano più dopo un certo tempo. 2666 mi interessa ancora.

A Venezia vedremo molti artisti che sono passati per il Lliure in questi anni: Ricardo Bartís, Calixto Bieito, Romeo Castellucci, Rodrigo García, Jan Lauwers, Thomas Ostermeier. Come sarà la sua Biennale?

Da una parte sarà naturalmente una Biennale rivolta al pubblico, perché tutti gli spettacoli che potrà venire a vedere sono grandi spettacoli di grandi registi. Ognuno presenterà uno dei suoi ultimi lavori, e il giorno successivo si terrà un incontro in cui il regista parlerà della sua opera in generale e di questa in concreto. Ma soprattutto quello che voglio creare è una convergenza di persone che si occupano di arti sceniche. Normalmente quelli che più vivono un festival sono gli spettatori e gli organizzatori, mai gli artisti. Gli artisti vengono, fanno lo spettacolo e dopo un paio di giorni se ne vanno, perché hanno altre cose da fare. In questo caso, l'idea è che per una settimana vivano qui come in un campus, perché si produca un inter-

LONDRA/FUGARD

L'eredità sudafricana scomparsa sotto a un treno

THE TRAIN DRIVER, testo e regia di Athol Fugard. Scene di Saul Radomsky. Luci di Mannie Manim. Suono di John Leonard. Con Owen Sejake e Sean Taylor. Prod. Fugard Theatre, CAPE TOWN.

In un giorno qualunque nell'estate boreale del 2000, una donna di colore di nome Pumla Lolwana prese con sé i suoi tre figli e si gettò sotto un treno. Accadeva nella bella e maledetta Cape Town, dove nessuno venne a reclamare il suo corpo e quello dei tre bambini. A guidare la locomotiva era un capotreno bianco, ignaro artefice del delitto e infelice testimone degli ultimi gesti di una donna disperata. La notizia, letta sui quotidiani locali, scosse a tal punto il drammaturgo sudafricano Athol Fugard che, solo dopo una gestazione decennale, riuscì a scrivere *The Train Driver*, che nelle sue parole è «forse il testo più importante che abbia mai scritto» poiché «rappresenta il percorso emotivo che ho dovuto affrontare rispetto all'eredità sudafricana del pregiudizio». Lo spettacolo, che ha debuttato al nuovo Fugard Theatre di Cape Town, è diretto dallo stesso Fugard con un mini-cast strepitoso. Sean Taylor interpreta Roelf Visagie, il tormentato guidatore del treno di origini Afrikaans, mentre Owen Sejake riveste i panni di Simon (Andile) Hanabe, il seppellitore dei «senza nome» di pelle nera. Un giorno arido di piena estate, al riparo dal sole cocente sotto le travi di un tugurio circondato da tombe senza lapidi, due mondi distanti, quello di Roelf e quello di Simon, si incontrano senza peraltro incrociarsi. Roelf vuole trovare la donna che lo ha trascinato in un vortice di rimorso: perciò chiede l'aiuto di Simon e si affida alla sua memoria. «Dove hai seppellito una donna con tre bambini, morta circa tre settimane fa?». Ma Simon non ricorda, non vuole ricordare, non sa come confortare l'uomo bianco. I due passano svariati giorni insieme, in cui Simon racconta degli spiriti del cimitero e Roelf gli rimprovera di non avere rispetto per i cadaveri della «sua gente», data la maniera in cui ricopre le sue tombe di spazzatura invece di costruire delle semplici croci. Simon, più preoccupato di non scavare due volte nello stesso luogo e di tenere lontani i cani randagi dai corpi che «dormono», non comprende il richiamo al culto cristiano. Dopo intere nottate passate senza chiudere occhio, Roelf decide di visitare le tombe di notte per parlare alla donna sconosciuta, pur senza sapere dove rivolgersi. La mattina dopo, Simon trova la sua pala insanguinata, ma nessuna traccia di Roelf, inghiottito nell'oscurità o dagli spiriti dei «senza nome». Quando la polizia sequestra la sua pala e lo accusa di omicidio, Simon si ritrova senza lavoro, anche lui sull'orlo del baratro. Uno spettacolo importante, semplice e complesso, come solo i più grandi sanno confezionare. **Margherita Laera**



scambio di conoscenze e informazioni. I grandi maestri daranno una parte di sé ai più giovani: ci sarà un insieme di workshop e laboratori, in cui i registi lavoreranno con una decina di partecipanti, applicando il proprio metodo di lavoro. Ho dato a ciascuno di loro una consegna: parlare di un vizio capitale. Ognuno se lo dovrà inventare, sarà un nuovo vizio capitale, non deve essere quello classico. E ognuno monterà uno spettacolo di dieci-quindici minuti, che sarà aperto al pubblico alla fine dei laboratori. Si farà in un palazzo veneziano in cui lo spettatore potrà circolare fra le varie stanze, e in ogni stanza ci sarà uno spettacolo. Questa sarà la base.

Quindi una Biennale incentrata soprattutto sulla pratica del mestiere teatrale.

Sì, perché non ci saranno solo questi sette workshop, ce ne sarà uno di drammaturgia, tre di direzione scenica specializzati in temati-

che molto concrete, per esempio l'utilizzo del video in diretta, il lavoro sul suono, laboratori che possano essere interessanti per i registi. O corsi di interpretazione per chi si dedica al canto, o di movimento per chi si dedica alla danza. Ce ne sarà uno di critica, e altri, fino ad arrivare a un numero di circa 240 partecipanti. Il partecipante ogni mattina avrà il suo laboratorio, nel pomeriggio potrà andare agli incontri a cui tutti sono invitati, e la sera vedrà gli spettacoli. Ci sarà una *meeting point*, che sarà il bar della Biennale, e questo sarà uno dei luoghi più importanti, perché anche nelle università il luogo in cui succedono le cose più interessanti è sempre il bar, anche se è politicamente scorretto dirlo. In fondo stiamo parlando di un grande momento di ritrovo, la gente avrà visto gli spettacoli la sera prima, e quindi avrà temi di dibattito per il giorno seguente. In altri festival i dibattiti e

i workshop di solito sono satelliti che girano intorno alla programmazione, mentre qui è il contrario. Il nucleo è il campus di arti sceniche, gli spettacoli sono i satelliti.

Ha sottolineato più volte questo aspetto della pedagogia teatrale. Quanto è importante per lei la relazione tra la pratica e la teoria, nel teatro?

Io non sono molto teorico. E anche qui la teoria sarà sempre una forma empirica. Per il workshop di teoria e critica, l'idea non è quella di sedersi e parlare dell'evoluzione o della storia del teatro, o della concezione di regia del tale regista. No, sarà un lavoro centrato sugli spettacoli del festival. Il funzionamento del campus sarà sempre molto pratico. Il contatto tra regista e attori sarà diretto. Nel laboratorio sul suono, ad esempio, ognuno si porterà il suo computer e lavorerà con programmi che normalmente si usano per questo tipo di cose. Il tutto avrà sempre una finalità molto concreta. Per me una delle scuole migliori nel campo delle arti sceniche è l'università di Giessen, in cui tutto quello che si insegna deve convergere nella pratica teatrale. Anche perché il teatro è concreto, è presente, gli unici con cui può comunicare sono quelli che si trovano qui e ora. Il cinema e la pittura possono comunicare con il futuro, si può dire «farò un film per la gente che vivrà tra vent'anni». Certo, si può scrivere un testo perché sia rappresentato davanti alle generazioni future, ma lo spettacolo in sé è diretto allo spettatore qui e ora.

Qual è, secondo lei, la responsabilità che il teatro ha nei confronti dello spettatore e della società?

Come tutte le arti, credo che lo scopo del teatro sia quello di stimolare emozioni e pensieri. Non indottrinare, ma stimolare. Anche quando faccio un testo classico, è perché qualcosa mi ha toccato, mi ha fatto pensare, mi ha generato domande, e magari per qualcuna di queste domande non sono arrivato a una risposta. Ma in ogni caso si tratta di trovare nell'opera quel qualcosa che ci stimola e che ci pone interrogativi. ★



Romeo e Giulietta, regia di Oskaras Koršunovas (foto: Dmitrij Matvejev)

Koršunovas: quando il teatro è una questione di destino

Oskaras Koršunovas racconta il suo percorso artistico: dagli esordi avvenuti quando il suo Paese, la Lituania, attraversava un periodo di grandi mutamenti politici e sociali, al successo dei suoi spettacoli, alla riflessione e alla sperimentazione teatrale come ricerca interiore.

di Stefania Bevilacqua

Oskaras Koršunovas, oggi insieme a Eimuntas Nekrošius tra i registi teatrali lituani più affermati all'estero, nasce a Vilnius il 6 marzo 1969. Ha solo vent'anni quando mette in scena il suo primo spettacolo *Ten buti cia (Là, per essere qui)* di Daniil Charms, premiato al Festival di Edimburgo nel 1990. Nella sua città natale fonda, nel 1999, il Teatro Oskaras Koršunovas (OKT), istituzione teatrale indipendente che ha prodotto numerosi spettacoli di successo come *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare (1999), *Il Maestro e Margherita* da Bulgakov (2000), *Faccia di fuoco* di von Mayenburg (2000), *Edipo Re* di Sofocle (2002); *Romeo e Giulietta* di Shakespeare (2003), rappresentati a San Pietroburgo, Mosca, Avignone, Parigi, Londra, Berlino, Sara-

jevo, Roma, Torino, Barcellona, Seoul, nonché in Venezuela, in Argentina e negli Stati Uniti. Nel 2001, a Taormina, riceve il prestigioso premio Nuove Realtà Teatrali e nel 2006, a Torino, il Premio Europa per il Teatro. Nel gennaio 2009 è insignito, dall'Ambasciatore di Francia in Lituania, François Laumonier, dell'onorificenza dell'Ordine delle Arti e della Letteratura. A Koršunovas si deve anche l'ideazione, nel 2004, del Festival Internazionale di Teatro "Sirenos", che ogni anno ospita in Lituania alcune tra le più interessanti novità teatrali nazionali e internazionali. Tra le sue ultime messinscena ricordiamo *Verso Damasco* di Strindberg (2007), *La bisbetica domata* di Shakespeare, messa in scena alla Comédie Française nel dicembre 2007 e *Amleto* di Shakespeare (2008).

Quale formazione ha avuto?

Ho cominciato a studiare regia nel 1988 a Vilnius, all'Accademia di Musica e di Teatro della Lituania. È stato il primo corso di regia dopo il 1945 e dopo i successivi decenni di occupazione sovietica. Fino ad allora, per motivi politici, all'Accademia si studiava solo recitazione, era proibito studiare regia. Per studiare regia dovevi andare a San Pietroburgo o a Mosca. Ricordo che un giorno mi feci coraggio e andai da Nekrošius, che adoravo, e gli chiesi un consiglio, una raccomandazione per andare a studiare all'Istituto Lunacharskij di Mosca dove aveva studiato lui. Seppi, però, poco dopo, che all'Accademia avrebbero istituito il corso di regia e così decisi di restare a Vilnius. Ero molto giovane, nell'aria si percepiva che di lì a poco molte cose sarebbero cambiate.

Quali sono stati i suoi maestri? Alludo a quelli con cui ha concretamente lavorato, ma anche ai maestri ideali?

Il mio maestro è stato il grande regista e pedagogo Jonas Vaitkus. Se invece parliamo di maestri ideali il più grande è stato Eimuntas Nekrošius. I suoi spettacoli *Kvadratas (Il quadrato)*, basato sulla storia vera *O buvo taip (Accadde una volta)* di Valentina Yeliseyeva, *Pirosmani Pirosmeni...* di Vadim Korostylev, *Ilga kaip šimtmečiai diena (E oltre il secolo s'allunga il giorno)* di Cingiz Aitmatov hanno avuto una grande influenza su di me. Avevo sedici anni, andavo a vedere i suoi spettacoli al Teatro Nazionale della Gioventù e non compravo il biglietto, mi convincevo di essere invisibile e riuscivo a passare senza che nessuno mi vedesse. Il contesto teatrale a Vilnius era molto particolare e stimolante in quel periodo: c'era gran fermento e si stavano formando le più importanti realtà artistiche. C'era il famoso corso dei "10" della pedagoga e regista Dalia Tamulevičiute; Rimas Tuminas, con la creazione del Piccolo Teatro di Vilnius, stava dando un grande contributo alla rinascita e alla valorizzazione del teatro in Lituania e Jonas Vaitkus rappresentava uno spettacolo da lui scritto che amo ricordare, *Literaturos pamokos (Lezioni di letteratura)*. Il paese in cui vivevo stava cambiando e con esso anche il teatro. Fu così che la generazione dei nuovi giovani registi capì intuitivamente che anche il teatro doveva essere diverso. Ero uno studente del primo anno dell'Accademia quando misi in scena il mio primo spettacolo, *Ten buti cia*, e usai l'ironia verso il vecchio teatro. Lo spettacolo ebbe molto successo, fu

rappresentato per dieci anni: il messaggio di un teatro nuovo fu ben recepito dal pubblico e allora decisi di proseguire così. Fino ad allora non si poteva uscire dalla Lituania, ma cadde il muro di Berlino e il 22 marzo 1990 presentammo questo spettacolo al Festival di Edimburgo. Ci sentivamo come gocce nel mare, era la prima volta che portavamo uno spettacolo nell'Europa occidentale e vincemmo il primo premio. Erano passati solo undici giorni dalla proclamazione dell'Indipendenza della Lituania!

Il suo stile registico in che misura è stato influenzato dalla cultura lituana? E quanto dalle altre culture?

Tra gli anni Ottanta e Novanta, in seguito ai cambiamenti politici, nacquero molti movimenti artistici. Questo perché, con l'Indipendenza, arrivarono molte informazioni che permisero di approfondire la conoscenza della storia dell'arte occidentale e di movimenti artistici alternativi come Fluxus, che ha forti radici in Lituania grazie a Jurgis Maciunas, l'iniziatore, e Jonas Mekas. I giovani artisti cominciarono a creare unendosi in gruppi. Uno di questi, Žalias Lapas (La foglia verde), nacque nel 1988 e voltò le spalle radicalmente all'arte tradizionale e ai suoi temi con il desiderio di mostrare l'altro lato della vita, volgare, pieno di complessi problemi sociali e psicologici. Fluxus e Žalias Lapas hanno avuto una grande influenza sullo stile registico dei miei primi spettacoli così come i manifesti del teatro, del cinema e della letteratura di Oberiu, l'avanguardia russa molto radicale nata nel 1928. L'autore del mio primo spettacolo era Da-

niil Charms che apparteneva appunto al gruppo Oberiu. Il suo primo libro fu pubblicato solo nel 1989 e lo spettacolo *Ten buti cia* da me diretto fu infatti la seconda messinscena in tutta la storia dell'Unione Sovietica. Seguirono *Sene (La vecchia signora)* nel 1992, *Senė 2 (La Vecchia signora 2)* di Daniil Charms e Aleksandr Vvedenskij e *Labas Sonia Nauji Metai (Ciao Sonia Nuovo Anno)* di Aleksandr Vvedenskij nel 1994. Nel 1989 a Vilnius fu organizzata per la prima volta una retrospettiva sui film di Pier Paolo Pasolini, mi fece una grande impressione vedere il suo stile creativo, in quel periodo mi interessavo molto anche a Mejerchol'd. Quando *Ten buti cia* fu rappresentato in Polonia i critici mi chiesero se conoscevo Kantor e rimasero sorpresi quando io dissi che non lo conoscevo affatto. Mi invitarono a visitarne il museo e scoprii quanto fossi vicino a Kantor nel modo di pensare e di creare. Dopo Kantor ebbi modo di conoscere l'arte di Grotowski e di altri artisti polacchi.

Da anni lavora con la sua compagnia di attori, di cui ricordiamo Dainius Gavenonis, Rasa Samuolyte, Nele Savicenko e Vaidotas Martinaitis. Come nasce e si sviluppa il vostro metodo di lavoro? Che tipo di recitazione chiede ai suoi attori?

Con Vaidotas Martinaitis lavoro ormai da vent'anni e con gli altri attori lavoro da dieci anni o più. Undici anni fa ci fu un cambiamento, decisi di sperimentare un nuovo, moderno linguaggio teatrale basato sulla realtà e così invitai gli attori Dainius Gavenonis e Rasa Samuolyte, allora molto giovani e capaci di interpretare con passione questa forma di teatro sociale tagliente e irrisorio. Abbiamo creato spettacoli come *Shopping and Fucking (1999)* di Mark Ravenhill, *Ugnies Veidas (Faccia di fuoco, 2000)* e *Šaltas Vaikas (Bambino freddo, 2004)* di Marius von Mayenburg, accolti dal pubblico con grande partecipazione emotiva. Questi lavori di drammaturgia contemporanea sono stati rappresentati seguendo gli stilemi della drammaturgia classica e, quando nel 2003 siamo tornati alla drammaturgia classica con lo spettacolo *Istabilioji ir Graudžioji Romeo ir Džuljetos istorija (Romeo e Giulietta)*, l'abbiamo messo in scena attraverso un linguaggio drammaturgico contemporaneo creato e ideato anche dai miei attori. Durante questi ultimi dieci anni il lavoro è stato molto intenso, il processo creativo continuo.



In che modo costruisce i suoi spettacoli?

Parto dalla creazione dello spazio perché per me è stato sempre l'aspetto più importante. Da bambini, prima di cominciare a giocare, è necessario inventare prima di tutto uno spazio simbolico, per esempio ti metti sotto un tavolo e immagini che sia una macchina. Quando lavoravo all'*Edipo Re* e desideravo creare uno spazio scenico che riflettesse la dimensione mentale infantile di Edipo, andai un giorno nei luoghi della mia infanzia: lì c'era un recinto di sabbia. Quando lo vidi pensai subito di portarlo in scena e ne parlai con lo scenografo: attribuiamo quindi a questo oggetto un valore simbolico legato al Tempo. La musica, poi, nei miei spettacoli non ha una funzione decorativa, ma è come un personaggio della rappresentazione e ha il suo ruolo.

In quale momento della sua vita artistica arriva l'opera di Gor'kij *Bassifondi*? Perché l'ha scelta?

Nel 2008 con *Hamletas* "abbiamo fermato i cavalli" e ci siamo chiesti chi siamo. Comincia in questo modo lo spettacolo, con gli attori che, seduti davanti allo specchio, chiedono a se stessi: «Chi sei?». E, come Amleto crea la famosa trappola per topi in cui cade non solo il re Claudio ma anche lui, così anche noi dopo tanti anni di lavoro ci siamo sentiti nella stessa trappola. È stato fondamentale e necessario per noi capire questo, capire che non si può più tornare indietro perché questo è il destino. Il nostro è diventato oggi un teatro-laboratorio in cui cerchiamo di capire chi siamo. La messinscena di *Bassifondi* di Gor'kij è una confessione agli spettatori, ma anche a noi stessi. Abbiamo rinunciato alla funzione narrativa. Nei primi spettacoli mettevamo una maschera, con questo spettacolo per noi è importante capire cos'è la recitazione, se imitiamo o cosa? Ci allontaniamo da noi o torniamo in noi? Con *Hamletas* abbiamo trovato il punto dove per noi comincia il teatro. Stanislavskij diceva che il teatro inizia dal guardaroba, per noi comincia dal camerino, dallo sguardo dell'attore nello specchio quando, vestito e truccato, guarda se stesso e non si riconosce. In *Bassifondi* il teatro inizia quando gli attori, che sono posizionati molto vicini al pubblico, si siedono a tavola e cercano se stessi attraverso il confronto diretto con gli spettatori. In *Hamletas* è difficile recitare perché lo specchio non

ti permette di fingere e nei *Bassifondi* è ancora più difficile perché c'è il contatto diretto con il pubblico. Qui il personaggio diventa solo un pretesto per parlare di sé e non viceversa, non si tratta di far "nascere il personaggio". Così ho definito in generale il nostro percorso artistico: siamo partiti dal lavoro sul corpo fisico, astratto, estetico, per arrivare all'aspetto sociale e infine all'anima dell'attore.

È vero che l'ironia nei suoi spettacoli è uno strumento di accentuazione della finzione teatrale?

Fin dai primi spettacoli avevo la sensazione che lo scherzo fosse una porta che conduce all'ironia del destino, alla tragedia. L'ironia non nega né la serietà né il contenuto, è un modo di scoprire la tragicità della vita. Penso che, per quanto si possa usare lo strumento dell'ironia, il teatro mostri sempre il lato oscuro della realtà, quello che è incomprensibile: la tragedia. Il senso del teatro è parlare anche di questo lato oscuro.

Venti anni fa realizzava il suo primo spettacolo, *Ten buti cia*: in questo percorso artistico qual è il messaggio più alto che ha desiderato comunicare dal punto di vista etico, politico e umano?



Nella pagina precedente, *Bassifondi*, di Gor'kij; in questa pagina, un ritratto di Oskaras Koršunovas (foto: Dmitrij Matvejev).

Lo posso dire con le parole di Gor'kij: «L'uomo può credere o non credere... Sono affari suoi! L'uomo è libero... Paga lui stesso per tutto: per il suo credere, per il non credere, per l'amore, per il cervello, paga lui stesso per tutto, proprio perché è libero! L'uomo è la verità! Cos'è quindi l'uomo?... Non sei tu, non sono io, non sono loro... No! Ma sei tu, io, loro, il vecchio, Napoleone e Maometto... Tutti insieme! Capisci? È una cosa immensa! Tutto inizia e finisce con questo... È tutto nell'uomo, tutto per l'uomo!» (*Bassifondi*, atto IV).

Progetti futuri?

Continueremo a lavorare in questa direzione. Ogni spettacolo apre sempre nuove prospettive e vedremo cosa ci dirà *Bassifondi*. Partiremo da questo punto. ★

CLUJ/ROMANIA

Balletto Civile vince il "Playing Identities" progetto europeo per la creolizzazione del teatro

Cosa succede se un progetto di ricerca sulla "poetica della relazione", sceglie come proprio laboratorio un palcoscenico, unendo così la propria indagine teorica alla creazione artistica? E cosa accade se questo spazio scenico è dislocato in realtà geografiche e culturali diverse, disposte a sperimentare, nella prassi teatrale, un processo di interazione, o per meglio dire di "creolizzazione"? È necessario partire da queste domande per capire la doppia dinamica del progetto europeo "Playing identities: migration, creolization, creation", ideato da alcuni ricercatori e docenti dell'Università di Siena (antropologi, sociologi e studiosi di teatro) in collaborazione con altri centri di ricerca europei, e collegato a una rete internazionale di teatri, festival e compagnie. A ottobre, a Cluj in Romania, ha preso il via la sperimentazione teatrale, affidata alla compagnia Balletto Civile, diretta da Michela Lucenti, vincitrice del concorso "Playing identities". Allo Studio Euphorion, spazio *underground* del grande edificio settecentesco del Teatro Nazionale, Emanuele Braga e Emanuela Serra del Balletto Civile, coadiuvati dal regista rumeno Cristinel Nedea, sono riusciti in due settimane a mettere in scena uno spettacolo (*L'Ala - step1*) assolutamente sorprendente, applaudito dal pubblico del Festival "Temps d'Images" e ora incluso nel repertorio del Teatro Nazionale, come un esempio innovativo, a detta del suo direttore, di "teatro-dibattito". L'idea guida è quella di realizzare un' "opera aperta" lavorando in *ensemble* con artisti di diversi Paesi, coinvolti nel progetto: dopo la Romania, la compagnia andrà in Francia (a Conques), poi in Ungheria (a Budapest), in Polonia (a Lodz) e infine concluderà in Italia (a Siena) questo "creole performance cycle" nell'estate del 2011. Ogni tappa è imprevedibile, ogni incontro attiverà una diversa sinergia di esperienze, tradizioni e identità, alla ricerca di un'intesa creativa, come appunto è straordinariamente accaduto a Cluj. **Laura Caretti**

Parigi/1: vento dell'est sul Festival d'Automne

Pluridisciplinare, internazionale e nomade: così si presenta la rassegna parigina, che per la sua 38ª edizione propone a una vastissima platea, sempre fedele, curiosa e intransigente, grandi nomi e significative esperienze della creazione contemporanea internazionale: con un'attenzione particolare alla Russia, nell'anno del gemellaggio culturale con la Francia. Senza dimenticare Brook e il suo *Flauto magico*.

di Giuseppe Montemagno

«**U**n'ostinazione gioiosa e radicale», secondo la felice definizione de *Le Monde*, anima il Festival d'Automne: fare della capitale francese, nei mesi autunnali, il luogo d'incontro della creazione artistica contemporanea, sede privilegiata per gli scambi tra discipline diverse nel segno di una spiccata, irriducibile apertura internazionale. Sin dal 1972, per questo, il festival si vuole pluridisciplinare, internazionale e "nomade", e cioè aperto anche ai più attivi centri

di sperimentazione della *banlieue*, coinvolti in una *kermesse* che propone cifre da record: 50 manifestazioni, per un totale di 350 rappresentazioni, animano Parigi e dintorni per tre mesi e si indirizzano a un pubblico fedelissimo, curioso quanto intransigente, un popolo di centomila spettatori pronti a dibattere degli spettacoli anche dopo la chiusura del sipario.

La 38ª edizione del festival è stata contraddistinta dal felice incontro con la drammaturgia russa, nel più ampio contesto di un anno, il 2010, dedicato al gemellaggio culturale tra

la Francia e la Russia. Cechov, con il suo *Giardino dei ciliegi*, è stato scelto da Julie Brochen all'atto del suo insediamento alla guida del Théâtre National de Strasbourg. Era, in qualche modo, una scelta obbligata per la giovane regista francese, che sembra incarnare lo spirito di ricerca internazionale auspicato dal festival: nata in Algeria, si è formata in Francia ma si è specializzata nel repertorio cecoviano al Teatro di Mosca, prima di assumere la direzione del Théâtre de l'Aquarium, alla Cartoucherie, dove aveva già allestito *Zio Vania*. Del



In apertura, *Hamlet*, di Nikolai Kolyada; in questa pagina, *Une flûte enchantée*, di Peter Brook.



testamento spirituale del drammaturgo russo sottolinea il carattere enigmatico, quasi inafferrabile; e lo traduce nella magistrale impaginazione scenica di Terrazzoni, che disegna un giardino d'inverno, una sorta di enorme vetrata dalle sagome in fil di ferro, secondo una moda *fin de siècle* idealmente ripresa anche negli elegantissimi, lineari costumi di Gignoux. Lo spazio scenico che ne scaturisce diventa un autentico ossimoro: perché trasmette a un tempo solidità e fragilità, trasparenza e opacità. Come il suono di un clarinetto, che solo fugacemente si materializza sulla scena, come le sagome dei personaggi e degli oggetti di scena, anche le parole e i discorsi arrivano frammentari, schegge di conversazioni in corso, già iniziate e forse destinate a non essere mai concluse. Solo gradualmente si svela ciò che inizialmente pare confuso, annessato, percepito come attraverso un filtro: perché l'occhio coglie sempre nuovi dettagli, ma è ormai inumidito dalle lacrime. In questa stanza della memoria, che valica i confini del palcoscenico fino a incontrare la platea, l'ininterrotto movimento dei personaggi tradisce la stasi dell'azione: al vitalistico Lopachin di Couloc'h si contrappone la diafana, quasi trasumanata Ljuba di Balibar, che qui s'immagina ritornata nella dimora di famiglia perché affetta da un male incurabile, venuta a regolare i conti con la propria esistenza, ancor prima che con i creditori; ed entrambi trovano sintesi nell'umanissimo, epico Firs di Pomarat, ultimo avanzo di un mondo al tramonto.

Ofelia e il suo topo

Ben altra energia si sprigiona dall'*Amleto* che Kolyada, voce nuova della Russia profonda, mette in scena con una povertà di mezzi inversamente proporzionale alla ricchezza delle immagini e delle idee dello spettacolo. Ne deriva un rito pagano di violenza selvaggia e brutale, allestito com'è con gli scarti raccolti negli immondezzai dei mercati di Ekaterinburg

e dintorni: i costumi sono ricavati da tessuti *kitsch* di struggente banalità, la scena è invasa di scarti, ossa di animali, scatolette di cibo per gatti, secchi pieni di tappi di sughero che i personaggi mettono in bocca prima di trasmetterli ad altri in un bacio contaminato. Icona della cultura occidentale, come le decine di riproduzioni della *Gioconda* che campeggiano alle pareti, *Amleto* racconta così una storia di quotidiana sopraffazione, nel corso di festini orgiastici guidati con inesauribile trivialità da una regina Gertrude che ora ha i tratti di Elena Ceaucescu; e, per altro verso, lo smarrimento di una gioventù bruciata, con un'Ofelia indifesa che si trastulla con un topo di fogna – vero – mentre Amleto (uno strepitoso Yagodine), il corpo piagato da un'infinità di orridi tatuaggi, vive il dramma di una sessualità incerta, viscontianamente androgina, vittima incapace di qualsiasi rivolta. Spettacolo visionario, di straordinario impatto, cui Kolyada stesso partecipa nei panni dello Spettro: un fantasma ironico e irriverente, con l'aureola e le ali di un angelo pronto a raccogliere il cadavere di Ofelia, estremo anelito a una purezza irrimediabilmente perduta.

Nella medesima prospettiva – la ricomposizione del senso di un piccolo, grande capolavoro del Novecento – si pone anche la nuova produzione de *Les Chaises* che firma Luc Bondy, salutata da unanimi consensi. Qui le prescrizioni dell'autore vengono pedissequamente rispettate, a cominciare dalla scelta di due attori giovani, Lescot e Reymond, per impersonare i due vecchi, protagonisti della farsa tragica. Mai i due termini furono interpretati più alla lettera: perché durante tutto lo spettacolo si ride con le lacrime agli occhi, quando la senilità travalica nel grottesco, il rimpianto nel delirio, la solitudine in uno straziante deserto metafisico. I due protagonisti sono semplicemente magistrali, esibiscono maschere sorridenti sul baratro dell'abisso, assecondano l'erotismo ormai infantile e la degenerazione galoppante

che il tempo aggrava, seguendo il ritmo vorticoso con cui la scena, spoglia e gigantesca, si affastella di sedie, destinate a visitatori invisibili. E i due si dondolano in un cappio, affondano incuranti in pozze d'acqua che si moltiplicano sulla scena, s'illuminano di successi illusori nell'attesa che un oratore muto (Leibovici) finalmente trasmetta all'umanità il messaggio elaborato nel corso di tutta una vita: appena un ultimo balbettio, l'estrema, disperata *clownerie* di una danza di morte giubilatoria e lancinante, prima che il nulla oscuri l'ultimo guizzo della ragione.

Brook/Mozart: una storia (in)cantata

Sembra poggiato lì, al proscenio, da sempre. Potrebbe essere un inutile pezzetto di legno, una scheggia di natura sul piancito di un teatro. O forse un flauto: uno qualunque, oppure quello, celeberrimo, già intonato da Mozart e Schikaneder. A suonarlo, questa volta, è William Nadylam, che ha sguardo penetrante e sorriso intelligente per instaurare subito un clima di emozionante, intima condivisione tra lo spettatore e gli attori, tra la musica e la parola. Dopo *La Tragédie de Carmen* (1981) e *Impressions de Pelléas* (1992), ma soprattutto dopo un *Don Giovanni* (1998) fedele allo spirito – oltre che al dettato – mozartiano, Brook si accosta ora a *Une flûte enchantée* con un atteggiamento di poetica semplicità, con una ricerca di essenzialità che è quintessenza stessa del teatro; ma soprattutto con il candore di chi vuole raccontare una storia (in)cantata e universale, quella di chi cerca – e infine trova – la verità. Per questo basta poco, luci e ombre amplificano una piccola foresta di canne di bambù e l'immancabile tappeto rosso, delimitando spazi atti a descrivere templi e prigioni, talami e segrete, riti d'iniziazione compiuti attraversando le acque e il fuoco. Gioca un ruolo non secondario l'essenziale adattamento del *Singspiel* mozartiano: ridotto per voci e pianoforte, questo acquista infatti un'immediatezza, un'inten-

FESTIVAL CHAMPS LIBRES

Performance, nouveau cirque e teatro di strada a Chambéry "campo libero" alla creatività

Quattro fitte giornate di spettacoli in un festival che, oltre a offrire un compendio della scena francese, riscopre la capacità del teatro di aggregare un pubblico composito e partecipe. "Champs Libres" è stata una festa più che un tradizionale festival, in cui hanno avuto spazio anche forme spettacolari non ortodosse, quali il *nouveau cirque* e il teatro di strada. Al primo sono ascrivibili le *performance* della compagnia Moglice-Von Verx, "specializzata" nell'uso creativo del trapezio: i loro *Nimbus* e *Miroir miroir* sono originali tentativi di combinare drammaturgia, abilità tecnica, musica e uso delle luci.

Alla categoria di teatro di strada appartengono, invece, *Rushs* della Compagnie Delices DADA e *Les Constructeurs* de Les Transformateurs: entrambi gli spettacoli non nascondono la propria discendenza dal cinema muto e, in particolare, dai maestri della comica finale ma, mentre il primo è strutturato come una sequenza di brevi ed eterogenee scenette, il secondo mima e sonorizza dal vivo la costruzione di una sbilenca casa ricomponibile e trasportabile. Prevalgono la leggerezza e la comicità, le stesse che pervadono *Détraqué*, spettacolo della storica Compagnie 4 Litres¹². Qui, tuttavia, l'umorismo vira verso un certo gusto per l'assurdo e il grottesco tipicamente francese che attribuisce alla messa in scena una tonalità vagamente *noir*. E grottesco e assurdo sono aggettivi che ben si adattano anche a *Les Chevaliers*, uno degli allestimenti più interessanti visti durante il festival. Ideato e messo in scena da un collettivo artistico, la Compagnie nōjd, lo spettacolo si fonda sul frenetico susseguirsi di pirotecnici giochi di parole, inframmezzati da esilaranti scene mimate e apparizioni ultraterrene, quale l'arrivo discreto di Dio, interpretato magistralmente da una giovane orientale.

Parzialmente dadaista, ironica e inventiva, *Les chevaliers* è una farsa intelligente e, forse in modo del tutto involontario, profondamente e genuinamente politica. Ben diverso il tono che soffonde *Sylvie (fragments)*, realizzato dalla compagnia lionese Fenil Hirsute. Ispirato all'omonimo racconto di Gérard de Nerval, lo spettacolo fonde musica, video, immagini e recitazione più o meno estraniata per raccontare corrispondenze fra letteratura ed esperienze passate dell'attore protagonista. Un'atmosfera sognante che percorre anche alcune delle *performance* che il compositore, musicista, danzatore Camille Rocailleux ha scelto per arricchire quella parte del cartellone del festival a lui dedicata. Da segnalare il compendio dei tre spettacoli – *Echo, Lisa* e *La Mécanique des Anges* – con cui la compagnia Arcosm, da lui diretta con il coreografo Thomas Guerry, sta girando il mondo da qualche anno. **Laura Bevione**



Les Chevaliers, della Compagnie nōjd.

sità di tratti che permette di gustarne tanto la dimensione squisitamente buffa, quanto una struggente, nostalgica atmosfera liederistica, pre-schubertiana. Lontano dagli artifici della retorica operistica, lo spettacolo s'impone in forza di un'energia performativa che lo rende credibile, con le voci pronte a farsi presenze, libere di esprimere i sentimenti della ragione e le ragioni del sentimento. Con straordinaria economia di mezzi, piccoli gesti si trasformano così in grandi gesta; e quando il flauto si eclissa nel buio della sala, ne rimane imperituro riflesso nello sguardo dei protagonisti, attoniti per il miracolo di un'ultima magia. ★

LA CERISAIE (*Il giardino dei ciliegi*), di Anton Cechov. Regia di Julie Brochen. Scene di Julie Terrazoni. Costumi di Manon Gignoux. Luci di Olivier Oudiu. Musiche di Carjez Gerretsen, Secret Maker, Gérard Tempia Bondat, Martin Saccardy. Con Jeanne Balibar, Judith Morisseau, Muriel Inès Amat, Gildas Milin, Jean-Louis Coulloc'h, Vincent Macaigne, Jean-Christophe Quenon, Cécile Péricone, Bernard Gabay, Hélène Schwaller, André Pomarat, Fred Cacheux, Abdul Alafrez, Carjez Gerretsen. Prod. Théâtre National, STRASBOURG.

HAMLET, di William Shakespeare. Regia e scene di Nikolai Kolyada. Costumi di Elena Getsevich, Lioubov Rodigina, Natalia Gorbounova, Svetlana Yakina. Luci e suono di Denis Novoselov. Con Oleg Yagodine, Nikolai Kolyada e altri 20 attori. Prod. Teatro Kolyada, EKATERINBURG.

LES CHAISES (*Le sedie*), di Eugène Ionesco. Regia di Luc Bondy. Scene e luci di Karl-Ernst Hermann. Costumi di Eva Dessecker. Suono e musiche di André Serré. Con Micha Lescot, Dominique Reymond, Roch Leibovici. Prod. Théâtre Vidy, LAUSANNE - Equinoxe, CHÂTEAUX - Wiener Festwochen, VIENNA - Théâtre des Amandiers, NANTERRE.

UNE FLÛTE ENCHANTÉE, da Wolfgang Amadeus Mozart ed Emanuel Schikaneder. Adattamento di Peter Brook, Franck Krawczyk, Marie-Hélène Estienne. Regia di Peter Brook. Luci di Philippe Vialatte. Al pianoforte Matan Porat. Con Adrian Strooper, Jeanne Zaepffel, Thomas Dolié, Luc Bertin-Hugault, Malia Bendi-Merad, Raphaël Brémard, Dima Bawab, William Nadylam, Abdou Ouologuem. Prod. CICT/Théâtre des Bouffes du Nord e Festival d'Automne, PARIGI - Attiki Cultural Society, ATENE - Musikfest, BREMA - Théâtre de CAEN - MC2, GRENOBLE - Barbican, LONDRA - Grand Théâtre de LUXEMBOURG - Piccolo Teatro di MILANO - Lincoln Center Festival, NEW YORK.

Parigi/2: con Castorf e Ostermeier Berlino sbarca sulla Senna

di Fausto Malcovati

NACH MOSKAU! NACH MOSKAU!, da *Tre sorelle* e *Contadini* di Anton Cechov. Drammaturgia di Sebastian Kaiser. Adattamento e regia di Frank Castorf. Scene e costumi di Bert Neumann. Luci di Lothar Baumgarte. Musiche di Sir Henry. Con Kathrin Angerer, Bärbel Bolle, Margarita Breitzkreiz, Frank Büttner, Maria Kwiatkowsky, Milan Peschel, Trystan Pütter, Silvia Rieger, Lars Rudolph, Mex Schlüpfer, Bernhard Schütz, Sir Henry, Jeanette Spassova, Harald Warmbrunn. Prod. Volksbühne, BERLINO.

DÄMONEN, di Lars Norén. Drammaturgia di Bernd Stegemann. Regia di Thomas Ostermeier. Scene e costumi di Nina Wetzel. Luci di Erich Schneider. Musiche di Nils Ostendorf. Video di Sebastien Dupouey. Con Lars Eiding, Brigitte Hobmeier, Eva Meckbach, Tilman Strauß. Prod. Schaubühne, BERLINO.

Berlino è sbarcato sulla Senna. I due registi berlinesi più in vista del momento, Castorf e Ostermeier, hanno presentato negli stessi giorni i loro spettacoli in due sale parigine: Castorf con la compagnia della Volksbühne ha portato a Nanterre il suo spettacolo cechoviano *Nach Moskau*, Ostermeier all'Odeon, *Dämonen* di Lars Norén.

Castorf ha fatto uno spettacolo presuntuoso, assordante e pasticciato. L'idea di partenza è già abbastanza astrusa: mescolare il testo di *Tre sorelle* con quello del racconto *Contadini* (uno degli ultimi della produzione cechoviana), dove si narra del ritorno nel villaggio natio di una coppia vissuta a Mosca, delle violenze, i soprusi, i maltrattamenti che subiscono da parte della comunità da cui sono odiati in quanto "cittadini". Dunque tutti smaniano per «Mosca, Mosca», sognano un ritorno alla città dalle cento cupole: le sorelle che ci hanno passato l'adolescenza e i contadini che soffrono nella volgarità e rozzezza in cui sono piombati. Sulla carta una proposta possibile. Ma che caos lo spettacolo! E per di più quattro ore e passa! La scena è divisa in due: a destra una veranda dove abita la famiglia Prozorov (sorelle, fratello, cognata), a sinistra lo scheletro di un'izba dove si svolge la turbolenta vita del villaggio. Tutti urlano, si agitano, trasformano in strilli isterici il quieto, talora sommosso dialogo cechoviano (penso al secondo atto notturno, l'attesa delle maschere e le confessioni d'amore): non solo, nella vicenda delle sorelle, già di per sé portata a un diapason quasi insopportabile e del tutto ingiustificato, irrompono ogni tanto gli schiamazzi della litigiosa famiglia di contadini con lotte, secchiate d'acqua, tafferugli. Un'assurda concitazione, un costante procedere sopra le righe, uno stravolgimento continuo del testo cechoviano: perché mai Versinin deve urlare la sua infelice situazione familiare, perché mai Irina deve dare l'ultimo saluto a Tuzembach come se stesse leggendo un bollettino di guerra? Per aumentare la confusione, Castorf ha deciso, in clima multietnico, di usare più lingue



Nach Moskau! Nach Moskau!, regia di Frank Castorf (foto: Thomas Aurin).

contemporaneamente, quindi qualche contadino parla russo, Kulygin inglese, Maša un po' tedesco un po' russo. Ci fosse una ragione, una coerenza, magari i contadini parlassero tutti in russo, le tre sorelle in inglese, dato che sono colte e dicono di sapere anche l'italiano, gli altri in tedesco, ma così, non c'è il minimo senso: una battuta arriva in russo, tre in tedesco, una quarta in inglese... Un bell'esercizio per allievi di scuole linguistiche. Il tutto condito con proiezioni, ineliminabili nelle regie di Castorf: primi piani di facce, proiettate sullo sfondo, riprese da un cameramen in scena che si aggira tra gli attori, aumentando la sconclusionata sarabanda. Anton Pavlovic, perdona loro, perché non sanno quello che fanno!

Ostermeier è più composto, più raffinato: rispetta pienamente il testo di Norén che è molto tradizionale, storia incrociata di due coppie di vicini di casa che si incontrano e scontrano. Interessante, denso, percorso da un'energia, un'inquietudine, una tensione autentiche e stimolanti. Anche qui proiezioni, ma meno irritanti, casuali e ingiustificate. Gli attori sono bravissimi, soprattutto Lars Eiding, intensi, misurati, isterici quanto basta, qualche volta allegri, ironici, spiritosi, qualche volta assorti, perplessi. Due coppie in crisi, pronti a mollarsi ma anche a rimettersi insieme, ad allungare le mani sul sedere o sul pisello altrui senza tuttavia rotture definitive. Il pubblico dell'Odéon ha mostrato di gradire, molto più di quello di Nanterre. ★



Dicembre, di Teatro en el Blanco.

Intimità, conflitto e condizione umana: trilogie in scena al Dublin Theatre Festival

Nella capitale irlandese un'edizione all'insegna del tre: dalla trilogia del teatro polacco al terzetto di talenti registici *made in Ireland*. Poi le tre proposte del gallese Hughes per chiudere con un triangolo drammaturgico d'eccezione: Beckett-Pinter-Mamet.

di Gabriella Calchi Novati

Il 2010 per l'Ulster Bank Dublin Theatre Festival è stato l'anno delle "trilogie". La breve "sezione polacca" – posta strategicamente nel cuore del Festival – ha aperto tre finestre sul teatro polacco contemporaneo, presentando al pubblico dublinese tre spettacoli diretti da tre diversi registi: *T.E.O.R.E.M.A.T.* per la regia di **Grzegorz Jarzyna**, *The Danton Case* diretto da **Jan Klata** e *Factory 2*, di **Krystian Lupa**. Quest'ultimo – considerato dagli appassionati del Festival uno degli spettacoli *must* – ha intrigato il pubblico con un ritratto sensuale e scintillante dell'arti-

sta Andy Warhol e della sua *factory*, per la durata complessiva di 7 ore e 30 minuti. Mentre sul palcoscenico del convenzionale Gate Theatre, la triade Beckett-Pinter-Mamet ha dato origine a spettacoli diretti da tre astri nascenti del teatro *made in Ireland*: **Aoife Spillane Hinks**, **Tom Creed** e **Wayne Jordan**. Altra trilogia, ma di provenienza gallese, *The Wonderful World of Hugh Hughes*, ha portato a Dublino tre brevi spettacoli dell'artista emergente, e già noto nel Regno Unito, **Hugh Hughes**. In *Floating*, *Story of a Rabbit* e *360* Hughes racconta del suo passato e del suo presente, del suo intimo legame

con l'isola di Anglesey, dei suoi sogni, della sua infanzia, di amore e amicizia. Temi intimi e personali che richiedono una partecipazione del pubblico, se non a livello fisico, sicuramente a livello emotivo.

Lacrime, sorrisi e profumo di cannella

Partecipazione è ciò che la compagnia belga **Ontroerend Goed** richiede agli spettatori, specialmente in *The Smile off Your Face*, *Internal* e in *The Game of You*, trilogia che senza ombra di dubbio ha costituito l'evento *cult* di questo festival 2010, facendo il tutto esaurito

ancor prima dell'inizio del festival! In queste performance, che ricordano vagamente alcune opere del Teatro del Lemming ma mancanti di quel substrato culturale e poetico proprio della compagnia di Rovigo, gli spettatori sono chiamati a una partecipazione attiva, a un'interazione con la compagnia, a un'immersione nel testo teatrale. In *The Smile off Your Face*, spettacolo prodotto nel 2007 e presentato in anteprima nazionale al Kilkenny Arts Festival nell'agosto 2010, lo spettatore bendato e con le mani legate dietro la schiena viene posto su di una sedia a rotelle e fisicamente "spinto" nello spazio teatrale. Nei successivi venti minuti le esperienze sono sensoriali più che cognitive, sensazioni più che pensieri: musica, ticchettio di orologio, calore e poi profumo di cannella. Ma anche mani che scrutano il volto bendato dello spettatore, attori che abbracciano lo spettatore e che gli sussurrano segreti all'orecchio, e poi lacrime e sorrisi, sorrisi e lacrime.

Il secondo spettacolo della trilogia – *Internal* – invita invece cinque spettatori a un incontro personale e intimo con uno dei cinque attori della compagnia. Il confine tra performance e realtà sfuma e scompare, attore e spettatore per il periodo della performance siedono vicini e condividono non solo lo spazio fisico, ma anche quello spirituale fatto di segreti, pensieri, sogni... come in una *chat-room* che da virtuale si sia fatta all'improvviso tangibile. Ma se *The Smile Off Your Face* e *Internal* chiedono al pubblico di fidarsi e affidarsi alla performance e allo spazio performativo, lo spettacolo conclusivo della trilogia di Ontroerend Goed offre qualcosa di diverso. In *A Game of You*, la compagnia belga crea per lo spettatore una stanza degli specchi, a metà tra teatro, circo e giostra di paese – spazio simbolico dove sperimentare e osservare se stessi, in diversi modi e secondo prospettive diverse. Come in un'inaspettata attualizzazione del pirandelliano *Uno, nessuno e centomila*, si diviene attori e spettatori del sé, mentre si resta sempre e comunque altro da sé. Sette individui desiderano passare del tempo con lo spettatore, per conoscerlo meglio? Forse, ma soprattutto per far sì che lo spettatore si guardi nell'intimo, in un gioco che, come suggerito dal titolo – *A Game of You* – si ispira al sé dello spettatore, a quel *you* che l'attore di volta in volta incontra.

Metamorfosi psico-fisiche e carri armati

Questo cosiddetto "teatro d'immersione" (*immersive theatre*) resta comunque solo una piccola parentesi nel cartellone del Dublin Theatre Festival 2010, lasciando ampio respiro a spettacoli strutturati secondo tradizione, il cui spazio scenico risiede ancora al di là della quarta parete.

T.E.O.R.E.M.A.T. inizia con un'apparente interazione tra il pubblico e un attore seduto a un tavolo posto al centro del palcoscenico. Quest'uomo sembra possedere tutte le risposte, e alle domande provenienti dal pubblico (ovviamente concordate in precedenza) risponde su temi riguardanti cultura, religione, politica. *T.E.O.R.E.M.A.T.* offre una poetica diatriba sull'atemporale vacuità borghese, in cui riecheggiano note risonanze provenienti dal film di Pier Paolo Pasolini, *Teorema*. I membri della famiglia protagonista di questa performance potrebbero appartenere a un'opera di Cechov: fisicamente perfetti ma psicologicamente disfunzionali, capaci solo di intessere rapporti interpersonali freddi e bidimensionali. Fino a quando un ospite – che sembra incarnare la figura di un Cristo laico e sessualizzato – si introduce nelle strette maglie delle relazioni familiari, seduce ogni singolo membro della famiglia, dando origine a una metamorfosi psico-fisica di valore e significato simbolico.

Non solo psicologico, ma anche fisico, è il conflitto presentato dalla compagnia irlandese **Druid Theatre** nella sua versione pseudo-contemporanea del testo di Sean O'Casey *The Silver Tassie*, datato 1928. Lo spettacolo, diviso in tre atti, racconta i segni fisici e psicologici che gli orrori della prima guerra mondiale hanno lasciato sulla pelle e la psiche dei protagonisti. Il secondo atto, il più famoso dell'opera, anche in questa produzione risulta il meglio riuscito. Il monastero in rovina descritto da O'Casey viene sostituito da un carro armato che, costellato da icone religiose, sembra suggerire che i meccanismi mortali della guerra abbiano persino schiacciato il concetto di Dio. Nonostante l'incredibile recitazione di attori come Aaron Monaghan nel ruolo del protagonista Harry Heegan, lo spettacolo zoppica. In tempi di guerra e terrorismo come i nostri, un ritratto grottesco e allo stesso tempo quasi comico della illogicità della guerra non convince e nemmeno diverte.

Commedia nera per la notte di Natale

Guerra che, con toni intimistici e personali, viene descritta anche in *Diciembre*, opera scritta e diretta da Guillermo Calderon, per la compagnia cilena **Teatro en el Blanco**. Ciò che a prima vista può sembrare una cena di famiglia in una qualsiasi notte di Natale, rivela durante lo spettacolo una rete invisibile di conflitti e risentimenti dove protagonista è la condizione umana. *Diciembre* – mese di "tristi celebrazioni", come viene detto durante la performance – è una commedia nera che avviene in un futuro prossimo dove le non troppo lontane guerre di confine tra Cile, Bolivia e Perù si sono riaccese con estrema violenza. Jorge, arruolato nell'esercito, si ritrova al centro di un conflitto ideologico familiare (e personale) tra il patriottismo di una delle sorelle e il pacifismo dell'altra. Nonostante la semplicità sia la cifra dello spettacolo, tanto nella trama quanto nello spazio scenico, occupato solamente da un tavolo illuminato da lampadine colorate, si sviluppa una surreale dimensione di violenza subliminale, specialmente attraverso i dialoghi di Calderon, parole che – cariche di doppi sensi – il più delle volte restano oscure a un pubblico non troppo preparato in storia sudamericana.

L'opera di Samuel Beckett *Act without words II* messa in scena dalla compagnia **Company SJ** può essere letta – nell'economia del Festival 2010 – come un punto di contatto tra intimità e conflitto. Palcoscenico di *Act without words II* è una stretta e buia strada pedonale nel centro di Dublino. Protagonisti di quest'opera minimalista sono due uomini – A e B – affondati nei loro sporchi e umidi sacchi a pelo, in cui giorno dopo giorno sopravvivono, come i tanti senza tetto che costellano tristemente le strade della capitale. Non servono parole per descrivere la condizione umana, su questo Beckett aveva ragione. La solitudine e il vuoto che A e B cercano di colmare con i loro gesti ripetitivi, e con i loro rituali indecifrabili, ci costringono a riflettere su noi stessi. Su di noi, spettatori, che giornalmente incontriamo per le strade così tanti A e B, e che invece di fermarci allunghiamo il passo senza nemmeno posare il nostro sguardo. Su di noi che, in una sera di autunno, durante il Dublin Theatre Festival, e proprio a causa del Dublin Theatre Festival, siamo invece costretti a fermarci, a posare il nostro sguardo su A e B, e a pensare. ★



Atti di guerra, regia di Luca Ronconi
(foto: Marcello Norberth).

Lo strano caso di Edward Bond genio incompreso o autore scomodo?

Sempre più ignorato in patria, uno dei maggiori autori contemporanei ci spiega le sfide del suo teatro in occasione della messinscena di Luca Ronconi de *La compagnia degli uomini*. La denuncia del capitalismo, il dialogo tra uomo e società, la mente come struttura drammatica da rieducare.

di David Tuillon

L'attuale messinscena al Piccolo Teatro di *La compagnia degli uomini* da parte di Luca Ronconi (dopo quella di *Atti di guerra* a Torino per i Giochi Olimpici Invernali di quattro anni fa) sarà finalmente l'occasione per dare al teatro di Edward Bond lo spazio che si merita in Italia? Bond si era imposto sulla scena mondiale alla fine degli anni Sessanta con *Saved*, scottante pièce sulla violenza urbana che fece trionfalmente il giro del mondo, lasciando ovunque una scia di scandalo, mentre in Inghilterra rimaneva vietata. Oggi Bond ha 76 anni e più di una cinquantina di pièce alle spalle. Il suo discorso non ha perso nulla del suo vigore offensivo e con la maturità la sua drammaturgia dimostra, insieme a un'impressionante padronanza dei propri mezzi, una rara capacità di rinnovarsi. Essa è anche sorret-

ta dall'ostinata ambizione di rifondare un teatro politico libero da incrostazioni ideologiche, sulla base di un'antropologia culturale che Bond sviluppa in modo empirico da oltre vent'anni. Malgrado questo slancio inesauribile, unico tra gli autori della sua pur così prolifica generazione, Bond resta un eterno emarginato. Dopo esser stato a lungo una figura dominante della scena istituzionale britannica, oggi ne è praticamente escluso, sia perché la rifiuta, sia perché è da essa disprezzato. Fino a poco tempo fa, le sue pièce avevano trovato un nuovo pubblico in Francia, grazie alla tenacia di Alain Françon, regista e direttore del Théâtre National de la Colline, ma questo interesse non si è diffuso molto, malgrado il recente successo in tutta Europa di due suoi testi per ragazzi, *Have I none* e *The Children*. La sua assenza costante dalle scene del proprio

paese la dice lunga sia sullo stato del teatro in Gran Bretagna, sia sul persistente radicalismo di Bond. Oggi scrive principalmente per una compagnia di teatro per ragazzi, Big Brum, e quest'autunno si potevano vedere sei delle sue pièce in un minuscolo pub-teatro di Kilburn. È lì che lo abbiamo incontrato, impegnato in queste produzioni con lo stesso fervore che se fosse stato al National Theatre.

Cosa la spinse, a metà degli anni Ottanta, a scrivere *In the Company of Men*?

In quel periodo il thatcherismo aveva determinato un vero cambiamento nella mentalità capitalista. Margaret Thatcher diceva: «distruggerò il socialismo», o «la società non esiste», e poi agiva di conseguenza. Io volevo occuparmi degli effetti disumanizzanti di quel modo di guardare il mondo. Il capitalismo oggi ha preso il po-

sto della religione, ma è il dio di se stesso e non deve portare rispetto ad altro che a sé. Il cattolicesimo ha un legame con la società umana, mentre il capitalismo vuole soltanto sfruttare e vendere: il cattolicesimo ripeteva «non devi essere cattivo, devi essere buono, disinteressato, altruista...»; il capitalismo dice l'esatto opposto su ogni punto: «sii egoista, l'avidità è una cosa buona...». Straordinario, no? Può sembrare in superficie un progresso per l'umanità, ma lo è solo in modo accessorio. Il capitalismo è diventato la prima invenzione umana che esiste come fine a se stessa, con il solo scopo di moltiplicarsi. È fondamentalmente parassitario, come un'infezione: segue la sua dinamica, senza badare al benessere umano, al vantaggio o all'utilità che gli uomini possono trarne. Invece di poter essere usato, usa lui gli esseri umani, e così ne degrada le condizioni. È un completo capovolgimento del processo storico. E per che cosa, poi? Non per costruire una società migliore: solo per infliggere alla gente sempre nuove malattie, fatte d'ignoranza, avidità e isolamento. Abbiamo creato un parassita che può distruggere ogni possibilità d'essere umani. Non può coesistere con le civiltà. Il capitalismo è una specie di guerra nucleare al rallentatore e il denaro è diventato un'arma di distruzione di massa. Questo è l'argomento di *In the Company of Men*.

Come viene svolta concretamente questa analisi, nella pièce?

Ci sono Oldfield, un uomo d'affari della City, che è una specie di patriarca, molto aristocratico, e il suo figliastro Leonard, che proviene da tutt'altro ambiente (è stato un giorno abbandonato sulla soglia della casa del patrigno) e non riesce a adattarsi a quel mondo. Oldfield è un distruttore (non è un caso che diriga una fabbrica d'armi), un manipolatore. Per esempio, tiene con sé il proprio servitore Bartley per il puro piacere di distruggerlo: gli dà grandi margini di libertà, ma aspetta il momento giusto per licenziarlo e buttarlo sulla strada. Bartley però, a causa delle sue origini sociali, ha imparato a sopravvivere, e riesce a farlo perfino in una situazione così devastante. Leonard è il risultato della distruzione di Oldfield – infatti di-

ce: «Avrei potuto fare tanto. Com'è che la gente vuole distruggermi?». Come sempre cerco di fare nei miei testi, questo personaggio segue la logica della situazione, che tenta con insistenza di comprendere e controllare – e in questo è come Amleto (o come il Raskolnikov di Dostoevskij). Anche Amleto aveva a che fare con la natura del potere sociale e con il problema di come essere umani in una società disumana – un problema per cui non c'è soluzione permanente, dato che storicamente si trasforma. Alla fine Leonard si impicca, ma dona il suo denaro e un simbolico orologio a Bartley. In questo modo salva Bartley, e cioè la persona che ha la vitalità necessaria per sopravvivere a questa situazione abbastanza a lungo per poterne comprendere le conseguenze e forse risolverla – perché sono quelli della classe sociale di Bartley, i comuni lavoratori, ad avere di più da guadagnare dal cambiamento. Come Leonard, io ripongo le mie speranze in Bartley, perché non ha illusioni: conosce le forze con cui ha a che fare. Alla fine l'innocenza – che il testo vede come la più pericolosa e minacciosa tra tutte le qualità – è la capacità di vedere quello che ti sta davanti agli occhi. Sembra una cosa piuttosto idealistica a dirsi, ma i procedimenti del teatro possono produrre questo effetto, perché, come dico spesso, la mente umana è una struttura drammatica e segue la logica dell'immaginazione. Ecco perché io penso che al giorno d'oggi il teatro sia una priorità.

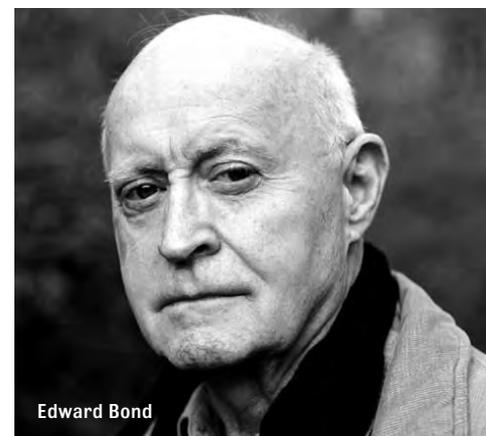
I suoi testi cercano di aprire nuove prospettive per un teatro politico?

Il teatro è solo un mezzo per la politica: non può sostituirla. Non è il suo mestiere. La scena è il luogo insostituibile in cui la mente umana e la società si incontrano e si formano a vicenda. Questo è il suo scopo. I miei testi intendono mettere il teatro prima della politica e non la politica prima del teatro, come nella formula brechtiana. Aristotele vede gli esseri umani come membri della *polis*, animali politici, ma un bambino non lo è: è un membro del mondo, e solo più tardi accede ai vincoli e alle opportunità del vivere sociale. In ogni essere umano c'è l'imperativo di essere umano, che precede

il processo politico e in definitiva ne è la causa. Il teatro drammatizza questo imperativo e lo rende creativo. Il teatro mostra che siamo animali politici. Da ciò deriva per me un metodo drammaturgico: pongo l'essere umano sulla scena in una situazione estrema, per scoprire cosa essenzialmente rimane, quando le illusioni e le scorie gli vengono tolti: è come mescolare sostanze chimiche in un crogiolo.

Il teatro oggi è di nuovo estremamente importante, perché la struttura drammatica negli esseri umani sta diventando vittima del capitalismo parassitario. Se non ri-drammatizziamo la nostra situazione, il capitalismo diventerà il cancello di una tomba. L'impero britannico fu molto dannoso, quando impose l'imperialismo all'India; ma, paradossalmente, fa più danni e corrompe di più imporle Bollywood. Fingere di fare del bene, come Bollywood, è più dannoso della volontà di fare del male. Brecht parlava della «tentazione di fare del bene», il che è solo intellettualmente acuto: la tentazione del bene non autorizza a fare del male. Avrebbe dovuto parlare anche del bisogno di capire e di come si crea la comprensione. Non lo si fa con lo studio e neppure con l'esperienza. Lo si può fare solo tramite il teatro, perché è l'unico modo in cui possiamo capirci e incontrare il nostro «sé» in quelle situazioni estreme che ci definiscono. La politica impone problemi immensi agli esseri umani. Non voglio sfuggire a nessuno di questi problemi, ma neppure fornire facili soluzioni.

(traduzione di Renato Gabrielli) ★



Edward Bond

G(L)OSSIP

THE FAB SEB SUPERSHOW presents

(H2) OTEL(L)aMOR(t)A VENEZIA con SHYL(O)K rock videogame

Hi! I wanna thanks Hystrio magazine for the opportunity to performe this show, the Biggest Show in town. FSC

di Fabrizio Sebastian Caleffi



Se Barnum sta a Mejerhol'd come il circo sta alla biomeccanica, Cattelan sta a Shakespeare come l'arte contemporanea sta al teatro del futuro.

La Rinascenza delle nostre scene si mostra mostruosamente a Venezia e la scienza e coscienza new mediatica portano l'*acting* e l'*action talk* a livello globale.

And now: the cast! Starring Jim Morrison, con la partecipazione straordinaria di Barak Obama&Sarah Palin, also starring Ruby Karina e Nadia M*, Demi Moore e Beatrice Antolini, lyrics by Zelda Stein (1), 2th unit director Navarro de Navarra-Nèvers.

Quanti milioni di spettatori previsti? Da 800 a 2 miliardi. Un *videomeeting live* più spettacolare della cerimonia inaugurale dei Giochi Olimpici (cfr. teatro greco) con una regia alla Leni Riefensthal in salsa yiddish, dove a sfilare davanti all'Hitler in preghiera di Cattelan fossero i prigionieri dei campi in pigiama per un *pigiama party* della Memoria. E, come diceva il mi' babbo artistico Orson Welles, *it's all true!*

Data di debutto: il 20 novembre da Milano, data simbolica: anche qui apre finalmente il Gap Store, colmando il gap con NYC. Centro operativo: colì/colà laddove l'autoroute dei Laghi si fa Brooklyn e Appiano, sempre Gentile, è un po' Sloane Park.

Pronti con i palcoscenici (pal-osceni-ci, avrebbe detto Lacan), i set, sia nell'accezione cinematografica che in quella psicoanalitica.

Otella, bella Mora di Venezia, callosa e un po' corrosa, è Jim Morrison nei suoi ventenni 67anni, reperito dalla St. Andrews University di Edimburgo (capitale teatrale, vero?), com'è visibile su tinyurl.com con «la faccia che ha oggi».

Giovinetta, invece, su e giù per calli e campielli, proveniente da esotici lidi, sarà la contemporanea Ruby Karina, retrodatata nel *look* agli anni Sessanta di un secolo a scelta. Sempre a proposito di opzioni, l'utente potrà optare per la consueta versione *Male Otello*, con Rudy Ghedè al posto della Karinissima e con Demi Moore mascolina nei panni di Desdemona. Ma, se Otello è Otella, allora Desdemonio sarà un bel miccio macho tipo Clooney clonato Canalis, lungo i canali veneziani. Shylo(o)k lo faccio io.

S'è capito, no? Stiamo operando nell'ambito di Teatro&Nuovi Media, *cover story* di questo numero. E sottolineiamo l'immensa potenzialità di applicazioni che sono in grado di resuscitare i trapassati, facendo del trapassato remoto il tempo verbale del futuro anteriore teatrale. Laddove Hamlet incontra i Ramones, Bowie e, soprattutto, i Suicidal Tendencies, pertinenti al tema, in un inferno scenico percorso per incontrare la Beatrice-Ofelia Indie: Beatrice Antolini che, se non sapete chi è, vuol dire che non ascoltate il vento che spira e sospira lo spirito dei Tempi. Ci colleghiamo a Paris con il Théâtre de l'Atelier, dove si recita *Chien-Chien* di Fabrice Roger-Lacan, che sarebbe il caso di conoscere, come l'Antolini di cui sopra. Second Unit director: Navarro de Navarra-Nèvers.

Tutto in interni/esterni: il teatro, si sa, è tutto un gioco d'ambiguità e dis-simulazione. *And now:* tutti alla playstation. Il viaggio comincia. Potete uccidere Otella al posto di Desdemona o Desdemonio nel ribaltamento del vittimismo al femminile.

Entr'act a sorpresa: Otello Obama affronta Desdemona Palin. E Pirandello? Lo troviamo al Furka Blick Hotel restaurato da Rem Koolhaas, che scrive e riscrive infiniti finali dei *Giganti della Montagna*. Share altissimo! Sugli schermi al plasma della stazione di Tradate state assistendo allo stesso show al quale partecipano, cabrando tra i fusi orari, gli abitanti della *brousse* e i gitanti nel deserto del Mojave, dalle Alpi alle Piramidi, dal Manzanarre al Reno, di là dal fiume e tra gli alberi. D'Annunzio sarebbe impazzito di gioia. Prossimo spettacolo virtuale: *La città morta (e risorta)*.

Città proposte: Milano durante la guerra di e dei Boeri, con i Penati tutti crollati, Milanoexpo nell'Oltrepò; Roma ladrona, sono Prodi questi romani, Roma capoccia, doniamo un attico ai Parioli a Frankie Califano; Parigi oh cara low cost, Parigi val bene una messa (in scena); a Mosca a Mosca a moscacieca; da Pachino a Pechino a/r; Rio de la Plata de Janeiro y Aragona; Venezia, la luna e youtube; Busto Arsizio, Busto Garolfo, Busto e Basta; Baaria Baaria per gomorra che tu sia... si accettano suggerimenti.

DOSSIER

Teatro e nuovi media

a cura di Roberto Rizzente in collaborazione con Oliviero Ponte di Pino

Che impatto hanno avuto i nuovi media sul teatro? Con l'avvento del web, dei cellulari, di YouTube e dei social network, le frontiere della comunicazione si sono dilatate a dismisura. Il complesso di opportunità che i teatranti hanno oggi a disposizione non è paragonabile a quello di qualche anno fa. Ma fino a che punto si misura la svolta? Quanto ha saputo cogliere il teatro delle nuove modalità interattive offerte dalla tecnologia, in termini di visibilità, di conservazione della memoria e di rinnovamento del linguaggio? E i vecchi media, radio, dvd e televisione, sono tramontati per sempre o hanno ancora da dire la loro?



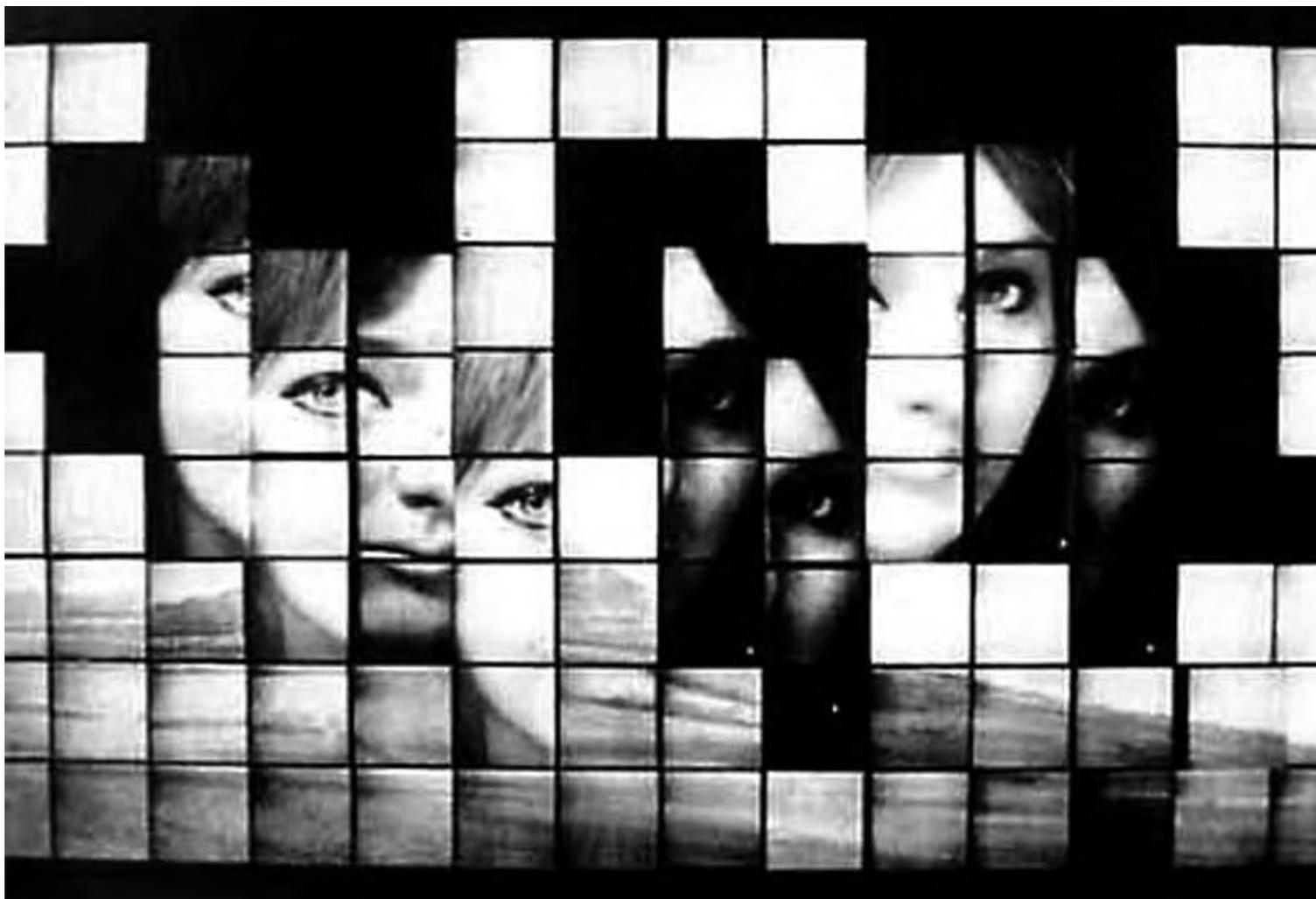
Il salto mortale del teatro

La storia del rapporto tra il teatro e la tecnologia è, prima di tutto, la storia di un conflitto che muove da lontano. Più volte contrastata, la tecnologia torna sotto forma di nuovo linguaggio, reinventandosi come modello di manipolazione della realtà e ancorando a sé tutte le fasi vitali di un evento spettacolare, dall'ideazione alla drammaturgia e messa in scena, fino alla promozione, l'informazione, l'archiviazione. Tanto che il teatro, oggi, non può più farne a meno. Con il rischio di smarrire la propria identità o, viceversa, di alterare le strutture più riposte del linguaggio mediatico.

di **Oliviero Ponte di Pino**

Proviamo a raccontarla così. Il teatro nasce da un sogno, o da un'angoscia che diventa un sogno. Il sogno banale e impossibile di governare il tempo, di manipolarlo per mettere sotto controllo la sua terrificante imprevedibilità. Qualcuno dunque immagina di poter pianificare e dominare il corso tempo - o almeno un suo brandello circoscritto, un suo frammento, e così incanalare in quell'intervallo di spazio-tempo lo scorrere implacabile degli eventi. Un gesto semplice e potente per addomesticare l'angoscia. C'è dunque chi sa - o crede di sapere - e dunque si differenzia dagli altri: coloro che non sanno, ma che vogliono credere a quella magia. Però come differenziarsi, e come incorniciare il tempo e lo spazio su cui esercitare questo fragile potere? "Colui che sa" - il mago di turno - inventa e utilizza una serie di tec-

niche: s'avviluppa in una pelle d'animale, si nasconde dietro una maschera, s'innalza sui coturni, traccia un cerchio o una linea sulla nuda terra, accende un fuoco... «La tecnologia è la reinvenzione del fuoco. All'inizio del teatro, molti secoli fa, l'attore parlava, davanti a lui c'era il fuoco e dietro l'ombra. Il fuoco è un elemento naturale, ma il suo utilizzo è l'inizio della tecnologia e l'inizio del teatro: dopo, tutte le forme di utilizzo del fuoco sono diventate pittura, cinema, teatro. Il fuoco è stato rimpiazzato dalla tecnologia, ma la gente viene ancora a teatro a sedersi intorno al fuoco» (Robert Lepage, citato in Anna Maria Monteverdi, *Il teatro di Robert Lepage*, BFS Edizioni, Pisa, 2004, p. 111). Perché il teatro è una tecnica. Una tecnologia per manipolare il tempo. A volte è una tecnica dell'estasi, dell'altrove, del corpo spossessato (o posseduto). Altre volte è una tec-



nica della lucidità, del controllo, dello sguardo tagliente. Più spesso è un mix dell'una e dell'altra: è vertigine e presenza, è la trottola e lo specchio. Dice Clemente d'Alessandria che Dioniso bambino giocava con «l'astragalo, la palla, la trottola, le mele, il giocattolo rotante e rombante, lo specchio, il vello»: «otto giocattoli che rimandano tutti alle arti e alle tecniche teatrali» (Fernando Mastropasqua, *I giocattoli di Dioniso. Sul mito dell'invenzione del teatro*, in www.ateatro.it).

Con i suoi giocattoli dionisiaci, con le sue magie meccaniche, visive, sonore, il Prospero di turno gode a stupire il suo pubblico. *L'enkuklèma* permette al *deus ex machina* di sciogliere le trame calandosi dall'alto. I trionfi della scenografia barocca ipnotizzano principi e cortigiani con i loro effetti speciali. I palcoscenici rotanti di Max Reinhardt lasciano a bocca aperta le platee del primo Novecento. A quel punto il teatro, da sempre goloso di tecnologie magiche che assimila voracemente, è già stato rivoluzionato dall'avvento dei moderni sistemi di illuminazione, prima a gas e poi elettrici: senza di essi è impossibile concepire la rivoluzione innescata da Adolphe Appia e Edward Gordon Craig all'inizio del Novecento (un fenomeno analogo si verificherà a partire dagli anni Sessanta-Settanta, con la diffusione dei sistemi di amplificazione, e porterà alla reinvenzione della vocalità da parte di Carmelo Bene). Le meraviglie cineteatrali di Erwin Piscator, Josef Svoboda e Jacques Poliéry paiono aprire nuove prospettive, inediti intrecci. Il cinema promette il dominio totale del tempo, a 24 fotogrammi al secondo. La riproduzione meccanica (o elettronica) della realtà cancella ogni imprevedibilità, la magia è assoluta - o azzerata. Perché la tecnica ha iniziato davvero a dominare le nostre vite, nel quotidiano e nel profondo, e insidia la nostra stessa natura.

Verso l'ibridazione

Così si inverte la polarità. Il teatro esplode in una piroetta, un disperato salto mortale. Inizia a inventarsi una "anti-tecnica", e anzi si propone come "anti-tecnica": l'antidoto artigianale, e dunque umanissimo, al dominio delle macchine. Un viaggio per ritornare a sé. Per liberare, nell'era della catena di montaggio, l'essere umano da una maschera tecnologica che sta diventando soffocante, per ritrovare un tempo e uno spazio che sappiano ancora respirare del nostro respiro.

Negli anni Settanta e Ottanta, si contrappongono due fronti. Da un lato c'è un teatro naturale, una scena originaria, che esplora la dimensione antropologica e rituale. Dall'altro s'innescano una deriva postmoderna e metropoli-

Per saperne di più

Data l'alta mortalità dei siti, ci limitiamo qui a indicare una bibliografia di massima.

- Alfonso Amendola, *Frammenti d'immagine. Scene, schermi, video per una sociologia della sperimentazione*, Napoli, Liguori 2006.
- Andrea Balzola, Franco Prono, *La scena elettronica e digitale. 2 vol, Il teatro televisivo* (a cura di F. Prono) e *La scena tecnologica* (a cura di A. Balzola), Roma, Dino Audino Editore 2011.
- Andrea Balzola, Anna Maria Monteverdi, *Le arti multimediali digitali*, Milano, Garzanti 2010.
- Gianfranco Bettetini, *Sipario! Storia e modelli del teatro televisivo in Italia*, Torino, Eri 1989.
- Maia Borelli, Nicola Savarese, *Te@tri nella rete. Arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*, Roma, Carocci 2004.
- Maria Letizia Campatangelo, *La maschera e il video: tutto il teatro di prosa in televisione dal 1954 al 1998*, Roma, Rai-Eri 1999 e Id. *La maschera e il video. Tutto il teatro di prosa in televisione dal 1999 al 2004*, Roma, Rai-Eri 2005.
- Annamaria Cascetta, *Sipario!2. Sinergie video teatrali e rifondazione drammaturgica*, Roma, Rai-Eri 1991.
- Rugiada Cogotti, *Internet e il Teatro. Risorse online per Operatori dello spettacolo*, Fasano (Br), Schena editore 2007.
- *Comunicare spettacolo. Teatro, musica, danza, cinema. Tecniche e strategie per l'ufficio stampa*, a c. di R. Canziani, Milano, Franco Angeli 2010.
- Mario Costa, *L'estetica dei media*, Roma, Castelvecchi 1999.
- Steve Dixon, *Digital Performance. A history of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation*, Cambridge, MA and London, The MIT Press 2007.
- *Enciclopedia della radio*, a cura di P. Ortoleva e B. Scaramucci, Milano, Garzanti 2003
- *Enciclopedia della televisione*, a cura di A. Grasso, Milano, Garzanti 2008.
- Carlo Infante, *Performing media. La nuova spettacolarità della comunicazione interattiva e mobile*, Roma, Novecentolibri 2004.
- Carlo Infante, *Performing media 1.1. Politica e poetica delle reti*, Roma, Memori 2006.
- Stefano Locatelli, *Memoria del teatro e patrimonio teatrale. Studi, strumenti, prospettive italiane*, in *Il Castello di Elsinore*, XIX (2006), 54, pp. 139-174.
- Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli 2001.
- Franco Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia, 1929-1979*, Torino, Eri 1981.
- Anna Maria Monteverdi, *Il teatro di Robert Lepage*, Pisa, Bfs 2005.
- Anna Maria Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro*, Milano, Franco Angeli 2010.
- Antonio Pizzo, *Teatro e mondo digitale. Attori, scena, pubblico*, Venezia, Marsilio 2003.
- Paola Quarenghi, *Lo spettatore col binocolo. Eduardo De Filippo dalla scena allo schermo*, Roma, Edizioni Kappa 1995.
- *La scena digitale. Nuovi media per la danza*, a cura di A. Menicacci e E. Quinz, Venezia, Marsilio 2001.
- *Sipario! Teatro e televisione: modelli europei a confronto*, a cura di A. Bellotto e L. Bellotto, Torino, Nuova Eri 1996.
- *Storia della televisione italiana*, a cura di A. Grasso, Milano, Garzanti 2004.
- *Il teatro e i suoi doppi. Percorsi multimediali nella ricerca sullo spettacolo*, a cura di A. Ottai, Roma, Edizioni Kappa 1994.
- Valentina Valentini, *Teatro in immagine. Audiovisivi per il teatro*. Roma, Bulzoni 1987.
- *Il villaggio virtuale*, a cura di A. Sica e R. Tomasino, Palermo, Palumbo 1998.

tana, che si confronta a viso aperto con nuove tecnologie e linguaggi, un teatro che si contamina e si reinventa. Si crea così un'altra polarità, un nuovo confine: è quello con i media della riproduzione tecnologica della realtà. Spesso è un tabù, un confine esterno: nessuna diavoleria tecnologica deve profanare lo spazio-tempo "puro" del teatro, nessun diaframma deve frapporsi tra l'essere-attore e l'essere-spettatore. Ma quando queste nuove tecnologie s'infiltrano in scena, la frontiera può anche diventare interna: il reale-virtuale del teatro si confronta con il virtuale-virtuale del cinema e del video. La frontiera può anche diventare una opposizione ideologica, in cui il teatro riafferma la propria natura di spazio critico, aperto alla contraddizione e al conflitto, rispetto alla massificazione radiotelevisiva. Il confine tra scena *live* e scena elettronica può restare evidente, rigido, come i videofondali, di matrice quasi pittorica che rimandano spesso a un "altrove" rispetto alla scena teatrale, con varie opzioni: l'oggettività del documento storico, magari d'epoca; uno spazio esterno, magari

seguendo il percorso di alcuni attori verso lo spazio teatrale; la soggettività dei personaggi, con incursioni nella memoria e nel passato, o magari nel sogno e nella fantasia; oppure l'esplicitazione della loro interiorità, magari attraverso immagini o figure che evocano sensazioni e stati d'animo; su un altro vettore, nella recente *Tempesta* degli Anagoor la precisa cornice rettangolare dei due video rimanda alla cornice del quadro del Giorgione, frammentata e raddoppiata dai gesti dei due attori in scena. In altri casi il confine tra la materialità e la carnalità della scena si fa più "poroso", quasi liquido: vedi le immagini proiettate sui corpi degli attori e sullo spazio scenico, ma anche tutti i sistemi di interazione elettronica che dialogano con gli attori e i loro corpi nella "realtà aumentata" del palcoscenico. Senza dimenticare che la scena teatrale, quando usa tecniche moderne e ingloba nuovi media, tende a esaltare la *liveness*, la compresenza di attore e spettatore, la dimensione collettiva e l'interattività (il coinvolgimento del pubblico), la naturalezza, l'imprevedibilità, l'umanità (l'umanesimo di molti grandi teatranti). Giocando magari sull'ambiguità e sul doppio.

L'avvento dei nuovi media

Proprio partendo da questa porosità, oltre che dalla convergenza dei vari media verso il digitale, negli ultimi decenni la contrapposizione tra reale e virtuale, tra naturalità teatrale e perversione tecnologica, ha perso senso. Le nuove tecnologie e i nuovi media (grazie ai prezzi bassi e ad apparati dall'uso sempre più facile) hanno una diffusione inarrestabile, capillare, prima presso gli addetti ai lavori e poi generalizzata, con l'avvento di pc, *laptop*, videocamere, *smartphones*...

L'ibridazione ormai è compiuta, tanto che passa quasi inosservata. Registi e gruppi non si limitano a inserire i nuovi apparati come elemento estraneo, da esplorare nelle loro potenzialità grammaticali o con cui misurarsi dialetticamente. Una drammaturgia multimediale inventiva e consapevole usa le varie tecniche digitali con fun-

zioni precise, sulla base di necessità progettuali spesso sofisticate, e con una notevole padronanza formale.

Più in generale, le nuove tecnologie e i nuovi media hanno compenetrato tutte le fasi della vita di un evento teatrale:

- **ideazione e progettazione:** per esempio, scenografie disegnate con sistemi CAD, nei loro movimenti in scena oltre che nelle fasi di trasporto, montaggio e smontaggio; coreografie "composte" con programmi che simulano il movimento umano, improvvisazioni "fissate" con un videoregistratore;
- **in scena:** luci e fonica vengono da tempo progettati, sperimentati, memorizzati e gestiti da pc; poi ci sono naturalmente tutte le forme di ibridazione e contaminazione tra contenuti "live", su pellicola ed elettronici, con l'uso di supporti preregistrati o in *streaming*; tutto questo, unito alla pervasiva onnipresenza della rete, sta portando inevitabilmente a una ridefinizione – o a una perdita di senso – del "qui e ora" caratteristico del teatro, che fondava la sua specificità nella compresenza di attore e spettatore in uno spazio-tempo condiviso: al di là di alcuni esperimenti (già storici) di "teatro in rete", alcuni recenti spettacoli riprendono moduli di comunicazione e interazione dai *social networks* o dai *blog*;
- **promozione e marketing:** dai videoclip teatrali alle biglietterie elettroniche; attraverso supporti fisici o in rete; utilizzando materiali prodotti nel corso del processo di lavoro o realizzati appositamente; con varie modalità di interazione con il potenziale *buyer* (programmatore di teatro o festival) o spettatore; utilizzando vari canali di diffusione (dai media generalisti al marketing virale in rete);
- **informazione e critica:** attraverso newsletter, newsgroup, *blog*, forum, siti e forse tra poco *social networks* dedicati;
- **documentazione e archivio:** le riprese audio e video, più o meno sofisticate, dell'evento *live*; ma anche la sedimentazione di tutti i materiali prodotti nelle varie fasi delineate qui sopra; è un patrimonio che si accresce senza sosta, non sempre facile da esplorare, preservare e con-



In apertura, *Polyecran*, installazione di Josef Svoboda; in questa pagina, a sinistra, *Lipsynch*, di Robert Lepage (foto: Chang W. Lee); a destra, *Tempesta*, di Anagoor.

servare, che può essere usato come strumento di studio, ma anche in vista di futuri riallestimenti.

Una convivenza difficile

Questa parziale tassonomia degli intrecci tra teatro, nuovi media e tecnologie emergenti non chiude però la questione, e anzi suggerisce subito una nuova domanda: in quale misura questa trasformazione dell'ecosistema della comunicazione e della cultura ha cambiato e sta cambiando il teatro? Lo ha arricchito o lo ha normalizzato, omologandolo alla mediasfera dominante e neutralizzando la sua diversità? Non c'è dubbio, il linguaggio teatrale è stato contaminato dal cinema e dal video: nel montaggio delle scene, nei tempi e nei ritmi, ma anche nelle modalità recitative. La gestualità di Dario Fo in *Mistero buffo* e gli *screens* mobili di certe regie di Luca Ronconi sono leggibili in termini di montaggio cinematografico; i carrelli che usano a volte lo stesso Ronconi o Ariane Mnouchkine richiamano le carrellate e gli zoom, solo per fare alcuni facilissimi esempi. Ma la modernizzazione del linguaggio cambia la natura dell'evento teatrale?

C'è ovviamente anche il rovescio della medaglia. Perché il teatro ha certamente inciso sull'evoluzione degli altri media, soprattutto nella loro fase aurorale, quando è "istintivo" appoggiarsi a modalità già praticate dai creatori e immediatamente riconoscibili dal pubblico.

Anche qui si possono individuare diverse linee di riflessione. In primo luogo, immediata e istintiva, c'è la diffusione di eventi (e prima ancora di testi) teatrali da parte dei media emergenti: il cinema, la radio e la televisione degli esordi esplorano e "fissano" il repertorio (o forse il canone) teatrale, assicurandogli una diffusione fino a quel momento assolutamente impensabile (rinnegando tuttavia la natura effimera e irripetibile dell'evento teatrale, e dunque cambiandone profondamente la natura). In una prospettiva pedagogica, per grandi strati della popolazione, cinema, radio e tv hanno offerto una gigantesca opportunità di "alfabetizzazione teatrale": come spiegava nel 1949 Enzo Ferrieri, la radio ha permesso al teatro di raggiungere «la folla anonima dei cittadini che non possono pagarsi il teatro, la folla dei provinciali, che in luogo dei teatri si trova dei cinema, la folla dei paesani, dei montanari, dei poveri in canna, dei reclusi, dei religiosi, dei convittori, del vero giusto sacrosanto popolo che non può varcare le soglie del teatro» (*Sipario*, nn. 40-41).

Nuovi sistemi, vecchi modelli

Quando il nuovo medium si fa più consapevole della propria specificità, le appropriazioni "ingenua" diventano però problematiche: paiono innesti forzosi in un tessuto diverso, che tendono dunque a trasformarsi profondamente o a scomparire (per poi magari riemergere in forme inattese: vedi il caso del fortunatissimo *Vajont* televisivo di Mar-

Filumena Marturano in tv: buona la prima!

Vittoria! I dati Auditel decretano la vittoria del ritorno della prosa in prima serata televisiva a quattro decenni dalle ultime analoghe esperienze. L'eduardiana *Filumena Marturano* voluta, diretta e interpretata da Massimo Ranieri vince la serata del 30 novembre 2010 con oltre 5.714.000 telespettatori e il 20,44% di share. Primeggia sulla fiction seriale (*I Cesaroni*: 5.087.000 spettatori con il 18,06% di share), sull'approfondimento giornalistico (*Ballarò*: 4.547.000 e 16,74%), sul documentario (*Wild oltrenatura*: 2.509.000 e 10,84%), il cinema d'avventura (*Le cronache di Narnia*: 2.339.000 e 8,74%) e l'intrattenimento (*I Miracoli Della Guarigione*: 1.583.000 e 6,25%). Primeggia (udite, udite!!!) perfino sullo sport nazionale per eccellenza (la partita di Coppa Italia, Fiorentina-Reggina, ha totalizzato 846.000 telespettatori e il 2,95%). Il merito di tanto successo va principalmente a Massimo Ranieri che, insieme alla coprotagonista Mariangela Melato, si è speso quanto mai in promozione televisiva partecipando con congruo anticipo a talk-show e trasmissioni popolari da *Domenica In a Porta a Porta*. Ha perfino messo in piazza vicende non encomiabili del proprio privato pur di attrarre l'attenzione sull'evento. Bravo anche a sfruttare in chiave di pubblicità mediatica la polemica sulla parola di Eduardo "italianizzata" per questa specifica circostanza (cura e adattamento di Gualtiero Peirce). Così da sollecitare al massimo l'attenzione dello spettatore, il quale si è trovato di fronte a una produzione di eccellente fattura tecnica, realizzata in studio con (almeno) 3 telecamere a riprendere principalmente i primi piani ma anche in grado di realizzare brevi carrellate nei limitati spazi previsti dal set. Alla fine tutti felici nel *management* di casa Rai, a partire da Mauro Mazza che con Ranieri è stato il principale artefice dell'operazione, e grandi propositi annunciati per i prossimi adattamenti Tv delle commedie di Eduardo, ancora ad opera di Ranieri. Ora aspettiamo che abbia davvero un seguito quanto Mazza prometteva prima della messa in onda: «Se questa trasformazione della Tv in teatro avrà successo (non solo di pubblico) si apriranno nuovi e importanti scenari». Il successo "non solo di pubblico" c'è stato e ora se all'impegno non verrà tenuta fede significa che sarà stata una vittoria di Pirro. **Sandro Avanzo**



co Paolini, che nessun giornale ebbe il coraggio di etichettare come "teatro"). Tuttavia alcuni aspetti della teatralità restano presenti, in maniera magari inconsapevole, e plasmano in profondità il linguaggio e la comunicazione dei nuovi media. Qui si apre un'altra grande questione: quanto della "teatralità" è per così dire innato, indissolubilmente connesso al nostro modo di essere e di entrare in rapporto con il mondo e con gli altri? In quale misura il nucleo profondo della teatralità resta dunque irrinunciabile? Basta pensare al saggio di Brenda Laurel che nel 1991 ha impostato la riflessione sulle moderne interfacce, *Computers as Theatre*. O alla complessa griglia drammaturgica di una trasmissione come il *Grande Fratello*, concepito nel 1997 da John De Mol e Paul Röhrmer, due produttori televisivi con un sofisticato *background* teatrale. O alla dimensione teatrale implicita in molte interazioni sulla rete: la scelta di una maschera, che può essere fatta di un *nickname* e/o di una icona, o addirittura di un *avatar*; o alla definizione di una scena più o meno ampia in cui agire, implicita in molte comunicazioni in rete, che può essere una *chat* a due, un gruppo chiuso o aperto, la cerchia degli amici. Possono apparire affinità superficiali, ma spesso mettono in gioco strutture profonde, di cui spesso non siamo del tutto consapevoli. Per questo riflettere sul rapporto tra il teatro e i nuovi media può essere utile. Per il teatro e per i nuovi media. Ma soprattutto per capire chi siamo, e che cosa stiamo diventando. ★

Schermo teatrale e schermo deteatralizzato

La storia del teatro in televisione in Italia è, prima di tutto, storia di una mancanza: dagli anni Ottanta ai giorni nostri il teatro viene bandito dai palinsesti, compresso in pillole o relegato in improbabili fasce notturne. A dispetto della qualità artistica delle proposte, il gradimento del pubblico e le inedite possibilità offerte dal digitale.

di Andrea Balzola



Him, di Fanny & Alexander

La vicenda del teatro televisivo in Italia rappresenta in modo emblematico le contraddizioni della produzione artistica in Italia dell'ultimo trentennio. Più i nostri artisti e i nostri professionisti dello spettacolo riescono a creare prodotti di alta qualità, capaci anche di destare interesse e consenso di pubblico, e più gli amministratori lautamente stipendiati della "cosa" pubblica – in questo caso la televisione di Stato – fanno del loro meglio per affossarli, censurarli, seppellirli, marginalizzarli e infine cancellarli. Un vero paradosso. Chi ha creato il vero teatro in televisione sono autori e registi di teatro ammirati in tutto il mondo, da Eduardo al premio Nobel Fo, da Strehler a Ronconi, da Carmelo Bene alle generazioni fertillissime del video-teatro degli anni '80 (Corsetti, Lombardi e Tiezzi, Martone, Raffaello Sanzio, Studio Azzurro) e degli anni '90 (Motus, Fanny & Alexander, Teatrino Clandestino, etc.). Un patrimonio artistico e culturale che in qualsiasi altro Paese civile ed evoluto sarebbe stato valorizzato in tutte le sue potenzialità e che qui da noi ha invece visto un progressivo occultamento da parte dei mass-media.

Gli esordi e il teleteatro degli anni '70

Eppure la storia stessa della televisione era nata all'insegna del teatro: nel 1954, la Rai monocolore inizia le sue trasmissioni con una rappresentazione goldoniana (*L'Osteria della posta*, regia di Franco Enriquez) e poi trasmette 101 spettacoli nell'arco del primo anno, con un crescendo che culmina nel 1962 con 163 spettacoli rappresentati. Con la riforma Rai del 1975 e l'arrivo della Terza Rete nel 1979, entrano in televisione anche gli sperimentatori, che portano uno sguardo vergine e un impianto teatrale nel fare televisione. Con il *Moby Dick* di Quartucci (1973), *La tigre di Mompracem* di Gregoretti (1974), *l'Orlando furioso* di Ronconi (1975), i poeti russi (*Quattro diversi modi di morire in versi*, 1977) e *l'Amleto* di Carmelo Bene (1978), per la prima volta si vedono sul piccolo schermo delle riscritture davvero originali dei "classici" e un'esplorazione inedita del linguaggio televisivo che ne stravolge e ne supera le convenzioni comunicative ed espressive. La cosiddetta prosa televisiva, nobi-

Carmelo Bene in *Amleto* e
Marco Paolini in *Vajont*.



le nell'intento di divulgare teatro e letteratura ma cristallizzata in formule misere e stereotipate nella regia e nella recitazione, si apre a una stagione che cerca di dare alla forza dei contenuti testuali una rinnovata forza delle forme espressive: appaiono così per la prima volta in tv i primi e primissimi piani, i campi lunghi e totali, la profondità di campo e il piano-sequenza, l'uso estetico del *croma*key, le scenografie elettroniche, simboliche o dichiaratamente finte, le luci contrastate ed espressive.

Si realizza in quegli anni una svolta fondamentale di linguaggio che pochi sembrano aver colto, e ancora oggi capita di sentire dichiarazioni di illustri intellettuali, docenti universitari di teatro ed ex dirigenti televisivi (pur encomiabili come Guglielmi) secondo i quali teatro e televisione sarebbero incompatibili, in quanto l'uno fondato sulla presenza *hic et nunc* dell'attore e l'altro sulla mediazione tecnologica di tale presenza, il primo irripetibile e il secondo replicabile. Non si tratta di stabilire un'equivalenza impossibile tra evento teatrale e produzione teletatrale, ma chi abbia studiato con un minimo di attenzione il fenomeno ha colto in esso la manifestazione di un "linguaggio terzo", che non è certo il teatro puro ma non è nemmeno la televisione pura: quando sono stati i registi televisivi, di mestiere, a fare la prosa televisiva o la documentazione degli spettacoli teatrali, c'è stato un assoggettamento di questi ai codici televisivi, ma quando sono stati gli stessi registi teatrali a trascrivere le loro opere in televisione, hanno reinventato sia lo spettacolo sia il linguaggio televisivo che lo interpreta.

È questo il modello del cosiddetto "adattamento televisivo", sempre singolare e non serializzabile perché legato alla poetica del singolo regista teatrale, che non è semplice documentazione (la telecamera fissa che riprende la scena), non è la riproduzione-trasmissione dello spettacolo fatto a teatro con una regia in diretta o differita e l'ausilio di più telecamere, e non è nemmeno la "traduzione" televisiva (genere di messinscena negli studi televisivi di opere letterarie o teatrali a cura di registi tv, diffuso negli anni '50 e '60). L'"adattamento" richiede un'interazione creativa fra regia teatrale e regia

televisiva e quindi un'inedita ibridazione di linguaggi che ne fa un genere a sé, di particolare interesse e fecondità creativa, come dimostra l'esperienza italiana degli anni '70, così poco nota eppure difficilmente pareggiabile anche a livello internazionale.

Gli anni '80 e la nascita del teatro civile

Già nei primi anni '80 la programmazione del teletatro comincia a ridursi, nonostante qualche sparuta regia di Bene e Ronconi e l'episodio fortemente innovativo di *Tango glaciale* di Martone (1984), che sembra chiudere la ricca stagione sperimentale degli anni '70, tant'è vero che il record negativo del teatro in tv è raggiunto nel 1987 con soli 19 appuntamenti. La presenza del teatro nella televisione pubblica, nonostante uno spazio molto più ampio di programmazione che copre tre reti nazionali 24 ore su 24, diventa assolutamente sporadica e occasionale. Soltanto dal 1995, con la trasmissione di *Palcoscenico*, su Raidue, c'è la ripresa di un progetto organico che riguarda il teatro, ma nel 1998 gli spettacoli trasmessi dalla Rai sono appena 59. Tra l'altro, nel corso di oltre mezzo secolo di televisione si sono accumulate negli archivi Rai migliaia di opere di teletatro, che solo in minima parte sono state ritrasmesse e che potrebbero, a costo zero ma adeguatamente commentate e organizzate, ricostruire una sorta di filo rosso della storia del teatro italiano dal dopoguerra a oggi.

La risposta dei professionisti della televisione a questo vuoto, che agli appassionati di teatro appare vergognoso e inspiegabile, è sempre la stessa: il teatro in televisione (e non solo) annoia il pubblico, non fa audience e quindi non porta introiti pubblicitari. Se è vero che il teatro non fa l'audience di altri programmi, e questo è un fenomeno non solo italiano, molto dipen-

de dal modo in cui è fatto: quando Marco Paolini è andato in onda con *Il racconto del Vajont* del 1997 (appunto nell'ambito di *Palcoscenico*) ha avuto uno straordinario riscontro di pubblico e ha vinto l'Oscar della televisione. Un caso fortunato e irripetibile? Non direi, semmai un esempio di ottimo teatro d'autore e d'attore innanzi tutto, ma anche di capacità di legare l'evento teatrale a un evento storico e sociale come l'anniversario del crollo della diga del Vajont che, per quanto dimenticato, nel momento della rievocazione suscita ancor oggi commozione e sdegno. Marco Paolini ha inaugurato il filone della "narrazione civile", ispirata a eventi e personaggi della società reale, che ha avuto molto successo nelle platee italiane e che si è diffuso, grazie anche ad altri narratori come Marco Baliani e Laura Curino, e i più giovani Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta e Giulio Cavalli, entrando nelle maglie televisive un po' di strarso attraverso altri programmi (ad es. *Report*) o direttamente nelle piccole nicchie residue della programmazione teatrale (soprattutto su La7).

Un altro esempio recentissimo di come sia possibile pensare a nuove formule televisive efficaci per veicolare una narrazione civile teatralizzata sono le puntate speciali di *Che tempo che fa* di Fazio dedicate a Saviano, poi sfociate nel programma *Vieni via con me*, che non sono esempi di teatro puro ma rispondono con una incisiva drammaturgia del contemporaneo alle grandi questioni emergenti nel vissuto collettivo.

Nell'era del digitale e del berlusconismo

Il teatro italiano non è un repertorio mummiificato di classici affidato alla persistenza dei mattatori e alla resistenza degli abbonati cronici, ma un crogiuolo ricco di varianti capaci di rispondere alle domande implicite di un pub-



A sinistra, *Orlando Furioso*, regia di Luca Ronconi; a destra, *Desdemona e Otello sono morti*, di Roberto Latini.

blico che il berlusconismo ha cercato di ridurre ai modelli televisivi del Grande Fratello, della *fiction* seriale e delle veline, senza però riuscirci del tutto. Il teatro-inchiesta dei giornalisti (come *Promemoria* di Travaglio), il teatro di satira che morde l'abuso quotidiano di potere (Albanese, i fratelli Guzzanti, Luttazzi, etc.), un teatro del paradosso che metaforicamente irride e svela l'assurdità del reale (Bergonzoni), una drammaturgia giovane che racconta "in diretta" il disagio giovanile (Fausto Paravidino), ma anche il teatro di impegno (Le Albe, Pippo Delbono, Accademia degli Artefatti), il teatro filosofico (Raffaello Sanzio), il teatro d'autore (Ronconi, Tiezzi, Corsetti, Cecchi...), il teatro di ricerca sui linguaggi multimediali (Krypton, Motus, Fanny & Alexander, Teatrino Clandestino, Latini...), tutto questo costituisce un panorama particolarmente vivace e differenziato, in grado di occupare con successo gli spazi del palinsesto televisivo.

Il resoconto dei tentativi di rilancio del teatro in televisione è fallimentare, sia sulle reti generaliste (dove programmi come *Palcoscenico* subiscono pesanti penalizzazioni nelle fasce orarie e poi chiudono), sia sulle piattaforme satellitari (hanno una durata effimera esperienze come *RaiSat Show* e *RaiSat Album*, ma anche gli esperimenti di Mediaset come *Iris*, dal 2007, inclinano decisamente al commerciale e non rispondono alle aspettative). Il teatro allora viene ridotto in pillole più facilmente – secondo i nostri manager dei palinsesti – digeribili e distribuite attraverso rubriche come: *Applausi* di Gigi Marzullo in onda su Rai1, *Palco e Retropalco* su Rai2, *Cominciamo Bene Prima* di Pino Strabioli, *Chiedi-scena* di Rosanna Cancellieri, *Sabato notte tg3* su Rai3. Tentativi anche meritevoli, ma condiziona-

ti a priori dalla paura di annoiare il pubblico, da una strategia comunicativa di alleggerimento che mescola spezzoni brevi di spettacolo e di repertorio, interviste, quiz, scelte orientate sui nomi più noti e sui gusti del grande pubblico. Anche l'ipotesi di un canale tematico da affidare all'Ente Teatrale Italiano, dibattuta in tempi ancora recenti, con la soppressione di quest'ultimo sentenziato dalle Finanziarie killer tremon-

tiane, risulta ormai come l'ultimo velleitario tentativo di tenere artificialmente in vita mediatica l'ombra dell'estinto (teatro). Ma anche qui, nel paese dei paradossi e nell'epoca ormai avviata della web-televisione interattiva, potremmo assistere a un'inaspettata rivincita: quale medium fra la vecchia tv e il nuovo teatro italiano è più vitale e sopravviverà a questo passaggio epocale? Si accettano scommesse... ★

Arte, per un teatro d'arte europeo

Emittente televisiva finanziata principalmente dal canone televisivo di Francia e Germania, Arte è un caso eccezionale fra i media internazionali. Si tratta infatti di un canale culturale bilingue che trasmette in chiaro, e che ha parallelamente sviluppato una diffusione multipla dei suoi programmi su Internet e attraverso la sua casa editrice. Dalla fondazione nel 1992, Arte ha perseguito la valorizzazione della diversità culturale europea producendo notiziari, reportage, film, *fiction* e documentari storici e culturali. Le arti performative – teatro, danza, musica – hanno da sempre occupato circa il 10% della programmazione totale. Rispetto al teatro in particolare, le scelte dell'emittente, in forte consonanza con la politica teatrale francese, promuovono un teatro d'arte europeo, in cui tradizione e innovazione possano dialogare (tra gli altri, Societas Raffaello Sanzio e Jacques Lassalle, Ariane Mnouchkine e Thomas Ostermeier). Collaborando con importanti istituzioni teatrali – festival e teatri pubblici, in gran parte in Francia – Arte realizza innanzitutto riprese di spettacoli non solo di registi affermati, ma anche di giovani artisti, che sono inserite nel palinsesto televisivo o trasmesse in diretta, accanto a concerti jazz e rock, sul sito liveweb.arte.tv, dove rimangono a disposizione degli internauti per diverse settimane. Le produzioni più significative, come la *Phèdre* di Patrice Chéreau del 2003 o la trilogia *Inferno Purgatorio Paradiso* di Romeo Castellucci entrano poi nel catalogo di Arte Editions, che le distribuisce non solo su supporto dvd, ma anche in formato elettronico scaricabile direttamente da casa a pagamento. Oltre alla diffusione e documentazione dell'evento teatrale, Arte dedica una particolare attenzione al processo creativo e alle motivazioni degli artisti tanto nei documentari – ad esempio il recente *L'aventure du Théâtre du Soleil* – che nei ricchi contenuti speciali dei dvd. Infine, Arte ha svolto un ruolo fondamentale nel sostenere e incoraggiare il rapporto creativo degli artisti di teatro con il mezzo audiovisivo, come nel caso di Peter Brook, invitato nel 2000 a riprendere la sua *Tragédie d'Hamlet*. Ma è soprattutto Ariane Mnouchkine che, anche grazie all'insistenza di Arte, ha inaugurato una nuova fase del suo percorso, dalle riprese filmate di *Tambours sur la digue* nel 2000 alle più recenti *Le dernier carnavansérail* e *Les Ephémères*. L'esperienza di Arte mostra come le istituzioni audiovisive possano contribuire a diffondere il teatro, a estenderne la portata e a crearne una memoria vivente, contribuendo allo sviluppo della cultura teatrale europea. Info: www.arte.tv Erica Magris

arte.tv

Studio Azzurro: arte, digitalità e società

L'interattività è, secondo Paolo Rosa, la frontiera nuova del teatro. Fondata sul senso del limite e della differenza, essa ingloba un modo nuovo di fare teatro, aperto al pubblico e alla collettività.

di **Renzo Francabandera**

Oltre venticinque anni di dialogo fra arte e tecnologia, un impegno programmatico nato negli anni Settanta. Paolo Rosa, uno dei fondatori, individua con noi alcuni passaggi del percorso artistico e condensa le opinioni sugli sviluppi del teatro nel nostro tempo.

Dove si colloca la poetica di Studio Azzurro?

Una scelta di campo fatta da Studio Azzurro è stata quella dell'interattività, fin dal '94: una scelta non di convenienza ma di senso, uscendo dagli steccati per capire un così grande cambiamento. Le tecnologie hanno trasformato la società in maniera radicale, e credo che la rivoluzione più che tecnologica sia stata antropologica.

Guardando al teatro, quali sono stati, nel vostro percorso, gli incontri di svolta?

I "matrimoni importanti" sono stati quelli con i video-ambienti (soprattutto nei primi dieci anni). Poi è arrivato il teatro negli anni Ottanta, con Corsetti e il passaggio al teatro musicale, la danza, le installazioni. Mi piace menzionare anche Giorgio Battistelli, con cui abbiamo fatto diversi lavori musicali. Da ultimo il consolidarsi della parte più digitale, scientifica, legata all'interattività.

Quali sono i limiti e le potenzialità della nuova creatività performativa?

Occorre uno stimolo per un ripensamento critico dell'arte in seno al sensibile, che si è fortemente privato di possibilità, fino a giungere alla fase di grande anestesia che viviamo. Con riguardo ai limiti della creatività performativa, credo che uno degli ostacoli maggiori sia la sensazione di estrema libertà nell'utilizzo di linguaggi differenti, dando significati spesso arbitrari e autoreferenziali, che invece si riferiscono a circoli non di rado più di interesse che di intento. Se è possibile usare una parola del vocabolario politichese parlerei di liberismo, di poca etica, mentre la necessità di individuare confini e misura serve a crearsi dei criteri di senso. È in questo che si può condensare la storia degli ultimi trent'anni, e la scommessa sta ora nel trovare dei confini ragionevoli. In fondo, darsi dei limiti è una straordinaria opportunità perché sollecita,

dal punto di vista espressivo, una delle qualità che l'arte ha, che è quella di lavorare per differenze.

Su cosa dovrebbe lavorare il teatro oggi?

Si dovrebbe lavorare sul contrattempo, sul controttempo per rigenerare l'etica dell'estetica. Ci abbiamo provato nel nostro piccolo dando dei riferimenti sociali, senza sconfinare nella dimensione politica, che non ci appartiene. Pensiamo ai nuovi canali di fruizione, *outsider* rispetto al mercato dell'arte: è recente il premio assegnatoci da Icom Italia-Musei 2010 per la realizzazione del miglior museo di innovazione e di relazione con il pubblico per l'esperimento "Laboratori della Mente", un progetto del 2008 realizzato sull'ex ospedale psichiatrico di Santa Maria della Pietà a Roma.

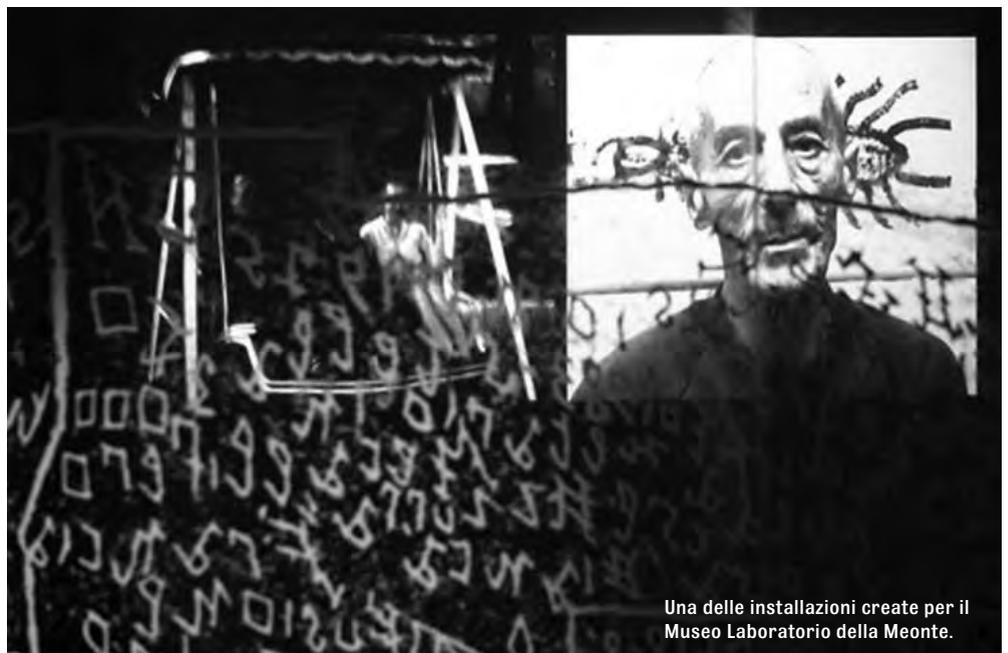
Che ruolo possono avere le nuove tecnologie a teatro e quale sarà il rapporto fra artista e società?

Credo che in futuro sempre più ci sarà una presa di coscienza di come la creatività artistica sia un'attività al plurale. L'idea dell'artista/regista creatore assoluto sta svanendo, le creazioni hanno sempre più forte, di base, un fattore di gruppo e di lavoro di *équipe* con altre creatività, conoscenze e scienze. Una ci-

fra ancor più necessaria sarà il rapporto con il pubblico, inteso come intervento, partecipazione, collaborazione. Questo innesterà delle pratiche rituali, partecipative, che in fondo sono state la matrice attraverso cui si è da sempre formata la coscienza dell'arte, come sosteneva d'altronde Benjamin.

Ribadisce dunque l'attualità di quella riflessione?

Certo, anche se non sono più la credenza o religione le modalità per rassicurarsi, in un'epoca complessa come la nostra. Così come certamente esiste un tentativo di superamento dell'individualizzazione, su cui il teatro e le arti performative possono dire moltissimo. Nei nostri documenti e studi abbiamo parlato di scintilla, di accensione di un processo. Riteniamo necessario vedere nel pubblico non un semplice spettatore, ma una componente essenziale del lavoro, dell'estetica che non si origina nelle opere, ma nell'interazione, dunque nell'esperienza. Ne parleremo tra l'altro in un volume che sarà pubblicato a breve, *L'arte fuori di sé*. Secondo noi l'artista del nostro tempo può avviare dei processi, ribaltando il concetto di opera d'arte, che passerà dall'essere punto di arrivo al divenire punto di partenza, sviluppato attraverso la socialità nelle menti delle persone. ★



Una delle installazioni create per il Museo Laboratorio della Mente.

Radiocronaca live del teatro che cambia

Dal 1929, la radio ha accompagnato l'evoluzione del teatro in prosa in Italia. Con alti e bassi: ce ne parla Bruno Gambarotta, ascoltatore appassionato e voce radiofonica di eccezione.

di **Oliviero Ponte di Pino**

Il teatro dialoga da sempre con la radio: basta citare un teorico come Arnheim, o drammaturghi come Beckett, Dürrenmatt e Pinter. In Italia la radio inizia ufficialmente le trasmissioni il 6 ottobre 1924, ma il teatro sull'etere ci arriva con qualche ritardo, solo dopo l'accordo con la Siae. Di fatto il teatro radiofonico da noi nasce solo nel 1929, quando l'Eiar nomina direttore artistico Enzo Ferrieri (1893-1969), regista teatrale e intellettuale di respiro europeo, autore di uno dei primi testi teorici sul rapporto tra i due media (*La radio, forza creativa*, "Il Convegno", 1931), che firmerà oltre 600 regie radioteatrali, tra classici e novità.

Quello tra teatro e radio resta un dialogo aperto: basti pensare a tre esperimenti animati da Roberta Carlotto: il ciclo delle *Interviste impossibili* (1961), il *Teatrogiornale* di Roberto Cavosi (2001-2003) e i *Teatri alla radio* (1997-2002). Quella di Bruno Gambarotta è la testimonianza insieme di un ascoltatore appassionato e di una voce radiofonica d'eccezione, che conosce dunque le due facce del medium.

Qual è il suo primo ricordo di ascoltatore di teatro per radio?

Mi sono rivisto nell'interno domestico di *Radio Days* ricostruito da Woody Allen, che del resto ha solo un anno più di me. La mia famiglia d'origine era piccolo borghese e mio padre, suscitando la malcelata riprovazione dei parenti, aveva speso una cifra spropositata nell'acquisto di un apparecchio ricevente di gran lusso, enorme, con cinque valvole e l'occhio magico per la sintonia. Appoggiato sopra una credenza del soggiorno, solo mio padre poteva accenderlo, manovrarlo e spegnerlo. Se non ricordo male, la prosa andava in onda la domenica pomeriggio, verso le 17, e tutta la famiglia si metteva seduta in circolo attorno alla radio, in religioso silenzio. Mia nonna Teresa impiegava il tempo a disfare vecchi maglioni per recuperare la lana. Allora i programmisti non avevano remore nel proporre testi di ardua comprensione. Un volmetto celebrativo del Terzo Programma ci informa che nella settimana 2-8 gennaio 1955 andarono in onda *Edipo re* di Sofocle e *Assassino nella cattedrale* di Thomas Stearns Eliot. Per un ragazzo come me, quello era il teatro. E pazien-



za se molti passaggi mi restavano oscuri, mi accontentavo della musica delle parole: la musica delle parole continua a piacermi, anche se ora mi induce al sonno.

Com'è cambiato il rapporto tra radio e teatro? Dal punto di vista della produzione? Dal punto di vista dell'ascolto?

Fino agli anni Settanta la Rai ha avuto delle compagnie stabili di prosa che furono sciolte per motivi di budget. La Garzantina della Radio ci informa che erano sei: Roma, Milano, Torino, Napoli, Firenze e Trieste. Gli attori che le componevano erano dipendenti a tempo indeterminato e lavoravano a pieno ritmo.

Dirette da un regista stabile, con il rinforzo di attori esterni in caso di necessità, erano compagnie affiatate che realizzavano produzioni di buon livello. Per l'ascoltatore era un dato naturale che il flusso del teatro fosse stabile e continuo. I testi del repertorio erano adattati alle esigenze del mezzo ma non ridotti. Gli effetti sonori avevano un ruolo centrale nell'allestimento che veniva realizzato in studi dotati di tutti gli accorgimenti necessari: pavimenti di varie tipologie, porte, finestre, scale, balconi, la camera anecoica per le battute all'aria aperta, più tutto il fabbisogno specifico per quel testo. Le produzioni della compagnia di Radio Firenze, diretta da Umberto Benedetto, erano riconoscibili fin dalle prime battute per il colore delle voci toscane. L'invenzione del *transistor*, che rese possibile l'ascolto mobile e l'incalzante diffusione della televisione, fecero sembrare troppo lunghi e impegnativi i testi integrali della prosa di repertorio (un'analogia preoccupazione non si verificò per l'opera lirica, che si continuò a trasmettere in versione integrale). Si tentarono così nuove strade, come la serie *Una commedia in trenta minuti*, che andò in onda dall'ottobre del 1969 al febbraio del 1977. Ultimo in ordine di tempo è stato il *Teatrogiornale*: ogni giorno veniva scelto un fatto di cronaca che ispirava una drammaturgia in tempo reale, trasmessa il giorno stesso.

Esiste uno specifico del radiodramma?

Il radiodramma è un'opera pensata per il mezzo radiofonico, perciò non subisce i condizionamenti della messinscena teatrale, relativi al-

la scenografia e ai costumi. Può spaziare in ogni ambiente e sotto tutte le latitudini e deve fare affidamento sugli effetti sonori per connotare gli ambienti. Gode insomma di illimitata libertà spaziale e temporale. Per contro non ha l'autorevolezza del testo teatrale, consacrato dalla tradizione. Che se ne renda conto o no, l'ascoltatore porge un diverso orecchio al radiodramma; chi ascolta un testo che fa parte del canone della storia del teatro è legittimato a pensare che sta aggiungendo un altro mattone all'edificio della sua cultura. Il radiodramma deve attirare l'attenzione e farsi seguire per la singolarità della sua proposta, che deve contenere una certa quota di novità e di sorpresa.

La radio degli esordi ha molto attinto dal teatro e dai suoi modi comunicativi: oggi ne è rimasto qualcosa?

La radio di oggi usufruisce solo dei modi comunicativi propri del teatro di affabulazione, in una sorta di reciproco scambio di esperienze. Ricordo i casi dei brevi racconti di Ascanio Ce-

lestini, delle narrazioni autobiografiche di Marco Paolini, delle irruzioni surreali di Alessandro Bergonzoni.

Che cosa farebbe, potendo intrecciare teatro e radio? E volendo sperimentare?

La radio digitale dialogherà con tutti gli altri media e sarà ascoltabile su piattaforme che possono ospitare testi, immagini, messaggi, musiche... È possibile far scorrere sullo schermo un testo del repertorio facendolo ascoltare in sincrono recitato da grandi attori, con un innegabile vantaggio formativo. Per la sperimentazione, sfrutterei l'accentuata interattività, facendo dialogare un autore teatrale con gli ascoltatori, allo scopo di costruire un testo collaudato. Tenterei l'esperimento di far nascere un testo dal dialogo fra l'autore e gli ascoltatori che intervengono con suggerimenti e correzioni: penso in particolare alla definizione dei vari parlati gergali, legati alle professioni, alla collocazione sociale... Insomma, un testo che nasca dal basso e per approssimazioni successive. ★

«Madamina, il catalogo è questo»: Microcinema e l'opera

Ha cominciato, nel luglio del 1997, con il supporto tecnologico del Centro Ricerche ed Innovazione Tecnologica (Crit) della Rai di Torino. Nel 2006 sono arrivati gli investitori e il 16 dicembre viene inaugurata a Milano la fase sperimentale. Oggi, **Microcinema** gestisce un network di 140 sale, connesso in rete via satellite bidirezionale, in aggiunta alle 200 sale collegate. 38.000 sono le ore di trasmissione, 18.000 le proiezioni e 460.000 gli spettatori, per un fatturato complessivo di 2.600.000 euro. Il funzionamento del sistema è semplice e intuitivo: la società stringe accordi di sfruttamento dei diritti digitali con i vari distributori, rielabora i contenuti dei supporti e compone una *library* cui gli esercenti attingono per comporre in piena libertà il palinsesto della propria sala. Infiniti i vantaggi, che annullano i costi di gestione legati alla movimentazione dei rulli, garantiscono qualità alla proiezione, grazie all'innovativo sistema di sala in alta definizione (Cinematik o M-box) e aprono le strutture affiliate alla diretta degli eventi e la polifunzionalità delle proposte, nell'arco di un'intera giornata. Tra le prime a intuire le potenzialità del *medium*, l'opera è presente sin dagli esordi: è con la *Traviata* di Zeffirelli dall'Opera di Roma che Microcinema, il 20 aprile 2007, inaugura il ciclo delle dirette. Più di 40 sono, da allora, le opere e i balletti trasmessi: dalla *Carmen* di Emma Dante prodotta dalla Scala, che il 7 dicembre del 2009 ha totalizzato il record di 20.000 biglietti in 70 sale, al *Falsaff* (Opéra de Wallonie di Liegi, 25 novembre 2009), e *Il trovatore* (Gran Teatre del Liceu di Barcellona, 22 dicembre 2009). Un numero destinato a crescere, grazie all'accordo con Rai Trade, che amplia potenzialmente il bacino di amanti del "bel canto", bypassando i costi del biglietto imposti dai teatri e riuscendo, se combinata con altre proposte, come "Imparolopera", spettacoli del Teatro Regio rimontati per bambini da Bruno Stori, là dove altri progetti hanno fallito: avvicinare l'opera ai giovani.

Info: www.microcinema.eu Roberto Rizzente



I migliori dvd della nostra vita

Nonostante la concorrenza di Facebook e YouTube, non conosce crisi il mercato del dvd in Italia. Merito, forse, della qualità dei prodotti e della capacità di mutare pelle, intercettando l'innovazione tecnologica, dal Blu-Ray al 3D.

di Sandro Avanzo

Un paio di anni fa sulle colonne di questa stessa testata ci si occupava degli spettacoli teatrali ripresi da telecamere e fruiti dal pubblico in home video. La tecnologia dell'epoca attuale evolve in tempi rapidissimi ed eccoci dunque a riassumere e ragionare su quanto è successo negli ultimi mesi in tema di "teatro sullo schermo elettronico". Va innanzitutto registrato come il dvd la faccia ancora da padrone, anche in un momento in cui anticipazioni sempre più attendibili preannunciano un suo imminente pensionamento a favore del Blu-Ray (tale sistema in Italia non sta progredendo con la velocità auspicata anche a causa della crisi economica globale, e intanto corrono voci sulla sua definizione Full HD effettiva con Audio Surround ad alta risoluzione già superata da altre nuove ricerche).

Il "caso" Fabbri

Di certo dobbiamo registrare una precisa richiesta di prodotto teatrale in video da parte dello spettatore, se è vero che un colosso editoriale come la Fabbri continua a proporre sul mercato dvd di spettacoli teatrali attingendo soprattutto alle registrazioni conservate nelle Teche Rai. Negli ultimi anni ha immesso con successo sul mercato le collane dedicate all'Operetta (*Le Grandi Operette*, 2008-2009) e agli sceneggiati televisivi degli anni '50-'80 (*I Grandi Sceneggiati della Televisione Italiana*, 2008-2010 e *Gli Sceneggiati Rai - I grandi classici per i ragazzi*, 2009-2010) e qui specifichiamo che ci stiamo permettendo di accorpate questo genere di riprese al discorso teatrale in quanto realizzate in massima parte in studio e con attori prestati dal palcoscenico. Per restare sull'attualità va detto che

è in corso l'uscita in edicola della nuova collana Fabbri dedicata ai *Grandi Musical Italiani*. Qui di seguito riportiamo i dati ufficiali ricevuti dalla stessa Fabbri Editori: dei 4 milioni complessivi di copie vendute, la collana di Eduardo De Filippo, 3 edizioni in vhs, forte delle sue 35 uscite, detiene il primato, con un totale di 1.700.000 copie. Ottimi i risultati anche per Gilberto Govi (vhs e dvd, 2 edizioni nel 2004 e 2005), con 620.000 copie per 10 uscite; Dario Fo e Franca Rame (dvd, 1 edizione nel 2006), 310.000 copie per 30 titoli; I Legnanesi (dvd, 2 edizioni nel 2006 e 2008), 250.000 copie per 30 titoli nel solo Nord Italia; Pirandello (2 edizioni nel 2007 e, con il "Corriere della Sera", nel 2008) con, rispettivamente, 400.000 e 240.000 copie per 43 titoli; Garinei&Giovannini (1 edizione nel 2007), 350.000 copie per 40 titoli; I Classici del Teatro (1 edizione nel 2008, tutt'ora in corso), 230.000 copie per 65 titoli; Operetta, partita nel gennaio 2009, e le cui vendite si attestano al momento sulle 50.000 copie; e, per finire, gli sceneggiati Rai, che dall'agosto del 2008 hanno totalizzato 220.000 copie vendute per 60 titoli complessivi.

Sono dati che da una lato indicano l'esistenza di un mercato non certo di nicchia e dall'altro incoronano l'edicola come principale luogo di riferimento per il reperimento di teatro da vedere in salotto. Altra riflessione meriterebbero i "generi" che vengono proposti dall'editore, generi leggeri e legati alla musica (l'operetta, il musical), mentre il grande patrimonio della lirica e della prosa televisiva (le famose "commedie del venerdì") continua a giacere nelle Teche Rai, inaccessibili ai più. Non siamo analisti commerciali ma riteniamo che la scelta dell'editore di investire in titoli di teatro d'evasione e musicale sia frutto di approfonditi sondaggi e precise analisi di mercato.

Tra web e 3D

A fronte della fruizione in *home video* di un prodotto materiale acquistabile in negozio o in edicola come è il dvd, un altro tipo di visione dell'immagine registrata in elettronica ha dilagato e si è imposto in questi anni recenti e ci si sta ovviamente riferendo al *web* con YouTu-





be e Facebook. Collegandosi in rete è possibile vedere e scaricare gratuitamente centinaia e centinaia di commedie, musical, opere liriche, pressoché tutto quel che si vuole per chi sa navigare con abilità. Quasi sempre si tratta di riprese amatoriali, senza un montaggio di post-produzione, realizzate con una sola telecamera se non con il telefonino, di scarsa qualità tecnica, ma che registrano moltissime volte gli spettacoli nella loro interezza. Con un handicap gravoso: vengono proposti divisi in frammenti di una durata massima di una decina di minuti imposta dalle regole del sito, per cui uno spettacolo di un paio d'ore si trova spezzettato in 13-14 video. (Chi siano le persone che realizzano tali *video-bootleg* e perché li postino in rete sarebbe argomento davvero interessante per una specifica indagine sociologica e psicologica). Accanto a queste riprese pirata il *web* è sempre più la piazza virtuale in cui proporre i video teatrali ufficiali, i *promo* che i teatri realizzano per attrarre in sala gli spettatori e informare sulle modalità di accesso. Sono ottime riprese in grado di rendere in pochi minuti la sintesi di uno spettacolo (anche se con un'ottica pubblicitaria) e che nel tempo a venire sono destinate a conservare la memoria di scenografie, coreografie, stili di recitazione e di canto.

Una nuova tecnologia si inserisce oggi nel quadro delle magmatiche e fluide immagini del teatro immateriale: il 3D, la possibilità di vedere immagini tridimensionali anche sullo schermo della TV. Ripensato con nuove metodologie elettroniche per le sale cinematografiche e impostosi nelle sale a partire dal 2007, il 3D viene ora proposto anche per le apparecchiature dell'*home video* sia per trasmissioni in diretta che per programmi registrati. È dunque una realtà con cui si deve confrontare anche chi si occupa di filmare, trasmettere e documentare lo spettacolo teatrale. Su quale supporto concreto? La risposta è tutta in divenire, ma forse il dvd (o la sua evoluzione in Blu-Ray) tanto vituperato e già dato per obsoleto può ancora giocare un suo ruolo. Crediamo che prima di rottamarlo sia opportuno soffermarsi a ragionare in termini di vantaggi non esclusivamente commerciali. ★

La web tv del Piccolo Teatro Colpo di click sulla scena contemporanea

È passato quasi un anno da quando il Piccolo Teatro di Milano ha attivato una *web tv*. L'idea è nata da diverse sollecitazioni: *in primis* l'esigenza di valorizzare il patrimonio artistico. E poi la necessità di sperimentare nuovi canali di comunicazione, sfruttando ciò che la tecnologia web consente, coerentemente con le possibilità della banda larga.

Il *concept* ha avuto una fase di gestazione importante, come conferma il direttore Comunicazione e Marketing del Piccolo Teatro, **Giovanni Soresi**, responsabile dell'iniziativa: «Fra i siti di informazione on-line italiani non ci sembrava di trovare esperienze organizzate e con una missione precisa come quella che avevamo in mente. Abbiamo scelto come riferimento le *web tv* di alcune emittenti televisive, tenendo come faro la Bbc. Abbiamo monitorato questi canali informativi e poi avviato una sperimentazione sulla nostra piattaforma. È uno dei nostri obiettivi: dare allo spettatore un'informazione più precisa che non è possibile trovare sui mezzi di informazione tradizionale». La *web tv* è ben organizzata e indicizzata in sezioni, come quella che dà la possibilità di fruire di *promo* in anteprima degli spettacoli in cartellone per un primo colpo d'occhio, mentre per gli spettacoli maggiori della stagione il Piccolo realizza di volta in volta degli *special*. Interessante anche il "Passaparola", rubrica in cui Maurizio Porro dà dei consigli sugli spettacoli da vedere.

«C'è poi l'operazione di recupero del patrimonio storico – continua Soresi – che ci ha portato a mettere mano al nostro archivio video, per digitalizzarlo e catalogarlo, con la realizzazione di alcuni *special* anche su questo. La linea editoriale scelta è quella di far parlare il regista: Strehler che spiega *l'Arlecchino* o *il Lear*, o Ronconi, per i suoi spettacoli. Ma i margini di ampliamento dei servizi resi possibili dalle nuove tecnologie sono enormi: i cellulari e gli *smartphone* rappresentano una nuova frontiera per testare contenuti (ad esempio, per gli spettacoli in lingua straniera il supporto della nuova fonia cellulare in sostituzione dei sopratitoli)».

I fondi sono un problema? «Effettivamente sì, in generale, ma quella della *web tv* è un'attività di comunicazione che deve essere leggera, *low cost*, e non appesantita da vincoli come quelli di una televisione tradizionale. L'obiettivo è proporre contenuti giovani, più freschi e accattivanti di quelli che propone la tv». Ragionando, infine, su possibili aree di miglioramento, Soresi è chiaro: «Penso alla connettività di rete, perché non è proprio vero che esiste la banda larga sempre disponibile. Per questa ragione stiamo perfezionando un progetto con Fastweb per migliorare anche questo aspetto». **Renzo Francabandera**



Il teatro sul web tra presente, passato e futuro

L'avvento del web ha mutato i fragili equilibri del teatro contemporaneo. Riproponendo all'attenzione modelli vecchi legati alla comunicazione, e tentando al tempo stesso di esplorare nuove vie in direzione della multimedialità e dell'interattività, la rete ha esasperato una dialettica interna al teatro, tesa tra l'aspirazione al successo e il bisogno di comunità.

di **Oliviero Ponte di Pino, Roberto Rizzente e Paola Abenavoli**

Per capire il rapporto tra teatro e rete, è utile identificare alcune tendenze, in parte attive da anni, in parte più recenti: marginalizzazione del teatro nella società e sui grandi media di informazione; tramonto del pensiero critico: la critica perde ruolo, spazio e autorevolezza; "personalizzazione" dell'informazione, anche in campo culturale: più interviste agli artisti, meno recensioni; crescenti costi di produzione e difficoltà distributive per giornali e riviste "di carta"; frammentazione dell'universo dei consumatori (anche in campo culturale), secondo gusti, curiosità e necessità sempre più peculiari e con un'offerta sempre più ricca e articolata; nel web 2.0, dove i contenuti sono prodotti dagli utenti, la comunicazione tende a diventare personale e orizzontale (morte dell'esperto, soggettività esasperata, passaparola e marketing virale).

In questo scenario, la rete presenta alcuni rischi per l'ecologia complessiva della cultura teatrale, ma offre anche grandi opportunità. Non funziona più il modello novecentesco, basato su un principio di autorità-competenza riconosciu-

to e articolato lungo un percorso virtuoso che iniziava con l'eventuale intervista-anticipazione all'artista, seguita dalla recensione sui media generalisti, per passare alla riflessione più approfondita sulle riviste di settore ed eventualmente approdare alla sedimentazione nei rari archivi, nelle riviste universitarie e nei pochi saggi monografici.

Il panorama si sfrangia. La rete, grazie alla sua economicità, alla potenza distributiva e alla capacità di memoria, ospita isole di resistenza, dove antiche esperienze possono trovare nuovo slancio. Ma suggerisce anche nuove forme, basate sulla multimedialità, sull'interattività, sull'orizzontalità della comunicazione.

Internet permette una comunicazione generalista, una vetrina sul mondo con miliardi di potenziali interlocutori sparsi in tutto il globo. Ma consente anche di costruire comunità più piccole, in un moltiplicarsi di isole (o di target sempre più frammentati). È una dialettica che il teatro contemporaneo conosce bene, diviso com'è tra l'aspirazione al successo e il bisogno di comunità: sempre sospeso, dunque, tra due tentazioni: da un lato, la perdita



di identità, la genericità di forme e contenuti, l'inseguimento del consenso al livello più basso; dall'altro, la deriva identitaria e autoreferenziale, la costruzione di un linguaggio esoterico, la chiusura al mondo in un microcosmo in apparenza autosufficiente ma destinato prima o poi a implodere.

In questo senso, la rete è uno specchio del teatro – riviste, strutture ospitanti e compagnie di produzione – così com'è e così come forse vorrebbe essere.

Le webzine

Eterogenee per definizione, le riviste teatrali sono state tra le prime ad intuire le potenzialità del web. Nel giro di pochi anni, molte cose, tuttavia, sono cambiate: se agli inizi i siti non erano che la copia del prodotto cartaceo (e per molti è ancora così), con la diffusione del *medium* e lo sviluppo delle tecnologie, grazie anche all'apporto di diversi e più intraprendenti *webmaster*, assistiamo ad una generazione nuova di prodotti (klpteatro.it, teatrocritica.net, teatroteatro.it), in cui l'asse contenuto-veste grafica è spostato in favore della seconda, con un'attenzione privilegiata per i contributi multimediali, l'interazione con gli utenti, le newsletter e i social network, oltre che per i possibili introiti derivanti dall'uso invasivo dei *banner* pubblicitari. Ma l'evoluzione in corso, inevitabilmente, ha avuto delle ricadute anche sui siti di più antica pubblicazione: così, mentre alcune testate si sono contentate, con alterni risultati, di tenere il passo, aggiornando solo saltuariamente i propri contenuti, per giunta con l'inserzione esclusiva di comunicati stampa e note in agenda (teatro.org, teatrantati.com), altre hanno saputo vincere la sfida, mantenendo gli standard degli esordi (delteatro.it) o marcando la propensione all'interattività (ateatro.it, dramma.it), senza che questo andasse a discapito dei contenuti, sempre di alto livello. Un fenomeno tutto moderno, poi, è quello del blog e delle cronache interattive dai festival: ce ne sono moltissimi, in rete, sempre molto seguiti dagli internauti e ricchi di contributi video, nonostante la confusione grafica e l'intrinseca povertà dei contenuti (tra le eccezioni, Post Teatro di Anna Bandettini). Una povertà che, al contrario, non dovrebbe mancare alle riviste universitarie (drammaturgia.it di Siro Ferrone, Firenze, cui sono seguiti, tra il 2005 e il 2006, teatroestoria.it di Savarese, Roma, e turin d@ms review di Alonge, Torino), benché limitate, al momento attuale, ad un uso strumentale del *medium* a favore delle esigenze pratico-informative dell'Ateneo, o a qualche saggio e sporadica recensione. L'aumento esponenziale dei siti dedicati al teatro ha reso necessari, da ultimo, la creazione di veri e propri motori di ricerca (es. qualeteatro.com),

La molteplice natura di un sito web: l'esperienza di ateatro

1. In principio era il blog (alla fine degli anni '90, la parola ancora non si usava). www.olivieropdp.it è un archivio personale di testi, frutto di oltre vent'anni di attività culturale, digitalizzati e riversati online (in pagine html statiche), poi via via arricchito di nuovi materiali d'attualità.
2. Ma era anche un indirizzo e-mail. Quando Mario Martone viene costretto a dimettersi dalla direzione del Teatro di Roma, alla fine del 2000, molti (teatranti, critici, semplici spettatori...), non trovando altri spazi in cui esprimersi, iniziano a mandare messaggi a olivieropdp@libero.it: vengono pubblicati sul blog, dando spazio e visibilità al dibattito. Si raccoglie così una piccola comunità, con interessi da condividere pubblicamente.
3. All'inizio del 2001, nasce la rivista, o meglio la webzine: www.ateatro.it (a cura di O. Ponte di Pino in collaborazione con Anna Maria Monteverdi, che cura anche la sezione "Teatro e nuovi media"). Il numero 0 e il numero 1 vengono firmati interamente da Ponte di Pino, nel numero 2 vengono pubblicati solo testi di collaboratori. Nel corso degli anni, nasce e si consolida una redazione, che fino al 2009 pubblica oltre 120 numeri con cadenza (circa) mensile.
4. In parallelo, nasce la newsletter che informa gli iscritti alla mailing list su varie iniziative: per esempio, l'uscita di un nuovo numero o un incontro pubblico.
5. Nel 2002 si apre il forum (evoluzione dei vecchi newsgroup), dove la comunità di www.ateatro.it informa e si informa, discute e polemizza.
6. Negli anni, vengono pubblicati centinaia di testi: si crea così un archivio digitale, inserito in un database che viene reso consultabile e ricercabile online (con pagine html dinamiche). Attualmente l'archivio contiene tutti gli articoli pubblicati (quasi 2000).
7. L'attività online riverbera nel mondo "reale": www.ateatro.it diventa un'officina di progettazione culturale, in grado di ideare, organizzare e promuovere iniziative come l'incontro-convegno "Le Buone Pratiche del Teatro" (a cura di Mimma Gallina e O. Ponte di Pino), che dal 2004 raccoglie ogni anno diverse centinaia di partecipanti. La settima edizione, "Risorgimento!", si terrà il 26 febbraio 2011 a Torino.
8. Alcune delle informazioni contenute nel database, catalogate con *tag* tematici, vengono organizzate e presentate in forma di enciclopedia: la atea@tropedia, assai utilizzata dagli studenti, conta ormai centinaia di voci dedicate ai maestri e ai grandi temi della scena contemporanea.
9. La rete è in costante trasformazione. L'avvento dei social networks erode lo spazio di blog e forum. Nel 2009-2010 si chiude il forum di www.ateatro.it e vengono aperti un gruppo e una pagina su Facebook, che in pochi mesi supera i mille iscritti.
10. ???

Oliviero Ponte di Pino



ancora parziali, certo, e graficamente discutibili, ma la cui consultazione non sarà superflua ai fini di un soddisfacimento immediato dei propri *desideranda*.

Teatri e Festival

Non solo le riviste, anche i teatri non possono più prescindere da internet: la maggior parte lo utilizza, come gli enti, a fini promozionali, oltre che per offrire servizi (es. la biglietteria on-line). Ma si cerca di andare oltre: l'interattività, ad esempio, sembra essere una delle linee su cui puntare per far crollare, anche via web, la "quarta parete", rendendo il pubblico sempre più partecipe dell'attività del teatro. Da qui (oltre alle community, i blog e le newsletter, es. www.teatrokismet.org) la comparsa, nei vari siti, dei loghi di Facebook, Twitter, e soprattutto Flickr per la condivisione di immagini, fino alle web tv (www.teatroeliseo.it) o i canali su YouTube. A questo proposito, è da rilevare il tentativo, sempre più frequente, di fornire foto e video delle conferenze stampa e delle prove, piuttosto che *trailer* degli spettacoli (www.teatropubblicopugliese.it, www.briciole.it, www.teatrostabile.abruzzo.it). Insomma, l'obiettivo finale pare essere la trasformazione del web in archivio, dando a questa arte, un tempo considerata "non

memorizzabile”, un carattere di universalità anche a livello di immagine (www.piccoloteatro.org, www.teatro-stabiletorino.it, www.teatrodellapergola.com, www.teatrostabilecatania.it, www.teatrodiroma.net, www.auditorium.com, dotato anche di web radio). Tuttavia, sono soprattutto i teatri d'opera a puntare su internet, sugli archivi, garantendo un'offerta ricchissima di servizi interattivi e mediando con sapienza e *appeal* la necessaria classicità dei loghi con le esigenze della modernità. Esemplari, in questo senso, i casi della Scala (www.teatroallascala.org), Opera di Roma (www.operaroma.it), San Carlo (www.teatrosancarlo.it) e soprattutto La Fenice, che di recente ha avviato, in partnership con la Fondazione Ibm, il progetto Digital Sipario per l'archiviazione dello storico (www.teatrolafenice.it). E già molto attivi nella direzione dell'interattività sono i festival, sempre più propensi ad arricchire l'apparato informativo con la web tv, il blog, le community. Dando sempre più l'idea di laboratori aperti oltre il periodo del festival: dalla Biennale di Venezia (www.labiennale.org), che ha un proprio

canale web, al Napoli Teatro Festival (www.teatrofestivalitalia.it), dalle Colline torinesi (www.festivaldellecolline.it) al Mittlefest (www.mittlefest.org), da Primavera dei Teatri (www.primaveradeiteatri.it) al Ravello festival (www.ravellofestival.com).

Gli artisti e le compagnie

Terzi, in ordine di tempo, sono gli artisti, meno propensi, a dire il vero, a utilizzare la rete per fini pubblicitari. Gli attori di teatro, quelli più noti almeno, scelgono internet per proporre nuovi progetti sì, ma anche per avere un colloquio con i propri spettatori (mentre il web come vetrina è maggiormente usato soprattutto dalle giovani compagnie, che attraverso la rete possono, e devono, operare per rendere nota la propria produzione). Non sono molti i casi: preponderanti sono le nuove generazioni, ma capita di scoprire delle piacevoli sorprese, come Giorgio Albertazzi (www.giorgioalbertazzi.it) e Moni Ovadia (www.moniovadia.it) cui possiamo aggiungere, tra i più giovani, Filippo Timi (www.filippotimi.com), che di internet ha sfruttato appieno la possibilità di interloquire con il proprio pubblico. Senza contare chi opta per un vero e proprio blog, come Dario Fo (www.dariofo.it), molto attento anche alla documentazione storica della propria opera, o Beppe Grillo (www.beppegrillo.it), più versato sul fronte dell'attualità politica che non su quello prettamente artistico. Grande attenzione, nei siti degli artisti, viene riservata poi alle immagini (nonché alle innovazioni, come Arturo Brachetti, www.brachetti.com, che riflette anche sulla rete la propria creatività), testi o video sulle produzioni presenti e passate (si vedano a titolo di esempio i siti di alcune compagnie di ricerca come www.cittadiebla.com, www.anagoor.com, www.motusonline.com o www.teatrinoclandestino.org), e magari rassegne stampa. In questa direzione vanno anche autori e registi, da Tato Russo (www.tatorusso.it) a Emma Dante (www.emmadante.it), nonché compagnie affermate, quale quella di Gabriele Lavia (www.compagnialavia.it). E soprattutto alcuni esponenti del teatro di narrazione, come Ascanio Celestini (www.ascaniocelestini.it), che propone diversi video, testi, ecc. Ma una delle “doti” del web può essere, per il teatro, quella della memoria: e quale migliore utilizzo di internet dell'omaggio ai grandi protagonisti scomparsi? E' il caso di due iniziative: la prima, quella relativa a Vittorio Gassman (www.vittoriogassman.it), realizzata dalla Fondazione che porta il suo nome; la seconda, riguardante Ugo Tognazzi, (www.ugotognazzi.com), ricchissima di spunti e materiali disparati. Una strada, questa, dalle inesauribili potenzialità, tutta da esplorare per il futuro. ★

Buon compleanno, dramma.it!

Se confrontassimo i cartelloni della stagione 1999/2000 con quelli attuali credo che risulterebbe una cosa: la presenza, nei programmi di quest'anno, di autori italiani contemporanei. Non ho parlato di “maggior presenza” ma semplicemente di “presenza”. E sì, perché quando all'inizio del 2000 con gli amici drammaturghi del gruppo “target”, già creatori del giornale “Tempi moderni”, decisi di creare un sito dedicato alla drammaturgia contemporanea italiana, intitolavamo un articolo del nostro giornale: “La nuova drammaturgia: tutti la vogliono, nessuno se la piglia”. Il 2000 è anche l'anno in cui internet smette di essere una faccenda riservata ai ricercatori universitari e si avvia a diventare un nuovo media per tutti.

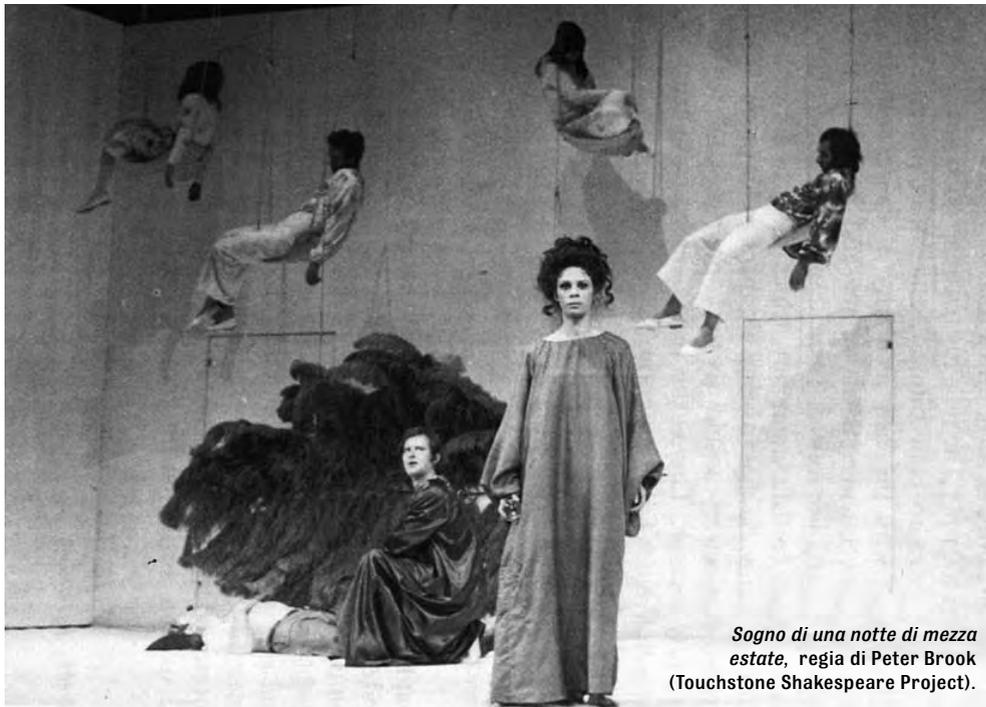
Così **dramma.it** cominciò il suo cammino nel settembre di quello stesso anno, puntando soprattutto sulla pubblicazione *on-line* dei copioni di autori viventi. Quasi subito la Siae se ne accorse e recensì nel bollettino ufficiale il nuovo sito ad un mese dalla nascita. Gli *step* successivi che ne hanno alimentato la diffusione sono spesso coincisi con le cinque edizioni annuali, dal 2001 al 2005, del convegno “Scrivere per il teatro”, organizzato a Bologna da Luigi Gozzi e Marinella Manicardi del Tetro delle Moline. Furono appuntamenti fondamentali per lanciare il sito, durante i quali si crearono iniziative in collegamento con importanti realtà nazionali. Alcuni esempi: il concorso “Dramma in rete” con l'Associazione Critici di Teatro e l'Istituto del dramma italiano di Fiume, la collaborazione con l'Associazione teatrale Pistoiese che, con la direzione di Cristina Pezzoli, avviò un triennio di cartelloni dedicati alla nuova drammaturgia, la lettera al sindaco di Roma Walter Veltroni per chiedere uno spazio pubblico da impiegare come laboratorio performativo per i nuovi autori, gli eventi del gruppo “Teatro civile”, tra cui la maratona “Scrittori per la pace”, che ricevette anche il Premio Hystrio alla drammaturgia, la costituzione dell'Associazione **dramma.it** in collaborazione con Riccione teatro diretto da Fabio Bruschi.

Sono passati dieci anni dalla sua nascita e **dramma.it** è ormai uno dei siti web storici del teatro italiano. Proprio in coincidenza con il decimo anniversario il sito si è rifatto il look e ha introdotto alcune innovazioni tra cui la *community* degli autori che offre uno spazio personale in cui gli utenti possono inserire un proprio blog, i propri copioni, immagini e locandine, comunicare con gli altri membri della comunità e altro ancora. In questi dieci anni le sorti dell'autore contemporaneo sono cambiate e l'autore è di nuovo presente nei nostri teatri. Lasciateci credere che un piccolo contributo lo abbiamo dato anche noi. **Marcello Isidori**

La memoria digitale: croce e delizia della scena

Nonostante i passi da gigante fatti dal nostro Paese nel campo dell'archiviazione digitale, rimangono irrisolte alcune questioni, dalla convergenza tra le istituzioni alla conservazione dei database.

di **Stefano Locatelli**



Sogno di una notte di mezza estate, regia di Peter Brook (Touchstone Shakespeare Project).

I documenti teatrali, si sa, sono oggetti problematici: si tratta di materiali eterogenei e per di più dispersi nei luoghi più disparati. La mancanza di un coordinamento centrale delle istituzioni che si occupano della documentazione dello spettacolo dal vivo accentua in Italia il problema. Non v'è dubbio che l'elaborazione di strategie di convergenza tra istituzioni diverse sia al momento uno degli strumenti più importanti che le nuove tecnologie possano fornire alla memoria del teatro. Non sarà un'utopia, se è vero che all'estero non mancano esempi importanti, come il **Touchstone Shakespeare Project** della British Library (www.touchstone.bham.ac.uk), l'**AusStage**, finanziato dall'Australian Research Council (www.ausstage.edu.au) o il notevole **Repertoire des arts du spectacle** (<http://rasp.culture.fr>), in Francia.

Un discorso analogo può essere fatto per i video di interesse teatrale. Ricordiamo che l'audiovisivo è stato riconosciuto dall'Unesco come bene culturale nel 1989 (in Italia solo dal 1999). Reperibilità e conservazione dei video vennero indicati come i presupposti fondamentali per l'esistenza stessa di questo patrimonio culturale. Negli ultimi anni, anche grazie alla diffu-

sione dei sistemi informatici, si sono fatti passi in avanti (come il Catalogo collettivo delle videoteche teatrali italiane, promosso da **Riccione-Teatro**, o il progetto **Terpsychore**, specializzato sul patrimonio audiovisivo della danza). Che non hanno risolto, tuttavia, le magagne della legislazione italiana, priva di norme chiare relative al deposito legale dei video. La legge 106 approvata nel 2004 (entrata in vigore solo nel 2006) ha posto fine a questa anomalia, fondando anche da noi le basi per la realizzazione di un centro di conservazione *ad hoc*: l'**Istituto Centrale per i beni sonori e audiovisivi** (www.icbsa.it), attivo dal 2008. Resta da vedere, tuttavia, quanto questo gioverà agli studi teatrali e quanto, soprattutto, saprà rispondere agli standard europei (come la **Bibliothèque Nationale de France**, dove il deposito legale dei video risale al 1975). Ma le nuove tecnologie hanno anche permesso ai ricercatori di raccogliere *corpus* documentari idealmente completi. Non si può non pensare al progetto **Herla** (www.capitalespettacolo.it), avviato per iniziativa di Umberto Artioli e dedicato all'attività spettacolare patrocinata dai Gonzaga tra la fine del XV e l'inizio del XVII secolo; l'**Archivio Multimediale degli At-**

tori Italiani (AMAtI) di Siro Ferrone (www.actors.it), notevole per l'accuratezza con cui raccoglie informazioni sugli attori italiani dal XV al XX secolo; o il repertorio di iconografia digitale in dvd (Titivillus Edizioni) **Dionysos**, che dal 1995, sotto la supervisione di Cesare Molinari e Renzo Guardenti, cataloga oltre 21.000 immagini dall'antichità al primo Novecento. Senza dimenticare, poi, i tentativi di ricostruzione virtuale dei teatri di epoche passate come **Theatron** (www.theatron.org), avviato nel 1998 sotto la guida di Richard Beacham, le ricerche sul teatro italiano dell'Ottocento coordinate da **Paolo Bosisio** (Bulzoni Editore) o la digitalizzazione delle 100.000 pagine di archivio del **Patalogo**, condotta dalla Fondazione Campania dei Festival in collaborazione con Ubulibri e la Regione Campania (www.teatrofestivalitalia.it).

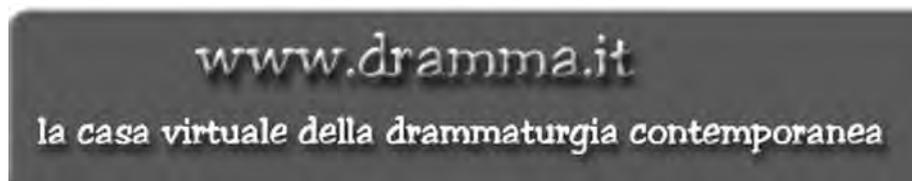
Rimane tuttavia almeno una questione di fondo da risolvere: il mantenimento dei documenti digitali. Un problema che interessa non solo gli archivi, ma anche tutti quei materiali che oggi vengono prodotti direttamente in formato digitale, come riviste on-line (pensiamo al fondamentale *ateatro.it* di Oliviero Ponte di Pino), siti dei teatri (su tutti il **Piccolo Teatro** col suo archivio on-line e il progetto EuroLab), forum, strumenti didattici e di formazione, database. Potenziali documenti che nascono con e per internet, e che corrono il rischio, fortissimo, di cancellazione. La legge n. 106/2004 sembra correre in soccorso laddove specifica che debbano essere oggetto di deposito legale anche i «documenti diffusi su supporto informatico» e «tramite rete telematica». A quattro anni dall'entrata in vigore della legge, tuttavia, non è stata fatta chiarezza sulle effettive modalità di regolamentazione del deposito legale dei documenti informatici, specie per quanto riguarda quelli diffusi tramite internet.

Il rischio, inutile a dirsi, è che molto vada disperso, o che il teatro venga in qualche modo «rimosso» anche da questo settore della cultura italiana. Come fare in modo che i documenti digitali di interesse teatrale rientrino effettivamente nelle dinamiche della conservazione? Come farsi portavoce delle esigenze degli studiosi e degli «addetti ai lavori» presso le istituzioni? La questione rimane aperta. ★

Carta vs web: quale futuro per la critica?

Aggiornamenti in tempo reale, contributi video, tenuta nel tempo, consenso di un pubblico giovane: il proliferare di blog, webzine e riviste online sembra aver soppiantato definitivamente la critica sui giornali. Ma cosa si nasconde sotto la superficie?

di Diego Vincenti



La democraticità del web. Quasi un luogo comune. Eppure tant'è: tutti possono scrivere quel che gli passa per la testa, con la speranza di trovare nutrite platee di lettori. Affascinante. E acquisito. Niente di nuovo. Più rivoluzionario l'impatto che il fenomeno ha avuto negli ultimi tempi sulla critica teatrale. Perché se da una parte (sui giornali) si assiste alla costante diminuzione degli spazi dedicati alle recensioni, dall'altra (in internet) proliferano siti dedicati all'argomento e iniziano a consolidarsi alcune realtà di maggior spessore. Con conseguente richiesta bulimica di accrediti e buona pace degli uffici stampa... Un processo che sta ovviamente riguardando l'editoria nel suo complesso, come hanno anche dimostrato le ultime vicende al Corsera. Ma che nello specifico dei palcoscenici sorprende per la velocità con cui si è sviluppato. E per il corollario di riflessioni pluridisciplinari che propone.

Il web in tempo reale

Carta o non carta? Questo è il problema. Che s'allarga molto oltre i risicati limiti dello strumento. Un prestigio maggiore pare tuttora riconosciuto all'uscita in edicola. Questione di firme, di percorso formativo, di filtri e canali che (generalmente) garantiscono la qualità del pezzo giornalistico. A questo si aggiunge il fascino dell'idea di esser letti ogni mattina da decina di migliaia di persone. Almeno in teoria. Il web gioca la sua partita con altre carte. Come il fatto di non avere date di scadenza. Se arrivati a sera col giornale s'incarta il pesce, la critica *online* rimane lì come un monumento, la si ritrova dopo gli anni, strumento di lavoro o mera curiosità sopravvissuta al tempo, al limite invecchiata un po' male. Una dinamica che si ritrova in tutti i maggiori siti e che in alcuni casi sconfinava oltre la semplice recensione, basti pensare agli archivi di ateatro.it (con approfondimenti e interviste) o di *dramma.it* (per la

drammaturgia contemporanea). Un aspetto non da poco che coinvolge soprattutto il lettore medio. Perché se operatori e appassionati possono anche ricordarsi di passare in edicola il tal giorno per farsi illuminare da tizio, lo spettatore meno smaliziato prima di scegliere magari si fa un giro sul web. E lì rimane.

L'aggiornamento costante delle pagine sembra essere un'altra discriminante d'una certa importanza. Oltre a segnare spesso il successo o meno di un'iniziativa, i siti più attenti (si pensi a *klpteatro.it*, *teatroecritica.net*, *iltamburodikatrin.com*, *delteatro.it*) caricano nuovi contributi quotidianamente, offrendo una panoramica quasi in tempo reale sullo stato dell'arte. Un ritmo e una specificità che il quotidiano generalista non può sostenere. Né tanto meno desidera. Da qui la volontà di distinguersi attraverso il valore qualitativo del contenuto. E, nei migliori dei casi, attraverso la ricercatezza grafica. Un aspetto che il web spesso per assurdo sottova-

luta, nonostante il vantaggio di poter proporre con generosità materiali fotografici e video (si veda di nuovo klp teatro.it, all'incirca due nuovi inserti video la settimana). Mentre per quanto riguarda la qualità della scrittura, impossibile raggiungere un punto d'arrivo, sebbene anche sul web si noti una certa propensione a lasciarsi guidare dalle firme di maggior prestigio (in questo senso si veda delteatro.it) o dal proprio sito di riferimento.

Questioni di pancia

Nella galassia di proposte, alcune forme ibride hanno raggiunto una propria maturazione, muovendosi a cavallo fra rete e realtà. Sono le "redazioni intermittenti" come Altre velocità e Il Tamburo di Katrin, il cui lavoro di analisi della scena contemporanea si sviluppa sempre più sul proprio territorio geografico, spesso intrecciando rapporti con istituzioni, scuole, festival, col conseguente rischio di incrinare la libertà di giudizio sugli spettacoli, in un possibile contesto di interessi incrociati (si veda box). Mentre meno importanti per casistica appaiono i *blog*: terre di nessuno dalla pretesa unicità, in realtà in pochissimi casi riescono a innalzarsi sopra un livello medio di grigio anonimato (si vedano le pagine di Anna Bandettini). Forse perché nell'egocentrismo della forma, esasperano alcuni difetti che non sempre la critica *online* riesce a nascondere.

Quali? L'assenza (o quasi) di una struttura e un forte soggettivismo, nei peggiori dei casi si traducono in una mancanza di misura, sia quantitativa che qualitativa, con logorroici giudizi di pancia che poco aggiungono alla dialettica critica. Ed è forse questo il difetto più facilmente riscontrabile. Che spinge alcuni siti verso un gusto vagamente amatoriale (teatroteatro.it o teatro.org, anche se piace la sensibilità – rara nell'ambiente – nei confronti dei palcoscenici più classici) o a un generalismo d'interessi artistici che incuriosisce quanto confonde (si veda drammaturgia.it). Aspetto che pare invece accomunare le realtà di maggiore successo, è l'attenzione verso il teatro di ricerca e gli ultimi sviluppi di performance e affini. Una scelta che a quanto pare paga, anche per il fatto di parlare al pubblico più giovane, che è poi quello che con naturalezza si rivolge al web.

Ma che in un discorso complessivo di sensibilità critica, forse rende alcune esperienze (auto) limitanti. Ci sarà tempo per approfondire la riflessione. Per il momento rimane sintesi esemplare del fenomeno il caso di Amnesia Vivace, l'associazione culturale romana nata nel 2001. Pubblicazioni periodiche sul web per 9 anni, 32 numeri trimestrali, 74 firme e 482 articoli in totale. Un piccolo-grande caso che cresce e diviene voce contro (o semplicemente anomala), con tutti i limiti e le bellezze del caso. Pacche sulle spalle e prospettive. Ma in un batter di ciglia ogni cosa si spegne, cessano le pubbli-

cazioni e rimangono le recriminazioni. Per un progetto non salvato e spezzatosi dall'interno. Per un silenzio complessivo e straniante. Primo fra tutti da parte di quello stesso web in precedenza cassa di risonanza, fucina di colleghi, amici e quant'altro, dai «meccanismi diabolici eppur necessari ed evoluti» (estratto dal necrologio di Valerio Cruciani). Un'occasione sprecata, nell'ecclettico panorama della rete. Ma anche un monito ai limiti propri del fenomeno. Dove entusiasmi e (dis)interesse sembrano viaggiare di pari passo. Che la carta sia l'ultimo dei problemi? ★

Il sapore *live* del teatro: a tu per tu con le "redazioni intermittenti"

Uno dei pregi riconosciuti del web è quello di seguire in tempo reale un evento. È su questa scia che sono nate le cosiddette "redazioni intermittenti", gruppi di giovani critici deputati alla cronaca *live* di un festival. L'idea, di per sé, non è nuova, ma è solo negli ultimi tempi che il fenomeno ha preso piede, grazie anche alla compiacenza degli organizzatori, sempre più interessati a una redazione stabile in seno al proprio festival, per fini anche pubblicitari. L'esempio più noto è quello di **Altre Velocità** (www.altrevelocita.it): costituitosi nel maggio 2005 sotto il coordinamento di Massimo Marino,



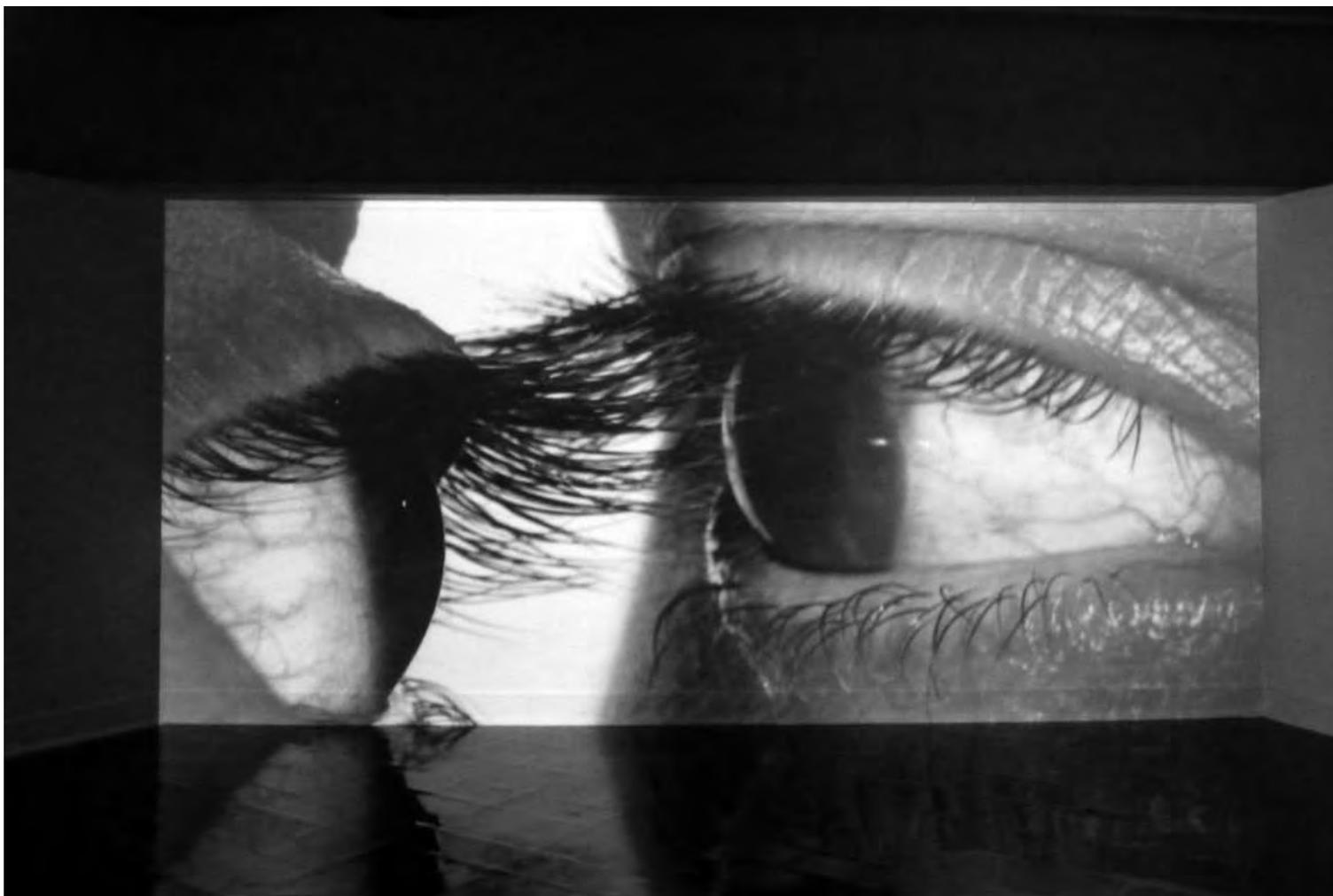
in occasione di Contemporanea05 del Metastasio di Prato, il gruppo, coordinato da Lorenzo Donati, opera prevalentemente nell'Italia centrale. I mezzi utilizzati sono i più disparati: dai laboratori di critica ai quotidiani locali, dalla radio al web, passando per il sito del festival ospitante. Se la compagine, dopo un promettente inizio, sembra mostrare, tuttavia, i segni del tempo, complice l'eccessivo attac-



camento al territorio, altri gruppi, negli ultimi anni, hanno saputo conquistarsi un posto al sole. Tra questi **Krapp's Last Post** (www.klp teatro.it), sempre più attivo anche sul versante della redazione *live*, grazie all'intraprendenza dei due fondatori, Daniela Arcudi e Bruno Bianchini, e dei tanti collaboratori, sparsi per l'Italia e oltre (è in previsione un nuovo dominio per estendere l'attività all'Inghilterra, Francia, Germania e Olanda). Cui possiamo aggiungere **Il tamburo di Katrin** (www.iltamburodikatrin.com) di Camilla To-



so, Silvia Gatto e Carlotta Tringali, nato dal laboratorio di critica tenuto tra febbraio e marzo del 2009 da Andrea Porcheddu in occasione del festival Mediterraneo della Biennale di Venezia. Quanto queste realtà sapranno crescere, è presto a dirsi: certo è che alcune esperienze, come la cronaca di **Novo Critico** seguita da **Klp** o la recente collaborazione di **Katrin** con Jacopo Lanteri (www.hoop-lab.com) fanno ben sperare. A patto, naturalmente, che non ci si lasci imbrigliare dai giochi di potere presenti *in loco* e che non si rinunci al necessario confronto critico con altre, più datate esperienze. **Roberto Rizzente**



A che serve Facebook? Il teatro e il *branding*

Facebook risulta formidabile nel consolidare l'immagine degli artisti. Esistono convergenze tra teatro e il più diffuso, e invasivo, fra i social network? Non sul piano creativo, probabilmente.

di **Roberto Canziani**

Solo gli ingenui possono pensare che Facebook serva a ritrovare i compagni di scuola, o dell'università. Nel momento in cui il più frequentato fra i social network supera per numero di contatti giornalieri anche Google, c'è almeno da ripensare cosa ci fa, dentro la nostra vita, una bacheca sempre in movimento che dovrebbe tenerci informati - si dice - sui pensieri, sulle passioni, sui divertimenti dei nostri "amici".

Di Google o dei motori di ricerca (ma tanto è solo Google che conta) conosciamo l'utilità, e sappiamo che svolgono bene il proprio servizio. Invece a Fb tutti ci siamo avvicinati per curiosità, prima che per uno scopo. E molti, anzi moltissimi tra quelli che lo usano, non sanno dire precisamente "a che cosa serve Fb".

Divertimento, svago, bisogno relazionale, so-

no le risposte più comuni alla domanda posta sull'"utilità" di Fb. Ma si può davvero pensare che un business da 500 milioni di utenti, valutato 14 miliardi di dollari, possa fondarsi su un'ipotesi vaga come il bisogno relazionale?

Chi non ha stima di Facebook dice che si tratta di un meccanismo poco trasparente - per lo meno agli occhi della maggioranza dei suoi utilizzatori - invadente, appiccicoso, che dietro l'apparenza ludica delle amicizie e del gridare forte il proprio *status* al mondo, nasconde la supremazia degli affari (a partire dalla controversa "profilatura" degli utenti), rapporti poco chiari con i poteri governativi (come si è visto nel caso della Cina, anche perché del rapporto con il governo italiano si parla raramente), e infine una forma oramai palese di imperialismo digitale. Sono cose risapute (la Rete, nel suo complesso, è invece

abbastanza trasparente, quindi ne parla) e non è questo il luogo per ripeterle. Così come non è affatto in queste intenzioni, demonizzare Fb.

Dentro la nuvola dei media

Domandiamoci piuttosto: che cos'ha a che fare il teatro con tutto questo? Poco, o tanto, a seconda dei punti di vista. Poco nel senso dell'interazione tra teatro e nuovi media, che è il tema di questo dossier.

Se qualcuno s'inventa un teatro che va avanti a forza di sms, o lo appoggia alle reti Gps, come è stato già fatto, si potrà dire che è una trovata, una notizia curiosa che troverà spazio in qualche *blog*, e nelle "brevi" di un giornale, e che magari farà vendere qualche spettacolo. Ma non possiamo sinceramente pensare che sia un esempio (e nemmeno uno spunto) di evoluzio-

ne del mezzo o del linguaggio teatrali.

Allo stesso modo pare improbabile uno scambio di input creativi tra Fb e il teatro. C'è di sicuro chi è già disposto a occuparsene, ma non si andrà oltre alla bizzarria di una *boutade*.

Le convergenze fra teatro e Facebook stanno da un'altra parte. Per definizione, Fb è un *social media*, ed è dentro questo associazionismo mediatico, semmai, che il teatro può servirsi di Fb. Perché a differenza di tanti altri *media* potenti, il teatro (più in generale, lo spettacolo dal vivo) comporta un numero drammaticamente esiguo di contatti "reali". Sono, al massimo, gli spettatori che riescono a riempire una sala, o una piazza: le 3.500 poltrone del Teatro Massimo di Palermo o il singolo spettatore delle creazioni *face-to-face*, 1:1, o ideate per quantità infinitesimali di pubblico, oramai così frequenti nelle nostre cronache.

Ma per esistere, lo spettacolo dal vivo ha bisogno di pubblico e anche di comunicazione sociale. Senza scomodare teorie, ha bisogno di annunciarsi, dimostrare la propria esistenza, farsi riconoscere, promuoversi, pubblicizzarsi, ma soprattutto raccogliere consensi, dentro la "nuvola" dei media. E deve farlo, altrimenti non c'è: non esiste, se non per quei 3.500, o per quello spettatore singolo.

Per quel che vediamo guardandoci attorno, il sistema teatrale italiano è piuttosto sguarnito su questo fronte. Gli uffici stampa (tutti oramai ne sono dotati, anche la più minuscola compagnia amatoriale) non smentiscono il nome che li definisce: si occupano appunto della stampa. E per un pezzo sul *Venerdì* di Repubblica farebbero qualsiasi cosa. È un atteggiamento, e anche un comportamento, comune a tanto teatro generalista: teatri pubblici, stabili più o meno privati, compagnie di giro, vivono uno stato di autentica dipendenza nei confronti della carta stampata. Ma se si va a sbirciare nell'area dell'innovazione teatrale, il discorso non si sposta molto. Sono più digitali, è vero, ma se curano con più metodo ed entusiasmo il proprio sito, se invitano a fare *community* attraverso il blog, e mandano con regolarità inappuntabile le loro mail agli spettatori, quando decidono di scendere in Fb lo fanno sempre nella prospettiva della "vetrina". Fb è per loro uno spazio in più per risultare visibili, uno dei tanti metodi per ricordarti l'appuntamento, *save the date!* Trascurano il fatto che

Fb aiuta poco a vendere prodotti, o biglietti, e serve semmai a creare e diffondere immagine. Per usare i termini pomposi della comunicazione aziendale: Fb non è strategico nella vendita, ma nel *branding*, cioè nel convogliare interesse, simpatia, consenso attorno a un marchio, a una sigla (*Mi piace*), e non a piazzare un prodotto.

Case-story

Se c'è qualcuno che l'ha capito, o perlomeno se ne accorto e lo fa valere, sono **Ricci/Forte**. Il duo che nelle ultime stagioni ha portato un po' di aria fresca in un orizzonte teatrale assai attecchito su stesso, mi sembra anche capace di un uso non riduttivo di Fb. Nel senso che attorno al loro *brand*, marchio creativo-aziendale, si è andata formando in poco tempo, spontaneamente, una *community* che lo ha diffuso e ne ha aumentato la reputazione. Il tam tam mediatico dei "pochi" che avevano visto i loro spettacoli ha

dato vita, attraverso i *post* e i rimbalzi di bacheca in bacheca, a un fenomeno che ha coinvolto "molti": l'entusiasmo del sentito dire, l'attesa per il vedere, la richiesta di ulteriori repliche, si leggono giorno per giorno nei commenti lasciati in rete da tante persone che di Ricci/Forte si dicono fan, sostenitori, complici, tanto più in assenza di un contatto "reale", da spettatori.

Non che manchino, su Fb, profili o pagine ufficiali di singoli artisti teatrali o gruppi (mi scorre sotto gli occhi ora quella di Federico Tiezzi, esplosa sulla *querelle* della direzione artistica del Metastasio di Prato, quasi una quotidiana rassegna stampa del caso, eppure, una volta passato aprile, via via languente). Buona mossa, ma occasionale. Per l'uso costante e attivo (la regola principe di Facebook), Ricci/Forte mi sembrano la vera *case-story* di un approdo teatrale ai social network. E merita seguirne l'evoluzione. Almeno finché Facebook dura. ★

Cinguettare via web: il fenomeno Twitter

Non avrà la diffusione di Facebook, ma, con i suoi 175 milioni di utenti, **Twitter** (in inglese "cinguettare") può segnare un modo nuovo di comunicare il teatro. Per le sue caratteristiche, innanzitutto: a differenza del rivale, twitter permette di seguire i pensieri di persone che non necessariamente si conoscono nella vita reale, selezionate sulla base della comunanza di interessi. Nel giro di 140 battute (il massimo che il servizio di *micro-blogging* consente) postate dai *following* (gli utenti che l'internauta ha deciso di seguire), lo spettatore può così farsi una realistica opinione di tutto quanto concerne uno spettacolo, bypassando le dichiarazioni ufficiali dei comunicati stampa. Logico pensare che questo aprirebbe le porte ad una comunicazione orizzontale, più diretta e democratica, rafforzando, al contempo, il senso di *community* intorno ad una determinata realtà (www.teatromanzoni.it, www.gaetano-donizetti.com, www.teatrosancarlo.it). Ma non solo: alcuni teatri, soprattutto in Francia e Inghilterra, stanno cominciando a sondare le nuove frontiere dell'interattività: di recente il **Théâtre du Nouveau Monde** ha creato un account twitter per ogni personaggio del molièriano *Il borghese gentiluomo*, lasciandoli interagire sulla base dei *post* pubblicati dagli utenti (<http://vimeo.com/13336362>) e la **Royal Shakespeare Company** ha trasformato *Romeo e Giulietta* in una miniserie "live", spalmata in 5 settimane e rafforzata dall'interazione tra il cast e il pubblico via twitter (www.suchtweetsorrow.com). C'è, da ultimo, l'integrazione, che consente ad un post pubblicato su twitter di essere visibile anche sull'*account* di facebook, piuttosto che di flickr ecc... Questo schiude le porte ad un utilizzo ancora più invasivo dei social network, che potrebbero essere "aggregati" su di un portale, rintracciando in tempi rapidi tutti i post dibattuti intorno ad un dato argomento, come nel progetto condotto da Salvatore Laisa per **Mohole** (www.mohole.it). O, sfruttando le potenzialità della nuova fonia, sviluppare le applicazioni per il *mobile*, magari in interazione con il geo-social network **Foursquare**, sì da ottenere informazioni in tempo reale sulla qualità dello spettacolo che si intende andare a vedere e gli amici eventualmente presenti in sala. **Roberto Rizzente**



YouTube, crociere digitali oltre l'oceano del web

Frequentato da milioni di professionisti e appassionati in tutto il mondo, YouTube è un database infinito dello scibile in materia teatrale. Cui mancano però un criterio e una gerarchia che demarchino cosa è teatro e cosa no.

di Sergio Lo Gatto



Tra giornali online che utilizzano contenuti video, siti web ufficiali di compagnie che pubblicano a uso di visitatori e (auspicabilmente) operatori montaggi dei propri spettacoli, teatri che caricano filmati d'incontri con gli artisti e tour virtuali del retropalco, YouTube, in qualità di portale video più popolare al mondo, gioca un ruolo fondamentale. Ma questa è una banalità. La verità è che bisogna cominciare a considerare l'upload di video come un mezzo in più per fare informazione, che a breve diventerà il mezzo. Così come la cronaca on-line è sempre più simile a una vasta web tv con contenuti on demand, il video applicato alla realtà teatrale prende la forma di un'instancabile corsa al documentario. Ormai le interviste "scritte" sul web sono sempre di meno, molto più semplice filmare. Non solo, c'è chi trasforma il proprio canale YouTube personale in una vera e propria emittente televisiva: non possiamo non citare il *Telemomò* di Andrea Cosentino. Nel frattempo i dispositivi di videoregistrazione portatili si integrano alla rete, mutando in piccole *troupe* televisive ambulanti. Il risultato è un database infinito, un *social network* che vive di realtà. George Orwell rabbrivirebbe. E noi con lui. Sarebbe impensabile offrire in questa pagina un monitoraggio di tutte le possibilità espressive che YouTube mette a disposizione di chi voglia fare o raccontare il teatro. Allora è forse più interessante provare a prendere il toro per le corna del ragionamento, tentando di lasciare qui traccia di una riflessione che parta dal concetto.

Teatro e YouTube significa soprattutto teatro e web. Il Web

2.0 si basa sui motori di ricerca, macchine che provano a intuire il bersaglio dei tuoi desideri, per sventare la trappola che l'abbondanza di risultati tende alle tue aspettative. Per avere un'idea delle crociere che, scelto un tema, i motori di ricerca organizzano nell'oceano della rete, proviamo a giocare proprio su semantica e semiotica, andando a scoprire se l'idea che abbiamo noi di teatro e del suo esistere come segno rappresentativo coincide con quella del 2.0. Una sorta di mini-ricerca di antropologia virtuale. Cominciamo digitando nella barra di ricerca di YouTube la parola chiave, in italiano e in inglese, per scoprire quali sono i primi tre risultati. All'appello "theatre", su più di 791mila presenti, risponde per primo Ennio Marchetto. Il cosiddetto *living cartoon* è famoso in tutto il mondo per performance in bilico tra clownerie e trasformismo. Seconda in classifica è la compagnia newyorkese Push Physical Theatre, mentre al terzo posto c'è 8-Bit Theater, uno *sprite comic* di 1225 episodi. Fuorviante, ma non quanto la *query* "teatro", alla quale rispondono 699mila video. Il primo e il terzo risultato ci rimandano al quartetto vocale americano Teatro, appunto. In mezzo si inserisce il brano "Puro Teatro" della cantante cubana La Lupe. E il teatro che ci aspettavamo di trovare dov'è?

È un gioco, certo, ché si sa che l'ordinamento dei risultati varia di giorno in giorno. Diciamo che non ci si aspettava forse di trovare come primo risultato Grotowski, Goldoni, Sofocle o Appia ma forse, prima di questo smacco, qualche speranza in una selezione più accurata era ancora viva. Se ci mettiamo a restringere la ricerca digitando "italia teatro" viene su Teatro Experimental Velasei - Catania, Italia. È una performance di Wendell Wells, danzatore butoh a Madrid. Secondo risultato, magia e ironia dell'intuizione di Google, è un dottor Wendell Wells che opera a Hamlet, North Carolina. Nonostante questi non abbia nulla a che fare con il teatro, evidentemente la parola "hamlet" viene associata a quella "theatre" talmente spesso che qualunque possibilità di combinare le due (in questo caso proprio il nome Wendell Wells) fa schizzare il risultato in prima posizione anche se lontano dalla ricerca reale. Ecco trovata la risposta. Gli *spider* (software che cercano nei vari siti le parole chiave richieste dall'utente) lavorano a pieno ritmo per disciplinare i risultati anche sulla base del confronto con lo storico delle ricerche. Ma in fondo stiamo parlando di un cervello statistico, che tira conclusioni a partire dal monte di certezze che riceve da chi se ne serve. Allora è su quelle certezze che dovremmo lavorare. Per disegnare una scaletta di regole del gioco, se alla domanda: «cosa è teatro e cosa non lo è?» sapessimo rispondere con maggiore sicurezza, la *videolist* di YouTube ci mostrerebbe, tradotta in immagini, esattamente la nostra stessa conclusione. Magari battendoci sul tempo. ★

Giulietta è una macchina teatrale

La nuova campagna Alfa della Fiat è solo l'ultimo dei tanti spot ispirati al teatro. Sta al teatro, di rimbalzo, cogliere il *trend*, prendendo a prestito il linguaggio della pubblicità. Alla faccia dell'etica.

di Fabrizio Sebastian Caleffi

Il *Romeo and Juliet* più attuale delle ultime stagioni è un *commercial*, quello dell'Alfa Romeo. Perché la Pub è il pube del Teatro. Lo spot di cui si parla è quello in onda sulle reti nazionali per promuovere la nuova Giulietta, *dream car* antropomorfizzata, con il valore aggiunto della subliminale, archetipica associazione donne&motori, laddove il teatro enfatizzi le gioie, mascherando i dolori. Romeo, giustamente, non c'è: è assente o sarà il cliente? Comunque, in quanto partner, è superfluo per definizione e ben lo rappresenterà in tal senso il bel Scarmario, Scaramacai del cinemoccia e dell'immaginario infantile/senile, per la regia di Binasco. Romeo sta lì per catalizzare il transfert femminile, ma la Giulietta ha target maschile, dunque via con Juliet versione Uma "Kill Bill" Thurman. In quanto al lieto fine, il dogmatico fine d'ogni messaggio promozionale, si tratta di fare della Giulietta e di Juliet anche la balia della sicurezza, l'*air bag* del destino, una spilla da balia techno, in cui ogni tamponamento eventuale sia solo malizia di baby Giulia (vedi battute della Nutrice sulla caduta sulla schiena, appunto). Coglie dunque nel segno il *claim*, essendo già Shakespeare magistrale copy dell'*amour fou*, folle e sfigato, in apotropaica celebrazione di *thanatos* legato all'*eros*. A teatro si muore per finta e, se è un successo, si replica per sempre. E domani, come dice D'Orrico nel suo primo, gustoso romanzo, domani è un altro porno.

Del resto, non è la prima volta che la pubblicità ricorre al teatro: toccherà prima o poi al teatro rincorrere le modalità espressive della pubblicità. Ricordate, dunque, un Otello perfetto per un *jeans brand*, laddove la tragedia del Moro (si confronti a tal proposito il *Gossip* di questo numero) è il supersintetico *backstage* di un concerto rock e l'estetica Mtv consegna il Bardo ai Grammy Awards. Infinito è il campo di opportunità teatrali per la Pubblicità, anima del commercio, ma corpo sexy del consumo, dai 6 personaggi pirandelliani in cerca di That's Amore Findus a Casa di Bambole per Giochi Preziosi. In quanto alla drammaturgia, si atrezzi all'autopromozione e all'accurata targettizzazione. Un bell'esempio di cucina "fusion" drammaturgica è il Molière secondo Malosti (si tratta de *La scuola delle mogli*, già recensita da *Hystrio*), dove teatro contemporaneo significa soprattutto concomitanza di *slang* e il teatro in versi ha la metrica e la cadenza del *claim*. E tutto lo spettacolo, due ore godibilissime, è pompato da ritmi espositivi tipici della comunicazione asservativa, laddove Arnolphe è il testimonial del negative *approach*, dimostrativo attraverso la negazione. Così la Campagna Sociale Anti-gelosia molieriana va a segno, Molière *reloaded* diventa nostro contemporaneo per definizione, raggiungendo posizione analoga a

quella indicata dal Kott per Shakespeare e la bella Baby Johnson Agnès (la ventenne Giulia Cotugno, esordiente eccellente) risulta iconica quanto la ragazzina dal culetto semiscoperto dal cagnolino di una storica campagna Coppertone.

Se dunque la Pubblicità, sorella-ancella del Mercato, coglie un *trend* nel teatro di grande repertorio, questa è la *road map* da seguire perché il teatro possa partecipare alla febbre dell'oro mediatica. A patto di non limitarsi al Goldoni da scolastiche. Più nel dettaglio produttivo, dalla crisi si esce anche e soprattutto con un buon uso del *product placement* (esempio eclatante ed illuminante l'evento Mercedes per la Fura del Baus visto anche a Milano). Della contrazione dei consumi a soffrire di meno sono i prodotti di lusso e di nicchia. Come il teatro. Dove l'abbonamento costa meno di quella alla palestra e una serata è più sostenibile di una visita a un locale "esclusivo": il teatro sia "esclusivo", includendo, non escludendo il consenso immediato sollecitato dall'estetica pubblicitaria. Si tratta soprattutto di mentalità di approccio. E di *Gestalt*. Perché mai, solitamente, l'attore fa più scena in camerino che in scena? Suggestivo l'opportuna lettura di un classico, da ripescare come manuale di teatralità, accanto agli scritti di Brook e Strehler: "Pubblicità per me stesso" di Norman Mailer.

In quanto all'etica, la si lasci al guardaroba. ★



Le nuove frontiere della drammaturgia

Duplice è l'impatto che i nuovi media hanno sulla scrittura teatrale: se da un lato il telefonino, la chat e i social network intervengono a modificare gli equilibri tra i personaggi e l'ambiente, dall'altro le nuove tecnologie contribuiscono a destrutturare il testo, aprendolo a un ventaglio pressoché infinito di segnali esterni, ancora in parte da esplorare.

di Pier Giorgio Nosari

Dopo tutto, a cominciare è stato Samuel Beckett. Erano i tempi di *Krapp's Last Tape* (1958) e di *That Time* ('76), quando il magnetofono, la voce-off e i canali audio sfalsati erano la tecnologia del momento, e soprattutto gli anni '60-70 dei *teleplays*, in cui parole, movimenti di macchina, audio e inquadrature convergevano in una scrittura drammaturgica nuova. Prima, tra gli anni '50 e '60, c'erano stati i radiodrammi: allora erano un terreno di frontiera, da esplorare all'interno del principale *mass medium* (ancora per poco) d'epoca. Ma forse no, forse bisognerebbe risalire addirittura a *La voix humaine* e rendere omaggio al talento di Jacques Cocteau, annata 1930: una donna, un telefono, un "lui" che non si sente ma c'è.

Non è questa la sede di una definizione storiografica del rapporto tra teatro, nuovi *media* e tecnologie. Quello che conta è che ci sembra

sostenibile ipotizzare un atteggiamento-Beckett e un'attitudine Cocteau, e usarli come criteri a cui commisurare la verifica - più modestamente - dello stato di questo rapporto nel teatro contemporaneo. Il francese calava un tema tipico - addirittura iperclassico: il lamento d'amore della donna abbandonata - in un ambiente moderno, di cui il telefono è perno drammaturgico, oltre che tecnologico e di costume: cosa sarebbe successo se Didone avesse avuto un mezzo per chiamare il suo Enea, già salpato verso il suo destino? L'irlandese va oltre, impastando argomenti e scritture nuove, ben consapevole dell'insufficienza della consueta - benché gloriosa - parola letteraria e delle opportunità che il progresso gli mette a disposizione.

Caduti nella rete

Esprime la prima linea (*rectius*, il primo modo di relazionarsi alle tecnologie) lo svizzero Igor

Bauersima, ad esempio, in *Norway. Today*, portato in Italia un paio d'anni fa da Carlo Cerciello per il Teatro Elicantropo di Napoli. Il tema è il congedo dalla vita di due spiriti affini, Julie e August, che intendono suicidarsi in coppia per dare senso alla loro vita: la rete li fa incontrare e ne rafforza i propositi, la civettuola decisione di filmare le loro ultime ore li fa smarrire. La rete e la voluttà di autorappresentazione sono l'ironica alfa e omega di ogni ricerca di senso, in un ambiente ormai integralmente mediatizzato: *Ave Maria per una gattamorta* di Mimmo Sorrentino partiva da qui, per la sua straordinaria mimesi del linguaggio e della sottocultura giovanile.

Non è un atteggiamento tanto distante da *Chatroom* di Enda Walsh (2005) che si svolge nello spazio virtuale di una *chat*, sovrapponendo la contemporanea virtualità digitale all'arcaica virtualità analogica dello spazio scenico.



Mobil, di Sergi Belbel.

Né così diverso da *A Mobile Thriller*, *A Different Language* e *In giro* di Renato Gabrielli, scritti tra il 2001 e lo '05. Il primo, vincitore di un Herald Angel Award al Fringe Festival di Edimburgo nel '04, è il monologo di un uomo in viaggio su un'automobile, per tre spettatori alla volta posti sul sedile posteriore, interrotto di continuo dal cellulare. Il secondo narra la relazione a distanza (anzi, gli inciampi) tra un italiano e un'inglese, fatti conoscere da un'agenzia internazionale. Il terzo, fatto oggetto di una lettura scenica nell'ambito di "Città in condominio", è il vano tentativo di due sconosciuti di darsi un appuntamento, a forza di sms. Stesso discorso per il provocatorio *Sex Addict* di Tim Fountain (2006), che mette in scena una *chat* omosessuale e il rinvio dei dettagli alla replica seguente.

L'esito comune è che reti e telefonia mobile (de) costruiscono l'ambiente che ci circonda, sostituendolo con un fascio di rapporti e contesti dematerializzati e dislocati. La scrittura metabolizza l'abituale percezione e muta la rappresentazione della realtà: il telefono in particolare resta – che sia fisso o mobile – il segno di un'assenza-presenza che imprime il proprio marchio sulle vite dei protagonisti, né più né meno come ai tempi di Cocteau. La differenza è l'assoluta virtualizzazione e precarizzazione dei punti di riferimento: Sergi Belbel in *Móbil* fa del cellulare al tempo stesso un principio codificatore della drammaturgia, l'asse su cui procede l'azione attraverso i dialoghi e la metafora della contemporanea condizione di un'umanità fluida, soggetta a ripetuti smottamenti di personalità e ruolo, continuamente bisognosa di rifare il punto e trovare appoggi.

L'attitudine Beckett

La ricezione delle tecnologie nel corpo della scrittura finisce per slogarne le connessioni, destrutturando il testo drammaturgico e facendone il campo in cui si scaricano e s'imprimono i segni della postmodernità. L'abbiamo chiamata – per gioco – attitudine-Beckett: essa può estendersi a quelle pratiche che, superato il vecchio dogma logocentrico, fanno convergere nell'apparato spettacolare materiali, codici e di-

spositivi eterogenei. Di questo però si parla altrove, all'interno del presente dossier. Qui proviamo a seguirne le tracce a uno stadio precedente, all'interno di pratiche pur sempre connotate da una testualità prevalentemente verbale, anche se erratica, frantumata, segmentata.

È il caso per esempio del *Werther Project* di Sonia Antinori, concepito già una decina d'anni fa ma prodotto (dall'Amat) solo nella scorsa stagione. Lo spettacolo frantuma la materia epistolare del romanzo di Goethe tra gli sms che un nucleo scelto di spettatori riceve nei tre mesi precedenti: ad essere forzate sono le coordinate spaziali, temporali e d'azione del teatro. Anche Ricci&Forte fanno leva sulla destrutturazione del linguaggio degli sms, sia pure solo per una parte del loro *Macadamia Nut Brittle*, per schiuderne la lingua scenica dislocata e differente, che accumula e macera materiali, tic, piccole storie, edonismi e dolori.

Telenovelle teatrali

C'è anche un altro piano, che guarda ai generi della scrittura televisiva come a un palinsesto della rappresentazione della realtà. Rafael Spregelburd dilata ed estende la scrittura di *Bizarra* fino a doppiare gli stilemi della *telenovela* (ma violandone due tabù come la politica e il sesso) in un esperimento estremo: più di trenta attori e dieci puntate nella versione italiana, diretta da Manuela Cherubini e coprodotta da Fattore K, Angelo Mai e Psicopompo Teatro. L'appropriazione della serialità televisiva aliena la realtà, incrinandone lo statuto: è lo straniante veleno del *talk-show* (e non conosceva l'Italia e il caso-Scazzii!) su cui Joyce Carol Oates ha modellato *Nel buio dell'America*, di cui Francesco Frongia ha curato l'edizione italiana per Teatrithalia. La conseguenza è che la realtà può essere colta solo per giustapposizione, accostamento, ibridazione: è il codice-*blob* di Babilonia Teatri (*Made in Italy*, *The End*) e Teatro Sotterraneo (*Dies Irae*), una sorta di *zapping* impazzito che naviga tra nuove e imprevedute connessioni di senso, facendo emergere una segreta verità.

A un livello precedente si ferma Giallo Mare Minimal Teatro, che però ha il doppio meri-



Super Night Shot, dei Gob Squad.

to di rivolgersi al teatro-ragazzi e di non instaurare, con le nuove tecnologie, un rapporto apocalittico. In *Storie zip* la forma breve delle micro-narrazioni proviene dal concetto di compressione; www.dghamelin.com doppia la truce fiaba dei Grimm attraverso una città virtuale da cui i bambini sono esclusi; *Bit* scrive la sua drammaturgia per un attore e una marionetta digitale. All'estremo opposto, la traccia verbale dello spettacolo si riduce a una lista d'istruzioni, per uno "spettatore" incosciente (e su questo punto ci sarebbero le *Macchine del teatro incosciente* de La Voce delle Cose) che diviene materia di uno spettacolo che riscopre certe modalità dell'*happening* ma come se si trattasse di un gioco di ruolo, come *Domini public* di Roger Bernat o *Super Night Shot* degli anglotedeschi Gob Squad. O certi lavori dei Rimini Protokoll. O *Tomorrow Everything Will Be Different* dei danesi Hello!Earth: la scrittura neo/crossmediale approda all'opera d'arte partecipativa. ★

Per un teatro tecnologico internazionale

L'utilizzo in scena, sempre più invasivo, delle nuove tecnologie e dei nuovi media ha ampliato a dismisura i confini del teatro. Arte, cinema, musica, danza, teatro, fotografia, televisione, web e 3D interagiscono liberamente, approdando a una dimensione nuova, mutante e scevra da ogni gerarchia, il cui dato caratterizzante è l'ambivalenza.

di Anna Maria Monteverdi



Glima, dei Masbedo.

Teatro e digitale, per usare una terminologia cara a McLuhan, si stanno ibridando, anzi forse oggi siamo già alla seconda generazione tecnologica che sta dando vita a un *teatro-chimera*, ovvero un teatro dal *doppio codice genetico* in cui saltano le gerarchie e le specificità del mezzo per approdare a una nuova scrittura scenica caratterizzata da un libero nomadismo e mimetismo di linguaggi. Le immagini in movimento, le animazioni, i sistemi interattivi, i programmi informatici per una gestione *live* del materiale audiovisivo in questa generalizzata computerizzazione della cultura producono una fenomenologia teatrale mutante. Zygmunt Bauman individua nel concetto di “ambivalenza” – che romperebbe la pratica del modello strutturale normativo, dell’ordine classi-

ficatorio – uno dei principi dominanti dell’età contemporanea. Ambivalenza delle tecnologie in atto quale potenzialità di scambio tra linguaggi: Masbedo, Big Art Group, Dumb Type e Motus sono emblematici di questa “tendenza ambivalente” del teatro. Privilegiano infatti, la libertà espressiva di un nuovo genere tecnologico affrancato dai vincoli e dalle convenzioni del singolo mezzo e derivante indistintamente dal videoclip, dalle installazioni, dai concerti, dal *vjing*, dalla *graphic art*, fino al cinema di animazione e persino alla *videogame art*. Nelle performance dei giapponesi Dumb Type la partecipazione dello spettatore è di natura immersiva, ricca, cioè, di stimolazioni sensoriali multiple, come se fosse un’installazione audiovisiva. Motus sperimenta da sempre la contemporaneità di teatro-cinema in

scena (da *Twin rooms* a *X-racconti crudeli della giovinezza*) e introduce anche la grafica animata (*Rumore rosa*); gli statunitensi Big Art Group con il ciclo di spettacoli definito “real time film” (*Flicker*, *House of no more*) ricreano un vero set cinematografico (usando un *green screen*) con la messa in mostra degli effetti da *trouage*. Masbedo (i video-maker Bedogni-Masazza) traslocano dal video al teatro tematiche esistenziali profonde: citando le pionieristiche e promiscue esperienze video-performative di Nam June Paik, ma anche quelle successive di Laurie Anderson, Peter Gabriel e Metamkine, i Masbedo allestiscono le loro performance a partire da originarie videocreazioni per poi arricchirle – alterandole in realtà, radicalmente – con una componente musicale *live* (*Schegge d’incanto in fondo al dubbio*, *Glima*).

Gigantismo e architectural mapping

Caratterizza la scena degli ultimi anni il fenomeno del *gigantismo*: enormi superfici schermiche sono presenti in *By Gorky* del New Riga Theater, in *Madre assassina* di Teatrino Clandestino, in *Ta'ziyè* di Abbas Kiarostami che recupera un antico rito iraniano; multipli e giganteschi sono i dispositivi per le proiezioni dell'*Ospite* di Motus, claustrofobico è il cubo di schermi per $(a+b)_3$ di Muta Imago, enorme è il cilindro a specchi per la *Damnation de Faust* e la gabbia di plexiglass in *Metamorphosis* della Fura dels Baus. Oggi sta prendendo campo una nuova arte media-performativa che usa come fondale scenografico le ipersuperfici urbane e le gigantesche facciate dei palazzi già adoperate per la pubblicità di grande formato: *animating space o architectural mapping* è la tecnica che fa interagire la realtà architettonica e la sua ricostruzione digitale e ne modifica la percezione visiva sovrapponendosi a essa, inserendo personaggi digitali che si arrampicano virtualmente su edifici e finestre a ritmo di musica. Ne sono artefici: Urban screen, AntiVJ, Rose Bond, NuFormer, Apparati effimeri, Claudio Sinatti e Giacomo Verde, fondatore con Enzo Gentile di White Doors Vj.

Sul versante dell'intermedialità è emblematica l'operazione replicativa degli spettacoli della Societas Raffaello Sanzio, tra (ri)generazione di frammenti teatrali, costellazioni visive, videoinstallazioni, concerti che fuoriescono dal corpo ciclico della *Tragedia Endogonidia* grazie ai videomaker Carloni e Franceschetti, vicini al cinema d'animazione, e al musicista Scott Gibbons. Anche Roberto Paci Dalò, fondatore di Giardini Pensili, ha sperimentato questa particolare modalità processuale aperta che permette di modificare l'opera-base, trasferirla su altri network o interconnetterla con altri linguaggi – concerti tecnoscenici che diventano video, film, opere radiofoniche, cd musicali, libri, dvd, siti web – come per *Terra di nessuno, Italia anno zero* in una continua reinvenzione del segno artistico che è uno sperimentare le infinite possibilità del digitale.

Scenari barocchi e fantasie orwelliane

Robert Lepage propone un'estetica teatrale dal gusto antico: i suoi spettacoli tecnologici ricordano infatti, sia le scene mobili del Rinascimen-

to e del Barocco sia quei teatri di inizio secolo che sperimentavano le rudimentali tecniche dell'animazione luminosa promuovendo una primordiale forma di teatro ottico. Per *Andersen Project* Lepage mostra come si possa arrivare alla stessa illusione percettiva della realtà virtuale usando mezzi artigianali ed effetti ottici: un "panorama" praticabile e rialzato permette un'efficace integrazione di corpo e immagine, restituendo l'illusione di profondità. Nel lavoro artistico di Lepage, dove non è il teatro che si meccanizza ma è la macchina che si teatralizza, la tecnica è metafora di una condizione esistenziale di mutabilità perenne, di un processo di memoria e di conoscenza, di un nuovo sguardo inteso come illuminante esperienza interiore. The Builders Association in *Supervision* e *Continuous city* si è occupata di controllo elettronico e di mediasfera. L'incubo mediatico descritto da Orwell in *1984* si materializza in un inquietante schermo che trattiene, come un *badge* di identificazione da cui la scenografia prende forma, una traccia elettronica delle azioni e degli spostamenti dei personaggi; perseguitati da un invisibile occhio satellite che li raddoppia, i personaggi incarnano l'incubo psicotico della videosorveglianza. In *Continuous city* il tema è la grande rete mondiale che ha cambiato il paesaggio e il vivere quotidiano, così come ha ampliato l'orizzonte delle nostre relazioni: lo spazio delle pratiche sociali è diventato, secondo Manuel Castells, uno "spazio di flussi" dove la comunità relazionale non coincide più con quella territoriale. I tedeschi Rimini Protokoll addestrano il pubblico a usare a teatro la tecnologia e la rete per acquisire consapevolezza delle conseguenze delle scelte individuali che quotidianamente svolgiamo, dando alle nostre azioni una visibilità da "google map".

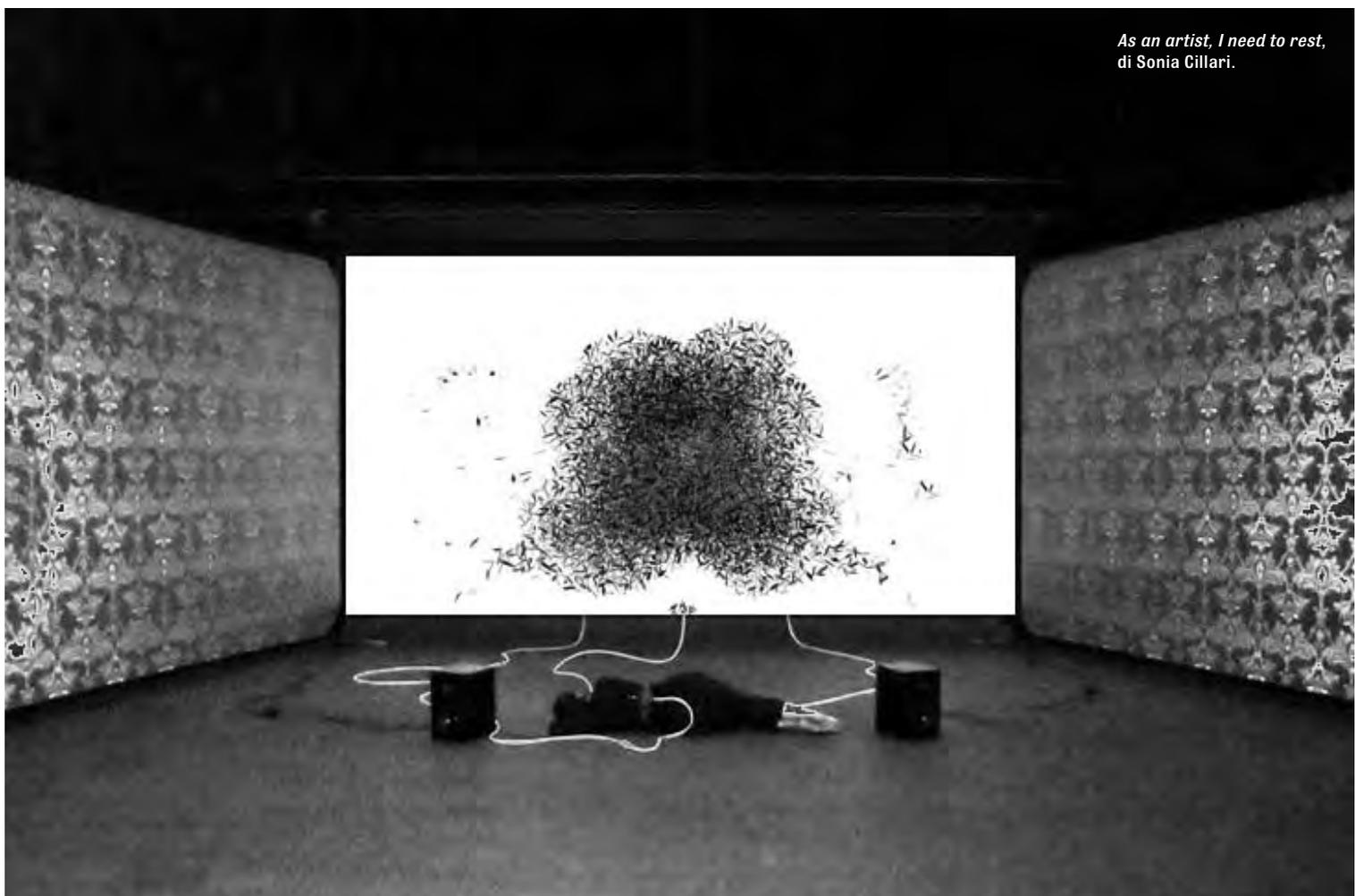
Teatro e interattività

Con i nuovi media si assiste a una performance *live* dell'attore-danzatore che usa il corpo come *hyper instrument*, potendo gestire in modo interattivo e in tempo reale, input provenienti da diverse periferiche e animare oggetti, ambienti, grafica, immagini, suoni, personaggi 3D. Il suo corpo interfacciato fa funzionare per "contagio tecnologico" l'intero spettacolo: grazie ai sensori la qua-

lità dinamica dei gesti umani è trasmessa ai personaggi sintetici. Altroteatro, Palindrome, Konic thtr, Aiep e Troika Ranch Company usano elettrodi e sensori applicati sulla pelle che registrano pulsazioni cardiache, calore, alterazioni di temperatura, contrazioni muscolari, mentre un software traduce il segnale per controllare e modulare suoni campionati e immagini video: il performer "interpreta" il segnale elettrico, i media diventano parte integrante della performance live. Roberto Latini, fondatore di Fortebraccio Teatro, mette in scena *Ubu incatenato* incatenando lui stesso a un'armatura esoscheletrica con cui gestisce immagini 3D e altera la propria voce. Tecnologia indossabile anche per Francesca Della Monica in *Racconti del mandala*, a cura del compositore Mauro Lupone per Xlabfactory. La performer col movimento delle braccia attiva un flusso dinamico di immagini e suoni che seguono l'iperdrammaturgia di Andrea Balzola. Antunez Roca, sin da *Afasia* fino alle più recenti performance, gestisce in scena da solo e in tempo reale, grazie a un *dress skeleton* l'intero apparato teatrale informatizzato (dalle luci al suono, al *digital multimedia*). È un rovesciamento dei ruoli: la macchina, che ha spezzato le sue ultime determinazioni artificiali per essere corpo, diventa protagonista mentre l'attore, sorta di "supermarionetta", il suo deuteragonista. ★



Continuous city, di The Builders Association.



As an artist, I need to rest,
di Sonia Cillari.

Play my phone

Innovativo agli esordi, l'sms sembra aver fatto il suo tempo. A seguito dell'innovazione tecnologica, nuovi, più interattivi scenari si aprono per il teatro applicato alla fonia mobile. Di cui la realtà aumentata è solo l'inizio.

di Renzo Francabandera

«Il gentile pubblico è pregato di spegnere i telefoni cellulari». Sì. O forse no. Anzi in alcuni casi deve addirittura accenderlo! Che strano il destino di uno strumento di comunicazione divenuto così potentemente quotidiano da rivoluzionare il linguaggio e il vissuto. L'esempio più codificato nella letteratura analitica è l'*sms*, veicolo di codici comunicativi misti scritto-parlato che hanno traslato la comunicazione interpersonale nel primo decennio del nuovo secolo, rinnovando l'idea di Spazio e Tempo, e di affermazione di sé. L'ibridità liquida di ideofoni e scritture fonetiche avvicina il vissuto e l'oralità che da millenni ne è cronaca a chi non ci è prossimo e comunica con noi a distanza. Gli *sms* sono diventati parte integrante della fruizione e della creatività, come in Italia con il *Werther Project* di Sonia Antinori

e in particolare con il suo "prologo tecnologico", per cui le lettere del protagonista all'amico Guglielmo sono diventate *sms* o *e-mail* indirizzati – da alcune settimane prima dello spettacolo – a tutti coloro che hanno scelto questa forma di partecipazione.

La realtà aumentata

Ma l'innovazione viaggia spedita e oltre all'impatto dei *mobile devices* (cellulari, *smartphone* ecc.) sulla testualità, sempre più aperta, sintetica, mista (di cui l'esempio precedente vuole essere esemplificazione), ne esiste uno ancora maggiore connesso al potenziale tecnologico, che grazie soprattutto all'ultima generazione di fonia mobile, apre scenari di interazione che ben si conciliano con gli esperimenti sul ruolo del pubblico inter-attore.

Su questa questione la frontiera è quella del-

la realtà aumentata, ovvero la sovrapposizione di livelli informativi virtuali e multimediali all'esperienza reale, aggiunti attraverso telefoni di ultima generazione o abbinati a dispositivi portatili dotati di *webcam*, con modalità di percezione e manipolazione che aggiungono informazioni multimediali alla realtà già percepita. Un esempio primordiale di questo tipo di aiuto alla decodificazione della realtà è rappresentato dai navigatori satellitari, ma ovviamente l'amplificazione delle applicazioni possibili è immensa. Valga ad esempio di come la creatività chieda con sempre maggior facilità allo spettatore di farsi parte attiva attraverso l'uso di *mobile devices* l'ultima edizione del festival MiTo, con la performance-concerto *Play your phone!*, andata in scena nella sede di Bovisà del Politecnico di Milano. In questo spettacolo mondo reale e virtuale si fondevano pro-

prio grazie a strumenti come *iPhone*, *iPad*, *social network* e 3D, per una creazione musicale ideata dalla Stanford University e da alcuni artisti che attraverso piattaforme tecnologiche all'uso studiate permettevano al pubblico di interagire attraverso gli *smartphone* con la musica suonata dal vivo.

Le *applications* per gli *smartphone* aprono su questa via scenari obiettivamente imprevedibili, legati all'accrescimento del potenziale tecnologico. Inutile dire quindi dove si potrà arrivare. Per averne qualche idea, con riferimento all'arte, alla società e finanche all'essere umano pare utile il richiamo all'imprescindibile lavoro del futurologo Raymond Kurzweil *L'era delle macchine spirituali*. E se è vero che la teatralità in ogni epoca è stata riflesso e alterità del contingente, ebbene, forse interrogarsi sul realisticamente possibile potrebbe fornire stimoli importanti anche sulla generazione di una fantasia finora impossibile.

L'interazione con le piattaforme digitali

Esempi brillanti di sovrapposizione d'informazioni sviluppati in spazi sempre più ibridi reale-virtuale, ancorché non direttamente legati all'uso di fonia mobile tradizionale ma a piattaforme digitali all'uso sviluppate, sono stati proposti durante il Piemonte Share Festival 2010 con *Multi-Reverse* di Giacomo Verde, in cui il grande techno-artista italiano inverte il rapporto tra suono e immagine: qui il movimento visivo genera il suono e non viceversa, le immagini non sono più lo sfondo della musica e il suono non è più la colonna sonora, ma i due linguaggi si fondono in un unico evento audio-visivo; o la creazione di Sonia Cillari *As an artist, I need to rest* in cui l'artista giace immobile sul pavimento dello spazio espositivo e genera attraverso il respiro una creatura digitale (da lei definita piuma) attraverso l'emissione di 14.000 elementi digitali che portano "la piuma" a esprimere più di 6 differenti stati dell'essere, dall'accumulazione alla resistenza. In una ovviamente incompleta panoramica a volo d'uccello di esperimenti sul territorio si possono segnalare come di grande interesse i laboratori presso la Residenza Teatrale Intinere sul Motion tracking coordinati su Bergamo da Michele Cremaschi di studio di piattaforme hardware/software che consentono la pro-

grammazione e il controllo dell'intero sistema tecnico per lo spettacolo dal vivo – audio, luci e video anche attraverso computer portatili e webcam (e quindi a tendere anche di *smartphone* evoluti) –, o gli esperimenti come lo special project *R.I.O.T. / Reality Is Out There*, a cura del collettivo artistico Les Liens Invisibles, ospitati al Piemonte Share Festival con un progetto che consisteva in una serie di interventi urbani, vere e proprie sculture invisibili ad occhio nudo e visibili solo tramite *smartphone*.

È chiaro che a fronte di questo tipo di utilizzo

della tecnologia mobile, sembrano esperimenti *vintage* quelli che non più di dieci anni fa, fra il 1999 e il 2002, l'Humana Festival of New American Plays ospitava presso l'Actors' Theater di Louisville in Kentucky, con drammaturgie fruite via telefono a mezzo cellulare, con il pubblico che poteva ascoltare micro storie, dialoghi teatrali di tre minuti.

Ma come abbiamo cercato di raccontare siamo già oltre. Nuove creatività sono all'orizzonte, mescolanze, scenari che già superano il confine dell'umano. ★

RomaEuropaWebFactory: una fabbrica di talenti per il web

Il carattere di grande libertà è prerogativa del web, gli spazi virtuali possono offrire una dilatazione al pensiero e alle opportunità davvero di rilievo, ma quali relazioni ci sono con il talento per l'arte? La Fondazione RomaEuropa, in collaborazione con Telecom, ormai per il terzo anno promuove la **WebFactory**, un'officina culturale che ha come obiettivo quello di convogliare e rafforzare - in un contesto di affermazione culturale - le proposte artistiche che si muovono sul web. «La Rewf - spiega Gianluigi De Stefano che ne è il curatore - è una community di creativi che partecipa con noi a un esperimento di condivisione di esperienze» e che si distingue per la finalità e la destinazione dei progetti, promuovendone l'applicazione nel campo della comunicazione e sostenendo, tra le altre cose, l'invenzione di applicazioni per iPhone e Facebook. Questa frontiera è di grande interesse perché definisce e dà risalto ai valori pratici dell'arte, riassetando il campo culturale in una direzione di fruibilità più riconoscibile e moderna.

Il concorso è aperto a tutti e sottopone le opere a una giuria popolare e una di qualità nelle varie sezioni di videoart, musica elettronica, scrittura creativa per testi da 140 caratteri, fotografia e applicazioni per Facebook e iPhone, stabilendo per i premiati un contributo produttivo concreto di 4000 e 2.500 euro. Ma forse il maggior risultato non è alla fine del concorso, bensì durante, quando gli oltre 14.000 iscritti della *community* si cercano, si confrontano, stabiliscono quella connessione per cui il progetto è nato: artisti entrano a contatto con altri artisti, con curiosi, con esperti e semplici appassionati, mettendo in discussione la propria visione di mondo per contaminarla con quella di altri.

La cosa più difficile forse è riconoscere i talenti immersi nel mare indistinto della pura dialettica, ma è questa la grande sfida che De Stefano definisce del "continuo ascolto", di cui RomaEuropa e Telecom sono grandi interpreti: «Il web ha sicuramente amplificato forme di trasformazione e rielaborazione che rendono sempre più evanescente il confine tra i due concetti». Uno dei caratteri più vivi è il *feedback* non soltanto dai grandi centri come Roma e Milano, ma da ogni parte anche piccola d'Italia, segno che il

web ha una capacità d'uni-re ancora in espansione. Altro punto peculiare di forza è la leggerezza dell'apparato amministrativo che, in mancanza di una vera burocrazia, non può che giovare al caos creativo: soltanto in questa direzione d'ascolto perenne sarà possibile continuare a tenere assieme «l'eccellenza culturale da 25 anni di RomaEuropa con la freschezza dell'innovazione».

Info: <http://romaeuropa.net/rew>. **Simone Nebbia**



A Torino gli "Incanti" del teatro di figura

Marionette, burattini, pupazzi e teatro d'ombra. Poi pittura dal vivo, il bunraku con le sue leggende e gli oggetti che prendono vita come attori. Queste e altre le numerose proposte della rassegna torinese.

di Laura Bevione



Cuttlas, anatomia di un pistolero, della Produccion Essenciales.

Una riflessione sulle peculiarità “tecniche” e sulla funzione – didattica e/o ricreativa – del teatro di figura ha attraversato la diciassettesima edizione del festival torinese Incanti, dedicato proprio a questa particolare forma artistica. Non a caso la serata inaugurale ha visto la messa in scena di uno spettacolo, *Über das Marionettentheater, 1810*, tratto dal fondamentale *Il teatro delle marionette* di Heinrich von Kleist. Ideato e diretto dal marionettista tedesco Franck Soehnle con un gruppo internazionale di professionisti del teatro di figura, l’allestimento è una poetica e “perturbante” esplorazione dell’universo delle marionette, capaci di insegnare loro stesse i movimenti da eseguire ai propri manovratori così come di compari-

re con i loro volti distorti e rughosi da un foglio di carta bianca accartocciato ad arte. La marionetta, insomma, sembra re-insegnare all’uomo a muoversi con disinvoltura e grazia, alleggerito dal peso della coscienza e delle costruzioni dell’intelletto. E di grazia e di “complicità” fra marionetta e manovratore si può parlare anche a proposito di *Sagimusume* e di *Kuzunoha*, suggestivi esempi di otome-bunraku (ovvero, il bunraku fatto da donne) regalati a un pubblico concentrato e affascinato dalla giapponese Manami Sakamoto, in arte Masaya Kiritake, nome della sua maestra. L’artista costruisce e manovra da sola i propri elegantissimi pupazzi, curati nei minimi dettagli e legati al suo corpo da una struttura che lei stessa ha ideato e che rende la marionetta quasi un’appen-

dice della donna. I due brevi spettacoli proposti da Manami sono ispirati ad antiche leggende giapponesi, ma seducono soprattutto per la musica ipnotica e per i movimenti, che disegnano una coreografia misurata e coinvolta, precisa e struggente. La danza, questa volta in rapporto con il teatro d’ombre, ritorna in *Duplica – secondo movimento*, di e con Paola Bianchi. La danzatrice sperimenta con passione e dedizione le potenzialità di un inedito dialogo fra il suo corpo e il mondo delle ombre, indicando, così, anche possibili, ulteriori sentieri di innovazione nel campo del teatro di figura. E una sorta di sintesi delle numerose declinazioni di quest’arte può essere considerato *Cuttlas, anatomia di un pistolero*: la spagnola Produccion Essenciales mescola tecniche del teatro nero e del suc-

MILANO/IF FESTIVAL

Gli incubi di Mottram e un *Macbeth* che non s'ha da fare

THE SEED CARRIERS, di e con Stephen Mottram. Musiche di Glyn Perrin. Prod. Stephen Mottram's Animata, OXFORD.

MACBETH ALL'IMPROVVISI, di Gigio Brunello e Gyula Molnar. Regia di Gyula Molnar. Con Gigio Brunello. Prod. Teatrino della Marignana, TREVISO.

citato bunraku, proiezioni e musica dal vivo per raccontare le imprese di uno stilizzato eroe da fumetti western. Un altro artista catalano, Jordi Bertran, ha invece riportato il pubblico indietro nella storia del teatro di marionette con il suo *Antologia*, spettacolo storico del teatro di figura spagnolo e cavallo di battaglia della sua compagnia, fondata nel 1977. Un certo gusto raffinatamente retrò contraddistingue anche i due spettacoli di Controluce Teatro d'Ombre, compagnia cui è anche dovuta la direzione artistica della rassegna. Se meno riuscito ci è apparso *Ho un non so che nel cor* – una sorta di prologo all'opera *Agrippina* di Haendel, realizzato con la consueta maestria tecnica ma senza reali guizzi creativi – assai più divertente è *Chat noir a nove code*, sbarazzino e ironico *divertissement* che introduce l'erotismo nel mondo delle ombre, sfruttandone appieno ambiguità e allusività. Divertimento intelligente è anche quello suscitato dalla compagnia Thingumajig, un composito duo anglo-coreano che ha offerto un proprio, originalissimo viaggio nel primo libro della Bibbia. Il suo *The Vertigo of Sheep* è una sorta di dialogo fra un clown stralunato e una musicista-cantante-rumorista a proposito degli episodi più significativi della Genesi, dalla creazione al sacrificio di Isacco, dalla distruzione di Sodoma e Gomorra alle vicende di Giobbe. Oggetti d'uso comune – una teiera, posate varie, una pagnotta di pane, dei dolciumi – presi da una cassettera di legno che pare il baule di un mago, divengono uomini e animali, simboli di sentimenti ed emozioni. Un teatro di musica e oggetti, di pupazzi – quale il Golem plasmato in scena con la creta – e di movimenti clowneschi che convince per la creatività inesauribile e la divertita perizia dei due autori-interpreti. Dalla Bibbia a un'altra opera letteraria, benché di minore portata, tradotta in scena: parliamo de *Il signore delle mosche* di William Golding, a cui si ispira *Le mosche*, spettacolo in realtà non pienamente riuscito della compagnia cagliaritano Is Mascareddas. Più convincenti, invece, *Tierra Preñada* dello spagnolo Joan Baixas e *Vite senza fine (Storie operaie del Novecento)* dell'italiano Gigio Brunello. Il primo crea i suoi spettacoli lasciandosi ispirare dalle melodie suonate da Francisca Rodrigo per dipingere, rigorosamen-

La nuova edizione di IF, il bel festival di teatro di immagine e figura organizzato dal Teatro del Buratto a Milano, si è aperto con un'interessante performance, *The Seed Carriers* di Stephen Mottram. In questa libera riflessione per immagini, in cui gli esseri umani sono visti come meri portatori di semi che daranno origine ad altre forme di vita, non c'è un filo narrativo vero e proprio, ma un dipanarsi di quadri ispirati al tema della capacità di adattarsi per sopravvivere, cambiando continuamente. Sul piccolo palco rialzato immerso nel buio, le figurine di legno dalle sembianze umane sono creature fragili, vulnerabili, impotenti, che si dibattono invano in un costante rapporto di sopraffazione ed eliminazione. In un'atmosfera opprimente e di pericolo incombente, costantemente sottolineata dalla partitura sonora cupa e ipnotica composta da Glyn Perrin, la vita e la morte sembrano avere lo stesso, meccanico peso. Molte sono le immagini di forte impatto, come il gesto di una mano che con una semplicità agghiacciante spezza in due un corpicino, o l'omino che corre incessantemente sulla ruota come un criceto. Grazie alla maestria manipolativa di Mottram, all'estrema cura dei dettagli e alla raggelante bellezza visiva, *The Seed Carriers* convince sul piano formale, ma non coinvolge emotivamente.

Diversissimo per taglio e fruibilità è *Macbeth all'improvviso* di Gigio Brunello e Gyula Molnar. Lo spunto di partenza è questo: il burattinaio si scusa con gli spettatori perché la prevista rappresentazione del *Macbeth* non andrà in scena. La baracca è pronta, ma mancano burattini, scenografie, oggetti di scena e costumi. In sostituzione, verrà presentata una fantomatica opera inedita di Goldoni, *L'emigrante geloso*, con l'utilizzo delle maschere della Commedia dell'Arte. Al suo ingresso, però, Arlecchino si dissocia: lui si sente pronto a interpretare la tragedia shakespeariana e non tollera che il burattinaio sostenga che non ha la voce adatta per farlo. È il primo segno di una rivolta che porterà in breve i burattini ad abbandonare Goldoni per Shakespeare: il burattinaio pare non aver più alcun controllo su di loro, che litigano per avere maggiore visibilità, si rubano battute e scene, rivendicano la propria dignità di interpreti. Così Arlecchino incarna un Macbeth ben presto sopraffatto dal suo terribile destino che, di fronte all'escalation drammatica della tragedia, vorrebbe tornare al rassicurante Goldoni, e Brighella diviene una spietatissima quanto esilarante Lady Macbeth. *Macbeth all'improvviso* è un *divertissement* intelligente e ironico sui ruoli della maschera e del burattinaio demiurgo, e Gigio Brunello è bravissimo nel conferire giocosamente alle sue creature vita propria, al di là di canoni e ruoli pre-costituiti. **Valeria Ravera**



The Seed Carriers, di Stephen Mottram.

te dal vivo, immagini suggestive, mentre il secondo affida alle sue sculture-pupazzi il compito di illustrare la vita della provincia italiana all'inizio del secolo scorso. Uno spettacolo di micro-storia, dunque, così come di una vicenda personale che, nondimeno, incrocia un periodo storico violento e complesso come la Resistenza, narra *È bello vivere liberi*, di e con Marta Cuscunà. Vincitore del Premio Scenario per Ustica 2009, l'allestimento rievoca l'avventura della triestina Ondina Peteani, prima staffetta partigiana d'Italia, deportata ad Auschwitz. Cuscunà, compiendo le ricerche per costruire lo spettacolo, ha scoperto l'utilizzo abituale delle forme del teatro popolare da parte dei partigiani, alla costante ricerca di strumenti "sicuri" per

comunicare con la popolazione. Da qui il racconto della cattura e dell'uccisione del traditore Blechi per mezzo dei burattini. E due pupazzi, smagriti e con poche tracce residue di umanità, "impersonano" Ondina e le sue compagne nel campo di concentramento: una scelta motivata dalla testimonianza stessa della Peteani, che narrò di essere riuscita a sopravvivere ad Auschwitz "sdoppiandosi", immaginando, cioè, di esistere in un altro corpo. Due intelligenti ed emozionanti scelte drammaturgiche che sottolineano altresì l'intrinseca necessità del teatro di figura, mezzo per invitare il popolo alla resistenza anti-fascista così come per aiutarlo a evadere da una realtà tragica o, più semplicemente, banale e monotona.★

Due festival e otto giovani promesse

Parma-Mantova andata e ritorno

Inaugurata la stagione autunnale con i due appuntamenti ormai classici di “Zona Franca” e “Segni di infanzia”, il primo che puntava sul tema della trasmissione del sapere e il secondo sulla trasversalità dei linguaggi. Senza dimenticare le consuete proposte finaliste di “Scenario Infanzia”.

di **Mario Bianchi**

La stagione autunnale, pur non essendo tempo di festival, contiene in sé da diversi anni due importanti appuntamenti assai diversificati tra loro per il teatro-ragazzi, “Zona Franca” a Parma e “Segni di infanzia” a Mantova. “Zona Franca”, giunto all’ottava edizione, cogliendo l’occasione, quest’anno, della nascita di “InContemporanea Parma Festival”, non ha concentrato più il programma di spettacoli italiani e stranieri in pochi giorni, ma se ne è inventato uno più ricco e allargato che si è svolto durante l’intero mese di Novembre. “Segni d’infanzia” è invece un festival molto particolare: per otto giorni Mantova ha accolto artisti provenienti da vari paesi che si sono espressi in un variegato intreccio di arte, teatro, danza, musica. Spettatori privilegiati

durante le due manifestazioni, abbiamo monitorato diversi spettacoli degni di particolare attenzione.

È assai significativo che, davanti al progressivo sfascio della scuola pubblica, due spettacoli a Parma abbiano messo al centro del loro percorso la capitale importanza della trasmissione del sapere. *Scholè o del lento tempo che fa dell'uomo la civil persona* di Letizia Quintavalla e Bruno Stori dei padroni di casa Teatro delle Briciole fa parte, con *I Grandi Dittatori* e *Siamo qui riuniti*, del coraggioso “Progetto Politoi”, che in modo alto e diretto ha tentato con successo di riscrivere un vero e proprio alfabeto civico sociale in cui riposizionare i concetti di libertà, democrazia e scuola. Ma non solo. Facendo il paio con *Saputoni o lo stupore del conoscere*, singolare creazione per

i piccolissimi sul tema della conoscenza, Stori e Quintavalla hanno messo in scena, in modo leggero ma coraggiosamente nobile, la trasmissione del sapere. Nel primo, in una piccola arena circense si fronteggiavano due entità umane, A e B, che in un continuo gioco di rimandi, attraverso piccoli gesti, imparavano uno dall’altro il sapere delle cose e della vita, mentre nel secondo la medesima cosa avveniva tra un maestro e un allievo: un maestro (Bruno Stori) alle prese con tutte le difficoltà che il “mestiere” comporta e un allievo (Agnese Scotti) che, pur tra le ritrosie proprie dell’età, vuole imparare. Ma non esistono asini, ci sembra dire lo spettacolo, basta lasciar loro tempo. Come un piccolo arbusto, l’adolescente deve essere irrorato piano piano: solo così diventerà una grande e frondosa pianta.

Giorgio Scaramuzzino
in *Diario di un somaro*,
di Daniel Pennac.



Hänsel e Gretel,
di Compagnia
Cassepipe ed
Eventeatro
(foto: Marco
Caselli Nirmal).



Somari, orchetti e bestioni

In *Diario di un somaro*, tratto dal best seller di Pennac su drammaturgia e regia di Giorgio Gallione prodotto dal teatro dell'Archivoltò, Giorgio Scaramuzzino in scena ci dice le medesime cose, mettendosi efficacemente nei panni dell'autore per raccontarci, attraverso le esperienze, gli aneddoti, gli scontri e gli incontri con la scuola, il suo percorso da ragazzo senza ambizioni a scrittore affermato. Uno spettacolo divertente e anche commovente. A Parma abbiamo infine vissuto con una classe di bambini l'emozione di partecipare a *Bestione*, l'ultima creazione di Chiara Guidi della Societas Raffaello Sanzio, esperienza unica e irripetibile per chi la vive, come uniche e irripetibili erano state le esperienze che avevamo vissuto con i bambini assistendo a *Buchettino* e a *Prova di un altro mondo*. Stando alle regole del gioco drammaturgico guidato dall'abile animatrice e nascondendo il loro essere bambini, i piccoli spettatori mettevano in atto il loro potere magico per guarire e liberare il Bestione, da cui si crede venga estratto un siero straordinario che rende imbattibile un uomo malvagio. Anche qui lo spazio è completamente reinventato, ma non è più una scena rarefatta, pulita e perfetta, anzi tutto pare raffazzonato, i materiali usati sembrano scarti, ma il senso della scoperta del mistero e del sacro torna lo stesso miracolosamente a ripetersi.

"Segni di infanzia" a Mantova è una specie di festa, concepita appositamente per i bambini che, come la farfalla simbolo quest'anno del festival (ogni edizione c'è un animale diverso, creato da Dario Moretti), volano qua e là e trovano laboratori dove possono disegnare, modellare, fare la pasta della pizza e capire come dal latte si passi al formaggio. Ci sono poi installazioni come *Attraverso*, percorso immaginifico di Lucio Diana e Cristina Cazzola che li invita a seguire il volo delle cicogne, o spettacoli interattivi dove semplicemente i piccoli spettatori sono invitati a giocare con l'acqua vissuta in tutte le sue diramazioni come in *H2O* di Helios Theatre e Mierscher Kulturhaus. Ecco poi *L'Orchetto* di Accademia Perduta con in scena Claudio Casadio e Daniela

Piccarì, tratto da un bellissimo testo di Suzanne Lebeau, storia esemplare di "formazione" con un orco bambino che impara a trattenere le sue pericolose pulsioni, diventando un adolescente responsabile, come accade del resto il più della volte anche a un bambino. E per finire, diretta da Fabrizio Montecchi, l'ultima fatica di GiocoVita, massima espressione del teatro d'ombre in Italia, che con *Cane Blu* immette i bambini in una specie di incanto visivo proponendo in immagini il mondo dell'illustratrice egiziana Nadja.

I finalisti di Scenario Infanzia

Il meritorio apporto al teatro italiano che in questi anni il Premio Scenario ha disinteressatamente offerto ha dato nuova importante prova di sé con la finale della "Sezione Infanzia", che si è tenuta a Parma il 3 Novembre all'interno di "Zona Franca" organizzato dal Teatro delle Briciole. Il Premio "Scenario Infanzia", giunto quest'anno alla sua terza edizione, ha affiancato nel 2006 il fratello maggiore, dando più fiato e vigore al mondo del teatro ragazzi troppo spesso affidato alle medesime compagnie e agli stessi moduli. Presentati, come è consuetudine del Premio, in forma scenica di venti minuti, i progetti sono stati valutati da una giuria presieduta da Bruno Stori.

Abbiamo visto otto progetti molto diversi tra loro, sia nelle modalità di espressione, sia nei modi di approccio allo sguardo infantile, opera anche di molti gruppi che si dedicavano all'infanzia per la prima volta, come è significativamente accaduto per il progetto vincitore che ha scelto di misurarsi con *Hänsel e Gretel*, una fiaba, luogo topico per eccellenza del teatro ragazzi. Se l'intento del Premio è quello di favorire la reinvenzione della scena, Compagnia Cassepìpe ed Eventeatro, i due gruppi romani, uniti per l'occasione, hanno svolto il loro compito in modo assai egregio. La fiaba dei Grimm acquista nell'originale messa in scena di Vincenzo Manna, infatti, nuova linfa vitale, attraverso una perentoria sottrazione visuale che elimina ogni apporto scenografico, affidandosi soprattutto alla recitazione concitatamente espressionista dei tre attori e alla reinvenzione

di pochissimi oggetti. Una valigia infuocata diventa così una tentatrice succulenta pentola di cipolle, due asticelle portate dietro la schiena altrettante altalene, un pallone illuminato una luna intrigante. L'intreccio perde ogni elemento fiabesco per acquistare una modernità assoluta, adatta a un pubblico di qualsiasi età, narrando dell'abbandono e della fame di milioni di bambini.

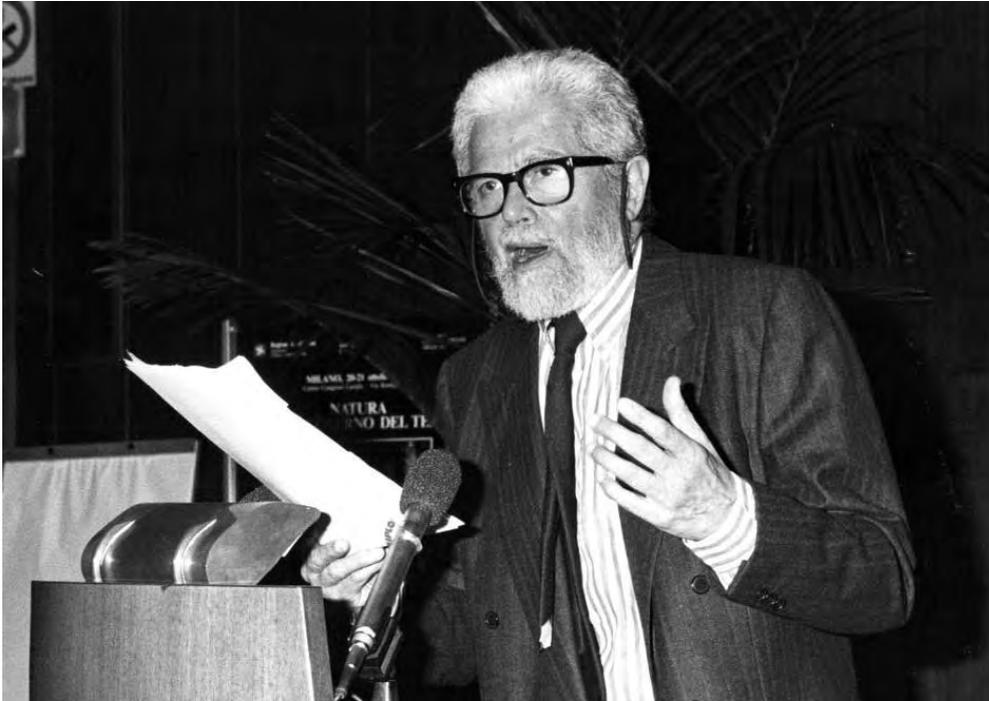
Uno di questi bambini è anche Thomas di *Da grande voglio essere felice* portato in finale dalla Compagnia Il libro con gli stivali, protagonista, assente dalla scena, di cui parlano con irriverente devozione due improbabili angeli che si muovono in una scenografia lillipuziana di pregevole fattura.

Addirittura, con invenzione felicissima, in *Piano* della Compagnia 7-8 chili, sono gli oggetti che diventano protagonisti assoluti di una storia che loro stessi scrivono e vivono nella quotidianità fra teatro di figura e arte concettuale come ben si osserva nella menzione della giuria (l'altra menzione è andata alla lettura scenica de *Il Barone rampante* di Quinta Parete). Anche la narrazione viene visitata con accenti nuovi. In *C'è rumore: Timi Tommy ascolta il mare* la solitudine di un bambino, incapace di accettare il mondo che lo circonda, è narrata da Christian Castellano di Sudatestorie in contrappunto con la musica e utilizzando il gioco dei gesti. Infine il naturalismo, riscattato dal ritmo cinematografico, regna sovrano in un altro progetto assai interessante, *Somari*, dei milanesi Kilodrammi, dove tre alunni occupano una scuola per riscattare il loro contraddittorio presente. E ora siamo molto curiosi di vedere se gli spettacoli, una volta presentati nella loro forma compiuta, soddisferanno le attese. ★

L'ultima luna di Squarzina

La scomparsa dell'ultimo padre della regia italiana. Il legame con lo Stabile di Genova, i suoi testi e le sue principali regie, da Goldoni rinnovato alla memorabile *Madre coraggio* di Brecht con Lina Volonghi.

di Fabrizio Sebastian Caleffi



Lunaciarskij, ministro dell'Istruzione del primo governo comunista e intellettuale marxista, insieme a Maksim Gorkij, bolscevico «eretico» al pari di lui, rappresentò una tendenza ideologica interna al partito, definita la «costruzione di dio», elaborata a Capri durante l'esilio dorato di Gorkij nell'isola. Che c'entra con Luigi Squarzina, commediografo e regista italiano che ha lasciato in ottobre la sua dimora terrena? Cercherò di spiegarlo attraverso la mia relazione diretta con lui e con il suo mondo, ritenendo retoricamente inutile aggiungere *coccodrillo a coccodrillo*. Teatro è vita e la vita contiene anche la morte e né il teatro né la vita e tanto meno la morte sono accademia.

Tre quarti di luna e *Romagnola* sono considerati i testi drammaturgici più importanti della produzione di Luigi Squarzina, il regista che rivitalizzò il teatro di Goldoni e allestì le *Baccanti* con un coro di hippies. Memorabili la sua *Madre Coraggio* e i suoi Pirandello degli anni Sessanta: questo basti per epigrammare l'ufficialità cerimoniale.

Ora, a 88 anni, la luna di Squarzina è tramontata. Ed è bene ricordarlo come un elegantissimo rivoluzionario eretico. Ed è indispensabile celebrarlo come un moschettiere del teatro

italiano del '900, accanto a Strehler, Trionfo, Enriquez. Io lo ricordo come un Maestro: due ne ho avuti e Squarzina è stato il primo. Quando sono entrato nella Casa italiana del Teatro dalla porta principale, dai battenti rappresentati dai due premi Riccione alle mie commedie *I tagliatori di teste* e *Le dimissioni rinviata*, mi si è spalancato un Mulino Bianco democristiano (demi-cristiano) abitato da ribelli da operetta, *demi-mondaines*, Egidio Ariosto e Vecchi Merletti. Gli Innovatori Stabili avevano la tendenza prevalente a comportarsi da Tagliatori di Testi (italiani contemporanei), le Cariatidi a rinviare a *mañana* e *ad calendas* le loro dimissioni. Faceva eccezione Luigi Squarzina.

Nato autore, continuò a esserlo da regista. I suoi allestimenti brechtiani, vedi *Madre Coraggio* con Lina Volonghi, titanica primattrice non accademica, si caratterizzano come antitetici alla lettura strehleriana. Proprio in quanto non sono contrapposti e dunque non sono contrapponibili. Aggressivo e aggressivamente didattico il secondo, epicamente sobrio il primo, sono stati «i gemelli del gol» dello straniamento all'italiana. Ma di Squarzina voglio evidenziare ed enfatizzare l'aspetto più particolare e, secondo me, di lui identificante come scrittore e teatrante intellettuale.

Collaborava strettamente con uno squisito magistrato commediografo, Vico Faggi, a cui si è appena ricongiunto al Grand Hotel Campi Elisi. Con Vico, Squarzina elaborò il progetto *Rosa Luxembourg*, che andò in scena allo Stabile di Genova da lui diretto (il duo con Ivo Chiesa corrisponde alla coppia gestionale Strehler-Grassi).

Ai miei esordi registici, anch'io misi in scena a Milano il copione di Faggi sulla fata madrina spartachista molto di moda nell'era sessantottina, tanto che un locale di tendenza della beata Copenhagen libertaria era a lei intitolato. Fu così, grazie a Vico Faggi, che conobbi Squarzina. Con lui e con lo Stabile di Genova, elaborai un'ipotesi drammaturgica dal *working title* *Come un ragazzo grasso in un'alluvione*, sul soggiorno italiano e il passaggio da Rapallo dell'immenso bardo gallese Dylan Thomas, poeta di culto a cui si riferisce Bob Zinneman quando assume il nickname di Bob Dylan. Lo spettacolo non si fece e chissà se mai si farà, ma il nostro con Faggi fu un trio vivace, che ricordo volentieri per caratterizzare una stagione significativa e una vocazione civile, quella di Luigi Squarzina, che necessita schiere di giovani seguaci ed epigoni. Per salvare i gioielli della Regina del Teatro cointemporaneo, bisogna rileggere l'epopea dei Moschettieri del Re. Tornando dunque al format Dumas, avendo ben conosciuto Giorgio D'Artagnan, voglio perciò definire Luigi un Aramis, posto virtualmente accanto a Franco Portos (Enriquez, *bon vivant* delle scene) e a Trionfo Athos. Hanno fatto la storia e costituiscono un patrimonio vivo, ben vivo, vivissimo, dal momento che l'eternità unisce quel che la rivalità ha spesso diviso. A mio parere, il modo più produttivo di ricordare Luigi Squarzina sarebbe fare almeno una *mise en espace* dei suoi testi, da *Tre quarti di luna* a *Romagnola*, appunto. Sarebbe bello e doveroso pubblicare un'antologia degli scritti creativi del Maestro Squarzina, Lunaciarskij italiano con il suo Gorkij Faggi. In tempi di crisi, di restaurazione, di polarizzazione massimalista del dissenso, di terrorismo ideologico, di Mulino Bianco imbiancato di nuovo, lo Squarzina Show sarebbe davvero rappresentazione di una praticabile terza via. O vogliamo lasciare il futurismo a Fini e il futuro a Formigoni e alle sue formichine cielline? ★

Mario Ricci, il regista del teatro senza parole

Uno dei padri più riconosciuti e amati dell'Avanguardia teatrale italiana degli anni Sessanta, quella che più tardi venne chiamata del "teatro-immagine", se ne è andato, a settantotto anni, in silenzio, in assoluta discrezione, privandoci definitivamente del piacere di quella sua aria gentile e pacata, di "teatrante per caso", che faceva di lui una figura unica e anomala nel panorama, eccitato e furioso, di quella fertile e turbolenta stagione teatrale italiana.

Mario Ricci arrivava all'esperienza teatrale dal mondo delle arti visive, e da un soggiorno di studi all'estero che lo avevano portato a interessarsi al teatro delle ombre e delle marionette. La costruzione di uno spettacolo, come quella di un "oggetto", era la fase più importante e decisiva per l'ideazione di un nuovo lavoro: il momento

laboratoriale, di ricerca, veniva così a identificarsi col semplice e puro artigianato. Una materialità vera che faceva uso di carta, legno, aste, chiodi, colla e colori con i quali inventava le sue figure di cartone, i suoi meravigliosi oggetti di scena, che poi, come per magia, in realtà per uno stupefacente gioco di luce, acquistavano volume, forza segnica incancellabile, vita, anche grazie a colonne sonore semplicemente perfette.

Mi è capitato più volte, quando veniva a Bologna al Teatrino della Ribalta, assistere, e dare una mano (semplice facchinaggio) all'allestimento di spettacoli memorabili, e la cosa più stupefacente era vedere come da quella povertà di materiali d'uso si arrivava poi a spettacoli formalmente ricchi, impeccabili nella struttura e nel disegno: splendidi. I suoi lavori sono sempre stati un'occasione di autentica teatralità: una scoperta delle inesauribili possibilità della scena legata alla plurifunzionalità di oggetti, suoni, luci. Il lavoro

continuo degli attori in scena suppliva all'assenza della parola, della recitazione. Ma era un vero spettacolo vederli agire tutti insieme verso l'unico scopo di produrre immagini come in un film. Le invenzioni scenografiche erano realizzate da Claudio Previtiera, il suo insostituibile "alter ego". *James Joyce* fu il tema della eliminazione del soggetto, della solitudine, dell'angoscia: la restituzione di un'atmosfera consegnata a movimenti ritmici delicatissimi. *Il Barone di Munchausen* fu soprattutto il problema della partecipazione al gioco nella individuazione delle sue regole, dei suoi meccanismi interni: il fantastico come visione del mondo, il mito e la sua fine. E poi, *Moby Dick*, *Le tre melarance*, *Gulliver*, *Ritorno di Oreste*, *Aiace per Sofocle*, e altri ancora.

Smise presto di fare spettacoli per intraprendere altre strade artistiche, ma quello che ha lasciato in eredità al teatro italiano è veramente qualcosa di eccezionale e irripetibile. *Giuseppe Liotta*

L'isola della Pedagogia

Venezia,
Dicembre 2010/Gennaio 2011

Pedagogia della scena

LABORATORIO INTERNAZIONALE
DI FORMAZIONE PER FORMATORI TEATRALI,
DIRETTO DA ANATOLIJ VASILIEV

isoladellapedagogia.wordpress.com





UN SOGNO NELLA NOTTE

DELL'ESTATE, di William

Shakespeare. Traduzione e adattamento di Massimiliano Civica. Scene di Paolo

Benvenuto. Costumi di Clotilde.

Luci di Gianni Staropoli. Con

Oscar De Summa, Valentina

Curatoli, Mirko Feliziani,

Armando Iovino, Mauro Pescio,

Francesca Sarteanesi, Elena

Borgogni, Diego Sepe, Alfonso

Postiglione, Francesco Rotelli,

Riccardo Goretti, Luca Zacchini,

Nicola Danesi de Luca.

Prod. Teatro Stabile dell'Umbria

- Compagnia Il Mercante,

PERUGIA.

IN TOURNÉE

PRO & CONTRO

Un testo classico può rivivere solo se l'attore stabilisce con esso una relazione critica. In *Un sogno nella notte d'estate* di Massimiliano Civica c'è il coraggio di un distacco, che annienta qualsiasi desiderio di rivoluzione e mira dritto al bersaglio, un "doppio sogno". Da una parte gli ateniesi, icone di una società immobile: amanti che provano emozioni confezionate, s'inseguono scalzi e neutri in un estenuante giro a vuoto. Dall'altra gli artigiani: il popolo, chiassoso, simpatico, colorato. In mezzo, un mondo delle fate doppio anch'esso, scisso tra la scintilla machiavellica di Puck e l'ascesi da teatro No di Oberon e Titania (Oscar De Summa e Valentina Curatoli, poi anche nei ruoli di Teseo e Ippolita). A rendere complessa questa lettura è il tentativo di includere in meccanismi drammaturgici già perfetti una riflessione sull'essenza fondamentale del teatro.

Ancor più delle connotazioni fisiche e spaziali che ne sono riferimento, a rappresentare la teatralità come concetto è un senso diffuso di precarietà, di oscillazione tra reale e immaginario, tra vista e desiderio, tra ricordo e sogno. Del teatro compaiono segni evidenti nella ritualità di Oberon e Titania, nella bassezza di Puck, nell'ingenuità dei comici. Quando questi ingredienti entrano nella centrifuga drammaturgica ogni voluto cambio di ritmo, ogni accento in cui si rende evidente l'artificio contribuisce a far cadere a terra pezzi di maschera, rivelando il meccanismo teatrale primordiale che ci tiene in attenzione. Ed è in questo ambiguo svelamento che sta quella relazione critica, dialettica irrisolta tra attore e testo. Ordine estremo, rifiuto del sensazionale, luci crude, spazio vuoto, durate dilatate: ogni cosa imita l'ambiente di un laboratorio scientifico in cui si compie l'autopsia di una visione. Il senso che resta è quello del dormiveglia, un sogno effimero in cui le forme della notte e quelle del giorno si confondono (Oberon è anche Teseo, Titania Ippolita, Puck Egeo) e i cui contorni svaniranno presto, lasciando una nostalgia indefinita di qualcosa di antico. Che è il teatro stesso. *Sergio Lo Gatto*

A pensarci bene ha ragione Franco Cordelli (*Corriere della Sera*, 7 novembre 2010) a sostenere che c'è sul *Sogno* «un libro che dell'insieme è la parte migliore». Il libro è un bel volume che si intitola *Un sogno nella notte dell'estate* (Editoria&Spettacolo), in cui Civica, tra l'altro, traduce il testo con grande attenzione per poi metterlo in scena facendo poggiare entrambe le basi (di traduzione e allestimento) su un lavoro di ricerca scientifica, giustificato parola per parola. L'operazione che Civica fa lo conduce a rivolgere l'asse centrale del *Sogno* al problema del rapporto sbagliato tra genitori e figli: i genitori considerano i figli cosa loro e la brama di possesso accende la ribellione generazionale. Ma qui il problema non è la ricerca, quanto piuttosto lo spettacolo. Perché è proprio nello spettacolo che Civica resta in certo modo prigioniero delle sue premesse intellettuali. Su una scena spoglia e buia, infatti, uno spazio rigoroso dove domina il bianco e nero – i colori del contrasto – il *Sogno* diventa pura astrazione, annullamento di ogni umanità (passaggi in cui, comunque, si fa apprezzare il Puck di Mirko Feliziani), rischiando così una pesantezza dalla quale non riesce a farlo riemergere la comicità, che nel contrasto netto appare a tratti troppo facile, degli Omini, insieme ad Alfonso Postiglione e Nicola Danesi de Luca. A questo proposito, va sottolineato che lo stile della commedia attraversa certo lo spettacolo, ma non lo risolve, poiché non è l'unico, in quanto si sovrappone a certo teatro giapponese, giochi di prestigio con fiammelle, esercizi di ventriloquismo. In più, il tutto viene innestato in una recitazione per larghi tratti "straniata" alla Civica, che in diversi momenti però appare spiazzante per lo spettatore e provoca singolari fratture nelle interpretazioni (come accade, ad esempio, a Oscar De Summa, molto più funzionale nella parte di Oberon che in quella di Teseo). Tale recitazione, tra l'altro, a momenti sembra quasi un non-senso, se non addirittura incomprensibile. Seppure tenendosi complessivamente ancora a una certa distanza, questo *Sogno*, insomma, sembra lasciarsi precipitare nell'incubo della coscienza. Forse le cause si possono far risalire a un'eccessiva fiducia che Civica ripone nell'operazione e, più in generale, nelle possibilità di piegare teatro e attori a un'idea: la sua. *Pierfrancesco Giannangeli*

Tre *Sogni*, un unico capolavoro

Tre riletture della commedia shakespeariana: dal lucido e controverso distacco di Civica alla "giovane freschezza" di Cecchi, fino al metateatro di Battistini.

SOGNO DI UNA NOTTE D'ESTATE, di William Shakespeare. Traduzione di Patrizia Cavalli. Regia di Carlo Cecchi. Scene di Roberto Bivona e Carlo Cecchi. Costumi di Sandra Cardini. Luci di Stefano Barbagallo. Con Luca Romani, Valentina Rosati, Gabriele Portoghese, Davide Giordano, Sofia Pulvirenti, Barbara Ronchi, Enoch Marrella, Cecilia Zingaro, Federico Brugnone, Valentina Ruggieri, Stefano Vona Bianchini, Simone Lijoi, Silvia D'Amico, Carlo Cecchi, Luca Marinelli, Dario Iubatti, Fabrizio Falco. Prod. Teatro Stabile delle Marche, ANCONA.

IN TOURNÉE

Aprite le finestre e fate entrare una ventata d'aria fresca. Un soffio giovane e frizzante, che fa ben sperare per il futuro del nostro teatro. Va guardato infatti in prospettiva questo *Sogno*, poiché nasce come saggio di diploma per attori dell'Accademia nazionale d'arte drammatica "Silvio D'Amico". A dirigerlo è Carlo Cecchi, che, in una prima fase – quella del debutto nel giugno 2009 – si era limitato a fare il regista, e invece ora, nella tournée di questi mesi, si è ritagliato il ruolo di Cotogno, il capocomico che guida la scalagnata, ma onesta, compagnia d'attori che reciterà davanti al re. Giovanissimi attori (e alcuni di loro sono anche musicisti per la colonna sonora che accompagna lo spettacolo: il risultato della consulenza del maestro Nicola Piovani) per un'idea di *Sogno* che attraversa con coerenza Shakespeare in un tempo unico di poco meno di due ore e lo nobilita – prosa e "blank verse" insieme – nella splendida traduzione di Patrizia Cavalli. Ciò che colpisce è il rigore con cui ciascuno rispetta le consegne. Le parti sono infatti ben distribuite e ogni attore sa perfettamente cosa deve fare e lo esegue con quel tocco in più che innalza il compito di fine anno a operazione artistica. Un livello omogeneo, e decisamente elevato, rende il viaggio dentro una delle opere più complesse e stratificate del Bardo una gradevolissima chiamata dello spettatore a quella grande complicità che rende il teatro un meraviglioso gioco scoperto, dove ciascuno recita la propria parte. Sarebbe da un lato semplice, e dall'altro ingeneroso, citare qui qualcuno a discapito di altri, poiché stavolta è proprio il lavoro di gruppo a pagare in moneta sonante. Certo, un discorso diverso va fatto per Carlo Cecchi, che in questa occasione si getta nella mischia divertendosi come un matto, e non facendo niente per nascondere. Cecchi fa Cecchi

– e come potrebbe essere altrimenti? – ma il suo citare se stesso, a partire dalla cadenza marcata mente napoletana del personaggio, è quanto di più aderente possa esserci per un *Sogno* fresco, rigoroso e sbarazzino. *Pierfrancesco Giannangeli*

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE, di William Shakespeare. Adattamento e regia di Andrea Battistini. Luci di Carlo Pediano. Con Alessandro Buggiani, Chiara Di Stefano, Veronica Forosio, Daniela Marra, Pietro Mossa, Raffaele Musella, Totò Onnis, Davide Pedrini, Aurora Peres, Giovanni Rizzuti, Daniele Sala, Daniele Squassino. Prod. Ctb Centro Teatrale Bresciano, BRESCIA.

C'è di tutto nel *Sogno* di Andrea Battistini tranne il *Sogno di una notte di mezza estate* di William Shakespeare. Con la voglia di trovare l'ideuzza che renda meno macchinosi gli intrecci amorosi della veglia e del sonno ai confini di Atene, Andrea Battistini perde di vista l'unitarietà del testo per tripartire con gusto metatetrale la vicenda che vede coinvolgere a nozze alla fine Teseo, duca d'Atene, e Ippolita insieme alle due coppie di amanti Elena-Demetrio, Ermia-Lisandro, e riappacificarsi Oberon e Titania, oltre che giungere al compimento della loro messinscena il gruppo di comici/artigiani impegnati nell'allestimento della tra-

gedia di Piramo e Tisbe. Questi tre tasselli: amanti diurni, amanti notturni e comici procedono per così dire parallelamente, l'uno indipendentemente dall'altro, uniti da un pervicace gioco metateatrale che vorrebbe destare alla consapevolezza della finzione lo spettatore. Dopo avere dato le premesse dei dissidi amorosi che contrappongono ragione familiare e ragione del cuore, Battistini svela subito il gioco del teatro nel teatro per introdurre la compagnia di artigiani/comici che qui sono dei mattacchioni, impegnati in una esilarante prova di teatro del disagio sociale che è la parte migliore dello spettacolo. Nel delineare i vari attori *borderline*, Battistini attinge a piene mani dal cabaret e pare di cogliere qua e là qualche parentela con *lo Zelig* televisivo. La storia d'amore dei quattro giovani ateniesi e i litigi di Oberon e Titania trovano invece la loro realizzazione in una versione punk degli inganni di Puck, in cappotto di pelle nera, che inevitabilmente richiamano alla mente il *Sogno* del Teatro del Carretto e quello di Elio De Capitani, ma con meno fervida fantasia e ricchezza di apparato scenico. Per quanto il bosco fatto di corde non manchi di una sua estetica semplicità che conquista l'occhio. Per dovere di cronaca si deve registrare che sul pubblico numerosissimo del Teatro Sociale di Brescia lo spettacolo funziona, diverte e si è conquistato un'indivisiabile serie di "tutto esaurito". *Nicola Arrigoni*



Sogno di una notte d'estate, regia di Carlo Cecchi (foto: Tommaso Lepera).



FILIPPO/BINASCO

Libertà e lotta alla tirannia Alfieri per celebrare l'Unità

FILIPPO, di Vittorio Alfieri. Regia di Valerio Binasco. Scene e luci di Nicolas Bovey. Costumi di Sandra Cardini. Musiche di Andrea Chenna. Con Valerio Binasco, Sara Bertelà, Edoardo Ribatto, Michele Di Mauro, Fabrizio Contri, Lorenzo Bartoli. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di TORINO - Città di ASTI.

IN TOURNÉE

Oggigiorno mettere in scena Alfieri appare una scelta quantomeno bizzarra e persino un po' snobistica. Costringere il pubblico ad abituare il proprio orecchio al verso e al linguaggio arcaico e raffinato del settecentesco autore astigiano potrebbe, in effetti, sembrare una forma di supplizio. In realtà, la riproposta di Alfieri ci pare più che mai necessaria e lodevole e non soltanto in quanto dovuto atto di valorizzazione del patrimonio letterario nostrano, ma altresì quale rivendicazione della specificità del linguaggio teatrale che, con sempre maggiore frequenza, si lascia omologare al vano farneticare televisivo.

Merito dunque allo Stabile torinese che, anche in vista delle celebrazioni per i 150 anni dell'Unità, ha voluto riproporre un drammaturgo che seppe prefigurare molti degli ideali che mossero il Risorgimento, come la strenua difesa delle libertà individuali, la lotta alla tirannia e la rivendicazione di un'etica politica, scrisse versi quanto mai attuali. Binasco, correttamente, evita attualizzazioni troppo "spinte", limitandosi a inserire qualche oggetto di scena contemporaneo e a far suonare fra i vari atti canzonette d'amore. Il regista concentra, invece, la messinscena sul rapporto fra Filippo e Carlos, ossia padre e figlio, esemplificativo dell'analogia, irrisolta relazione fra potere e sudditi.

Passano così in secondo piano sia la *liason* adulterina fra Carlos e la matrigna Isabella, sia gli intrighi di palazzo. La novità è proprio la figura del "padre" Filippo, magistralmente interpretato dallo stesso Binasco, invecchiato da un elaboratissimo trucco: un sovrano stanco e annoiato, che cammina ciondolando e recita con rassegnata riluttanza e cinismo di maniera il ruolo del tiranno implacabile, a cui è toccato di punire con la morte il figlio traditore. Allorché sono in scena Filippo/Binasco e Gomez/Di Mauro, abbiamo davvero i momenti migliori della messa in scena: i due attori scansano i toni melodrammatici a favore, nel caso del primo, di un'efficace resa della stanchezza del tiranno che, come fosse una vuota routine, persevera nella sua implacabile crudeltà. Il secondo, invece, sfrutta autoironia e talento per la sdrammatizzazione al fine di rendere credibile la spietata arguzia del consigliere Gomez. Meno convincente, invece, ci è apparso il Carlos di Edoardo Ribatto, mentre un encomio va alla Isabella di Sara Bertelà, delicata marionetta nelle mani del destino. **Laura Bevione**

Nella foto Edoardo Ribatto, Valerio Binasco e Sara Bertelà in *Filippo*, regia di Valerio Binasco (foto: Giorgio Sottile).

Una *Locandiera* all'osso

LA LOCANDIERA, di Carlo Goldoni. Regia di Jurij Ferrini. Con Jurij Ferrini, Marco Zanutto, Angelo Tronca, Ilenia Maccarrone, Claudia Salvatore, Wilma Sciutto, Matteo Ali, Massimo Boncompagni. Prod. Progetto U.r.t. - Compagnia Jurij Ferrini, OVADA (AI).

IN TOURNÉE

È una *Locandiera* ridotta all'osso quella proposta da Jurij Ferrini. Dichiaratamente *work in progress*, l'allestimento, in repertorio da qualche anno, è stato progressivamente sottoposto a un processo di sottrazione di tutto ciò che, a parere del regista, non fosse essenziale. Allo stato attuale, le luci sono fisse e piene, non ci sono musiche e l'azione è praticamente inesistente. I costumi, stesi come i panni di un bucato settecentesco, delimitano la scena e gli attori sono vestiti con abiti di tutti i giorni. L'atmosfera pare quella di una prova, con l'intero gruppo degli interpreti seduti su un lato del palcoscenico quando non sono impegnati a recitare, mentre uno di loro, copione alla mano, scandisce la successione delle scene e annuncia l'ingresso dei personaggi. Le fuoriuscite dalla finzione scenica non mancano e il fluire della commedia è talvolta interrotto da discussioni su tagli e scelte registiche. Il gioco, evidentemente, è quello del teatro

nel teatro, ma gli ammiccamenti metateatrali alla lunga risultano un po' forzati. I pregi di questa *Locandiera* senza fronzoli, basata unicamente sulla forza del testo e sulla prova degli attori, sono il ritmo brillante e sostenuto, la compagine affiatata - in cui spiccano Jurij Ferrini, al tempo stesso protagonista e capocomico, convincente nei panni del misogino gabbato cavaliere di Ripafratta, e Ilenia Maccarrone, il cui gradevole accento spagnolo conferisce una *verve* particolare a Mirandolina - e l'umorismo che non scade nella volgarità gratuita. La scelta di puntare unicamente sul gioco della seduzione e sui passaggi più divertenti e maliziosi, rinunciando alle molte chiavi di lettura che un'opera tanto ricca di sfumature e significati offre, è però un'arma a doppio taglio, perché la storia di Mirandolina e dei suoi molti spasimanti si riduce a un vano susseguirsi di schermaglie amorose. Lo stesso vale per il registro interpretativo: in questa *Locandiera* c'è spazio soltanto per la comicità. Così, nel finale, la capitolazione di Mirandolina al matrimonio con il servo Fabrizio e lo sfogo disperatamente rabbioso del cavaliere perdono di intensità e di senso. Certo, il pubblico si diverte, ma è davvero troppo poco per il capolavoro goldoniano. **Valeria Ravera**

Bette, l'importanza di essere se stessi

A LIFE IN THREE ACTS, di Bette Bourne e Mark Ravenhill. Regia di Mark Ravenhill. Con Bette Bourne. Prod. London Artists Projects Production. PROSPETTIVA 2/ FESTIVAL D'AUTUNNO, TORINO.

Una raffinata signora, capelli grigi leggermente cotonati, orecchini vistosi, una blusa con decorazioni dorate e *paillets*, pantaloni neri e, unico particolare bizzarro, calzini e scarpette rosso fuoco. Siede su una poltrona e sorreggia un'inglesissima tazza di tè. Ma questa affabile *lady* è, in realtà, Bette Bourne, attore eclettico, tra i fautori della nascita del Gay Liberation Front britannico. Mentre sullo schermo, posto dietro le sue spalle, scorrono fotografie in bianco e nero che lo ritrag-



Bette Bourne in *A life in three acts*, (foto: Johan Persson).

gono in famiglia, a scuola, a teatro, in compagnia di amici e amanti, Bette ricostruisce la propria esistenza, tutt'altro che ordinaria, a partire dalla difficile infanzia nell'Inghilterra impoverita del secondo dopoguerra. Il testo dello spettacolo è il frutto delle amichevoli conversazioni intercorse fra lo stesso Bourne e il drammaturgo Mark Ravenhill e spaziano dal rapporto dell'attore con il padre alle prime esperienze in teatro – per il quale il nostro rinunciò a un lavoro “sicuro” in una tipografia –, dalla scoperta della propria omosessualità alle prime uscite in pubblico in abiti femminili, indossati con orgogliosa sicurezza. Bette cuce il proprio fitto monologo con i fili dell'onestà e dell'autoironia, non nascondendo nulla e non perdonandosi nulla: racconta i dolori provati – le botte del padre, la morte di molti amici vinti dall'Aids – ma confessa anche le sofferenze inflitte, come lo straziante abbandono dell'unica donna di cui riuscì a innamorarsi. Ampio spazio è riservato al ruolo da protagonista giocato da Bette nel movimento di emancipazione omosessuale, organizzazione di cui non cela limiti e debolezze, evidenziandone soprattutto la genuinità e la spensieratezza ribelle e un po' incosciente. La narrazione, poi, si sposta a New York, dove l'attore andò in lunghe tournée con la compagnia teatrale gay Blooplips e dove seppe della morte dell'amato/odiato padre. Un genitore che non volle accettare l'omosessualità del figlio, condannandone l'abitudine a indossare abiti femminili. Una scelta su cui Bette ritorna spesso nel suo racconto, sottolineando con forza come i vestiti e il trucco da donna fossero il suo modo per sentirsi davvero se stesso. E quest'accenno reiterato alla necessità di essere pienamente se stessi, sfidando le convenzioni sociali e il giudizio degli altri, è il vero nucleo centrale dello spettacolo e riesce a sottrarlo all'etichetta di messa in scena destinata precipuamente a un pubblico omosessuale. La sincera autobiografia di Bette, la sua ricerca di un'interazione con il pubblico, del quale riesce a cogliere la lunghezza d'onda e istantaneamente a sintonizzarsi con essa, la sua ricca arte recitativa, concorrono alla creazio-

ne di uno spettacolo fitto di ricordi e di emozioni che tutto il pubblico può condividere. *Laura Bevione*

Osessioni noir metropolitane

WOOF! UN MELÒPUNK, di e con Paolo Faroni. Regia di Emanuele Crotti. Prod. Blusclint, TORINO.

IN TOURNÉE

Spettacolo segnalato in occasione dell'ultima edizione di Rigenerazione, rassegna dedicata alle nuove realtà dello spettacolo torinese e riproposto quest'anno all'interno del Festival Prospettiva 2, *Woof!* rivela un drammaturgo-interprete di sicuro talento. Faroni mescola con abilità stilemi da *noir* hollywoodiano – con ispettori in impermeabile e borsalino, tormentati e inclini a soddisfare le proprie umane fragilità – e “dannati” eroi da fumetto, allo stesso tempo cinicamente spietati e dolcemente romantici. L'attore è interprete sia dei monologhi dell'infelice poliziotto, incaricato di indagare su una sanguinosa teoria di efferati delitti, sia dei deliri amorosi di Lupo, ragazzo di periferia che intona all'innamorata Pecorella le sue serenate di *freak* dai capelli scolpiti in una cresta aguzza e la mazza da baseball stretta fra le mani. Lupo attende paziente sotto la finestra dell'amata, rivolgendole accorate dichiarazioni e descrivendole quel disagio che lo conduce a vagabondare senza meta e senza requie per la città. Una realtà metropolitana in cui, sulle tracce del suo assassino, si immerge anche l'ispettore, fino a lasciarsi trascinare nei suoi attrattori ma pericolosissimi buchi neri. Una trama nera e disperata, dunque, senza troppe concessioni alla speranza e, nondimeno, illuminata da una drammaturgia composita e stratificata, poetica e ironica, sarcastica e visionaria. Faroni, da una parte drammaturgo efficace e immaginoso, dall'altra interprete poliedrico e capace di impiantare una personalità accentuata in una solida preparazione tecnica, celando appena un sogghigno arguto, costringe lo spettatore a confrontarsi con le proprie – più o meno innocenti – ossessioni. *Laura Bevione*

TORINO/FESTIVAL PROSPETTIVA

Le ipocrisie della società capitalista: García tra velleitarismo e compiacimento

MUERTE Y REENCARNACIÓN EN UN COWBOY, ideazione e regia di Rodrigo García. Luci di Carlos Marquerie. Con Juan Loriente, Juan Navarro, Marina Hoisnard. Prod. Teatro Nacional de Bretaña – La Carnicería Madrid.

VERSUS, ideazione e regia di Rodrigo García. Costumi di Belén Montoliu. Luci di Carlos Marquerie. Musiche di David Pino. Video di Ramón Diago. Con Patricia Álvarez, Rubén Escamilla, Juan Loriente, Nuria Lloansi, Isabel Ojeda, David Pino, Daniel Romero, Víctor Vallejo, Ike Wahl. Prod. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (Argentina – Spagna), Laboral Teatro/Gobierno del Principado de Asturias.

IN TOURNÉE

È davvero un caso su cui riflettere quello del percorso teatrale del drammaturgo e regista argentino Rodrigo García: iconoclasta *enfant prodige* – e *terrible* – della scena internazionale, negli ultimi anni il suo esuberante talento sembra essersi arenato in un'oramai sterile coazione a ripetere soluzioni registiche così come contenuti e valori. Una prova sono i due suoi ultimi spettacoli, ospiti particolarmente attesi del festival torinese Prospettiva. In *Muerte y reencarnación*, due moderni cowboys lottano, si spogliano, indossano passamontagna di plastica nera ricoperti di campanellini, ballano forsennatamente con una presunta geisha, si confrontano con il toro meccanico da saloon, tormentano una ciurma di pulcini e un gatto. Nella seconda parte, invece, accomodati su due sdraio, dialogano di relazioni amorose, villette a schiera, gravidanze più o meno volute e molto altro. I due cowboys, insomma, appaiono due annoiati quarantenni, edonisti e fatalisti, alla ricerca di quelle emozioni che la società piccoloborghese in cui inavvertitamente si sono trovati a vivere non riesce più a dare loro.

Non molto diverso l'impianto drammaturgico di *Versus*: qui aumenta il numero di attori in scena ma la struttura consiste in un analogo susseguirsi piuttosto caotico e arbitrario di singoli episodi. Due attori si lamentano del modo in cui tutti i bambini del mondo occidentale mangiano la pizza, un tappeto di libri che occupa il centro del palcoscenico viene calpestato, usato come urinatoio e come letto e, infine, allegramente distrutto. Una donna si ricopre di pelle di pecora e viene legata come un agnello, un'altra è costretta a ingoiare litri e litri d'acqua, un'altra ancora viene percossa a lungo. Le varie scene sono inframmezzate da numeri musicali. Il tutto per esprimere il desiderio del regista di essere contro – *versus* appunto – qualunque cosa simboleggi consumismo e pensiero piccolo-borghese. Peccato, però, che l'indignazione di García si macchi di quello stesso ipocrita velleitarismo che con tanta veemenza il regista rinfaccia all'Occidente: c'è troppo compiacimento nell'esibizione della violenza – una signora del pubblico a un certo punto ha urlato un esasperato «basta!» – e del corpo degli attori, ci sono troppa insincerità e superficialità nelle prediche anti-consumistiche e nell'esaltazione della vita dei poveri del mondo. A García gioverebbe davvero una lunga pausa per riflettere verso quale nuova direzione indirizzare il proprio lavoro. *Laura Bevione*



Muerte y reencarnación en un cowboy, di Rodrigo Garcia (foto: www.christianberthelot.co).

REGIA DI SCIACCALUGA

Misura per misura
o la vita come una giostra

MISURA PER MISURA, di William Shakespeare. Traduzione di Alessandro Serpieri. 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 Eros Pagni, Gianluca Gobbi, Antonio Zavatteri, Aldo Ottobriano, Roberto Serpi, Roberto Alinghieri, Nicola Pannelli, Fabrizio Careddu, Marco Avogadro, Massimo Cagnina, Alice Arcuri, Antonietta Bello, Irene Villa. Prod. Teatro Stabile di GENOVA.

IN TOURNÉE

Parte come una tragedia, per finire poi in commedia: davvero una strana opera, *Misura per misura*. Strana e anche un tantino misteriosa. Con un assai complicato intreccio. Dove si intersecano (magari generando un poco di confusione) le più diverse tematiche: quella del potere e della ribellione, quello della giustizia e della corruzione, del vizio e della virtù. Senza dire poi dei vari stili che l'autore adotta e che allarma chi la vuol portare in scena. Lo Stabile di Genova ha deciso di tentare l'impresa e il robusto spettacolo che ne è nato, per mano di Marco Sciaccaluga, è in certo qual senso da vedere.

Ognun sa, il luogo deputato è Vienna. C'è un Duca che sembra non voler più governare, si mette in disparte, si traveste da frate, e con un misto di malinconia e un briciolo di sadismo rimira il disfacimento del proprio Stato. E qui il Duca è Eros Pagni, che convola superbamente a nozze col personaggio, restituendocelo cioè nel modo più beffardo possibile. Spremo tutto quello che è possibile spremere dalle sue singolari qualità vocali. C'è poi un inflessibile ministro, il vicario Angelo, vaso di ogni giustizia, che appena è lasciato solo non sa resistere e cede alle stesse debolezze che ha punito e perseguitato negli altri. E c'è ancora una giovane, Isabella, che ha la purezza e la durezza del diaspro e che proprio per questo inebria, sino alla perdita d'ogni controllo, coloro che le si avvicinano. Angelo per primo che non bada ai modi pur di possederla (Gianluca Gobbi e Alice Arcuri: apprezzabili ma avrebbero potuto rendere di più).

Intorno ai tre protagonisti brulica e fermenta una vita caotica, quasi che quella città che fa da sfondo altro non sia composta che di esseri ribaldi e ruffiani e donne di malaffare da poter insegnare il mestiere, o forse impararlo, da certe *escort* dei nostri giorni. Gente insomma da cupi bassifondi. Ma questa città (stato di pessimismo a parte) per il grande William è poi anche la città del teatro, la città vale a dire della finzione e quel Duca ne è appunto il regista. Un tasto sul quale sembra aver voluto premere anche Sciaccaluga che, rifiutando intellettualismi e letture sofisticate, ha messo in moto uno di quei grossi e macchinosi spettacoli che da anni son diventati caratteristica dello stabile genovese. Il tutto (e il troppo) a movimentare e orchestrare con stilemi efficaci, ma certo *d'antan* dentro una sorta di grande cubo di Rubik, di puzzle scenografico che tramite un efficace girevole riorganizza lo spazio. Un cubo che, se dapprima risulta una gabbia che imprigiona, alla fine diventa una giostra su cui tutti salgono. La tragedia, insomma, a risolversi in commedia come voleva l'autore. **Domenico Rigotti**



Eros Pagni in *Misura per misura*, regia di Marco Sciaccaluga (foto: Marcello Norberth).

Una ferrovia nel deserto
e Vian diventa un fumetto

IL VIAGGIATORE ONIRICO, di Emanuele Conte, liberamente tratto da *Autunno a Pechino* di Boris Vian. Regia di Emanuele Conte. Scene di Luigi Ferrando. Costumi di Bruno Cereseto. Luci di Tiziano Scali. Musiche di Dado Moroni. Con Alessandro Bergallo, Alberto Bergamini, Silvia Bottini, Nicholas Brandon, Enrico Campanati, Pietro Fabbri. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

Come una *graphic novel*, *Il viaggiatore onirico* è un teatro d'animazione con attori trasformati in disegni da costumi che li rendono segni tracciati da una matita. Sostenuti da rumori fuori scena e proiezioni animate (sullo sfondo su teli) che di volta in volta modificano la situazione, gli attori-disegni contribuiscono a un racconto strampalato che ci porta in un mondo di pura invenzione: l'Exopotamia. E fin qui sembra che Emanuele Conte raccolga l'eredità del padre Tonino e di Lele Luzzati. Addentrando nel contenuto, recuperando alcuni personaggi e scene della complessa narrazione dell'originale *Autunno a Pechino* di Boris Vian, Emanuele Conte va a sfiorare alcuni grandi temi presenti nell'originale: come l'inutilità delle grandi opere (in questo caso una ferrovia nel deserto) e la corruzione che ci sta dietro. Attraverso la figura del burocrate Amadi Dudù va in scena la cecità di chi esegue un ordine e la scarsa attenzione all'impatto con il territorio e la sua gente; con la figura del medico vediamo la follia a cui talvolta si è condotti in nome della ricerca scientifica; attraverso l'abate scorgiamo la leggerezza dei costumi anche di chi è votato a cause più alte; e poi si parla dell'amore etero e omosessuale. Tutto questo e il suo potenziale messaggio resta però intrappolato in una geniale dimensione visiva (videoproiezioni e animazioni di Gregorio Giannotta) e scenografica (Luigi Ferrando): la costruzione a botole che occupa tutto il palco ed è anche uno scivolo, ma ora aprendosi diventa un intrico di loculi da cui emerge la verticalità di un consiglio d'amministrazione dispotico e corrotto. Sono tante le soluzioni inventive da pop-up e le godibili video animazioni che a tratti fanno dell'attore un fumetto e della figura animata la vera interprete. E se il labile intreccio ha un suo

perché nell'essere esilarante come un fumetto, non riesce però mai a scavalcare quella dimensione per farsi espressione di una qualche riflessione, né suggerita né indotta. Così la miscelanea tra bi e tridimensionale (non solo in senso formale ma anche del contenuto) gioca tutta a sfavore di Vian/Conte, che ci ritorna come costruttore di partiture bislacche e folli, niente di più. *Laura Santini*

Nella pizzeria dei suicidi

PIZZERIA KAMIKAZE, di Etgar Keret. Regia e drammaturgia di Giorgio Gallione. Scene di Marcello Chiarenza. Coreografie di Giovanni Di Cicco. Musiche di Paolo Silvestri. Con Eugenio Allegri, Simona Guarino, Giorgio Scaramuzzone e i danzatori di Dergah Danza Teatro. Prod. Teatro dell'Archivolta, GENOVA.

IN TOURNÉE

A terra scaglie di gomma color carbone stanno per pietre aguzze di un terreno urbano ostile. Ai lati pianoforti, in piedi o capovolti. Dentro questo locale, sospeso in un tempo ultraterreno, il macabro è naturale eredità di chi lo frequenta: giovani e meno giovani, donne e uomini, che si sono tolti la vita nei modi più diversi. Vestiti di nero, in modo personalizzato e moderno, tutti hanno la loro ferita, una macchia rossa ai polsi, alla tempia, sulla gola. Il narratore stesso, Eugenio Allegri, entra con un cappio al collo, non prima che una coreografia di corpi distesi buttati accasciati, sopra sotto e accanto ai pianoforti, ci abbia salutato dandoci una panoramica in movimento di anime suicide. Con i loro caratteri nevrotici, il loro male reso esplicito in gestualità reiterate fanno parlare quel corpo di cui hanno tentato di liberarsi per raccontarci la loro storia. Pizzeria Kamikaze è un astratto ritrovo notturno, dove consumare una pizza, danzare l'ultimo ballo quello della solitudine che porta al gesto estremo, canticchiare l'ultima musichetta o lasciarsi andare alle note jazz di un classico di Duke Ellington *In my solitude*, sonorità che sembrano trattenere alla vita ma sono piuttosto segnali d'addio postumi. Qui si condivide il sogno diventato incubo, in una dimensione che è drammatica e persino tragica, soprattutto attraverso la danza, ma grottescamente scanzonata, resa ridicola o patetica dagli

altri interpreti attori: Simona Guarino e Giorgio Scaramuzino. Gallione seleziona alcune delle storie tra i brillanti e feroci racconti brevi dello scrittore israeliano, di ultima generazione, Etgar Keret, trasformadole in uno di quei suoi *collage* che mescola l'onirico con il surreale, ironia e amarezza e, questa volta, molto lascia alle capacità espressive (molti gli assoli notevoli) del teatro-danza del gruppo Dergah, coreograficamente sempre convincenti e coinvolgenti. Di straordinaria forza la sintesi di un amore maniacale che porta un lui a radarsi tutto il corpo, metafora di una consunzione, di un adattarsi per amore che riduce a scheletro; non meno intensa la lenta agonia a cui ci sottopone il suicidio in diretta con un sacchetto di plastica (parte del suo stravagante quanto succinto costume) di un trans con quella sua aria malinconica da clown. *Laura Santini*

Questa sera si recita il melò

QUESTA SERA SI RECITA A

SOGGETTO, di Luigi Pirandello.

Regia di Alberto Giusta. Scene e costumi di Laura Benzi. Luci di Sandro Sussi. Con Alberto Giusta, Davide Lorino, Alessia Giuliani, Mariella Speranza, Massimo Brizi, Cristina Pasino, Maximilian Dirr, Barbara Alesse, Ernesta Argira, Manuel Zicarelli, Carlo Sciacaluga. Prod. Gank, GENOVA - Festival BORGIO VEREZZI (Sv) - Teatro Stabile di GENOVA.

L'estrema sperimentazione pirandelliana di *Questa sera si recita a soggetto* fornisce moventi inesauribili ad attori e registi desiderosi di maturare nel loro apprendistato. E forse per questo Alberto Giusta e il suo gruppo si mostrano a loro agio nell'intelligente e divertente lettura di questo testo che gioca con il teatro. Ne viene messa in risalto la distinzione dei diversi piani in cui l'azione ricrea la realtà (nella storia familiare, qui improntata alla novella *Leonora, addio!*) e denuncia la finzione nella messa in scena. Inoltre Giusta coglie l'alternarsi di commedia e melodramma, sfiorando i registri tragici. «Come nella vita», proclamava l'autore; «Come a teatro», ribadisce Giusta. Lo fa impersonando Hinkfuss, capocomico che guida la Compagnia all'interpretazione che vorrebbe improvvisata e che vieppiù

si dimostra preparata, condizionata dagli attori e dai loro ruoli. Bella ed efficace, anche se a tratti un po' didascalica, la presentazione alla ribalta dell'impresa e degli attori. Netto l'ambiente siciliano provinciale, un po' folkloristicamente stereotipato, a fare da sfondo alla vicenda di Nico Verri che sposa Mommina e la opprime, fino a farne una vittima sacrificale. Le frequentazioni dei giovani militari nella casa di Sampognetta (Massimo Brizi) e Ignazia (Mariella Speranza) stabiliscono quel clima ambiguo, ma simpatico, che apre al tragico destino di coppia di Mommina, una Alessia Giuliani di dolce freschezza e dolente amarezza e di Verri un Davide Lorino di istintiva passione e profonda fragilità. Il loro scontro acquista toni da sceneggiata, con ironico distacco, poiché la rappresentazione, nella gioia ludica o nella retorica melodrammatica, serba uno sguardo straniante. *Leit motiv* le musiche operistiche, di cui Totina (Barbara Alesse) diventa nobile adepta, fornendo ulteriore elemento suggestivo ai prodigi, risibili e affettuosi, del teatro. *Gianni Poli*

Storia, miti e utopie

DILUVIO, testo e regia di Laura Sicignano. Scene e video di Laura Benzi. Costumi di Maria Grazia Bisio. Luci di Federico Canibus. Musiche di Edmondo Romano. Con Arianna Comes, Fabrizio Matteini, Andrea Pierdicca. Prod. Teatro Cargo, GENOVA.

LA REGINA, testo e regia di Laura Sicignano. Scene e costumi di Neva Viale. Luci di Enzo Monteverde. Con Lisa Galantini e Daniele Gatti. Prod. Teatro Cargo, GENOVA.

Quasi in contemporanea, due lavori diversissimi di Laura Sicignano col suo in-solito Gruppo creativo: *Diluvio* ipotizza e inventa, tra mito e utopia; *La Regina*, rievoca la Storia. Nel primo, due uomini si trovano su una barca, superstiti d'un cataclisma di cui non si conoscono le cause. Un ricco borghese (Fabrizio Matteini) e un povero sbandato (Andrea Pierdicca), quest'ultimo intruso a bordo. La navigazione disperata apre un percorso di presa di coscienza, in un dialogo per la sopravvivenza. Nell'ambito della tematica scelta *La fine del mondo, paure e speranze al tempo della crisi*, si propone un apologo apocalittico e un'uto-



I beati anni del castigo, regia di Luca Ronconi (foto: Attilio Marasco).

pia sul futuro ulteriore. In un'impostazione dapprima realistica, l'autrice introduce elementi dal prevalente simbolismo, che rendono plausibile la fantasiosa premessa e la seguente convenzione di uno stato (quasi) allucinatore che invade i protagonisti affamati, alla deriva su un mare di relitti. Allora è "necessario" l'intervento della Creatura Femminile (Arianna Comes), pronta a partorire un Figlio che assicuri la continuità umana. Violenza iniziale e solidarietà e compassione trovano immediato riscontro nella commozione del pubblico, grazie agli attori che restituiscono in spontanea, umile testimonianza, la condizione al limite della finzione teatrale. Come *clou*, il momento del parto, al quale i tre personaggi partecipano in "poetica" armonia. Il segreto di questa riuscita mi pare nell'equilibrio fra drammaturgia rappresentazione, perché da un testo discontinuo per linguaggio e struttura nasce uno spettacolo avvincente. Nel secondo, ambientato a Vienna, la senese Anna Pieri (1765-1815), sposa di Anton G. Brignole Sale, nobile genovese, è dama di compagnia di Maria Luisa d'Austria. Sconta, invisa e sospettata, la fede per Napoleone ora esiliato. Lisa Galantini impersona la dolente, ma leale e serena figura dell'animatrice politica e culturale (*La Regina*) di Genova, sul finire del '700. Ricordi e presenze, in un ritratto luminoso e delicato; profondo soprattutto per gli accenti della sensibile attrice, che recita nel teatrino restaurato della villa che fu dimora della stessa Pieri. *Gianni Poli*

Natura morta in collegio

I BEATI ANNI DEL CASTIGO, di Fleur Jaeggy. Regia di Luca Ronconi. Luci di Claudio De Pace. Con Elena Ghiavro, Federica Rosellini, Maria La Falce. Prod. Piccolo Teatro, MILANO.

IN TOURNÉE

Come fosse una natura morta di Morandi. Così interpreta la scena Ronconi confrontandosi con *I beati anni del castigo*, romanzo di formazione della svizzera Fleur Jaeggy. Storie di collegio femminile. Storie di solitudini che s'incrociano, con l'adolescente protagonista a prendersi una sbandata erotico-intellettuale per la nuova arrivata Frédérique, perfetta e misteriosa ma dalla psiche fragile fragile. La presa di coscienza sull'impossibilità della cosa (e la sua follia) segnerà il passaggio all'età adulta. Morandi, si diceva. Perché dalle comodi vesti della brava Elena Ghiavro e della sua amica (la giovane Federica Rosellini), al minimalismo in bianco dell'allestimento, vengono in mente i toni tenui del pittore bolognese. E proprio l'eleganza di gesti e allestimento, rimane l'aspetto più convincente d'un lavoro dove si respira una certa aristocrazia della forma, costantemente sotto controllo proprio come i ragazzi in certi istituti svizzeri. Ma la scelta del nulla presuppone un'attenzione esasperata alla parola. Che infatti diviene cuore dello spettacolo, attraverso una narrazione in prima persona (quasi) grottesca nello scandire gli episodi, nel farsi trascinare dai vocaboli. Un'esasperazione, a fronte d'una presenza fisica misuratissima: dicotomia spiazzante che fa nascere più di un interrogativo, nel suo essere involontaria caricatura delle tecniche attoriali più stantie. Dei mattatori imparruccati. Una scelta apprezzatissima da alcuni, ma vissuta con una certa insofferenza in platea. Causa anche un immobilismo che non aiuta. E una drammaturgia che fatica (e quanto) a rendere teatrale un testo profondamente letterario, segnato da una scrittura chirurgica. Spettatore quindi respinto più che sedotto dal fascino ipnotico e un poco malsano. Scoprendosi così esattamente all'opposto di alcuni esempi citati nelle intenzioni (Musil o *l'Hanging Rock* di Peter Weir). Sensazione penitenziale. Proprio come se ci fosse l'idea un po' snob, che il teatro debba essere sofferenza. O castigo. *Diego Vincenti*

Tutti a scuola con il professor Bennet



The History Boys

THE HISTORY BOYS, di Alan Bennet. Traduzione di Salvatore Cabras e Maggie Rose. Regia di Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani. Luci di Nando Frigerio. Con Elio De Capitani, Ida Marinelli, Gabriele Calindri, Marco Cacciola, Giuseppe Amato, Marco Bonadei, Angelo Di Genio, Loris Fabiani, Andrea Germani, Andrea Macchi, Alessandro Rugnone, Vincenzo Zampa. Prod. Teatrithalia, MILANO.

Tutto torna. Torna con il tempo che passa, con i ruoli che cambiano, con il sano desiderio di trasmettere la propria artigianale sapienza scenica alle generazioni più giovani. È ciò che da alcune stagioni stanno facendo Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani in una ricorrente riflessione sulla formazione e sulla trasmissione del sapere. Sia nel reclutare schiere di giovani attori nei loro ultimi spettacoli, sia nello scegliere testi dove ritrovare questi temi. È il caso di *The History Boys*, pluripremiata commedia di Alan Bennet, scritta nel 2004 (film nel 2006) e ambientata a metà degli anni Ottanta. Più o meno a quell'epoca De Capitani dirigeva e interpretava (con lui Bisio, Rossi, Filocamo, Bini, Catania) il mitico *Nemico di classe*, in cui la scuola era una desolata terra di nessuno governata dal disagio giovanile. Di ben altro genere di studenti questa volta si parla. Non del gruppo di disperati della periferia metropolitana in vana attesa di un mentore, bensì di otto adolescenti di un college inglese, studenti brillanti ma per niente *cool*, pronti a tentare il salto dalla vita di provincia all'ammissione a Oxford e Cambridge. Ma anche di ben altro genere di professori si parla: in *Nemico di classe* assenti, qui molto presenti, addirittura impe-

gnati in un confronto-scontro tra due diversi modelli educativi: quello che mira, attraverso il passaggio di esperienze anche disordinate, a costruire degli esseri umani (il professor Hector di un De Capitani istrionico, commovente ma anche simpaticamente gignone), e quello, secondo il preside più adatto per l'ammissione a "Oxbridge", che vede la cultura come strumento per essere furbi ed efficaci, per rendere appetibile un argomento, non importa se vero o falso (il cinico e dolente professor Erwin dell'ottimo Marco Cacciola). Ma la penna caustica e brillante di Bennet non ama dividere grossolanamente il bene dal male e, con una straordinaria abilità dialettica, riesce a spiazzare continuamente lo spettatore, così come in scena gli studenti, sedotti, per motivi diversi, da entrambi i metodi, ma alla fine istintivamente capaci di farne la migliore sintesi. Che magnifica scrittura! Che grazia, intelligenza e ironia nel costruire personaggi e caratteri! Merito ovviamente anche dello spettacolo che, per quanto di considerevole durata (Bennet è difficile da tagliare, ma tre ore sono comunque troppe), corre via con buon ritmo e con palpabile divertimento anche di chi sta in scena. Senza dubbio grazie a un gran lavoro sull'attore, e non solo sui "veterani" del corpo docente (oltre a De Capitani e Cacciola, la saggia e disincantata professoressa Lintott di Ida Marinelli e l'ottuso preside di Gabriele Calindri). Gli otto giovani professionisti scelti per interpretare gli studenti sono infatti uno più bravo dell'altro e incredibilmente "giusti" per i singoli ruoli loro affidati. Un modo di fare teatro, quello di Bruni e De Capitani, che questa volta va oltre la confezione di un bello spettacolo per farsi strumento necessario di un'effettiva trasmissione del sapere. *Claudia Cannella*

LA GRANDE OCCASIONE, di Alan Bennett. Regia di Licia Maglietta. Con Licia Maglietta, Nicoletta Maragno. Prod. Teatri Uniti, NAPOLI - Teatro Franco Parenti, MILANO.

Licia Maglietta, regista e interprete de *La grande occasione*, ha scelto di abbinare due brillanti monologhi di Alan Bennett incentrati su figure femminili molto differenti – Lesley ottimista oltre ogni ragionevolezza, Susan cinicamente disincantata – ma accomunate da una scarsa consapevolezza di sé e da un destino di mancata realizzazione. L'apertura è affidata a Lesley, ingenua attricetta che ha come fiore all'occhiello una fugace apparizione in *Tess* di Roman Polanski e affronta la più insulsa delle comparsate alla stregua di un ruolo da protagonista. Frequentando feste e partecipando a improbabili provini nello squallido sottobosco del cinema di serie B, Lesley ha finalmente la sua grande occasione, che in realtà si rivelerà essere una partecina in un filmaccio di bassa lega. La parola passa poi a Susan. Moglie alcolizzata del vicario Jeffrey, non è credente: pensa che Dio sia un lavoro come un altro e che il marito porga l'altra guancia per mestiere. Ha un debole per lo sherry, patisce il suo ruolo pubblico di "signora vicaria" e vive come un incubo l'obbligo di occuparsi degli addobbi floreali della chiesa, attività in cui è totalmente negata. Così, per reggere lo schiacciante confronto con le devotissime parrocchiane, si consola con il vino. Neppure l'incontro con un giovane e aitante commerciante indiano e la scoperta delle gioie del sesso porteranno un vero cambiamento nell'opprimente monotonia della sua vita. Il binomio Maglietta-Bennett sulla carta prometteva bene, ma in scena non convince molto. L'espedito che regge lo spettacolo è esile: le due donne si incontrano per caso nella cappella laterale di una chiesa e, senza mai entrare in relazione, si raccontano. Nicoletta Maragno è una Lesley simpaticamente garrula ma macchiettistica, mentre per dare vita a Susan Licia Maglietta si affida a una recitazione grottesca e insolita, che però a tratti risulta faticosa. Resta lo humour caustico dell'autore britannico, maestro nel fotografare impietosamente la società mettendone alla berlina vizi e contraddizioni con lucidità estrema. *Valeria Ravera*

Licia Maglietta in *La grande occasione*.





Uno Shakespeare da favola

RACCONTO D'INVERNO, di William Shakespeare. Traduzione, regia, scene e costumi di Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani. Con Ferdinando Bruni, Elio De Capitani, Elena Russo Arman, Cristina Crippa, Corinna Agustoni, Luca Toracca, Gabriele Calindri, Nicola Stravalaci, Federico Vanni, Umberto Petranca, Camilla Semino Favro, Giuseppe Amato. Prod. Teatrithalia, MILANO.

IN TOURNÉE

Con una sala che si intitola a Shakespeare, vuoi che quelli del milanese Elfo Puccini non cedessero alla tentazione di dar fuoco alla miccia di un altro capolavoro del Bardo? Eccoli allora imbattersi nel *Racconto d'inverno* in vicende favolose nelle quali, incontrando all'improvviso straordinari personaggi, molto si viaggia per luoghi immaginari, ma dove soprattutto si compiono itinerari dell'anima, attraverso l'errore e il dolore, verso la conoscenza di sé e degli altri. È il caso qui di Leonte, re di una ipotetica Sicilia, che per la sua folle gelosia condanna a morte la moglie Emione e la figlia Perdita, e, trascorsi sedici anni, se le vedrà restituite ben vive e potrà assistere, riconciliandosi col creduto rivale, Polissene, il re di Boemia, alle nozze tra il figlio di costui, Florizel, e la propria creatura: evento che conclude in letizia un fitto groviglio di peripezie. Una fiaba, ma sotto questa fiaba, sotto questo racconto che ondeggia a tratti tra dramma pastorale e commedia arcadica, sta una splendida metafora. La metafora del Tempo che ricuce con il suo interven-

to i due periodi della vita della vicenda e diventa l'arbitro e l'elemento chiave di questa peregrinazione tra le stagioni. Ed ecco Elio De Capitani e Ferdinando Bruni giocare d'immaginazione e dar vita a uno spettacolo che scorre via piacevole, coloratissimo, ricco di trovate, con una sua robustezza, anche se poi la lettura resta un po' superficiale. Sfugge cioè quel senso di mistero e di poesia, quell'inquietudine intellettuale che rende straordinario *The winter's tale*, lasciando e a trovar spazio invece un certo eccesso di teatralità, per compiacere forse un pubblico che non bada al sottile, alle sfumature. E questo avviene soprattutto nella seconda parte (meglio funziona, trova più equilibrio la prima) dove lo spettacolo sbanda, c'è qualcosa di troppo, i toni della recitazione raggiungono il caricaturale e acquistano, inflessioni dialettali, anche se non proprio del tutto va perso l'incanto della fiaba. Una fiaba giocata in una cornice scenografica di candide ed eleganti geometrie (cui si contrappongono i coloratissimi costumi) e trasportata dentro un ironico Ottocento da operetta viennese da Bruni e De Capitani. I quali, oltre che registi e disinvolti traduttori, sono anche i due bravi e divertiti protagonisti. Il primo a rivestire e con proprietà la marsina di re Leonte, il secondo a zuzzurellare un poco nei panni di un Polissene re di Boemia pronto a travestirsi anche da giardiniere. Quanto ai loro compagni di viaggio, quasi tutti utilizzati in duplice se non triplice parte addirittura, a concorrere felicemente anch'essi a quella che è una gran festa teatrale. Tra i giovani attori una lode particolare è per la giovanissima Camilla Semino Favro, capace di recitare a Perdita una freschezza primaverile. *Domenico Rigotti*

Quando è di scena il critico

Quanto è difficile comprare una bottiglia di Calvados a Milano, di lunedì sera, dopo le 20. Per noi uomini del Sud che viviamo in provincia, Milano è la città con la C maiuscola, che vive 24 ore su 24. Il problema è che non possiamo presentarci a mani vuote nel posto dove stiamo andando. Siamo in città da qualche giorno, al Franco Parenti con il nostro spettacolo, e nel giorno di riposo andiamo a teatro. O meglio andiamo a vedere teatro ma non andiamo a vederlo a teatro, andiamo a vederlo in una casa, nientemeno che a casa di Renato Palazzi. Arriviamo con meno di cinque minuti di ritardo e abbiamo l'impressione che stessero aspettando solo noi. Ecco - pensiamo - abbiamo fatto la nostra solita figura di meridionali; senonché ci accorgiamo che non siamo gli ultimi. Entriamo in un salotto pieno di "ricordi" di teatro e ci sediamo in una platea composta da una quindicina di posti tra sedie d'epoca, poltrone e divanetti. Si mette in scena un dramma giocoso di Thomas Bernhard dal titolo allegramente macabro Goethe schiatta. In scena c'è proprio lui, il padrone di casa, biacca bianca sul viso e aplomb da clown bianco. Ancora prima dell'inizio, accorgendoci di averlo a pochi centimetri da dov'eravamo seduti, il nostro imbarazzo di attori lascia il posto al turbamento di avere accanto non il critico ma il personaggio. Palazzi era già in parte, già dentro, già concentrato in un silenzio inquietante. È da lì che ci siamo dimenticati del critico, dalla percezione di questa figura "altra" seduta accanto a noi e che da lì a poco si sarebbe alzata e avrebbe raggiunto lo scrittoio di fronte. Un po' per istinto un po' forse per una sorta di simpatia profonda, Palazzi riesce a innestare vita all'interno dell'artificialità del personaggio bernhardiano così come concepito dall'autore, rendendolo vicino, in qualche modo umano, commovente. I tic che lo caratterizzano, ad esempio il suo dondolarsi meccanico sulla sedia, sono così intimamente interiorizzati che nell'espressione fissa e immobile del suo viso possiamo leggere qualcosa che, non sembri esagerato, ha a che fare con l'impotenza dell'uomo al cospetto del mondo. La pièce vola via senza intoppi e dopo il caldo applauso che investe un divertito ma anche emozionato Palazzi, la piccola platea di spettatori si trasforma in comunità, si riunisce intorno al tavolo che fino ad allora ha fatto da scrittoio per lo spettacolo e insieme all'attenta e affettuosa padrona di casa imbandisce una cena ricca di rustici, salami, formaggi e sfiziosi ortaggi in agrodolce. Sì, perché ognuno degli invitati ha portato qualcosa da mangiare e il rito unico del teatro si manifesta in questa seconda parte della serata, dove si fanno le presentazioni e, tra un bicchiere e l'altro, si commenta lo spettacolo. Sprofondati nei divani, conversiamo ancora di Palazzi in scena, ancora di teatro, ancora di passione politica. Certo è merito dei due ospitati padroni di casa, ma anche il nostro Calvados ha fatto il suo porco lavoro, riscaldando gli animi e le gole dei convenuti. **Dario De Luca e Saverio La Ruina**

Marchette di Capodanno

PERSONE NATURALI E STRAFOTTENTI, di Giuseppe Patroni Griffi. Regia di Luciano Melchionna. Scene di Alessandro Marrazzo. Costumi di Michela Marino. Luci di Camilla Piccioni. Musiche di Riccardo Regoli. Con Vladimir Luxuria, Daniele Russo, Maria Luisa Santella, Timoty Martin. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

IN TOURNÉE

Quando la trasgressione non incanta più. C'è qualcosa di scenicamente inerte che contrasta con quella situazione estrema - che delimita e definisce un testo teatrale divenuto

un piccolo "classico" della drammaturgia partenopea della seconda metà del Novecento -, con quelle parole dure, violente, spesso spietate che i personaggi si rovesciano addosso per sfida, reciproche acrimonie; per dispetto, come per vendicarsi di una vita perduta nei vicoli di una Napoli buia a fare marchette anche l'ultimo giorno dell'anno; per disperazione, o bisogno di affetti normali. Tutto si consuma in quella notte dove passato, presente e futuro delle quattro persone in scena formano un'unica unità di tempo, che insieme a quella di luogo (una soffitta malandata) e di azione danno a questo testo del 1974 la struttura di tragedia antica. In questo spazio si incrociano i destini di quat-

tro vite perse, come la loro anima, dove ogni cosa che accade - di violento, di tenero, di desiderato e odiato - rimane soltanto il surrogato di ciò che non è stato, o poteva essere: Violante, una straordinaria e "autentica" Maria Luisa Santella, è la vecchia affittacamere che riesce a comunicarci il dolore di una esistenza vissuta sotto il peso dello sfruttamento e della sconfitta sociale; Mariacallàs, un travestito che filosofeggia di varia umanità come per sfuggire a una disperata e invincibile realtà (resa, tuttavia, in scena con eccessiva lucidità e distacco da una ineffabile Vladimir Luxuria); e, infine, Fred (Daniele Russo), un giovane, esitante omosessuale, e Byron (Timoty Martin), lo scrittore di colore che nel sesso trova un'occasione di riscatto alla propria emarginazione. A questi ultimi due Mariacallàs ha subaffittato la sua stanza per un incontro amoroso di Capodanno; entrambi gli attori al di sotto dei loro ruoli. La regia vorrebbe dare all'insieme un taglio "epico", da dramma sociale americano, ma asseconda troppo i dialoghi e perde di vista l'atmosfera cupa e tetra, "strafottente", di questo groviglio di umanità maledetta di cui Patroni Griffi ci intende mostrare il risvolto più impietoso e crudele. *Giuseppe Liotta*

Giovani amori e vecchi inganni

LE FURBERIE DI SCAPINO, di Molière. Regia di Roberto Trifirò. Scene di Isabella Spinelli. Costumi di Sonia Bonacina. Luci di Luca Siola. Con Claudio Migliavacca, Giovanni Battaglia, Andrea Brancone, Donato Mazzarella, Sonia Bonacina, Giulia Viana, Roberto Trifirò, Marco Graffeo. Prod. Associazione culturale Rudin 04, MILANO - Compagnia Figli di Nessuno, GALLARATE (Va).

Mai scontato il teatro di Roberto Trifirò. Per anni s'addentra in solitaria negli angoli più bui del Novecento, poi inaspettatamente si lascia ispirare da Molière. Da un livello zero del senso drammaturgico, che per una volta mette al bando pesantezze intellettuali e psicologismi per riproporsi in una partitura corale. Quasi una forma di autocensura. Peccato che *Le furberie di Scapino* è poco più di una farsetta, testo considerato da secoli "minore" (a ragione) e che probabilmente non avrebbe meritato nuove attenzioni. Niente che non ci si aspetti: due coppie di innamorati ostacolati dai genitori, parentele da svelare, truffe e raggiiri messi in atto dall'Arlecchino di turno, quello Scapino del titolo, qui interpretato dal sempre bravissimo Trifirò. Ovvero, un avanzo di galera dalla generosità altalenante, figura fuori dalle categorie del bene e del male, l'unica a tutto tondo dell'intera pièce. Il resto infatti è solo frizzante bidimensionalità, in un allestimento vagamente metafisico che si scontra con la pochezza dei caratteri. Il cast fa il suo senza guizzi, ma soprattutto i ruoli più giovani rallentano la volontà registica di accentuare i (fragili) lati oscuri delle vicende. Bravo in questo Trifirò a offrire un'indolenza un po' malsana, malevole nello sguardo come nel sorriso. E a calcare la mano (ma senza esagerare) su bastonate e vendette. In uno spettacolo che complessivamente rimane purtroppo sciapo come il testo da cui muove, mai convincendo, mai imponendosi alla memoria. E, al contrario, proponendo un'idea di tradizione incapace di dialogare con il contemporaneo, di (re)inventarsi. Questo forse il limite più grande di



Le furberie di Scapino, (foto: Giovanna Pagano).

questo Scapino. Che però termina come non ci si aspetterebbe. Con un finale "congelato" di rara bellezza. Forse segno d'una occasione mancata. *Diego Vincenti*

Pinter e il suo Guardiano nel cuore nero di Milano

IL GUARDIANO, di Harold Pinter. Regia di Lorenzo Loris. Scene di Daniela Gardinazzi. Costumi di Nicoletta Ceccolini. Luci di Luca Siola. Con Gigio Alberti, Mario Sala, Alessandro Tedeschi. Prod. Teatro Out Off, MILANO.

Una partitura precisissima, come un piccolo carillon scenico-drammaturgico. E un cast in gran forma. Queste le qualità de *Il guardiano*, forse la miglior regia di Loris degli ultimi anni, di nuovo alle prese con il Novecento e le sue parturnie. Che il regista trasferisce di peso nella periferia milanese, con tanto di riferimenti topo-cronachistici e un senso di familiarità che mette a proprio agio. Vita e follia del *cloachard* Davies (Gigio Alberti) e dei fratelli Aston (Mario Sala) e Mick (Alessandro Tedeschi), il primo segnato da un passato nerissimo in clinica psichiatrica, il secondo manesco *borderline*. Salvato da un pestaggio e accolto nello strano sottotetto dei due fratelli, il barbone si ritrova al centro di una specie di gioco al massacro, teatro dell'assurdo caratterizzato da incomunicabilità, violenza (in)espressa e brevi sprazzi di compassione. Diversità umane incapaci di dialogare: non c'è soluzione, non c'è salvezza, solo conversazioni che muovono su binari distanti. E allora sarà guerra

fra poveracci, dove cane mangia cane e poi si ricomincia. Testo bellissimo ma scivoloso. Loris lo gestisce con sicurezza, per una volta misurato anche nell'uso dei suoi inserti video, periferie urbane milanesi che contestualizzano senza troppi azzardi semantici. Ma è il lavoro sulla drammaturgia che sorprende, per l'attenzione prestata al dettaglio, alle pause, ai silenzi. In questo una partitura. Perfettamente interpretata da Gigio Alberti e Mario Sala, assente presentissimo, da applausi a scena aperta quando racconta degli elettroshock subiti. E ci si emoziona. Ma anche Alessandro Tedeschi è bravo a rendere il personaggio più bidimensionale della pièce, quello che permette meno. Con un pizzetto che fa subito antipatia. Teatro di stampo classico ma che persegue una propria evoluzione. Piace per l'umiltà di non fare scuola ma di apparire contemporaneo senza grandi proclami. Qualcosa di più di una bella scelta musicale, a chiudere il lavoro con *Paint it black* dei Rolling Stones: «lo se mi guardo dentro, vedo il mio cuore nero...». *Diego Vincenti*

Una generazione senza padri

N.N., drammaturgia di Francesca Garolla. Regia di Renzo Martinelli. Suono e video di Fabio Cinicola. Con Marco Gacciola e Cristiano Nocera. Prod. Teatro i, MILANO.

Figli di padri sconosciuti. Segnati da un futuro incerto (come canterebbe Jim Morrison) e da un passato non vissuto, di lotte e di ribellioni. Incuriosisce la riflessione drammaturgica

Il Guardiano (foto di Dorkin).



proposta da Francesca Garolla in questo *N.N.*, che indaga su dinamiche generazionali tragicissime, i cui risvolti socio-lavorativi provengono da lontano. Nello specifico, dalla rivoluzione non compiuta del Sessantotto (in avanti), incapace di lasciare eredità storiche, solo cicatrici. Una riflessione che in scena si declina nel confronto fra Claudio (Marco Cacciola) e suo padre Saturno (Cristiano Nocera), in realtà appena scomparso, ma all'apparenza trentenne come il figlio e perso in una *madeleine* proustiana di fantasia e ricordi. Ruoli vaghi, potrebbero anche essere amici, fratelli o proiezioni d'una stessa esistenza. Ma è l'idea dell'uccidere i propri padri o da loro farsi divorare (il nome Saturno), che muove la scrittura. E che la rallenta. Perché il confronto si dimostra in realtà un semplice scorrere di soliloqui, dove Cacciola e Nocera non paiono a loro agio, all'interno di una struttura che accumula e (si) confonde. Non aiutati dalla regia di Martinelli, che sceglie una chiave cine-estetica tutta giocata sulla fascinazione dei simboli e riprese video in tempo reale. Si veda quella Renault 4 che domina la scena, il cadavere di Moro richiamato in apertura di spettacolo. Ma come i protagonisti non riescono a dialogare fra loro, così la regia non afferra quella materia di cui si vorrebbe nutrire. Proponendo con coraggio rimandi importanti ma mai approfondendoli, mai scalfendone nemmeno la superficie. E, per assurdo, il tutto vira senza accorgersene verso una lettura pop, vagamente adolescenziale. Finendo per frustrare le ambizioni iniziali del progetto. Da segnalare i begli inserti sonori di Fabio Cinicola. *Diego Vincenti*

Fragili equilibri di famiglia

IL TIGLIO. FOTO DI FAMIGLIA SENZA MADRE, di Tommaso Urselli. Regia di Massimiliano Speziani. Con Massimiliano Speziani, Filippo Gessi, Teresa Timpano. Prod. Spazio Tertulliano, MILANO.

Padre e figlio, dal rapporto complicatissimo. Perché il ragazzo va ormai inserito in una comunità per disabili psichici. Non si può più rimandare. Ha scatti violenti e una forma d'autismo, oltre a una passione sfegatata per le riviste sportive,

che forse è l'aspetto più inquietante. Sarà un processo lungo quanto doloroso, forse senza soluzione. Fra bugie, pentimenti, amore e rabbia. La bellezza de *Il Tiglio* si trova nei suoi primi dieci minuti. Con padre e figlio nel cuore della scena, divisi solo da un carrello per la spesa, di quelli che usano le persone più anziane. In quel momento ricordano *Uccellacci e uccellini*, ricordano Totò e Ninetto Davoli per una sorta di tenera purezza che alimenta i dialoghi, quella volontà di comprensione reciproca nonostante le distanze, le diversità. Un potenziale drammaturgico forte, ben reso dalle capacità mimiche di Speziani e dalla fissità urlata di Gessi, grosso e in tuta come ce lo si aspetta. Peccato che il materiale (anche coraggioso nella tematica) si dimostri incapace di svilupparsi nel corso della pièce, con lingua, forma, battute e tragedie a involversi su se stesse, spingendo verso una caratterizzazione troppo marcata e superficiale dei protagonisti. Si (s)cade nella macchietta. E non aiuta una reiterazione esasperata di scene e situazioni, che nulla aggiungono al senso del tutto e (al contrario) rallentano le dinamiche sceniche. Senza un proprio ritmo, senza un proprio respiro, nonostante la bravura dei due protagonisti. Un maggiore lavoro registico e l'umiltà di sfrondare dell'inutile avrebbero (forse) portato a una maggior intensità espressiva. Donando senso a un finale altrimenti gettato lì come un sasso. Davvero improbabile invece il ruolo della dottoressa, *cliché* che non strappa nemmeno un sorriso. *Diego Vincenti*

REGIA DELLA SINIGAGLIA

Lorca, amore e morte in Barbagia

NOZZE DI SANGUE (*Bodas de Sambre*), di Federico Garcia Lorca. Traduzione e drammaturgia di Marcello Fois e Serena Sinigaglia. Regia di Serena Sinigaglia. Scene di Maria Spazzi. Costumi di Federica Ponissi. Musiche di Gavino Murgia. Con Lia Careddu, Sandra Zoccolan, Isella Orchis, Mariagrazia Bodio, Mattia Fabris, Marco Brinzi, Cesare Saliu, Sax Nicosia. Prod. Teatro Stabile della Sardegna, CAGLIARI – Atir, MILANO.

IN TOURNÉE

L'idea è suggestiva. Trasferire un dramma d'amore, onore e morte quale è il lorchiano *Bodas de sangre* dall'Andalusia alla Barbagia. Terra amara l'una, terra amara l'altra dove il popolo soggiace, in verità soggiaceva, a leggi antiche di vendetta e di morte quando l'onore è in gioco e la tradizione delle faide inesauribili costringe all'estrema violenza. Ma il linguaggio lorchiano è nutrito di metafore prossime alle formule magiche. Di simbolismi e di tocchi surreali giustamente arricchisce il suo spettacolo anche Serena Sinigaglia spostando, con un bel lavoro di drammaturgia compiuto col poeta sardo Marcello Fois, la vicenda lorchiana nell'aspra campagna barbaricina.

Spettacolo che non manca di "prendere" lo spettatore, anche perché realizzato col ritmo giusto e forte intensità drammatica. Con tanti interessanti segni all'interno del discorso scenico, anche se qualcuno risulta di troppo (ma è la cifra della regista) e qualche manierismo compare. Sa di vecchia trovata quello sventagliare di *panuelos* compiuto dagli attori quando se ne stanno immobili seduti in cerchio su bianche sedie. E perché quel duello (che peraltro dovrebbe avvenire fuori scena) fra Leonardo e il Novio (il bravo Marco Brinzi) descriverlo ancora con momenti di *ralenti*? Nel cast si fondono gli attori del Teatro Stabile di Sardegna e quelli dell'Atir della stessa Sinigaglia. E tutti recitano (in barbaricino ma alternato all'italiano: e questo a dire il vero aiuta sì la comprensione ma sa un po' di sovrapposizione didascalica) con forte partecipazione ai loro personaggi. E ciò anche se negli uni è interpretazione all'antica: vedasi, *in primis*, la pur valentissima Lia Careddu nel ruolo della madre, il personaggio chiave, solitamente rappresentato con un che di ieratico; negli altri gestualità più moderna, vedasi Marco Brinzi, vedasi Mattia Fabris, che, nelle vesti di Leonardo, l'amante riamato, mima con foga alquanto eccessiva la folle cavalcata verso la casa della Novia.

È noto come Garcia Lorca prediligesse tra i momenti del suo dramma quelli in cui intervenivano la Luna e la Morte, figure introdotte come "simboli della fatalità". Ma perché qui unificarli, farli diventare il

coro e il narratore e sulla bocca (la bocca del trucatissimo Sax Nicosia) mettere tutte le lingue possibili del mondo e presentarlo *en travesti* come un personaggio da vecchio cabaret berlinese? La ragione forse a star nel fatto che nel personaggio è ravvisabile (e qui è rintracciabile la cultura e l'intelligenza critica della Sinigaglia) lo stesso autore il quale, si sa, a certe feste di famiglia e non solo, con gran *dispetto* dei benpensanti, soleva presentarsi *en travesti*. Bella l'intuizione, anche se poi tra le atmosfere barbaricine il personaggio appare forzato. **Domenico Rigotti**





REGIA DI MUSCATO

Almodovar dallo schermo al palcoscenico sfida vinta per *Tutto su mia madre*

TUTTO SU MIA MADRE, drammaturgia di Samuel Adamson dall'omonimo film di Pedro Almodovar. Traduzione di Giovanni Lombardo Radice. Regia di Leo Muscato. Scene di Antonio Panzuto. Costumi di Gianluca Falaschi. Con Elisabetta Pozzi, Alvia Reale, Francesco Biscione, Alberto Onofrietti, Silvia Giulia Mendola, Giovanna Mangiù, Paola Di Meglio, Alberto Fasoli. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA - Stabile del Veneto, VENEZIA.

IN TOURNÉE

Tutto su mia madre, copione tratto da Samuel Adamson dal capolavoro di Almodovar, non patisce minimamente il confronto con il film. Ricordo quando ho incontrato Pedro per la prima volta: è stato a Venezia. Era una brumosa mattina al Lido e il Festival del Cinema presentava in orario poco cinefilo (o per fondamentalisti cinefili) l'opera di un certo Almodovar. Il film era *Entra tinieblas*: una rivelazione! Lo spasso di una *trash story* in colori tra lo *splatter* e il camp dove monache tipo Suor Topa, *Lsd addicted*, aiutavano tossiche come la protagonista e mantenevano il convento scrivendo libri porno, era travolgente.

Nel 2007, il neozelandese Adamson, trapiantato a Londra, dove s'era fatto le ossa con un felice adattamento di *Casa di Bambola*, porta al successo all'Old Vic la sua versione teatrale di *Todo sobre mi madre*. Successo strepitoso, che mi fa scoprire il Muscato *touch*, qui al Goldoni di Venezia: un esempio eclatante della felice interazione tra i due show media, teatro e cinema, proprio mentre a Broadway fa flop il musical dal cult almodovariano *Donne sull'orlo di una crisi di nervi*. Baricentro della rappresentazione italiana è Elisabetta Pozzi (Manuela), un tipo tosto, sia come interprete che come personaggio; godibilissima la caratterizzazione maliziosa della star teatrale Huma Rojo di Alvia Reale, innamorata di Nina Cruz (una Giovanna Mangiù dai tratti somatici perfetti per il ruolo e per chissà quante altre parti assolutamente contemporanee) tanto quanto io mi sono innamorato della suorina di Silvia Giulia Mendola (non a caso, premio Hystrio), sorella ideale della Suor Vibora di *Entra tinieblas*, così il cerchio felicemente si chiude e per Silvia si aprono prospettive cinematografiche.

Da applausi a scena aperta, che non le sono mancati, la Agrado di Eva Robin's, la rivelazione della serata, con la sua spaventosa carica di autoironia e la sua disinvoltura nel menar le danze di questa sevillana neo-lorchiana. Tutti impeccabili gli altri, Paola Di Meglio, Alberto Fasoli, Alberto Onofrietti, Francesco Biscione, nel seguire una regia innovativa senza essere sperimentale-punitiva, abile nell'uso soft della retroproiezione e, soprattutto, nella valorizzazione degli interpreti, talento che mostrano ormai, nel "medioevo" post strelheriano, ben pochi registi. **Fabrizio Sebastian Caleffi**

Mara, gli anni di piombo da Trento alle Br

AVEVO UN BEL PALLONE ROSSO, di Angela Dematté. Regia di Carmelo Rifici. Scene di Guido Buganza. Costumi di Margherita Baldoni. Luci di Lorenzo Carlucci. Musiche di Ferdinando Baroffio. Con Andrea Castelli e Angela Dematté. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

IN TOURNÉE

È difficile immaginare che quella ragazza un po' ruvida, con l'aria tutta casa e chiesa, sarebbe diventata una colonna delle Br. Quella Mara Cagol, moglie di Renato Curcio, destinata a morire a trent'anni in una sparatoria. Tutto accade in dieci anni, dal 1965 al 1975. Studentessa un po' secciona nella nascente facoltà di sociologia a Trento, famiglia piccolo borghese cattolica, passioni politiche che si affacciano all'orizzonte come quel giovane «piccol e scur ma da la testa fina», con cui si trasferirà a Milano, fonderà le Brigate Rosse ed entrerà in clandestinità. Di questo si parla in *Avevo un bel pallone rosso* della trentenne Angela Dematté, Premio Riccione 2009, ma da una prospettiva sghemba, minimal-familiare, dove la Storia viene filtrata dal rapporto tra Margherita (Mara era il nome di battaglia) e suo padre, tratteggiato da Andrea Castelli con sobria quanto commovente sensibilità. E sorprendono il garbo, il pudore e l'equilibrio che la giovane drammaturga trentina, anche protagonista perfettamente in parte, riesce a mantenere tra i due personaggi, raccontando senza partigianerie l'aprirsi di una divario generazionale e ideologico che ha le sue buone ragioni da una parte e dall'altra. Affetto e rispetto non vengono mai a mancare tra padre e figlia, pur nell'incomprensione e nei modi bruschi che da quelle parti mettono un freno all'espressione dei sentimenti. Con il dialetto, lingua della famiglia e della giovinezza, e l'italiano degli slogan a sancire anche dal punto di vista linguistico la frattura tra passato e presente. La regia di Carmelo Rifici si mette giustamente al servizio del testo: ne asseconda con rispetto la delicata partitura evitando le trappole della retorica e spingendosi ai limiti del "dramma documentario", ma senza sacrifica-

re quel senso di smarrimento, emotivo e ideologico, che ancora oggi rende difficoltosa la storicizzazione degli anni di piombo, ferita ancora aperta della nostra coscienza civile. *Claudia Cannella*

L'angelo della vecchiaia tra rabbia e compassione

IL VECCHIO E IL CIELO, testo e regia di Cesare Lievi. Scene di Josef Frommwieser. Costumi di Marina Luxardo. Con Gigi Angelillo, Ludovica Modugno, Giuseppina Turra, Paolo Fagiolo. Prod. Teatro Nuovo Giovanni da Udine - Css - Teatro Stabile d'Innovazione, UDINE.

IN TOURNÉE

Dopo il ritratto femminile di *La badante* (Premio Ubu 2008) - dove protagonista non era l'immigrata del titolo, ma piuttosto l'anziana e agiata signora lombarda che se la ritrova in casa e se la sceglie come erede - un nuovo testo di Cesare Lievi torna a occuparsi del delicato passaggio che prelude alla vecchiaia. Ma stavolta al maschile. *Il vecchio e il cielo* è il titolo del lavoro appena pubblicato da Marsilio in un'edizione piccola, elegante, curata. Leggendo il testo si può avvertire l'attenzione che Lievi autore dedica al senso di perdita che l'anzianità comporta, al depauperamento del corpo e dello spirito. Se il settantenne protagonista appare all'inizio entusiasta della sua nuova condizione di pensionato, sarà però l'ambigua presenza di un barbone a ricordargli che il problema non è quello di come si diventa vecchi, ma quello di chi a tutti i costi vuole restare giovane. Il che potrebbe essere già un bel motivo di riflessione nel nostro Paese, oggi. Un uomo anziano, dunque, già preside di scuola e instancabile cacciatore di donne, varca la sospirata soglia del pensionamento e per festeggiare l'evento decide di ritirare la sua prima pensione all'ufficio postale. Ci penserà poi la domiciliazione, ma quel primo stipendio liberatorio, il contante che lo affranca dalla molestia del lavoro, lui lo vuole ritirare di persona. Felice, dopo aver sbirciato le gambe all'impiegata, offre un caffè a un barbone e lo invita addirittura nel proprio appartamento. Dovrà stupirci il fatto che il poveraccio lo alleggerisca subito di tutto il denaro? Fin qui il prologo, che l'uomo racconta alla figlia e alla propria

TESTORI/SEPE

Paiato, Erodiade in lungo nel gorgo mortale di Jokanaan

ERODIADE, di Giovanni Testori. Drammaturgia di Francesca Manieri. Regia di Pierpaolo Sepe. Scene di Francesco Ghisu. Costumi di Sandra Gardini. Luci di Pasquale Mari. Musiche di Francesco Forni. Con Maria Paiato. Prod. Teatro Stabile del Veneto, VENEZIA.

IN TOURNÉE

Un testo, *Erodiade* di Giovanni Testori, tutto intriso di rabbia rovente e di sommessima malinconia, di disperata passione, di ribelle furia e di dolente femminilità. Un disperato e complesso monologo che è anche riflessione sul teatro e, in genere, sulla parola poetica. Testori, si sa, in questo suo lavoro provocatorio, ossessivo, non intende distruggere la forma drammatica, semmai, a proporre un'altra. Bella, potente e regalmente amorale, *Erodiade* ha incrociato il suo destino con quello di Giovanni Battista, «l'ultimo profeta e primo martire», di cui ha chiesto la testa a Erode. Con lui ha scelto di sprofondare in un gorgo mortale. Sprofondarvi, forse perché spinta dalla sua angoscia risvegliata da una fede incomprensibile, forse perché mossa dal rimpianto di una purezza perduta o attratta dalla più estrema delle depravazioni. Forse, nella sua negazione assoluta, nella sua inattaccabile purezza, perché Jokanaan ha fatto balenare in *Erodiade* la vertigine del nulla nutrita dalla sua distruttività.

Nella disperata visione di Testori, l'unica possibile risposta allo scandalo della corruzione e della morte è la rivolta totale, è il rifiuto di sé e del mondo. Sono parole sontuose e fiammeggianti quelle del poeta che lasciano un segno profondo e che Maria Paiato (una scelta coraggiosa, una sfida) ha saputo rendere ancor più potenti. L'attrice assai ben guidata da Pier Paolo Sepe che con sapienza le ha suggerito come scandire i ritmi e i passaggi della retorica testoriana. Anche, quello proposto, con qualche vezzo di teatro-danza, dal giovane regista, uno spettacolo di grande eleganza formale e raffinatissimo nell'impianto scenografico che è parso bene incastrarsi nella splendida cornice del palcoscenico del Teatro Olimpico di Vicenza.

Una pedana degradante verso il proscenio a forma di croce e concepita con grandi e luminosissimi tasselli sotto i quali s'adombra la prigione di Jokanaan. In lungo abito da sera rosso fulgente, ingioiellata, su questa

pedana l'attrice a combattere la sua lotta con una giusta tensione emotiva. Mai forzando la voce, mai arrivando al grido, la Paiato (ancorché l'acustica a non apparire delle migliori) a operare con una vocalità capace di adottare i toni più sfumati ma anche più ragge-lanti. Sempre la sua voce in sintonia con una gestualità vibrante: le braccia e le mani in un doloroso tormento continuo e lacerante di creatura braccata e che solo nella morte, nel sacrificio potrà trovare la vita, come Jokanaan la sua innocente vittima.

Domenico Rigotti



Maria Paiato in *Erodiade*, regia di Pierpaolo Sepe (foto: Pino Lepera).

compagna, convocate a casa dopo la brutta avventura. Da qui in poi lo spettacolo, in cui Lievi regista sostiene Lievi autore in ciò che si potrebbe chiamare il segreto del testo. Il barbone celeste (si chiama infatti Cielo), magari soltanto immaginato, magari angelo custode della terza età, ha i tratti di un visitatore pasoliniano (in scena è Paolo Fagiolo, che si spoglia di tutti gli abiti) o di una creatura di Wenders, che veglia e corregge le degenerazioni dell'età. La naturalezza che Ludovica Modugno dà alla compagna oramai scettica, e la rapacità della figlia, appuntita da Giuseppina Turra, fanno corona a una prospettiva di vecchiaia che Gigi Angelillo interpreta in toni quasi bernhardiani. E che ci lasciano sospesi tra rabbia e compassione. *Roberto Canziani*

Koltès e Calderon: la vita è un incubo

LA VIE EST UN RÊVE, di Pedro Calderón de la Barca. Regia di Galin Stoev. Scene e video di Saskia Louwaard e Katrijn Baeten. Musiche di Wilm Lots. Con Fabrice Adde, Jérôme de Fallose, Vincent Lecuyer, Millaray Lobos Garcia, Conchita Paz, Clément Thirion, Olivier Yglesias, Wilm Lots. Prod. Théâtre de la Place, LIEGI (Belgio).

QUAI OUEST, di Bernard-Marie Koltès. Regia di Rachid Zanouda. Scene di Rachid Zanouda e Fabrice Le Fur. Costumi di Annabelle Simon. Luci di Jean-Jacques Beaudouin. Musiche di Mikael Plunian. Con Marc Bertin, Stephen Butel, Anne de Queiroz, Marie Favre, Vincent Guédon, Arnaud Saury, Marie Payen, Jean Sukamba-Bamba. Prod. Théâtre National de Bretagne, RENNES (Francia).

Progetto Prospero, accordo di cooperazione culturale europea che vede coinvolte sei istituzioni teatrali continua e, al Festival Vie di Modena, aggiunge due nuovi tasselli: *La vie est un rêve* di Pedro Calderon de la Barca e *Quai Ouest* di Bernard-Marie Koltès per le regie di Galin Stoev e Rachid Zanouda. Nel dramma principe del Siglo de Oro spagnolo, Basilio, re di Polonia, rinchiude in una torre il figlio Sigismondo per scongiurare una profezia che indicava nel giovane il suo assassino. Ma poi decide di sfidare il destino: una volta adulto lo libera facendogli credere di aver vissuto un sogno. Il principe si rivela però

violento e selvaggio e il re lo imprigiona nuovamente, facendogli nuovamente credere che quel brandello di vita vera era un sogno. Liberato dal popolo, Sigismondo, dolorosamente temprato, governerà con saggezza. Riassunto sommario, certo, da cui già però si possono dedurre molti piani di lettura: dal rapporto padre-figlio al tema della gestione del potere nei passaggi generazionali, dal conflitto realtà-finzione a quello tra natura e cultura o tra destino e libero arbitrio, solo per dire i più immediati. Stoev, su una scena spoglia, tutta passerelle, video, tubi al neon e prigionni-cabine di plexiglass, ci trasporta in una sorta di ospedale psichiatrico, con i cortigiani simili a infermieri e il povero principe come una specie di Golem (Frankenstein, se vogliamo essere più moderni) sfuggito al controllo del suo creatore. Lettura possibile, anche se un poco forzata (Basilio infatti non sfida la natura, ma cerca di difendersi da un destino profetico di cui non è artefice), che però s'impantana in una verbosità molto francese, in una recitazione finto colloquiale ammiccante al pubblico e in un dinamismo che, invece di alleggerire, aggiunge paradossalmente staticità. Così come inefficace e ingiustificato si rivela il gusto minimal-pop-giovanilistico alla Ostermeier che governa tutta la messinscena.

Meglio le cose vanno con l'impegnativo *Quai Ouest*, anche se la prosa torrenziale dell'autore francese, per giunta in lingua originale, potrebbe stroncare anche il fan più devoto. Ma questo è Koltès, o lo si ama o lo si odia. La prova è impervia anche per gli attori, molto bravi, guidati con mano sicura da Zanouda su una scena disegnata solo da suggestivi giochi di luce. Integrazione sociale, immigrazione clandestina, un rapporto non privo di ambiguità tra due uomini – Maurice, uomo d'affari in fuga da un processo e deciso al suicidio, e Abad, l'immigrato africano che lo salverà – è al centro della vicenda ambientata in un malsano non-luogo di abbandoni e di conflitti dove non passano più traghetti, cioè possibilità di fuga verso mondi migliori. Un testo per certi aspetti premonitore, considerato che risale al 1985, che Zanouda restituisce coraggiosamente alla scena, anche se l'impresa, data l'antiteatralità della pièce, assume più i contorni di una sfida che di una necessità. Col rischio che a rimetterci le penne sia alla fine fine lo spettatore tramortito. *Claudia Cannella*

Rimini Protokoll: a lezione di democrazia dagli esperti del post-drammatico



Best before, regia dei Rimini Protokoll.

Sempre meno interpreti, sempre più esperti. Portavoce autentici del post-drammatico (etichetta che in Germania ha avuto il suo battesimo e calza giusta alle recenti formazioni tedesche), i Rimini Protokoll rafforzano un'idea di teatro che non è più specchio e interpretazione della realtà (quindi non racconta più storie, e non ha bisogno di attori) ma la analizza. Sono attenti ai fenomeni di globalizzazione, ne capiscono di economia e migrazioni, i contemporanei sistemi informativi sono per loro veicoli attraverso i quali affrontare un tema, dibattuto in scena da esperti che lo hanno già affrontato e vissuto. Così si evitano le secche del pregiudizio e i trabocchetti dell'emozione, e si lascia allo spettatore il compito di decidere quel che è giusto e quel sbagliato. Secondo lui, naturalmente. Insomma, dialettica come in Brecht, ma ottant'anni dopo, e con gli strumenti che l'avanzare tecnologico ci mette in mano.

Black Tie, per esempio, visto al modenese Festival Vie (noi spettatori in palcoscenico, insieme all'esperta, e dietro di lei il vuoto superbo dei palchi ottocenteschi del Teatro di Carpi) rimette in discussione tutto ciò che sappiamo sulle adozioni internazionali. La coreana Yung Min Stein ce lo spiega perfettamente, dal momento che lo ha vissuto sulla propria pelle: adottata in fasce da una famiglia tedesca, germanizzata nell'animo, ma non nel corpo, muove il guanto elettronico e sul grande display compaiono fotografie, certificati, ritagli di stampa, mappe genetiche, che velocemente smantellano l'ipocrisia e mostrano il rovescio della medaglia. Ciò che noi – buonisti – pensavamo fosse un gesto d'amore, capace di scavalcare i continenti e sconfiggere i razzismi, si rivela invece quanto mai nefasto.

Best before (ovvero: consumare preferibilmente prima

del...) è ancora più radicalmente democratico. Lo abbiamo visto a Udine, primo fra gli appuntamenti della stagione di Teatro Contatto. Gli esperti hanno tutti e quattro a che fare con i videogiochi e ce ne sottopongono uno che ci coinvolge ludicamente. Duecento spettatori: ciascuno ha tra le mani un joystick col quale muove e fa saltare la pallina che lo rappresenta sullo schermo gigante. Immaginate di cominciare in questo momento una nuova vita – ci dicono dal palcoscenico. E poi via con le domande: puntate su un lavoro che vi fa guadagnare? Oppure su uno creativo? Amate più i libri, o il divertimento? Preferite il progresso o la conservazione? Siete favorevoli all'immigrazione? Intendete far uso di alcool? E di droghe? Volete sposarvi, o restare single? Farete bambini? Con il joystick esprimiamo la nostra scelta, le palline scivolano sullo schermo, si ammassano sull'uno o sull'altro lato, formano maggioranze, le ribaltano, acclamano o rinnegano i propri leader, lasciano un'eredità alle generazioni successive. Ci divertiamo per un'oretta e mezza. Però, altro che videogame, sono piccole ludiche lezioni di democrazia. *Roberto Canziani*

BLACK TIE, drammaturgia e regia di Helgard Haug & Daniel Wetzel. Scene e luci di Marc Jung Reithmeier. Con Miriam Yung Min Stein, Hye-Jin Choi, Ludwig. Prod. Rimini Protokoll, CANADA - GERMANIA.

BEST BEFORE, di Helgard Haug e Stefan Kaegi. Drammaturgia di Tim Carlson. Scene di Andreas Kahre. Musiche di Ron Samworth. Con Duff Armour, Brady Marks, Ellen Schultz, Bob Williams. Prod. Rimini Protokoll, CANADA - GERMANIA.

Variazioni sulle mucche

CHEAP LECTURE e THE COW PIECE, di e con Jonathan Burrows e Matteo Fargion. Prod. Kaaitheater, BRUXELLES - Festival Vie, MODENA.

Un enorme pianoforte che non suona, le note registrate di uno Schubert insistente e due uomini che, copione alla mano, si scambiano sguardi furtivi come pronti a tradire chissà quale scherzo beffardo. Uno dei due alza un dito ed è qui che comincia il ritmo. I due spensierati che stiamo osservando sono Jonathan Burrows e Matteo Fargion, di ritorno per la terza volta a Modena, al Festival Vie, con due nuove performance *Cheap Lecture* e *The Cow Piece*, ancora sottili nel tradurre con ironia le cadenze del senso e della parola in una successione convulsa di rincorse e capovolgimenti di cui, apparentemente, non ci viene dato il motivo. «Il senso sorge nella pausa tra un pensiero e l'altro», ci dicono quasi di sfuggita, mentre con perfetta sincronia ripercorrono il loro spartito di variazioni. *Lecture of Nothing* e *Cheap Imitation* di John Cage, lo dice il titolo, sono un manifesto del metodo che il coreografo e il musicista scelgono a modello per perseguire la loro inarrestabile sperimentazione, seguito ideale, non a caso, della recente pubblicazione del testo teorico di Jonathan Burrows *A Choreographer's Handbook*. Cage, con la sua facciona sorridente, domina anche lo schermo alle loro spalle mentre la danza praticamente scompare se non come accenno, come suggerimento scomposto del suono. E poi ci sono loro, le mucche. Con una schiera di modellini colorati i due artisti introducono nella seconda esecuzione di *The Cow Piece*, una vera e propria riflessione sulla mortalità in forma bovina in cui le inaspettate protagoniste compiono una serie di tuffi e cadute suicide con computo ironico quanto scientifico per diventare esse stesse il modulo di un ritmo fino a ora sconosciuto, fatto per di più di filastrocche, prolungati elenchi e canzoncine. Oltre a una riflessione conoscitiva stringente, lo *humor* non abbandona mai l'atteggiamento del duo, anzi, ne è la più esatta filosofia, quella di due persone che di volta in volta si mettono a nudo sul palco per ristabilire il legame dei rapporti nel contrappunto disarmante del pensiero. *Lucia Cominoli*

FESTIVAL VIE/MODENA/1

Belarus Free Theatre: in volo sull'Europa alla ricerca di un'epica contemporanea

EUREPICA. CHALLENGE, ideazione e creazione di Natalia Koliada e Nikolai Khalezin. Regia di Vladimir Shcherban. Scene e costumi di Vladimir Shcherban, Natalia Koliada, Nikolai Khalezin. Musiche di Sergei Nevski. Con Pavel Gorodnitski, Yana Rusakevich, Oleg Sidorchik, Denis Tarasenko, Marina Yurevich, Esther Mugambi, Anna Slatvinskaya, Sonja Birgit Berg. Prod. Belarus Free Theatre, MINSK (Bielorussia).

Le intenzioni sono chiare fin dal titolo: creare un poema epico sull'Europa contemporanea. Una sfida (*challenge*, appunto) che i coraggiosi Belarus Free Theatre, di ritorno al Festival Vie di Modena dopo il successo della "personale" presentata nel 2009, hanno affrontato coinvolgendo quattordici dramaturg provenienti da tutta Europa e non solo e chiedendo loro di scrivere altrettante micro pièce sulla vita nei rispettivi paesi. E il mosaico che ne viene fuori, i volti molteplici dell'Europa e dei suoi abitanti, ma si potrebbe dire dell'Occidente in generale, non sono dei più rassicuranti. Puntano in alto questa volta i Belarus: abbandonano momentaneamente quel teatro "necessario" e di stringente impegno politico, che era strumento sovversivo per raccontare la Bielorussia di oggi, e decidono di allargare lo sguardo sul mondo. Bellissima idea, ma certo molto, forse troppo ambiziosa. Il viaggio "eurepico" si svolge a bordo di un aereo che atterra nei paesi patria di ciascun dramaturg. A ogni atterraggio l'equipaggio si trasforma di volta in volta nei protagonisti dei diversi episodi per poi ricomporsi in vista di un nuovo segmento di volo, di una nuova nazione e di una nuova storia da raccontare. All'interno di questa cornice non priva di spunti demenzial-slapstick, che ricorda un po' *Die Spezialisten* di Marthaler, prendono vita quindi istantanee ironiche, dolenti, violente, battagliere, comiche, sarcastiche su luci e soprattutto ombre dell'Occidente. Ci sono i luoghi comuni contro romeni e rom, un'agghiacciante carrellata di violenze sulle donne in Spagna, i giovani sniffatori di solventi delle città turche, le lotte studentesche in Francia, le vacanze in Italia di una coppia di nuovi ricchi russi (ma a proposito di Italia, come mai nessun dramaturgo nostrano coinvolto?) e, ricorrenti, corruzione, sopraffazione, pensiero pericolosamente omologato e consumismo bulimico che esplose in sabbia alla Rodrigo Garcia con la scena ridotta a un porcile. Spiccano gli "atterraggi" in Bielorussia, Polonia e Svezia. Nel primo, e quando i Belarus giocano in casa si sente, un'aguzzina militare si accanisce con una violenza fuori controllo su un giovane prigioniero massacrandone la testa, un'anguria sventrata e spappolata a mani nude. In Polonia è invece di scena la Chiesa in un angoscioso gioco delle parti su nozze, maternità e rapporto di coppia giocato fra un vescovo vampiro arrapato e una giovane donna, mentre la civile Svezia ci mostra il suo lato xenofobo e razzista in un dialogo grottesco in metrò fra una passeggera molto "per bene" e una mendicante. È bello, dicevamo, il tema del poema epico contemporaneo sull'Europa (dis)unita. Ed è interessante e funzionale l'idea di una struttura drammaturgica a più mani e a diversi episodi che può essere quindi, in una prospettiva futura, composta e ricomposta, arricchita o diminuita. Allo stato attuale delle cose, però, si sente più l'ambizione del progetto che la necessaria omogeneità, sia nella qualità della drammaturgia sia in quella della messinscena. Forse solo questione di affinare le armi e di lavorarci più a lungo. E i Belarus ce la possono fare. **Claudia Cannella**



L'albergo di Feydeau sulla provinciale 46

MOTEL, liberamente tratto da *L'albergo del libero scambio* di George Feydeau. Adattamento e regia di Gabriele Tesauri. Scene di Matteo Soltanto. Costumi di Elena dal Pozzo. Luci di Paolo Mazzi. Con Gabriele Tesauri, Maria Rosa Iattoni, Pamela Ginnasi, Luca Formica, Cristina Nuoli, Mirco Nanni, Lucio Polazzi, Roberto Risi, Nicolò Bertozzo, Fabio Molinari, Iole Mazzetti, Giorgia Bolognini, Moreno Rimondi, Roberto Rizzi. Prod. Arte e Salute Onlus - Teatro Stabile di Bologna Arena del Sole, BOLOGNA.

Motel, dopo gli incontri con Pinter, Pirandello, Brecht e Pasolini sotto la guida di Nanni Garella, è il nuovo esperimento comico della Compagnia Arte e Salute Onlus, protagonisti come sempre i degenti psichiatrici dell'associazione, coadiuvati dagli attori professionisti della Scuola di Teatro di Bologna Galante Garrone ora per la regia di Gabriele Tesauri. Una commedia degli equivoci nostrana, che prende spunto da *L'albergo del libero scambio* di George Feydeau e si trasferisce sulla provinciale 46 tra Castel Maggiore e Granoloro per offrirci un continuo via vai di taufferugli e comiche contraddizioni, tra gag e battibecchi ritmati dal brio di un dialetto malizioso. Gli attori, questo è certo, devono essersi divertiti molto in sede di prova e ciò è senza dubbio essenziale per un lavoro che desidera agire prima di tutto sui suoi interpreti. Pensare di agire poi su un orizzonte di leggerezza dev'essere stato anche, dopo l'impegno e la storia di ben diciotto spettacoli, un vero toccasana. Resta tuttavia il sospetto, va detto, di un'operazione un po' troppo innocua. Dare al pubblico quello che vuole permette di andare sul sicuro ma non sempre, a nostro parere, di andare a fondo. Da questo spettacolo non si esce con delle domande, si esce con delle complete certezze. La grettezza del mondo corrotto che si vorrebbe mettere in discussione non arriva alla farsa, si ferma a una facile ironia che delle sue ipocrisie talvolta quasi quasi si compiace. In *Rusco* – il precedente lavoro di Tesauri – la regia era riuscita a esplorare profonde

zone di follia in una splendida discarica di esseri, di voci e di poesia, dimostrando tutto quello che quest'ottima compagnia è perfettamente in grado di fare, anche con il sorriso. Perché fermarsi? *Lucia Cominoli*

La vita in Bianco e Nero

THE SUNSET LIMITED (*L'espresso del tramonto*), di Cormac McCarthy. Traduzione di Stefano Casi. Regia di Andrea Adriatico. Scene di Andrea Cinelli. Costumi di Gaetano Navarra. Con Stefano Dionisi e Mambaye Diop. Prod. Teatri di Vita, BOLOGNA.

IN TOURNÉE

Non è certamente l'unico romanzo a spingere verso una sua destinazione scenica: in più, i contenuti di *Sunset Limited* hanno una qualità tematica molto teatrale, da "teatro delle idee", che qui si fronteggiano nella maniera oppositiva di un conflitto dialettico. I personaggi sono autenticamente delle persone drammatiche, cioè incarnano proprio quei temi, sentimenti, bisogni e ideali che dibattono con convinzione, asprezza ed energia verbale. Si trovano uno di fronte all'altro in una stanza di un quartiere nero di New York. Sono un Nero e un Bianco: non hanno neppure un nome che li identifichi, quasi a rendere ancora più assoluta e universale la loro storia. Il Nero ha salvato il Bianco, un professore, dal tentativo di suicidio. Da qui, una serie di interrogativi "cosmici" sul senso della vita e della morte, sulla religione, sull'ateismo, sul valore da dare alle piccole cose come alle grandi cose. Il tono viene misurato dalle reciproche argomentazioni: profetico e apocalittico per il Nero, dimesso e razionale per il Bianco. Per entrambi siamo comunque sulla soglia di una "bancarotta spirituale". Ma tutto si infrange in un confronto senza uno scopo preciso, quindi privo di un'azione teatrale vera, come di un testo bloccato dal suo stesso artificio retorico. Non a caso l'aspetto più interessante del dramma è quando i personaggi, sprovvisti di uno statuto drammaturgico, ricostruiscono il proprio passato. Restiamo dentro un gioco verbale pre-drammatico che ci lascia indifferenti, estranei al destino di quei due

FESTIVAL VIE/MODENA/2

Motus: Alexis come Polinice miti antichi, tragedie contemporanee

ALEXIS. UNA TRAGEDIA GRECA, drammaturgia di Daniela Nicolò. Regia, scene e luci di Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Con Silvia Calderoni, Vladimir Aleksic, Benno Steinegger, Alexandra Sarantopoulou. Prod. Motus, RIMINI - Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA - Festival delle Colline Torinesi, TORINO - Espace Malraux - Scène Nationale de Chambéry et de la Savoie - Carta Bianca, programme Alcotra coopération France Italie; Théâtre National de Bretagne/Rennes.

Un filo rosso si srotola dal palco. Nastro adesivo che scende in platea, corre fra le poltrone, arriva fino in strada. E lo ritrovi lì all'uscita, macchia di ribellione che sopravvive alla messinscena, mentre già ci si avvia verso casa. Questa forse l'immagine più forte (e immediata) di *Alexis*, ultima riflessione del lungo lavoro dei Motus su Antigone e i suoi legami col contemporaneo. Ci si ritrova ad Atene, città sfregiata dall'urbanistica e dalla repressione poliziesca. Nello specifico, il quartiere anarchico di Exarchia, palcoscenico delle dimostrazioni di piazza degli ultimi tempi e della morte di Alexis Grigoropoulos, quindicenne assassinato a freddo il 6 dicembre del 2008. Da un poliziotto. Come a Genova. Come Carlo Giuliani. Icona post-moderna: per il peso tutto politico di quel cadavere cortissimo, la presa di coscienza di cui è stato artefice (suo malgrado), il faccino imberbe, la massa di capelli incontrollata. Fra Andy Warhol e i sanpietrini lanciati per le strade.

Alexis come Polinice, contro la società e dalla società escluso (e ucciso). Il corpo a terra, innaturale. E dall'interno si sviluppa la riflessione dei Motus, in condivisione (non osservazione). Ripercorrendo luoghi e incontri, muovendosi nel quartiere come fosse il proprio territorio, creando un documentario di immagini e parole su Exarchia e su se stessi. Materiali eterogenei che vanno a comporre un mosaico di rimandi e spunti, mai abbandonati dalla drammaturgia, sempre in equilibrio. Autoreferenziale per scelta stilistica, con una certa *naïveté* anni Settanta, il gruppo riminese entra ed esce dai ruoli come di consuetudine, mischiando registri, dialogando con la tecnologia (il video in presa diretta, i fermo immagini), donando gusto brechtiano al gioco meta-teatrale. Sensibilità documentaristica, senza intellettualismi, senza psicologia spiccia. Ma mantenendosi in una grammatica semplice e leggibile nel confronto dialogico col pubblico.

Apice della commozione, la scena di ribellione collettiva sul palcoscenico, dimostrazione "pratica" di come alcune dinamiche che mal funzionano nel confronto a due, s'amplifichino e trovino qualità col gruppo. Nella collettività. Pelle d'oca. Anche se forse manca complessivamente l'intensità emotiva di *Let the Sunshine In*. Davvero in gran forma Silvia Calderoni. Sintesi del Motus-pensiero, una frase citata del regista libanese Wajdi Mouawad: «L'artista è come uno scarabeo: si nutre della merda del mondo e, da questo nutrimento schifoso, a volte riesce a ricavare bellezza». Da mostrare nelle scuole. Non solo d'arte. **Diego Vincenti**



uomini e alle questioni trattate. La traduzione di Stefano Casi riconverte i dialoghi nella direzione di una discorsività più decisamente teatrale, mentre la regia di Andrea Adriatico sposta tutto all'esterno, in un parco ricoperto di gialle foglie autunnali, accentuando il tetro simbolismo del dramma con intriganti effetti di luci e ombre, e strani, eloquenti esiti di movimento che portano il Nero e il Bianco spesso a sovrapporsi, come se alla fine fosse una sola persona, un unico pensiero diviso per due. Stefano Dionisi e Mambaye Diop appaiono molto coscienti di quello che dicono, ma poco convincenti. *Giuseppe Liotta*

Don Chisciotte al Pratello

DON CHISCIOTTE COLLAPSE, di Paolo Billi. Drammaturgia di Paolo Billi con la collaborazione di Filippo Milani. Regia di Paolo Billi. Luci di Flavio Bertozzi e Lucia Manes Gravina. Video di Agnese Mattanò. Con 14 attori della Compagnia del Pratello e 7 attori di Botteghe Molière. Con la partecipazione di Virginia Veratti e Ubaldo Frabboni (Università Primo Levi) e con l'Isp. C. Aurelio Morgillo. Prod. Compagnia del Pratello, BOLOGNA.

«Oh mia amata Dulcinea me ne faccio a meno di quello che dice la gente/i tuoi baffi mi piacciono ardentemente/ Adoro le tue gambe storte le tue dita tozze e corte». Sono queste parole di Mario, uno dei ragazzi della Compagnia del Pratello di Paolo Billi, attori detenuti all'Ipm di Bologna, giunti a confrontarsi quest'anno con il capolavoro di Cervantes, *Don Chisciotte*. Un'opera sgarbata e scabra, una macchina celibe grottesca e pervasa di ombre cupe che del romanzo cerca solo le suggestioni per portare piuttosto alle estreme conseguenze l'intimo dramma dell'eroe. Estremo, infatti, è il collasso del cavaliere della Mancina, sognatore incompreso destinato a essere oggetto di derisioni spietate, disillusioni capaci di uccidere. Un deserto o forse un mare è quello che si dipana sulla sua strada di infinite discese e risalite, mentre tutt'intorno campeggiano appesi elmi, spade, splendide sculture di origami-uccelli. Macchine delle meraviglie ridotte a brandelli, indicazioni ossessive, giochetti fatui di un Barocco ormai stan-

co in cui poeti, attori improvvisati, cavalieri, cantastorie e criminali compiono ora il loro ambiguo girotondo, mentre a lato si scatenano perversi i balli di un duca e una duchessa, qui due studenti dell'Università della Terza Età Primo Levi, sovrintendenti di un paradossale Teatro delle Beffe. Le *Lezioni su Don Chisciotte* di Vladimir Nabokov e le canzoni di Jacques Brel sono state le tracce su cui i ragazzi hanno lavorato, coadiuvati dagli studenti di Botteghe Molière, per costruire con mano, in atto e in parola, la scatola magica di questo *panopticon*. Con loro il Comandante degli agenti penitenziari Morgillo, vecchio Don Chisciotte, che, sostenuto da uno dei ragazzi, tutto sudato, in mezzo a noi osserva sulla scena la storia della sua caduta. *Lucia Cominoli*

Visniec va alla guerra

I CAVALLI ALLA FINESTRA, di Matéi Visniec. Traduzione di Pascale Aiguier, Davide Piludu, Giuseppa Salidu. Regia di Andrea Paolucci. Scene di Alessandra Vicini. Con Micaela Casalboni, Giovanni Dispenza, Andrea Gadda. Prod. Teatro dell'Argine, SAN LAZZARO DI SAVENA (Bo).

Alle soglie del debutto, nel 1987, questo testo di Visniec venne bloccato dalla censura del regime di Ceausescu. Oggi ci sembra incredibile, ma allora, con i muri ancora ben saldi a dividere l'Europa in due, era molto frequente. Anche quando i testi, per sfuggire ai controlli, venivano scritti, o meglio, camuffati in innocue storie di gusto surreal-grottesco. Non lo era abbastanza, nonostante il debito con i maestri del teatro dell'assurdo, questo *I cavalli alla finestra*, che il Teatro dell'Argine ha coraggiosamente messo in scena, in prima italiana. Anche nei *Cavalli alla finestra* si parla di guerra, della sua follia e del fascino perverso del potere. È una guerra divisa in tre: tre episodi di cui sono protagoniste tre coppie. C'è una vecchia madre con il figlio rimbambito, iperprotettiva e piena di ansie; c'è una figlia accomodante col vecchio padre in carrozzella e infine una moglie fragile e remissiva che asseconda un marito impazzito e violento nel ricostruire con le stoviglie di casa scenari di guerra. A unire le tre storie un messaggero con mazzo di fiori e busta gialla che viene ad annun-

Michela Lucenti
e Maurizio Camilli in
L'amore segreto di Ofelia
(foto: Daniela Neri).

ciare alle donne che in realtà quegli uomini sono morti e i loro corpi dispersi chissà dove. Diversi piani temporali si intrecciano: tutti sono vittime, chi sul campo di battaglia, chi a casa in vana attesa. Una pièce complessa e stratificata, che la regia intelligente e umile di Andrea Paolucci ha saputo non solo rendere "commestibile", ma anche arricchire di calore e di sentimenti (un po' demodè? ma vivaddio!) che, in una struttura drammaturgica così beffarda e surreale, avrebbero potuto facilmente essere soppiantati da un'alga astrazione. Il merito però va equamente condiviso con la scenografia (un bric-à-brac di armadi e armadietti, valigie e lumini, stivali e scatoloni, regno della memoria di gusto kantoriano) e con i tre attori: Andrea Gadda, messaggero frivolo e crudele, Giovanni Dispenza con i suoi tre uomini ironici e disperati, e Micaela Casalbani che, dolente madrefiglia-moglie, domina un universo maschile di cui è solo in apparenza succube. *Claudia Cannella*

Vedi alla voce Bachman

RACCONTANDO INGEBORG

BACHMAN, di Stefano Tassinari. Con Laura Curino. Musiche del quintetto Archea Strings. Immagini di Luca Gavagna e Elisa Chiodarelli. Prod. Teatro dell'Argine, SAN LAZZARO DI SAVENA (Bo).

IN TOURNÉE

Discorsi in sospeso. Appaiono così talvolta i versi di Ingeborg Bachman, discorsi disorientati appesi a un virgola. Eppure basta poco per accorgersi che proprio lì, nello spazio bianco che non completa, c'è tutto quello che serve ai poeti. L'amore, la morte, il dolore della creazione, gli stupri della modernità, le aberrazioni della politica e della storia, sono le ossessioni che con grazia ma senza rassegnazione l'artista affida alla responsabilità della nostra lettura come la condivisione di una scoperta. Una scoperta e un viaggio d'altro canto è anche quello che Stefano Tassinari e Laura Curino scelgono in *Raccontando Ingeborg Bachman*, serata conclusiva della rassegna letteraria in collaborazione con l'Istituto di San Lazzaro, per accompagnare il pubblico del paese nella vita e nella poetica della scrittrice austriaca. L'in-

fanzia all'odiata Klagenfurt, il rapporto con il padre nazista, i viaggi a Vienna, Parigi e Berlino, l'amore indimenticabile per il poeta rumeno Paul Celan e quello distruttivo per il drammaturgo svizzero Marx Frisch, gli ultimi anni a Roma fino alla tragica morte nel 1973 in seguito a un incendio nella sua casa per circostanze, forse, solo apparentemente accidentali, sono le tappe di una travagliata esistenza d'artista qui ripercorse attraverso l'implacabile sguardo dei suoi scritti. I racconti de *Il trentesimo anno*, *Tre sentieri per il lago*, la poesia *Ihr Wort* e il romanzo *Malina*, risuonano in tutta la loro eco ora romantica ora sovversiva nella voce di Laura Curino, magistrale interprete, capace di rendere ogni sillaba parola di una storia a sé stante. Insieme a lei anche le studiose Rita Svandrik e Marie-Luise Wandruszka. La serata termina con commozione, complice l'ottimo quintetto d'archi Archea Strings, sceso improvvisamente a suonarci accanto, mentre un anomalo stato di ebbrezza sembra invece investire i più anziani all'uscita. Sono contenti, come bambini. Hanno imparato un sacco di cose, oggi, in questa lezione semplice e costeggiata di poesia. *Lucia Cominoli*

Le lettere segrete di Ofelia e Amleto

L'AMORE SEGRETO DI OFELIA, di Steven Berkoff. Traduzione di Adele D'Arcangelo. Regia e interpretazione di Michela Lucenti e Maurizio Camilli. Scene di Alberto Favretto. Luci di Pasquale Mari. Prod. Balletto Civile, LA SPEZIA - Fondazione Teatro Due, PARMA.

IN TOURNÉE

Danza sola Ofelia all'inizio. Slancio e arresto, impeto e riserbo segnano così il ritmo del desiderio amoroso; un ritmo che avvia e compone tutta la partitura dello spettacolo. È sola Ofelia, ma pronta a salire, a un cenno di invito, sul palcoscenico che Amleto le costruisce e le sottrae, facendo cadere delle assi metalliche davanti ai suoi piedi leggeri. Attirata, le percorre di slancio finché quella precaria passerella si alza, diventa muro, prigione e insuperabile impedimento. Questo è lo splendido prologo con cui Michela Lu-



cente e Maurizio Camilli aprono la loro coreografica messinscena del dramma: una bella prova del loro talento e della loro capacità rendere appieno la forza sensuale, erotica di questo testo. Prendendo spunto da quell'unica lettera, letta da Polonio al re e alla regina come prova dell'amore di Amleto e della sua conseguente pazzia, Steven Berkoff immagina un dialogo epistolare tutto clandestino tra i due giovani. In questo parlarsi a distanza, riscrive tutta la loro storia, aprendo le quinte che la nascondono, riempiendo i vuoti lasciati da Shakespeare e dando a Ofelia un ruolo protagonista, assai simile a quello di Giulietta. Il suo ardore incendia le parole che scrive ad Amleto. E presto vediamo che abbandona il linguaggio cortese dell'inizio e arditamente dice l'urgenza del desiderio, l'ansia dell'attesa, l'offerta di sé, la voluttà dei sogni, la passione che trasforma le parole nel corpo dell'amato. E quando il padre le impone di allontanare Amleto, questa Ofelia di Berkoff si sdoppia e finge obbedienza, ma intanto invita Amleto a nascondere l'amore dietro una maschera di indifferenza per ingannare la corte. Da questo momento in poi, tutto quello che Shakespeare ci mostra, lo vediamo come la messinscena di una finzione che protegge la loro segreta libertà, finché l'uccisione di Polonio non li separa. Come Giulietta, dopo la morte di Tebaldo, anche Ofelia è pronta a perdonare l'amato, ma non c'è più tempo per una notte d'amore. Le parole non bastano più a salvarla dall'abisso. Le resta il delirio dei sogni. Divisa da Amleto, di nuovo sola danza tenendo un teschio in bilico sul capo. *Laura Caretti*

In principio era il bambino

L'INIZIO, testo e regia di Letizia Quintavalla. Luci di Emiliano Curà. Con Mario Allodi, Rocco Balestrieri,

Adelaide Corradi, Sofia Fogolin, Arianna Grossi, Fadal Lo, Silvia Marrazzo, Benedetta Pozzi, Lorenzo Pozzi, Pietro Pozzi, Federico Rozzi, Marco Riccò, Alberto Superchi, Greta Vettori. Prod. Teatro delle Briciole - PARMA.

Due, tre, quattro... forse molte di più, un gruppo di piccole scimmiette corre all'impazzata nell'oscurità di un enorme cielo stellato. Si alzano, cadono e si rialzano ancora, tentano l'impresa della posizione eretta. Sono sole? Prende avvio così la genesi dell'umanità, con uno sguardo al buio di un vuoto pieno di lumicini lontani, che piano piano impareremo a indicare con la punta di un bastone. Preamboli questi di una storia di origini, già presentata nel 2009 come "azione teatrale" e oggi divenuta - con il nome *Bambini, Animali e altre Divinità* - primo capitolo di un racconto chiamato proprio *L'inizio*. Qui la voce e le poesie di Mariangela Gualtieri risuonano con le citazioni dei filosofi decantate da quattordici sorprendenti bambini, padroni perfetti della scena e soprattutto del senso di ogni singolo appunto. Con una consapevolezza dell'azione ancora più disarmante eccoli poi accompagnarci nel secondo capitolo *Nostre tane e nostre parole*, dove è la volta delle costruzioni, delle case e delle società. Voci da spiaggia, da bar, raccolte dai piccoli attori nei loro esercizi di ascolto sul quotidiano ci vengono ora gettate in faccia come uno schiaffo, mentre parole come "giudice", "democrazia" e "lavoro" ritrovano in loro il senso della causa e dell'effetto. Questi bambini, è evidente, tutto questo se lo sono cuciti nei passi, ce lo dicono e in più nel farlo si divertono da morire, perché nel loro mondo non si è mai seri, si gioca, si gioca sempre. Perché è così che si impara ad agire. *L'inizio* è uno spettacolo a nostro parere rivoluzionario. Lo è non solo perché a recitare non sono gli adulti per i bambini bensì il contra-

rio, ma anche e soprattutto perché nei bambini indica la luce e lo spiraglio di una sovversione concreta e possibile. I tempi di oggi, ce lo diciamo spesso, non ci appartengono, non ci somigliano. Eppure noi, i grandi, non facciamo un bel niente. Ci lamentiamo. I bambini, invece, non ci stanno. E ne *L'inizio* provano a ricordarci che cosa possiamo essere. *Lucia Cominoli*

Romeo Castellucci e i due volti di Dio

SUL CONCETTO DI VOLTO NEL FIGLIO DI DIO VOL II, ideazione e regia di Romeo Castellucci. **Oggetti di Istvan Zimmermann e Giovanna Amoroso. Musiche di Scott Gibbons. Con Dario Boldrini, Silvia Costa, Gianni Plazzi, Vito Matera, Sergio Scarlattella, Silvano Voltolina. STORIA DELL'AFRICA CONTEMPORANEA VOL III.** Con Romeo, Teodora, Demetrio, Agata, Cosma, Sebastiano, Eva Castellucci. **Prod. Societas Raffaello Sanzio/ Romeo Castellucci, CESENA.**

IN TOURNÉE

Su cosa interviene l'iconoclastia? Nell'uso contemporaneo dell'immagine la percezione dell'icona ha una caratteristica molto forte, non più legata all'introspezione e a quel rimando fideistico dell'esperienza che svela un percorso intimo in relazione alla stessa immagine, ma è soprattutto esteriore e vive di un rimando estetico, di percezione superficiale. Questo richiamo etico è forse il motivo che spinge, nell'arco di *Sul concetto di volto nel figlio di Dio Vol. II* della Societas Raffaello Sanzio, a firma Romeo Castellucci, a non accorgersi, se non distrattamente, dell'imponente riproduzione del volto del Cristo di Antonello da Messina, dietro la scena minimale in cui si articola un rapporto padre-figlio nell'ora della dissoluzione della dignità, quando cioè l'uomo deve la vita alla sola pietà altrui. L'ambiente ricostruisce una casa asettica, bianca, dove sporcare è demolire, sarà in questo habitat che la relazione prende una forma assistenziale, pur non smettendo di essere sodale, di intima condiscendenza alle altrui difficoltà. Su di loro incombe il Cristo, ma di fronte alla disumanizzazione dell'umano – il

padre perduto nelle sue scuse reiterate e nelle sue deiezioni malate e senza controllo – il peccato è sconfitto, resta la nostra pietà di pubblico di fronte, quella del Cristo alle spalle: nel mezzo una vita da mondare con il disinfezzante, uno sfacelo da contenere nei pannolini, un pianto sommerso di un uomo sfinito, verso cui il Cristo e noi guardiamo muti. Qui torna l'icona: nel telo del dipinto appare «lo sono il tuo pastore», in inglese, ma più sfumato si legge un categorico “non”, che contraddice e dice molto; sarà allora, nel disvelamento dell'illusione, la rottura della tela: stracciato dilaniato il volto tornato icona, rotto l'inganno, torna l'uomo solo con la sua sofferenza. Il rapporto padri-figli è a fondamento anche della piccola bellissima performance *Storia dell'Africa contemporanea Vol. III*: pochi minuti per farsi chiudere dai propri veri figli dentro una bara africana, farsi sollevare finché il sarcofago, poggiato al contrario sul muro, non diventi la figura nera di un uomo che prega. Un dittico, due percorsi che paiono opposti, ma vivi della stessa devozione per l'uomo. *Simone Nebbia*

Lenz, ultimo atto con Didone

DIDO, da *Epistulae Heroidum* di Publio Ovidio Nasone, *La tragedia di Didone, regina di Cartagine* di Christopher Marlowe, *Leonce e Lena* di Georg Büchner, *Inferno (Divina Commedia)* di Dante Alighieri. **Traduzione e drammaturgia di Francesco Pititto. Regia di Maria Federica Maestri. Musiche di Andrea Azzali. Con Valentina Barbarini e Giuseppe Barigazzi. Prod. Lenz Rifrazioni, PARMA.**

Atto finale di un complesso progetto teatrale ispirato alle *Metamorfosi* di Ovidio, *Didone* sembra scenicamente rappresentarne la sintesi estrema. L'avventura performativa e visuale che caratterizza da lungo tempo il lavoro del gruppo Lenz Rifrazioni si arricchisce di situazioni e immagini più scopertamente vicine a un plurilinguismo scenico concreto, che partendo dalla materialità oscena di due “soggetti performanti”, Didone (la “donna-bambina”) ed Enea (il “vecchio-maschio”), arriva alle soglie di

una effettiva poesia della scena dove l'essenza delle parole e delle cose, dei gesti e delle azioni sembra sublimarsi sul piano ancora più tangibile e vero di una realtà sensibile che si manifesta nel suo continuo farsi e disfarsi. Ciò che più conta in questo allestimento è quella sequenza, compatta e omogenea, di segni viventi che accompagna e definisce l'intera area della rappresentazione: gli oggetti, le sonorità, le immagini dei cinegiornali con le canzonette dell'era fascista che inneggiano alla guerra d'Abissinia, le proiezioni che inondano lo spazio scenico con la loro dominante suggestione e bellezza filmica, il senso dell'installazione per uno spazio-crocevia in cui possono convivere più forme artistiche, i corpi nudi degli attori come origine e principio dell'azione scenica e della sua fine. Uno spettacolo, infine, che insieme alle tante trasparenze letterarie e mitiche che propone, possiede una sua selvaggia fisicità e rimane una delle esperienze più forti e radicali di una “drammaturgia per immagini” che ha avuto in Carmelo Bene il suo esponente più rivoluzionario e illustre; e che qui si ritrova nel disegno di una Didone che ricorda proprio la sua *Salomè*. Maria Federica Maestri e Francesco Pititto con grande consapevolezza creano una composizione scenica di alto livello tecnico-formale ed estetico che si presenta, come una costante riflessione sul teatro e suoi plurimi strumenti d'espressione. *Giuseppe Liotta*

Il fascino intellettuale del signore delle tenebre

IL VAMPIRO o le confessioni mancate, di Andrea Nanni, da John William Polidori e Marina Cvetaeva. **Regia di Giovanni Guerrieri. Costumi di Georgia Galanti. Luci di Luca Brolli. Con Silvio Castiglioni ed Emanuela Villagrossi. Prod. Celestrosa, RIMINI - I Sacchi di Sabbia, PISA.**

IN TOURNÉE

Confini labili. Fra passione e perdizione, incesto e amor fraterno, vita e morte (o presunta tale). In queste zone di nessuno si muove *Il vampiro*, elegantissima coppia di monologhi che An-

drea Nanni intreccia da alcuni racconti “minori” sul pallido signore delle tenebre. Da Polidori alla Cvetaeva fino alle leggende russe di Afanasjev, ne nasce un gomitolo di vicende intorno a un inconsueto triangolo: una giovinetta, suo fratello e l'amico vampiro. Tutti affascinati da tutti. Con i due ragazzi insieme per un tour ottocentesco nel Mediterraneo, viaggio di formazione dai contorni nerissimi. Non finirà bene. Come racconta Silvio Castiglioni, (quasi) immobile nel buio, lentamente avanzando verso la platea, verso la non-morte. Un filo di luce a sezionare il palco, l'esistenza tutta. In realtà ci si attenderebbe un *climax*, ma non arriva. E anche l'emozione fatica, poco supportata dal parco uso d'ombre e musiche. Si rimane a un livello più intellettuale, ma va bene così. In una messinscena dal minimalismo ricercato, che gioca coi micromovimenti, la lenta trasformazione dell'apparenza immobile. Talento raro Castiglioni, e lo conferma. Anche se la misura dell'allestimento e una certa verbosità sembrano vampirescamente succhiargli energia, frustrarne l'istrianismo dei precedenti *Casa d'altri* e *Domani ti farò bruciare*. Luce accecante e si ricomincia. Questa volta rileggendo parte della storia dal punto di vista della giovinetta, la brava Emanuela Villagrossi. *Physique du rôle* e fascino da stampa giapponese, ricorda gli spiriti delle tradizioni orientali. Con gli arti distorti, il corpo come su due assi distinti. Chiave estetica che complessivamente si ripete nei due episodi, a testi-



Il vampiro

moniare la volontà di Giovanni Guerrieri di proporre quadri immaginifici, a cavallo fra orrore e inquietudini esistenziali. Mentre il testo si diverte a creare legami e poi confonderli. In una forma monologo finalmente non stantia, che si conferma comunque fra le più peculiari (e piacevoli) in circolazione. *Diego Vincenti*

I grassi giorni felici di una Winnie in rosa

BELLA TUTTA – I MIEI GRASSI GIORNI FELICI, di e con Elena Guerrini. Regia di Andrea Virgilio Franceschi. Prod. Festival A Veglia, Ass.Cult. Creature Creative - L'Arboreto di MONDAINO (Rn) - Compagnia Elena Guerrini - Armunia, CASTIGLIONCELLO (Li).

Rosa *shocking* tutto intorno, barbie impilate in un grattacielo di scatole decorate, spazzole, trucchi, foto di idoli musicali e modelli di bellezza culto del corpo perfetto, del sorriso splendente e attorno lei: Elena Guerrini alias Winnie Pliz che è *Bella tutta*, che come un ragno nel suo principato attira tra i fili di quelli che lei direbbe: *I miei grassi giorni felici*. Eppure tutto questo rosa, non mi "shocka" neanche un po'. Questo perché l'accoglienza in scena ha un debito troppo forte allo stereotipo che si riferisce alla bellezza canonica, da copertina, in relazione a una bellezza definita "diversa", non standardizzata dalla dittatura dell'immagine ma che salva la particolarità del gusto non omologato. La Guerrini, con la regia di Andrea Virgilio Franceschi, dispone coraggiosamente del suo monologo in due diverse direzioni, ora interpretando il suo personaggio Winnie, ora bucando lo schermo della quarta parete alla ricerca di una interazione frontale. Il testo è frizzante e gode di una struttura drammaturgica che, sia pure non troppo raffinata, resta gradevole e divertita di sé, come ridere di un proprio difetto e non aver timore di portarlo indosso. Lo spettacolo però, tranne alcuni picchi godibili e una buona linearità di ritmo, vive una sequenzialità un po' piatta e una timidezza espressiva, fatta di battute a volte incisive, a volte invece usuali, lise e quindi poco capaci di generare

interesse oltre la superficie cabaretistica. Un nodo emerge con particolare evidenza come proprio il meno convincente e cioè l'inaderenza delle scelte all'obiettivo: perché preferire una costruzione interamente stereotipata di testo e regia, quando il tema profondo è il contrasto proprio di una società dell'immagine la cui omologazione proprio sullo stereotipo è fondata? *Simone Nebbia*

Manzoni e Testori alla prova di Tiezzi

I PROMESSI SPOSI ALLA PROVA, di Giovanni Testori. Drammaturgia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Con Francesco Colella, Marion D'Amburgo, Iaia Forte, Sandro Lombardi, Alessandro Schiavo, Caterina Simonelli, Massimo Verdastro, Debora Zuin. Prod. Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO - Teatro Stabile di TORINO - Compagnia Sandro Lombardi, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Parve a molti un'impresa temeraria, quella compiuta da Testori nel pieno della sua parabola artistica (erano gli anni del fervido sodalizio con Parenti e la Shammah al milanese Pier Lombardo) di voler affrontare il capolavoro manzoniano e rileggerlo come storia adatta al tempo presente. E che tale operazione, benché non priva di prolissità, dimostri quanto sia ancora valida e attuale ci si accorge anche dai *remake* propostoci da Federico Tiezzi e Sandro Lombardi, da sempre grandi cultori dell'autore di Novate. Per interrogare il grande romanzo, Testori giocò con intelligenza e abilità facendosi dare una mano da Pirandello. Per *l'incipit* almeno. Anche qui infatti, come nei *Sei personaggi*, su un nudo palcoscenico un gruppo di giovani attori, appassionati e inesperti, prova, sotto la guida di un maestro, qualcosa che assomiglia e non assomiglia al capolavoro manzoniano. Questo maestro e questi giovani vogliono capire attraverso Manzoni cosa sia il mondo, cosa sia la vita. E perché sia così e non diversamente. Nella versione che ne danno Tiezzi e Lombar-



I promessi sposi alla prova, (foto: Marcello Norberth).

di, la struttura è rimasta intatta, anche se molto della verbosità che il copione conteneva all'origine viene, e proficuamente, sottratta e il testo spogliato dai molti turgori gergali appare più nitido e chiaro. Vien da dire, più esportabile. Il rischio, semmai, è che proprio il gioco teatrale prenda il sopravvento e faccia perdere parte della metafora esistenziale che corre nel complesso. Per non dire dei compiacimenti estetici che, specie nella seconda parte (dove divampano attraverso i costumi, e non solo essi, certi cromatismi non necessari) Tiezzi (è nel suo dna) fa scivolare nello spettacolo. E degli attori che dire? Sandro Lombardi, la sua inventiva sembra sfruttarla più nel dar vita alla triade di personaggi in cui si cala da matatore (Don Abbondio, di cui fa quasi una macchietta, fra' Cristoforo e l'Innominato) che non nella veste dell'umile maestro che guida la rappresentazione e in cui l'autore cela se stesso. Iaia Forte è una temperamentosa, veemente Gertrude, il cui lato oscuro però poco traspare. Gli altri sono Debora Zuin, Massimo Verdastro, Marion D'Amburgo, Caterina Simonelli, Alessandro Schiavo. E ancora Francesco Colella che, nel ruolo di Renzo, forse è il più convincente di tutti. *Domenico Rigotti*

Salomé + Sonia ovvero il suono della seduzione

ESSE DI SALOMÉ, di Sonia Bergamasco e Francesco Giomi da frammenti dell'*Erodiade* di Stéphane Mallarmé. Traduzione di Cosimo Ortesta. Con Sonia Bergamasco. Prod. Tempo Reale, FIRENZE.

IN TOURNÉE

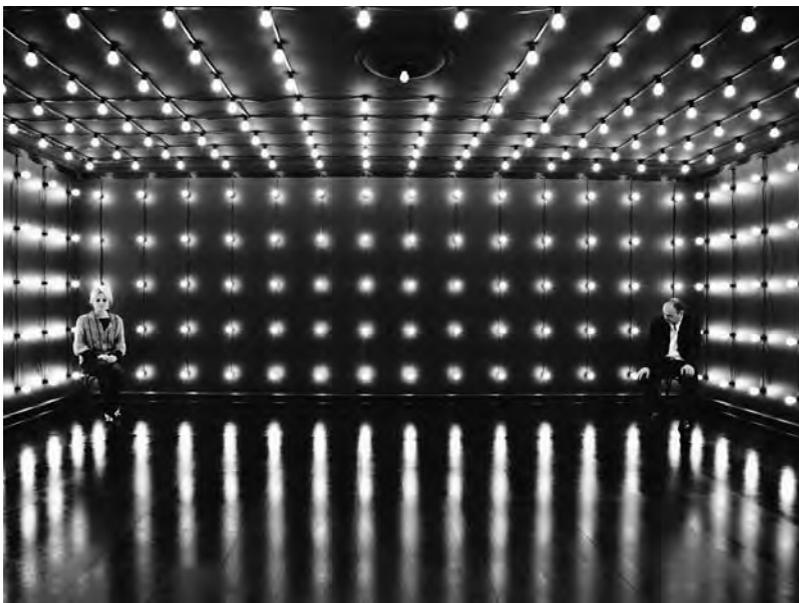
Esse di Salomé. Ma anche *Esse di Sonia* (Sonia Bergamasco). Ovvero di quale seduzione, come Salomé (o Erodiade), si possa essere capaci di esercitare sulla scena quando si è attrice di gran-

di qualità espressive, di fascino sottile e soprattutto di eccellenti, superiori mezzi vocali. Naturalmente per dimostrarli bisogna accostarsi a qualcosa o a qualcuno che la parola, senza peraltro privarla di "segno", ha usato a puro suono fonico, carico di un indistinto valore semantico. Un suono che trova compiutezza nella tonalità, nell'accordo, nell'armonia. E nessuno, sappiamo, più di Mallarmé, che la musica amava ma con riserva, ha fatto della poesia "musica verbale", così come la danza è *écriture corporelle*. E soprattutto ha fatto attraverso quel poema - nelle intenzioni destinato a tradursi in tragedia teatrale, ma l'avventura non arrivò a compimento, e a restare solo frammenti - che è *Hérodiade*. Tre mirabili e inquietanti scene che molti fra i suoi studiosi hanno preso a simbolo della sua stessa poesia. Versi, ma stravolti in italiano (l'operazione tentata da Cosimo Ortesta), che risentiamo sulle labbra di Sonia-Salomé-Hérodiade seduta, piegata o pronta a elevarsi in pallido *body* e scarpe con tacco a spillo (una vamp) su una sedia metallica il cui alto schienale non può essere che un lucido specchio. Al quale specchio (immobile protagonista il cui scopo è di riflettere «la froide majesté de la femme sterile» come avrebbe detto Baudelaire) peraltro non volge mai lo sguardo o solo di sfuggita, tutta attenta piuttosto com'è, in lunga caricatura le bionda chioma, con ironia e crudeltà, tra allucinazioni e disincanti, la voce a lacerarsi, a lanciarsi, a perdersi (momento *clou*) anche in grottesca, beffarda risata, a rimandare echi sfacciati (Carmelo Bene quasi a suggerire), a distruggere un mito. O forse no, a esaltarlo. A esaltarlo in quella chiave letteraria e concettuale, meglio diremo simbolista (e tutti i quaranta minuti dello spettacolo sono da leggere in chiave simbolista), in cui *Salammbo fille d'Hérodiade* è stata vista, considerata più che creatura carnale emersa dalla Bibbia. *Domenico Rigotti*

Il bello della Danimarca

Intercity ferma a Copenhagen

di Francesco Tei



Senza incontrarsi mai, regia di Simon Boberg (foto: Henrik Ohsten Rasmussen).

Con un originalissimo *comedy-concert*, uno spettacolo metà sequenza di canzoni metà racconto e “rappresentazione” di un’ironica storia, e di una situazione teatrale – cioè *I chitarristi* di Line Knutzon, regia di Lars Kaalund Hansen – si è aperto il festival Intercity dedicato quest’anno a Copenhagen e alla Danimarca (ogni anno, dal 1988, il festival del Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino propone un viaggio di circa un mese nella produzione di teatro e di danza di una grande città straniera e della sua nazione). *I chitarristi* – secondo una formula tipica di Intercity, interpretato in italiano ma diretto da un regista del Paese protagonista dal festival – si basa sull’improbabile e un po’ confuso omaggio di quattro musicisti a un cantautore morto prematuramente perché... fulminato da un tostapane. Grottesca la morte, paradossali anche le canzoni del defunto: da *Dov’è il mio accendino* a *Mi è venuto il cancro*. Tra mille pasticci e baruffe, guai e inconvenienti più o meno bizzarri, i quattro provano un ipotetico concerto di canzoni del morto (Lucio Rossi nell’edizione italiana): nell’originale opera di Jens Helleman, queste folli canzoni sono state ricreate in italiano da Nicola Pecci. Selezionati attraverso provini in tutta Italia, i quattro interpreti – ovviamente musicisti veri – Claudio Corona, Matteo Procuranti, Giovanna Scardoni, Viviana Strambelli, “reggono” bene anche come attori, ciascuno delineando un suo compiuto e plausibile personaggio.

Uno spettacolo, *I chitarristi*, decisamente gustoso, divertente, in contrapposizione netta con le atmosfere cupe, inquietanti, ma anch’esso sul filo del paradosso, di *Le ceneri di Pinocchio*, un lavoro di grande interesse perché vede per la prima volta il Teatro Sotterraneo misurarsi con un testo teatrale “normale”, già scritto (l’autore è Jokum Rohde). Un testo però riletto e riattraversato secondo un linguaggio che è proprio del Teatro Sotterraneo: duro, spoglio, quasi rock metropolitano e insieme simbolico, allusivo, per questa che è una parabola ai limiti delle classiche utopie negative della letteratura: il bando e la persecuzione dell’arte e dei libri (vietati e bruciati) sono solo il punto di partenza per un itinerario possibile ed estremo dentro il Potere, anche immagi-

nario, nella descrizione di un’identità e di una soggettività disgregate e negate violentemente. I cinque di Teatro Sotterraneo delineano uno spettacolo di forte energia, dai ritmi e dalle scansioni quasi musicali, assolutamente contemporaneo nel linguaggio.

Altra produzione in italiano diretta da un regista danese – in questo caso Simon Boberg – è *Senza incontrarsi mai*, di PETER ASMUSSEN, gioco a due – uomo e donna – di crescente suggestione ed efficacia via via che il dialogo mette in scena diverse e possibili coppie, con i personaggi maschili e femminili, però, che sembrano, con sottile, insinuante ambiguità, a tratti sovrapporsi e magari identificarsi l’uno con l’altro. Le storie stesse sembrano unificarsi, fino all’approdo finale della morte, e della contemplazione del cadavere della donna (Valentina Banci) da parte dell’uomo (Francesco Acquaroli: tutti e due gli attori traggono il massimo dal testo, nelle sfuggenti inquietudini e nelle ambiguità).

Per quanto riguarda gli spettacoli ospiti, provenienti dalla Danimarca, con l’etichetta “Holland House” si presentava uno *Psicosi delle 4.48* di Sarah Kane che è apparso una pregevole, equilibrata, attenta prova d’attrice dell’interprete, Tryne Dyrholm. Uno spettacolo – diretto da Jacob F. Schokking – certo di qualità, ben controllato, che mostra anche l’importanza che sulla scena danese sembra avere l’uso del linguaggio video e multimediale. Come confermato, ancor più, dagli spettacoli di danza coreografati da Tina Tarpgaard per il Recoil Performance Group: *Fuck you buddy*, che fa interagire presenza fisica del danzatore-performer, software e videogiochi, e *Body navigation*, (con Laura Lohi e Thomas Holm Radil) un gioco di corpi in cui le figure dei due danzatori arrivano a diventare quasi un elemento grafico, o quanto meno visivo, in rapporto dialettico costante con disegni e architetture di luce e scansioni spaziali virtuali.

Per la sezione *mises en espace* – sempre presente ogni anno, a ribadire l’interesse predominante che Intercity ha per la drammaturgia – Stefano Massini ha allestito *Cosmic fear* di Christian Lollike e Serena Mannelli il trasgressivo, “scandaloso” *Modern life* di Aleksa Okanovic. ★

Una *Mandragola* ad hoc Chiti torna a Machiavelli

LA MANDRAGOLA, di Niccolò Machiavelli. Adattamento, regia e scene di Ugo Chiti. Costumi di Giuliana Colzi. Luci di Marco Messeri. Musiche di Vanni Cassori e Jonathan Chiti. Con Giuliana Colzi, Andrea Costagli, Dimitri Frosali, Massimo Salvianti, Lucia Socci, Lorenzo Carmagnini, Giulia Rupi, Paolo Ciotti. Prod. Arca Azzurra Teatro, SAN CASCIANO V.P. (Fi).

IN TOURNÉE

La drammaturgia toscana doc di Ugo Chiti incontra, a diversi anni dalla *Clizia*, il capolavoro di Machiavelli. L'autore-regista del Chianti crea uno spettacolo assolutamente "su misura" per i suoi attori dell'Arca Azzurra. Mette in scena, così, una *Mandragola* in cui il testo di Machiavelli è tagliato, rimontato e integrato, con aggiunte originali. Soprattutto, però, è il clima, l'atmosfera del dramma che cambia, in un gioco visuale e drammatico che sposa astrazione e leggerezza. Chiti realizza una *Mandragola* per l'oggi: una *Mandragola* in cui si cercherebbe invano di ritrovare il profondo, bruciante, tormentoso senso morale che nell'epoca di Machiavelli era collegabile a una vicenda come questa, al suo contenuto "scandaloso". Mezzo millennio fa, la "tristizia", la corruzione di frate Timoteo, il suo farsi comprare avallando o anche procurando un aborto, il suo favorire senza esitazioni la beffa erotica ai danni di Messer Nicia smuovevano qualcosa di perturbante nella coscienza di una cultura di impronta decisamente religiosa e cristiana. Per l'uomo del 2010, invece, i "peccati" di cui si parla nella *Mandragola* non sono più tali, o quasi: e quindi le problematicità del testo sono andate ormai disperse, e l'unico modo di raccontare questa storia, come atmosfere e come atteggiamento, può diventare, forse, proprio quello scelto da Chiti. In più, muovendosi su questa strada di maggiore divertimento e levità, l'autore può assecondare meglio le possibilità dei componenti della sua compagnia storica, rinforzata – per l'occasione – da tre giovani *new entries*. Così, Massimo Salvianti è un frate esclusivamente ironico e beffardo e Andrea Costagli è un Ligurio godibile e di buon livello, anche se senza sorprese. Giuliana Colzi –

ovviamente – è Sostrata, Lucia Socci è il prologo-commentatore e la Donna; su tutti, però, spicca il bravo Dimitri Frosali, un Messer Nicia cui le aggiunte di Ugo Chiti regalano, a momenti, una minore stupidità rispetto all'originale. Perde qualcosa, però, il personaggio, della struggente umanità, della tenerezza anche toccante legate all'attesa spasmodica del "suo" bambino. Tra i nuovi dell'Arca Azzurra, Lorenzo Carmagnini è un Callimaco volutamente melodrammatico, Paolo Ciotti un Siro apprezzabile; Giulia Rupi, infine, supporta con una interpretazione senza pecche un'avvenenza fisica una volta tanto adeguata a quella di Lucrezia. *Francesco Tei*

Le pernacchie di Don Giovanni

DON GIOVANNI DI W.A. MOZART, di Giovanni Guerrieri, Giulia Solano, Giulia Gallo. Con Arianna Benvenuti, Giulia Gallo, Giovanni Guerrieri, Maria Pacelli, Matteo Pizzanelli, Federico Polacci, Giulia Solano. Prod. I Sacchi di Sabbia, PISA - Compagnia Sandro Lombardi, FIRENZE.

Un sestetto di insoliti musicisti decide di eseguire il *Don Giovanni* di Mozart ma, anziché cantare i versi del libretto e avvalersi dell'accompagnamento di una regolare orchestra, ricorre a «bocacce e rumorini», ossia versi, suoni e pernacchie accompagnati da smorfie di ogni sorta. In candida camicia bianca e cravatta scura, i sei – due uomini in calzoncini neri e quattro donne in severa gonna grigia – eseguono una versione contratta e ridotta dell'opera mozartiana mentre sullo schermo posto dietro di loro scorrono le parole del libretto, giusto perché gli spettatori non si sentano troppo disorientati. Così Donna Anna abbaia – letteralmente – come uno stizzoso cane da guardia mentre Leporello si interroga sulla scarsa musicalità e, anzi, escatologica rozzezza, dei propri «popopo» allorché confrontati a quelli ben più raffinati del seduttore Don Giovanni. Il sestetto esegue a cappella la partitura mozartiana, tramutando le note in suoni e corrispondenti espressioni facciali, lasciando spazio a singole esibizioni ma, più spesso, traducendo coralmemente la musica in recitazione. I sei, infatti, non sono affatto musicisti, né cantanti, ma at-

PAOLO POLI

Sorrisi e veleni nel mare della Ortese

IL MARE, di Paolo Poli da Anna Maria Ortese. Regia di Paolo Poli. Scene di Emanuele Luzzati. Costumi di Santuzza Cali. Musiche di Jacqueline Perrotin. Coreografie di Claudia Lawrence. Con Paolo Poli, Mauro Barbiero, Fabrizio Casagrande, Alberto Gamberini, Giovanni Siniscalco. Prod. Produzioni Teatrali Paolo Poli, FIRENZE.

Cosa c'entra l'universo letterario di Anna Maria Ortese (*Il mare non bagna Napoli*, 1953), così cupo, doloroso, ricco di sofferenza e anche di indignazione verso quegli intellettuali napoletani inerti di fronte al visibile degrado della città? Cosa c'entrano gli *Angelici dolori*, i suoi primi racconti pubblicati alla fine degli anni trenta che le valsero la prefazione di Massimo Bontempelli, con la teatralità tutta "sorrisi e veleni" del più giocoso e irridente artista "anticonformista" della scena italiana? Praticamente nulla. Forse soltanto quell'idea, tutta poetica, di un mare come nostalgia e desiderio che, come in quelle meravigliose tele dipinte da Emanuele Luzzati che circondano lo spettacolo ma non lo toccano – ad esempio, *L'Isola dei morti* di A. Bocklin – va soprattutto attraversato, usato, piuttosto che vissuto da lontano. Proprio come il racconto che Paolo Poli fa dell'Italia del primo e del secondo dopoguerra portando alla ribalta una inesauribile galleria di figure e scene tipiche del suo modo di fare teatro, qui ancora più frenetico e ricco che nei precedenti spettacoli di cambi di scena e d'abiti, parrucche comprese (elegantissimi i costumi di Santuzza Cali), venato, questa volta, di una malinconia che come polvere del tempo, o stanchezza, o amara disillusione, si insinua nell'intera rappresentazione. Come se la drammaticità delle storie presentate e la leggerezza di come venivano mostrate non avessero trovato un perfetto equilibrio scenico, il giusto luogo d'incontro. Anche le tante canzonette (*Si fa, ma non si dice; Besame mucho; Mambo italiano*) rigorosamente cantate e ballate dal vivo, non riuscivano a fermare un periodo del nostro costume nazionale, un momento storico preciso; tuttavia, mirabilmente riproposte da Poli e dai suoi generosissimi compagni di scena – inimitabili nel loro gusto *en travesti* –, andavano a definire al meglio uno spettacolo di puro divertimento; a rimodellare uno stile *retro* che era anch'esso prezioso, divertente e raffinato, assolutamente d'epoca. **Giuseppe Liotta**



LAVIA/MOLIÈRE

Scene da *graphic novel* per un *Malato* nostro contemporaneo

IL MALATO IMMAGINARIO, di Molière. Traduzione di Chiara De Marchi. Regia di Gabriele Lavia. Scene di Alessandro Camera. Costumi di Andrea Viotti. Luci di Simone De Angelis. Musiche di Giordano Corapi. Con Gabriele Lavia, Giulia Galiani, Lucia Lavia, Livia Vannutelli, Gianni De Lellis, Andrea Macaluso, Pietro Biondi, Michele Demaria, Mauro Mandolini, Vittorio Vannutelli, Giorgio Crisafi, Barbara Begala. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA - Compagnia Lavia Anagni, MASSA.

Va letto a strati questo curioso *Malato immaginario* secondo Gabriele Lavia. Strati che rappresentano fasi, epoche, della storia della società e dello spettacolo, da un'origine che si può definire in certo modo "classica" per ispirazione, fino a giungere a una stretta contemporaneità di massa. Vale a dire un risultato che - complice l'appropriata e teatrale traduzione di Chiara De Marchi - rende questo *Malato* nostro contemporaneo, nelle azioni e nella lingua. Atti e parole che, a voler essere immaginifici fino in fondo, raccontano la storia di Argante e di chi lo circonda quasi nei termini di una *graphic novel*, un fumetto di qualità dove però non arrivano supereroi a salvare gli umani dal loro triste destino. E dunque, dopo aver molto parlato, e averlo fatto come lo si fa oggi, dunque con un lessico impoverito e sottolineato da una gestualità rituale e inutile - si veda, a questo proposito, l'azzeccata caratterizzazione da monella dell'Angelica di Lucia Lavia che, pur esprimendo tutta la sua purezza di sentimento verso il padre, si agita come una quindicenne di oggi - la scelta definitiva è quella di un silenzio alla Pinter, un non-dire che esprime più del troppo-detto.

Lavia, in premessa, gioca con i termini di "malato" e "immaginario", domandandosi quale sia il soggetto e quale il predicato nominale, arrivando a stabilire che è l'immaginario di quest'uomo Argante - o degli uomini del nostro tempo? - a essere malato, e dunque facilmente manipolabile da un potere che usa con luciferina finezza i propri mezzi (nel nostro caso, ovviamente, sono i medici che, come corvi, si aggirano al capezzale).

Coerente con questo punto alfa, Gabriele Lavia, da regista e come attore, prosegue nello svolgimento della sua tesi, attraverso uno spettacolo che del classico molieriano ha l'impianto su cui fedelmente tutto si basa, del vivere contemporaneo il sapore e un evidente spirito grottesco - basti guardare anche al personaggio della seconda moglie Belinda, una Giulia Galiani che sembra Crudelia: la differenza è che non ce l'ha con i cani, vuol solo vedere schiattare il marito - mentre dal teatro riprende in modo scoperto, oltre alla matrice originaria e al Pinter di cui si è detto, alcuni archetipi della scrittura beckettiana, su tutti Krapp e Malone. Un impasto che tutta la compagnia ha ben digerito, per tre ore di spettacolo. **Pierfrancesco Giannangeli**



Il malato immaginario, regia di Gabriele Lavia (foto: Tommaso Le Pera).

tori che, sfidando Mozart e i suoi tanti fini interpreti, si imbarcano nell'impresa di realizzare una parodia - indubbiamente arguta - del melodramma. L'insolita corale inventa una versione contemporanea del "recitar cantando" che, discesa direttamente dalle avanguardie storiche, dadaismo e surrealismo in primis, disdegna significato ed esattezza formale a favore della libera combinazione dei significanti e del rovesciamento spiazzante delle consuetudini. L'idea di fondo della messa in scena dei Sacchi di Sabbia, dunque, ci pare intelligente e originale. Peccato, però, che la sua realizzazione si risolva in un giochetto prolungato per cinquanta minuti. L'intuizione di partenza, infatti, si avvita su se stessa senza avere uno sviluppo convincente, ovvero tale da riflettere concretamente la singolarità e il carattere potenzialmente eversivo dell'operazione. **Laura Bevione**

Undici fatti di cronaca

TRENTA, UN PEZZO DI TEATRO CIVILE. Un progetto di Luca Scarlini per Gogmagog. Con Cristina Abati, Carlo Salvador, Tommaso Taddei. Prod. Gogmagog, SCANDICCI (FI).

Il teatro accade nel momento in cui, dalla raffigurazione, si compie un passo ulteriore che non dice il già detto, ma fa fare un giro in più alla trivella che scava in una profondità non indagata. Civile è teatro che rivolge l'uomo sulle proprie umane misure e gli fornisce i materiali per porle in discussione e rinnovarle. Questo *Trenta*, drammaturgia di Luca Scarlini per un progetto di Gogmagog, si propone come «un pezzo di teatro civile», ma si ferma a una rappresentazione di superficie, tradendo l'intera locuzione: undici frammenti in sequenza per tre attori, in una scena di soli tre armadietti a custodire abiti e oggetti dei loro "pezzi", forniscono una sintetica esposizione di fatti di cronaca tra i più eclatanti degli ultimi trent'anni, quelli più efferati almeno quanto gratuiti. Proprio questo ne è il tema: la violenza e la banalità che ne è fondamento disarmante quanto inevitabile. La messa in scena dei microtesti è piuttosto timida e disorganica, sia pure usando con un certo acume l'ironia a fini espressivi e tenendo un tono scanzonato che non guasta di certo; tutta-

via, escludendo alcuni frammenti un po' meglio riusciti, nel complesso quasi nessuno va a detonare di senso ulteriore, non si arricchisce di nulla fuori dal visibile. Ed è certamente troppo poco. Il corpo d'attori fa quel che può per tenere vivo lo spettacolo, vittima di una naturale didascalica sequenzialità che non aiuta, dà fondo a tutte le energie, sfiorando più volte un rischio macchietistico, ma confermando (oltre un buon Carlo Salvador) il talento straordinario di Tommaso Taddei, che riesce a mutare nei personaggi ai limiti della schizofrenia. Dunque un lavoro divertente con macabro sottofondo, dietro la struttura leggera, cui però è difficile non imputare una penuria di senso che richiama non più di una cronaca caricaturale, senza valori di finalità. **Simone Nebbia**

L'ultima cena di Lear, Albertazzi carismatico re

LEAR, da William Shakespeare. Traduzione di Ken Ponzio. Adattamento di Antonio Latella e Ken Ponzio. Regia di Antonio Latella. Scene e costumi di Fabio Sonnino. Con Giorgio Albertazzi, Silvia Ajelli, Evita Ciri, Giuseppe Lanino, Angelo Montella, Annibale Pavone, Rosario Tedesco, Elisabetta Valgoi. Prod. Teatro di ROMA - Nuovo Teatro Nuovo, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Quando il pubblico entra in sala, gli attori sono già tutti in palcoscenico: seduti intorno a un tavolo rettangolare, copioni alla mano, parlottano tra di loro osservando gli spettatori che un po' alla volta prendono posto. È una compagnia impegnata nelle prove del *Lear* il fulcro dello spettacolo di Antonio Latella: un gruppo di otto persone che - con Giorgio Albertazzi al centro (se stesso, il regista, Lear e Fool) - nella prima parte dello spettacolo, visivamente, ricorda molto *L'ultima cena* di Leonardo. Del resto il dramma shakespeariano si apre, com'è noto, con una sorta di testamento: la divisione del regno di Re Lear, ormai vecchio e stanco, a favore delle sue tre figlie, con l'attribuzione della parte migliore a colei che dimostrerà di amarlo di più. Nel corso della "prova", il regista/Albertazzi - fiero e indomito nella sua dolente eppure

carismatica vecchiezza – striglia i suoi attori, spronandoli a interpretare con maggiore impegno i personaggi che pian piano diventano riconoscibili. In un continuo e metateatrale entrare e uscire dai ruoli prescritti dal copione, gli interpreti, spesso apostrofandosi con i loro veri nomi, si immergono nella storia, chiarendola man mano anche al pubblico, studiano i rispettivi personaggi, ma provano anche a emanciparsene, guadagnandosi il continuo e imperioso richiamo all'ordine del regista. La drammaturgia del Bardo, sapientemente rielaborata, si fa scrittura scenica, e così quella mappa tripartita che il Re consegna alle proprie figlie diventa il suo stesso corpo, offerto in un ultimo, definitivo atto d'amore e di distruzione «come un kamikaze, che nel suo gesto estremo di follia pretende che la parola fine significhi per sempre». Una chiave di lettura del testo shakespeariano, quella proposta da Latella, estremamente coerente con il progetto artistico sul fondamentalismo della sua prima stagione da direttore al Teatro Nuovo di Napoli, egregiamente metabolizzata da tutto il gruppo degli attori.

Stefania Maraucci

Quando il boss fa l'attore

IL GRANDE CAPO, di Lars von Trier. Traduzione e adattamento di Giorgio Mariuzzo. Regia di Maurizio Panici. Scene di Francesco Ghisu. Costumi di Emilia Vittoria Russo. Luci di Franco Ferrari. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Gianfelice Imparato, Erika Blanc, Giada Desideri, Valerio Santoro, Alessia Innocenti, Claudia Campagnola, Francesco Frangipane. Prod. Argot, ROMA - Associazione Culturale La Pirandelliana, ROMA.

IN TOURNÉE

Un'occasione mancata. Perché l'idea (sulla carta) era perfetta: un testo che funziona anche all'oratorio, un po' di critica sociale declinata con umorismo, nomi di richiamo in locandina e un titolo già visto al cinema (tendenza drammaturgica parecchio di moda ultimamente). Peccato che in scena tutto questo divenga una commediola vissuta di

corsa e di corsa dimenticata, con la sensazione di un cast fuori ruolo e forma. E questo nonostante il *carillon* pensato da Lars von Trier funzioni una meraviglia. Gioco metateatrale con un attorcucolo scritturato per interpretare il "grande capo", visto che il presidente della società si è sempre spacciato da impiegato come gli altri, per manipolare a proprio piacimento ed evitare discorsi sgradevoli. Ora però è necessaria una controfigura: c'è da vendere l'azienda e intascare un bel po' di soldi, a scapito dei dipendenti che perderanno pure il posto di lavoro. Ma il desiderio di una platea spingerà l'attore a ingarbugliare la situazione. E sorpresona nel finale... Tanto teatro "classico" alle spalle, Imparato è un Grande Capo di mezza età che ciruisce tutte le donne della pièce e fa parecchio il giovane. Questo il primo cortocircuito, non risolto dalla bravura dell'interprete partenopeo, comunque due spanne sopra i colleghi. In un interno aziendale che adatta von Trier prendendo spunto dalla Commedia dell'Arte e dall'eterno confronto Nord/Sud. Ma senza un reale sviluppo. E accentuando quell'approccio macchietistico solo in parte presente nell'originale. Si finisce per confondere ritmo con velocità, tagliando pause e riflessioni a scapito del sottotesto sociale e delle risate stesse, in un teatro che pare sedersi sui suoi *cliché*, senza osare. Ingenuoso il confronto con il film. Ma è proprio altra cosa. *Diego Vincenti*

Metti una sera, a cena fra ex

CENA A SORPRESA, di Neil Simon. Regia di Giovanni Lombardo Radice. Scene di Nicola Rubertelli. Costumi di Silvia Morucci. Luci di Franco Ferrari. Musiche di Luciano Francisci. Con Giuseppe Pambieri, Giancarlo Zanetti, Lia Tanzi, Maria Letizia Gorga, Michele De Marchi, Simona Celi. Prod. Lux T., ROMA.

IN TOURNÉE

Per la prima volta in Italia una nuova ed esilarante commedia degli equivoci di Neil Simon costruita sull'incontro appunto a sorpresa tra tre coppie di



Il grande capo,
(foto: Federico Riva).

ex coniugi. Claude (Giuseppe Pambieri) e Mariette (Lia Tanzi) si sono lasciati poiché lui, scrittore ed intellettuale, non accettava il successo professionale di lei, scrittrice commerciale; il cinico André (Giancarlo Zanetti) dopo aver travolto sua moglie Gabrielle (Maria Letizia Gorga) in un rapporto eccessivamente erotico cerca la normalità con una nuova compagna, mentre Albert (Michele De Marchi) soffoca di troppo amore la sua Yvonne (Simona Celi) che perciò fugge via. I tre uomini si incontrano nella elegante sala di un ristorante, attendendo con ansia e curiosità l'arrivo di tre donne sconosciute anche loro arrivate in cerca di nuove amicizie. In breve l'inganno si scopre: Gabrielle ha invitato tutti per tentare una reciproca riconciliazione. Inizia così una sorta di seduta terapeutica di gruppo in cui i coniugi si confrontano per trovare elementi positivi e negativi del loro rapporto, in un mix inedito per le commedie di Simon tra riflessioni serie e comicità. Ottimo il cast nel rendere le sfaccettature dell'amore e dell'odio tra i personaggi: in parte Lia Tanzi nel caratterizzare la sua Mariette in modo ora svagato, come è tipico della sua brillante *verve*, ora commosso, mentre Pambieri attribuisce sfumature malinconiche a Claude, che spingono anche gli altri ex a riflettere. Divertente anche De Marchi, che dà un tocco di ironia surreale ad Albert per poi passare a toni sofferenti nel ricordo dell'amore che lo legava a Yvonne, resa in modo efficacemente svampito dalla Celi. Una salda regia attribuisce il giusto ritmo comico fino all'inaspettato finale. *Albarosa Camaldo*

Un burbero in burlesque

IL BURBERO BENEFICO, di Carlo Goldoni. Adattamento e regia di Matteo Tarasco. Scene di Riccardo Mastropasqua. Costumi di Chiara Aversano. Musiche di Riccardo Benassi e Nicola Sacchielli. Con Mariano Rigillo, Anna Teresa Rossini, Giancarlo Condé, Fabrizio Vona, Francesco di Trio, Federica Marchettini, Salvatore Mancatore, Serena Marinelli. Prod. Compagnia Molière - Arte e Spettacolo Domavojo - Bon Voyage Produzioni, ROMA.

IN TOURNÉE

Geronte, stanco di troppi affanni, se ne muore dolcemente su un canapè. Non è così nell'originale della commedia goldoniana e la commedia non può essere che *Il burbero benefico*, che rilancia quel bravissimo attore, forse sottovalutato, che è Mariano Rigillo. Ma va bene anche così, per quanto la cosa (e non la sola) fa storcere il naso a qualche tradizionalista. Ma in epoca di così generalizzata sopraffazione registica, è ormai anacronistico, e al limite dell'inutile, gridare ancora allo scandalo per l'ennesimo stravolgimento tendenzioso. Dunque non è poi un grande peccato se riadattando e curando la messinscena Matteo Tarasco stravolge un po' tutto (ma non poi così cervelloticamente) e lascia scivolare la commedia (in francese una capolavoro, nella versione italiana dovuta allo stesso Goldoni un po' meno) verso il *burlesque*, giostrando (sì forse un po' troppo) con una contaminazione di stili. Se lo fa, e



REGIA DI CASTRI

Popolizio (troppo) istrionico Alceste per un *Misanthropo* bello e senz'anima

IL MISANTROPO, di Molière. Traduzione di Cesare Garboli. Regia di Massimo Castri. Scene e costumi di Maurizio Balò. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Arturo Anneschino. Con Massimo Popolizio, Graziano Piazza, Sergio Leone, Federica Castellini, Ilaria Genatiempo, Laura Pasetti, Tommaso Cardarelli, Andrea Gambuzza, Davide Palla, Miro Landoni. Prod. Teatro di ROMA.

IN TOURNÉE

Certo, coi tempi che corrono, anche a possedere un decimo dell'integrità morale di Alceste, verrebbe voglia di ritirarsi da questo mondo privo di valori e governato dall'ipocrisia e dal malaffare. Lui lo fa, reduce da denunce di cortigiani offesi e dopo essersi innamorato di una donna giovane, Célimène, civettuola ma anche capace di tenergli testa, che il destino sembra avergli velenosamente destinato in spregio ai suoi principi, tutti ferocemente incentrati sull'assenza di compromessi e sulla sincerità a oltranza. Molière, ne *Il misantropo* (1666), ci aveva messo del suo, avendo sposato una donna di vent'anni più giovane, che gliene faceva di tutti i colori, ed essendo in conflitto con la corte che gli aveva censurato *Tartufo*, ma non occorre attualizzare il testo per trovarci dei riverberi con il presente. A rendere limpida e senza tempo la pièce contribuisce anche l'ineguagliabile traduzione di Cesare Garboli, utilizzata da Massimo Castri per l'allestimento di questo *Misanthropo*.

Il primo incontro con Molière del regista toscano lascia però un po' spiazzati i suoi fan (come la sottoscritta), che non riescono a rintracciare nella messinscena quel segno forte, quello scavo del testo teso ad aprire inedite prospettive di lettura, a cui ci ha abituato. Certo, lo spettacolo, a vedersi, è molto bello e, come al solito, le scenografie di Maurizio Balò danno delle precise indicazioni drammaturgiche con quei quattro ordini di specchiere incorniciate di bianco che circondano la scena, segno di una società fatta di apparenze, ma anche della necessità di guardarsi dentro.

Quel che invece stranamente latita è il lavoro sul personaggio e sull'attore. All'istrionico Massimo Popolizio, nel ruolo di Alceste, unico a non portare parrucca e abiti sfarzosi, Castri lascia molta (troppa) libertà. E lui si scatena, con le sue note doti mattatoriali, a fare del *Misanthropo* un uomo rabbioso, sofferente, nevrastenico. Non un eroe, ma un personaggio autodistruttivo, che non combatte la falsità che lo circonda, ma ne viene sopraffatto perché vittima di una patologia ai limiti del ridicolo. Niente di particolarmente originale, a parte il piacere di assistere a una virtuosistica performance attoriale, che però si ritorce contro tutto il resto della compagnia, schiacciata, a parte qualche raro caso (Sergio Leone nel ruolo dell'antagonista Oronte, Graziano Piazza in quello dell'amico Filinto e Laura Pasetti, una garbata Arsinoè), dal suo strabordante temperamento. A farne le spese soprattutto Federica Castellini, troppo acerba (o poco guidata dalla regia) per sostenere la parte di Célimène, che è donna sì giovane ma anche di gran temprà. Uno strano spettacolo, bello e senz'anima. Quella del regista. **Claudia Cannella**

se tutto rende un po' *cartoon*, un grottesco *cartoon* (vedasi anche gli eccentrici costumi, dai colori divampanti e in netto contrasto con il severo quasi luttuoso abito del protagonista), è per accentuare il divario che c'è tra il protagonista (quel Geronte che avrà sì i suoi difetti, sarà burbero, ed è di una impulsività intransigente ma poi è di una bontà ingenua e fiduciosa, insomma è un onesto; e come lo costruisce bene Rigillo, con una ricchezza di sfumature che ci affascina) e quella società piena di sfarzo e vuoto di valori dove, come dice lo stesso regista, «la sordida fluorescenza del marcio prende il sopravvento». Quel mondo appunto in cui Geronte "affonda" e che definisce "abisso orribile". L'abisso in cui lui sprofonderebbe anche oggi e non solo nel falso Settecento immaginato dal giovane regista. **Domenico Rigotti**

La creazione in pillole secondo Rem & Cap

INEFFABILE, di Riccardo Caporossi. Luci di Nuccio Marino. Musiche di Sergio Quarta. Con Daniela Arcaro, Andrea Arduini, Tiziana Amicuzi, Francesca Bini, Daniela Bonfatti, Alessandro Caruso, Andrea Cardinali, Valentina D'Angelo, Alessandro De Feo, Maria Faiella, Emanuela Giglio, Mirko Gaetani, Ilaria Liberatore, Maria Concetta Liotta, Manzoni Maria Vittoria, Celeste Marciano, Emanuele Mariani, Carmen Morelli, Giada Oliva, Giulia Pulicani, Flavia Passigli, Giorgia Riccio, Manuela Taggi, Francesco Tasselli, Raffaele Vermiglio. Prod. Rem & Cap Proposte, ROMA.

IN TOURNÉE

Ve lo ricordate *Sacco* di Rem & Cap del 1973? Qui, in un silenzio assordante, ancestrale, i sacchi come boccioli bianchi sono ripetuti e moltiplicati. Un *deus ex machina*, una figura nera, un'ombra della sera etrusca, un sicario filiforme si aggira tra i grumi bianchi. Altra citazione cara al duo: sulla destra della scena stanno due sacchi, spostati in avanti: riecheggiano gli anziani genitori di Hamm in *Finale di partita*. *Ineffabile* è la vita in scaglie, a pillole tra il sacro e il profano: la Creazione e la sue creature. Dai bozzoli di juta (ricorda-

no i "sarcofagi" spaziali di *Cocoon*), spuntano mani che si muovono come girasoli cercando la luce buia del Padre. È Lui che concede la vita. E questi sbocciano, pulcini che rompono l'uovo di calcare, feti che annusano l'aria, lasciano la placenta. Escono dal loro marsupio da canguro, culla e incubatrice. Il sacco ripiegato diventa sciarpa, pietra al collo, fardello da portarsi come croce sulla schiena, peso, nome della famiglia, memoria, peccato originale, morte che incombe nell'incedere. Rem & Cap sono creatori di grandi immagini e coreografie collettive per innumerevoli attori. Sono tanti Gesù con le loro fatiche, si chiudono e si aprono come anemoni di mare, rintanati all'interno come pesci pagliaccio. Tre grandi scale-Torri di Babele non portano da nessuna parte. Scendono scalette di corda e legno per aiutare i temerari che si issano, ma sono troppo distanti e non riescono ad afferrarle. Dio c'è, ma non può aiutarci: delusione e frustrazione. Dall'alto calano bastoni e ombrelli appesi, una pentola-fonte battesimale, una pistola che ricorda quella beckettiana di Winnie, un osso da *2001 Odissea nello spazio*, del pane che non placherà la fame. Tutto è irraggiungibile, inarrivabile, inafferrabile. Ancora un lenzuolo di nodi per evadere, l'uovo del dilemma atavico, il cestino di provviste di Biancaneve per affrontare il bosco, ganci da macelleria come in *Un uomo chiamato cavallo*. L'esistenza è inesprimibile, indicibile, indefinibile. **Tommaso Chimenti**

Gioventù senza maestri ma Godot non arriva

NEMICO DI CLASSE, di Nigel Williams. Traduzione di Susanna Basso. Regia di Massimo Chiesa. Scene di Props and Decors. Costumi di Isabella Rizza. Luci di Raffaele Perin. Musiche di Vasco Rossi. Con Luca Avagliano, Gabriele Bajo, Nicola Nicchi, Daniele Parisi/Daniele Aureli, Giovanni Prosperti, Carlo Zanotti, Giorgio Regali. Prod. The Kitchen Company, ROMA.

IN TOURNÉE

Nemico di classe, scritto nel 1978 dall'inglese Nigel Williams, fu uno dei

titoli *cult* del Teatro dell'Elfo (De Capitani, Bisio, Rossi, Filocamo, Bini, Catania gli interpreti). Era il 1982 e quella banda di giovani disperati, trasferiti da De Capitani nella periferia londinese a quella milanese, lasciò un segno indelebile nella memoria teatrale di molti milanesi over 40. Trent'anni dopo, il coraggioso Massimo Chiesa, anche lui all'epoca stregato dagli elfi, ha deciso di riproporlo, ambientando la messinscena nell'Italia di oggi, trasformando il "terrone" in un extracomunitario romeno e cambiando i soprannomi dei personaggi per renderli più funzionali alla nostra realtà. La pièce racconta di sei ragazzi ribelli, violenti e annoiati chiusi in una scuola ai margini urbani, dove nessun professore è riuscito a resistere. Sono abbandonati a se stessi, reietti della società destinati a una brutta fine in attesa che qualcuno (un insegnante?) o qualcosa li possa "salvare". Invano. Domanda: è un testo ancora attuale? In tempi in cui la realtà continua ferocemente a superare la fantasia, il rischio è quello di raccontare un mondo con gli occhi "per bene" di chi ci vive comunque lontano. È in questo problema un po' cade lo spettacolo diretto da Chiesa, che forse meritava una più approfondita attualizzazione, se la strada scelta doveva rimanere quella, insidiosa, del realismo. Detto questo, il grido di allarme contro il degrado giovanile e le sue cause è sempre bene non smettere mai di lanciarlo. Questione, oserei dire, di necessaria pedagogia culturale in un paese ormai sprofondata nell'analfabetismo etico e morale. E poi in scena c'è un gruppo

di giovani attori davvero bravi, generosi, affiatati. Eccoli, circondati da pareti fatte di lavagna completamente ricoperte di graffiti e slogan, a impersonare quei sei teppisti, capaci solo di devastare la loro classe e, benché uniti da un forte spirito di branco, di tormentarsi fra loro. Ma, nonostante il desiderio abbastanza evidente di redenzione, il loro destino rimarrà, ieri come oggi, senza speranza. E il mentore, come Godot, non arriverà mai.

Claudia Cannella

Lucignolo, un asino in cerca d'autore

NOOSFERA - LUCIGNOLO, di e con Roberto Latini. Luci di Max Mugnai. Musiche di Gianluca Misiti. Prod. Libero Fortebraccio Teatro, ROMA.

IN TOURNÉE

Roberto Latini, regista e attore, concentra la propria riflessione sul personaggio collodiano di Lucignolo, estraendolo dal romanzo e donandogli vita autonoma. Una parrucca bionda, un abito grigio impolverato, Latini-Lucignolo è seduto su una sedia al centro del palcoscenico nudo, davanti ai propri occhi un cappio che pende minaccioso. Un telefono squilla insistentemente. L'attore pronuncia frasi più o meno lunghe, a volte soltanto una parola. Le sue battute sono intervallate da un buio che, ogni volta, pare preannunciare un qualche sviluppo della messa in scena. In realtà, niente accade e,

quando il buio dura un po' più a lungo e la sedia scompare sostituita da una sorta di pozza d'acqua circondata da neon luminosi, immaginiamo una svolta drammaturgica significativa. In verità nulla di tutto ciò: l'attore si sveste e, accompagnato da una musica elettronica vagamente ipnotica, mima la metamorfosi di Lucignolo in somaro. Tutto qui. Lo spettacolo di Roberto Latini evita riferimenti troppo espliciti e scontati al romanzo di Pinocchio, ma fallisce nell'intento di illuminare la contemporaneità del personaggio di Lucignolo, ognora proteso verso un terrestre aldilà che possa modificarne la piatta esistenza. Una messa in scena ancora imprigionata in una fase embrionale prolungata e incapace di rintracciare una propria necessità e, dunque, un'identità solida e significativa. Latini descrive questo suo spettacolo quale prima tappa di un progetto – intitolato *Noosfera*, ossia la «sfera del pensiero umano» – incentrato sulla meditazione riguardo «la rappresentabilità dei testi e sui processi per la rappresentazione». Ci pare che il lavoro di approfondimento e di riflessione che attende Latini sia ancora molto e ci auguriamo che l'artista riesca a scovare la chiave registica e interpretativa capace di dare senso e compiutezza alle sue messinscene.

Laura Bevione

Santasangre, 4 passi all'origine dell'energia

BESTIALE IMPROVVISI, di Diana Arbib, Luca Brinchi, Maria Carmela Milano, Dario Salvagnini, Pasquale Tricoci, Roberta Zanardo. Costumi e luci di Maria Carmela Milano. Video di Diana Arbib, Luca Brinchi, Pasquale Tricoci. Suono di Dario Salvagnini. Con Teodora Castellucci, Cristina Rizzo, Roberta Zanardo. Prod. Santasangre - Romaeuropa Festival, ROMA - Centrale Fies, Festival delle Colline Torinesi, TORINO - Fabbrica Europa, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Un percorso in quattro tappe – tre "ipotesi", allestite rispettivamente al Festival delle Colline Torinesi, a Dresda e a Operaestate, e una "tesi"

finale a Romaeuropa Festival – per esplorare il variegato territorio della scienza, sperimentarne le potenzialità artistiche e fondare un linguaggio che sappia tradurre queste ultime in drammaturgia. La riflessione dei Santasangre, in particolare, si concentra sull'intensità dell'energia nucleare: nondimeno, ciò che più conta in questo loro articolato e meditato cammino è la ricerca di una sintesi artistica capace di coniugare modernissime tecnologie e coreografie, al fine di far vivere al pubblico un'insuata esperienza di bellezza e potenza. Iniziamo dalla danza: se nella prima e nella seconda ipotesi le danzatrici sono due, diventano tre nelle tappe successive e, benché le tute color carne ne annullino lineamenti e identità tramutandole in creature indefinite e forse aliene, i loro corpi e i loro movimenti creano un discorso affatto complementare e omogeneo ai video e alla musica. Creature appena venute al mondo che cercano di familiarizzare con quanto le circonda, muovendosi sempre in coppia e lasciando che una di loro compia il primo passo nella nuova realtà. Una dimensione, quest'ultima, che inizialmente è separata dal pubblico ora da uno schermo opaco (seconda ipotesi) ora da una sorta di paravento che occupa l'intera lunghezza del proscenio (tesi finale), per poi rivelarsi concedendo altresì maggiore evidenza ai corpi delle efficaci danzatrici. Attorno a loro, i video, le luci stroboscopiche, le proiezioni tridimensionali, i suoni, creano un universo "altro" ma coeso, nel quale i flussi di energia che lo attraversano e che ne garantiscono la sopravvivenza si materializzano in fasci di luci e suoni che paiono provenire da un altrove sconosciuto ma inaspettatamente familiare. Alla fine dello spettacolo, poi, la ricerca dell'origine dell'energia che muove il mondo e le sue creature è simboleggiata nella prima ipotesi da una enorme lastra di ghiaccio, sollevata in alto e poi posta in orizzontale; nella seconda e nella terza ipotesi, invece, essa scompare e, nella tesi, è sostituita da un altro parallelepipedo, questa volta di luminosissimo bronzo: una luce accecante che con inaspettata violenza espelle il pubblico fuori da un universo fascinoso e irresistibilmente ipnotico.

Laura Bevione



Roberto Latini in *Noosfera - Lucignolo*.

Muta Imago, geometrie e ipnotiche ribellioni

DISPLACE #1. LA RABBIA ROSSA, drammaturgia di Riccardo Fazi. Regia e luci di Claudia Sorace. Con Chiara Caimmi, Fabiana Gabanini, Valia La Rocca, Cristina Rocchetti. Prod. Muta Imago - Focus Project on Art and Science Regione Lazio, ROMA.

IN TOURNÉE

Trovare un simbolo. Un'immagine estetizzante, possibilmente d'impatto, che doni fascino al tutto. Spesso si riduce a questo il risultato della ricerca performativa, troppo innamorata di se stessa e della propria bellezza (intellettuale?). Quasi una caratteristica del genere. Piace quindi sottolineare il riuscito equilibrio tra forma e sostanza di questo *Displace #1. La Rabbia Rossa*, ultimo lavoro dei romani Muta Imago ma primo del più impegnativo progetto *Displace* ("spaesamento", spesso riferito ai rifugiati), che li vedrà impegnati fino a novembre 2011. Politico fin dal titolo, si lascia vagamente ispirare da *Le troiane* di Euripide, per un mondo tutto al femminile perso in una terra di nessuno, fra presente e futuro. Quattro (non) performer in scena, quattro proiezioni di una stessa ragazza (o forse no), prima a giocare con luci e buio, poi a muoversi isteriche come in certi videogiochi anni Ottanta, intorno a uno schema geometrico proiettato a terra. Forsennate, in continui cambi di direzione, sfiorando lo scontro (che mai avviene), improvvisamente immobilizzandosi: facile immaginarsi una generazione allo sbando, senza punti di riferimento, chiusa in dinamiche sociali claustrofobiche e senza prospettive. Dove la reiterazione gestuale rende il senso di inutile ripetitività iper-adrenalina che pare segnare la quotidianità degli Anni Zero. Fino al momento forse più emozionante, un canto prima sommesso poi urlato (e distorto) che arriva alla pancia ma smuove il pensiero. Dando successivamente sfogo alla ribellione vera e propria. Che avrà i suoi morti. Le sue violenze. Una

mezz'oretta d'ottima resa scenica ma anche drammaturgica. E non si intendono unicamente le brevi frasi declamate da una voce fuori campo, forse perfino troppo lirico-adolescenziali rispetto al lavoro nel suo complesso. Che smuove. Ma, per una volta, rimane anche sottopelle. *Diego Vincenti*

Dal manicomio al talk show

MARAT/SADE - TALK SHOW, dal *Marat Sade* di Peter Weiss. Adattamento e regia di Carlo Cerciello. Costumi di Sandra Bianco e Flavia Fucito. Musiche di Paolo Coletta. Con gli allievi del Laboratorio Teatrale Permanente del Teatro Elicantropo. Prod. Teatro Elicantropo - Vesuvioteatro, NAPOLI.

Si conclude con il Coro che canta «Meno male che Bonaparte c'è» il *blob* attraverso il quale il regista Carlo Cerciello assembla la sua personale rielaborazione del *Marat/Sade* di Peter Weiss. Un concitato (s)montaggio giocato sulla «destrutturazione culturale nell'Italietta telecratica del XXI secolo» (come recita il sottotitolo dello spettacolo) in cui le radicali implicazioni politiche sono filtrate dal principale strumento di alienante controllo delle coscienze. Indovinato? L'essenza (o l'essenziale) da cui trae origine e compimento l'impianto ideologico e la struttura scenica dell'allestimento è la spettacolarizzazione della realtà nel ventennio fasc..., *pardon*, berlusconiano. L'autore tedesco aveva ambientato il dramma durante l'epoca napoleonica nell'ospedale psichiatrico di Charenton, Cerciello lascia che germi all'interno di un set televisivo, suo *alter ego* moderno. Ogni personaggio qui rappresenta, in un viceversa sardonico, il ruolo derivante dal testo primigenio – Sade, Charlotte Corday, Duperret, Jacques Roux, Coulmier, Simonne Evrard – e l'exasperazione grottesca di gesti, costumi, musica, recitazione, costantemente e volutamente ultra dicenti "indossati" dal presentatore in bilico tra ricerca dell'audien-

MOLIÈRE/CIRILLO

Un Arpagone nero, angelo del male condannato all'eterna solitudine

L'AVARO, di Molière. Traduzione di Cesare Garboli. Regia di Arturo Cirillo. Scene di Dario Gessati. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Badar Farok e Dario Gessati. Musiche di Francesco De Melis. Con Arturo Cirillo, Michelangelo Dalisi, Monica Piseddu, Luciano Saltarelli, Antonella Romano, Salvatore Caruso, Sabrina Scuccimarra, Vincenzo Nemolato, Rosario Giglio. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI - Teatro Stabile delle Marche, ANCONA.

Sembra quasi aspirare il soffio della vita, Arpagone, dalla sua cassetta bianca colma di monete sonanti, sua sola gioia e consolazione. Un gesto potente ma quasi rituale, freddo, meccanico. Intorno a lui, in una candida casa vuota fatta da pareti semoventi che paiono poter assorbire qualsiasi scossa, si muovono gli altri: figli, amanti, mezzane e servi opportunisti, tutti segnati dal colore delle vesti mentre il tremendo vecchiccio è nero, un corvo che aleggia su sentimenti che per lui non hanno valore, dettando la propria indiscutibile legge.

La versione dell'*Avaro* di Molière firmata da Arturo Cirillo riesce sorprendente – ma spesso Cirillo ci sorprende – perché ci sembra faccia di Arpagone una specie di fratello dello Jago visto nel suo precedente *Otello*. Quasi un emblema di qualcosa di assoluto – forse del male – di cui ignoriamo l'origine e di cui non riusciamo a comprendere il fine. Nulla lo scalfisce, neanche la perdita della sua amata cassetta che, invece di piegarlo, in questa messa in scena lo scatena ancor più, non riesce a domarlo. Un personaggio straordinario e lontano dalle consuetudini che il regista riserva naturalmente per sé. Curvo, coriaceo, Arpagone è il centro di un mondo, è il motore che tutto fa girare e che tutto tenta di annientare. Un'interpretazione superba e faticosa che fa virare la celebre commedia sulle sponde di un dramma che sino alla fine temiamo di veder compiersi.

Ma, ovviamente, il rispetto per l'opera è assoluto ed ecco infatti comparire, sullo sfondo di una Napoli da cartolina, Don Anselmo, vero e proprio *deus ex machina* che riuscirà tutto a sistemare, accoppiando gli innamorati, dando un padre a chi non lo aveva e, soprattutto, scucendo un bel po' di denari per ammansire la belva a cui, nel frattempo, è stata restituita la cassetta. E qui Cirillo ci regala un magnifico momento di teatro: mentre tutti festeggiano e sono finalmente felici, Arpagone si fa in proscenio lontano dalle luci. La sua ombra avvinghiata al candore dello scrigno che stringe in seno per un attimo ci muove a pietà, diventa quello che non era mai stato in precedenza, vale a dire il fantasma di una sconfinata solitudine, un angelo caduto condannato per l'eternità. Spettacolo irrinunciabile, questo *Avaro* può contare sul gruppo di bravissimi interpreti che da sempre seguono il regista, affiatatissimi e ironici. Tenendo presente la struttura della commedia, è un alto valore aggiunto che va a sommarsi all'accuratezza dell'allestimento e al travolgente suo protagonista. **Nicola Viesti**



ce e (auto)censura; due veline/vallette e altrettante *drag queen* molto in carne; dall'attrice il cui talento è inversamente proporzionale alla sua procacità; dal cantautore moralizzatore; dai *neomedicamorrismi*, dal direttore di rete (ignor)abilmente arrogante, da quattro sexy suore; dal rissoso pubblico partecipante. Ad eccezione di Jean-Paul Marat, in carrozzella e al femminile ("la sinistra"), il cui spirito progressista e rivoluzionario si contrappone all'estremo individualismo e anarchismo impersonato da Sade, il destino collettivo è ormai irrimediabilmente segnato, in negativo. E se il *Marat/Sade* è il dramma che più puntualmente esprime il carattere autobiografico di tutta l'opera di Weiss, la medesima equazione si può anche adottare per questo *talk show* rispetto al suo ideatore. *Francesco Urbano*

Il '900 di De Luca raccontato alla nipote

IN VIAGGIO CON AURORA, di e con Erri De Luca. Con Aurora De Luca, Olek Mincer, Micaela Zanotti. Prod. Ente Teatro Cronaca, NAPOLI.

Tra musica e poesia Erri De Luca narra ad Aurora, la sua nipote ventenne, il secolo breve. Parte da Napoli, la sua città. Napoli, la città da cui è scappato, che non ha mai rimpianto di aver lasciato, ma che continua a portarsi dietro come una cicatrice ancora viva. Uno spettacolo in cui, come sottolinea l'autore, «spiego a mia nipote il mio secolo, dal quale lei proviene come un uccello da un uovo. Per lei è un guscio svuotato, per me tuorlo e albume», accompagnato dall'attore di scuola yiddish Olek Mincer e dalla violinista Michela Zanotti. Nel racconto storie ebraiche inseguono quelle napoletane, perché le vicende di queste due popolazioni hanno spesso coinciso. Nel 1943, nel ghetto di Varsavia, quella ebraica fu la prima comunità europea a dar vita a un'insurrezione contro l'occupazione nazista, seguita, nel settembre dello stesso anno, dall'insurrezione di Napoli... Napoletani ed ebrei hanno rip-

empito le stive della terza classe nelle navi che emigravano verso l'America e le loro storie ritornano anche nei libri, come *Montedidio* di cui regala stralci durante lo spettacolo. Anche lui emigrante prima a Torino, poi a Milano, infine in Francia. Attivista di Lotta Continua negli anni Settanta, diventa operaio e poi camionista e poi ancora muratore. Con coraggio rivendica il ruolo fondamentale del Partito Comunista Italiano, il più grande partito comunista europeo, capace di scongiurare il pericolo di un golpe fascista in Italia negli anni bollati dai giornali, con superficialità e faciloneria, come gli anni di piombo. Durante la guerra nella ex Jugoslavia si presta come conducente di convogli umanitari destinati alla popolazione bosniaca, dove incontra uomini e poeti che nella tragedia della guerra hanno saputo inseguire la luce della vita, perseguendo la speranza dell'amore. E poi le canzoni cantate a due voci, con Aurora, quasi sussurrate, quelle struggenti, restituite in tutta la loro semplicità, della tradizione napoletana. E poi le ballate, quella di Stefano Rosso dedicata a Giordiana Masi da lui estesa nella dedica a un martire di fine Novecento, Carlo Giuliani. Un secolo che si apre e chiude idealmente a Sarajevo, nel segno della guerra, bagnato dal sangue di donne e bambini. *Giusi Zippo*

Sciosciammocca tradito dallo scaldaletto

LO SCARFALIETTO, di Eduardo Scarpetta. Adattamento e regia di Geppy Gleijeses. Scene di Angelo Linsalata. Luci di Luigi Ascione. Con Geppy Gleijeses, Lello Arena, Marianella Bargilli, Gianni Cannavacciuolo, Gina Perna, Margherita Di Rauso, Antonio Ferrante, Luciano D'Amico, Gino De Luca, Antonietta D'Angelo, Vincenzo Leto. Prod. Teatro Stabile di Calabria, CROTONE.

IN TOURNÉE

Lo Scarfalietto è tra le più brillanti ed esilaranti invenzioni comiche del repertorio di Scarpet-



BORRELLI AL MERCADANTE

Medea e Giasone nel ventre di Napoli

LA MADRE - I FIGLI SO' PIEZZE 'I SFACCIMMA ovvero **NOSTRA MEDEA DI CUMA**, testo e regia di Mimmo Borrelli. Scene di Luigi Ferrigno. Costumi di Enzo Pirozzi. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Placido Frisone. Con Milvia Marigliano, Mimmo Borrelli, Serena Brindisi, Agostino Chiummariello, Gennaro Di Colandrea, Geremia Longobardo. Prod. Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI.

IN TOURNÉE

Un intreccio perfido tra la figura paterna e la feroce sorte dei figli, i traffici della criminalità organizzata e la necessità di una ribellione civile, la mitizzazione del presente e l'attualizzazione del mito. Nella riscrittura della *Medea* di Mimmo Borrelli, dal titolo eloquente *La madre - I figli so' piezze 'i sfaccimma*, Giasone si tramuta in un camorrista soprannominato Sandokan (interpretato dallo stesso Borrelli) e commercia in rifiuti tossici. Medea, ovvero Maria Sibilla (Milvia Marigliano), appare come una figura cinicamente imbarbarita che ha allattato la prole col vino (condannandoli a una irreversibile menomazione celebrata), punendo, così, il compagno per un aborto negato e/o per averla tradita, e costui li ha seppelliti vivi per celarli al mondo.

Mentre però di solito si usano i temi della cronaca per attualizzare gli antichi miti, Borrelli capovolge il senso: usa il mito per prendere le distanze dall'attualità, per affrontarla da una prospettiva alt(r)a. Ma il risultato rimane in sospensione e il linguaggio della tragedia e quello della cronaca in dialetto baciato restano fatalmente scissi, sebbene la messinscena sia affatto intensa. Il pubblico (cinquanta per sera) siede su due file frontali parallele a un passaggio lungo e stretto, delimitato da transenne, in fondo al quale appare la Nostra Medea di Cuma. Dopo il suo monologo iniziale, il pavimento cede con schianto metallico mostrando una sorta di inquietante discarica interiore, un sudicio anfratto della coscienza, una prigione infernale entro cui una demenziale perversione animalesca scandisce ogni esistenza.

Quando, poi, Sandokan/Giasone starà per sposare un'altra, la vendetta sarà ancora più crudele: la donna manderà i ragazzi dal padre con caschi da motociclisti in testa e pistole giocattolo alla mano. E l'uomo li ucciderà credendoli killer, per poi sprofondare a sua volta in quell'infernale labirinto, col pavimento che si richiude su di lui come una lapide, mentre la voce continua a risuonare remota e agghiacciante. Eppure un barlume di speranza illumina l'algido universo narrato da Borrelli. A suggerirne un accenno sfumato sono i due personaggi più disgraziati: Eva (Serena Brindisi), una rom in fuga dopo avere ammazzato l'indegno marito, e Adamo (Agostino Chiummariello) un contadino degustatore di letame. Il resto è angoscia, ferocia, disperazione, in questa pièce dove ogni sentimento si trasfonde metaforicamente in sperma, mestruo, liquido amniotico, continuamente evocati e maledetti dalla protagonista. *Francesco Urbano*

Sei autori per sei attori Latella contro tutti i fondamentalismi



Il progetto artistico pensato da Antonio Latella per la sua prima stagione da direttore al Nuovo Teatro Nuovo ruota intorno al tema del "fondamentalismo", interpretato non soltanto nel suo senso religioso, ma anche politico, culturale e artistico. Per sviluppare l'argomento, Latella ha riunito intorno a sé una "compagnia stabile" formata da sei attori (Valentina Vacca, Giovanni Franzoni, Caterina Carpio, Candida Nieri, Massimiliano Loizzi, Daniele Fior), due drammaturghi (Federico Bellini, Linda Dalisi) e quattro collaboratori artistici (Simone De Angelis, Graziella Pepe, Fabio Sonnino, Franco Visioli). Alcuni registi (Agnese Cornelio, Mk, Michele Di Stefano, Biagio Caravano, Lorenzo Bianchi, Paula Diogo, Tommaso Tuzzoli, Pierpaolo Sepe, Andrea De Rosa) sono stati invitati a mettere in scena, con questa compagnia, due spettacoli (uno con il gruppo degli attori al completo e un altro per voce sola): dodici spettacoli in tutto che, fra rielaborazioni di testi di autori come Mouawad, Mishima, Ibsen, Eschilo, e monologhi scritti *ad hoc*, affrontano da più punti di vista il tema del fondamentalismo, andando in scena ciclicamente nel corso di tutta la stagione. Un'iniziativa inedita nel panorama teatrale italiano, capace di dare nuova linfa alla creatività drammaturgica e registica, sebbene con gli inevitabili dislivelli dei singoli risultati. Ad Antonio Latella il compito di aprire i giochi con lo spettacolo *Auguri e figli maschi!* riproposto in apertura di stagione dopo il debutto dello scorso giugno nell'ambito della terza edizione del Napoli Teatro Festival Italia. Sei monologhi, fruibili in singole serate o tutti insieme in una maratona domenicale di circa nove ore (soluzione indubbiamente preferibile per godere appieno del senso del progetto) che presentano visioni diverse del fondamentalismo. La Sala Assoli del Teatro Nuovo, per l'occasione, è completamente rivestita di una sottile plastica violetta: un sfondo magneti-

co e inquietante, comune a tutte e sei le pièce, di volta in volta caratterizzato con gli oggetti più diversi. Si passa così dal racconto di una giovane donna fuggita dalla città delle suicide in Turchia (*Altare per voce sola: Maria*), a quello di chi ha avuto il coraggio di mettere in discussione il velo nero, simbolo della sottomissione e della prigionia femminile prescritta dal mondo islamico (*Fondamentalismo dell'illuminismo*); dal kamikaze che vive le sue ultime ore prima dell'esplosione come in un *one man show* (*Kamikaze number five*), alla madre dilaniata dal dolore per la perdita del proprio figlio malato (*Maria*); dal gatto nero che ama incondizionatamente il suo padrone nonostante le crudeltà alle quali è sottoposto (*Il gatto nero*), al flusso di coscienza del pittore Francis Bacon, dopo il suicidio del suo amante e modello George Dyer (*Caro George*). Tutti molto bravi gli attori, nonostante la diversa e non sempre alta qualità dei testi interpretati; una debolezza, quest'ultima, attenuata, però, dai puntelli della inimitabile e sempre originale scrittura scenica di Antonio Latella. **Stefania Maraucci**

AUGURI E FIGLI MASCHI! 6 sguardi d'autore sul fondamentalismo: Altare per voce sola: Maria, di Ken Ponzio, con Valentina Vacca; Fondamentalismo dell'illuminismo, di Alexandra Millner, con Caterina Carpio; Kamikaze number five, di Giuseppe Massa, con Massimiliano Loizzi; Maria, di Francesca Manieri, con Candida Nieri; Il gatto nero, di Letizia Russo, con Daniele Fior; Caro George, di Federico Bellini, con Giovanni Franzoni. Regia di Antonio Latella. Scene di Fabio Sonnino. Costumi di Graziella Pepe. Luci di Simone De Angelis. Suono di Franco Visioli. Prod. Nuovo Teatro Nuovo, NAPOLI - Fondazione Campania dei Festival, NAPOLI.

ta, adattata da una *pochade* francese, *La boule* di Meilhac e Halévy. Protagonista Felice Scosciammocca alle prese con le beghe del suo matrimonio con Amalia, indomabile sposa, proveniente da una famiglia facoltosa, una donna dal carattere spigoloso e poco gestibile. L'allestimento di Geppy Gleijeses segue l'impostazione classica della commedia, conferendole modernità. Tre i capitoli in cui si articola il racconto che si materializzano visivamente dalle pagine polverose di un libro. I personaggi consumano le loro azioni nei tre diversi luoghi fisici: la sala da pranzo dei coniugi Scosciammocca, il retropalco di un teatro e l'aula di un tribunale. Nella sala da pranzo si consuma la guerra dei due coniugi il cui sonno è stato turbato da un rovente scaldiletto che ha ustionato entrambi; Lello Arena nei panni di Scosciammocca tratteggia un personaggio sfumato, calibrandolo sui suoi tempi comici e conferendogli, così, originalità. Marinella Bargilli disegna un Amalia inedita, più stilizzata rispetto al personaggio che la tradizione ci ha tramandato. Tredici in tutto i personaggi per mettere in scena i vizi e le virtù della piccola borghesia napoletana di fine Ottocento. Dai due avvocati assoldati da Don Felice e Amalia - il trafficchino Saponetti, interpretato in maniera graffiante da Luciano D'Amico e il grottesco Anselmo Raganelli, interpretato da Geppy Gleijeses - all'attempato dandy Gaetano Papocchia (impersonato sempre da Gleijeses). Papocchia vorrebbe affittare un "quartino" di proprietà dei protagonisti, per ospitare la soubrette Emma Carciuff (Margherita Di Rauso) di cui si è ridicolmente invaghito. Gleijeses sceglie la strada della caratterizzazione per i due personaggi che interpreta, fino quasi a farli divenire due figure surreali. Una commedia giocata su un ritmo sempre in crescendo che culmina nel delirio della celeberrima arringa dell'avvocato Raganelli, ovvero don Anselmo Tartaglia, piccolo gioiello di Eduardo Scarpetta. *Giusi Zippo*

Sorelle gabbate dal nido alla strada

LA CASA DELLA NONNA, testo, regia e luci di Nino Romeo. Scene e costumi di Umberto Naso. Con Mariella Lo Giudice, Graziana Maniscalco, Nino Romeo. Prod. Gruppo larba – Gria Teatro, CATANIA.

Sullo sfondo, la bara della nonna. Al proscenio, due sedie, una nera e una rossa, sono occupate rispettivamente da Maria Grazia, scialle rosso sulle spalle, e Grazia Maria, vestito nero *à la garçon*. Le due sorelle, nipoti della defunta, sono l'incarnazione stessa di un chiasmo, a cominciare dal nome, l'una l'opposto dell'altra: responsabile e compassata la prima, impassibile vestale del focolare domestico, dedita all'assistenza della nonna; poetessa ribelle e iconoclasta la seconda, depositaria dei segreti di famiglia e delle confessioni erotiche della cara estinta. Sin dal principio il dialogo è agile e nervoso, virtuosistico certame verbale tra contrastanti stili di vita, che due autentiche signore del palcoscenico, Lo Giudice e Maniscalco, restituiscono con scoppiettante maestria. Ma è nella gestione dell'eredità, alle prese con le difficoltà legate a un'imprevista situazione debitoria, che le due donne scoprono insospettabili affinità, vincoli di sorellanza prima occultati e ora pronti a emergere per difendere il nido da inquietanti agenti esterni (l'impresario di pompe funebri, il prete, l'usuraio, il sindaco, il mafioso locale), che in Romeo trovano un unico volto, quello della rapacità devastatrice. Anche la lingua progressivamente s'impasta di terra e profuma di mare, declina antichi detti popolari, urgenze espressive a lungo tacitate. Lo schema drammaturgico, talora prevedibile nelle premesse, meccanicamente sviluppato nella prima parte e ridondante nella seconda, prende il volo nel finale: quando spira un vento cecoviano che costringe le due sorelle a vendere la casa dell'infanzia, facendone due imprevedibili *homeless*, figure beckettiane di divertita, umanissima complicità. *Giuseppe Montemagno*

Interno con madre e figlio ateo

ERGO NON SEI, drammaturgia di Luigi Di Gangi, Ugo Giacomazzi, Julio Garcia. Regia e interpretazione di Luigi Di Gangi e Ugo Giacomazzi. Luci di Luigi Biondi. Musiche di Gianluca Porcu. Prod. Teatricalchemici - Palermo Teatro Festival, PALERMO.

IN TOURNÉE

Una relazione intima e schiacciante. Un destino beffardo, quasi ridicolo, che bene si sposa con il bigottismo di una madre devota e che bene si scontra con l'ateismo di un figlio tormentato. E al centro una società piccola, in frantumi, che si interroga e che non ha risposte rassicuranti. I due attori palermitani di Teatricalchemici, Luigi Di Gangi e Ugo Giacomazzi, nel vuoto della scena, riescono a costruire un percorso di quadri onirici. Identici nella loro iterazione, ma allo stesso tempo parte di una storia che si evolve. Lo spazio si perde in frammenti che di volta in volta ricostituiscono quella relazione, intima e schiacciante, che rimane il filo rosso dello spettacolo. Riuscendo a portare lo spettatore verso una riflessione più universale. Un panorama di domande sempreverdi, che a volte disorientano. Non solo gli attori, ma anche l'avvolgente disegno luci e le musiche evocative contribuiscono a formare questo panorama. *Ergo non sei* sorprende poi per la sua essenzialità. Forte della parola e di un uso del corpo efficace che trasforma gli attori in materia duttile e cangiante. Di Gangi e Giacomazzi, con la voce che si perde a tratti in suoni onomatopeici, nutrono la drammaturgia e la messinscena. Per raccontare il rapporto fra un figlio da sempre ateo e una madre profondamente religiosa. Una storia che riesce ad aprire una finestra sull'umana natura. Fra i vincitori del "Fringe2Fringe" del Napoli Teatro Festival, lo spettacolo *Ergo non sei*, nella sua semplice ma solida costruzione racconta così della vita e degli uomini. Schiavi del quotidiano per aspirare, in fondo, al libero arbitrio. *Claudia Brunetto*

PALERMO TEATRO FESTIVAL

Mafiosi, latitanti e preti pedofili le ballate palermitane di Pirrotta

LA BALLATA DELLE BALATE, testo, regia e interpretazione di Vincenzo Pirrotta. Luci di Alessandro Conte. Musiche di Giovanni Parrinello. Prod. Esperidio, CATANIA - PALERMO Teatro Festival.

SACRE-STIE, testo e regia di Vincenzo Pirrotta. Scene di Rosalba Corrao. Costumi di Marcella Costa. Con Filippo Luna, Alessandro Romano, Marcello Montalto. Prod. Esperidio, CATANIA - PALERMO Teatro Festival.

Le *balate* sono quelle pietre laviche quadrangolari con le quali è lastricato il centro storico di Palermo, oppure le lapidi che coprono le tombe al cimitero. Odora di zolfo d'incenso e di tritolo lo spettacolo *La ballate delle balate* di Vincenzo Pirrotta nei panni d'un mafioso latitante. Sulla scena rossi lumini accesi, un tavolo con sedia, un ostensorio e le percussioni eseguite dal vivo da Giovanni Parrinello. Al suo apparire Pirrotta martirizza tra le mani un rosario, si mette in testa una corona di spine, s'infilta al collo un cordone simile a un cappio e con voce possente e cantilenante prega a suo modo, confessando tra "misteri dolorosi e gioiosi" i nomi terribili di mafiosi, mandanti o esecutori di brutali omicidi. Cinquemila sono le vittime di "Cosa Nostra". Forse un giorno finirà la collusione tra mafiosi e politici, tra pentiti e organi dello Stato. Intanto bibbie, altarini, santini e pizzini vanno a ruba, chiusi dentro un ostensorio o all'interno d'un albero marcio che non smette di germogliare nuovi fiori odoranti di morte. Lo spettacolo di Pirrotta, pregno di poesia in dialetto palermitano, sembra una ballata oscillante tra sacro e profano e vola via con ritmi danzanti e deliranti.

In *Sacre-stie*, invece, nuovo testo al debutto nazionale nel Nuovo Montevergini di Palermo, Pirrotta veste solo gli abiti di regista navigato, dando l'opportunità a Filippo Luna d'inanellare un'altra gemma del suo variegato e luminoso lavoro d'attore. L'argomento della pièce, attuale e scottante, ruota attorno alla pedofilia negli ambienti clericali. La scena è spoglia, solo un Cristo in croce stilizzato in un angolo accanto a uno scranno e una panchetta simil-marmo. All'inizio un vicario di Cristo in tonaca nera, in realtà segretario e amante (Marcello Montalto) d'un cardinale, chiede in ginocchio d'essere purificato. Il cardinale (Filippo Luna) lo guarda con occhi lascivi e pieni di desiderio, rievocando i suoi trascorsi di sacerdote e di vescovo e l'incontro con colui che adesso è il suo amante. Mentre i due si strusciano e i loro visi accennano a un bacio, irrompe in quello spazio a luci rosse un uomo, un prete (Alessandro Romano, davvero convincente), armato di pistola che stordisce il segretario e con un nastro adesivo lega il cardinale a quello scranno. Mentre echeggiano in maniera almodovariana le note di *Paloma*, il prete rievoca le violenze perpetrate nel nome di Dio, andate avanti per cinque anni quando quell'orco era travestito da rettore d'un seminario. Il plot si tinge di giallo e vengono a galla le schifezze e le depravazioni che il Vaticano ha sempre cercato di nascondere o minimizzare. Si ha la sensazione che per quel cardinale siano giunti gli ultimi istanti di vita. Verrà invece accecato con le dita delle mani, diventando un novello Edipo. Uno spettacolo tosto, un pugno nello stomaco, crudele, necessario, pure un tassello, una goccia nell'oceano perché si cominci a far sapere, anche in teatro, quali vergogne possano nascondersi sotto quelle lunghe tonache nere. **Gigi Giacobbe**



CATANIA

Cavallerie rusticane: a ciascuno la sua

CAVALLERIA RUSTICANA, di Giovanni Verga. Regia di Gianpiero Borgia. Scene di Alvisi-Kirimoto. Costumi di Giuseppe Andolfo. Musiche di Papaceccio MMC e Cespo Santalucia. Luci di Franco Buzzanca. Con David Coco, Caterina Misasi, Giovanni Guardiano, Nellina Laganà, Claudia Potenza, Barbara Gallo, Leonardo Marino, Fabio Costanzo. Prod. Teatro Stabile, CATANIA.

OMAGGIO A CAVALLERIA RUSTICANA, da Giovanni Verga. Regia di Gianni Salvo. Scene e costumi di Oriana Sessa. Coreografie di Maria Grazia Finocchiaro. Musiche di Pietro Mascagni, selezionate da Pietro Cavalieri. Luci di Simone Raimondo. Con Nicola Alberto Orofino, Tiziana Bellassai, Rosario Minardi, Fiorenzo Fiorito, Carmen Panarello, 6 danzatori e 4 cantanti. Prod. Piccolo Teatro, CATANIA.

Centovent'anni dopo la sua creazione, *Cavalleria rusticana* si riconferma ineludibile *casus belli*, ingombrante manifesto di una sicilianità portata alla ribalta in ossequio a un "vero" ritenuto calzante anche sotto il profilo teatrale. A Catania ben due inaugurazioni stagionali sono state dedicate all'anniversario verghiano, in attesa che anche il Teatro Massimo Bellini, a febbraio, concluda i festeggiamenti con il capolavoro di Mascagni.

Proprio dall'opera prende le mosse Salvo, che coglie la natura ormai ipertestuale - quanto ipertrofica - della scrittura verghiana e la moltiplica in una pluralità di linguaggi: le musiche mascagnane, evocate nei momenti salienti di una drammaturgia dallo straordinario impatto emotivo; il gesto di coreografie intrise del lavoro dei campi e del sudore della fronte, non mero commento dell'azione ma amplificazione della tragedia. E soprattutto la novella - e non, dunque, il bozzetto verista - che in Orofino trova un narratore di rigoroso, brechtiano distacco, motore di un'enorme ruota che domina la scena, maestoso carro del destino che tutto travolge nel suo lento, inesorabile cammino. Dapprima mute *silhouettes*, i personaggi prendono corpo a contatto con la poesia di un testo a un tempo an-

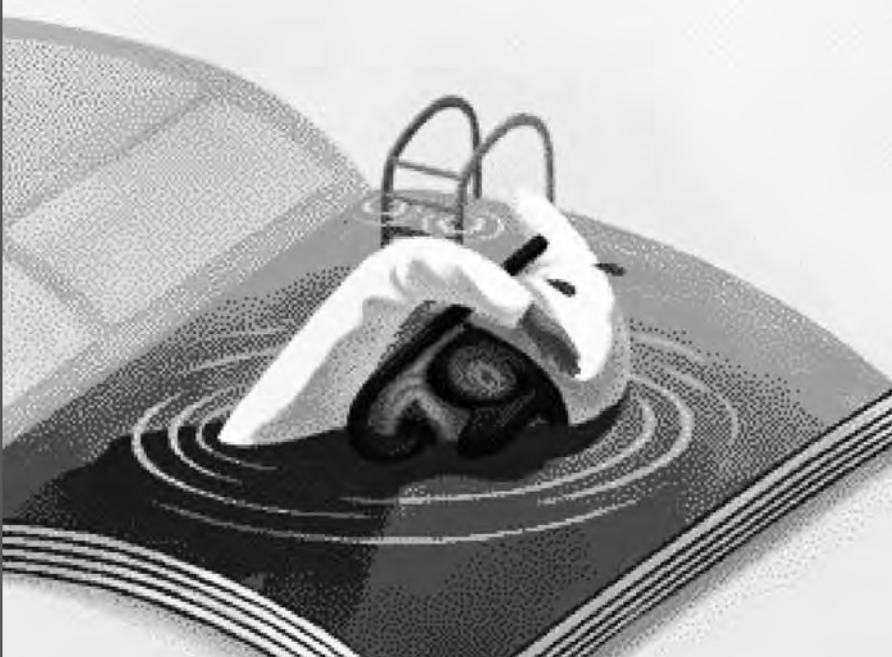


strale quanto ricco di immagini, e trovano icastica sintesi nella viscerale, indomita Santuzza di Bellassai come nell'algido, vendicativo Alfio di Fiorito, esemplari per misurata tenuta scenica.

Dal canto suo, invece, Borgia si preoccupa di «immergere la *fiction* nella realtà»: per questo, la «piazza irregolare» di Vizzini viene assimilata a quella di una qualunque periferia urbana, ma è anche un po' Cogne o Garlasco, un po' Avetrana o Brembate, sintesi di un "vero" ormai difficile da interpretare, prima ancora che da rappresentare. Più del baffo assassino di Turiddu (Coco), un bullo sciupafemmine, dell'isterico *jogging* di una Santuzza bambina (e insopportabilmente acerba, Misasi), o di una gnà Nunzia (Laganà) con tanto di sigaro e in odor di mafia, è lo zio Brasi (Marino) a esplicitare lo spirito di uno spettacolo-*reality*, quando invoca un'«Allegria!» dal sapore inequivocabilmente televisivo. Così, anche l'*Intermezzo* mascagnano scivola in un *rap* che confonde sensi, segni e sogni in un viluppo inutilmente inestricabile. **Giuseppe Montemagno**

In alto, una scena di *Cavalleria rusticana*, regia di Gianpiero Borgia.

Immergetevi nella lettura con



HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

L'abbonamento annuale a Hystrio - Trimestrale di teatro e spettacolo costa: Italia 35 euro ed Estero 50 euro. Puoi effettuare il pagamento con un versamento su c/c postale n.40692204 intestato a Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale, Via de Castilia 8, 20124 Milano (ricordati di inserire nel bollettino di versamento l'indirizzo dell'abbonato e di inviare la ricevuta al fax 02.45409483) oppure con un assegno bancario non trasferibile da inviare alla redazione: via Olona 17, 20123 Milano. IBAN IT6620760101600000040692204 oppure online sul sito www.hystrio.it. Info tel. 02.40073256.

Joey Guidone - www.joeyguidone.it

RE NUDO

messa in scena di una favola sull'inganno

testo e regia di
 Alessandro Garzella

con Fabrizio Cassanelli,
 Irene Catuogno, Ivano Liberati,
 Francesca Mainetti,
 Chiara Pistoia,
 Francesca Pompeo,
 Marco Selmi, Anna Teotti

info e prenotazioni 050.744400

info@lacittadelteatro.it

www.lacittadelteatro.it

11-12-13-20-21-22

gennaio ore 21

La Città del Teatro
 Cascina - Pisa

15 gennaio

ore 21

Teatro delle Spiagge
 Firenze

FONDAZIONE
 MONTE DEI PASCHI
 DI SIENA

REGIONE
 TOSCANA



Teatro delle Albe Ouverture Alcina

Devised by Ermanna Montanari, Marco Martinelli

25, 26 settembre 2010 Festival des Francophonies, Limoges

6, 7 novembre 2010 THEATER/TEATRO Italienische Theaterherbst in Berlin, Berlino

5, 6, 9, 10 gennaio 2011 COIL Festival S122, New York

10, 11 marzo 2011 Laboratori DMS La Soffitta, Bologna

5, 6 giugno 2011 Festival delle Colline Torinesi, Torino

www.teatrodellealbe.com



LE PRODUZIONI DEL TEATRO STABILE DELL'UMBRIA 2010/2011

Soci fondatori:
 Regione dell'Umbria
 Provincia di Perugia
 Comune di Perugia
 Comune di Terni
 Comune di Foligno
 Comune di Spello
 Comune di Gubbio
 Comune di Todi

Soci sostenitori:
 Istituto Quilini S.p.A.
 Unico Cuneo
 Di Commercio
 dell'Umbria
 Cassa di Risparmio
 dell'Umbria



IL MALATO IMMAGINARIO

di Molière

traduzione Chiara De Marchi
 con Gabriele Lavia e Pietro Biondi,
 Gianni De Lellis, Giorgio Crisafi,
 Barbara Begala, Mauro Mandolini,
 Vittorio Vannutelli, Giulia Galiani,
 Andrea Macaluso, Michele Demaria,
 Lucia Lavia
 regia Gabriele Lavia
 costumi Andrea Viotti
 scene Alessandro Camera

coproduzione
 Compagnia Lavia-Anagni



UN SOGNO NELLA NOTTE DELL'ESTATE

di William Shakespeare

uno spettacolo di Massimiliano Civica
 con Elena Borgogni, Valentina Curatoli,
 Nicola Danesi, Oscar De Summa,
 Mirko Feliziani, Riccardo Goretti,
 Armando Iovino, Mauro Pescio,
 Alfonso Postiglione, Francesco Rotelli,
 Francesca Sarteanesi, Diego Sepa,
 Luca Zacchini
 costumi Clotilde
 oggetti di scena Paola Benvenuto
 maschere Atelier Enriquez & Cavarra
 tecniche del corpo
 Alessandra Cristiani
 tecniche della voce
 Francesca Della Monica
 supervisione tecniche di
 ventriloquismo Samuel Barfetti

coproduzione
 Compagnia Il Mercante
 con il sostegno alla produzione di
 RomaEuropa Festival



THE INFANT

di Oliver Lansley

traduzione Serenella Martufi
 con Michele Bandini, Francesco Ferri,
 Marianna Masciolini,
 Emiliano Pergolari
 diretto da Michele Bandini ed
 Emiliano Pergolari

coproduzione
 Trend, ZOE teatro

INFO
 075.575421
 WWW.TEATROSTABILE.UMBRIA.IT



Fondazione Milano®

SCUOLE CIVICHE DI MILANO - FDP

PUBBLICO AVVISO PER

La formazione di un elenco di professionisti idonei alla nomina di un **unico direttore di Milano Scuola Paolo Grassi-Teatro Cinema Televisione**, dipartimento che aggregnerà e potenzierà le attività formative già proposte dai Dipartimenti di Teatro e Cinema, Televisione e Nuovi Media, valutandone i risultati rispetto agli obiettivi predefiniti dal Comune di Milano e dagli indirizzi del Consiglio di Gestione della Fondazione Milano®.

Scadenza per la presentazione delle domande: ore 13 del giorno 28.2.2011

L'avviso integrale e la documentazione esplicativa della procedura sul sito **www.fondazionemilano.eu**
 Per eventuali informazioni è possibile rivolgersi, dal lunedì al venerdì (orario 9-17), al seguente numero telefonico: **02-89421706**. Gli uffici resteranno chiusi dal 24 dicembre 2010 al 9 gennaio 2011.

Il Direttore Generale Dott. Antongiulio Bua

Vecchi cigni e nuovo misticismo: quando *the best of dance* è lontano dalla metropoli

Niente crisi per l'autunno della danza. E se le grandi città come Milano puntano sui *kolossal*, le proposte internazionali più interessanti spuntano in città piccole ma attente alle novità.

di Domenico Rigotti

Vertical Road, di Akram Khan
(foto: Richard Haughton).



Due spettacoli fra i tanti, entrambi *made in England*. Tra i tanti perché l'autunno proprio avaro di danza non è stato. Sì, con la crisi che soffia poteva andar peggio. Sfiliamo i titoli e indichiamo i luoghi. A Milano, al Teatro degli Arcimboldi, là fuori mano e la cui struttura sembra già dimostrare più anni di quelli che ha, ecco l'inossidabile *Lago dei cigni*, ma attenzione, nella versione off, ah come off!, di **Matthew Bourne** (vero che alla Scala poi, nella vicinanza del Natale, è ritornata anche quella di Nureyev fedele al vecchio accademismo). A Bolzano, invece, sulla scena del Comunale, *Vertical Road* di Akram Khan. Due successi, e non poteva essere diversamente. Può infatti il pubblico non entusiasmarsi davanti a quella poderosa macchina spettacolare messa in moto dall'oggi cinquantenne Bourne, dove la vecchia fiaba ciaicovskiana si tramuta in un pittoresco affresco contemporaneo e dove il principe si innamora non dell'eterea Odette bensì di un aitante e muscoloso Cigno-gigolò, incarnazione di quelle qualità virili che a lui mancano? Tutto molto suggestivo, tutto molto *kolossal* hollywoodiano, e trovate non certo mancanti di genio, anche se la rilettura in chiave freudiana, e velatamente, ma nemmeno tanto, omosessuale, non è poi così raffinata e sottile come la si desidererebbe. Vero che in fondo il prodotto – nulla da eccepire sul valore degli interpreti e di protagonisti, anche se in scena non c'è più il carismatico Adam Cooper – è per grandi platee.

Ma, a ben a vedere, non proprio per una *élite* si potrebbe considerare anche *Vertical Road* di **Akram Khan**. Anche qui non manca la spettacolarità. Soltanto che, in questo caso, un salto di qualità c'è e ben lo si nota. L'universo coreografico che ci mette davanti l'artista anglobengalese che, è bene ricordare, è una delle personalità più belle e originali della danza di oggi, è di ben altra ricchezza e valore. C'è, nelle sue opere, l'energia e la potenza assolu-

Il lago dei cigni, di Matthew Bourne.



ta del corpo, c'è l'eleganza estrema del movimento e la ricerca rigorosa dell'effetto estetico. E nemmeno manca la profondità di pensiero. Se nel precedente *Ma*, Akram Khan proponeva una meditazione allegorica sulla sacralità della terra e della natura, qui, in questo suo recentissimo lavoro proposto "in esclusiva per l'Italia" da Bolzanodanza subito dopo il debutto inglese, affronta il tema dell'ascesi mistica che è tratto comune delle religioni. Sulla musica carica di seduzioni di Nitin Sawhney, il trentaseienne coreografo dà vita a un'opera affatto banale, di grande impatto emotivo. Se pur con qualche contaminazione del *post modern* occidentale, impostata essa sullo stile classico indiano (il kathakali), dove l'uso delle braccia ha una funzione determinante e la danza procede fra momenti ora vorticosi ora più distesi. I danzatori travolgenti per tecnica, energia e capacità espressive. Realtà diverse, il trasgressivo ma anche *pompier* (e perché non dire anche ormai datato) *Swan Lake* (per esempio quella fidanzata che una madre e regina imperiosa vuol rifilare al rampollo e principe sembra Sarah Fergusson e, oggi, a distanza di quindici anni, la cosa ci dice ormai poco) e il travolgente e modernissimo *Vertical Road*.

Metropoli addio

Realtà contrastanti di cui abbiamo superficialmente riferito perché ancora abbiamo sotto gli occhi, ma soprattutto abbiamo voluto accostare – e altri accostamenti si potrebbero fare – per accennare a un fatto non certo nuovo. A una situazione che ormai si verifica da troppo tempo. E cioè che se si vogliono vedere le "novità" più importanti della danza contemporanea, conoscere le espressioni più nuove e originali, verificare in altri termini su quale terreno oggi ci si muove anche con il concorso delle nuove tecnologie, occorre uscire dalla metropoli. Va da sé che qui la metropoli contemplata è quella che si appresta a mettere in campo una Expo che non si sa alla fine quan-

to veramente sia desiderata e come andrà in porto. Ma non poi tanto diversa da quella di Milano è la situazione di Roma, dove non ancora ben chiarito è persino il problema della direzione artistica del ballo dell'Opera, cioè come sarà veramente il dopo Fracci. C'è, sotto la Madonnina, una fetta di pubblico non marginale, anzi vasto e propulsivo, cioè ricco di intelligenza e di curiosità e basta vedere come straripa nei teatrini o negli spazi dove saltuariamente ha occasione di incontrare individualità nuove o piccole formazioni che cercano il loro posto al sole, ma questo pubblico poco è premiato da chi dovrebbe provvedere a saziarne desideri e scoperte, in primo luogo dalle grandi istituzioni. Può accadere che capiti qualcosa, ma casualmente, di interessante, ma il più delle volte lo spettacolo è al di sotto di ogni aspettativa o giunge tardivamente, vedasi appunto l'ormai riciclato *Swan Lake*. Né basta mettere in campo qualche rassegna o festival. È il caso d'autunno, appuntamento ormai fisso da oltre due decenni, di **Milano-Oltre**. Doveva essere l'edizione di quest'anno quella del rilancio. È da dubitare che sia stato veramente così, anche se il pubblico non è venuto a mancare nella nuova sede deputata, cioè l'Elfo Puccini. Tutti gli sforzi protesi soprattutto a dare visibilità a due coreografi americani non mancanti di fama ancorché di diversa estrazione artistica: **Stephen Petronio** e **Alonzo King**. Meglio il risultato è andato col secondo, più d'una delusione a provocare il primo, almeno con le sue ultime produzioni (per fortuna che la vetrina esponeva anche alcune perle del suo glorioso passato). L'autunno insomma nemmeno questa volta ha dato una vera scossa alla metropoli.

La provincia felix

Di conseguenza, in parole semplici, se si vogliono conoscere le novità o il procedere della danza contemporanea, altro non resta che uscire dalla metropoli e andare altrove. Dove? Ben lo sappiamo. Nei capoluoghi di provincia o di regione dove risiedono forse più preparati operatori o meglio esistono teatri che non temono di investire i loro pur magri bilanci relativi alla danza, settore tutt'altro che marginale (o forse tale lo si considera solo in Italia), e sanno garantirsi la presenza di intelligenti, seri e rigorosi programmatori di teatro, musica e appunto anche di balletto. Vogliamo trascurare ad esempio i tre Focus dedicati da **Torinodanza 2010** a grandi artisti contemporanei e soprattutto quello riguardante Alain Platel (esplosivo, e lancinante, il suo *Gardenia* che ripercorreva le atmosfere della Bodega Bohemia, un già famoso cabaret di travestiti di Barcellona, gli stessi protagonisti riportati sulla scena)? Torino ma non solo. Si potrebbero fare diversi nomi di altre e più piccole città. Fermiamoci all'Italia settentrionale. Per stare in Lombardia basta vedere come **Pavia**, ma soprattutto **Cremona** con la sua bella rassegna "La Danza", siano al confronto ben più attive e fattive della grande Milano. Se ci affacciamo all'Emilia sempre in testa balzano (antesignane da decenni) **Reggio Emilia** e **Ferrara** (ma non trascuriamo **Modena** e **Parma**) capaci nei loro teatri comunali di esprimere un senso internazionale con le loro proposte. Per non dire ancora come una specifica qualità d'offerte lega il Trentino e l'Alto Adige con i due poli di **Rovereto** e **Bolzano**, dove la danza, per rubare il titolo ad Akram Khan, è posta sì su una "vertical road". ★

Jan Fabre, fiori di morte per il teatro sperimentale

PREPARATIO MORTIS. Coreografia di Jan Fabre. Musiche di Bernard Foccroulle. Con Annabelle Chambon. Prod. Troubleyn/Jan Fabre – ANVERSA (Belgio).

I fiori si portano al cimitero, dove riposa per sempre il corpo di una persona cara. Di fiori, tanti, si copre il palco di questo *Preparatio mortis*, spettacolo di teatrodanza del grande maestro belga Jan Fabre, che risale ad Avignone 2005 ma è al debutto assoluto in Italia: spandono una qualità balsamica negli ultimi movimenti, le tensioni, le ritrosie di chi alla morte si sta preparando, impongono l'imponenza disturbante di un profumo troppo intenso, la stessa sensazione di disgustoso eccesso che prende in un cimitero.

Ma, proprio in questa finalità celebrativa del prima e dopo la morte, la scelta di una modalità espressiva antiquata sembra voler omaggiare e salutare proprio quel teatro di una volta, un teatro che non c'è più. Lunga l'attesa di entrata in scena, nella nenia di una musica d'organo con un tratto ipnotico e una leggera qualità elettronica. La luce pittorica è molto elegante e frutto di una regia impenetrabile più nella cura performativa della bravissima e tonica Annabelle

Chambon (curatrice con Fabre anche della coreografia) che nella costruzione drammaturgica. Ma è proprio attraverso quella luce che assomiglia alla morte una vita nascente che cadono, pian piano e un mazzo per volta, i fiori e le resistenze. Quando appare una lapide in scena, con incisa la data di una presumibile nascita dell'attrice (non quella di morte, chiaramente, che è invece la data di ogni replica), il suo doppio ruolo la fa insieme donna, quindi la vita della *performer* assume un connotato di imponderabile verità e il fascino si fa più invasivo, finché morte non la separi dallo sguardo e dalla vita, per un teca/tomba trasparente, per lei già pronta dal principio.

Da quel momento si offusca sempre di più la sua nuda sfioritura, nell'aria conchiusa di una teca d'asfissia, soltanto corrotta dal volo incerto di una farfalla che non sa di essere luce e vita, oppure falena che non sa di essere notte e morte.

Dunque uno spettacolo su quel lieve confine che fa vita e morte complementari alla biologia, ma fin troppo datato per non giocare col tema a fini esplicativi: un fiore troppo maturo, tanto vittima di idee impolverate e farraginose e di una tecnica *vintage* da poter dire che, più che un teatro sperimentale, pare questo lavoro di Jan Fabre una bella prova, con tanto di omaggio floreale, di teatro sperimentato. *Simone Nebbia*

Modena: Daniel Linehan, il fascino angelico della semplicità

MONTAGE FOR THREE, ideazione e coreografia di Daniel Linehan. Luci di Ise Debrouwere. Con Daniel Linehan, Salka Ardal Rosengren. Prod. P.A.R.T.S. BRUXELLES - Rencontres Chorégraphiques Internationales de SEINE-SAINT-DENIS.

NOT ABOUT EVERYTHING, di Daniel Linehan. Drammaturgia di Juliette Mapp. Luci di Joe Levasseur. Con Daniel Linehan. Prod. Bessie Schönberg/First Light Commissioning Program, Creative Residency Program of Dance Theater Workshop, NEW YORK.

A vederlo in faccia, con quell'espressione angelicata, quasi infantile, parrebbe un ragazzino, cui non occorre prestare attenzione. Ma basta vederlo in scena per rendersi conto che di talento, Daniel Linehan, ne ha da vendere. I due spettacoli che questo giovane coreografo statunitense ha presentato al Vie Festival di Modena sono quanto di meglio potessimo aspettarci. Semplici, lineari, senza una sbavatura di troppo, dicono tanto con poco, e non hanno mai un tempo morto. Il primo lavoro, *Montage for Three* è uno studio sulle relazioni possibili tra danza e fotografia, condotto dallo stesso Linehan insieme alla danzatrice Rosengren. Soli in scena, padroni di nient'altro che del proprio corpo, con accenti tra il divertito e il grottesco, i due performer si sforzano di replicare le pose di personaggi noti e meno noti del Novecento, che, immortalati da una serie di fotografie, scendono alle loro spalle. Fino al *coup de théâtre*: quei personaggi sono morti, il tentativo di restituire loro la vita è destinato allo scacco, la natura dell'immagine fotografica, che cresce e si alimenta nell'assenza, nel tempo e nello spazio neutro dell'eterno presente, è incompatibile con l'essenza della danza. Ancora più geniale appare il secondo lavoro: *Not about Everything* è un assolo di Linehan che, per tutta la durata della performance, 35 minuti scarsi, ruota su se stesso, come un moderno monaco derviscio. Parrebbe un virtuosismo teso a dimostrare la capacità che Linehan ha di conservare l'equilibrio, parlando e interagendo con il pubblico in sala, e invece non è così: lo studio sul linguaggio e sul rapporto tra gesto e parola, condotto dall'artista con tutta una serie di accelerazio-





ni progressive e di sottili scarti nel movimento, non ha precedenti nel teatro contemporaneo. Nel vuoto che si viene a creare, in scena e nella percezione dello spettatore, i concetti espressi - disperazione, crisi esistenziale, politica governativa -, continuamente negati dall'attore-performer, per contrasto prendono corpo, senza mai scadere nella retorica e anzi abbagliando lo spettatore, che rimane sorpreso e presto conquistato dinanzi a questa rara dimostrazione di intelligenza compositiva. *Roberto Rizzente*

Zerogrammi, il teatrodanza dei giochi d'infanzia

ZERGRAMMI regia, coreografia e interpretazione di Stefano Mazzotta ed Emanuele Sciannamea. Costumi e scene di Cie. Zerogrammi. Luci di Chiara Guglielmi. Prod. Cie. Zerogrammi, TORINO.

MAPPUGGHJE. SECONDA VARIAZIONE, testi di Fabio Chiriatti. Regia e coreografia di Stefano Mazzotta ed Emanuele Sciannamea, con la collaborazione di Martim Pedroso. Scene e costumi di Cie. Zerogrammi. Video di Stefano Mazzotta. Video di Emanuele Sciannamea. Con Chiara Michellini e Maria Cristina Valentini. Prod. Cie. Zerogrammi, TORINO.

Quando si decisero, nel 2006, a unire le forze, Stefano Mazzotta ed Emanuele Sciannamea si presentarono al pubblico con un lavoro che già dimostrava una notevole maturità di fondo, oltre che una consapevolezza quasi assoluta dei propri mezzi espressivi. La forza di *Zerogrammi*, di recente rivisto a Milano, stava nella leggerezza e nella discrezione con cui i due coreografi riuscivano a evocare il rapporto tra i protagonisti, forse due folli di paese, con intatto lo stupore dell'infanzia, che convenivano a un

picnic e lì si fermavano, animando la giornata con le cianfrusaglie nascoste nei cestini, un orsacchiotto di *peluche*, una Barbie, una sfilata di macchinine, una più grande dell'altra. Lo spettacolo era tutto lì, nel gioco innocente e divertito di questi due eterni bambini, che si pizzicavano, si rincorrevano, litigavano e facevano pace: piccoli accenni, piccoli movimenti che nulla avevano di spettacolare, ma che bastavano a riempire lo spazio, prendendo alla gola il pubblico. Da allora, i due ragazzi sono cresciuti, hanno cominciato a farsi conoscere e ampliato il giro dei collaboratori, ma non hanno perduto la forza e l'incanto degli esordi. Così è per *Mappughjie*, "carabattole" in dialetto salentino, la storia di una moderna Penelope abbandonata dal marito, che invano attende il ritorno dello sposo, adornando la casa per il giorno che verrà e scandendo la giornata con piccoli rituali per non impazzire. Caffè, caffè: come nell'opera prima, le azioni della performer - la brava Chiara Michellini - non hanno nulla di straordinario, sono anzi comuni e reiterate, ma bastano a evocare uno stato d'animo, riempiendo la scena. Particolarmente azzeccata, poi, è l'intuizione di Stefano ed Emanuele, che alla seconda variazione colpiscono nel segno, duplicando in scena la figura della ragazza in quella della vecchia - l'altrettanto brava Maria Cristina Valentini -, che a distanza di anni si confronta col suo passato, e ancora attende. Dipanandosi tra le due generazioni, che mai s'incontrano, lo spettacolo eleva così all'ennesima potenza le intuizioni anticipate da *Zerogrammi*: c'è da sperare, soltanto, che l'utilizzo del video, preventivato per la terza variazione di *Mappughjie*, non entri a scombinare le fila, dissipando il prezioso portato della poesia. *Roberto Rizzente*

Un Purgatorio tutto da guardare

CANTICA II – PURGATORIO, di Emiliano Pellisari. Con Annalisa Ammendola, Marina Porceddu, Giulia Consoli, Yari Molinari, Patrizio Di Diodato, Gabriele Bruschi. Prod. Emiliano Pellisari Studio - TeMa Produzioni, ROMA.

Dimenticate, come per il precedente *Inferno*, che lo spettacolo a cui state assistendo in qualche maniera vuole essere la messa in scena del poema dantesco. Certo, prima di ogni *tableaux*, i versi del sommo poeta vengono declamati ma, così a mo' di didascalia, risultano sinceramente superflui e anche un po' fastidiosi. Bisogna invece predisporre alla meraviglia, a un teatro illusionistico che costringe lo spettatore a guardare con occhi sempre più infantili, man mano che deve rinunciare, ormai vinto, a capire come sia possibile che danzatori volino privi di forza di gravità, che fanciulle siano sospese nel vuoto custodite in una sfera, che una stessa persona possa sdoppiarsi quasi come un'anima che abbandona il proprio corpo.

Cantica II-Purgatorio potrebbe definirsi una proposta di danza, sul genere Momix o Pilibolus, tanto per intendersi, ma fondamentale è un *entertainment* di alto livello e di originalità e spessore tutti italiani, che sa coniugare la potenza muscolare dei performer a una notevole capacità visionaria, tutto tenuto saldamente da una gran perizia nel gestire macchine sceniche con il fine di stupire ed emozionare. I vari quadri che compongono lo spettacolo vivono in un crescendo di complessità, ammaliano per sapienza figurativa e procurato sbigottimento. Emiliano Pellisari e i suoi interpreti non sbagliano un colpo - e immaginiamo come sia un esercizio difficile e non privo di difficoltà e rischi anche per la tenuta scenica - portando al termine una serata che ha anche il pregio di accomunare nell'assoluto gradimento un pubblico veramente di ogni età. Si resta ammirati e incantati ma, all'uscita, si sente che qualcosa ci manca, si vorrebbe paradossalmente di più e ci si sorprende a pensare a cosa produrrebbe tanta maestria messa al servizio di una drammaturgia di autentico spessore narrativo. *Nicola Viesti*

TESTI

testi

AVEVO UN BEL PALLONE ROSSO

di Angela Dematté

Premio Riccione per il Teatro 2009



«...Avevo un bel pallone rosso e blu, ch'era la gioia e la delizia mia. S'è rotto il filo e m'è scappato via, in alto, in alto, su sempre più su. Son fortunati in cielo i bimbi buoni, volan tutti lassù quei bei palloni». Lina Schwarz

Personaggi:

Margherita Cagol

Padre

Gli spazi dell'azione sono due: una cucina-sala e una camera. La casa è il luogo centrale e unico dell'azione. Di volta in volta diventerà la casa dove Margherita si troverà a vivere. Il passaggio da una scena all'altra e i passaggi temporali sono convenzionali, non realistici.

I SCENA

Sala. Il Padre sta dormendo sulla poltrona. Ha un quotidiano rilasciato sulle gambe. Voci fuori campo, Margherita bambina e il Padre.

MARGHERITA - Papà? (*Il Padre resta in silenzio*) Come mai quel signore per strada l'era triste?

PADRE - Perché no'l g'aveva i soldi per i so' popi.

MARGHERITA - L'era povero?

PADRE - Sì.

MARGHERITA - E perché?

PADRE - No so, Margherita.

MARGHERITA - E ti te g'hai i soldi?

PADRE - Sì, Margherita, dormi.

MARGHERITA - ...Papà?

PADRE - Oh.

MARGHERITA - Perché i òmeni cativi i ruba? Che tanto dopo i li ciàpa sempre!

PADRE - No, noi li ciàpa sempre.

MARGHERITA - No?

PADRE - Dormi adesso...

MARGHERITA - Come mai zerti òmeni i è cativi?

PADRE - ...Perché magari i so genitori no i ghe voleva ben...

MARGHERITA - Perché?

PADRE - Perché magari i era cativi.

MARGHERITA - ...E no i pol deventar buoni?

PADRE - ...Qualche volta sì...

MARGHERITA - E come se fa a farli deventar buoni?

PADRE - Bisòn dir tante orazion a la Madona...

MARGHERITA - ...Papà?

PADRE - Oh.

MARGHERITA - Dov'ela la Madona?

PADRE - L'è en cielo.

MARGHERITA - E com'èlo el cielo?

PADRE - L'è en posto dove che no gh'è cativi. Dove che tuti i stà benon.

MARGHERITA - E la nona l'è lì?

PADRE - Sì.

MARGHERITA - Anca el zio?

PADRE - Sì, Margherita, dormi.

La Locandina

AVEVO UN BEL PALLONE ROSSO, di Angela Dematté. Regia di Carmelo Rifici. Scene di Guido Buganza. Costumi di Margherita Baldoni. Luci di Lorenzo Carlucci. Musiche di Ferdinando Baroffio. Con Andrea Castelli e Angela Dematté. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

Lo spettacolo ha debuttato l'11 novembre 2010 presso il Teatro Studio di Bolzano (repliche dall'11 al 28 novembre).

Sarà in tournée al Teatro Piccolo Eliseo di Roma (dall'11 al 16 gennaio 2011) e al Teatro Litta di Milano (dal 18 al 30 gennaio 2011), vedi la recensione a pagina 72.

II SCENA

Ottobre 1965

Margherita entra in sala. È molto tardi. Mezzanotte o giù di lì.

MARGHERITA - Papà...?

PADRE - (*Si sveglia ma rimane sonnecchiante per un po'*) Oh.

MARGHERITA - Com'ela¹...

PADRE - Ben.

MARGHERITA - No vat a dormir...

PADRE - Che or elo?

MARGHERITA - Mezanot quasi.

PADRE - 'Sa fat ancor sveglia?

MARGHERITA - Ero dré che studiavo.

PADRE - Se studia de di, no de not. (*Margherita non commenta, sta cercando qualcosa*) Varda che a no dormir se se envelena...

La to pòra bisnona la neva a dormir a le oto e la se svegliava a le zingue e l'è nada avanti novant'ani.

MARGHERITA - E ti alora sa fat chi?

PADRE - G'ho i me pensieri, popa.

MARGHERITA - G'hat problemi en botega?

PADRE - Ma no ma no (*pausa*) 'Nsoma... (*si stiracchia, sta pensando a un'altra preoccupazione...*) Sen chì provisorio... (*pausa. Margherita si versa un po' di caffè*) 'Sa bevet lì?

MARGHERITA - ...Cafè.

PADRE - G'hat en ment de far la not?

MARGHERITA - Devo finir en libro.

PADRE - Ma no te convègnelo svegliarte presto doman matina?

MARGHERITA - Odio papà...

PADRE - Ma sì, fa quel che te voi popa. (*Chiude il giornale. Pausa*)

MARGHERITA - Papà, sat che el dott. Kessler l'ha dit che a Roma par che i diga de sì...

PADRE - Per cosa po'?

MARGHERITA - Per la question de ciamarghe a l'università "sociologia" envezi che "scienze politiche".

PADRE - Ah... No l'ho mai capida 'sta question...

MARGHERITA - Se entro en par de mesi no i ne riconose la laurea en sociologia, ne farem sentir.

PADRE - "Farem" chi?

MARGHERITA - Noialtri... L'università 'nsoma...

PADRE - Mah... speriamo che no nêghe masa for dal semenà²... (*fa per alzarsi, poi si ferma. Fa per iniziare un discorso serio. Da tempo voleva tirar fuori l'argomento*) Senti Margherita... la m'ha dit la mama...

MARGHERITA - (*Lo interrompe*) Come stàlo el don Evaristo?

PADRE - Bene bene. El me domanda sempre come che va i to' esami...

MARGHERITA - Bisòn che pasa a trovarlo, el ghe n'avrà en per mal³... No son gnanca pù nada a trovar la siora Lucia al ricovero... pòra dona...l'è che no g'ho pù tempo...

PADRE - Eh... penso ben...

MARGHERITA - (*Lo interrompe, comincia a riporre tazza etc. per andar via*) 'Sti ultimi esami i è grosi...no pensavo de eser così ciapàda... no sò se riuscirò a vegnir en Bondon st'inverno...

PADRE - ...penso ben che no te g'hai pù tempo...

MARGHERITA - (*Lo interrompe*) Bisognerà che torna a studiar... (*fa per andare*)

PADRE - ...da quando che gh'è el Renato!

MARGHERITA - (*Pausa*) El te l'ha dit la mama?

PADRE - Ma... ho sentì dir...

MARGHERITA - (*Pausa*) 'Sa t'halà dit la mama...?

PADRE - Che l'è en putel picol e scur...

MARGHERITA - Mh.

PADRE:...ma da la testa fina.

MARGHERITA - Meno male.

PADRE - L'ha m'ha dit anca che no se sa ben de la so famiglia... che so' mama la se ciamà Yolanda e la vive no so endò...

MARGHERITA - A Londra...

PADRE:...che però l'è en bravo putèl.

MARGHERITA - Mh... Alora? 'Sa pènsat?

PADRE - Niente. Volevo sol dirte de star atenta.

MARGHERITA - Atenta a cosa?

PADRE - ...de far la brava ensoma...

MARGHERITA - Odio papà...

PADRE - Studia che l'è tardi.

MARGHERITA - Bonanot, papà... (*Si avvia mentre il Padre parla*)

PADRE - El digo sol perché... ghe tegno eco... a la me mate-lota⁴...

Gennaio 1966

MARGHERITA - (*Legge*) Gli studenti non vogliono mollare. Laurea in sociologia a ogni costo. Prosegue, da parte degli studenti, l'occupazione della sede dell'istituto universitario di scienze sociali. Gli studenti lamentano che la legge approvata in Senato abbia depauperato gravemente il titolo della laurea, che da "laurea in sociologia" è diventata "laurea in scienze politiche e sociali a indirizzo sociologico". Gli studenti affermano che il mezzo dell'occupazione «ha il significato di sottolineare l'estrema importanza che tale tipo di riconoscimento ha non solo per gli studenti che stanno per laurearsi qui a Trento, ma anche per il futuro sviluppo delle scienze sociali in Italia». La mole dei problemi attuali del paese chiede urgente soluzione: un intervento che vada in profondità, che sotto le voci economiche del reddito, dell'investimento, del risparmio, tocchi il problema umano in tutta la sua concretezza. A questo completamento, dunque, potrebbe concorrere, non ultima, proprio la sociologia. Al fondo di tale negativo atteggiamento verso l'università trentina stanno indubbiamente la diffusa ignoranza a proposito di ciò che la sociologia è e può essere, o una precisa mancanza di volontà politica dei partiti e del parlamento, una gretta mentalità conservatrice che è a priori contro il nuovo, sotto qualunque specie esso si presenti.

III SCENA

Giugno 1966

In cucina. Entra Margherita, trafelata. Il Padre sta facendo i conti. È pomeriggio.

MARGHERITA - Papà...

PADRE - (*È concentrato. Ha uno scossone. Perde il segno dei conti che sta facendo*) Porc... (*la guarda*)

MARGHERITA - No gh'è nesun?

PADRE - Le è a far la spesa. (*Cerca di ritrovare il segno*)

MARGHERITA - Podo dirte?

PADRE - (*Demorde*) Sì...

MARGHERITA - Te anuncio che tra tre ani, se tut va ben, sarò do-toressa en sociologia!

PADRE - E così finalmente avé finì de far quel polveron en via Verdi!

MARGHERITA - Caro siòr Cagol, el doveria eser content de g'aver 'na fiòla iscritta a la prima università italiana de sociologia!

PADRE - Miseria! Me son desmentegà de dirghe 'na roba a la mama...

MARGHERITA - Cosa?

PADRE - (*Ironico*) ...de comprar en spumante per festegiar!

MARGHERITA - Dai!

PADRE - ...scusa Margherita... me fat finir 'sto laòro n'atimo... che se no no me la cavo pù. (*Torna al lavoro. Margherita rimane lì, tentenna, cerca il modo per dirlo. Il Padre la nota, la guarda*) 'Sa gh'è?

MARGHERITA - Stasera ghe sarìa 'na festa... lì a l'università...

PADRE - Te sai che no son d'accordo...

MARGHERITA - Ma gh'è anca tuti i profesori...

PADRE - N'aven zà parlà Margherita...

MARGHERITA - Ma avén laorà tuti 'nsema per arivar a 'sto tra-guardo e mi devo eser l'unica a no festegiàr!?

PADRE - No stà farme el piagnisteo...

MARGHERITA - Che po' farò 'na bruta figura coi profesori anca...

PADRE - Se no i è stupidi i capirà. Anzi i penserà che te sei 'na putèla⁵ seria...

MARGHERITA - I penserà che i trentini l'è dei trogloditi...

PADRE - Fin adès me par che tra i trogloditi i stà benon, 'sti profesori 'taliani.

MARGHERITA - Ma dai papà, perchè?!

PADRE - Quando che te sarai sposada e te g'averai dei fioi t'el capirai...

MARGHERITA - Eco, grazie. E se no me sposo? Doverònte tornar a casa a le sete fino alla fine dei miei giorni? O sperar che prima o poi ariva 'na fata che la trasforma en zuc en de 'na carozza...

PADRE - No me par che ghe sia el riscio⁶ che no te te sposi...

MARGHERITA - ...che po' per altro en de l'ort al masimo gh'è zucheti⁷... (*Il Padre tace. È sui conti*) Niente alora. (*Fa per andare*)

PADRE - (*La ferma, ma sta sempre sui conti*) È vegnù la maestra Bortolotti en negozio, ancò⁸.

MARGHERITA - Eh..?

PADRE - La m'ha fat su tuta 'na storia, «che l'è così orgogliosa de aver avù en clase la me Margherita...e che te sei così brava... e che l'altra volta al concerto gh'è vegnù le lagrime ai òci e che sarò orgogliòs che i te fa perfin i articoi sui giornali»...

MARGHERITA - Almen éla...

PADRE - ...«e che el li conserva tuti en del caset ensèma a le fotografie de famiglia»...

MARGHERITA - Adiritura...

PADRE - La sarà stada l'na mez'ora a contarme... Dopo no l'ha comprà gnent. Me digo che l'ei vegnùda l'ì apostà per farme quel discorso... «e che no te làsa piantar l'ì⁹ perché te g'hai en dono con quela chitarra»...

MARGHERITA - G'hala ancor quele calze color lat...?

PADRE - ...e mi g'ho dit: «ma sì, gh'el digo sempre anca mi... spero che 'stà università no la ghe ciàpa via màsa energie¹⁰»...

MARGHERITA - L'è 'na novità questa...

PADRE - Cosa?

MARGHERITA - Che te m'el disi sempre anca ti.

PADRE - Cosa?

MARGHERITA - Che g'ho en dono con quela chitarra.

PADRE - No te volerai miga che faga come la maestra Bortolotti?

MARGHERITA - No, no, per carità.

PADRE - (*Pausa*) No t'honte mai dit che te sei brava?

MARGHERITA - ...sì... qualche volta...

PADRE - Te sai ben che noialtri no sen da 'ste smancerie...

MARGHERITA - Vot 'na man l'ì?

PADRE - No, no, bisòn che faga mi. Va sòna ti¹¹... (*Margherita resta lì. Il Padre dopo un po' la guarda*)

MARGHERITA - Niente allora per stasera? (*Il Padre tace*) Ciamerò la maestra Bortolotti e ghe dirò che l'è l'unica che me capìs... (*Esce*)

Marzo 1967

PADRE - (*Entrando Margherita ha lasciato dei libri. Il Padre li prende e li guarda: Marx, Lenin, Marcuse... Trova un biglietto dentro, legge. È il testo di Guido Viale.*) «Ma noi formuliamo, come ipotesi generale, che vi sia ancora la possibilità concreta di un rovesciamento radicale del sistema a capitalismo maturo, attraverso nuove forme di lotta di classe interna ed esterna, nazionale ed internazionale, e lanciamo l'idea di un'Università negativa che riaffermi nelle università ufficiali la necessità di un pensiero teorico, critico e dialettico, che denunci ciò che gli imbonitori mercenari chiamano "ragione". Qual è la missione dello studente nella società? Deve agire in una prospettiva di lungo periodo. Deve essere uno stimolo per una rivoluzione che le classi subalterne, ed esse sole, potranno fare». (*Rimane perplesso. Poi prende carta e penna e si mette a ricopiare*)

MARGHERITA - Le immagini nebulose che si formano nel cervello dell'uomo sono necessarie sublimazioni del processo materiale della sua vita, legato a presupposti materiali. Di conseguenza la morale, la religione, la metafisica e le forme di coscienza che ad esse corrispondono, non conservano oltre la parvenza dell'autonomia. Esse non hanno storia, non hanno sviluppo, ma gli uomini trasformano, insieme alla loro realtà, anche il loro pensiero. Non è la coscienza che determina la vita, ma la vita che determina la coscienza.

IV SCENA

Ottobre 1967

Sera, verso le nove. Cucina. Margherita è sola. Prende un'aspirina. Ha mal di testa. Entra il Padre arrabbiato e deluso.

MARGHERITA - Ciao. (*Il Padre non risponde*) Ciao papà.

PADRE - (*Non risponde ancora, poi vede che Margherita prende una medicina*) Stat mal?

MARGHERITA - Mal de testa.

PADRE - Ah.

MARGHERITA - Che succede?

PADRE - È mort el Gigi l'altro ieri. (*Margherita lo guarda*) Ancò gh'era el funeral.

MARGHERITA - (*Pausa*) No'l savevo, me dispiàs.

PADRE - Ma sì, ti te sai sol quel che te voi ti!

MARGHERITA - No pensavo che fusa così presto...

PADRE - Ma dai Margherita, lassa perder valà...

PADRE - (*Pausa*) Sat 'sa che g'ho dit a la sposa del Gigi? «La Margherita la sta mal, gh'è tant dispiasest de no poder vegnir»... Envézi te eri lì con quei lazeroni a l'università, a farsarve la testa con quele monade... o magari gnanca a l'università... magari en de una de quele case... a fumar e a far chissà cosa...

MARGHERITA - Papà calmete...

PADRE - Entant che i sepeleva el me amico, uno che quando ghe n'era bisògn el n'averia dat anca i calzoti... che el t'ha tegnù en gàida¹² no so quante volte quando che t'eri piccola e l'era el primo a baterte le man quando che te sonavi... Vergògnete Margherita.

MARGHERITA - Scusa papà. (*Il Padre non risponde*) G'avevo n'esame stamatin.

PADRE - (*Pausa*) E com'elo nà¹³.

MARGHERITA - Ben.

PADRE - Scusa Margherita. Ho esagerà.

MARGHERITA - (*Pausa*) No. Perché el pomeriggio pudevo vegnir al funeral, ma me son desmentegada. (*Il Padre non risponde*) 'Sa g'honte da far, coparme?

PADRE - Pensar a 'ndò che te g'hai la testa e con chi che te stai. (*Margherita resta in silenzio*) El don Evaristo el dis che quele vòse idee sul "rovesciamento del sistema" e la "critica de la ragione" o quel che l'è... le è pericolose Margherita.

MARGHERITA - E come falo el don Bolognani a saver de le no-se idee?

PADRE - Ghe le ho fate lézer mi. (*Pausa*) El dis che anca en de quei posti dove che i l'ha zà¹⁴ praticade i è nadi a finir mal.

MARGHERITA - Papà, 'sto chi l'è en discorso lungo e forse el don Evaristo no l'è proprio al corrente de tutta la situazion...

PADRE - (*Scatta*) Ma chi ve la dà a voialtri l'autorità de criticar anca i preti! Ma cosa ve se mesi en ment!

MARGHERITA - Papà sta calmo.

PADRE - Sat cosa che la m'ha dit la siora Mariota del panificio? Che gh'è de le putele to coleghe de l'università che le va a Mesa col paltò senza soto gnent...

MARGHERITA - Ma te par possibile...

PADRE - ...e po' al moment de la consacrazion le se lo cava¹⁵ e le resta lì, nude.

MARGHERITA - (*Pausa*) Coi calzoti o senza?

PADRE - Eh?

MARGHERITA - Digo, va ben nude, ma coi calzoti o senza? Ma te par possibile papà!

PADRE - Ah no so mi no... Varda che quando che se ciàpa la rùdola, l'è difizil fermarse¹⁶...

MARGHERITA - Papà, l'è méio che nente a dormir...

PADRE - Sì, méio.

Entrambi restano in silenzio.

MARGHERITA - Me dispiàs che è mort el Gigi.

PADRE - Anca a mi.

MARGHERITA - Me dispiàs che no son vegnuda al funeral...

PADRE - Ma sì, popa, el so che no te l'hai fat aposta...

Ricordete Margherita, che en de la vita bisòn tegnir la testa en de quel che se fa, perché se no, se finìs col farse trascinar da quel che succede e se se desmentega de le robe importanti.

MARGHERITA - Sì papà.

PADRE - Anca mi gh'era de le volte, quando che ere piccole, che me butavo nel laoro come en mat. Me pareva che l'era normale far così, che se no fevo¹⁷ così le robe le me scampava de man... Allora tò mama la me diséva «Varda che le matelote le è piccole 'na volta sola... vardate che le diventa grandi 'mpresa¹⁸...» E mi no l'ascoltavo, me pareva che l'era pù giusto così, che laoravo per la me famiglia. Envezi adès, 'scolta cosa che te digo, adès me dispias de no eser stà depù con voialtre. Bisòn vardarse entornò Margherita, star atenti a quei che se g'ha vizin. Hat capì?

MARGHERITA - Sì, papà.

PADRE - E star atenti a chi che se frequenta... Che po' da zovèni par che zerte idee le sia giuste ma dopo se se n'ascorze che l'era tut festerie...

MARGHERITA - (*Punta sul vivo*) Ma cosa pénsset papà! Che sente tuti stupidi? Che sente lì a l'università a contar barzelete!?

PADRE - Ma no, no digo quel...

MARGHERITA - Mìli persone che sta lì a studiar paiazàde che no le serve a gnent. Èlo così?

PADRE - Me par che t'ho fata iscriver mi a l'università...

MARGHERITA - Allora cosa diset papà? Me par esagerato, per en sbaglio che ho fat 'na volta, meter ensema tut...

PADRE - Ma 'sa g'honte da pensar... se sente dir de le robe...

MARGHERITA - Ma ghe dat rèta de pù a la siora Mariota o a tò fiòla... che fin adeso no me par de averte dimostrà de no eser seria...

PADRE - Ma che bisòn gh'è de far tut quel gazèr¹⁹, de far dimostrazion, de far scandali dentro per le cese...

MARGHERITA - Ma èla mai vegnuda la siora Mariota a veder quel che fen dentro l'università, quel che studian, chi che aven conosù e che aven portà a Trent... Lo sàla la siora Mariota cosa che succede en Vietnam? Lo sàla la siora Mariota che el governo italiano el sta aiutando l'imperialismo americano a copar no so quante persone? Lo sala la siora Mariota che se le robe le funzionasa en den altra maniera no ghe sarìa pù zent che more de fam?

PADRE - Ma sa c'entra la siora Mariota, pòra dona...

MARGHERITA - Me par che te ghe dai reta, a la siora Mariota...

PADRE - Credo ben, se la me dis che i compagni de me fiòla i fa zerte porcherie...

MARGHERITA - Ma èlo sol quel l'importante? (*Pausa*) Vot saver se fago de le porcherie? (*Il Padre resta in silenzio*) No, papà. Te giuro che no le fago zerte porcherie. E comunque i meteria i calzoti.

PADRE - Eh?

MARGHERITA - Se dovésa meterme nuda en cesa i meteria i calzoti.

PADRE - (*La guarda, non sa se divertito*) No stà dirlo gnanca per scherz. (*Pausa*) Come stàlo el Renato?

MARGHERITA - Ben.

PADRE - Dighe che el se faga veder qualche volta.

MARGHERITA - El g'ha tant laoro adeso. Sten facendo 'na no-va rivista.

PADRE - 'Na roba per l'università?

MARGHERITA - Non solo.

PADRE - 'Sa vol dir?

MARGHERITA - (*Sospira, il discorso è lungo*) La se ciama Lavoro Politico, l'era fata da 'n gruppo de Verona e adès fen noi la redazion. Se tut va ben la distribuìn en tuta Italia.

PADRE - Lavoro Politico?

MARGHERITA - Sì. La se ciama così.

PADRE - Te me la farai veder quando che l'ei pronta

MARGHERITA - Vot na copia anca per el don Evaristo?

PADRE - Eco sì, sarìa n'idea. (*Pausa*) Va a dormir valà, che te sei còta.

MARGHERITA - Sì. (*Fa per andare*) Ma ti hat magnà?

PADRE - No g'ho fam.

MARGHERITA - Vot che te prepara qualcos?

PADRE - No, magnerò en po' de pan e lat. To bisono el diseva sempre che quando se g'ha el stomec scombusolà no gh'è gnent de meio de pan e lat... e l'è nà avanti fin che l'è mort... (*prende pane e latte*)

MARGHERITA - (*Lo guarda per un po' poi, mentre mangia, si avvia*) Bonanot papà.

V SCENA

Febbraio-marzo 1968

Margherita prende carta e penna. Il Padre legge Lavoro Politico.

PADRE - «La rivoluzione culturale è uno sviluppo creativo del marxismo-leninismo e della lotta di classe... il materialismo dialettico di Mao ristabilisce il carattere scientifico del marxismo contro l'economicismo volgare e l'idealismo umanitario... Il revisionismo è il principale nemico del marxismo-leninismo, il nemico da battere a livello di massa, per restituire alle lotte delle masse una direzione rivoluzionaria.»

MARGHERITA - (*Scrivo*) Cara Yolanda, è un periodo questo, intensissimo. Il lungo viaggio di Renato ha portato idee nuove, documenti nuovi e direi che è stato decisivo per molte cose. Entro brevissima scadenza ci si presenta la necessità di una scelta: entrare in un partito rivoluzionario o non entrarci. Si tratta di una scelta decisiva. Il nostro giornale, in questo momento in Italia, è il periodico di sinistra più letto e maggiormente influente (tiriamo 5000 copie al mese!). Ogni decisione quindi è della massima importanza.

PADRE - (*Continua a leggere*) «Questo non è un momento rivoluzionario, ma prerivoluzionario» - meno male - «è avventurismo far sembrare o far credere che la presa del potere e la realizzazione di una società egualitaria è un'opera facile e rapida: bisogna invece continuamente sottolineare che sarà difficile e lunga. Non è l'esempio cubano, ma è l'esempio cinese, quello che abbiamo di fronte, cioè non è possibile l'organizzazione dell'isola felice con due anni di lotta, ma è possibile attraverso 40 anni di resistenza. Chi pensa che in Italia oggi la rivoluzio-

ne possa ridursi alla parola d'ordine della guerriglia è un piccolo borghese in cerca di emozioni, non un rivoluzionario proletario.» Almen questa me par 'na roba giusta.

MARGHERITA - Renato è partito, per un ennesimo giro d'Italia. La tappa principale questa volta sarà la Sicilia e la Puglia. Infatti occorre un'analisi particolareggiata della situazione di classe in queste terre, per la rivista. Cara Yolanda, ti puoi immaginare quanto mi dispiaccia dovermene rimanere qui, mentre Renato fa tante preziose esperienze!

VI SCENA

27 marzo 1968

Domenica, tardo pomeriggio. Camera. Margherita sta chiudendo la busta con la lettera per Yolanda, entra il Padre esagitato.

PADRE - Dìme sol'na roba. (*Margherita lo guarda*) Elo en tò amico?

MARGHERITA - Chi?

PADRE - No sta torme per giro, Margherita. (*Margherita sospira*) Digo quel Sorbi che s'è mes a dirghe contro al pret durante la predica. Elo en tò amico?

MARGHERITA - Sì.

PADRE - (*Pausa*) E te par 'na roba bela aver amizi compagni²⁰? (*Margherita tace*) T'ha'li taià la lengua Margherita?!

MARGHERITA - 'Sa vot che te diga?

PADRE - Ma te par 'na roba normale che en tò amico el se alza en pè durante la predica e el ghe dà contro al prete?

MARGHERITA - No'l g'ha dat contro.

PADRE - Eh?

MARGHERITA - No'l g'ha dat contro.

PADRE - E cos'halo fat po'?

MARGHERITA - L'ha semplicemente dit che no l'era d'accordo con quel che diseva padre Iginio.

PADRE - E te par 'na roba normale.

MARGHERITA - Se el vescovo el mete frati ignoranti a predicar no l'è colpa del Paolo!

PADRE - Ma set diventada mata?

MARGHERITA - Ma no set sempre ti che te disi che no gh'è en pret intelligente en tuta Trent, a parte el don Evaristo!

PADRE - Ma cosa c'entra...

MARGHERITA - Allora perché uno el dis 'na bona volta la verità davanti a tuti, ven fòra en scandalo!

PADRE - Sì, ma l'era en cesa Margherita, no l'era en den comizio!

MARGHERITA - Dal punto di vista del "dispositivo sociale" è la stessa cosa... e siccome è ora di disinnescarli questi dispositivi di potere...

PADRE - No, aspeta, spiegHEME.

MARGHERITA - Varda che i primi cristiani no i g'aveva ste forme de gerarchia. L'è stà dopo che qualchedun ha pensà ben de trovar en modo per g'aver pù potere. E po' me par che el Papa en de l'ultimo Concilio el sia sta abbastanza chiaro sul fato che bisòn che le robe le cambia... e che i preti i doveria «esporre fedelmente la parola» no far...

PADRE - Ma cosa c'entra tute 'ste filosofie col fato che uno el se permete de alzarse en pè durante la predica a dir la sua!

AUTOPRESENTAZIONE

Anni di piombo e parole non dette, la parabola tragica di Mara Cagol

«...Avevo un bel pallone rosso e blu, ch'era la gioia e la delizia mia. S'è rotto il filo e m'è scappato via, in alto, in alto, su sempre più su. Son fortunati in cielo i bimbi buoni, volan tutti lassù quei bei palloni». Questa filastrocca era scritta su un quaderno di Margherita bambina. Quasi un'allegoria strana, onirica, dell'anelito di tutta una vita. Questa bambina aveva il cognome di Cagol. Sarebbe, poi, diventata per tutti Mara Cagol. In scena due personaggi: Margherita e suo padre. Attraverso i loro dialoghi si racconta la vicenda della fondatrice delle Br e, soprattutto, si delinea il rapporto concreto e drammatico tra un padre e una figlia. Si cerca di rappresentare una situazione dove tutto, dal linguaggio (il dialetto trentino) ai troppi silenzi, dia l'immediata sensazione di un eccessivo "non detto". Qualcosa di freddo e struggente allo stesso tempo, che è proprio di una terra faticosa e di un'epoca burrascosa. E poi si cerca di far intravedere l'aberrazione del linguaggio ideologico, che provoca la frattura finale tra Margherita e suo padre. E si scopre, infine, che è difficile dare colpe e ragioni. E, forse, non è questa la cosa interessante. Ciò che è interessante è il mistero che rimane all'interno di un affetto e di un distacco. **Angela Dematté**

Premio Riccione per il Teatro 2009 La motivazione della Giuria

Questa la motivazione della Giuria del 50° Premio Riccione per il Teatro, composta da Umberto Orsini (presidente), Valerio Binasco, Andrea De Rosa, Rodolfo di Giammarco, Federica Fracassi, Cesare Lievi, Piero Maccarinelli, Fausto Paravidino, Lorenzo Pavolini, Ottavia Piccolo, Anna Proclemer, Francesca Airaudo (segretaria):

«Attraverso il rapporto tra un padre e una figlia, Mara Cagol fondatrice delle Br, il testo riesce ad affrontare uno snodo cruciale della storia italiana, che ha aperto una ferita non ancora rimarginata nella nostra coscienza civile. Il conflitto generazionale più classico tra supposta saggezza della tradizione e furori giovanili trova una singolare consistenza teatrale nel sapiente uso della lingua, in una dinamica di tensione tra l'impianto dialettale, che permette la comunicazione familiare, e l'inadeguatezza di una lingua nazionale che la interrompe. Nonostante l'esposizione acerba dell'iter cronologico della vicenda, sorprendono la straordinaria capacità di trasmettere emozioni profonde e insieme lo studio documentaristico che la giovane autrice ha condotto proponendo alla nostra distratta attenzione materiali parzialmente rimossi».



In apertura e in questa pagina, Angela Dematté e Andrea Castelli in *Avevo un bel pallone rosso* (foto: Fabrizio Boldrin).

MARGHERITA - (*Logica*) E che diritto g'halo el pret de dir la sua?

PADRE - Ma l'è en pret, santo Dio!

MARGHERITA - Cosa volelo dir?

PADRE - Ma cosa volè, cavarghe l'autorità anca ai preti?

MARGHERITA - Ma chi è che ghe l'ha data quella autorità?

PADRE - La Cesa el ghe l'ha data!

MARGHERITA - Se te stò disendo che basta studiar n'atimo la storia dela Cesa per capir che a 'n zerto punto...

PADRE - Ah, eco, l'è perché son ignorant che penso che en cesa zerte robe no se le fa... e che se ghe cavàn l'autorità anca ai preti e ala Cesa nen tuti a finir a remengo!

MARGHERITA - Bisognerà envezi che ghe fusa altri come el Paolo, che g'avesa el coraggio de nar contro a zerte bale... a tirar zò zerti cretini dai altari!

PADRE - No stà permeterte pù de dir 'na roba del genere. Hat capì?

MARGHERITA - Ma perché no te voi ameter...

PADRE - (*Autoritario*) Ho dit che no te te permeti pù de dir 'na roba del genere. Né chi, né da n'altra banda²¹. Ciaro?

MARGHERITA - (*Pausa*) Obbedisco.

PADRE - E te faresi meio a nar a confesarte.

MARGHERITA - Ghe penserò. (*Il Padre esce*)

PADRE - (*Legge il giornale*) «Il fine settimana a Trento pone marcatamente, attraverso episodi noti a tutti, un problema di limiti. L'aria di sberle sode, che l'altra sera ha percorso via Verdi e l'idea del Controquaresimale che qualche sera prima era trasmigrata dall'Università alla Cattedrale, sono episodi gravi e seri. Riteniamo non illegittimo il quesito se l'istinto barricadero di taluni non vada messo a fronte del sacrosanto desiderio di moltissimi che intendono compiere gli studi, perché non hanno né il tempo né i soldi per mantenersi a Trento a fare le rivoluzioni culturali. E quindi dica il comitato ordinatore quanto il prolungarsi della situazione sia tollerabile».

MARGHERITA - (*Legge il giornale*) «Come lavorano e si ammala-no i propri mariti operai della Sloi: è doveroso e umano che le Autorità si interessino di questo problema perché quando vediamo i nostri mariti andare al lavoro la mattina, non sappiamo se alla sera torneranno a casa o se la macchina della Sloi li porterà direttamente a Padova per essere ricoverati a causa del piombo tetraetile che causa spesso segni di pazzia».

VII SCENA

Gennaio 1969

Sabato mattina. Camera. Margherita sta scrivendo un articolo per Lavoro Politico.

MARGHERITA - (*Rilegge ad alta voce*) «Bisogna combattere non per trovare un posto in questa società, ma per creare una società dove valga la pena di trovare un posto... Essere leninisti significa essere dediti anima e corpo alla rivoluzione, facendo di questa la ragion d'essere della propria vita»... (*Bussa il padre, Margherita nasconde il foglio sotto un libro*) Sì?

PADRE - (*Entra*) Vot en goz²² de caffè?

MARGHERITA - No, grazie.

PADRE - 'Sa fat?

MARGHERITA - La tesi.

PADRE - Hat trovà el titolo?

MARGHERITA - (*Guardando il libro, mostrando di essere concentrata nello studio*) Dovrìa eser: "Qualificazione della forza lavoro nelle fasi dello sviluppo capitalistico".

PADRE - Roba complicada.

MARGHERITA - Abastanza.

PADRE - A che punto set?

MARGHERITA - Mah... metà più o meno. (*Sempre guardando il libro*)

PADRE - Vègnet ancò a trovar la zia?

MARGHERITA - Bisòn veder se finiso 'sto capitolo. (*Si accorge di avere un Lavoro Politico sulla scrivania, cerca di metterlo via*)

PADRE - Gh'è anca to cosina col popo...

MARGHERITA - Come stala?

PADRE - Te la vedi se te vegni 'sto pomeriggio!

MARGHERITA - Adesso vedo. (*Il Padre esce ma rientra quasi subito con una tazzina*) Che spavent! Set mat?

PADRE - No me ricordo pù se te m'hai dit che te voi caffè...

MARGHERITA - No... Ma sì valà, se ghe n'è... (*Il Padre le dà la tazzina*) Grazie. (*Beve, sempre attenta al libro*)

PADRE - 'Scolta Margherita... me domandavo... che intenzioni g'avè ti e el Renato.

MARGHERITA - (*Sempre sul libro*) En che senso?

PADRE - No, digo, se pensà de sposarve.

MARGHERITA - Che pensieri t'è vegnù stamatina entant che te eri nel bosc?

PADRE - No me par en pensier così strano...

MARGHERITA - El Renato l'è en putèl serio, papà, no sta preoccuparte.

PADRE - No, no. No me preocupo. (*Prende la tazzina, fa per andare*)

MARGHERITA - Credo ben che g'aven intenzion de sposarne.

PADRE - Ah.

MARGHERITA - No domàn, no sta agitarte.

PADRE - No eco. L'importante l'è che g'aveghe l'idea de meter su famiglia...

MARGHERITA - Vàrda che te trai en tera la chichera²³.

PADRE - Sarò mi che son restà endrìo ma no ve sento mai parlar de fiò, de 'na casa...

MARGHERITA - El me vol ben el Renato papà...

PADRE - Ma sì, no meto en dubio, ma no vorìa...

MARGHERITA - ...Ma en de 'sto moment gh'è bisogn che noi ne dedicante al studio, elo soprattutto...

PADRE - Ma no te stuferà de uno che pensa sol a le teorie sociali?

MARGHERITA - Se l'è per quel l'è elo che g'averìa da lamentarse...

PADRE - Ecco, tuti doi²⁴ allora!

MARGHERITA - Sì ma l'è proprio per quel che son contenta col Renato! Vedet papà... mi ho sempre pensà- scusa se t'el digo ma così te capisi- m'è sempre vegnù la nausea a pensar a 'na vita normale. Sposarse, g'aver dei fiò, comprarse 'na casa, 'na machina, la vilegiatura d'istà²⁵. E dopo?... Mi no me basta 'sta roba qua...

PADRE - Ma cosa volelo dir?

MARGHERITA - Vol dir che noi sen fati diversi come. Forse l'è che ti dopo la guera, t'hai fat 'na gran fadiga a tirarne su, a ricostruir tut el negozio, a far sì che stésente ben. Allora quel l'è

stà come el tò scopo. La tò contentezza l'è stada quella de farne star ben noialtre...

PADRE - Sicuro!

MARGHERITA - L'è che noi adesso no poden pù viver così. Mi no sarìa bona de viver sol per questo.

PADRE - Ma per cosa po'...

MARGHERITA - L'è per quel che son contenta de aver encontrà el Renato. Perché l'è tut ensema, vedet. L'è come se füsente ensema non sol per noi, ma per qualcos de pù grant.

PADRE - (*Pausa*) 'Scolta Margherita. Ma penset sul serio che 'sta storia de la rivoluzion la poda continuar per tuta la vita? L'è vera che magari son ristreto, che no capiso gnent... però te digo 'na roba: se cambia, sat, Margherita. Se se straca anca. E pian pian te te renderai conto che te g'avrà vòia anca ti de la tò casota e de le vacanze d'istà, e de star coi tòi.

MARGHERITA - Alòra 'sa fente²⁶ adesso? Come se fa a veder quel che succede e star fermi! Le fabbriche tute en sciopero, la zent che no g'ha gnanca 'na casa e 'na lira per comprarse da magnar. I operai che laora dese ore al dì brusàndose i polmoni o pezo...

PADRE - Ma cosa sperà, de cambiarle voialtri le robe?

MARGHERITA - Magari sì, en qualche modo.

PADRE - Ma 'scolta Margherita, ma te par possibile...

MARGHERITA - Perché i v'ha convinto che le robe le deve restar così, che el sistema l'è per forza così: da 'na banda i paròni e da l'altra i operai... Envézi no l'è proprio così. Perché el vero potere de far 'nar avanti le robe i lo g'ha quei che laora. E quindi, visto che i g'ha el potere effettivo è giusto che lo abbiano anche di fatto.

PADRE - Ma come pol eser giusto che uno che ha mes en pè 'na fabrica - fadigando anca elo, miga sol i sò operai- come pol eser giusto portarghela via con chissà quale diritto...

MARGHERITA - 'Sto pòro òm che ha fadigà tant per tirar su 'sta fabrica - a parte che se te sentisi quel che ha vist el Renato ne le fabbriche de Milan te cambieresi idea- sto pòro òm el produce en "capitale" che di fatto no l'è suo ma l'è en "prodotto collettivo" che el funziona sol attraverso el lavoro del proletariato. E, grazie al sfruttamento de milioni de operai, che no i g'ha nesuna possibilità de g'aver 'na minima proprietà, 'sti quatro "paroni" i g'ha en man tut el potere economico. Dunque è giusto che il "capitale" torni ad essere un "potere sociale", come effettivamente è.

PADRE - Quindi bisòn eliminar tuti i paroni.

MARGHERITA - Te stò disendo questo...

PADRE - Alora, fente che avé parà via²⁷ tuti 'sti aguzni de paroni... dopo come organizeré le robe?

MARGHERITA - Varda che no l'è n'idea nosa, papà. Noi sten studiando per risponder al desiderio de milioni de persone, seguendo l'esempio de realtà molto pù avanti de noi... varda la Cina per esempio...

PADRE - (*La interrompe*) Sì, sì, ma fame capir... enmagino che, 'na volta eliminati i paroni, qualchedun doverà ciapar la decision a l'interno de le fabbriche... ghe sarà dei comitati e dei rappresentanti...

MARGHERITA - Sì, più o meno...

PADRE - Dunque ghe sarà en po' de 'sti "proletari" che farà come da paroni sui altri. E po' ghe sarà uno, eletto da 'sto grupo pù picol de proletari, che farà come da paròni...

MARGHERITA - Sì, ma sarà en po' pù complesso...

PADRE - e che magari, dopo en po', visto che el g'ha da sistemmar en nipote, el farà en modo de procurarghe en posto bon en quella fabrica...

MARGHERITA - Ma cosa c'entra adesso...

PADRE - E magari, visto che n'altro "proletario" el gh'è en po' antipatico, el lo meterà en d'en posto en po' pù scomodo...

MARGHERITA - Sì, ma ghe sarà dei controlli...

PADRE - E magari, visto che le robe en de la fabrica no le sarà tute a posto, el ghe slongherà qualche carta da mili²⁸ al controllo de turno...

MARGHERITA - Ma perché te devi...

PADRE - Ensoma, el farà en po' da paron senza che el se l'abia guadagnada, la fabrica!

MARGHERITA - Ma no potrà pù succeder 'ste robe!

PADRE - Perché no?

MARGHERITA - Perché el sistema sociale e culturale sarà completamente diverso.

PADRE - Diverso come?

MARGHERITA - Ma basta veder la Cina, papà! No ghe sarà pù l'idea del possesso come che el pensan adesso. No potrà eserghe rivalità, perché tuti i contribuirà nella stessa maniera al potere sociale.

PADRE - Cioè te voi dir che nesun volerà g'aver de pù dei altri.

MARGHERITA - Per forza che all'inizio se farà fadiga a cambiar modo de pensar, ma dopo deventerà normale.

PADRE - Ma l'è impossibile Margherita.

MARGHERITA - Ma perché no te te fidi d'el slancio de milioni de persone, che domanda 'sta roba qua!

PADRE - Ma perché vorìa dir riuscir a far en mondo de santi! Cioè vorìa dir che esiste en sistema che riese a far quel che no è risusì a far gnanca Gesù Cristo! (*Pausa*) Sat cosa penso Margherita? Che i òmeni no se pol cambiarli. Se pol en po' endrizarli. Ricordarghe che esiste la carità e la dignità. Ma no se pol obligarli a eser santi. Questo penso mi. (*Pausa*)

MARGHERITA - Non c'è niente da fare.

PADRE - Cosa?

MARGHERITA - L'è ovvio che te pensi così. L'è tuta 'na tradizione che te fa pensar così.

PADRE - Alora cosa doven far secondo ti? Butar via tut?

MARGHERITA - Perché no?

PADRE - No so... quel che so l'è che sen provisòri su 'sta tera.

VIII SCENA

Sogno di Margherita

MARGHERITA - Sai Renato, ho fatto un sogno. Eravamo in una città. Una città grande, con un sacco di grattacieli. Ad un certo punto c'era un aereo gigantesco che cadeva verso di noi. Ma poi vedevo che non ci cadeva addosso... cadeva dietro i grattacieli... Poi subito eravamo in riva al mare e io sapevo che quell'aereo era caduto nel mare e che aveva sollevato delle onde altissime. Ma non avevo paura. Ero fortissima. Perché c'eri tu. Ma non solo perché c'eri tu. Non so come dire... noi eravamo forti insieme. Le onde arrivavano, ma noi non andavamo via dalla spiaggia. Stavamo sulla spiaggia. E ad ogni onda che arrivava, ci tenevamo per mano e correavamo. Era un gioco per noi. Sentivo che era pericoloso, perché l'acqua avrebbe potuto portarci via. Ma noi eravamo invincibili. E perciò ero eccitata e

felice. Nel sogno sapevo che avrei potuto correre così per sempre. Bastava che ti tenessi per mano.

IX SCENA

26 luglio 1969, giorno della laurea

Sera. Prima di cena. Appena tornati dalla laurea. Margherita sta riguardando la sua tesi, sta mettendo via delle cose. Il Padre entra, ha bevuto un po', è su di giri. Ha in mano un calice.

PADRE - 'Sa fat po'? No pòdet far doman ste robe chì...? (*Si siede, beve*)

MARGHERITA - No hat bevù en po' de masa?

PADRE - Sì ben...forsi... tra che son content... tra che m'è vegnù n'agitazion... Cosa t'elo vegnù en ment de far quei gesti davanti ala comision... (*gesto del pugno chiuso*)

Lì per lì m'è vegnù paura che no i te desa la laurea. Ma la mama la m'ha spiegà che 'na volta che i te dà el voto basta, l'ei fata... (*beve*) Che facia che i ha fat! Specialmente quel en mez, che el par en po' da l'altra banda²⁹...

MARGHERITA - Alberoni.

PADRE - Sì eco... èlo de l'altra sponda quel lì?

MARGHERITA - Anzi, papà, al contrario...

PADRE - Sarà la maniera de vestirse?

MARGHERITA - L'è en po' particolare...

PADRE - Ben ensoma, l'ha fat 'na facia...

MARGHERITA - Endò s'ela fermada la mama?

PADRE - No set contenta? (*Margherita continua a riporre le cose*) Te me pari en po' reversa.

MARGHERITA - Son straca.

PADRE - Enmagino ben. Me son empresionà proprio.

MARGHERITA - Madonega³⁰ papà! Ho capì che l'è en po' strano el profesor...

PADRE - Disevo che me son empresionà de ti! De la parlantina che te g'avevi con quei professori...

MARGHERITA - Avevo studià papà.

PADRE - Sì ma, 'nsoma, bisòn anca eser portadi, g'aver en talento...

MARGHERITA - Pù che altro ho studià tant...

PADRE - Mi digo che stavolta te sei stada proprio brava!

MARGHERITA - (*Pausa*) Grazie, papà.

Entrambi restano in silenzio.

PADRE - E adesso?

MARGHERITA - Adesso spetà che ariva la mama e dopo naren a magnar...

PADRE - Ma no, digo adeso dopo...

MARGHERITA - ...po', tra qualche dì, pensaven de nar al santuario de san Romedio.

PADRE - Come mai?

MARGHERITA - Così...

PADRE - (*Pausa*) Ven anca el Renato stasera...?

MARGHERITA - La mama la m'ha dit de envidarlo.

PADRE - Credo ben. Ghe mancherà. (*Fa per andare*) Alora vago a veder se bisòn far...

MARGHERITA - Me domandavo se te pòdevi vegnir anca ti a san Romedio.

PADRE - A far che po'?

MARGHERITA - A portarme a l'altar.

PADRE - (*Pausa*) No ho capì.

MARGHERITA - Digo se te me compagneresi a l'altar.

PADRE - (*Pausa*) No ho capì.

MARGHERITA - Digo che aven deciso de sposarne papà. (*Pausa*)

PADRE - Ah.

MARGHERITA - Alora?

PADRE - 'Sa vot che te diga?

MARGHERITA - ...Se te sei d'acordo.

PADRE - No.

MARGHERITA - Ah

PADRE - E anca se te digo de no?...

MARGHERITA - Me dispias...

PADRE - ...Cambiet idea?

MARGHERITA - No.

PADRE - Alora?

MARGHERITA - Me dispias che no te sei content.

PADRE - Cosa t'importa se no son content... Tanto avé fat tut da soli...

MARGHERITA - Se te l'avesa dit prima t'averesi dit de sì?

PADRE - (*Pausa*) No so.

MARGHERITA - Alora?

PADRE - Alora t'hai zà deciso, no?

MARGHERITA - Sì.

PADRE - (*Pausa*) Avè zà sistemà tut?

MARGHERITA - Sì. El primo de agosto ale zingue e meza.

PADRE - De mattina?

MARGHERITA - Sì.

PADRE - E perché 'sì presto?

MARGHERITA - Voleven 'na roba tranquilla... e riservata.

PADRE - Perché i vòsi "compagni" no i se n'ascorza masa³¹...

MARGHERITA - Varda che aven pensà anca a voialtri quando aven deciso de sposarne en cesa...

PADRE - Perché gh'era anca el dubio de farlo en de n'altra maniera?

MARGHERITA - ...ma zerto che anca mi ghe tegnivo... ma el Renato l'è stà bravo... perché fusa stà per elo...

PADRE - Alora ringrazia tant el Renato per el sforz.

Entrambi restano in silenzio.

PADRE - E dopo? Digo dopo che aven fat 'sta paiazada a san Romedio?

MARGHERITA - Va ben, se te la meti così alora... (*fa per andare*)

PADRE - (*Duro*) Sta chì e ascolta matelota.

MARGHERITA - Ma se no te tòi sul serio gnanca el mé matrimonio, 'sa vot che te diga del rest?

Silenzio.

PADRE - Endò pensà de nar?

MARGHERITA - A Milan.

PADRE - Subito?

MARGHERITA - Pensaven de far en viazo al mare e po' de nar a trovar la mama del Renato a Londra... dopo g'aven qualche amico che ne procureria n'alogo a Milan.

PADRE - Già tutto organizzato.
 MARGHERITA - Più o meno.
 PADRE - E come pénselo de mantegnìrve el Renato...
 MARGHERITA - G'aven zà qualche contatto per dei lavori...
 PADRE - ...co le lotte operaie?
 MARGHERITA - No preoccuparte che no vegnirén a domandar-te i soldi a ti.
 PADRE - Ma cosa c'entra Margherita! Poderò ben preoccuparme del futuro de me fiola! O sonte masa borghese!...
 MARGHERITA - Ma perché no te te fidi!
 PADRE - ...sònte masa borghese se no voi che me fiola la faga 'na vita da fam per nar drìo a chissà cosa... a chissà chi...
 MARGHERITA - Papà, fidete de mè per 'na volta!
 PADRE - (*Pausa*) Ma coreva far le robe s'è 'mpresa? G'avevet sì vòia de scampar?
 MARGHERITA - (*Pausa, con una certa aria superiore, buffa involontaria*) Bisòn che nénte³², papà.
 PADRE - (*La guarda, non val più la pena di parlare*) Sì sì, è ora di partire.

In questo silenzio non c'è più dialogo, i due punti di vista non riescono più a entrare in contatto, il Padre comincia a canticchiare una canzone degli alpini - Bersagliere ha cento penne - chissà per quale ricordo... Margherita lo ascolta, fa per andare.

PADRE - (*Interrompe per un attimo la canzone, la ferma*) El pret l'avé trovà?
 MARGHERITA - Sì.
 PADRE - Dighe a la mama che g'ho bisòn de en vestì novo.
 MARGHERITA - Bon. Grazie papà. (*Esce*)

X SCENA

Fine ottobre 1969

MARGHERITA - Carissima mamma, visto che per oggi il viaggio a Trento è andato in fumo, voglio dirti alcune cose per starti in qualche modo vicina. Milano è per me una grande esperienza. Questa grande città che in un primo tempo mi è parsa luminosa, piena di attrattive, mi appare sempre più come un mostro feroce che divora tutto ciò che di naturale, di umano e di essenziale c'è nella vita. Milano è la barbarie: è la vera faccia della società in cui viviamo. Questa società, che violenta ogni momento tutti noi, togliendoci ogni cosa che possa in qualche modo emanciparci o farci sentire veramente quello che siamo, ha estremo bisogno di essere trasformata da un profondo processo rivoluzionario. Quando mercoledì scorso c'è stata la manifestazione sindacale in cui è intervenuta la polizia provocando gli incidenti in cui ha perso poi la vita l'agente di polizia Annarumma, io ero in città con Renato. Ebbene, i commenti che ho sentito nei numerosissimi crocchi di persone che si erano formati in tutte le parti della città, erano più che mai arditi e violenti contro il governo, contro i padroni, contro la situazione sociale creatasi da una politica errata che da lunghi anni viene portata avanti. Tutto ciò che è possibile fare per cambiare questo sistema, è dovere farlo, perché questo io credo sia il senso profondo della nostra vita. Io sono molto felice di avere scelto Renato come compagno della mia vita! Pensa un po' quale disavventura mi sarebbe capitata se avessi scelto un altro che di queste cose non avesse capito niente! Con Re-

nato stiamo impostando tutto un modo di vita "nuovo", teso a raggiungere questi obiettivi. Questo è l'amore che ci unisce e che ci apre sulla società. Costruire in modo nuovo e solido un rapporto che va oltre noi due a servizio degli sfruttati e quindi al servizio del popolo. Cara mamma, questa mia felicità tu hai contribuito molto a costruirla; perché tu hai sempre avuto molta fiducia in Renato e in me. Così quando ho deciso, ho deciso sicura. Infatti non ho sbagliato. E questo lo devo a te, non ad altri che non mi hanno aiutata e che magari mi hanno intralciata sia sul piano ideologico che sul piano sentimentale. Io comunque non ho niente contro nessuno per ora. Per ora smetto sennò magari pensi che sto chiacchierando troppo e che i fatti sono ben altro. Beh, forse avresti anche ragione. Ciao mamma, tanti bacioni dalla tua rivoluzionaria!
 Margherita

XI SCENA

Fine gennaio 1970

Margherita e il Padre entrano nella casa di via Sarca, il Padre ha in mano un piccolo incarto, sembra un dolce. Margherita davanti, il Padre arriva subito dopo.

MARGHERITA - (*Entrando*) Vot en po' de caffè?
 PADRE - Cos'è quel quadro lì?
 MARGHERITA - Lenin.
 PADRE - Vedo ben chi che l'è... ocoveva meterlo lì, apena vegnudi dentro da la porta?
 MARGHERITA - No gh'era posto da l'altra parte.
 PADRE - No èrelo méio en bel san Vigilio³³...
 MARGHERITA - El vòt el caffè?
 PADRE - No no... che brut che l'è...a chi è che el ghe somiglia...
 MARGHERITA - Zucchero?
 PADRE - Varda ti se me vegnirà en ment...
 MARGHERITA - El vot el zucher?
 PADRE - No no... no voi caffè...
 MARGHERITA - No m'hat dit de sì?
 PADRE - Sì sì allora...
 MARGHERITA - Te piàsela la zona?
 PADRE - Sì ben... moderna... i fa su 'sti bugigattoli de case... I ha fat su quela bruta césa... Gh'èlo en bravo paroco almen?
 MARGHERITA - No so...
 PADRE - No vat mai a Mésa?
 MARGHERITA - Sì ma magari vago da n'altra banda...
 PADRE - Ah.
 MARGHERITA - Coma va a Trento?
 PADRE - Bene bene... gh'è tuti che me domanda se te stai ben dopo quele bombe en piazza Fontana... Visto che te sei a Milan...
 MARGHERITA - Per fortuna Milano è grande...
 PADRE - Vedi dove che se ariva co 'stà idea de far la rivoluzion? Sedese³⁴ persone è mort.
 MARGHERITA - Papà, no l'è stà nesun compagno a meter quele bombe.
 PADRE - E chi po'?
 MARGHERITA - I fascisti.
 PADRE - No so... (*Pausa*) No èlo bon el Renato de cambiarte quella luce?
 MARGHERITA - Sì, doven cambiarla

PADRE - Cosa ghe se voleralo... g'hat chi 'na pinza?
 MARGHERITA - Ma cosa te métet a far...
 PADRE - Ma dai che ghe meto en minut! Dov'è che te g'hai...
 MARGHERITA - Se ti ho detto di lasciar stare! (*Il Padre si siede*)
 Come vala a casa?
 PADRE - Bene bene. Ogni tant a la mama ghe ven destràni³⁵...
 MARGHERITA - Cosa?
 PADRE - Destràni, perché te sei via... nostalgia 'nsoma... No capiset pù el dialet Margherita? Va bè che ormai te sei cittadina milanese...
 MARGHERITA - Dighe a la mama che appena possiamo fen en salto a Trento.
 PADRE - Gh'el dirò. (*Pausa*) La mama l'ha t'ha fat 'na torta.
 MARGHERITA - Grazie, se te spèti n'atimo ariva anca el Renato...
 PADRE - Sì sì, volentieri... se l'ariva presto... perché dopo g'ho el treno...
 MARGHERITA - El voleva saludarte anca elo...
 PADRE - El Gino Patata!
 MARGHERITA - Cosa?
 PADRE - Eco chi è che l'èra! Te te ricordi quel che g'aveva la botega de frutta e verdura...
 MARGHERITA - Eh
 PADRE - Eco a chi che el ghe somigliava quel lì nel quadro.
 MARGHERITA - Svelato il mistero.
 PADRE - El Gino Patata... Bisòn che ghe el diga quando che el vedo... el sarà content... (*fa per avviarsi*)
 MARGHERITA - Vat zà via?
 PADRE - Pian pianèl bisòn che me envia se no voi che me scampa el treno...
 MARGHERITA - Te accompagno?
 PADRE - No no, no preoccuparte... che te g'averà da far... com'è che se ciàma ades la vòsa asociazion...
 MARGHERITA - No l'è proprio n'asociazion...
 PADRE - Sì, va ben, quella roba lì 'nsoma...
 MARGHERITA - Collettivo Politico Metropolitan.
 PADRE - (*Pausa*) E no c'entrà gnent con quele bombe vera?
 MARGHERITA - No papà.
 PADRE - No l'è che te te fai tirar dentro da 'na roba pù granda de ti?
 MARGHERITA - No papà...
 PADRE - Perché en conto l'è aiutar i operai a g'aver 'na vita pù dignitosa... en altro... te te rendi conto vera Margherita?
 MARGHERITA - Sì papà.
 PADRE - Saluteme el Renato.
 MARGHERITA - Non mancherò
 PADRE - Fa la brava
 MARGHERITA - No preoccuparte papà
 PADRE - No no. No me preocupo... Ciao.

XII SCENA

Fine aprile 1971

Margherita prende dei fogli.

MARGHERITA - Caro papà, ti scrivo ora questa lettera per spiegarti le ragioni che ci hanno portato ad intraprendere un certo cammino. Voglio scrivertele io, di mio pugno, perché dal vivo

non potrei spiegarle e perché temo che verrai a sapere in altro modo certe cose che ci riguardano e certamente saranno filtrate da fonti asservite al potere. Sai quanto la mia consapevolezza dei problemi di questa nostra società sia maturata da quando sono a Milano. E forse conosci la mia necessità di coinvolgermi nelle cose e di cambiarle per il meglio, dove è possibile. Per questo, per cambiarle in meglio, nella nostra organizzazione è maturata l'idea di intraprendere la lotta armata. (*Pausa*) Credimi papà, è l'unica soluzione. «Una scintilla può dar fuoco a tutta la prateria», scriveva il compagno Mao. Noi vogliamo essere questa scintilla. L'agosto scorso c'è stato un ritrovo di alcune organizzazioni a Pecorile, un paesino vicino a Reggio Emilia. Abbiamo studiato e fondo, cercando di capire un'alternativa a questo passaggio così duro. Vedi papà, non c'è. Noi ci siamo candidati ad essere l'avanguardia politica e militare della rivoluzione operaia che verrà. È necessario il formarsi di questa avanguardia cosicché la rivoluzione, quando verrà, abbia una solida base organizzativa su cui poggiarsi. Le esigenze e le idee da cui partiamo sono le stesse che abbiamo studiato in università. Ora però è l'azione reazionaria del potere che ci obbliga ad una scelta più dura. È la borghesia che ha impugnato le armi! La nostra organizzazione, da qualche tempo, ha assunto un nuovo nome. Questo nome è nato in un modo piuttosto fortuito. Eravamo in macchina, dopo una delle nostre riunioni. Portavamo a casa un nostro compagno. Ci raccontava di quello che succedeva in fabbrica, dell'ennesimo ricatto del potere: coloro che partecipavano ai picchetti e agli scioperi, spesso venivano fotografati e licenziati. Tutti pensavamo che questa negazione della libertà, questo abuso di potere, andava punito. Era necessario dare una lezione ai responsabili. Questa lezione, però, non doveva essere considerata una vendetta individuale ma riconosciuta subito come espressione della giustizia proletaria. Perciò abbiamo deciso che ci serviva un nome per identificare le nostre azioni. Stavamo passando da piazza Loreto in quel momento. Allora Renato, quasi per caso, ha detto: «Guardate, è lì che le Brigate partigiane hanno appeso Mussolini e la Petacci». Ci siamo intesi subito: brigata era il nome giusto per noi. Combattevamo per la libertà e contro il fascismo, proprio come le brigate partigiane. Ma non bastava il nome brigata, ci voleva qualcosa che esprimesse immediatamente cosa eravamo. Io allora proposi Brigata Rossa. A tutti è piaciuto. La prima lezione che abbiamo dato è stata al capo del personale della Siemens, Giuseppe Leoni. Abbiamo scelto lui perché i compagni della fabbrica avevano sempre il suo nome sulle labbra. Gli abbiamo bruciato il garage con una molotov inventata da noi, fabbricata con un flacone di detersivo Lilly. (*Pausa*) Lo so cosa penserai papà. Che il fatto di bruciare la macchina a qualcuno non è un'azione cristiana. Ma neanche il comportamento di chi manovra questo stato di cose lo è. Credimi, questo è l'unico modo che abbiamo in questo momento per dare voce all'ingiustizia in cui si trovano milioni di operai nel nostro paese. E poi davanti a noi c'è l'esempio di molti cristiani, che in Sudamerica da anni combattono per la libertà. Siamo sulla strada giusta papà. (*Pausa*) Tra poco saremo costretti a far perdere le nostre tracce. Ad entrare in clandestinità. Questo vuol dire che mi sarà difficile vedervi. Bruceremo i nostri documenti e saremo delle persone nuove. Forse i primi cittadini di una società migliore. Quando leggerai questa lettera forse sarò già...

- PADRE - (*Da fuori*) Gh'è nesun!
- MARGHERITA - (*Nasconde la lettera*) Chi è?!
- PADRE - L'orco!
- MARGHERITA - Papà?
- PADRE - (*Entrando*) Te l'hai tirà via quel obrobrio...
- MARGHERITA - Caduto.
- PADRE - ...La fine della rivoluzione?
- MARGHERITA - Eh...? Forse...
- PADRE - (*La abbraccia*) Com'ela?
- MARGHERITA - Che sorpresa!
- PADRE - Sicome son l'ultimo che ven a saver le robe...
- MARGHERITA - Cosa?
- PADRE - Come stat ti?
- MARGHERITA - Bene bene
- PADRE - Cosa disela la dottoressa...
- MARGHERITA - (*Ora ha capito a cosa si riferisce*) ...Che va tutto benissimo.
- PADRE - Eret drèo che te scrivevi³⁶?
- MARGHERITA - En po' de lavoro arretrato... (*Mette via*)
- PADRE - No fé altro che studiar voialtri.
- MARGHERITA - Eh sì. (*Pausa*) Che sorpresa, papà!
- PADRE - T'honte disturbà?
- MARGHERITA - Ma no ma no. (*Pausa*)
- PADRE - Comunque l'operazion l'è nada ben...?
- MARGHERITA - Sì sì, tutto a posto.
- PADRE - Com'ela ti, el morale...?
- MARGHERITA - Ma bene papà.
- PADRE - Te dispias?
- MARGHERITA - Odio papà, certo che no son contenta... ma cosa devo far?
- PADRE - Comunque la dottoressa la dis che te poi averne dei altri, no?
- MARGHERITA - Sì per fortuna.
- PADRE - E allora speterén ancora en po' per aver n'altro nipotino.
- MARGHERITA - Eh sì... Scusa che metto via 'sta roba...
- PADRE - (*La guarda, si guarda in giro*) Allora, come va?
- MARGHERITA - (*Fa un cambio di umore forzato, improvvisamente allegro*) Tutto benissimo adesso!
- PADRE - Allora t'hai zà ripreso a laorar... Sì ben... te sei come mi... no te sei bòna de star ferma...
- MARGHERITA - (*Continua a mettere via delle cose*) No no...
- PADRE - Fermete n'atimo! Che no t'ho gnanca vist en faccia...
- MARGHERITA - (*Sorride*) Ma sì, scusa. (*Si siede, cerca di nascondere la mano*)
- PADRE - (*Le guarda la mano*) 'Sa g'hat li?
- MARGHERITA - Dove?
- PADRE - Sa te set fata?
- MARGHERITA - Ah... me son brusàda co la pentola a presion...
- PADRE - Ah sì, l'è 'na bomba quella...
- MARGHERITA - Cosa?
- PADRE - Digo che l'è 'na bomba la pentola a presion, bisòn star atenti... ghe l'ho sempre dit a tò mama.
- MARGHERITA - Eh sì.
- PADRE - Fame veder se l'è difetosa... Dov'è che te la g'hai...
- MARGHERITA - L'ho butada nella pattumiera...
- PADRE - ... ma sì... t'hai fat ben... però la parte soto te podevi te-gnirla...
- MARGHERITA - Dovèn parlar de pentola a presion tutta la sera?
- PADRE - No no, però anca butar via la roba... Va bè che no sen pù en tempo de guera ma 'nsoma...
- MARGHERITA - ...No, per fortuna.
- PADRE - Col Renato tutto bene?
- MARGHERITA - Benissimo.
- PADRE - (*Pausa*) No me contet gnet?
- MARGHERITA - Ma, sempre il solito...
- PADRE - E le vòse bataglie?
- MARGHERITA - Bene.
- PADRE - (*Ironico*) Sempre in lotta contro il regime capitalista?
- MARGHERITA - (*Dura*) Sì, papà.
- PADRE - (*Pausa*) Cos'è che stè zercando de far adesso?
- MARGHERITA - Ma, adesso... (*vaga, deve scegliere cosa dire*) ...stiamo cercando di operare soprattutto nelle fabbriche...
- PADRE - Coi volantini...?
- MARGHERITA - Sì, anche.
- PADRE - Ve sé en po' calmadi...
- MARGHERITA - Siamo in una fase di riorganizzazione.
- PADRE - Ma sì, giusto. Così podé pensar n'atimo de meterve a posto... de zercàr 'na casa en po' pù grandòta...
- MARGHERITA - A noi la ne piàs 'sta casa qua.
- PADRE - Ah sì, per carità... pensavo che anca voialtri volese cambiar... (*Margherita resta in silenzio*) Te saluda tuti a casa.
- MARGHERITA - Grazie.
- PADRE - Cosa gh'è Margherita?
- MARGHERITA - Niente...
- PADRE - Te me pari sora pensier...
- MARGHERITA - (*Esplode*) Ma sì papà, sì! Son sora pensier!
- PADRE - 'Sa ghelo?
- MARGHERITA - Ma niente niente, l'è tut feserie tanto...
- PADRE - Ma chi è che ha dit questo?
- MARGHERITA - Tu papà!
- PADRE - Ma cosa te agitet en de stà maniera...
- MARGHERITA - Ma cosa pensi: che siamo qua a giocare? A buttar volantini colorati per divertimento?
- PADRE - Ma se te m'hai dit ti che...
- MARGHERITA - Ma cosa ne sai papà? Noi stiamo facendo una lotta vera... e sta anche funzionando... (*si ferma*)
- PADRE - Odio Margherita... ma pensavo che dopo el fato del popo fusa cambià en po' de robe... che te g'avesi altre preocupazion... Speravo che 'sto fatto el t'averia fata rifleter su la vera importanza da dar a le robe.
- MARGHERITA - Esatto. Infatti abbiamo capito ancora di più che è necessario ampliare la nostra lotta.
- PADRE - Cosa vol dir?
- MARGHERITA - Coinvolgere più persone possibili. Farci sentire in tutta la società. Questa è la cosa più importante adesso.
- PADRE - Ma se fusa nato el popo, come averèset fat?
- MARGHERITA - Ma, di fatto, non è nato.
- PADRE - (*Pausa*) Forse l'era l'unica maniera per farte averzer³⁷ i òci...
- MARGHERITA - Cosa?
- PADRE - Quando se g'ha en fiòl, tut se ridimensiona, se capis che tut el rest l'è meno importante...
- MARGHERITA - Prova a dirlo a quelli che non possono neanche dargli da mangiare, ai loro bambini... perché qualcuno li ha tenuti nell'ignoranza e nella miseria.
- PADRE - Ma perché te vai sempre a pensar ai altri...?
- MARGHERITA - Perché noi le abbiamo viste queste situazioni...!
- PADRE - Sì, va ben, te le hai viste... ma ti te set fermada a vardarte

ti? Te set fermada a pensar a la tua, de vita?

MARGHERITA - Ma come fai a essere così chiuso papà? Secondo te dovrei star qui (*sarcastica*) a pensare, a prendere coscienza del mio dramma...

PADRE - No far la stupida Margherita...

MARGHERITA - È successo! Sono cose che succedono! Non solo a me! C'è qualcuno che non ha neanche un ospedale dove essere curato... E allora vedi che il mio non è un dramma, non ho il diritto di stare a lamentarmi neanche un minuto...

PADRE - Ma perché, no set n'essere umano ti? No g'hat bisòn come tutti i altri de curarte, de polsà³⁸, de trovar dei momenti de serenità ...

Mi el capiso che stè lotando per aiutar la zent, questo el capìso, ma no penso che doveghe sacrificar tuta la vosa vita per questo...

MARGHERITA - La verità è che tu vorresti che vivessimo come voi... che ci cercassimo un bel lavoretto e pensassimo solo ai fatti nostri.

PADRE - No, no ho dit quel.

MARGHERITA - Sì, è questo che vorresti papà.

Entrambi restano in silenzio.

PADRE - Ma dove volé arivar?

MARGHERITA - Vedremo.

PADRE - Te me preoccupi Margherita.

MARGHERITA - No, non preoccuparti per noi. Preoccupati invece di capire anche tu quello che succede nel mondo. E allora capirai che abbiamo ragione noi. Che siamo sulla strada giusta.

PADRE - (*Pausa*) No so. Gh'è qualcos che me fa paura.

MARGHERITA - Ti fa paura perché è nuovo, perché è diverso da quello che hai sempre pensato.

PADRE - Sì, forse. Forse stò diventando vècio. Forse ti te stai diventando granda e mi stò diventando vècio. (*Pausa*) Che pecà però.

MARGHERITA - Cosa?

PADRE - Gnente gnente. (*Si alza*) Vago Margherita.

MARGHERITA - Perché così presto?

PADRE - Così no arivo masa tardi a casa... se no la mama la se preoccupa...

MARGHERITA - Ho capito. (*Pausa*) Vuoi che venga con te?

PADRE - A Trento? (*Margherita resta in silenzio.*) No no, sta lì ti, popa.

MARGHERITA - Buon viaggio allora. (*Fa per abbracciarlo, ma è un abbraccio strano, freddo*)

PADRE - Ciao. Fate veder ogni tant. (*Esce*)

XIII SCENA

3 marzo 1972

Margherita rimane da sola, è a disagio. Strappa la lettera al Padre. Prende la macchina da scrivere - che da questo momento sarà sempre presente - e legge quanto ha già scritto, poi continua a scrivere.

MARGHERITA - Venerdì alle ore 9 le Brigate Rosse hanno arrestato di fronte allo stabilimento della Sit Siemens il dirigente

Idalgo Macchiarini. Dopo averlo processato, lo abbiamo consigliato a lasciare al più presto la fabbrica e quindi rilasciato in libertà provvisoria. Macchiarini è un duro di quelli che ad ogni passo ripetono «gli operai vanno trattati con la frusta, se no sono sempre lì a rivendicare». Macchiarini però è anche un saggio, egli sa che le forze reazionarie che fanno capo a quel Piccoli, ministro delle Partecipazioni statali e fiero sostenitore della destra nazionale, lo considerano «patrimonio intoccabile della nazione». Per questo egli le sostiene con le parole e coi fatti. Macchiarini, per concludere, è quel che si dice un tipico neofascista: un neofascista in camicia bianca, e cioè una camicia nera dei nostri giorni. Macchiarini dunque, è un responsabile della guerra che la borghesia ha scatenato su tutti i fronti e su tutti gli aspetti della vita produttiva e sociale delle masse. Questo processo a Macchiarini è però un avvertimento a tutti gli altri.

Mordi e fuggi!

Niente resterà impunito!

Colpiscine uno per educarne cento!

Tutto il potere al popolo armato

Per il comunismo,
Brigate Rosse

6 maggio 1972

PADRE - «Un mandato di cattura sarebbe stato emesso per il sociologo Curcio indicato come uno dei cervelli delle Brigate Rosse. Secondo le informazioni della magistratura milanese è ritenuto uno dei tre elementi della sinistra extraparlamentare che dopo aver costituito il Collettivo Politico Metropolitano a Milano, annunciarono all'inizio del 1970 la formazione dei nuclei Brigate Rosse da inserire nelle fabbriche, in opposizione alle organizzazioni politico-sindacali legalmente costituite. Renato Curcio ha sposato una giovane trentina, Margherita Cagol. Anche la moglie è scomparsa insieme al marito».

Margherita arriva dal Padre. Dove siamo? Forse in un luogo a metà. Non c'è più una stanza. Tutto è spoglio.

PADRE - (*La sente arrivare*) Eccola qua.

MARGHERITA - Ciao papà.

PADRE - Set ancor viva?...

MARGHERITA - Per adesso sì...

PADRE - (*La guarda, Margherita sorride*) Da 'ndò vegnet? Ah già, meglio non sapere niente...

MARGHERITA - Come stai? (*Il Padre resta in silenzio*) Comunque son contenta di vederti.

PADRE - Anca mi. (*La guarda, Margherita sorride. Silenzio*) Và-lelo la pena Margherita? Chi è che le pensa quele vòse azioni... anca ti?

MARGHERITA - Sì, siamo tutti insieme a decidere.

PADRE - Ma Dio santo Margherita! Da piccola me pareva de averte insegnà la decenza, l'umiltà, el timor di Dio!

MARGHERITA - Perché fai parte di una tradizione che vi insegnava solo ad obbedire, a non farvi domande ... e vi inculcava un senso di colpa se facevate il contrario.

PADRE - No, no, cara, mi vegno da 'na tradizion che ne 'nse-

gnava che a g'aver rispetto e a comportarse ben se diventava pù omeni... e eren pù contenti, credeme, ne godeven de pù la vita...

MARGHERITA - Sì, ma non eravate liberi.

PADRE - E quale sarésela la vòsa libertà? Quela de scampar sempre? De organizzar rapine e sequestri? Sé liberi così? Cosa ve sèrvela questa "libertà dal potere" se po' no sé contenti, se no ve gustà la vita...

MARGHERITA - Ma in questo momento non possiamo essere contenti e felici, perché dobbiamo lottare per un mondo dove Tutti possano essere felici...

PADRE - E chi è che ha dit che el vegnirà, eh? E se no'l dovesa vegnir, 'sto mondo migliore? Se finisse tuti en galera senza aver combinà gnent... o pèzo anca... perché se pol anca rimeterghe la pel per 'ste robe chi... Ma dove sarésela 'sta classe operaia per cui combaté? Dov'èle, adesso, 'ste masse rivoluzionarie de cui ve 'mpienì la boca...

MARGHERITA - Non parlare di cose che non sai, che non hai studiato...

PADRE - ...Cosa ne savé voialtri de quel che vol i operai? ...anca el PCI pian pianel el stà trovando n'acordo co la democrazia cristiana...

MARGHERITA - Il PCI vuole scendere a compromessi col capitalismo...

PADRE - E se anca fusa! Se questo fusa en modo per star tuti méio...

MARGHERITA - No papà, così si cede ad un sistema che ci porterà tutti a marcire... Solo con la rivoluzione è possibile una condizione di uguaglianza per tutti!

PADRE - Ma nesun vol che sente tuti uguali!

MARGHERITA - Ma cosa dici papà!

PADRE - I òmeni i conoso pù de ti, matelota. E so che quel che ghe 'nteressa no l'è de eser tuti uguali, o de far la rivoluzion... quel che ghe 'nteressa, a la fin, l'è de star ben. L'è quel che ghe 'nteressa. Anca se no i lo capis subito. Se se affanna... ma a la fin quel che se vol l'è de eser contenti. (*Margherita resta in silenzio*) Quando parlo de contentezza 'sa penset che me 'ntenda... no digo miga quela de meterse a posto... 'na volta magari, pensavo così, che bastava guadagnar assà per poderve mantegnir ben... mi digo quela contentezza vera, quela che te 'mpienis el cor... quella che 'na volta se chiamava "letizia"... (*Pausa*) Ti te disi che quela vòsa rivoluzion la te darà quela contentezza lì?

MARGHERITA - (*Pausa*) Penso di sì papà... comunque questa non è la cosa più importante...

PADRE - Ma Cristo Margherita! Ma come non è la cosa più importante? Ma per cosa la fat, ti, 'sta rivoluzion? Per cos'è che te stai risciano la pel? Te cognoso Margherita. Anca se no te par possibile... (*Margherita resta in silenzio*) Te te ricordi quando te fevi i concerti co la chitara... tuti che te bateva le man, che te feva complimenti... Te sembrava de eser al masimo de la sodisfazione. Ma dopo te vegnivi a casa en po' seriosa e mi te disavo: «'Sa ghelo³⁹? No set contenta Margherita?» e ti te me disevi: «No so, l'è come se no me bastasa mai niente, anca le robe pù bele...» Te eri tì che te me'l disevi...

MARGHERITA - Ma cosa c'entra adesso...

PADRE - ...e mi pensavo... varda come che l'è sensibile la mé Margherita...

MARGHERITA - Per fortuna poi sono diventata un po' più forte...

PADRE - Envezi te digo che quel sentimento lì prima o poi el sco-

prin tuti! E quando el ven fora no ne'l disén per vergogna, zercan de 'mpienirne⁴⁰ de laoro per no sentir, per no pensarghe... perché en de tante robe, specialmente le pù bèle, g'aven quela sensazion... L'è come se g'avesen na maledizion nel còr. E l'è per quel che tanti i sbaglia, i fa de le robe anca brute, sporche, perché i vòl sempre de pù, per squerzer⁴¹ 'sta insodisfazione. Ma no gh'è 'na soluzion a stà roba chì, sen tuti fati così... Voi ve sé convinti che co la "rivoluzion" se pòl trovar finalmente 'na soluzion. L'è come se avesse trovà 'na roba che tegnisa ensema tut quel grumo de passioni e desideri sani che g'avé per voi e per el mondo. Ve se convinti, praticamente, che l'è possibile en paradiso en tera. Ve sé seradi dentro en bel castel de teorie dove che no se pòl sentir nesuna insodisfazione, nesun dubbio, nesuna malinconia. Ma 'sto paradiso che volé costruir, a la fin, l'è n'inferno, 'na noia mortale, 'na maledizion. Per voi, prima de tut.

MARGHERITA - Perché?

PADRE - Perché avé censurà la vòsa vita, i vòsi affetti. Avé butà via tuta la nòsa tradizion per l'idea de 'n futuro che no avé mai vist, che no è mai esistì! No mi no la g'ho 'na soluzion. Quel che so l'è che qualchedun ne ha fati e ne porta via. E 'sto Qualchedun, 'na volta, l'ha mandà so fiol a dir che con Elo se poteva g'aver la contentezza vera, se poteva cambiar el mondo. L'ha fat la Cesa perché g'avésente n'aiuto... ma no'l ne l'ha cavà quel desiderio, quela sensazion de no eser mai tranquili, mai paròni de noi... E voi g'avé la presunzione de cambiarlo voi, el mondo, de trovar 'na soluzion a tuti i mali... Ma 'sta presunzione la ve porterà a finir mal, Margherita. Crédeme.

MARGHERITA - Ma questa non è una presunzione. È così! Se la società non cambia non può cambiare neanche l'uomo! E per fare questo noi adesso dobbiamo fare dei sacrifici. Non è che i sequestri ci divertano...

PADRE - Allora basta Margherita! Basta! Piantàla! Sé ancora en tempo! Ma perché te sei così testarda! (*Margherita resta in silenzio*) Mi son esasperà, me ensogno che i te sbarà⁴² o che i te fa del mal.. che te vivi dentro cantine sporche... E po' sen chi che parlan, tranquili, ma 'n de'n moment podria arivar i carabinieri, o chissà chi... e portarte via...

MARGHERITA - Non sono così bravi...

PADRE - Mi no stò ben Margherita, g'ho 'na brutta malatia (*pausa*) e no so quant che durerò. (*Margherita resta in silenzio*) E g'ho paura de no poderte pù veder.

MARGHERITA - (*Pausa*) È una cosa grave?

PADRE - No se sa ancora.

MARGHERITA - I dottori cosa dicono?

PADRE - No i rièse a capir ben.

MARGHERITA - E non si sa cos'è?

PADRE - En tumor, en boca.

MARGHERITA - Ti fa male?

PADRE - No... no. (*Pausa*)

MARGHERITA - Quand'è che si sa qualcosa?

PADRE - Tra qualche dì, penso.

MARGHERITA - Allora vi chiamo per sapere.

PADRE - Sì, ogni tant ciàmene, per piacere. Che almén per 'na not dormin.

MARGHERITA - Mi dispiace farvi preoccupare tanto.

PADRE - (*Pausa*) Adesso doveria dirte: Ma va là, Margherita, no preoccuparte per noi, va per la tò strada... e envèzi no son bòn...

MARGHERITA - Non so cosa dirti, papà. Spero che i fatti ti fa-

ranno capire.

PADRE - G'ho paura che no capirò mai.

MARGHERITA - (*Pausa*) Ciao, papà. Curati.

PADRE - Anca ti... ti soprattutto, Margherita. (*Margherita sta per andare, il Padre la ferma*) Margherita... (*Margherita si ferma*)
Se no te savesi endò nar... noi sen sempre qua.

XIV SCENA

18 aprile 1974

MARGHERITA - (*Comunicato n. 1 - sequestro Mario Sossi, scrive*) «Un nucleo armato delle Brigate Rosse ha arrestato e rinchiuso in un carcere del popolo il famigerato Mario Sossi, sostituto procuratore della repubblica. Mario Sossi era la pedina fondamentale della controrivoluzione, un persecutore fanatico della classe operaia, del movimento degli studenti, delle organizzazioni della sinistra rivoluzionaria. Mario Sossi verrà processato da un tribunale rivoluzionario. Compagni, entriamo in una fase nuova della guerra di classe, fase in cui il compito principale delle forze rivoluzionarie è quello di rompere l'accerchiamento delle lotte operaie estendendo la resistenza e l'iniziativa armata ai centri vitali dello stato».

30 aprile 1974

PADRE - (*Legge il giornale*) «Oggi pomeriggio i rapitori del giudice Mario Sossi si sono rifatti vivi. Alle 16.50 hanno telefonato alla redazione del quotidiano *Il Corriere Mercantile* e hanno detto al redattore: "Andate in via Colombo n.1. Troverete un messaggio da recapitare alla signora Sossi". Un giornalista si è subito recato all'indirizzo indicato e ha trovato nella cassetta per le lettere un foglio scritto di pugno dal dott. Sossi, indirizzato alla moglie: "Cara Grazia, cari tutti, curatevi e state bene. Sto bene. Grazia, prosegui la tua lotta affinché ognuno assuma le sue responsabilità. Non sono soltanto io responsabile dei miei errori. Ogni indagine e ricerca è dannosa. Aspettate. Baci. Mario"».

5 maggio 1974

MARGHERITA - (*Comunicato n.4, scrive*) «Gli interrogatori del prigioniero Mario Sossi sono terminati. Abbiamo sentito la sua versione dei fatti, la sua autodifesa, la sua autocritica. Rispetto al popolo, alla sinistra parlamentare ed extraparlamentare egli si è macchiato di gravi crimini, peraltro ammessi, per scontare i quali non basterebbero 4 ergastoli e qualche centinaio di anni di galera, tanti quanti lui ne ha chiesti per i compagni comunisti del 22 Ottobre. Tuttavia a chi ha potere e tiene per la sua libertà lasciamo una via di uscita: lo scambio di prigionieri politici. Contro Mario Sossi vogliamo libertà per: Mario Rossi, Giuseppe Battaglia, Augusto Viel, Rinaldo Fiorani, Silvio Malagoli, Cesare Maino, Gino Piccardo, Aldo De Scisciolo. Gli 8 compagni dovranno essere liberati insieme in uno dei seguenti paesi: Cuba, Corea del Nord, Algeria. Entro le 24 ore successive alla conferma dell'avvenuta liberazione degli 8 compagni avverrà la liberazione anche di Ma-

rio Sossi. Questa è la nostra parola. Garantiamo l'incolumità del prigioniero solo fino alla risposta. In una guerra bisogna saper perdere qualche battaglia. E voi, questa battaglia l'avete persa».

23 maggio 1974

PADRE - (*Legge*) «Mario Sossi è stato liberato. In seguito alla liberazione del dott. Sossi dovrebbe diventare esecutiva l'ordinanza della Corte d'Appello di Genova che ha concesso la libertà provvisoria agli otto detenuti della "22 ottobre". Questi erano gli accordi presi con il gruppo Brigate Rosse. Il procuratore generale dottor Francesco Coco, però, non intende in alcun modo firmare l'ordine di scarcerazione. Ci si chiede se, questa volta, i brigatisti- decidendo di liberare l'ostaggio ancor prima del momento pattuito- non dimostrino di conoscere le contraddizioni interne agli apparati di Stato, i quali avrebbero sacrificato la vita di Mario Sossi con l'unico intento di mostrare fermezza e così scongiurare un presunto pericolo futuro. E ci si chiede, soprattutto, se sia legittimo che uno Stato- uno Stato democratico- una volta sceso a patti, non mantenga la parola data».

XV SCENA

18 settembre 1974

MARGHERITA - (*Si prepara*) Cari genitori, vi scrivo per dirvi che non vi dovete preoccupare troppo per me. Ed ora vi spiego perché. Renato è stato arrestato grazie a una grossa spia internazionale: padre Leone, un frate a servizio della CIA che già s'era infiltrato nelle formazioni guerrigliere dell'America Latina. Renato aveva accettato di incontrarsi con lui e questo gli è valso l'imbooscata e l'arresto. Ora tocca a me e ai tanti compagni che vogliono combattere questo potere borghese ormai marcio, continuare la lotta. Non pensate per favore che io sia incosciente. La storia mi dà ragione. Vogliatemi bene lo stesso, anche se so che per voi è molto difficile capire. Vi voglio più bene che mai.
Margherita

XVI SCENA

18 febbraio 1975

PADRE - (*Legge il giornale*) «Commando guidato dalla moglie fa evadere il brigatista Curcio. La donna è la trentina Margherita Cagol. Erano passate da pochi minuti le 16, quando la Cagol ha suonato il campanello d'ingresso delle carceri di Casale Monferrato. La guardia Corelli è andata ad aprire, ma è stata subito minacciata dalla giovane con un mitra che nascondeva sotto il cappotto, e gli ha intimato di non muoversi e di alzare le mani. Tutti gli altri aggressori erano così già dentro, armati, chi di pistola, chi di mitra. È la prima volta, in Italia, che un commando armato fa irruzione in un carcere e riesce a liberare non un prigioniero qualsiasi, ma quel Renato Curcio che per i precedenti e per le preoccupazioni che tuttora vengono dal gruppo da lui fondato, doveva essere uno degli uomini più sorvegliati d'Italia».

XVII SCENA
5 giugno 1975

Nella cascina Spiotta. Margherita e il Padre sono ora come uniti, forse insieme. Forse Margherita è seduta a terra con la testa sul grembo del padre. Lo spazio è quasi nudo. Rimangono poche cose.

MARGHERITA - Sat papà, ho fat en sogno. Ero en de 'na bela sala, granda. Gh'era de le poltrone scure. Davanti a mi era sentà n'òm, en po' vecio... savevo che l'era uno 'mportante, tipo en politico. El ghe somigliava al Aldo Moro. L'era come famigliare, el me deva sicurezza. Però quando el vardavo en faccia vedevo che l'era cativo. Allora scampavo. E élo el me coreva drìo, el neva veloce e el g'aveva en fià pesante. Ala fin riusìvo a farlo star dentro a na camera e èl seravo dentro. L'era 'na camera piccola piccola, con en linzòl ros sul mur. Ero lì, for da quela camera e a 'n zerto punto sentivo come guair e raspar a la porta, come se dentro ghe fusa en cagn. Volevo daverzer⁴³, perché el me feva pena, ma g'avevo anca paura che el me mordersa, 'na volta davert. Po' daverzevo, pian. E vedevo en cagn, maron, con el pel cort e le rece⁴⁴ base. El carezavo e me 'ncuciavo con elo per tera. Come quando ero piccola. Stevo lì per tera e el carezavo. Ma ero triste perché savevo che dovevo portarlo a morir. No savevo perché, ma dovevo farlo. L'era el me compito. Allora el strucavo forte, l'abbracciavo e po' el metevo en de'n plaid. Po' el metevo nel baule de 'na machina. Elo el pozava el mus e el se 'ndormenzava. Allora mi pianzevo pianzevo e 'ntant che pianzévo ghe sbaravo. Ma po' daverzevo i oci e vedevo che soto el plaid no gh'era el cagn, gh'era qualcos de pù gros. Allora tiravo via la coerta e vedevo n'òm, co 'na giacca nera. E per n'atimo ero contenta perché no gh'avevo sbarà al me cagn! Ero contenta. Savevo che no dovevo eser contenta... ma ero contenta. Ma po' vardavo méio quel òm, el giravo. E vedevo che te eri tì papà. Me dispias, me dispias papà...

XVIII SCENA
7 giugno 1975

Il Padre è seduto, sulla poltrona, con gli occhi chiusi. Ci appare esattamente come nella I scena. Sentiamo il comunicato letto dalla sua voce fuori campo. Come un ricordo.

«Ai compagni dell'organizzazione, alle forze sinceramente rivoluzionarie, a tutti i proletari. È caduta combattendo Margherita Cagol, "Mara" dirigente comunista e membro del comitato esecutivo delle Brigate Rosse. La sua vita e la sua morte sono un esempio che nessun combattente per la libertà potrà più dimenticare. Fondatrice della nostra organizzazione, "Mara" ha dato un inestimabile contributo di intelligenza, di abnegazione e di umanità alla nascita e alla crescita dell'autonomia operaia e della lotta armata per il comunismo. Comandante politico-militare di colonna, "Mara" ha saputo guidare vittoriosamente alcune tra le più importanti operazioni dell'organizzazione.

Valga per tutte la liberazione di un nostro compagno dal carcere di Casale Monferrato. Non possiamo permetterci di versare lacrime sui nostri caduti, ma dobbiamo impararne la lezione di lealtà, coerenza, coraggio ed eroismo!

È la guerra che decide in ultima analisi, della questione del potere: la guerra di classe rivoluzionaria. E questa guerra ha un prezzo: un prezzo alto certamente, ma non così alto da farci preferire la schiavitù del lavoro salariato, la dittatura della borghesia nelle sue varianti fasciste o socialdemocratiche. Non è il voto che decide la questione del potere; non è con una scheda che si conquista la libertà. Che tutti i sinceri rivoluzionari onorino la memoria di "Mara" meditando l'insegnamento politico che ha saputo dare con la sua scelta, con il suo lavoro, con la sua vita. Che mille braccia si protendano per raccogliere il suo fucile! Noi, come ultimo saluto le diciamo: "Mara" un fiore è sbocciato, e questo fiore di libertà le Brigate Rosse continueranno a coltivarlo fino alla vittoria!».

Lotta Armata per il Comunismo
 Brigate Rosse

6 giugno 1975

PADRE - (*Legge il giornale*) «Uccisa una donna-bandito. Due carabinieri gravissimi. Il giovane industriale vinicolo Vittorio Vallarino Gancia, rapito ieri pomeriggio nei pressi della propria abitazione, è stato liberato oggi in circostanze drammatiche al termine di un conflitto a fuoco a pochi chilometri da Acqui tra carabinieri e rapitori. Uno dei banditi, una giovane donna, è stata uccisa. Secondo quanto si è appreso negli ambienti del nucleo antiterrorismo del ministero degli interni, la giovane somiglierebbe a tre donne le cui foto sono negli archivi del nucleo. Non ha trovato finora conferma l'ipotesi, avanzata da qualche parte, secondo la quale potrebbe essere la trentina Margherita Cagol, moglie del brigatista Renato Curcio».

Il Padre apre gli occhi, si alza e va a prendere pane e latte. Mentre mangia si sentono le voci fuori campo.

MARGHERITA - Papà? (*Il padre non risponde*) Come mai quel signore per strada l'era triste?

PADRE - Perché no'l g'aveva i soldi per i so' popi.

MARGHERITA - L'era povero?

PADRE - Sì.

MARGHERITA - E perché?

PADRE - No so, Margherita.

MARGHERITA - E ti te g'hai i soldi?

PADRE - Sì, Margherita, dormi.

MARGHERITA - ...Papà?

PADRE - Oh.

MARGHERITA - Perché i òmeni cativi i ruba? Che tanto dopo i li ciapa sempre!

PADRE - No, noi li ciapa sempre.

MARGHERITA - No?

PADRE - Dormi adesso...

MARGHERITA - Come mai zerti òmeni i è cativi?

PADRE - ...Perché magari i so genitori no i ghe voleva ben...

MARGHERITA - Perché?

PADRE - Perché magari i era cativi.

MARGHERITA - ...E no i pol deventar buoni?

PADRE - ...Qualche volta sì...

MARGHERITA - E come se fa a farli deventar buoni?

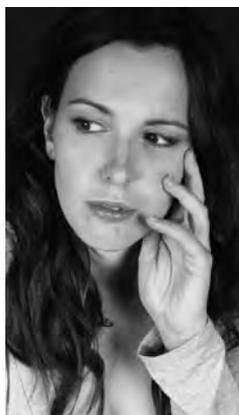
PADRE - Bisòn dir tante orazion a la Madona...
 MARGHERITA - ...Papà.
 PADRE - Oh.
 MARGHERITA - Dov'ela la Madona?
 PADRE - L'è en cielo.
 MARGHERITA - E com'elo el cielo?
 PADRE - L'è en posto dove che no gh'è cativi. Dove che tuti i stà
 benon.
 MARGHERITA - E la nona l'è lì?

PADRE - Sì.
 MARGHERITA - Anca el zio?
 PADRE - Sì, Margherita, dormi.
 MARGHERITA - (*Pausa*) E anca noi naren lì quando che saremo
 morti?
 PADRE - Sì, popa. Ma no sta pensar a 'ste robe adeso, dormi.

FINE

NOTE

- ¹ Com'ela: come va? Come stai?
- ² Che no néghe masa for dal semenà: che non andiate troppo fuori dal seminato.
- ³ L ghe n'avrà en per mal: ci rimarrà male, si sarà offeso.
- ⁴ Matelota: bambina.
- ⁵ Putèla: ragazza.
- ⁶ Riscio: rischio.
- ⁷ Zucheti: zucchine.
- ⁸ Ancòi: oggi.
- ⁹ E che no te làsa piantar lì: e che non ti lasci interrompere.
- ¹⁰ No la ghe ciàpa via màsa energie: non le assorba troppe energie.
- ¹¹ Va sòna ti: vai a suonare tu.
- ¹² Che el t'ha tegnù en gàida: che ti ha tenuto sulle ginocchia.
- ¹³ Com'elo nà: com'è andato.
- ¹⁴ Zà: già.
- ¹⁵ Le se lo cava: se lo levano.
- ¹⁶ Quando che se ciàpa la rùdola, l'è difizil fermarse: quando si comincia a rotolare è difficile fermarsi.
- ¹⁷ Se no fevo: se non facevo.
- ¹⁸ 'mpresa: velocemente, in fretta.
- ¹⁹ Gazèr: confusione.
- ²⁰ Amizi compagni: amici del genere.
- ²¹ Da n'altra banda: da un'altra parte.
- ²² Vot en goz: vuoi un goccio.
- ²³ Vàrda che te trai en tera la chichera: guarda che butti per terra la tazza.
- ²⁴ Tuti doi: tutti e due.
- ²⁵ D'istà: d'estate.
- ²⁶ 'sa fente: cosa facciamo.
- ²⁷ Fente che avé parà via: facciamo che abbiate mandato via.
- ²⁸ El ghe slongherà qualche carta da mili: lett.: farà arrivare qualche carta da mille, cioè: darà qualche bustarella.
- ²⁹ Da l'altra banda: omosessuale.
- ³⁰ Madonega: è un'imprecazione tipo: cavolo! È molto usata per non dire: Madonna!
- ³¹ No i se n'ascorza masa: non si accorgano troppo.
- ³² Bisòn che nénte: è necessario andare.
- ³³ San Vigilio: è il patrono di Trento.
- ³⁴ Sedese: sedici.
- ³⁵ Destràni: nostalgia.
- ³⁶ Eret drèo che te scrivevi: stavi scrivendo.
- ³⁷ Averzer: aprire.
- ³⁸ Polsàr: riposare.
- ³⁹ 'Sa ghelo: cosa c'è.
- ⁴⁰ 'Mpienirne: riempirci.
- ⁴¹ Squerzer: coprire.
- ⁴² Me ensogno che i te sbarà: mi sogno che ti sparano.
- ⁴³ Daverzer: aprire.
- ⁴⁴ Rece: orecchie.



ANGELA DEMATTÉ

Nasce a Trento. Trasferitasi a Milano dopo il liceo, lavora con Silvio Castiglioni e con Mimmo Cuticchio mentre si laurea in Lettere Moderne con una tesi sull'attrice Lucilla Morlacchi, che diventa per lei fondamentale maestra. Si diploma nell'ottobre 2005 presso l'Accademia dei Filodrammatici di Milano. Dal 2005 lavora con vari registi tra cui: Peter Clough (*Esperimento con pompa pneumatica* di Shelagh Stephenson), Walter Pagliaro (*Fedra* di Racine), Pietro Carriglio (*Orestide* di Pier Paolo Pasolini). Per la regia di Mario Gas è Andromaca nelle *Troiane* di Euripide presso il Teatro Greco di Siracusa e per questa interpretazione è finalista al Premio Siracusa Stampa Teatro come miglior attrice giovane. È attrice e cantante per la regia di Bruno Fornasari nei musical *Cuore di cane*, *Gian Burrasca* e *Fame*. Con lo stesso regista affronta testi contemporanei come *La festa* di Spiro Scimone (presso l'Ensa di Lione), *Animali notturni* di Juan Mayorga e *Love and Money* di Dennis Kelly. Dal 2007, con la Compagnia Cantiere Centrale, è diretta da Andrea Chioldi in *Mela* di Dacia Maraini, *La bottega dell'orefice* di Karol Wojtyła, *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, nel monologo *Etty Hillesum, cercando un tetto a Dio* di Marina Corradi e in *Marija Judina, la pianista che commosse Stalin*, di cui scrive anche il testo. Frequenta stage con Nicolaj Karpov, Danny McGrath, Christian Burgess, Marcello Magni, Andreas Wirth, Pierre Byland. Al cinema è coprotagonista nei film *L'ultimo giorno d'inverno* di Sergio Fabio Ferrari, *Etmondana ordinare* di Daniela Persico e *Circo di Giovanni Calamari*. Nel 2009 vince il 50esimo Premio Riccione per la drammaturgia con il suo primo testo *Avevo un bel pallone rosso* e il Premio Golden Graal Astro Nascente per il Teatro.

biblioteca

a cura di Albarosa Camaldo

Il Bardo e le nostre passioni

Nadia Fusini, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*
Mondadori, Milano, pagg. 495, euro 22



Quale personaggio femminile è più mirabile di Cordelia? Ha la fermezza di Antigone e la mansuetudine di una martire cristiana. Tace e sopporta e quando si congeda dalla vita due lacrime le solcano il viso, unica consolazione. Lacrime che forse solo Lear, il padre dissennato, riesce a vedere o a sentirne il calore. È lui che le dice «asciugati gli occhi». Una battuta che dovrebbe restare nel nostro cuore se non fossimo spettatori a volte troppo superficiali o disattenti. E quale sia il suo valore e significato, con rara sensibilità l'avverte e ce lo ricorda Nadia Fusini in questo suo appassionato e appassionante *Di vita si muore*. Appassionante per la grazia di una scrittura nella quale convivono raffinata dottrina e lucenti intuizioni. Appassionato perché l'autrice si muove appunto con passione, con totale passione, incontro alle passioni (infinite) che agitano e a volte addirittura divorano (Macbeth in testa, o Otello) i vari personaggi che ci fa incontrare in questo suo fascinoso libro, che va oltre la semplice analisi critica di una parte dell'universo scespiriano. Puntato l'obiettivo su cinque dei più famosi (e paradigmatici) drammi, la Fusini ci dimostra infatti come le figure che li popolano nulla hanno di fittizio. Si chiamino Bruto o Amleto, Claudio o Jago, Ofelia o Desdemona, Isabella o Lady Macbeth, possono andare al di là della semplice creatura letteraria o essere solo ruoli per grandi attori. I desideri e odii che esprimono, le loro angosce e gelosie, le loro ambizioni e ire, i loro dolori e peccati, le loro inquietudini e collere, la loro bontà o generosità sono lo specchio di noi stessi. Di quella vita di cui ogni uomo muore. *Domenico Rigotti*

La scena milanese da Napoleone a Garibaldi

Paolo Bosisio, Alberto Bentoglio, Mariagabriella Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'Unità (1805-1861)*
Roma, Bulzoni, 2010, pagg. 564 + cd, euro 48

Un libro che si inserisce nell'ampio e ambizioso progetto di una nuova storia del teatro italiano, svincolata dalla storia letteraria e costruita sulla base di fonti attendibili e spesso inedite, non più dispersa «tra l'aneddoto e il giudizio di seconda mano». Questo lavoro è frutto di una ricerca ventennale condotta da un gruppo di giovani studiosi coordinati da Alberto Bentoglio e Mariagabriella Cambiaghi, e diretti da Paolo Bosisio. Si tratta di una dettagliata ricostruzione della storia del teatro drammatico a Milano dal 1805, nascita del napoleonico Regno d'Italia, al 1861, anno della proclamazione dell'Unità d'Italia. Il libro è diviso

in tre parti. Nella prima si ha modo di conoscere la storia delle ventisei sale teatrali milanesi attive nel corso dei sei decenni, scoprendo anche che alcune di esse, come il Teatro alla Scala e il Teatro Carcano, sono tuttora aperte e a distanza di due secoli non hanno perso la loro identità. La seconda parte analizza la storia e la composizione delle oltre trecento diverse compagnie teatrali del periodo. La terza sezione, infine, costituisce un dettagliato inquadramento del repertorio drammaturgico di quegli anni, dalle commedie romanzesche alle rivisitazioni dei classici, dai drammi storici alle drammaturgie elaborate dai capocomici delle compagnie. A completamento dell'opera è allegato un cd in cui si trovano in ordine cronologico i dati relativi alle programmazioni dei teatri milanesi dal 1805 al 1861. Si tratta, per la specificità dell'argomento e il taglio con cui viene trattato, di un'opera volta prevalentemente al mondo accademico e di difficile approccio per chi non sia un "addetto ai lavori". È in ogni caso di sicura utilità il progetto di giungere a una completa e dettagliata storia dello spettacolo teatrale in Italia, finalmente attendibile e documentata quanto merita un argomento di seria ricerca accademica. *Giorgio Finamore*

Il teatro epico di Ravenhill

Mark Ravenhill, *Spara/Trova il tesoro/Ripeti*
Riano-Roma, Editoria & Spettacolo, 2010, pagg. 270, euro 20



Fu conosciuto molto presto in Italia Mark Ravenhill grazie a Barbara Nativi che allestì in maniera "pop" il suo *Shopping and Fucking*. E dopo si riuscì a vedere un'altra messa in scena della pièce, quella di Ostermeier di potente iperrealismo, che evidenziava il lato socio-politico del testo. Le due versioni segnavano i poli tra cui si muoveva – e ancora si muove – il teatro di un autore annoverato tra i massimi contemporanei. *Spara/Trova il tesoro/Ripeti*, il volume a cura di Lorenzo Pavolini, raccoglie i diciassette microdrammi che, presentati in *mise en espace* nel 2007 a Edimburgo, furono poi rappresentati a Londra l'anno dopo con il titolo definitivo di *Shoot/Get treasure/Repeat* e qui riportati con la traduzione di Luca Scarlini e Peraldo Girotto. Un progetto che mette insieme diverse drammaturgie, frammenti mutevoli nello stile e dai titoli altisonanti "rubati" a capolavori della letteratura di ogni tempo o alla hollywood dei *kolossal*. Testi che vogliono essere epici nel loro riflettere il nostro momento storico, in cui ossessivo ricorre il *leitmotiv* di un occidentale squassato al suo interno ma inamovibile sino alla follia nel voler credere nella validità assoluta dei propri ideali. Libertà e democrazia – doni da esportare ovunque e a qualsiasi costo – ma anche guerra sono termini che tornano continuamente nelle opere, ora in maniera da surreale soap, come nella *Nascita di una nazione*, ora da tragedia spazzante, come nel magnifi-

co *Armageddon*, vero dramma della catastrofe o, meglio, della post catastrofe. Ma il libro vuole anche rendere conto dell'impresa – epica anche questa con i tempi che corrono – che Fabrizio Arcuri e la sua Accademia degli Artefatti stanno portando avanti nell'intenzione di rappresentare in Italia il ciclo completo di *Spara/Trova il tesoro/Ripeti*. Ravenhill si sta dimostrando per la compagnia romana un felice incontro quasi obbligato dopo i fortunati e molto apprezzati lavori dedicati ad autori come Crimp e Crouch. Di tale assonanza e della particolare sintonia nell'affrontare il linguaggio dello scrittore inglese ne danno testimonianza nel volume Attilio Scarpellini, Gerardo Guccini e Paolo Ruffini. *Nicola Vesti*

Beckett, tra ermeneutica e pratica senica

Stefano Casi, *Non io nei Giorni Felici*
Corazzano, Titivillus, 2010, pagg. 224, euro 16

Beckett, e l'effetto-Beckett. E poi i modi in cui la pratica scenica torna ciclicamente a solcare la densa testualità beckettiana. E magari anche la "Beckett industry", l'incessante macchina ermeneutica che da decenni alimenta l'esegesi, l'interpretazione e la riscrittura dell'opera di Samuel Beckett. L'intelligenza di *Non io nei Giorni Felici*. Beckett, Adriatico e il teatro del desiderio, il volume critico curato da Stefano Casi per i tipi di Titivillus, sta non tanto nel tener conto di tutto questo, quanto nel trovare un proprio sentiero all'interno della selva del *corpus* beckettiano, intendendo per tale non solo i testi dell'autore irlandese, ma anche il complesso delle imprese critiche e delle scritture performative che essi mobilitano. *Non io nei Giorni Felici* segue un doppio binario. Da un lato raccoglie (sono i "Beckett Papers", nella prima sezione del volume) saggi su lavori meno noti come *Atto senza parole I, Dondolo, Non io e Rockaby*, affiancandoli a contributi che abordano le opere più famose (come *Giorni felici* e *L'ultimo nastro di Krapp*) da punti di vista meno consueti: il tema dello spazio, la coppia, l'elemento sensuale, il motivo del *kitsch* e della marginalità. Se ne occupano studiosi come Stanley E. Gontarski, Mary F. Catanzaro, Piermario Vescovo e lo stesso Casi, per citarne alcuni. Dall'altro lato, la seconda parte del libro ("Adriatico w/vs Beckett") approfondisce le messinscene dirette da Andrea Adriatico nel 1989 (*Giorni felici*) e nel 2009 (*Dondolo, Non io, Giorni felici e Senzaparole*), concentrando l'attenzione non solo sul 44enne regista aquilano, ma più utilmente sulle prospettive interpretative che quelle produzioni hanno schiuso. Sta qui la fecondità di questo volume: legare la concreta pratica scenica e il particolare percorso seguito da Adriatico alla più ampia ermeneutica beckettiana, cercando di individuare negli interstizi dell'intertestualità dei margini per delle (ri)letture insolite, se non inedite. È un approccio aperto, problematico, in definitiva utile. E raccomandabile. *Pier Giorgio Nasari*



SCAFFALE

Roberto Alonge
GOLDONI IL LIBERTINO. EROS, VIOLENZA, MORTE
Bari, Laterza, 2010, pagg. 152, euro 18

Roberto Alonge con questo volume abbatte la tradizione che ci ha consegnato il ritratto stereotipato di un Goldoni buonista e ci presenta, al contrario, il profilo di un artista inserito nel Settecento libertino di Casanova e del marchese De Sade. La tesi di Alonge è, inoltre, che Goldoni nasconda anche nelle sue commedie un aspetto tragico, come viene dimostrato dall'analisi di una campionatura di testi che copre l'intera carriera del drammaturgo veneziano: dalla prima commedia, *Momolo cortesan* del 1738, a *Il ventaglio*, capolavoro finale.

Antonella Di Nallo
I CONFINI DELLA SCENA. LA FORTUNA DI PIRANDELLO ATTRAVERSO COMOEDIA E ALTRI SAGGI
Roma, Bulzoni, 2010, pagg. 286, euro 23

A partire dalle pagine del periodico milanese *Comoedia* (1919-1934), punto di riferimento per lo studio dello spettacolo italiano del Novecento, una riflessione sul teatro come luogo di frontiera, spazio conteso fra linguaggi di natura diversa. Si ripercorrono l'indagine sulla fortuna di Pirandello, le suggestioni europee ed extraeuropee insite nella sua scrittura drammaturgica, il rapporto fra romanzo e scena.

Luigi De Filippo
UN CUORE IN PALCOSCENICO. LA FAMIGLIA, LE PASSIONI, I RICORDI, NAPOLI: UN UOMO DI TEATRO SI RACCONTA
Milano, Mursia, 2010, pagg. 216, euro 17

Luigi De Filippo ripercorre, con vivaci aneddoti, la storia della sua famiglia: ricorda il padre Peppino, amato dal grande pubblico per la sua comicità dirompente e spontanea, lo zio Eduardo, che porta in scena le mille sfaccettature dell'animo umano, e la zia Titina, memorabile interprete di Filumena Marturano. Parla anche della sua Napoli, della madre Adele Carloni, dei personaggi illustri che, negli anni, hanno accompagnato il percorso della famiglia: Pirandello, Fellini, Camilleri, De Si-

ca, Totò. Storie di uomini, attori e scrittori che si riuniscono in un'unica storia: quella del teatro italiano.

Silvia Grande
TONI SERVILLO, IL PRIMO VIOLINO
Roma, Bulzoni, 2010, pagg. 186, euro 18

Il libro ripercorre le tappe fondamentali del percorso che Toni Servillo ha compiuto fino a oggi fra teatro e cinema, come attore e regista. L'autrice segue l'apprendistato di Servillo, dagli esperimenti negli anni Settanta alle esperienze lavorative con Leo de Berardinis e Mario Martone, dalla fondazione dei Teatri Uniti all'incontro con la drammaturgia di Enzo Moscato, Raffaele Viviani ed Eduardo De Filippo, fino al confronto con i classici. Nel libro si sottolinea, inoltre, come l'artista si muova contemporaneamente e con uguale successo sui palcoscenici dei più prestigiosi teatri del mondo e sui set cinematografici dei più impegnati e premiati film italiani, senza mai tradire il senso del proprio mestiere. In appendice la teatrogafia, la filmografia e due interviste inedite dell'autrice ad Anna Bonaiuto e a Toni Servillo.

Teo Teocoli
IO BALLO DA SOLO
Milano, Mondadori, 2010, pagg. 247, euro 19

La prima autobiografia di Teo Teocoli, di una vita comica, scritta come un grande spettacolo di varietà, fatto di aneddoti e di sketch. Nato a Taranto nel 1945, Teocoli arriva a Milano nel dopoguerra e vede la città con lo sguardo di un bambino arrivato da Reggio Calabria. Il comico ricostruisce quegli anni attingendo a una serie di aneddoti esilaranti che attraversano i *Sixties*, la stagione dei *playboy* e la Saint Tropez di Brigitte Bardot. Infine il ritorno in Italia e la leggendaria stagione del Derby Club con Gaber, Jannacci, Andreasi, Abatantuno, in una sorprendente Milano nera la cui notti sono dominate dalle bande di Turatello e di Vallanzasca.

Andrea Balzola
UNA DRAMMATURGIA MULTIMEDIALE. TESTI E IMMAGINI PER UN NUOVO TEATRO
Roma, Editoria & Spettacolo, 2009, pagg. 198, euro 15

Un'antologia di scritti sul teatro che usa i nuovi media in un volume costituito non solo da testi, ma da un intreccio di immagini, parole, dialoghi, disegni per visualizzare gli allestimenti multimediali con video, animazioni, pitture. Immagini dunque integrate nel testo in forma di *story-board* visivi e foto-documentazioni per raccontarne anche la scrittura scenica.

Thessy Sembianti
PROFESSIONE TEATRO, PRODUZIONE, ALLESTIMENTO, DISTRIBUZIONE
Roma, Gremese Editore, 2010, pagg. 304, euro 20

L'autrice propone un manuale semplice e ben documentato, che illustra in modo concreto le varie fasi organizzative di una messinscena teatrale: dalla nascita della compagnia, alla scelta del testo, dal reperimento del budget, all'allestimento, dalle prove fino al debutto e alla successiva circolazione dello spettacolo. Vengono anche analizzati i vari aspetti del sistema teatrale con l'aiuto delle testimonianze di protagonisti della scena (tra i quali Maurizio Scaparro, Toni Servillo, Enzo Moscato). Frutto di una trentennale esperienza nel campo dell'organizzazione teatrale, Thessy Sembianti realizza un testo completo di formazione e perfezionamento, adatto ai tanti giovani operatori del settore ma utile anche per tutti gli appassionati che si chiedono cosa accade nel *backstage* del teatro.

Giancarlo Cauteruccio
KRYPTON. TEATRI DI LUCE
Corazzano, Titivillus, 2010, pagg. 132, euro 24

Giancarlo Cauteruccio ripercorre oltre venticinque anni di sperimentazione: dagli esordi, quando la critica individuava nel lavoro di Krypton i tratti caratteristici della "Nuova spettacolarità", alla costante indagine sulle forme di un teatro che si confrontasse con la tecnologia, lo spazio, il corpo, la parola. Il percorso di Cauteruccio è illustrato da immagini e documenti d'archivio e dagli approfondimenti di studiosi, critici e artisti che hanno assistito agli spettacoli dei Krypton, tra gli altri Maurizio Grande, Pier Vittorio Tondelli, Sergio Givone, Cesare Molinari, Renato Palazzi, Giuliano Compagno,

Dario Evola, Marcello Walter Bruno, Giuseppe Bartolucci, Lorenzo Mango, Francesco Gurrieri, Marco Palladini, Massimo Canevacci, Antonio Caronia.

Letizia Bernazza
FRONTIERE DI TEATRO CIVILE
Roma, Editoria & Spettacolo, 2010, pagg. 240, euro 18

In controluce al bel saggio *Frontiere di teatro civile* s'intravede un dilemma-chiave. È la domanda se l'impegno civile di un'ampia fetta del teatro di oggi, dentro e fuori l'ambito della narrazione e dei "narratori", non tradisca una sorta di nostalgia per la perduta efficacia politico-sociale del teatro, o se, invece, esso non riveli un'esigenza profonda, originaria. La Bernazza risponde investigando processi, produzioni e occasioni di un gruppo di attori-autori che fanno della nostra memoria la materia viva del lavoro: Ulderico Pesce, Roberta Biagiarelli, Elena Guerrini, Alessandro Langiu e un "irregolare" (è vicecaporedattore di Radio24) come Daniele Biachessi. E lo fa indagando il fenomeno emergente di un affollato circuito informale di circoli privati, associazioni e librerie.

Cristina Valenti
GENERAZIONI DEL NUOVO. TRE ANNI CON IL PREMIO SCENARIO (2005/2007)
(a cura di), Corazzano, Titivillus, 2010, pagg. 304, euro 16

Premio dedicato ai nuovi linguaggi e alle giovani generazioni teatrali, con sezioni dedicate all'impegno civile (Premio Ustica) e al pubblico dell'infanzia e dell'adolescenza (Scenario Infanzia), il Premio Scenario, dal 1987 a oggi, ha rivelato importanti protagonisti della scena contemporanea, da Emma Dante a Babilonia Teatri. La prima parte del volume raccoglie i risultati delle indagini statistiche sui partecipanti: provenienza geografica, età, formazione, modelli e fonti di ispirazione, caratteristiche dei progetti presentati. La seconda parte contiene le testimonianze degli artisti premiati e di esperti teatrali. Completano il libro una sezione di immagini fotografiche e una raccolta di materiali relativi alle diverse fasi dei premi nel triennio 2005-2007.

Un momento dell'installazione-performance *Corpo Sterminato*, progetto e regia di Giancarlo Cauteruccio/Krypton.



Pierfrancesco Giannangeli
INVISIBILI REALTÀ, MEMORIE DI RE NUDO E INCONTRI PER UN NUOVO TEATRO (1987-2009)

Corazzano, Titivillus, 2010, pagg. 224, euro 16

Il volume indaga la storia del Laboratorio teatrale Re Nudo e quella dei Teatri Invisibili, intesi sia come Associazione culturale sia come incontri organizzati con *happening* a San Benedetto del Tronto e a Grottammare. Tali appuntamenti hanno dato vita a una nuova scena che ancora oggi testimonia l'esistenza di un teatro giovane. Oltre ai capitoli di carattere storico, il volume contiene approfondimenti etico-estetici di alcuni critici teatrali che hanno partecipato alle prime edizioni dell'Incontro nazionale dei Teatri Invisibili e le testimonianze degli artisti (Babilonia Teatri, Asciano Celestini) che qui hanno mosso i primi passi. In appendice sono riportati i documenti che hanno ispirato il lavoro del movimento e i programmi di tutte le edizioni degli Incontri.

Magdalena Barile
Accademia degli Artefatti
ONE DAY - FINALMENTE VIVERE SERVIRÀ A QUALCOSA

Corazzano, Titivillus, 2010, pagg. 232, euro 14

Il racconto di *One Day*, la titanica impresa di 24 ore di spettacolo ininterrotto in cui si era imbarcata l'Accademia degli Artefatti. 24 ore di spettacolo da scrivere anche se poi lo spettacolo non si è più fatto e la questione è stata archiviata. La pubblicazione di questo volume, a cura di Simone Pacini e contenente anche scritti di Fabrizio Arcuri e Attilio Scarpellini, ha risvegliato il ricordo di tale esperimento mettendo ordine fra materiali, pensieri, azioni che avrebbero portato alla realizzazione dell'esperimento.

Ilaria Godino
TUTTO TEATRO

Novara, De Agostini, 2010, pagg. 192, euro 11,90

La collana "Tutto" si arricchisce di un nuovo titolo, dedicato al teatro in Italia e in Europa, dalle origini ai

giorni nostri. In 14 capitoli si percorre la storia del teatro dalle prime espressioni rituali al teatro contemporaneo, passando per la Grecia classica, la commedia nella Roma antica, le sacre rappresentazioni medievali, la Commedia dell'Arte. Grande risalto viene dato al Novecento, con l'analisi delle diverse correnti e delle ultime tendenze. Il volume si chiude con un utile glossario dei termini tecnici e organizzativi del teatro contemporaneo.

William Shakespeare
UN SOGNO NELLA NOTTE DELL'ESTATE

a cura di Attilio Scarpellini, Roma, Editoria & Spettacolo, 2010 pagg. 199, euro 18

La pubblicazione, che nasce in occasione dell'allestimento da parte del regista Massimiliano Civica dello spettacolo *Un sogno nella notte dell'estate*, presenta un approccio al testo shakespeariano in quanto copione, vuole cioè recuperarne gli aspetti prettamente teatrali e ricostruire il contesto delle pratiche spettacolari e sociali che lo ha generato. È dunque il libro di un teatrante che si avvicina al testo per metterlo in scena, e che ha bisogno di smontarlo come un giocattolo nelle sue parti costitutive, per scoprirne le meccaniche di funzionamento.

Margherita Mauro
LE SIGNORINE DI WILKO O COME RENDERE VISIBILE LA POESIA, DIARIO DI UNA MESSA IN SCENA

(a cura di), Roma, Edizioni Ponte Sisto, 2010, pagg. 80, euro 10

Il volume, a cura di Margherita Mauro, con la traduzione di Vera Cantoni, e con la supervisione di Claudio Longhi si propone di svelare la messinscena di *Le signorine di Wilko* di Alvis Hermanis, documentandone il percorso creativo ed esplorando le distanze che separano drammaturgia e palcoscenico. Il volume si colloca all'interno di un progetto più ampio dedicato all'autore polacco Jaroslaw Iwaszkiewicz di cui esce, con la stessa casa editrice, anche *La mappa del tempo*, volume di poesie scelte dell'autore.

Gianfranco Berardi
VIAGGIO PER AMORE.
DAL DEFICIENTE A LAND LOVER

Milano, Ubulibri, 2010, pagg. 101, euro 12

Berardi ha continuato a studiare e a lavorare per il teatro (prima con Crest, poi con Gaetano Colella e infine con Gabriella Casolari) nonostante un grave handicap: la mancanza della vista da quando aveva vent'anni. Nel 2005 la tournée de *Il deficiente* gli ha attribuito un successo di pubblico e di critica. Insieme a questo testo vengono pubblicati *Briganti* e *Land Lover. La terra dell'amore* (vincitore del bando Eti Nuove Creatività 2009 insieme a Ele Morano) per dare il giusto rilievo a un giovane autore eclettico e ironico, che sa giocare e sfidare le sue difficoltà con sarcasmo.

Giulio Cavalli
NOMI, COGNOMI E INFAMI

Milano, Edizioni Ambiente, 2010, pagg. 244, euro 16

Un diario impersonale di un anno di storie incrociate dall'autore durante la tournée, così da diventare una nuova storia da raccontare: quella di un attore di teatro che vive sotto scorta da

due anni. È un viaggio nel tempo e nello spazio che accompagna il lettore: dall'attentato di via D'Amelio al sorriso di Bruno Caccia, dalle parole di Pippo Fava all'omicidio di don Peppe Diana, passando attraverso il coraggio di Peppino Impastato, Rosario Crocetta e i ragazzi di Addiopizzo, fino a svelare la presenza della mafia al Nord che l'autore è stato tra i primi a denunciare.

Orchestra di Piazza Vittorio
IL FLAUTO MAGICO SECONDO L'ORCHESTRA DI PIAZZA VITTORIO

Roma, Elliot, 2010, pagg. 64 + cd, euro 22

Il Flauto Magico secondo l'Orchestra di Piazza Vittorio è un divertente e fiabesco prodigio in cui la musica mozartiana si trasforma, con sorprendente naturalezza, in reggae, jazz, intrecci ritmici africani e orientali, mentre gli archi arieggiano la partitura originale. Concepita come una favola tramandata in forma orale e giunta fino a noi attraverso le culture di appartenenza dei vari musicisti, l'Orchestra è riuscita a trasformare *Il Flauto Magico* in un'esperienza musicale stupefacente e ricca di emozioni, grazie anche alle illustrazioni di Lino Fiorito.

Fusse che Fus la vorta bona

di Roberto Rizzente

Doveva crollare la Scuola dei Gladiatori a Pompei perché ci rendessimo conto che così non poteva andare. I danni prodotti alla cultura e, nello specifico, allo spettacolo dai tagli al Fus sono sotto gli occhi di tutti: stagioni rabberciate, cartelloni pieni zeppi di vecchi nomi, vecchie produzioni, programmazioni festivaliere a singhiozzo, identiche l'una all'altra, accorgimenti da gioco delle tre carte per rimpolpare le sempre più smilze cartelle stampa (studi di 20 minuti venduti come spettacoli completi; produzioni in lingua italiana contrabbandate come straniere per alzare il prezzo del biglietto). Certo, nell'emergenza, qualcosa di buono comincia a muoversi: alcuni teatri provano a reinventarsi, ad esempio promuovendo dei bandi per dare spazio ai giovani (la rassegna Kantoriana al Crt di Milano): altri provano a uscire dalle logiche clientelari, aprendo a energie nuove gli steccati (il bando per la regia e la scenografia del *Rigoletto* voluto dal Regio di Torino); altri ancora tentano di battere con maggiore convinzione la strada della co-produzione. Ma sembrano essere politiche dettate più dall'emergenza che da una reale strategia, tanto da prendere spesso vere e proprie cantonate.

Come troppo di rado accade in questi casi, il mondo del teatro, per una volta, non è stato a guardare. Merito, forse, dei colleghi del cinema, che hanno saputo imbastire una protesta coi fiocchi, occupando il *red carpet* del Festival del Cinema di Roma e organizzando uno sciopero nazionale il 22 novembre, che ha avuto ampie adesioni e largo eco sulla stampa. Al di là di qualche invidia – le dichiarazioni di Branciaroli nell'intervista a *Gioia* del 25 novembre – il mondo del teatro ha saputo comunque cogliere la palla al balzo, catturando l'attenzione di Napolitano con l'appello della Lazzarini lo scorso 23 novembre al teatro Argentina, o facendo sentire forte la voce della protesta il giorno di Sant'Ambrogio, in occasione della prima della Scala. Tanto da convincere Bondi a tornare sui propri passi, bussando alla porta di Tremonti, per reintegrare il Fus a 400 milioni.

Che il ministro riesca o meno nell'impresa, rimane l'emergenza. I dati forniti a settembre dal direttore generale dello Spettacolo dal Vivo, Salvatore Nastasi, parlano chiaro: la quota del Fus per il 2011 dovrebbe attestarsi sui 277 milioni, cui vanno aggiunti i proventi del 5 e dell'8 per mille, del gioco del lotto, Arcus Spa e Regioni. Una cifra ad ogni modo miserabile, che non tiene conto della svalutazione della moneta, e che stride a confronto con le cifre elargite in Germania, piuttosto che in Francia o in Spagna. Senza contare, poi, le modalità con cui verranno aperti i rubinetti ministeriali: si parla di finanziamenti ragionati, ma ancora non vengono chiariti i criteri di re-distribuzione, tanto meno sono previste misure per incoraggiare il finanziamento indiretto, come il credito agevolato o l'estensione alle compa-



La scena finale de *I giganti della montagna*, di Pirandello, regia di Giorgio Strehler (foto: Luigi Ciminaghi).

gnie delle facilitazioni fiscali previste per le Piccole e Medie Imprese.

Ma non basta. C'è il caso Eti. Il *patatrac* è stato completato: il 25 ottobre gli impiegati dell'Ente hanno trasferito baracca e burattini alla direzione Generale dello Spettacolo dal Vivo, piazza Santa Croce in Gerusalemme 9/a. «Sopprimere l'Eti è stata una misura giusta. Era un ente inutile», ha dichiarato lo zelante Ministro dopo le rimostranze di Napolitano del 23 novembre, in occasione della consegna dei Premi De Sica. Che l'Ente avesse bisogno di un *restyling* – lo abbiamo affermato su queste pagine, qualche numero fa – era noto a tutti: nonostante il lavoro portato avanti dall'ultima amministrazione, troppe rimanevano le spese di gestione. Ma che la soluzione passasse dall'accentramento ministeriale, per giunta in tempi così rapidi, era una mossa suicida che nemmeno il Kasparov della situazione avrebbe potuto prevedere. Così, se le iniziative all'estero, a suo tempo programmate, bene o male riescono a tirare avanti – in attesa che si esaurisca la spinta propulsiva della vecchia dirigenza – ancora irrisolta rimane la questione dei Teatri dismessi. Che ne sarà del Duse? Che seguito avrà, negli anni a venire, la coraggiosa programmazione al Valle?

Domande sacrosante, che tolgono il sonno agli amanti del bel teatro, ma che suonano retoriche a chi, come Brunetta, se la prende col «culturale parassitario» che infesta il Paese. Perché lo spettacolo non è cultura, e va quindi affidato in maniera esclusiva «alle banche, alle fondazioni, al mecenatismo della società» (cfr. Bondi). Molte cose ci sarebbero

su questo punto da controbattere: qualcosa si sta muovendo. Il mondo dello spettacolo, per una volta, il 22 novembre ha reagito compatto, e il Governo ne ha preso atto. Ed è questo un dato importante, su cui insistere per scongiurare il materializzarsi di quel sipario in ferro che, nei *Giganti* strehleriani, brusco scendeva a spezzare i sogni di Ilse.★

A San Pietroburgo il XIV Premio Europa per il teatro

Dal 13 al 17 aprile 2011 si svolgeranno a San Pietroburgo la XIV edizione del Premio Europa per il Teatro e la XII edizione del Premio Europa Nuove Realtà Teatrali. Conferito alle personalità o alle istituzioni che più hanno contribuito alla realizzazione di eventi culturali essenziali alla conoscenza e al dialogo tra i popoli, il Pet assegna al vincitore, di cui viene valutato l'intero percorso artistico, euro 60.000. Quest'anno è toccato al regista tedesco Peter Stein. Il ceco Viliam Docolomanský, l'inglese Katie Mitchell, il russo Andrey Moguchiy, il filandese Kristian Smeds, il portoghese Teatro Meridional e l'irlandese Vesturport Theatre sono invece le scelte della giuria nell'ambito del Premio Europa Nuove Realtà Teatrali, che ripartirà in parti uguali la somma di euro 30.000. Premio speciale, conferito all'unanimità, anche per il regista russo Jurij Petrovic Ljubimov per il ruolo svolto insieme al Teatro Taganka nel passaggio dall'Unione Sovietica alla Russia contemporanea.

Info: www.premio-europa.org

La critica incontra gli artisti

Sono disponibili sul sito www.klpteatro.it le video interviste e i documentari dei dieci incontri di *Novo Critico* – Appuntamenti tra critica e nuova scena performativa, giunto quest'anno alla seconda edizione. Promosso da Elvira Frosini in collaborazione con amnesia vivacE e le Università La Sapienza Roma e Tor Vergata, il progetto ha messo a confronto la critica con otto compagnie di teatro e due di danza, in un incontro aperto al pubblico al termine di una prova aperta dello spettacolo in calendario. Questi gli incontri: Daniele Timpano/Nicola Viesti; Andrea Cosentino/Claudia Cannella; Santasangre/Giulio Latini; Alessandra Sini/Rossella Battisti; Kataklima/Massimo Marino; Teatro Forsennato/Florinda Nardi; Gaetano Ventriglia e Silvia Garbuggino/Simone Pacini; Daria Deflorian/Katia Ippaso; Ambra Senatore/Rodolfo Sacchetti; Accademia degli Artefatti/Andrea Porcheddu. Il ciclo si è concluso il 3 dicembre con una riflessione aperta sullo stato della critica.

Info: novocritico.blogspot.com

I nuovi equilibri di C.re.s.co.

Continua, dopo la fondazione a Bassano lo scorso settembre, l'avventura di C.re.s.co, il coordinamento delle realtà del contemporaneo presieduto da Luca Ricci. Nel corso dell'incontro di novembre a Castiglione il comitato si è dotato di un più concreto assetto associativo, eleggendo Elena Lamberti coordinatrice nazionale, Giovanni Zani amministratore, Davide D'Antonio coordinatore del focus sui sistemi di finanziamento e Camilla Toso responsabile della comunicazione. È stato anche deciso, in seno all'assemblea, di nominare delle "Antenne territoriali" che possano fungere da intermediari in vista dell'ingresso di nuovi soci: Donato Nubile per la Lombardia, Antonino Varvarà nel Triveneto, Claudio Angelini in Emilia Romagna, Gianni Berardino e Dario Focardi in Toscana, Lucio Mattioli in Umbria e Marche, Roberta Nicolai in Abruzzo e Lazio, Agostino Riitano in Campania e Molise, Giuseppe Cutino per la Sicilia. I prossimi incontri si terranno tra fine febbraio e inizio marzo a Brescia, Mondaino o Terni, e a fine giugno-inizio luglio a Napoli o Mondaino.

Info: [Elena Lamberti, yeleni87@hotmail.com](mailto:Elena.Lamberti,yeleni87@hotmail.com)

Il Piccolo si fa Grande per l'Expo 2015

È stato siglato a ottobre il protocollo d'intesa tra la Società Expo 2015 spa, il Comune di Milano e il Piccolo Teatro. Sei gli obiettivi del documento: ospitalità internazionali, commissione di nuovi testi sui temi di Expo 2015 e della nuova cittadinanza in particolare, rapporti rafforzati con le scuole di teatro nel mondo, accordi di partnership con altre realtà per il cartellone del 2015, realizzazione di un grande evento spettacolare nel 2015 nella sede Expo di Rho-Pero in sinergia con la Shanghai Theatre Academy. Per l'occasione,

Lirica, un bel dì vedremo

I tagli del Fus e la smania di risparmio dei ministri Tremonti e Bondi continuano a mietere vittime, anche fra realtà che fino a ora si sono dimostrate virtuose. Fra gli enti lirici, le situazioni più gravi sono quelle del Comunale di Bologna, del Lirico di Cagliari, del Massimo di Palermo e del Carlo Felice di Genova. Nel primo caso, le dimissioni del sovrintendente Marco Tutino – il cui mandato è stato prorogato fino al 16 gennaio per evitare vuoti di potere – sono motivate dall'impossibilità di fronteggiare un deficit fortemente aggravato dai tagli. Una ragione analoga ha spinto Massimo Biscardi ad abbandonare la direzione artistica del teatro cagliaritano: la necessità di limitare il deficit di bilancio l'avrebbero costretto a rinunciare all'ingaggio di solisti per rivestire i ruoli da protagonista che, invece, avrebbero dovuto essere affidati a membri del coro. La certissima attenzione ai conti e la riorganizzazione del lavoro, che per cinque anni avevano premiato il Massimo di Palermo con un bilancio in attivo, sembrano non essere sufficienti a fronteggiare i debiti generati dai tagli. Ancora più complessa la situazione del Carlo Felice di Genova: certi i contratti di solidarietà hanno evitato licenziamenti e la Confindustria cittadina ha dato vita a una cordata di imprenditori disposti a investire nella rinascita del teatro, schiacciato dai debiti, ma il futuro appare ancora assai incerto. Alle incertezze e ai tagli si aggiunge, poi, il balletto delle nomine: se Gianandrea Noseda è riconfermato direttore musicale del Regio di Torino, Riccardo Muti rifiuta di assumere incarichi ufficiali all'Opera di Roma. A Trieste, invece, Calenda affianca alla direzione dello Stabile del Friuli la sovrintendenza del Teatro Lirico G. Verdi, mentre alla Fenice di Venezia il sovrintendente Giampaolo Vianello è stato sostituito, dopo nove anni, da Cristiano Chiarot, con Giorgio Brunetti alla vicepresidenza. Una nota positiva in tanta desolazione: orchestra e coro del San Carlo di Napoli sono reduci da una trionfale tournée in Cile, testimoniando del valore – anche economico – degli artisti italiani. **Laura Bevione**

la sala del Piccolo Teatro di via Rivoli ha mutato nome in Piccolo Teatro Studio Expo e ha ospitato quattro repliche dei *Sei personaggi*, diretto da Emiliano Bronzino e interpretato dagli allievi della Shanghai Theatre Academy. E sempre in vista dell'Expo, il celeberrimo *Arlecchino servitore di due padroni* è stato programmato a ottobre con i sovratitoli in cinese.

Info: www.piccoloteatro.org

Il pubblico in crescita

Nonostante le crisi (o forse grazie a questo?) il pubblico continua a frequentare i teatri. Nel primo semestre 2010, l'incremento della spesa al botteghino per l'attività teatrale è stato – rispetto allo stesso periodo dell'anno precedente – del 5,29%, per 170 milioni complessivi di spesa. Il dato positivo è dovuto in buona parte alla commedia musicale (+ 20,57%), oltre che ai festival. L'aumento del pubblico in questo caso è stato davvero significativo (intorno al 10%) e coinvolge grandi eventi cittadini come Mito Settembre Musica o kermesse più raccolte, ma storiche, come il Mittelfest di Cividale del Friuli. Preoccupante invece il calo complessivo del volume di affari, che indica una diminuzione di contributi e sponsorizzazioni.

Info: www.siae.it

ITALIA

Armunia: Nanni succede a Paganelli

Sarà Andrea Nanni il nuovo direttore artistico di Armunia a Castiglione. Lo ha annunciato il sindaco di Rosignano al termine dell'edizione novembrina del Festival, l'ultima diretta da Massimo Paganelli. Altra importante novità, è la trasformazione dell'Associazione in Fondazione del Comune di Rosignano M.mo (Li), di cui Castiglione è frazione. Giornalista, consulente di teatri e festival, oltre che collaboratore storico della nostra testata, Nanni non è nuovo a in-

carichi istituzionali, avendo già diretto la 19ª edizione del Riccione Ttv Festival e co-diretto la 34ª e 35ª edizione di Santarcangelo.

Info: www.armunia.eu

Mercadante: nuove iniziative, nuovo volto

È iniziato al Teatro Mercadante di Napoli in *partnership* con la Cooperativa Le Nuvole, nel nuovo spazio ricavato nell'ex laboratorio di scenografia, il progetto "La stanza blu", volto a incentivare l'interesse dei giovanissimi per il teatro con allestimenti *ad hoc*. Il primo appuntamento è stato *L'avarò* di Molière, diretto da Rosario Sparno. Intanto il teatro partenopeo ha iniziato la stagione più bello di prima: nuove poltrone, bagni rifatti, foyer e biglietterie ritinteggiati, per un *restyling* che si attendeva ormai da troppo tempo.

Info: www.teatrostabilenapoli.it

Casa della danza

È entrato a far parte dell'Edn, European Dancehouse Network, il Csc-Centro per la scena contemporanea di Bassano. Molte le collaborazioni attivate: dall'Accademia Mobile Emilio Greco I Pc a Sndò-Theatre School Amsterdam, dall'Alexandrine Library di Alessandria d'Egitto alle istituzioni del Québec e della British Columbia. Il Csc è inoltre parte integrante del progetto Choreoam per giovani coreografi di 6 centri europei (Bassano, Londra, Rotterdam, Copenaghen, Madrid, Zagabria), oltre che della rete nazionale Anticorpi XI.

Info: www.operaestate.it/csc

L'Oscar femminile del teatro

Sono stati consegnati a ottobre al Teatro Manzoni di Milano i Premi Teatrali Eleonora Duse. La Giuria, composta da Maria Grazia Gregori (presidente), Renato Palazzi, Carlo Maria Pensa e Franco Quadri, ha assegnato il premio a Elena Ghiurov, di recente vista nel

www.ateatro.it presenta
Le Buone Pratiche del teatro 2011
 Settima edizione

RISORGIMENTO!

a cura di Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino

Sabato 26 febbraio 2011
Teatro Cavallerizza Reale, via Verdi 9, Torino
 (si ringrazia per l'ospitalità il Teatro Stabile di Torino)

Nel nostro paese il teatro, e in genere il mondo dello spettacolo, stanno attraversando un momento assai difficile.

La costante, progressiva riduzione del sostegno pubblico alla cultura, con la riduzione del FUS e i tagli ai bilanci degli enti locali, ha portato a un drammatico punto di non ritorno: il sistema è ormai al collasso, e dunque è necessario – o meglio inevitabile – invertire la rotta.

In secondo luogo, proprio a partire da queste difficoltà che spingono al cambiamento, riteniamo utile riflettere sull'identità del teatro italiano (o dei teatri italiani) in una fase delicatissima di transizione.

Con una parola d'ordine come "Risorgimento!", mentre si celebra il 150° anniversario dell'Unità d'Italia, la scelta di Torino come sede dell'incontro era pressoché obbligata, anche perché in questo momento la situazione teatrale piemontese, con le sue luci e le sue ombre, offre numerosi spunti di riflessione.

INFO: chi fosse interessato a presentare la propria Buona Pratica è tenuto a inviare a info@ateatro.it entro il 15 gennaio una presentazione sintetica del progetto. www.ateatro.it

ronconiano *I beati anni del castigo*, e conferito la menzione d'onore all'emergente Irene Petris. Giunto alla XXV edizione, il Premio è organizzato dalla Banca Popolare Commercio e Industria e riservato alle attrici di teatro che più si sono distinte nella stagione.

Info: www.bpci.it

Ricordando Kantor

Piccolo mondo alpino di Marta e Diego Dalla Via è il progetto vincitore della prima edizione del Premio Kantor bandido dal Crt nel ventennale della scomparsa dell'artista. Lo studio, selezionato da Renato Palazzi, Silvio Castiglioni, Magda Poli, Claudia Cannella, Antonio Calbi, Domenico Rigotti, Giulia Innocenti Malini, Anna Bandettini e Renata Molinari (presidente) si è imposto sulla terna di finalisti scelti dalla giuria popolare tra i dodici in gara e, prodotto dal Crt, verrà inserito in cartellone dal 25 febbraio al 13 marzo.

Info: www.teatrocrt.it

Violetta in streaming

Primo in Italia, il Teatro Comunale di Bologna ha permesso a settanta utenti web (bastava prenotarsi su Facebook) di vedere *live* in streaming un'opera lirica in cartellone. È successo lo scorso 12 ottobre. Si trattava della "generale" de *La traviata*, con la regia di Alfonso Antoniozzi e la direzione d'orchestra di Michele Mariotti. Soddisfatto della reazione del pubblico, il sovrintendente del Comunale Marco Tutino ha promesso che l'esperimento verrà riproposto.

Info: www.comunalebologna.it

Regina all'Auditorium Parco della Musica

Scaduto il mandato di Gianni Borgna, il presidente del prestigioso Auditorium Parco della Musica di Roma diventa il leader degli industriali romani Aurelio Regina. Possibile candidato

anche alla presidenza di Confindustria l'imprenditore ha potuto contare sul sostegno del Campidoglio e della Fondazione Musica per Roma. Confermato dal sindaco Alemanno anche l'incarico del manager Carlo Fuortes, amministratore delegato di Musica per Roma dal 2003.

Info: www.auditorium.com

La scomparsa di Guido Lopez

È scomparso a dicembre nella "sua" Milano Guido Lopez (2 gennaio 1924-3 dicembre 2010). Figlio del drammaturgo Sabatino Lopez, si era più volte interessato alla città natale, tanto negli scritti storici (*Milano in mano, I Signori di Milano, Storia e storie di Milano, Leonardo e Ludovico il Moro*), quanto nei corsivi per *Repubblica* e *Diario*. Un impegno pluriennale che è valso l'Ambrogino d'Oro dell'Assessorato alla Cultura e la Medaglia d'Oro della Provincia.

Online le censure ai tempi del Duce

Con l'uscita dei due volumi *Censura teatrale e fascismo*, a cura di Patrizia Ferrara, è stata caricata sul web una ricca banca dati sulla censura nei confronti del teatro messa in atto ai tempi del Duce. Si tratta di quasi diecimila schede anagrafiche di autori, attori e compagnie teatrali passati al vaglio del Minculpop, ufficio che dal 1931 era adibito alla scelta di ciò che era o non era comodo al regime.

Info: www.archivi.beniculturali.it

Monza e Brianza in festa

Mentre Milano latita, si è svolta a Monza e provincia la quarta edizione della Festa del Teatro. Il 23 e il 24 ottobre i teatri coinvolti hanno offerto al pubblico spettacoli a ingresso gratuito o a prezzo ridotto (euro 4), per promuovere l'avvio della nuova stagione. Il circuito teatrale di Monza e Brianza, nato nel 2006, oggi conta 15 sale. Oltre a "openteatro", abbonamento itinerante, la novità 2010/2011 è una piccola stagione lirica.

Info: www.brianzateatro.it

Premio Nike per il teatro

Il regista Antonio Latella (foto sotto), il neodirettore di Benevento Città Spettacolo Giulio Baffi, gli attori Arnolfo Petri, Elia Shilton e Raffaele Ausiello, le attrici Maria Basile e Viola Forestiero, le drammaturghe Giovanna Castellano e Angela Matasso sono stati fra i premiati della XII edizione del Premio Nike per il Teatro. Il riconoscimento, assegnato da una giuria di critici presieduta da Franco De Ciuceis, vuole gratificare i protagonisti della scena napoletana della stagione appena trascorsa.

Premio alla carriera per Luca Ronconi

Nell'ambito del premio letterario dedicato ad Alessandro Manzoni, è prevista l'assegnazione di un premio alla carriera, che viene attribuito a «un'importante personalità della cultura europea che abbia in modo visibile perseguito e rappresentato ideali di alto impegno culturale e civile». Nel 2010 il premio è andato a Luca Ronconi per «l'opera complessiva del Maestro, in cui la coraggiosa ricerca dell'innovazione mira sempre a far risaltare la classicità delle scelte».

Info: www.piccoloteatro.org

Buone nuove al Comunale di Firenze

La stagione del Teatro Comunale di Firenze presenta una grande novità. Se fino allo scorso anno la programmazione



ne era strutturata per durare da settembre ad aprile e poi lasciare spazio al Maggio Musicale, dal 2011 la stagione di opere, balletti e concerti inizierà a gennaio e si concluderà a dicembre, inglobando il festival. Il nuovo cartellone si concluderà in concomitanza con l'inaugurazione del Parco della Musica, nuovo teatro comunale la cui apertura è prevista per fine 2011.

Info: www.maggioflorentino.com

Eleonora Duse, l'intramontabile

Ultimi giorni per visitare la mostra "Il viaggio di Eleonora Duse intorno al mondo", allestita fino al 23 gennaio a Roma al Complesso Vittoriano, con la curatela di Maurizio Scaparro, Maria Ida Biggi e Alessandro Nicosia. Parte integrante delle celebrazioni per il 150° Anniversario dell'Unità d'Italia, la mostra, organizzata da Comunicare Organizzando, ricostruisce l'arte della più grande attrice italiana attraverso dipinti, bozzetti scenografici, costumi, programmi di sala, fotografie, locandine, manifesti, lettere e telegrammi. Info: www.cini.it, www.comunicareorganizzando.it

Il Regio talent scout

Sono stati ben 165 i progetti, giunti da tutto il mondo, che hanno partecipato al concorso "La creatività in scena", bandito dal Teatro Regio di Torino per creare un nuovo allestimento – regia-scene-costumi-luci – di *Rigoletto*. Il gruppo vincitore – battezzatosi "Le roi s'amuse" – è un'eterogenea compagine che annovera, fra gli altri, il regista vercellese Fabio Banfo, il professore dell'Accademia di Brera-scenografo Luca Ghirardosi e la sua allieva-costumista Valentina Caspani. L'atteso debutto è previsto per il prossimo 12 aprile. Info: www.teatroregio.torino.it

Il red carpet del teatro amatoriale

Si è concluso il 30 ottobre il 63° Festival di teatro amatoriale Gad di Pesaro con la vittoria della Compagnia del Giullare di Salerno per *Amadeus* di Peter Shaffer. Interessanti i rapporti che il Festival ha saputo costruire con le scuole, chiamate a partecipare come pubblico

d'eccezione (la sezione "Gadfestival Scuole" premia i migliori commenti post-spettacolo), o come vere e proprie compagnie, che mettono in scena spettacoli liberamente tratti dai lavori finalisti dell'edizione precedente.

Info: www.festivalgadpesaro.it

Torna in Puglia l'Agis Card

Viene riproposta per il terzo anno consecutivo l'Agis Card, promossa dall'Agis in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura della Regione Puglia, il Teatro Pubblico Pugliese e l'Anec Puglia. La carta, gratuita, offre agli abitanti di Puglia e Basilicata sconti e promozioni per seguire lo spettacolo dal vivo. La novità di quest'anno è la Card School, riservata agli studenti e ai docenti degli istituti che ne faranno richiesta.

Info: www.agiscard.eu, www.agisbari.it, www.teatropubblicopugliese.it

A Giammusso la Lente d'oro

Il critico teatrale Maurizio Giammusso si è aggiudicato il premio "La lente d'oro 2010". Il riconoscimento gli è stato conferito dall'Associazione Sindacale Scrittori di Teatro, che nella sua storia annovera presidenti del calibro di Eduardo De Filippo e Dario Fo. Nella motivazione della giuria è stata sottolineata l'attenzione di Giammusso verso «i problemi e la promozione della drammaturgia contemporanea».

Netmage a Bologna

Si terrà a Bologna dal 20 al 22 gennaio l'undicesima edizione di Netmage, curato da Xing e dedicato alla ricerca audiovisuale contemporanea. Una ventina i gruppi e gli artisti ospitati, selezionati a seguito del bando Live Media Floor e provenienti da Europa, Nord e Sud America. Info: www.netmage.it, www.xing.it

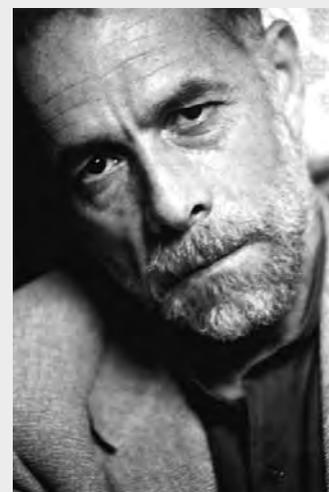
I vincitori della Borsa Anna Pancirolli

L'associazione Giorgia di Cremona con *Fatti ad arte* e la compagnia Florilegio Ars Factory con *Lunanzio*

Roma/Napoli: Stabile che vai, novità che trovi

Il dado è tratto. Dopo mesi di interregno, da quando, a febbraio, con qualche mese di anticipo rispetto alla scadenza naturale del mandato, Giovanna Marinelli rassegnò le dimissioni, il Teatro di Roma ha un nuovo direttore. Dopo il terno al lotto degli ultimi tempi, che a vario titolo proponeva Luca Barbareschi, Luca De Fusco, Gigi Proietti, Pietro Carriglio o Maurizio Scaparro, l'ha spuntata Gabriele Lavia, presenza fissa nei cartelloni dello Stabile e ora chiamato a dirigerne le sorti artistiche. Franco Scaglia, dal 2004 al vertice di Rai Cinema, è stato nominato presidente, mentre nel cda si segnalano le new entry Pamela Villosi e Franco Ricordi, accanto ai riconfermati Massimo Pedroni e Debora Pietrobono. Ma se a Roma, pur senza grandi entusiasmi, la scelta sembra aver messo d'accordo destra e sinistra, da Napoli, dove, mentre andiamo in stampa, ci arriva la notizia della nomina a direttore del Mercadante di Luca De Fusco, le reazioni sono state meno pacate. Infatti De Fusco subentra ad Andrea De Rosa, a cui è stato revocato in anticipo il mandato, decisione «determinata dall'esigenza raccolta dal cda dello Stabile di migliorare il rapporto tra autofinanziamento e contributi pubblici attesa la tendenziale contrazione di questi ultimi per effetto della grave situazione economica in atto». Ma c'è chi accusa lo spoil system, ora che a Napoli e in Campania la destra ha occupato i posti di maggior potere. Chi vivrà, vedrà. Noi approfondiremo sul prossimo numero. R.R.

Info: www.teatrodiroma.net, www.teatrostabilenapoli.it



e *Lusilla* sono i due vincitori della Borsa Anna Pancirolli 2010. Si tratta di un premio nato nel 2001 in memoria di Anna, una ragazza che malgrado una grave malattia non ha mai perso la sua passione per il teatro.

Info: www.amiciadianna.it

Abbonamento per tutti

Giunge alla quarta edizione "Un abbonamento per tutti", che offre al costo di 96 euro 12 spettacoli a scelta tra più di 150 proposte inserite nei cartelloni di 40 teatri di Roma e, per la prima volta, del Lazio. Il carnet, non nominativo, è la risposta capitolina al milanese "Invito a teatro", quest'anno alla XXXII edizione, che offre 8 spettacoli tra 17 teatri al prezzo di 68 euro.

Info: www.abbonamentopertutti.com

Non udenti a teatro con le poltrone high-tech

I teatri di Roma, Venezia, Milano, Bologna, Bari, Firenze, Cagliari, Palermo e Torino hanno aderito, dopo il debutto in estate al Teatro Fenaroli di Lanciano, al progetto "Dieci teatri per sordi", promosso dall'associazione Italia Creativa. Poltrone speciali, do-

tate di sensori in grado di trasmettere vibrazioni tattili permetteranno anche ai non udenti di fruire al meglio delle atmosfere e delle emozioni del palco.

Info: www.associazionecreativita.org

Rai5, teatro e non solo

A novembre è nato l'ultimo dei tredici canali digitali della tv di Stato: Rai5. Si tratta di un canale che cercherà di coniugare cultura e intrattenimento, proponendo cinema, musica, documentari e teatro. A quest'ultimo è dedicata una parte del palinsesto del sabato. Da sottolineare la diretta della "prima" scaligera (*La Valchiria*) proposta lo scorso 7 dicembre.

Info: www.rai5.rai.it

Il ritorno del Vascello

A meno di un anno dalla scomparsa, il Teatro Vascello di Monteverde Vecchio, oggi guidato da Manuela Kustermann, dedica al fondatore la Sala Uno, ribattezzandola "Sala Giancarlo Nanni". Per la nuova stagione sono state inoltre stipulate convenzioni, promozioni e proficue collaborazioni con il Romaeuropa Festival e il Teatro Eliseo.

Info: www.teatrovascello.it

Ubu maior, Patalogo cessat

Trentatré. Non sono gli anni di Cristo, ma le edizioni del premio Ubu, il più importante riconoscimento per il teatro in Italia, promosso dalla Ubulibri e assegnato annualmente da un *pool* di addetti ai lavori. Nonostante le esclusioni dell'ultima ora in seno alla giuria, alcune eccellenti, i nomi annunciati dal bravo Gioele Dix alla serata del 13 dicembre al Teatro Grassi di Milano sono di quelli inattaccabili. Magari non del tutto originali e anzi, conoscendo i gusti e le abitudini dei giurati, in parte prevedibili (e questo, negli anni è sempre stato un po' il difetto del premio), ma certo di qualità. Cominciamo, dunque: mattatore della serata è stato Fabrizio Gifuni, il suo *L'ingegner Gadda va alla guerra*, diretto da Bertolucci, si è aggiudicato il premio per il miglior attore e spettacolo (ex aequo con *Finale di partita* di Massimo Castri e *Roman e il suo cucciolo* di Alessandro Gasman - **foto sotto**). Francesca Mazza (*West e il Progetto Ravenhill*), gli apprezzatissimi Francesco Colella (*Dettagli e Il mercante di Venezia*), Ida Marinelli (*Angels in America. Seconda parte: Perestroika*) e Giovanni Anzaldo (*Roman e il suo cucciolo*) trionfano nelle categorie attrice, attori non protagonisti e under 30. Regista dell'anno è, a sorpresa, Armando Punzo (*Allice nel Paese delle Meraviglie*); scenografo Andris Freibergs per *Le signorine di Wilko*; novità italiana *La Borto* di Saverio La Ruina, straniera *Bizarrà* di Rafael Spregelburd, ex aequo con *Immanuel Kant* di Thomas Bernhard. Particolarmente apprezzati i premi speciali a Punta Corsara e a Roberto Saviano a cui si aggiunge l'emergente Kilowatt Festival. *Lipsynch* di Robert Lepage trionfa nella categoria miglior spettacolo straniero presentato in Italia, tirando le fila di un'edizione sostanzialmente equilibrata, benché viziata dall'assenza, per il 2011, del tanto atteso Patalogo (è prevista una doppia edizione per il 2012). **Info: www.ubulibri.it Roberto Rizzente**



Bolzano e il suo teatro

Stadttheater/Teatro Civico/Teatro Verdi di Bolzano 1918-1943. Storia di un teatro di confine è il titolo della mostra organizzata dall'Ufficio Beni Culturali e storico-artistici e dall'Archivio Storico del Comune di Bolzano negli ambienti della Galleria Civica dal 4 marzo al 26 giugno 2011. Fotografie, costumi, locandine, una ricostruzione dell'edificio scomparso, filmati, installazioni multimediali e materiali riconducibili alla sua storia ricostruiscono la vita pubblica e culturale del principale teatro cittadino dell'epoca. Accompagna la mostra un volume monografico, curato da Massimo Bertoldi e Angela Mura, che analizza le caratteristiche architettoniche dell'edificio e approfondisce le stagioni teatrali in cui si esibirono importanti attori di prosa e cantanti lirici, tedeschi e italiani.

Patriottismo al Baretto

"Viva Verdi, Giuseppe! Storie di storia" è il titolo della nuova stagione con cui anche il Teatro Baretto di Torino vuole portare il proprio contributo ai festeggiamenti per i 150 dell'unità. Da segnalare l'allestimento de *Le roi s'amuse* di Victor Hugo con la regia del direttore del Baretto, Davide Livermore, e la terza edizione di *Mozart Nacht und Tag*, una maratona musical-teatrale di 36 ore per celebrare il compositore viennese.

Info: www.cineteatrobaretti.it

I bambini dell'Iraq vincono al Prix Italia

Il filmato *Place* dello svedese Jonas Åkerlund e il film *The first movie* dell'irlandese Mark Cousins, prodotto dal britannico Channel Four Television, so-

no i vincitori, rispettivamente, delle sezioni "rappresentazioni artistiche" e "documentari di arte e musica" del Prix Italia 2010 a Torino. Il film di Cousins è il risultato della riprese che alcuni bambini dell'Iraq hanno personalmente girato in patria sulle proprie vite.

Info: www.prixitalia.rai.it

Roma: restyling per il Brancaccio

Dopo appena cinque mesi di chiusura, è stato riaperto a ottobre, completamente rinnovato, in occasione del kolossal *La Bella e la Bestia*, il teatro Brancaccio di Roma. L'investimento di tre milioni di euro da parte della Stage Entertainment ha permesso, fra l'altro, di riportare alla luce la facciata originale, risalente agli anni '20, di realizzare una nuova buca d'orchestra e di rendere più confortevoli le poltrone.

Info: www.teatrobrancaccio.it

Riapre l'Ambra Jovinelli

Dopo due stagioni di inattività, riapre la storica sala romana, diretta dall'agguerrito duo Gianmario Longoni-Marco Balsamo. Nel cartellone, nomi di richiamo quali Rocco Papaleo, Veronica Pivetti, Vladimir Luxuria, le Sorelle Marinetti. Annesso all'Ambra, tornerà in attività anche il Ridotto, destinato a ospitare un punto di ristoro ma anche spettacoli pensati per i tiratardi.

Info: www.ambrajovinelli.com

Gemellaggio Torino-Berlino

È il frutto di un inedito gemellaggio fra lo Stabile di Torino, la Volksbühne di Berlino e il Goethe Institut il progetto biennale "Fatzler attraversa le Alpi". Un fitto calendario di convegni e di laboratori, fra Torino e Berlino, che condurranno alla produzione di due spettacoli tratti dal *Fatzler Fragment*, dramma incompiuto di Brecht, mai messo in scena in Italia.

Info: www.teatrostabiletorino.it

Una maratona da Odissea

È stato presentato in ottobre a Roma l'audiolibro *Odissea*, curato da Elsa Agalbatto e Fabio Sargentini per Emons Audio-

libri. Si tratta della registrazione della maratona letteraria svoltasi il 2 e il 23 gennaio 2005 nelle sale della galleria L'Attico, a Roma, allorché ventuno attori les- sero ininterrottamente il testo di Omero.

Info: www.emonsaudiolibri.it

Ai Premi De Sica vince la protesta

La lunga e intensa attività sulle scene è valsa a Luca De Filippo il Premio De Sica per il teatro. La cerimonia di premiazione si è svolta il 23 novembre scorso al Quirinale: nell'occasione, il Presidente Napolitano ha criticato aspramente i tagli alla cultura, ribadendo il ruolo rivestito dalle arti dello spettacolo nel sistema culturale ed economico italiano.

Info: www.premivittoriodesica.it

Shakespeare inedito

Doppia menzogna è il titolo della commedia recentemente attribuita a Shakespeare che l'editore Fazi ha appena proposto in versione italiana con prefazione di Roberto Bertinetti. Il dramma, ambientato in Andalusia, fu rappresentato per la prima volta nel 1727 e fu sempre al centro di accuse diatribe sulla sua reale paternità.

Info: www.fazieditore.it

Dedica per Nooteboom

La XVII edizione del Dedicafestival di Pordenone (12-26 marzo 2011) avrà per protagonista Cees Nooteboom, autore di romanzi, poesie, saggi, teatro e libri di viaggio. A lui, nato all'Aia e oggi residente tra Olanda, Spagna e Germania, saranno dedicati incontri, approfondimenti e *mise en espace*.

Info: www.dedicafestival.it

RomaCittàTeatro l'arte del racconto

Si svolgerà dal 23 febbraio al 30 maggio l'articolata rassegna Romacittàteatro, organizzata da Orazio Torrisi al Piccolo Eliseo. Il fittissimo cartellone, che vuole esaltare l'arte dell'attore e quella del racconto, annovera il meglio dell'attuale scena italiana, da Mimmo Cuticchio a Valerio Binasco, da Carlo Cecchi a Spiro Scimone, fino a Vincenzo Pirrotta.

Info: www.teatroeliseo.it

Sul web le tombe di Totò e Caruso

Il sistema di videosorveglianza del Comune di Napoli viene esteso anche al Cimitero Monumentale della città, consentendo così agli appassionati di tutto il mondo di "visitare" virtualmente le tombe di Totò e di Enrico Caruso collegandosi a Internet.
Info: www.comune.napoli.it

Area Zelig Cabaret al Golden di Roma

La fortunata trasmissione promuove un articolato progetto destinato ai nuovi comici, denominato "Area Zelig Cabaret. Lab on the road". Sede dell'iniziativa, il teatro Golden di Roma dove, per due mercoledì al mese, da ottobre fino ad aprile, gli aspiranti comici potranno seguire seminari nel pomeriggio e, la sera, esibirsi sul palcoscenico accanto ad artisti già affermati.
Info: www.arezelig.it

In mostra i Pulcinella di Lele Luzzati

Aprire a Roma presso la Casa dei Teatri la mostra "I Pulcinella di Luzzati". Ottanta pezzi originali, provenienti dalle collezioni private di Giorgio Ursini Uršić e Nicola Fano con sagome in legno, figure in stoffa e piccole sculture con protagonista la celebre marionetta e le sue peripezie potranno essere visionate liberamente dal pubblico fino all'8 marzo. Per i più piccoli, anche il laboratorio creativo di Daniele Sulewic.
Info: www.culturaroma.it

Un nuovo teatro per Vignola

L'industriale Ermanno Fabbri, che da giovane tentò la carriera teatrale per poi trasformare la tipografia paterna in una florida azienda di packaging alimentare, ha regalato alla città natale di Vignola un teatro che oggi porta il suo nome. Progettato dall'architetto Carlo Armani, lo stesso delle Passioni di Modena, in collaborazione con Ert, lo spazio, di ben 486 posti, è stato inaugurato a ottobre.
Info: www.comune.vignola.mo.it

Al Goldoni di Venezia il teatro si fa estremo

La "Sala in.off" è stata inaugurata in autunno al Teatro Goldoni di Venezia nell'ambito della rassegna Extreme teatro. Lo spazio, voluto da Alessandro Gassman, porta sulla scena le espressioni della ricerca contemporanea parallelamente alla stagione di prosa. A maggio la seconda sezione, dedicata al tema e al valore della Parola.
Info: www.teatrostabileveneto.it

Ian McEwan e l'opera

Lo scrittore Ian McEwan passa dal romanzo all'opera firmando il libretto della commedia nera *For you*. La prima italiana, in coproduzione con l'Accademia Filarmonica Romana e l'Istituzione Universitaria dei concerti è andata in scena a novembre al Teatro Olimpico di Roma per la regia di Michael Berkeley, già coautore con McEwan dell'oratorio *Shall We Die?*
Info: www.ianmcewan.com

Una guida per Napoli

Giunge alla ventesima edizione il vademecum del teatro napoletano "Qui Box Office", edito dalla struttura di servizio per lo spettacolo curata da Giancarlo Carosone. Insieme all'elenco completo dei cartelloni cittadini anche una sezione monografica, dedicata quest'anno ad Antonella Morea.
Info: www.boxofficenapoli.it

Albanese vince il Grock

L'eclettico attore, comico e regista Antonio Albanese (foto sopra) lo scorso 7 ottobre è stato insignito del Premio Grock Città di Imperia 2010 nell'ambito di Festival Grock di Teatri Possibili Liguria, in omaggio alla figura del Clown delle cui inquietudini e vitalità l'artista ha saputo far poesia.
Info: www.teatripossibililiguria.it

Nuovo Ambra per Roma

È stato inaugurato lo scorso 15 ottobre, a Roma, in occasione della consegna del Premio Borsellino, il nuovo spazio Ambra. Si tratta di una sala da 250 posti nata in piazza san Giovanni da Trio-

ra, nel cuore del quartiere Garbatella. Il nuovo spazio non è da confondere con il quasi omonimo Ambra Jovinelli situato in zona Esquilino e in procinto di riaprire dopo due anni di chiusura.
Info: tel. 06.3232583, ambragarbatella@gmail.com

Gli incontri del Museo dell'Attore

Proseguono per il 2011 presso la Sala Govi del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova gli incontri del ciclo "Gli anni '60 e il Nuovo Teatro italiano", a cura di Livia Cavaglieri e Gian Domenico Ricaldone. Tra gli argomenti dibattuti, Carmelo Bene (23 febbraio), Pasolini (2011), Quartucci e Scabia (20 aprile) e l'*Orlando* di Ronconi (18 maggio).
Info: www.museoattore.it

Bologna, San Martino: sipario chiuso

Roberto Latini, direttore artistico del Teatro San Martino di Bologna, ha annunciato che la stagione 2010/2011 non si farà per mancanza dei fondi necessari. Dopo la messa in scena a ottobre di *Noosfera Lucignola*, produzione di Fortebraccio Teatro – la compagnia che gestisce lo spazio – il teatro rimarrà aperto solo per attività di formazione.
Info: www.teatrosanmartino.it

Milano che cambia

Il panorama teatrale milanese è in fermento. Dall'inizio della stagione si susseguono notizie allarmanti sulla sorte di alcuni storici teatri cittadini, e nello stesso tempo si sono inaugurati ben cinque nuovi spazi. A conti fatti il bilancio sembra positivo, se non fosse per l'annunciata chiusura del teatro Smeraldo, soffocato da un cantiere che ha reso invivibile un intero quartiere milanese. Il Teatro Libero e il Teatro della Memoria, temporaneamente chiusi per inadeguatezza strutturale, hanno riaperto (soprattutto grazie alla tenacia di chi li dirige), mentre il San Babila è riuscito a evitare lo sfratto. Rinascono poi il Teatro alle Colonne, secentesca sala parrocchiale oggi gestita dalla compagnia scheriANIMAndelli (www.teatroallegolonne.it) e il teatro dei Martini, restaurato dal comune e affidato alla cooperativa La Bilancia (la stessa del Teatro de' Servi di Roma, www.teatromartini.it). Una realtà polifunzionale diretta da Giuseppe Scordio si insedia invece negli ex spazi del Pim in via Tertulliano (www.spazioterulliano.it). Alle porte di Milano entrano in piena attività due progetti coltivati da qualche anno: la Torre dell'Acquedotto, a Cusano Milanino residenza di Aia Taumastica (www.torredellacquedotto.it), e Bì la fabbrica del gioco e delle arti di Cormano, una centro a misura di bambino, con una stagione a cura del Teatro del Buratto (www.bilafabbricadelgiocoedellearti.it). **Marta Vitali**



Franca Valeri laureata

Lo scorso ottobre l'Università degli Studi di Milano ha insignito Franca Valeri di una laurea *honoris causa*. L'attrice novantenne, grazie ai suoi meriti artistici, è diventata dottoressa in Scienze dello Spettacolo. La cerimonia è avvenuta nell'aula magna della Statale durante il convegno "L'urlo del giullare", dedicato alla satira e alla libertà di espressione.

Un teatro nel garage

Lo scorso dicembre, a Pozzuoli, ha preso il via la prima stagione della Sala Molière, ricavata meno di un anno fa all'interno del centro culturale Art Garage. La stagione è stata organizzata da Cetty Sommella e Nando Paone, che hanno sottolineato come fossero cinquant'anni che Pozzuoli non aveva una sua stagione teatrale.
Info: www.salamoliere.it

Lo Stabile di Bolzano compie 60 anni

Il 20 novembre 2010 il Teatro Stabile di Bolzano ha compiuto 60 anni. Lo stesso giorno, nel 1950 il regista milanese Fantasio Piccoli con le quindici firme di altrettanti giovani attori tra cui Romolo Valli, Aldo Trionfo, Adriana Asti, Ugo Bologna e Valentina Fortunato e l'appoggio del sindaco di allora Lino Ziller firmava il contratto che avrebbe dato il via alla prima stagione del teatro e della compagnia di prosa Il Carrozone. Dagli esordi con *La dodicesima notte* di Shakespeare fino all'ultimo *Avevo un pallone rosso* di Angela Dematté, lo Stabile bolzanino, dal 1980 sotto la direzione di Marco Bernardi, ha prodotto ben 223 spettacoli per un totale di 120.000 spettatori a stagione, collocandosi "per anzianità di servizio" tra le più longeve istituzioni italiane, superato solo dal Piccolo Teatro di Milano. Ad aprire i festeggiamenti del sessantennale è stato *Il malato immaginario* di Molière, produzione che, con 3000 spettatori nelle prime cinque repliche, è stata riconosciuta come la miglior apertura di stagione degli ultimi dieci anni, a conferma dell'imperituro affetto che pubblico e critica ancora riservano al caparbio Stabile.
Info: www.teatro-bolzano.it Lucia Cominoli



Nel cuore di Cinecittà

Inaugurato a ottobre un nuovo teatro all'interno degli Studios di Cinecittà. Si chiama Eutheca ed è gestito da una giovane compagnia romana con la direzione artistica di Federica Tatulli. La prima stagione è stata concepita su un doppio binario: da una parte i grandi classici, dall'altra una serie di spettacoli dedicati a Samuel Beckett.
Info: www.eutheca.eu

Un nuovo spazio per i livornesi

Si chiama TeatroC il nuovo spazio teatrale aperto a novembre a Livorno. Ha 124 posti, è nato sulle ceneri del Nuovo Teatro delle Commedie e sarà gestito da un'associazione temporanea diretta da Theatralia. Particolare l'iniziativa che prevede ogni sabato sera il "palco libero", aperto a tutti i livornesi che abbiano qualcosa da comunicare al pubblico.
Info: www.teatro.net

Trani inaugura il Marluna Teatro

Nasce a Trani il Marluna Teatro, un

nuovo spazio da sessanta posti inaugurato lo scorso 24 ottobre. Durante la stagione, oltre a spettacoli di prosa e teatro ragazzi, la nuova sala ospiterà eventi culturali, laboratori di arti creative e corsi di recitazione, teatro danza e dizione per bambini e adulti.
Info: www.marlunateatro.it

Il Sinopoli di Emma

Dopo lo stop del 2009, dovuto al lutto per i morti nell'alluvione che colpì il messinese, il Giuseppe Sinopoli Festival è tornato a essere fiore all'occhiello di Taormina Arte. Tra le manifestazioni a ottobre, la seconda edizione del Premio Sinopoli per la Cultura, assegnato da Luca Ronconi a Emma Dante.
Info: www.sinopolifestival.it

Emozione a San Cataldo

Dopo vent'anni ha riaperto al pubblico il cineteatro Marconi, nel cuore di San Cataldo (provincia di Caltanissetta). Chiuso all'inizio degli anni novanta, grazie all'interessamento dell'attuale sindaco Giuseppe Di Forti torna a essere luogo di aggregazione per la comunità locale.
Info: www.comune.san-cataldo.cl.it

Krypton al Teatro Studio

Krypton, storico gruppo guidato da Giancarlo Cauteruccio, si è aggiudicato il bando per la gestione nei prossimi quattro anni del Teatro Studio di Scandicci, in cui, peraltro, la compagnia ha avuto una residenza artistica per ben diciannove anni.
Info: www.compagniakrypton.it

Addio a Elio Schiavoni

È scomparso a Milano lo scorso ottobre Elio Schiavoni. Veneziano, classe 1922, Schiavoni è stato il fondatore e direttore degli Uffici teatrali Italiani, oltre che vicepresidente di Agis Lombardia: benemerenze che gli hanno garantito, nel 1998, l'Ambrogino d'oro.

Un network per la danza

Rws Diffusione Danza è il nome del primo network nazionale dedicato alla danza. Nel palinsesto musica, recensioni, informazione, interviste. Fondatore e attuale direttore, il ballerino italiano Emanuele Ledda.
Info: www.radiowebstereo.it/diffusionedanza

Nuova gestione al Teatro Alfa

La stagione 2010/11 del Teatro Alfa di Torino, la prima di un nuovo ciclo (il teatro da quest'anno sarà gestito da Marco Grilli, figlio di Augusto) è ambiziosa. Ben 134 titoli, scelti tra operetta, teatro ragazzi, cabaret e teatro di figura, il piatto forte di casa.
Info: www.alfateatro.it

Al via i lavori per il teatro di Agropoli

In provincia di Salerno il sindaco di Agropoli, Franco Alfieri, ha posato la prima pietra del nuovo Cineteatro che sorgerà nei pressi del Palagropoli Di Concilio. Uno spazio moderno per la cultura e per l'arte a lungo atteso dalla città.

Ozpetek si dà alla lirica

Dopo aver firmato successi cinematografici come *Le fate ignoranti* o *Satur-*

no contro, Ferzan Ozpetek debutta nella lirica. L'esordio è previsto all'apertura della 74° edizione del Maggio Musicale fiorentino, il prossimo 28 aprile. Ozpetek si cimenterà con l'*Aida*, che apre un cartellone ricco di spettacoli: 12 opere, 12 balletti e oltre 50 concerti in Italia e all'estero.

Info: www.maggiofiorentino.com

All'Elfo e al Litta gli Ambrogini 2010

Sono stati consegnati lo scorso dicembre al Teatro dal Verme di Milano i tradizionali Ambrogini d'oro. Nella lista degli attestati 2010 di civica benemeranza, due teatri: il Litta e l'Elfo Puccini.
Info: www.comune.milano.it

Le dimissioni di Assumma

Si è dimesso lo scorso novembre, con un largo anticipo rispetto alla scadenza naturale del mandato, prevista per settembre 2013, il presidente della Siae Giorgio Assumma. In carica dal 2005, con riconferma un anno fa, quella dell'avvocato Assumma è stata una delle presidenze più longeve nella storia dell'Ente.
Info: www.siae.it

MONDO

Quando Hollywood sbarca a Broadway

Forse insicura del proprio *appeal*, Broadway rincorre le star hollywoodiane per dare lustro ai cartelloni. Una "politica" giustificata da dati reali: la scorsa estate all'abbandono di Catherine Zeta-Jones da *A Little Night Music*, ha corrisposto una diminuzione delle vendite del 40%. Sarà probabilmente analogo il destino del *Mercante di Venezia* di Daniel Sullivan al Broadhurst Theatre quando, raggiunta la 78ª replica, Al Pacino cederà la parte di Shylock. Ma il *business* non si ferma: è previsto per il 31 marzo il debutto di Robin Williams come protagonista di *Bengal Tiger at the Baghdad Zoo*, dramma bellico di Rajiv Joseph. Nicole Kidman, invece, duetterà in autunno con James Franco ne *La dolce ala della giovinezza*.
Info: www.broadway.com

Addio a Joan Sutherland e a Shirley Verrett

Doppio lutto nel mondo dell' lirica. Lo scorso 10 ottobre a Les Avants, nei pressi di Montreux, in Svizzera, è morta Joan Sutherland, celebre soprano australiano. Nata a Sydney il 7 novembre del 1926, in quarantatré anni di carriera aveva calcato i palcoscenici più prestigiosi, interpretato oltre 60 ruoli, molti dei quali risalenti al primo Ottocento italiano, e cantato a fianco di grandissimi interpreti, compreso un giovanissimo Luciano Pavarotti, del quale fu maestra e che la definì "la voce del secolo". Per tutti i melomani era invece "la stupenda", da contrapporre a un'altra star del canto lirico, la "divina" Callas, tanto da guadagnarsi, nel 1978, il titolo di dama dell'Impero britannico, conferitole dalla regina Elisabetta II.

Lo scorso novembre si è anche spenta alle soglie degli ottant'anni Shirley Verrett, mezzo soprano statunitense, una delle più belle "voci nere" della lirica. In una carriera durata un ventennio, aveva lavorato accanto ad artisti del calibro di Pavarotti, Domingo, Zeffirelli e Abbado. Talentuosa e determinata, a inizio carriera aveva saputo fare i conti con il razzismo. Appreso della sua morte, il Teatro alla Scala le ha dedicato una replica della *Carmen*, definendola «una grande artista di famiglia».

Almodovar e le sue *Donne* flop a Broadway

I critici Usa bocciano il musical *Donne sull'orlo di una crisi di nervi*, adattamento dell'omonimo film di Pedro Almodóvar, in scena al Belasco di Broadway. Nonostante l'entusiasmo di Almodóvar e il cast stellare, dal commediografo Jeffrey Lane al compositore David Yazbek e il regista Bartlett Sher, il musical, costato 5 milioni di dollari, è stato taciato dai più di eccessiva frenesia, tanto da entrare nella lista degli insuccessi negli annali del teatro newyorkese.

Info: www.shubertorganization.com

Come la *Butterfly*, fino alla morte

È morto il 20 novembre il soprano romeno Roxana Brihan. Aveva 39 anni e si è suicidata nella sua casa di

Bucarest. Due giorni prima della morte, la Brihan aveva preannunciato le sue intenzioni su Facebook, inserendo come foto del profilo una sua immagine nei panni di Madame Butterfly, coi polsi tagliati. Possibile causa la depressione: nel 2009 la cantante aveva iniziato a perdere la voce e l'opera di Bucarest le aveva rescisso il contratto.

Nuova direzione all'Opera di Vienna

Il Teatro dell'Opera di Stato di Vienna ha una nuova direzione, in gran parte francese: il sovrintendente Dominique Meyer, che succede a Ioan Holender, e il direttore del balletto, Manuel Legris. La nuova squadra ha debuttato il 17 ottobre con *Cardillac* di Hindemith, regia di Sven-Eric Bechtolf, e direzione di Franz Welser-Moest, nuovo direttore musicale.

Info: www.wiener-staatsoper.at

Il saluto parigino di Peter Brook

Peter Brook lascia Les Bouffes du Nord, il decadente teatro parigino, fulcro della sua creazione artistica. Aperto nel 1974, a 85 anni il grande regista inglese sceglie oggi di affidarne la direzione a Olivier Mantei e Olivier Poubelle, salutando il pubblico con la reinvenzione del mozartiano *Une flute enchantée*, tra febbraio e marzo al Piccolo Teatro di Milano.

Info: www.bouffesdunord.com

Herrera vince il premio Domingo

Lo scorso 9 ottobre il mezzosoprano canario Nancy Fabiola Herrera è stato insignito del Plácido Domingo Award, assegnato ogni anno dall'Opera di Los Angeles. Il premio è stato consegnato dallo stesso Domingo.

Info: www.losangelesopera.com

Webber vende 4 teatri

Il compositore inglese Andrew Lloyd Webber, autore di musical di successo come *Cats*, *Il fantasma dell'opera* e *Jesus Christ Superstar*, ha venduto quattro dei suoi teatri nel West End londinese. A seguito della malattia che gli è

stata diagnosticata, il compositore ha deciso di ridurre il debito economico che pesa sulla compagnia di famiglia.

Il Nobel di Pinter alla British Library

La British Library di Londra ha acquistato le onorificenze dello scrittore e drammaturgo Harold Pinter. Si tratta di tutti i premi e riconoscimenti che il maestro del teatro dell'assurdo ottenne in giro per il mondo, compresa la medaglia d'oro che Pinter ricevette nel 2005 dall'Accademia Reale di Svezia per il Premio Nobel per la letteratura.

Info: www.bl.uk

Trionfa *Scarlattine* al Fit di Lugano

Il giorno prima dell'inizio del mondo di *Scarlattine* Teatro, Luna e Gnac, Michele Cremaschi, si è aggiudicato il premio InfoGiovani, assegnati dalla giuria giovani del Concorso Fringe/L'Altro Festival 2010 di Lugano nell'ambito del Fit Festival Internazionale del Teatro.

Info: www.scarlattineteatro.it

Bolshoi al via?

Dmitry Medvedev ha ordinato a ottobre la riapertura per il 2011 del Bolshoi, dichiarato dall'Unesco patrimonio dell'umanità. Chiuso per restauro dal 2 luglio del 2005, è stato al centro di scandali che ne hanno ritardato l'inaugurazione.

Info: www.bolshoi.ru/en/theatre/reconstruction

Troppo bella per essere nuda

Karina Sarkisova, disinibita ballerina di danza classica di origine russa, è stata licenziata dall'Opera di Vienna per aver posato semi-nuda in un servizio fotografico pubblicato sulla rivista austriaca "Wiener".

Scandalo a Londra per Onassis

Dure le reazioni della critica e della famiglia di Aristotele Onassis alla pri-

ma dello spettacolo *Onassis* al Novello Theatre di Londra (foto sotto). Rimangiando la biografia di Peter Evans sulla vita dell'armatore, il drammaturgo Martin Sherman ha infatti insinuato l'ipotesi di una partecipazione di Onassis all'eliminazione di Kennedy per amore di Jacqueline. Complice la fama del protagonista, l'attore Robert Lindsay, nonostante le polemiche il Novello ha registrato ogni sera il tutto esaurito.

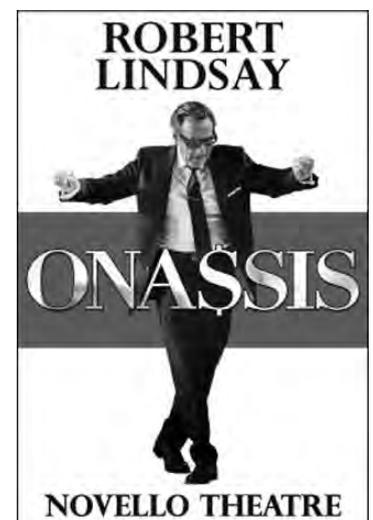
Info: www.novellotheatre.com

PREMI

Premio Nazionale Luigi Pirandello

È stato prorogato al 30 aprile il termine ultimo per partecipare all'ambito Premio Nazionale di Teatro Luigi Pirandello, promosso dalla Fondazione Banco di Sicilia. Le opere, inedite, in 9 copie, vanno inviate alla Segreteria presso la Fondazione, viale della Libertà 52 - 90143 Palermo. Il premio, attribuito da una giuria presieduta da Giovanni Puglisi e composta da Giorgio Albertazzi, Paolo Bosisio, Paolo Mauri, Maurizio Scaparro, Elisabetta Sgarbi e Michele Guardì, è di euro 12.000. Sono previsti inoltre due premi di sagistica per studi dedicati al teatro, l'uno di carattere storico-critico, l'altro filologico, per un ammontare di euro 7.500 ciascuno.

Info: www.fondazionebancodisicilia.it



La compagnia Atopos trionfa al Cappelletti

Si sono concluse l'11 e il 12 dicembre al Teatro India di Roma le selezioni finali del Premio alle arti sceniche Tuttoteatro.com "Dante Cappelletti", quest'anno alla settima edizione. Tra i sette progetti, giunti quest'anno in finale senza la preventiva tappa semifinale, la giuria critica presieduta da Paola Ballerini (nipote di Dante Cappelletti) e composta da Roberto Canziani, Gianfranco Capitta, Massimo Marino, Renato Nicolini, Laura Novelli, Attilio Scarpellini, Mariateresa Surianello e Aggeo Savio quale membro onorario, ha attribuito il premio di produzione di € 2.000 al progetto *Variabili umane* della compagnia Atopos di Marcela Serli (foto sotto). Menzioni anche per *Ferrovicchio* della compagnia Sukakaifa, vincitrice del premio della giuria popolare presieduta da Giorgio Testa, e *Gli ebrei sono matti* di Teatro Forsennato. Per l'occasione, le due giornate sono state filmate dagli operatori di Videoidée: i contributi video saranno visibili sul sito dell'Associazione, rinnovato per l'edizione 2010. **Info: www.tuttoteatro.com Roberto Rizzente**



Al via Kilowatt 2011

Il 31 gennaio è la scadenza per partecipare al Kilowatt Festival 2011, in programma il 22, 23 e 24 luglio. Le compagnie interessate devono compilare la scheda di partecipazione on-line e inviare due copie del dvd con la ripresa video dello spettacolo (durata massima, 20 minuti) a: Kilowatt Festival. Via Luca Pacioli 7, 52037 Sansepolcro (Ar). La selezione è a cura di un gruppo di spettatori denominato "Visionari". **Info: www.kilowattfestival.it**

Milano, Nitrofestival per un teatro esplosivo

Si svolgerà a Milano nel 2011 il "NitroFestival", 1th Int. Film&On Stage Video Award, direzione artistica di Fabrizio Caleffi. Modalità di partecipazione da richiedere inviando una mail con la presentazione della propria proposta a: yesmovie@gmail.com entro aprile 2011. Il concorso è rivolto a filmmakers, compagnie teatrali, registi, autori, attori.

A cena con il delitto

C'è tempo fino al 31 gennaio per partecipare al concorso organizzato dallo Studio Novecento, finalizzato alla scrittura

di un soggetto per una cena con delitto. Il testo, da inviare all'indirizzo info@studionovecento.com, deve contenere la sintesi della storia: scena del crimine, testimoni, assassino e movente. Il soggetto vincitore sarà messo in scena da Studio Novecento durante la stagione di Cene con Delitto 2010/2011.

Info: www.studionovecento.com

Corti per il Rom'Art Independent Festival

Dovranno pervenire entro il 15 aprile i corti teatrali iscritti al III Rom'Art Independent Festival, dal 10 al 15 maggio 2011. L'indirizzo è: Associazione Culturale Cinem'Art c/o Claudio Miani, via Duccio di Buoninsegna 74 - 00142 Roma. Non è prevista preselezione. La quota di iscrizione è di 10 euro.

Info: www.sinegyart.it

CORSI

La Scala si fa online

Frédéric Olivieri, direttore della prestigiosa Accademia della Scala, ha elaborato il primo corso di danza per insegnanti on-line. Coadiuvato da Amalia

Colombini, Olivieri ha messo in rete i primi undici moduli del suo corso, riguardanti gli esercizi fondamentali alla sbarra. Nel prossimo futuro, i passi maschili e la tecnica per le punte, oltre a una versione in inglese, resa necessaria dai molti contatti avuti.

Info: www.elearning.accademiala-scala.it

Roma, master in critica giornalistica

C'è tempo fino al 24 gennaio per iscriversi al 6° Master in Critica Giornalistica di Teatro, Cinema, Televisione e Musica (dal 10 febbraio al 17 gennaio), istituito dal Ministero della Pubblica Istruzione e organizzato dall'Accademia Silvio D'Amico. La quota di iscrizione è di euro 2.900, sei le borse di studio in palio, 25 il numero massimo di partecipanti.

Info: www.criticagiornalistica.it

Bologna, i laboratori dell'Arena del Sole

I laboratori intensivi di scenografia e allestimento dello spazio teatrale, con Davide Amadei (17 febbraio-17 aprile) e illuminotecnica condotto da Paolo Mazzi (5 aprile-20 maggio) sono il clou dell'offerta formativa per il 2011 dell'Arena del Sole, cui si affiancano i laboratori di speake- raggio e scrittura narrativa, in programma a primavera in data da definire.

Info: www.arenadelsole.it

Il 2011 dell'Accademia Teatrale Europea

È disponibile il calendario dei laboratori attivati per il 2011 dall'Accademia Teatrale Europea a Roma. Segnaliamo, tra gli altri, "La ragione del corpo in scena" con Frank Radug (8/11 febbraio), "Di fiaba in favola", con Annamaria Guzzio (5/6 marzo), "Scrittura drammaturgica", con Fernand Garnier (8/11 marzo) e "Dramatherapy", con Salvo Pitruzzella (19/20 marzo).

Info: www.accademiateatraleuropea.it

Il Lemming cerca attori per la nuova produzione

Sono aperte le selezioni per *Edipo dei mille* del Teatro del Lemming, in programma dal 27 aprile al 5 maggio in cinque luoghi tra Venezia e Mestre. I

30 performer verranno scelti tra i partecipanti ai due laboratori sui 5 sensi dell'attore condotti dalla compagnia al Teatro S.Marta (1-5 febbraio) e Momo (1-5 marzo) e dall'Università Cà Foscari tramite bando.

Info: www.teatrodellemming.com

A scuola di danza

Prosegue per il 2011 a Legnano il ciclo di laboratori organizzati da RadiceTimbrica Teatro. Irrinunciabili, tra gli altri, gli incontri con Antonella Bertoni (23 gennaio, 13 febbraio e 13 marzo), cui possiamo aggiungere i seminari di teatro con Roberto Lalli (29-30 gennaio), butoh con Marcella Fanzaga (19-20 febbraio) e teatro-danza con Giorgio Rossi (4-6 marzo).

Info: www.radicetimbrica.com

Teatro della Tosse

"Teatro/Canzone" è il titolo dell'originale seminario organizzato dal Teatro della Tosse dal 21 marzo all'11 maggio: tappa finale del laboratorio è la messa in scena della versione cantata del *Marat-Sade*. Tra gli altri corsi, Teatro/Infanzia (22 gennaio-2 aprile) per bambini dagli 8 agli 11 anni.

Info: www.teatrodellatosse.it

I corsi del Guanella

Prendono il via i nuovi seminari banditi a Milano da Campo Teatrale. Tra gli altri, la "Bottega Attore-Autore", con Gigi Gherzi e Silvia Baldini (5, 6, 19, 20 febbraio, 5, 6 marzo) e il laboratorio di lettura espressiva condotto da Claudio Marconi (26-27 febbraio, 12-13 marzo, 18-19, 25-26 giugno).

Info: www.campoteatrale.it

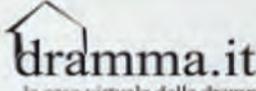
Chiara Guidi al Parenti

Verrà presentato al Teatro Franco Parenti di Milano dal 4 al 6 febbraio *Madrigale appena narrabile*, frutto del laboratorio tenuto da Chiara Guidi dal 29 gennaio al 2 febbraio. I partecipanti verranno selezionati il 28 gennaio.

Info: www.teatrofrancoparenti.com

Hanno collaborato: Laura Bevione, Fabrizio Sebastian Caleffi, Lucia Cominoli, Giorgio Finamore, Marta Vitali.

-  Un sito tutto nuovo, più bello, più facile da usare, più in linea con le esigenze attuali ma sempre con i contenuti di qualità che lo hanno sempre contraddistinto.
-  Una community per autori teatrali, la prima del web! Uno spazio tutto vostro per inserire autonomamente i contenuti che preferite (testi, articoli, notizie, comunicati, foto) e dotato di strumenti per invitare i lettori a frequentare il vostro spazio e a interagire con voi.
-  Uno spazio per promuovere gli spettacoli anche in video, in prospettiva di trasformarsi in una vera agenzia di distribuzione on line.
-  Uno spazio per gli interventi di voi lettori e nuovi strumenti per una maggiore interattività.



la casa virtuale della drammaturgia contemporanea

Autori

- Comunità
- Libreria virtuale
- Concorsi drammaturgia
- Novità italiane
- Formazione

Risorse

- Rubriche
- Recensioni
- Articoli e interviste
- Notizie
- Monografie

Utenti

- Il vostro spazio
- Cartelloni teatrali
- Bacheca spettacoli
- Siti teatrali
- Traduzioni

Segnalazioni

- Drammi
- Libri
- Video
- Finestre
- Newsletter

Home

Drammaturgia

Vissi d'arte vissi per Maria di Roberto D'Alessandro



Vissi per Maria ha partecipato al Festival di Avignone dal 2001 al 2004 ed è andato in scena al Te [...]

Libri

L'attore senza ruolo di Nevio Gambula



Quello che potrebbe sembrare il titolo di una pubblicazione che affronta il problema della disoccupa [...]

Articoli e interviste

Cultura?

Maria Dolores Pesce



Cinema e teatri in sciopero, festival ed eventi drasticamente ridimensionati, addirittura lavoratori di Enti Lirici in cassa integrazione o in contratti di solidarietà, come al Carlo Felice di Genova. Dall'altra parte, e di fronte a tutto ciò, scuole e università in subbuglio per il prossimo taglio di una buona parte della cosiddetta 'offerta formativa'

Recensioni

La madre

Vincenzo Morvillo



Due sono i momenti cruciali che precisano, sia sul versante drammaturgico che su quello scenico, la sostanza, ad un tempo ideologica e formale, di cui si impronta La Madre: 'I figli so' piezze' i sfaccimma, lo spettacolo prodotto dallo Stabile di Napoli e andato in scena al Teatro San Ferdinando, di cui è autore, regista e interprete Mimmo Borrelli:

Recensioni

Un posto luminoso chiamato giorno

Maria Dolores Pesce



Al suo terzo appuntamento la rassegna "Cinque produzioni speciali", dedicata dal Teatro Stabile di Genova alla drammaturgia contemporanea, si confronta con questo convincente lavoro del newyorkese Tony Kushner, in scena al Duse dal 27 novembre al 4 dicembre

Cerca in [dramma.it](#) 

La newsletter

Nome E-mail

Chi c'è su [dramma.it](#)

34 visitatori online



La casa dei racconti

In evidenza

La tua notizia qui!



La pubblicazione di notizie e comunicati in [dramma.it](#) è un servizio completamente gratuito sia per [...]

MUSICA

TEATRO

DANZA

TPP IO I I

È TEMPO DI SPETTACOLO.
IN PUGLIA.

Teatro
Pubblico
Pugliese



ed i progetti FESR:



PUGLIA SOUNDS
the music system

www.pugliasounds.it



www.teatriabitati.it

- Circuito della Danza
- Internazionalizzazione della Scena
- Cartellone regionale degli eventi
- Puglia - Location di grandi eventi

ISSN 1121-2691



Scopri tutte le novità su www.teatropubblicopugliese.it