

teatromondo
PARIGI
LONDRA
VIENNA
BELGRADO
CLUJ
LUGANO
BASILEA
BURKINA FASO

PREMIO
HYSTRIO:
I BANDI 2017



DOSSIER: LA NUOVA SCENA ARGENTINA

teatro ragazzi / critiche / biblioteca / società teatrale

HOME
is where
YOUR
HEART *is*

Lo spettacolo ha trovato casa nelle Marche!

**RESIDENZE
MARCHE
SPETTACOLO**

residenze.marchespettacolo.it

2	speciale	Dario Fo, un classico del Novecento — di Simone Soriani
8	vetrina	Presente e futuro delle Residenze Creative — di Laura Bevione Davide Iodice: Napoli, Amleto e gli specialisti dell'esistenza — di Alessandro Toppi Giovani mattatori/10: Monica Piseddu — di Fausto Malcovati
14	premio hystrio	I bandi 2017
16	teatromondo	Parigi: Krystian Lupa, star del Festival d'Automne — di Giuseppe Montemagno Londra: Osborne si addice a Kenneth Branagh — di Laura Bevione Vienna: le inquietudini della nuova Europa — di Irina Wolf Ex Jugoslavia: traumi del passato e vertigini del presente — di Franco Ungaro Cluj: in cerca dell'autore, le parole fanno spiccare il volo — di Laura Caretti Lugano nel labirinto del nuovo teatro europeo — di Maddalena Giovannelli e Francesca Serrazanetti Basilea: Caligola secondo Antonio Latella — di Claudia Cannella Burkina Faso: l'arte come arma di costruzione di massa — di Marilena Crosato
30	humour	G(I)ossip — di Fabrizio Sebastian Caleffi
31	dossier	La nuova scena argentina — a cura di Davide Carnevali e Manuela Cherubini, con interventi di Rafael Spregelburd, Claudio Tolcachir, Jorge Dubatti, Matías Feldman, Federico León, Gabriel Guz, Ariel Farace, Roberto Canziani, Diego Vincenti e Damiano Pignedoli
56	teatro ragazzi	Dance and puppet, tutti i colori dell'autunno teatrale — di Mario Bianchi Teatro di figura: Hänsel e Gretel, i Colla ritornano alla fiaba — di Claudia Cannella
60	critiche	Tutte le recensioni della prima parte della stagione
91	danza	Piemonte ed Emilia Romagna, vetrine della danza contemporanea — di Laura Bevione, Carmelo A. Zapparrata, Michele Pascarella e Francesca Serrazanetti
94	lirica	Da Butterfly a Titania, le donne rubano la scena — di Giuseppe Montemagno e Nicola Arrigoni
96	testi	Fratelli — di Pier Lorenzo Pisano, Premio Hystrio-Scritture di Scena 2016
108	biblioteca	Le novità editoriali — a cura di Ilaria Angelone e Albarosa Camaldo
112	la società teatrale	Tutta l'attualità nel mondo teatrale — a cura di Roberto Rizzente

Dario Fo, un classico del Novecento

Dal “decennio borghese” al “decennio rosso”, dalle improvvisazioni al Nobel, Dario Fo è stato, prima di tutto, un grande uomo di teatro animato da un forte impegno politico e artistico. Scomparso lui restano le sue opere, popolari e innovative, che ora attendono solo nuova vita in scena.

di Simone Soriani



Verrà un giorno, forse, in cui i posteri guarderanno al teatro italiano del Novecento, in cerca dei momenti auratici e delle personalità più rappresentative del secolo scorso. E allora, oltre a Pirandello, si penserà a Dario Fo e a pochi altri. Del resto Fo è, con Pirandello, l'unico drammaturgo italiano ad avere ottenuto il Premio Nobel per la letteratura: un premio che, da una parte, ha scandalizzato gli italianisti e i puristi della lingua, troppo spesso incapaci di apprezzare una letteratura anticlassica e popolare; dall'altra, ha lasciato indifferenti buona parte dei teatrologi e teatranti italiani, ancorati a una visione “novecentista” del teatro, in cui l'immagine domina sulla parola e il regista sull'autore. Sempre come Pirandello, Fo si inserisce nel filone più rappresentativo della drammaturgia occidentale del Novecento: una teatralità anti-drammatica che dapprima scardina dall'interno il modello scenico dell'età moderna – con l'emergenza del *raisonneur* che riflette e non agisce in scena, come in Pirandello; oppure con la frammentazione del dialogo fino all'incomunicabilità afasica, come in Beckett – e infine, con l'elaborazione della teatralità epica di Brecht, giunge a un pa-

radigma del tutto alternativo rispetto alla tradizionale forma drammatico-aristotelica. In Fo, il superamento del dramma, inteso come strumento di riproduzione del reale, è la conseguenza di un'esigenza comunicativa e relazionale per cui, piuttosto che rappresentare, il teatro deve porsi come mezzo di trasmissione di idee e come veicolo di pensiero.

La commedia epicizzata

Fin dagli esordi nei primi anni '50, con i monologhi radiofonici del *Poer nano* e con le riviste scritte e inscenate con Parenti e Durano, Fo rivela una marcata tensione satirico-polemica che si indirizza verso i luoghi comuni della cultura dominante e verso le aporie della società italiana dell'epoca. Dopo la scrittura di spettacoli di farse in atti unici sul finire del decennio, Fo compie il passaggio ai canonici tre atti del teatro di prosa, con *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959): negli anni a venire scrive e mette in scena, con la compagnia diretta insieme con la moglie Franca Rame, una nuova commedia a stagione (salvo un paio di eccezioni), ottenendo straordinari successi al botteghino e affermandosi come uno degli uomini di spettacolo più noti

e conosciuti in Italia. Intanto, le sue produzioni cominciano a essere allestite anche all'estero e i suoi testi a essere tradotti e pubblicati in vari Paesi.

Nelle commedie scritte e inscenate nel cosiddetto "decennio borghese" (1959-1967), la volontà di Fo di realizzare un teatro di informazione e contestazione, e sempre più marcatamente politico, si traduce nella progressiva "epicizzazione" della forma drammatica. Dario Fo, infatti, ambisce ad abbattere la "quarta parete" che nel teatro di tradizione separa gli attori dal pubblico, per esplicitare il proprio punto di vista autoriale e al contempo rendere partecipi gli spettatori, sottraendoli al ruolo di *voyeur* passivi che di nascosto spiano le vicende alla ribalta. In altre parole, Fo ibrida sempre più il tradizionale schema formale della commedia con espedienti "epici" desunti dalla teoria e dalla prassi di Brecht, come nel caso di *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (1960) e di *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963), ma anche dalla tradizione del teatro popolare, come nel caso di *La signora è da buttare* (1967). Del resto, l'apprendistato attoriale e autoriale di Fo matura nell'ambito del cosiddetto "teatro minore": un'espressione con cui egli stesso indica una teatralità popolare – dal Varietà all'avanspettacolo, dalla rivista alla farsa fino al numero del clown – in cui si sarebbe riversata la plurisecolare tradizione della Commedia dell'Arte e della performatività giullaresca medievale. In questo senso, ha grande importanza la conoscenza dei canovacci di farse di proprietà della famiglia Rame, una "compagnia di giro" attiva nel Nord Italia fin dal XVII secolo, che Fo rielabora e mette in scena con lo spettacolo *Comica finale* (1958). Non è un caso che Fo abbia dichiarato di aver «sempre rivolto grande attenzione da una parte al teatro popolare, dall'altra al mondo contemporaneo, (...) soprattutto a quelle forme di espressione che conosciamo con il nome di surreale, epico e metafisico».

Così, Fo approda a un modello di "commedia epicizzata" in cui la comunicazione tra la scena e la sala non è esclusivamente demandata al dialogo tra i personaggi alla ribalta, ma si fonda sull'interazione di linguaggi e strumenti che garantiscano all'istanza autoriale di manifestarsi e rivolgersi alla platea, a cominciare dai *songs* che inframmezzano l'azione e di cui egli si serve con funzione di commento nei confronti della vicenda inscenata. È questo, per esempio, il caso del passo finale di *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, in cui tutti gli attori del cast si dispongono in proskenio e in coro esplicitano la morale della pièce, denunciando lo sfruttamento atemporale dei "potentes" nei confronti dei "poveri Cristi". Allo stesso modo, fin dagli esordi, Fo ha cercato la collaborazione del pub-

blico, nell'intento di coinvolgerlo e renderlo partecipe dell'evento scenico: anche attraverso le risorse della comicità, il teatro di Fo inibisce una fruizione emozionale e similmente rifiuta la catarsi aristotelica, ma piuttosto impone una partecipazione razionale e consapevole della platea. A questo scopo, le commedie di Fo sono precedute da un prologo a luci accese, che gli permette di familiarizzare con la sala, intrattenendo l'*audience* e offrendo la chiave di interpretazione allegorica di quanto sta per inscenare. Similmente, Fo sfrutta qualsiasi "incidente" si produca durante la messinscena, oppure è egli stesso a creare finti incidenti, secondo il principio dell'improvvisazione simulata dei comici dell'arte: l'arrivo in ritardo di uno spettatore, la risata singolare di qualcuno tra il pubblico, la pappera di un compagno del cast, un difetto all'impianto scenotecnico, ecc. L'obiettivo è quello di sollecitare l'attenzione del pubblico e toglierlo – dice egli stesso – dalla «condizione di seduto-accomodato», in conseguenza delle finalità civili e, poi progressivamente politiche, che egli assegna al proprio lavoro.

Giullare e rivoluzionario

Lo spettatore, infatti, diviene un interlocutore attivo della comunicazione teatrale, cosicché possa non soltanto conoscere le verità propagandate dalla ribalta, ma divenire soggetto attivo nella vita sociale e civile, al di fuori della sala, in una prospettiva sempre più marcatamente sessantottina e rivoluzionaria. Non è un caso che, tra gli anni '60 e '70, dopo che Dario Fo è ormai uscito dal circuito dei teatri ufficiali e ha iniziato a esibirsi in spazi





non convenzionali alla ricerca di un pubblico popolare (circoli Arci, chiese sconsacrate, palazzetti dello sport, università o fabbriche occupate), allo spettatore sarà addirittura demandato il diritto di parola, in quei lunghi dibattiti con il pubblico con cui si concludevano le opere allestite nel cosiddetto "decennio rosso" (1968-1977). Le sollecitazioni e gli stimoli provenienti dall'uditorio, durante i dibattiti, indurranno Fo a rivedere alcuni passaggi delle sue commedie, come nel caso di *Non si paga! Non si paga!* (1974), oppure ad affrontare precise tematiche, come nel caso della droga con *La marijuana della mamma è la più bella* (1976).

L'esito estremo del teatro anti-drammatico e comunicativo di Fo è il modello monologico della "giullarata" che egli elabora per la prima volta per il *Mistero buffo* (1969) e che, negli anni a venire, riprenderà per altri spettacoli, tra cui *Storia della tigre e altre storie* (1978), *Fabulazzo osceno* (1982) e *Lu santo jullare Francesco* (1999). Si tratta di un lungo montaggio di singoli recitativi, in dialetto "padano", che Fo avrebbe ritrovato, rielaborato e riscritto a partire da imprecisate fonti di origine medievale, giullaresca e popolare: in verità, poco conta la veridicità filologica dell'operazione, più importante e significativo è il fatto che l'autore abbia recuperato e riattualizzato un immaginario popolare credibile, coerente e niente affatto infondato. A ciascun recitativo, Fo premette una lunga presentazione in lingua, per introdurre la vicenda e i personaggi che si appresta a raffigurare, spiegarne il significato morale e politico, istituire parallelismi e affinità tra il Medioevo e il presente. Così, egli passa costantemente dalla presentazione alla rappresentazione, moltiplicandosi in un coro di personaggi che – da solo alla ribalta e senza l'ausilio

del trucco, del costume o della scenografia – raffigura attraverso variazioni vocali, posturali, gestuali. È questo, per esempio, il caso di alcuni dei passi più noti del monologo: si pensi a *Resurrezione di Lazzaro*, in cui Dario Fo riproduce la folla dei fedeli accorsa al cimitero per assistere al miracolo di un Cristo umanizzato, fraterno, terreno (qui, la satira non si rivolge al divino, ma alle modalità consumistiche con cui i fedeli fruiscono dello stesso); si pensi a *Bonifacio VIII*, in cui Fo raffigura il momento della vestizione di un papa arrogante e prepotente che, dapprima, maltratta e minaccia un chierico stonato e, di seguito, litiga con Cristo (qui, la satira di Fo si indirizza verso una Chiesa temporale e mondana che è accusata di tradire, nei fatti, i suoi stessi principi di carità e solidarietà).

Attraverso la dialettica tra presentazione e recitativo, Fo resta costantemente in scena con la propria identità non sostituita: parla in prima persona, non di rado ricorrendo a riferimenti autobiografici, e non si trasfonde né immedesima mai nel personaggio drammatico. Al massimo, raffigura i personaggi dei recitativi in modo allusivo, sintetico e non naturalistico: in questo senso la giullarata si rivela fondata su dinamiche affabulativo-narrative, piuttosto che rappresentativo-mimetiche. Dario Fo racconta, spiega, si rivolge al pubblico e introduce i personaggi delle varie vicende, secondo modalità che egli stesso dichiara di aver derivato dai "fabulatori" conosciuti durante l'infanzia sul Lago Maggiore. Si tratta di contastorie popolari, tra cui lo stesso nonno materno Bristin, che avrebbero insegnato al giovane Dario i segreti e i trucchi dell'affabulazione orale: iniziare il racconto "di carambola", partendo dai dati dell'attualità; coinvolgere e stimolare gli ascoltatori con lazzi e frizzi; il gusto per l'improvvisazione, per conglobare qualsiasi imprevisto esterno all'interno della performance; una recitazione distaccata, in terza persona, secondo un paradigma che lo stesso Fo definirà "epico-popolare".

In principio fu il narratore

Da questo punto di vista, il modello della giullarata si pone come atto fondativo di una teatralità affabulativa e monologica che, a partire dagli anni '80, si afferma sulle scene italiane: dapprima con l'assolo comico dei vari Beppe Grillo, Paolo Rossi e Roberto Benigni; poi, con gli spettacoli di narrazione di Marco Paolini, Ascanio Celestini e altri (esulano da questo ragionamento i "monologhi lirici" alla Carmelo Bene o alla Leo de Berardinis). In un certo senso, *Mistero buffo* e i successivi monologhi di Fo hanno legittimato una modalità scenica, fondata sull'affabulazione del solista, che è largamente minoritaria nella storia del teatro italiano e che, al contrario, si è sempre più imposta nel nuovo millennio: del resto, molti degli stessi narratori della prima e della seconda generazione hanno, in varie circostanze,

ze, identificato nelle giullarate di Fo uno dei modelli di riferimento del loro stesso lavoro. Con il *Mistero buffo*, infatti, si riconosce per la prima volta la dimensione teatrale di un evento scenico imperniato sulle dinamiche del racconto orale: non è un caso che i vari critici dell'epoca, disorientati dalla novità della giullarata, abbiano definito il monologo di Fo con etichette vaghe e incerte come "recital", "lezione con esempi recitati", "conferenza-spettacolo".

Negli anni, i vari performer dei cosiddetti "teatri della narrazione" hanno declinato le modalità del racconto orale secondo poetiche e prassi sceniche originali e personali: in generale, si può riconoscere come nelle affabulazioni di Fo la componente visiva e le dinamiche di una gestualità esasperata e grottesca siano maggiormente presenti rispetto alla fissità affabulatoria dei più giovani narratori. Nei suoi monologhi, in altre parole, la comunicazione con la sala non si limita al codice verbale, ma coinvolge le straordinarie doti mimiche e performative di Dario Fo che salta da una parte all'altra del palco, urla e strilla con una vocalità che trapassa dal falsetto strozzato a tonalità gutturali e gravi, gesticola all'impazzata, scandisce i testi come in un rap e poi, d'improvviso, l'affabulazione si sospende e il tempo si dilata in attesa della battuta o del lazzo conclusivo. Tuttavia, in Fo come nei più giovani narratori, si compie una completa fusione tra l'autore che scrive il canovaccio e l'attore che lo realizza sulla scena:

il teatro di Fo (e dei narratori), quindi, non si presenta come un "prodotto", quanto semmai come un "processo", organicamente legato alla figura dell'autore-attore che scrivendo agisce, perché la parola scritta è pensata per essere detta e incarnata in un corpo che si muove nello spazio, e agendo scrive, perché l'azione fisica o verbale sperimentata sulla scena rifluisce nel testo scritto e lo rinnova di continuo. Nel lavoro di Fo, dunque, si possono riconoscere le dinamiche di una "drammaturgia d'attore" che costituisce il tratto peculiare del teatro italiano del '900: rispetto a un contesto europeo che conosce l'affermazione del "regista" come artefice dello spettacolo, in Italia si rileva la persistenza di una tradizione di autori-attori (Petrolini, Viviani, De Filippo...) che risale alle radici stesse del teatro nazionale: dai guitti dell'Arte ai giullari delle piazze e delle corti medievali.

I testi dialogano con la realtà

I testi di Dario Fo, infatti, sono sottoposti a una costante revisione e riscrittura sulla base del responso del palcoscenico, durante le prove, e sulla base delle reazioni del pubblico, durante la tournée: in scena, per assecondarsi il plauso del pubblico o stimolarne l'attenzione, può capitare che Fo si cimenti in lunghe sequenze improvvisate che, di seguito, possono confluire nel canovaccio scritto e, infine, nei testi editi a stampa. Allo stesso modo, alimentandosi dei temi della quoti-

Il profeta di Rossini

In principio fu lei, l'unica, l'assoluta. Ancora studente a Brera Dario Fo incontra Maria Callas dietro le quinte della Scala: subito sboccia la curiosità per questa icona del belcanto così eccessiva, ipertrofica, traboccante di insicurezze e sensualità. Molti anni sarebbero passati, prima che decidesse di raccontare la sua rivoluzione del mondo della lirica - ma anche del divismo *tout court* - in una pièce poi convertita in un volume illustrato con colori aggressivi, ai limiti del fauvismo, l'ultimo licenziato a quattro mani con Franca Rame. Ma nel frattempo - siamo nel 1987 ad Amsterdam - si compie il grande incontro con la lirica: Fo s'inventa regista rossiniano con un *Barbiere di Siviglia* che per un quarto di secolo non smette di conquistare il mondo, da Parigi a Tel Aviv. Su una serie di *pageants* d'ispirazione medioevale, Fo scompone, ricomponde e moltiplica l'azione, che ricalca figure e lazzi della Commedia dell'Arte grazie alla presenza di una gioiosa macchina da guerra di acrobati ed equilibristi, funamboli e giocolieri pronti a occupare ogni recesso della scena. Una dilagante follia organizzata restituisce l'irresistibile forza cinetica della partitura, trasformando i personaggi, talora mascherati, in grottesche creature zoomorfe provviste di becchi e proboscidi. C'è chi si infastidisce, di fronte a un moto perpetuo che tutto sconvolge e travolge, ma c'è chi lo considera il miglior modo per mettere in scena l'inarrestabile flusso di un crescendo senza fine.

Nel corso degli anni Dario Fo matura il suo singolare rapporto con il teatro rossiniano. E se *L'Italiana in Algeri* (1994) diventa metafora di un viaggio esilarante in un Oriente maschilista e retrivo, più meditati appaiono *La gazzetta* (2001) e *Il viaggio a Reims* (2003), quest'ultimo presentato in un adattamento musicale convalidato da Philip Gossett, il più importante filologo rossiniano. Opera encomiastica scritta per l'incoronazione di Carlo X, il *Viaggio* gli serve infatti per «dire la verità» su un monarca disinteressato al bene comune e, più in generale, sul perverso rapporto tra la politica e il cittadino. Per questo, il personaggio della poetessa Corinna, liberamente ispirato dall'omonima eroina di Madame de Staël, diventa un cantastorie *engagé*, pronto a difendere le neglette sorti di «scrufolosi» e «rognosi», tutti protagonisti di un mondo in cui «va sossopra il cervello», di una babele umana, prima ancora che linguistica, di cui aveva individuato l'irrinunciabile servo di scena già ai tempi del *Barbiere*: un somaro. «Un bellissimo somaro, un somaro, ma solenne», avrebbe cantato Rossini: o forse anche Dario Fo, il suo profeta. **Giuseppe Montemagno**



I migliori son sempre pittori

Dario Fo, artista giullare: come Dino Buzzati si definiva «pittore che scrive», così Dario, premio Nobel per la letteratura teatrale, si diceva «attore dilettante e pittore professionista». Li ho frequentati entrambi: la loro era consapevolezza, non civetteria. *La tavolozza del giullare* si intitola un'affollatissima tela di Fo zeppa di coloratissime allusioni chagalliane. La sua formazione all'Accademia di Brera la riassume così: «Achille Funi era un insegnante straordinario, Carrà era molto simpatico, Aldo Carpi, direttore, una personalità eccezionale». Milano, che non gli dette mai un teatro, lo celebrò artista visivo a Palazzo Reale, dove la personale *Lazzi sberleffi dipinti* di oltre 400 opere si inaugurò il 24 marzo 2012.

Nel suo tratto figurativo/materico troviamo sotterranee, misteriose affinità con il segno pittorico di un altro Nobel, quello di quest'anno, Bob Dylan, capace di trarre dai suoi pennelli le note delle note ballate in musica. Perché Dylan, Dario, Dino (e possiamo aggiungere almeno l'acquarellista Hesse e l'acquarellista Henry Miller) sono fin dal principio pittori. Quello del pittore è, ancor prima che un atto plastico, un atteggiamento visivo e visionario. Ecco perché leggiamo bene il mistero buffo dello straripante talento rappresentativo di Dario Fo nel suo essere sempre pittore davanti (e dietro) alla realtà. Perciò chi non l'ha visto dal vivo in scena lo ritroverà sempre vivo nei racconti da lui illustrati. Tra i quali piace ricordare *Una Callas dimenticata*, dove Franca interroga «la Maria» sulla sua storia, illustrata da par suo da Dario per Franco Cosimo Panini editore.

Da non dimenticare, dunque, Fo maestro d'arte. Capace di ammaestrare anche le platee televisive, per esempio, con le 10 lezioni per Rai5 *L'arte secondo Dario Fo*. Ogni *lectio magistralis* coniuga una competenza critica con il dono della sintesi di un Vittorio Sgarbi e una sapienza descrittiva con il dono della suggestione di un Philippe Daverio con la *verve* del grande *entertainer*. *That's Entertainment*: un giullare al cavalletto che disegna il movimento dello *Zeitgeist* e lo colora delle tonalità dell'immaginazione nella prospettiva dell'opinione. Come Pablo Picasso è il primattore dell'arte retinica, Dario Fo è illustre cubista da palcoscenico. **Fabrizio Sebastian Caleffi**



dianità e del presente, i testi di Fo sono sempre aggiornati sulla base degli avvenimenti della cronaca, come nel caso esemplare della versione di *Non si paga! Non si paga!* andata in scena nel 2007 con il titolo *Sotto paga! Non si paga! Non si paga!* (Dario Fo non compare nel cast, ma cura la regia dello spettacolo). Nella commedia degli anni '70 Fo denunciava le politiche del governo democristiano, responsabili dell'impoverimento della classe operaia; nell'edizione del 2007, satireggia le politiche neo-liberiste del governo Prodi, che avrebbero spinto larghi strati di popolazione verso l'indigenza.

Nel continuo lavoro di riscrittura e aggiornamento di commedie e monologhi, resta tuttavia invariata la visione dualistica del mondo e dei rapporti umani che anima la produzione di Fo, e ne costituisce il nucleo poetico, e secondo cui si contrappongono – in un tempo senza tempo – gli oppressori e gli oppressi, i «maggioranti» e i «poveri cristi», gli sfruttatori e gli sfruttati. Ecco perché nelle creazioni di Fo si muovono personaggi «balordi» e «svitati», per parafrasare il film *Lo svitato* che Dario Fo interpreta nel '56 per la regia di Lizzani: questi si scontrano contro un Potere

arrogante e oppressivo, di cui riescono infine a svelare le menzogne in virtù della loro logica illogica, come nel caso del Matto in *Morte accidentale di un anarchico* (1970) o della serva indemoniata di *Il diavolo con le zinne* (1997), fino al protagonista eponimo del *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1991), che guida gli indios alla resistenza contro i colonizzatori europei (in un'ottica tutta classista, per cui quelli simboleggiano il popolo e questi le classi dominanti).

Quello di Fo, quindi, è un teatro fondato sull'identità personale dell'artefice, autore-attore e regista delle proprie produzioni: senza dimenticare che, spesso, egli ha collaborato alla composizione dei songs (agli inizi, con Fiorenzo Carpi), ha curato l'allestimento scenografico e disegnato i costumi di gran parte delle sue commedie. Un'identità personale che, sulla scena, traspare di continuo dalle modalità attoriali straniate che Fo mette in atto e che gli permettono di non vestirsi mai «della pelle del personaggio», come egli stesso dice. Eppure l'identità personale di Fo è iscritta nella stessa scrittura drammaturgica: non solo per la visione del mondo dualistica di cui dicevamo, ma anche

per la lingua in cui trovano espressione soprattutto i suoi monologhi e che reca le tracce della provenienza sociale e geografica di Dario Fo. Si tratta pertanto di una "lingua del corpo": un idioma artificiale e soggettivo, basato sul *grammelot* (serie di suoni onomatopeici e agrammaticali che ricordano parole codificate) e su un dialetto padano che riecheggia le parlate medievali del Nord Italia, da Matzone da Caligano a Bonvesin de la Riva, amalgamate con prestiti dal "pavano" di Ruzzante.

La profonda dimensione identitaria del teatro di Fo è stato il motivo (o il pretesto) per cui in Italia, salvo eccezioni, i testi delle sue commedie e delle giullarate non sono stati messi in scena né interpretati, al contrario di quanto accade da decenni nel resto del mondo. Anzi, per anni, Dario Fo è stato considerato – ed egli stesso se ne è spesso fatto un vanto – l'autore vivente più rappresentato al mondo, forse perché le dinamiche dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo, che Fo denuncia nelle sue creazioni, costituiscono un elemento universale e atemporale. Insomma, in Italia, si è spesso sentito dire che il teatro di Fo sarebbe troppo legato alla sua figura di attore, come se le sue creazioni non potessero essere replicabili senza le sue doti straordinarie di performer: ecco, adesso che Dario Fo è scomparso, è forse giunto il momento di superare pregiudizi critici troppo spesso derivati da pregiudizi politici per l'anticonformismo e la trasgressività delle sue creazioni. Ecco, adesso è forse giunto il momento di iniziare ad attingere al vastissimo repertorio di monologhi e commedie di Dario Fo e restituirlo al suo ruolo di classico del teatro del '900, al fianco di Pirandello, Eduardo e di pochi altri. ★

In apertura, un ritratto di Dario Fo; a pagina 3, Fo militante presso la Palazzina Liberty; a pagina 4, mentre ritira il Nobel per la Letteratura (1997); a pagina 5, una scena di *L'italiana in Algeri* (foto: Rocco Casaluci); nella pagina precedente, un dipinto di Dario Fo e in questa pagina, l'attore con la moglie Franca Rame.



Per saperne di più

Teatrografia essenziale (tra parentesi l'anno del debutto)

Gli arcangeli non giocano al flipper (1959)
Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri (1960)
Isabella, tre caravelle e un cacciaballe (1963)
Settimo: ruba un po' meno (1964)
La signora è da buttare (1967)
Mistero buffo (1969)
Morte accidentale di un anarchico (1970)
Non si paga! Non si paga! (1974)
La marijuana della mamma è la più bella (1976)
Tutta casa, letto e chiesa (1977, scritto con Franca Rame)
Storia della tigre e altre storie (1978)
Fabulazzo osceno (1982)
Il papa e la strega (1989)
Johan Padan a la scoperta de le Americhe (1991)
Il diavolo con le zinne (1997)
Lu santo jullare Francesco (1999)
L'anomalo bicefalo (2003)

Tutte le opere teatrali di Dario Fo sono pubblicate in *Le commedie di Dario Fo*, vol. I-XIII, Torino, Einaudi, 1974-1998; e inoltre *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, Torino, Einaudi, 2003; *Il diavolo con le zinne*, Torino, Einaudi, 1998; *Lu santo jullare Francesco*, Torino, Einaudi, 1999; *L'anomalo bicefalo*, Milano, Fabbri, 2006. Fra le opere scritte da Dario Fo, segnaliamo il suo essenziale *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987. Per una bibliografia completa degli scritti di Dario Fo, si rinvia al sito www.dariofo.it.

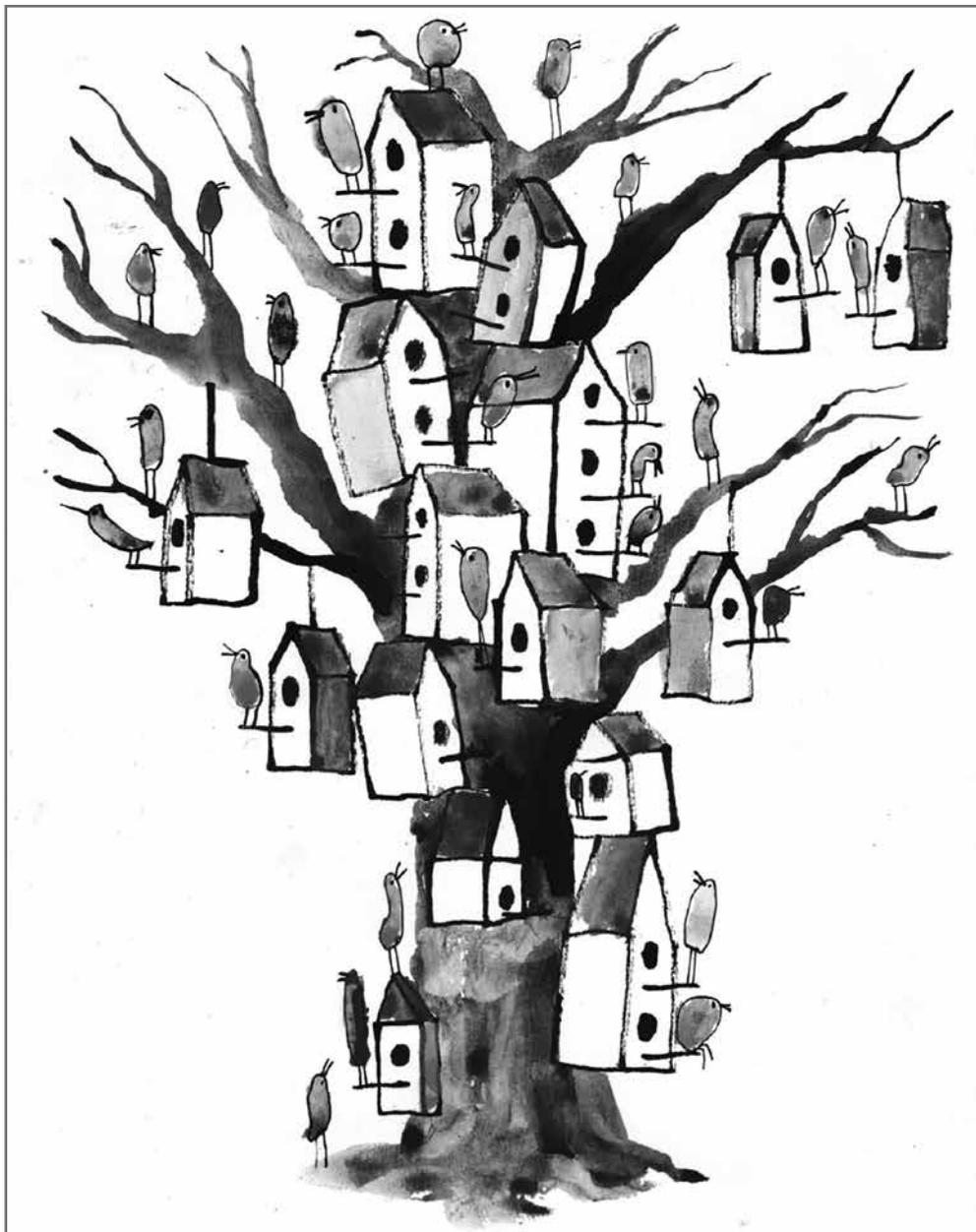
Bibliografia critica essenziale:

- Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.
- Anna Barsotti - Eva Marinai (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame. Una vita per l'arte*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2011.
- Lanfranco Binni, *Attento a te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani, 1975.
- Rosanna Brusegan (a cura di), *La scienza del teatro. Omaggio a Dario Fo e Franca Rame*, Roma, Bulzoni, 2013.
- Concetta D'Angeli-Simone Soriani (a cura di), *Coppia d'arte: Dario Fo e Franca Rame*, Pisa, Plus, 2006.
- Luciana D'Arcangeli, *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Firenze, Cesati, 2009.
- Maria Pia De Paulis-Dalembert, *Il teatro di Dario Fo tra Storia, politica e società*, Firenze, Cesati, 2014.
- Joseph Farrell-Antonio Scuderi (a cura di), *Dario Fo. Stage, text, and tradition*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2000.
- Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978.
- Simone Soriani, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Titivillus, Corazzano (Pi), 2007
- Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997.

Teatro e territorio, presente e futuro delle Residenze Creative

Da luoghi di produzione a spazi "protetti" dove poter creare, le Residenze entrano nel Decreto Ministeriale come soggetti attivi. Un'intesa tra Stato e Regioni lo ha tradotto in un esperimento che rivela debolezze e punti di forza dell'intero sistema teatrale.

di Laura Bevione



Nel n.1.2013 di *Hystrio* dedicammo un dossier al variegato panorama italiano delle residenze, partendo dalla stessa fluida definizione di "residenza". In seguito, a tentare di fissarne la multiforme identità ci ha pensato l'art. 45 del DM 1 luglio 2014, che la definisce come «uno spazio-luogo di creazione artistica e di programmazione culturale del

territorio, gestito da un soggetto professionale organizzato». In linea con le disposizioni dell'art. 45, nell'autunno 2014 Stato e Regioni – undici quelle aderenti insieme alla Provincia Autonoma di Trento – hanno siglato un'intesa triennale. Essa prevede anche un co-finanziamento di cui il 40% a carico dello Stato e il restante 60% a gravare sui bilanci delle singole Regioni.

Tre sono gli obiettivi previsti dall'art. 45: mobilità e permanenza degli artisti; valorizzazione delle giovani generazioni e degli artisti emergenti; realizzazione di progetti originali nella relazione con i propri territori. Secondo i dati raccolti dalla Fondazione Fitzcarraldo sulle attività realizzate nel 2015 dalle 77 residenze artistiche create in Italia, soltanto il 40% dei soggetti ha preso in considerazione tutti e tre gli obiettivi, mentre il 21% si è concentrato esclusivamente su uno. Un dato in parte giustificato dalle differenti tipologie di residenze individuate dall'intesa Stato-Regioni. Molteplice, d'altronde, è anche il quadro dei titolari di residenza: più del 50% è costituito da imprese di produzione; un quarto da organismi di programmazione; il 13% da festival e il 5% da centri di produzione. E mentre prevalgono le residenze multidisciplinari, il 41% di esse collabora con enti di promozione turistica, a testimoniare una buona capacità di agganciarsi alla promozione del territorio. Il 79% di esse, ancora, partecipa a network nazionali e internazionali ma poco più del 40% delle risorse umane impiegate nelle residenze ha meno di 35 anni (cfr. residenze-artistiche.it; fitzcarraldo.it).

Creazione o produzione?

Uno dei punti di forza dell'art. 45 – ci dice **Paolo Cantù**, direttore della Fondazione Piemonte dal Vivo, titolare della residenza Lavanderia a Vapore di Collegno (To) – è quello di individuare la residenza quale «luogo di creazione, senza la necessità di produrre, una sorta di terra di mezzo tra formazione e produzione destinata al grande palcoscenico». Uno spazio in cui è concessa all'artista la «possibilità di sbagliare», di formarsi – magari affiancato da un tutor di vaglia – e di confrontarsi con il pubblico in un contesto "protetto", ovvero ricorrendo alla formula della "restituzione", che prevede una dimostrazione informale del lavoro realizzato nel corso della residenza – di solito della durata di quindici giorni – di fronte a un ristretto gruppo di spettatori formato da specialisti e rappresentanti del territorio variamente coinvolti – per esempio membri di

associazioni o scuole di danza e teatro. Un accento posto sulla "creatività" che spinge **Fabio Biondi** – direttore artistico de L'Arboreto-Teatro Dimora di Mondaino e curatore dei due volumi *Nobiltà e miseria. Presente e futuro delle residenze creative in Italia* – a sottolineare come «lo Stato e le Regioni dovrebbero affidare alle residenze lo status speciale di "laboratori del contemporaneo" per permettere agli artisti di cercare e perdersi, cominciare e ricominciare, da soli o in compagnia di altri sguardi d'autore». Una connotazione che, se da una parte, avvantaggerebbe la ricerca nella danza e, in generale, nella contaminazione di linguaggi; dall'altra, evidenzia Cantù, inserirebbe l'Italia in una dimensione "europea" e realmente contemporanea.

Criticità e prospettive future

Quello delle residenze creative è indicato quale «progetto», vale a dire «un esperimento, destinato inevitabilmente a concludersi» (Cantù). L'obiettivo che i titolari di residenza si pongono, dunque, è quello di avere un ruolo ben definito all'interno del sistema. Come afferma **Francesca D'Ippolito** nel documento *Un bilancio sulle residenze dell'art. 45* (progettocresco.it): «È necessario che le residenze incontrino e siano in relazione, senza perdere la propria specificità, con tutti i soggetti dello spettacolo dal vivo: un dialogo "orizzontale", ovvero in rete tra residenze di diverse regioni, ma anche verticale con i festival, con i centri di produzione, i Tric e i circuiti». Si tratta di realizzare e allargare quel concetto di "attraversamento" già alla base dell'intesa Stato-Regione, i quali, afferma Biondi, non possono ignorare che «in questi ultimi anni, le residenze hanno espresso una ricchezza e una vitalità fondamentali: una possibilità reale per rinnovare dall'interno il sistema del teatro e mantenere in vita i dialoghi con i territori. L'insieme delle residenze, l'unità delle differenze, rappresenta oggi uno scenario importante, avanzato, per sviluppare nuove ipotesi di relazione fra artisti e territori, periferia e centro, teorie e pratiche, tradizione e contemporaneità». ★

INTERVISTA A NINNI CUTAIA

Nel dialogo tra residenze e sistema, una chiave per il rinnovamento

L'art. 45 istituisce le residenze come "progetto": se e quando diventeranno "sistema", come potranno dialogare con gli altri soggetti dello spettacolo dal vivo?

Da un certo punto di vista sarebbe un bene che rimanessero tali, poiché l'idea di progetto ha in sé il concetto di evoluzione, di coesistenza di una tesi e di un'antitesi. Il progetto è qualcosa che si sviluppa, che prende le mosse da una situazione per andare verso un'altra a testimoniare una crescita e una ricerca. Da questo punto di vista avere in diverse parti dell'Italia luoghi che hanno a cuore questa propensione alla ricerca e alla sperimentazione è un bene che dovremmo mantenere. Poi è chiaro che se le istituzioni coinvolte sostengono questo progetto per un periodo disteso di tempo, si cercherà di capire come fare dialogare le residenze con il sistema teatrale consolidato. Credo che un progetto di residenze inteso in questo modo possa aiutare anche in un'economia più dinamica delle azioni teatrali anche in luoghi consolidati.

Quale il rapporto fra Stato e Regione?

Penso che Stato e Regioni si debbano sempre interrogare intorno a un'azione comune. Non va bene quando le azioni vengono sclerotizzate in comportamenti "istituzionali", anche legittimi naturalmente ma che rimangono fermi su posizioni magari studiate, capite, comprese anni prima. Io credo che sia in divenire, un punto in movimento quello che vada verificato. Certo in primo luogo sono le risorse finanziarie che andrebbero aumentate, sia da parte dello Stato che da parte delle Regioni. Noi abbiamo cominciato con questo decreto che prevede alcune cose molto buone come appunto le residenze, che nascono proprio da una collaborazione forte fra Stato e Regioni. Questo progetto deve essere messo a punto, anno dopo anno, o forse triennio dopo triennio. Le Regioni devono interrogarsi sempre più su quali aree possono o devono essere dotate di luoghi residenziali: è un'azione che non può compiere lo Stato, dall'alto.

Come si coniugano vocazione alla creatività e necessità di circolazione delle opere?

Uno dei temi importanti del nostro campo è certamente quello della circolazione delle opere, a tutti i livelli. È giusto affrontare questo tema anche per quanto riguarda le residenze, ma è bene non limitarsi a una potenzialità che si risolve in una rete soltanto fra residenze e dunque chiusa in se stessa. Va benissimo la rete delle residenze ma credo che lo sforzo che bisogna fare sia quello di sensibilizzare le altre strutture su quanto viene prodotto dalle residenze stesse. Un lavoro di sensibilizzazione da fare nelle stesse Regioni così come da parte dello Stato, con la formulazione di un nuovo DM per un nuovo triennio. Il tema della circolazione delle opere dovrebbe essere affrontato in generale come una delle questioni del funzionamento dell'intero sistema al cui interno le residenze svolgono un ruolo importante per il ricambio dell'offerta, la crescita di una fruizione consapevole e diversificata, lo sviluppo delle professionalità e della creatività artistica. Quindi occorre evitare che questa importante funzione, propria e non sovrapponibile ad altre, si riduca a essere interpretata come strumento di distribuzione di opere in un circuito minore con il rischio della marginalità. Al contrario possono nascere importanti elementi di sviluppo per tutto il sistema se prevale un atteggiamento di permeabilità tra esperienze creative e, da parte delle istituzioni collaudate, una maggiore attenzione verso i processi innovativi introdotti nelle pratiche di residenza. Sono molte, infatti, le azioni positive realizzabili: per esempio i circuiti territoriali possono fare molto rispetto alle residenze, così come le altre stabilità. Questi soggetti possono fare tesoro delle esperienze nate nei luoghi residenziali ed è auspicabile che ci siano un'ospitalità, una collaborazione, anche una contaminazione di modi diversi di lavorare e di produrre. Occorrerebbe anche ricercare il rapporto internazionale: in molti dei luoghi residenziali si sperimentano nuovi linguaggi e nuovi modi di fare teatro che potrebbero essere anche di interesse internazionale. **Laura Bevione**

Ninni Cutaia, Direttore generale per lo Spettacolo dal Vivo del Mibact.



Davide Iodice: Napoli, Amleto e gli specialisti dell'esistenza

Folgorato da Leo de Berardinis, Iodice è un artista difficile da definire, con un'idea fortemente poetica del proprio lavoro, capace di spaziare dalle scene più tradizionali a quelle *underground*, dalla danza al teatro di parola, dalla regia alla pedagogia.

di Alessandro Toppi



«**O**gni nuovo spettacolo mi disorienta, crea uno squilibrio nei ragionamenti, nelle teorie dei miei desideri, presenti e futuri. Per quanto mi sforzi d'imporre un rigore a questo mio andare, il tragitto non può che essere incerto, la prossima destinazione imprevista e il paesaggio nel quale mi trovo (e mi troverò domani) sconosciuto».

Iodice parla guardandomi negli occhi e nel farlo apre le braccia, compiendo un gesto di completa disponibilità al racconto. Forma, senso e valore del suo agire teatrale emergono in modo non lineare, impastandosi a date, circostanze e confessioni improvvise. L'inizio di questa storia? «Forse *Totò Principe di Danimarca* di Leo de Berardinis, nel 1990, ecco l'inizio» mormora aggiungendo: «Al termine piani per venti minuti poi – asciuga-

ti gli occhi – trovai il coraggio di scrivere un biglietto a Leo, chiedendo di poter lavorare con lui. Quella sera, al cospetto di quello spettacolo, compresi quale teatro, forse, sarebbe potuto essere il mio». Non fa in tempo a finire il racconto che gli viene il ricordo di Camilleri, suo insegnante alla Silvio d'Amico. Ultimo di cinque figli, nato nell'Est proletario e periferico di Napoli – a Pollena Trocchia – Iodice ha come un fremito nel dire: «Mi svegliavo col buio, colazione veloce, poi alla stazione di Napoli e da lì a Roma col treno delle quattro del mattino; i corsi, fino al tardo pomeriggio, poi Termini e il ritorno a casa alle undici di sera, qualche volta a mezzanotte. La cena già pronta, il tempo di riposare poche ore, di nuovo la sveglia: col buio. Così tutti i giorni, così ogni volta, finché Camilleri decise di aiutarmi: duecentomila lire perché pagassi il fitto di una stanza romana; un regalo

ripetuto più volte. Era il 1989: ecco, se vuoi, un altro inizio».

Mobilità creativa

E *La camera astratta* di Barberio Corsetti (1987) o «l'esempio anarchico e poetico di Neiwiller...». La verità è che non ha senso mettere in ordine date e titoli perché Iodice attraversa gli ultimi venticinque anni di teatro italiano emergendo all'improvviso per poi sparire allo sguardo generale per ampi periodi, inabissato in lavori che avvengono dove nessun critico arriva, dove non c'è alcun riflettore; l'alternanza di palchi classici e di luoghi extra-teatrali, di attori e non-attori («specialisti dell'esistenza» li definisce), di regie di classici e di drammaturgie che invece nascono in scena, durante il processo creativo – coordinando, raccogliendo e setacciando diari e narrazioni personali degli interpreti con cui lavora

– dicono l'eterogeneità del percorso che ha compiuto, per cui possiamo trovarlo al Mercadante con *Zingari*, da Raffaele Viviani (2006), e su una spiaggia, regista di *A Sciaveca* di Mimmo Borrelli (2008); lo troviamo impegnato con le parole di Koltès (*Nella solitudine dei campi di cotone*, 1995), Shakespeare (*La tempesta*, 1999), Agota Kristof (*I bambini della città di K*, 1998) o Sarah Kane (*Psicosi delle 4:48*, 2004) e alle prese con gli incubi, i deliri, le tenerezze e i ricordi degli abitanti di un ex dormitorio pubblico (*La fabbrica dei sogni*, 2010), con lo scarto di prospettive e d'età tra genitori e figli (*Un giorno tutto questo sarà tuo*, 2012) o a tessere le idee di Napoli che possono avere attori e attrici svedesi (*Il velo*, 2014). Troviamo Iodice impegnato a chiamare in teatro la clownerie (*Senza naso né padroni. Una specie di Pinocchio*, 1994) e il circo (*I giganti, favola per gente sola*, 2001); la danza (*The Crowded Stomach*, 2000) e la performance (*Mangiare e bere, letame e morte*, 2012); lo scoviamo intento al ricordo di de Berardinis (*Il commencement del commencement*, 2004) o alla visualizzazione delle opere di Caravaggio (*Mettersi nei panni degli altri*, 2014).

Portatore di un'idea di regia che contempla in sé ogni aspetto (dai testi alle scene e ai costumi: «Ne realizzo prototipi che vengono poi sviluppati») Iodice ammette: «Mi rendo conto da solo che la mia ricerca sta diventando imprevedibile e che sento sempre più urgente non il vincolo della committenza, o il bisogno di fare teatro in un teatro, ma innanzitutto un'urgenza personale, un sentire, una necessità che mi trovo a chiarire, curare e sviluppare in maniera artigianale e artistica». E tuttavia, dovendo precisare questa mobilità creativa, «potrei semplificarla così: da un lato una coscienza politica e problematica rispetto ad alcuni scorci del reale – esempio: gli umani rifiutati, che vivono ai margini della mia città – e dall'altro, per paradosso e in opposizione, il fascino esercitato da una creatività priva di qualsiasi necessità morale, sociale o politica» e che trovi compimento nella visualizzazione incarnata del teatro, in apparizioni poetiche, quasi pittoriche (Caravaggio, Chagall, Hopper), che «vengono alla luce» per dire di sé.

Una paranza armata di parole

Una storia non facile, irta di legami e abbandoni, di abbracci e dolori: la fine di Libera mente, collettivo teatro-culturale e didattico, fondato con Sergio Longobardi, Raffaele

Di Florio, Antonello Cossia e Riccardo Venò; l'incontro e l'arrivederci con Mimmo Borrelli; le relazioni di passaggio, legate a progetti intensi, che sembrano non resistere all'intensità di cui pure si nutrono: come ci fosse troppo amore per proseguire assieme. Scoramenti ed entusiasmi si alternano, si alternano convinzioni e disfatte: «Sto cominciando a perdere la fiducia, a perderla nel senso e nel significato di questo mestiere e nel modo in cui – a distanza di anni – mi trovo a doverlo fare» mi dice e, in queste parole, d'improvviso e per associazione, vedo il volto di Manfredini, costretto alle sue poche date, o quello di Morganti, cui vengono tagliati i fondi di sostegno alla compagnia. Un'artigianalità della creazione mortificata dall'industrializzazione produttivo-ministeriale del teatro, cui Iodice contrappone – quando ogni mediazione con la fabbrica della scena è impossibile – la quotidianità della Scuola Elementare del Teatro, ovvero di un laboratorio permanente delle arti sceniche che, nato in una palestra di San Giovanni a Teduccio, oggi vive all'ex Asilo Filangieri di Napoli, dove gli occupanti hanno fatto sorgere una sala teatrale. Lì dialoga, suda e respira con i suoi allievi – un insieme di attori in formazione e di ragazzi e ragazze con handicap –, operando la trasmissione del mestiere e alimentando la crescita artistica e identitaria di questi giovani attraverso il lavoro individuale e collettivo: convinto che «il teatro s'impara ma non s'insegna», come la vita, e al tempo stesso fedele a ciò che ha compreso lui stesso andando a bottega: «Quando per te si apre una possibilità hai il dovere di aprire una possibilità ulteriore per un altro».

Infine, chiedo del futuro. Ecco l'*Amleto*, col titolo di *Mal'essere*, in scena al San Ferdinando a febbraio: «*Amleto*, che sempre mi fa tremare i polsi e sta nella mia carne come una spina conficcata nel profondo: ora, a distanza di anni, è tempo che venga fuori. Ma un *Amleto* – aggiunge – libero dai condizionamenti e dalle lezioni registiche e interpretative del passato: un *Amleto* che diventa *Mal'essere*, appunto, offerto com'è a cinque *crews* di *rappers* napoletani – m'interessa il loro grido, la loro ritmica – perché ne riscrivano i versi: *rappers* che mi sembrano, in qualche modo, una paranza armata di parole, in contrapposizione alle paranze adolescenziali armate di proiettili».

Sul fondo restano altri progetti: testi che tornano, per esempio, come ossessioni (una «trilogia impossibile e infinita» composta dalla *Divina Commedia*, dal *Faust* e dal *Paradiso Perduto*; *Aspettando Godot*, «che ogni volta arriva ad annichilirmi, tanta è la sua altezza»); l'istituzionalizzazione della Scuola Elementare, attraverso l'attenzione che le sarebbe dovuta da parte del Comune; i suoi allievi che, studiando, vengono progressivamente spinti all'autorialità testuale e scenica e alla progressiva indipendenza teatrale.

Sul fondo, ultima immagine, c'è Napoli: questa città «odiatamata», «che ho desiderato lasciare, chiusa la compagnia, esaurita la spinta utopica di un fare collettivo» e che tuttavia riesce ancora a trattenerlo, facendogli pensare – illudendolo forse – che sia possibile, qui e non altrove e nonostante tutto, la realizzazione di «un teatro vivente». ★

In apertura, Davide Iodice, dal progetto *Città Balena* (Teatro i di Milano); in questa pagina, Michele Riandino e Federica Fracassi in *Euridice e Orfeo*.





Ti regalo la mia morte, Veronika (foto: Brunella Giolivo)

Giovani mattatori/10: Monica Piseddu il talento e la determinazione

L'Accademia di Roma, e poi l'incontro con Arturo Cirillo, Danio Manfredini, Massimiliano Civica, Antonio Latella, i premi, lo studio continuo e costante, segnano il percorso di una delle attrici più coraggiose e talentuose del nostro teatro.

di Fausto Malcovati

Troppa grazia sant'Antonio: nel giro di pochi mesi, uno dopo l'altro i due più prestigiosi premi teatrali, l'Ubu e l'Hystrio. Monica Piseddu superstar? Non scherziamo. Monica è un tipo tosto. Se fa una cosa, la fa bene, fino in fondo. Non fa sconti, né a sé né agli altri. Di sardo ha solo il cognome e forse la determinazione. Il resto della sua storia si svolge tra Roma e Napoli. Il babbo a diciotto anni lascia l'isola natia e arriva a Roma per fare il calciatore, gioca per qualche anno poi si sposa e cambia mestiere. Monica cresce a Roma, normalissima ragazzina senza grilli teatrali per la testa, ma con una passione: il pattinaggio. È molto brava, fa gare. Pronta per diventare Carolina Kostner, per entrare nel cast di *Holiday on ice*? Passione sì, ma non a quel

punto, e dopo qualche anno lascia. Che fare finito il liceo? È molto alta, gambe lunghissime, fisico asciutto. La modella, perché no? Altra esperienza che dura qualche anno. Ma che noia, tutto sommato. Un'amica prepara l'esame d'ammissione all'Accademia Silvio d'Amico. Prova anche lei. L'amica abbandona, lei si presenta ed è ammessa. Frequenta i tre anni, e ce ne aggiunge uno di perfezionamento. Domenico Polidoro insegna regia, il metodo è ancora quello mimetico di Orazio Costa. Due saggi finali, due spettacoli messi in scena da Polidoro: *Calderon* di Pasolini e *Il processo* di Kafka.

Una formazione seria, ma a Monica non basta: comincia a lavorare sul corpo, con stage di danza contemporanea, di biomeccanica, di Feldenkrais, e sulla voce, sulla respirazio-

ne con il metodo Linklater che aiuta a liberarsi dalle tensioni, a plasmare, dilatare il proprio apparato. Comincia: e non smette più. Il corpo e la voce sono gli strumenti del suo lavoro, devono essere allenati e perfezionati continuamente. Finita l'Accademia, un gruppo di allievi, fra cui Monica, mette in scena, in un teatrino *off* di Trastevere, un testo del dimenticatissimo autore napoletano Roberto Bracco, *Il perfetto amore*: ci mette le mani Fabio Berdini, regista e attore, che trasforma il testo vecchiotto in una commedia brillante. In sala c'è Arturo Cirillo: e qui comincia la prima avventura di Monica.

Scarpetta, Molière e Tennessee

Arturo Cirillo è colpito dal suo volto inquieto, dal suo corpo elastico, dalla sua voce

forte: la vuole a Napoli. Sta mettendo in scena (è la sua seconda regia) un testo di Scarpetta, *Mettiteve a fa' l'ammore cu me*, al mitico Teatro Nuovo, nei quartieri spagnoli, il teatro dove si sono succeduti Martone, Latella, Delbono. Monica è presa alla sprovvista: un testo in napoletano? Lei che è romana con, al massimo, qualche lontana reminiscenza di inflessioni sarde? Ma Arturo è fantastico nell'inventare, plasmare, articolare la lingua di Scarpetta, una lingua arcaica, strampalata, quasi surreale, non vero napoletano. Una lingua "scassata": e Monica ci si butta a corpo morto. Lo spettacolo ha un successo strepitoso: lo replicano per quattro anni. Costa poco, lo si monta in poco più di un'ora: cinque attori, scene semplicissime. Vanno dappertutto: paesini, festival estivi, oratori, strade, piazze, e il pubblico impazzisce. Dopo la seriosa Accademia, per Monica è una gioia, un tuffo in un altro mondo, a contatto con spettatori che spesso vedono per la prima volta gente che recita e si entusiasmano per quella festa del teatro. Arturo è colpito non solo dalla duttilità, anche dalla straordinaria fisicità di Monica: è una che con il corpo, con la gestualità ci sa davvero fare. Dicevo, comincia l'avventura. Con Arturo Monica resta dieci anni e fa nove spettacoli: tre testi di Annibale Ruccello, *L'ereditiera*, *Le cinque rose di Jennifer*, *Ferdinando*. Tre occasioni magistrali per scoprire il talento sorprendente, duttile di Monica e la sua perfetta consonanza con quello altrettanto originale e sfaccettato di Arturo. Nelle *Cinque rose* sono due travestiti: Monica è un doppio conturbante di Arturo, sono due corpi sessualmente ambigui, androgini e insieme seducenti, asessuati e provocanti. Anche la lingua di Ruccello è una nuova prova per Monica: astratta, inventata, composita. Poi due Molière, diretti con geniale energia da Arturo Cirillo: *Le intellettuali* e *L'avarò*. Irresistibile il primo nella sua gestualità scomposta, stramba, burattinesca, cupo, torvo il secondo, con luci e ritmi drammatici. Con Cirillo, Monica diventa pienamente padrona di tutti i suoi mezzi: a un talento comico tutto suo alterna dolenti figure di donne ferite come la timida, chiusa, introversa Laura in *Zoo di vetro*.

Il mago e il visionario

Ma ci sono almeno altri due incontri che completano la formazione di Monica, che la aiutano ad arricchire il suo mondo interiore di attrice intelligente e curiosa: quello con Dario Manfredini, pedagogo emozionante, prodigioso con cui fa uno stage da lei definito "magico", e quello con Massimiliano Civica, che la dirige nell'euripideo *Alceste*, messo in scena nell'ex carcere delle Murate a Firenze. La rilettura di Civica è acuta, asciutta, precisa: due attrici, Daria Deflorian-Admeto e Monica Piseddu-Alceste, fanno i due protagonisti e insieme altri personaggi (denotando i servi con accenti leggermente dialettali, e qui Monica ritrova le sue radici sarde), indossano maschere che richiamano la Commedia dell'Arte, hanno una gestualità sobria, forte, ritmata, una vocalità apparentemente monocorde ma in realtà intensa, commossa. C'è una terza attrice, Monica Demuru, che è il coro e alterna accenti intimistici a urla strazianti. Un grande spettacolo preparato per mesi con letture di lirici greci, esercizi vocali e ritmici, studi sulla mimica con maschera. Un grande spettacolo con l'andamento solenne e grandioso di un rituale sacro. Un grande spettacolo e una grande interpretazione: Monica è osannata, la sua Alceste è pluripremiata.

Con Deflorian e Tagliarini c'è un'altra esperienza di grande rilievo: *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni* (Premio Ubu alla drammaturgia) dove Monica affronta temi cruciali della nostra società, la vecchiaia inutile, la morte voluta per non essere di peso agli altri.

Poi comincia una nuova avventura, quella con Antonio Latella. La chiama per *Ti regalo la mia morte*, *Veronika*, scritto dal regista con Federico Bellini sulla base del film di Fassbinder, *Veronika Voss*. Al centro dello spettacolo lei, diva del cinema nazista sul viale del tramonto, morfinomane, disperata, che nei primi minuti dello spettacolo si rivolge agli spettatori invocando aiuto, invocando la morte che la liberi dalle sue ossessioni. Spettacolo onirico, allucinato, surreale, è un percorso nella memoria di Veronika, devastata dalla droga e dall'insicurezza. In scena con lei sei scimmioni bianchi, proiezioni della sua psiche sconvolta: la circondano, la assillano, le suggeriscono frammen-

ti della sua storia, poi si trasformano in voci e volti concreti, in personaggi di un passato che la rincorre con straziante insistenza. In scena una vecchia macchina da presa anteguerra, simbolo della sua gloriosa carriera. Veronika, come Valentina Cortese in *Effetto notte*, sbaglia battute, si trasforma in una svampita Blanche di *Un tram che si chiama desiderio*. Poi sullo sfondo appare il suo volto dilatato, diva per sempre: e lei, in una leggera sottoveste color cipria, si dibatte in un delirio sempre più disperato, sempre più devastante.

A Fassbinder segue Eduardo, un *Natale in casa Cupiello* riletto da Latella, anzi rivoluzionato, con la sua solita furia visionaria, strappato alla tradizione realistica eduardiana e portato verso un espressionismo popolato di animali, simboli grotteschi dei personaggi e insieme dilatazioni fantastiche delle statue del presepe. Per Monica un ritorno a Napoli: non più l'allegria scatenata di Scarpetta ma un allucinato, teso, lugubre Eduardo. Monica è Concettina, la moglie, il vero motore della vicenda, donna forte, che sorveglia, controlla, nutre tutti, che porta il peso della fatica quotidiana, il peso dei rapporti complicati, il peso di conflitti latenti che poi culminano nello sconvolgente finale (Latella inventa un parricidio!): un peso anche fisico, rappresentato dal carro, trascinato in scena da Monica, Madre Coraggio in versione partenopea. Nell'ultimo atto, sorta di veglia funebre immersa in una penombra da incubo, Monica diventa una Madonna desolata che assiste il marito morente: uno straziato oratorio dove Monica canta le sue battute con una magnifica voce timbrata.

Monica Piseddu. Un cammino costruito con determinazione, un interrogarsi senza sosta sui propri mezzi espressivi, una ricerca coraggiosa in territori ardui, una voglia ostinata di affrontare le sfide più impervie. La sua carriera: una magnifica piramide, costruita pietra su pietra. Un consenso conquistato con tenacia e modestia. Oggi una popolarità forse inaspettata. Un'attrice che sa essere contemporanea, che racconta, con il suo viso irregolare, la sua voce energica, il suo corpo sottile, storie che ci toccano e ci emozionano. Perché toccano ed emozionano prima di tutto lei. È una qualità dei grandi attori. ★



premio HYSTRIO 27^a edizione

Premio Hystrio-Scritture di Scena Bando di concorso 2017

Parte la settima edizione del **Premio Hystrio-Scritture di Scena**, aperto a tutti gli autori di lingua italiana ovunque residenti **entro i 35 anni** (l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1982). Il testo vincitore verrà pubblicato sulla rivista trimestrale *Hystrio* e sarà rappresentato, in forma di lettura scenica, durante una delle tre serate della 27^a edizione del Premio Hystrio che avrà luogo a Milano, al Teatro Elfo Puccini, dal 10 al 12 giugno 2017. 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 pubblicati o che abbiano conseguito premi in altri concorsi.
- Non sono ammessi al Premio coloro che sono risultati vincitori di una delle passate edizioni.
- 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**, che comprende un **abbonamento annuale alla rivista *Hystrio***, è di **euro 40** da versare con **causale: Premio Hystrio-Scritture di Scena**, sul **Conto Corrente Postale** n. 000040692204 intestato a Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Olona 17, 20123 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 **1° marzo 2017** (farà fede il timbro postale). I lavori non verranno restituiti.

- Le opere dovranno pervenire mediante raccomandata in **tre 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 dovranno essere presenti, in busta chiusa: **a)** una fotocopia di un documento d'identità; **b)** un foglio riportante, nell'ordine, nome e cognome dell'autore, titolo dell'opera, indirizzo, recapito telefonico ed email; **c)** una nota biografica dell'autore (massimo 2.000 caratteri). È inoltre necessario inviare i file dell'opera a premio@hystrio.it (nel nome del file e all'interno di esso dovrà comparire solo il titolo; nell'oggetto dell'e-mail indicare "Iscrizione Scritture di Scena"). 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 fine maggio 2017.

La **giuria** sarà composta da: **Serena Sinigaglia** (presidente), **Laura Bevione**, **Fabrizio Caleffi**, **Roberto Ganziani**, **Sara Chiappori**, **Claudia Cannella**, **Renato Gabrielli**, **Roberto Rizzente**, **Massimiliano Speziani** e **Diego Vincenti**.

INFO: il bando completo può essere scaricato dal sito www.hystrio.it, www.premiohystrio.org, o richiesto a segreteria@hystrio.it, tel. 02.40073256.

Premio Hystrio alla Vocazione

Bando di concorso 2017

Il **Premio alla Vocazione** per giovani attori, giunto alla ventisettesima edizione, si svolgerà dal 10 al 12 giugno 2017 a Milano, al Teatro Elfo Puccini. Il Premio è destinato a **giovani attori entro i 30 anni** (l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1987) che abbiano compiuto i 18 anni alla data dell'iscrizione: 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 pubblici e privati, e registi. Il Premio consiste in **due borse di studio da euro 1.000** riservate ai vincitori del concorso (una per la sezione maschile e una per quella femminile) e **una borsa di studio da euro 500** riservata a un giovane talento ancora da affinare (Premio Ugo Ronfani). Il concorso sarà in due fasi: **1) una pre-selezione** a maggio (a Milano e a Roma), a cui dovranno partecipare tutti i candidati iscritti, scegliendo una delle due sedi indicate; **2) una selezione finale a Milano** dal 10 al 12 giugno, a cui hanno accesso coloro che hanno superato la pre-selezione. La **scadenza per l'iscrizione**, unica per tutti i candidati, è fissata al **12 aprile 2017**.

Coloro che supereranno questa prima fase, avranno accesso alla **finale**, che si terrà a **Milano** nei giorni **10-11-12 giugno 2017**.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE (nel mese di maggio 2017, a Roma e a Milano)

Le pre-selezioni avranno luogo, in maggio a Roma e a Milano. 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 12 aprile 2017**.

Possono essere inviate per posta oppure online (www.hystrio.it, www.premiohystrio.org), corredate dai seguenti allegati: **a)** breve curriculum; **b)** eventuale attestato di frequenza o certificato di diploma della scuola frequentata (anche in fotocopia); **c)** foto; **d)** fotocopia di un documento d'identità; **e)** indicazione di titolo e autore dei due brani e di una poesia o canzone da presentare all'audizione. **ATTENZIONE!** la scelta dei tre brani per l'audizione è lasciata totalmente al candidato. La Giuria suggerisce tuttavia di differenziare i due monologhi: per esempio un classico e un contemporaneo, un testo drammatico e uno brillante, una riscrittura e un originale, ecc. I brani, della durata massima di cinque minuti ciascuno e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale.

La **giuria** sarà composta da: **Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Arturo Cirillo, Monica Conti, Veronica Cruciani, Elio De Capitani, Mario Perrotta** e altri in via di definizione.

Modalità di iscrizione

L'iscrizione avviene preferibilmente **dal sito www.premiohystrio.org** 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**, che comprende un **abbonamento annuale alla rivista *Hystrio***, è di **euro 40** da versare con **causale: Premio Hystrio alla Vocazione**, sul **Conto Corrente Postale** n. 000040692204 intestato a Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Olona 17, 20123 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*.

INFO: www.hystrio.it, www.premiohystrio.org 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.

HY premio
HYSTRIO



Sostieni il Premio Hystrio!

IBAN IT66Z0760101600000040692204
intestato a

Hystrio-Associazione
per la diffusione della cultura teatrale
(causale: Premio Hystrio 2017)

Parigi: l'eroica rivolta di Lupa contro i fantasmi della vecchia Europa

Il Festival d'Automne conferma la sua vocazione cosmopolita e l'attenzione alla drammaturgia contemporanea, esplorando le nuove frontiere del monologo e della creazione collettiva. Con un omaggio a Krystian Lupa, impegnato in una trilogia ispirata a Thomas Bernhard.

di Giuseppe Montemagno

Place des héros (foto: D. Matvejevas)



Cercare territori inesplorati, reinventare le cartografie del teatro: aperti al mondo e alla creatività, per difendere la circolazione delle opere, degli artisti e degli spettatori. È questa la *mission* che Emmanuel Demarcy-Mota ha scelto per delineare la politica culturale del Festival d'Automne di Parigi, che nel 2016 ha festeggiato nove lustri di attività coinvolgendo una rete di quarantadue teatri con produzioni provenienti da diciassette Paesi, non solo europei. Una scelta strategica di alto profilo civile, prima ancora che squisitamente teatrale, sintetizzata nei tre ritratti d'artista, dedicati ad altrettanti protagonisti della scena teatrale contemporanea: con la coreografa statunitense **Lucinda Childs** e il musicista basco **Ramon Lazkano**, è stato **Krystian Lupa**, con tre fluviali spettacoli ispirati all'opera di Thomas Bernhard, a segnare con la pietra bianca l'ultima edizione della rassegna. Il 13 dicembre, un'interminabile *standing ovation* ha suggel-

lato la prima di *Ritter, Dene, Voss* al Théâtre des Abbesses, ultima produzione di un festival che, lungo l'arco di tre mesi, s'impone come un punto di riferimento nella riflessione sulla drammaturgia internazionale.

Due monologhi e il senso della parola

Forse più che in anni passati, il monologo si è ritagliato una parte di rilievo. Ad aprire le danze, alla **Cité internationale**, è stato **Rodolphe Congé**, pronto a misurarsi con un'avvolgente novella di David Foster Wallace, **Rencontre avec un homme hideux** (*Incontro con un uomo odioso*). Che, a differenza di quanto lascia presagire il titolo, non è il narratore del racconto, un dongiovanni insensibile e *blasé* che, a una festa, decide di passare la notte con una ragazza bella e indifferente. Come in un abile gioco di scatole cinesi, all'alba le trame si moltiplicano, e la prima ne contiene un'altra, che a sua volta schiude il passo a una terza: cede all'arte dell'affabula-

zione, Congé, seguendo il modello orientale delle *Mille e una notte*, evocando una rete di sentimenti che scaturiscono l'uno dall'altro in un gioco di specchi senza fine. Lei gli racconta, infatti, che mentre faceva l'auto-stop era stata vittima di un uomo odioso, un *serial killer* che, appartatosi dall'autostrada, decide di violentarla per poi ucciderla: salvo comprendere che l'unica via di scampo sarà un gesto, una semplice carezza dei capelli capace di trasmettere un'affettività apparentemente negata dalla violenza. Questo schiude una nuova prospettiva anche al narratore, inizialmente desideroso di concludere al più presto l'avventura di una notte, ma ben presto consapevole di un legame diventato indissolubile. Nell'asettico perimetro scenico disegnato da Daniel Jeanneateau, Congé progressivamente abbandona l'algida indifferenza iniziale: più si immerge nella tortuosa psiche dei personaggi, più scoperchia un baratro di pulsioni represses, di affetti incon-

trollabili e s'interroga sul valore della parola, di racconti che cambiano le vite e sradicano abitudini consolidate.

E la parola è al centro anche dell'ultimo lavoro di **Claude Régy**, che con *Rêve et folie* (*Sogno e follia*), da Georg Trakl, al **Théâtre des Amandiers** di Nanterre, prosegue la riflessione avviata con due testi del norvegese Tarjei Vesaas. Luci e ombre costituiscono il punto di partenza di un viaggio alla ricerca della «luminosità del buio», che è al centro della ricerca poetica di Georg Trakl, controverso protagonista dell'espressionismo austriaco. Nel suo spettacolo-testamento – così lo annuncia l'ultranonagenario regista francese – Régy riprende un percorso nelle regioni dell'ineffabile, del non detto: dopo Maeterlinck e Duras, Jon Fosse e Sarah Kane, indaga adesso una dimensione contemplativa che richiede allo spettatore il lento acclimatarsi verso le regioni del buio e del silenzio. La scena – un incombente tunnel immerso nel grigio e nel viola, senza via di scampo, che nelle intenzioni di Sallahdyn Khatir diventa anche un occhio spalancato sull'interiorità del poeta – rimane vuota almeno dieci minuti prima di veder comparire Yann Boudard, corpo che si fa voce per distillare la lenta trenodia di una *via crucis* in cui le ferite della Grande Guerra bruciano a contatto con l'alcool e la droga, perfino uno stupro, fino a scivolare via verso una «dolce follia», verso un'«oscurità di pietra» che è altro e altrove, lontano dai fragori della quotidianità. Più che uno spettacolo si assiste a un'esperienza sensoriale, un'arcana cerimonia onirica alla scoperta dell'ineluttabile solitudine umana.

On the road, si sperimenta il presente

È lo stesso teatro a ospitare anche il nuovo spettacolo dei New York City Players, la compagnia di **Richard Maxwell**, autore e regista di *The Evening* (*La sera*), uno dei capitoli di una trilogia, ancora *in progress*, molto liberamente ispirata alla *Commedia* di Dante. Il progetto, tuttavia, sembra ancora a uno stadio embrionale, costruito com'è su un'unica intuizione, il controverso rapporto tra uno sportivo ormai malato, che ha eser-

citato arti marziali miste, la sua infermiera e un potenziale agente-promoter, che dovrebbe favorirne la carriera. Nello squallido interno di un bar di provincia, in un'ambientazione iperrealista e vagamente *on the road*, che dovrebbe richiamare la prima cantica dantesca, l'inutile dialogo di personaggi al capolinea della vita – fortunatamente animato dagli interventi dal vivo di una vivace *rock band* – sfuma nella lenta, capillare smobilizzazione della scena, per lasciare spazio a una rigenerante, estenuante, incomprensibile nevicata.

Più articolato, ma non per questo meno accidentato, è il percorso che il collettivo Le Singe propone alla **Colline** e che prende le mosse da uno degli archetipi della mitografia europea, il capolavoro di Goethe, per capovolgerlo in un **Angelus Novus AntiFaust**, diretto da **Sylvain Creuzevault**. È una rappresentazione fluviale, una vertigine multidirezionale che s'interroga sull'evoluzione della politica mondiale, sulle persistenze della cultura dominante, sul rapporto tra arte, scienza e società dei consumi, sullo sguardo strabico dell'Angelo della Storia, che il celeberrimo acquarello di Paul Klee inchioda ora verso le rovine del passato, ora verso la tempesta del futuro. Uno e trino, Faust si mol-

tipica nelle figure di Kassim Nissim Yildirim, neurologo alle prese con sperimentazioni sulle connessioni neuronali dei topi; di Marguerite Martin, genetista insignita del Nobel ma costretta a concepire la perfezione di un Uomo Nuovo; e di Theodor Zingg, direttore d'orchestra di un breve componimento lirico, *Kind des Faust*, dedicato al bambino morto di Faust e Marguerite... La legge sul lavoro e le guerre nel mondo, l'apporto della demonologia e la stasi della ricerca, tutto si fonde in un calderone infernale che ride e irride, sconvolge e sparglia, si lascia ammirare nella suggestione metateatrale dei pannelli modulari che costituiscono la bella scenografia di François Tanguy; e infine tutto sublima e ricompono in un magistrale *tableau vivant* che ritrova la visionarietà onirica della pittura fiamminga di Bruegel. Uno spettacolo imprevedibile e acrobatico, di cui accogliere l'irriverente, sfrontato slancio fantasioso e utopista.

Pranzi in famiglia con Bernhard

Un riquadro di neon, ora rossi ora bianchi, incornicia la scena, la allontana, la separa dal pubblico. Ma in realtà è forse l'espedito più utile per focalizzare l'attenzione su un mondo – il tramonto del Novecento europeo – così



The evening

PARIGI/2

Une chambre en inde, ovvero il mondo in fiamme e il senso del teatro

UNE CHAMBRE EN INDE, una creazione collettiva del Théâtre du Soleil diretto da Ariane Mnouchkine, in armonia con Hélène Cixous. Musiche di Jean-Jacques Lemêtre. Con la partecipazione straordinaria di Kalaimamani Purisai Kannappa Sambandan Thambiran. Prod. Théâtre du Soleil, PARIGI.

Nel buio della notte squilla un telefono. È Astrid, chiama da Parigi e informa Cornélia, l'imbranata assistente di un'improbabile compagnia teatrale in tournée in India, che il direttore, Konstantin Lear, ha dato di matto ed è in fuga: lo ritroverà la polizia, poco dopo, mentre strappa il passaporto completamente nudo in groppa alla statua di Gandhi. Così comincia *Une chambre en Inde*, l'ultima avventura collettiva con cui il Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine solleva un candido sipario dopo un lungo soggiorno in India, compiuto nel tentativo di elaborare i terribili attentati del 2015. Sola nella sua stanza, abbandonata da una compagnia in fuga dalla civiltà, Cornélia (una strepitosa Hélène Cinque) deve montare uno spettacolo: deve fare teatro, posto che dispone pure di contributi pubblici di cui dovrà dar conto in un estenuante, esilarante questionario. Proprio in questa necessità, in questo dovere morale risiede il senso di un interrogativo, volto a comprendere se non sia preferibile spendere questi soldi per assicurare pasti e alloggi sociali in India: serve ancora a qualcosa, il teatro?

Inondata dal sole, scossa dal vento, aperta sui destini dell'umanità, la camera diventa luogo di sogni e visioni, incontri e dibattiti, speranze e delusioni. Da una finestra circondata di buganvillea penetrano nella stanza scimmie e vacche bianche, attori e attentatori, Gandhi e persino Krisna, per discutere della falda freatica e della libertà delle donne, della guerra in Siria e dell'emergenza dell'acqua potabile: del «caos del mondo», insomma, che Cornélia vorrebbe comprendere, prima di agire. Su di lei vegliano, per fortuna, gli dei del teatro. E nella stanza introducono quattro, abbaglianti cammei di teatro Terukkuttu, una variante dell'India meridionale del più imponente Kathakali, per raccontare frammenti del *Mahabharata*, le violenze perpetrate sulla principessa Draupadi e le lotte di potere di Karna; e poi perfino Shakespeare e Cechov, incunaboli di un teatro che è stato e, forse, continuerà a essere.

Dietro il viaggio metateatrale di Cornélia si scorgono, in filigrana, le idee e le riflessioni di Ariane, il suo desiderio di raccontare il mondo e la difficoltà di farlo, il singolare destino di una compagnia storica e dell'eredità da trasmettere: ma soprattutto l'incrollabile fede nell'arma dell'ironia, che permette di affrontare il presente e di guardare con occhi consapevoli il futuro. Per questo il finale è, al tempo stesso, toccante e geniale: appena modificato, è il *Discorso all'umanità* che Chaplin pronuncia alla fine del *Grande dittatore*. Identici sono i baffetti quadrati, identica la maschera bianca, ma chi lo pronuncia è, questa volta, un imam dalla barba incolta e dall'abito nero, che cade sotto i colpi delle mitragliatrici ma si rialza e riprende il discorso fino a concluderlo. E tutti riunisce sul palcoscenico, indiani e francesi, dei e uomini, attori e animali, Shakespeare e Cechov: in un interminabile abbraccio di speranza, in una commovente lezione di ottimismo e di vita, di cultura e di teatro. **Giuseppe Montemagno**



lontano, ma anche così vicino e difficile da sintetizzare. Parte sempre da queste premesse **Krystian Lupa**, cui viene tributato un triplice omaggio nel segno di Thomas Bernhard: all'**Odéon** va in scena **Wycinka Holzfällen** (*A colpi d'ascia. Un'irritazione*), nella produzione del Teatr Polski di Wrocław, mentre la **Colline** presenta **Place des héros** (*Piazza degli eroi*) a cura del Lithuanian National Drama Theatre di Vilnius; il **Théâtre des Abbesses**, invece, è il palcoscenico di **Déjeuner chez Wittgstein** (*Ritter, Dene, Voss*), con gli stessi interpreti della produzione originale del 1996 del Narodowy Stary Teatr di Cracovia. Visti di fila, i tre titoli consentono di far affiorare elementi di una sintassi che dalla pagina di Bernhard si ripercuotono sulla scena di Lupa e ne definiscono i contorni: a cominciare dalla scelta di una *longue durée* – tutti gli spettacoli superano ampiamente le quattro ore – che è fatta di interminabili attese, ma anche di improvvise, folgoranti accensioni, come se lo scorrere di una quotidianità spenta e rarefatta, ignara delle fratture della storia, venisse a un tratto scossa da eventi che la marcano a fuoco vivo. L'arco drammatico tratteggiato ha sempre come scaturigine il gesto di rivolta di un intellettuale (attori, un docente universitario), un suicidio inatteso, eppur terribilmente prevedibile e coerente, da cui derivano analisi, riflessioni, letargie e accensioni, confessioni e atti d'accusa; e il cerchio si chiude sempre nel corso di lunghi pranzi di famiglia che non servono a elaborare il lutto, ma a certificare fratture, rapporti irrecuperabili, crisi insormontabili che portano solo alla ripresa della vita "normale", con il valore aggiunto di un carico di disillusione supplementare.

La retrospettiva consente, peraltro, di verificare quanto l'indagine sui testi di Bernhard si sia approfondita sul piano della scrittura scenica, ma abbia lasciato intatti alcuni parametri di riferimento, a cominciare da una compagnia capeggiata da Piotr Skiba, icona d'irresolutezze e disincanti, di una lucida follia che s'insinua nel salotto *Biedermeier* di *Ritter, Dene, Voss* per fare strame dell'ordine imposto da due sorelle, inflessibili vestali di un passato irrisolto. È magistrale il lento, inesorabile lievitare di situazioni in cui sotto la cenere cova una rivolta che tutto travolge: dalla tradizione delle frittelle farcite al servizio di porcellana di Boemia, dai mutandoni di cotone fabbricati su misura perché

ormai fuori moda fino ai ritratti di famiglia, che sulle note dell'*Eroica* di Beethoven vengono tutti staccati dai chiodi e riattaccati al contrario, in una stanza su cui non graveranno più gli sguardi del passato, ma il vuoto imperturbabile del retro delle tele. Colma di ricordi è anche la casa del professor Schuster, che nel 1989 ripete un gesto compiuto dal fratello minore nel 1938 precipitandosi dalla finestra che guarda su Piazza degli Eroi, il luogo in cui Hitler aveva pronunciato un discorso tristemente celebre all'indomani dell'Anschluss. Qui Lupa insiste sul grigiore di grandi stanzoni vuoti, ma ancora vivi per la presenza di armadi zeppi di vestiti, di un'interminabile fila di scarpe che non serviranno più a nessuno; quindi sullo spoglio grigiore di un cimitero dove i familiari – le figlie, un fratello – si ritrovano a discutere del clima di intolleranza che connota la Mitteleuropa di ieri, e anche di oggi.

La produzione più recente, un adattamento di *A colpi d'ascia* (l'ultimo romanzo di Bernhard, un inarrestabile flusso di coscienza scritto senza mai andare a capo), sembra cercare una distanza destinata a seppellire i problemi. Protagonista assente, alla maniera di Beckett, è ancora una volta un'attrice e danzatrice, Joana, che si è suicidata dopo aver tentato un corso di aggiornamento sulle nuove tecniche di espressione per gli attori del Burgtheater, miseramente fallito. Dallo sguardo, dagli occhi di Thomas Bernhard stesso (ancora una volta interpretato da Skiba) si assiste al freddo compianto degli amici, alla lunga cena offerta dagli Auersberger al termine del debutto dell'*Anatra selvatica* di Ibsen, lauto, esilarante banchetto al quale nessuno intende rinunciare. In quest'altro salotto, che lo scrittore ha accuratamente evitato per oltre un ventennio, riemergono incomprensioni e resistenze, colpe e omissioni che hanno portato al declino della vecchia Europa. «Catafalchismo» è il termine con cui viene etichettato il confronto con i fantasmi di ieri e la mancanza di risposte che perdura anche oggi: dall'*Aria del gelo* di Purcell al *Boléro* di Ravel la tensione monta, sotto i fumi dell'alcool, per sfumare poi sul far dell'alba. Nella nebbia pungente del mattino, lo scrittore si allontana attraversando il bosco: finché anche gli alberi non saranno abbattuti, muti testimoni di un rigore morale vissuto in una dimensione di tragica, lacerante solitudine. ★



LONDRA

Il declino dell'Impero di sua Maestà Kenneth Branagh e il ritorno del *music-hall*

THE ENTERTAINER, di John Osborne. Regia di Rob Ashford. Scene e costumi di Christopher Oram. Luci di Neil Austin. Musiche di Patrick Doyle. Suono di Christopher Shutt. Coreografie di Chris Bailey. Con Kenneth Branagh, Phil Dunster, Gawn Grainger, Jonah Hauer-King, Crispin Letts, Sophie McShera, Greta Scacchi, Lauren Alexandra, Yasmin Harrison, Pip Jordan, Kate Tydman. Prod. Kenneth Branagh Theatre Company, LONDRA.

Nel 1957 la Gran Bretagna era un'ex grande potenza incapace di accettare la propria declassazione da impero su cui "non tramonta mai il Sole" a Stato europeo di medie dimensioni. Un evento e uno stato d'animo nazionale che si riflettono nel *play* che John Osborne dedicò al tramonto di un genere diffusissimo e amatissimo, soprattutto dagli strati medio-bassi della popolazione, ossia il *music-hall*.

La parabola discendente di Archie Rice artista di *music-hall*, costretto a rinunciare al proprio lavoro così come alla propria famiglia - moglie e figlio migrano in Canada - diventa metafora del declino dell'Impero britannico. Lo stretto legame del *play* con la contingenza storica che ne vide la luce ne rende sempre ostica una messa in scena attuale ma il recentissimo atto di orgoglio della Gran Bretagna, con la Brexit, avrebbe potuto condurre alla proposta di una lettura de *The Entertainer* in chiave contemporanea. Così non avviene, però, nella messinscena di Rob Ashford che, al contrario, sceglie la filologia più rigorosa, assecondando anche le indicazioni scenografiche dello stesso Osborne - un'immagine pubblicitaria anni '50 come fondale, il susseguirsi dei "numeri" a sostituire le scene, secondo la consuetudine del *music-hall* - e suggerendo appena la potenziale satira racchiusa in certe esibizioni di Archie, quale quella dedicata alla "old England", personificata dalle ballerine "messe a nudo" e ironizzata dall'apoteosi finale di Union Jack.

Trascurata la politica, il regista preferisce concentrarsi sulle prove d'attore, compito facilitato dall'alto livello della compagnia, a partire dai giovani Jonah Hauer-King e Sophie McShera nelle parti, rispettivamente, di Frank e Jean, i disorientati figli di Archie, l'uno desideroso di continuare la tradizione familiare, l'altra incamminata sulla strada del femminismo e del ribellismo. Poi Greta Scacchi - che sa dare dolcezza e ironia alla disperazione di Phoebe, l'infelice moglie di Archie - e Gawn Grainger, che con grazia incarna la granitica testardaggine di Bill, incapace di immaginare un mondo diverso da quello in cui è nato. E, nei panni di Archie, Kenneth Branagh che, rinunciando al facile gionismo concesso dalla parte, balla e canta con disinvoltura, racconta barzellette, ammicca ma, con *understatement* questo sì tutto squisitamente britannico, inserisce fra le parole e gli sguardi del suo *Entertainer* lampi di invincibile stanchezza e pesante malinconia. La consapevolezza - travestita da risate e luccichii - della propria inesorabile solitudine: ecco allora quell'epilogo, finalmente non-filologico, in cui Archie - senza Phoebe a differenza di quanto avviene nell'originale - si allontana lentamente verso il fondo del palcoscenico, lungo il suo sbiadito viale del tramonto. **Laura Bevione**



In scena a Vienna le inquietudini della nuova Europa

La presunta "invasione" dell'Europa da parte dei rifugiati colonizza anche i cartelloni dei teatri austriaci grazie a spettacoli con cui alcuni dei migliori registi del continente invitano il pubblico a ripensare sicurezze granitiche e a vincere stereotipi radicati.

di Irina Wolf

La crisi dei rifugiati è una preoccupazione costante nei teatri di lingua tedesca. Non sorprende, dunque, che la maggior parte delle proposte della stagione 2016-17 si concentrino sui differenti aspetti della migrazione. Per il secondo anno di fila, **Yael Ronen** ha messo in scena un suo spettacolo al Volkstheater di Vienna. Recentemente l'artista israeliana, regista residente del Teatro Gorki di Berlino, si è aggiudicata in Austria il Premio Nestroy per il miglior spettacolo con il suo dramma sui rifugiati, *Lost and Found*, allestito al Volkstheater nel 2015.

Nel suo nuovo lavoro, la Ronen riunisce un cast internazionale, come è d'altronde sua recente abitudine. In verità questo **Niemand'sland** è un allestimento del 2014, realizza-

to alla Schauspielhaus di Graz e trasferito a Vienna in una nuova versione aggiornata. Come è consuetudine della Ronen, il dramma è stato sviluppato collettivamente, basandosi sulle esperienze personali dei singoli attori. Il punto di partenza era il destino della coppia di artisti israelo-palestinesi formata dalla danzatrice Jasmin Avissar e dallo scultore Osama Zatar. Dopo aver cercato disperatamente un luogo in cui vivere insieme, la coppia ha trovato rifugio a Vienna. E, fatto molto interessante, i due mettono in scena se stessi sul palco. Fra gli altri personaggi, ci sono un rifugiato di guerra bosniaco la cui figlia è andata in Palestina come attivista; un attore serbo che scopre come il proprio amato padre sia un criminale di guerra; un corrispondente di guerra alcolizzato che vaga per il Medio Oriente al-

la ricerca di un blogger siriano; un avvocato che diventa una star televisiva grazie al suo impegno nella guerra. Il teatro diventa un luogo sicuro in cui discutere questioni quali colpa e perdono, mentre esplodono stereotipi e pregiudizi. Il mezzo preferito dalla Ronen è un certo umorismo macabro applicato all'interno di una cornice coincidente con conflitti storici. Sul palcoscenico spoglio si dispiega un'esemplare scenografia minimalista e funzionale: lo scheletro di un edificio a un solo piano che consente rapidi cambi di scena fra differenti quartieri viennesi e fra la capitale austriaca e Ramallah. A intervallare le sequenze narrative, momenti di danza in cui cinque uomini circondano una donna introducendo, apparentemente, un tocco di poesia. Man mano che i movimenti si fanno più aggressivi, tuttavia, si

comprende come la coreografia – creata dalla stessa Avissar – simuli uno stupro di gruppo. *Niemandsland* è uno spettacolo costruito con grande maestria e che presenta molti risvolti, trattando della durezza della vita e della sua natura fugace.

La demagogia della paura

Un altro aspetto legato alla crisi dei rifugiati è la radicalizzazione dell'Europa. Lo sviluppo dell'estremismo di estrema destra e del populismo è particolarmente evidente nell'Ungheria di Viktor Orbán. Insieme alla dramaturg Éva Zabezsinszkij, **Árpád Schilling** ha messo in scena al Burgtheater di Vienna *Eiswind (Hiddeg szelek)*, un *thriller* psicologico recitato in due lingue – tedesco e ungherese – e nel quale si scontrano due differenti stili di vita. Da una parte, c'è la famiglia tedesca benestante: lui è un professore universitario originario della Germania dell'Est, sua moglie è caporedattrice di una rivista mentre il figlio è un medico. Dall'altra, invece, c'è la famiglia ungherese, che non è particolarmente ricca, ma molto determinata: lui è un poliziotto, lei una donna delle pulizie che se n'è andata di casa da due mesi. Il figlio, invece, studia in una scuola superiore «per la difesa nazionale contro coloro intenzionati a occupare la patria per mezzo di atti o pensieri», come lui stesso dichiara durante una video-chiamata su Skype. Nel dramma sono brillantemente mescolati la rinascita del nazionalismo, la manipolazione della popolazione realizzata insinuando possibili «pericoli», la mancanza di valori solidi nelle società dell'Europa Occidentale, ma anche il tradizionale machismo. Un elegante casotto di caccia costruito su palafitte in una foresta vicina al confine fra Austria e Ungheria è il luogo in cui avviene la resa dei conti. Grazie a cinque grandi attori – tre dei quali del Burgtheater, gli altri due appartenenti alla sua compagnia Krétakör – Árpád Schilling crea situazioni decisamente sorprendenti. Quando un branco di invisibili lupi sembra aggirarsi vicino al capanno come rifugiati ai confini dell'Europa, inizia a profilarsi il disastro. Secondo una canzone popolare ungherese, il soffiare del tempestoso «vento ghiacciato» (che è la traduzione del titolo, in tedesco e ungherese) deve essere interpretato come cattivo presagio. «Il lavoro ti renderà libero». Questo adagio, simile al noto slogan posto all'entrata di numerosi campi di concentramento nazisti, è usato dal sobillatore ungherese per appropriarsi in modo riso-

luto del comando. La musica dal vivo e una gran quantità di lattine che scivolano rumorosamente da sotto il capanno evidenziano la tensione crescente. Improvvisamente, ciascun personaggio subisce una trasformazione radicale: la paura annulla ogni regola, l'ordine si tramuta in caos, le azioni diventano irrazionali. Prima che si comprenda quanto sta avvenendo, una barriera di filo spinato viene srotolata attorno al capanno, trasformandolo in una «fortezza». Ma è troppo tardi. Il nemico è già penetrato nelle nostre case. Nella parte finale dello spettacolo il figlio uccide il padre, mentre sua madre lava il possente corpo nudo dell'occupante ungherese prima di tagliargli la gola con un coltello da cucina. Alla fine soltanto la donna ungherese, lasciata fuori dal capanno come esca «per gli avidi predatori», riesce a scappare. Un finale sconvolgente che lascia molte domande senza risposta.

La decadenza di un impero

La «fortezza» è oggetto di un'analisi analoga in *Empire* – ultima parte della «trilogia europea» del regista svizzero **Milo Rau** – spettacolo che pone domande inerenti la guerra e il controllo del potere. Sullo sfondo di un semplice tinello, il lato «imperialista» dell'Europa è rappresentato attraverso le biografie del greco Akillas Karazissis e della romena Maria Morgenstern. Entrambi agiscono quali avvocati del «vecchio» continente, mentre il siriano Rami Khalaf e il curdo Ramo Ali sono i portavoce degli immigrati che sono fuggiti in Europa con documenti falsi. Nei cinque atti del dramma, i quattro protagonisti raccontano le proprie esperienze. Storie personali ri-

guardanti discriminazione, dolore, fuga, abbandono, tortura, sofferenza e morte narrate con voce appena percettibile e con lunghe pause. Lo spettacolo, prodotto dall'International Institute of Political Murders, in co-produzione con il Zürcher Theater Spektakel, la Schaubühne di Berlino e il festival Steirische Herbst di Graz, è recitato nella lingua madre degli attori. Il volto impassibile di ciascuno di loro è ripreso da una videocamera e proiettato su uno schermo di grandi dimensioni posto nella parte alta del palcoscenico. La musica ha un ruolo importante. Il compositore Eleni Karaindrou combina elementi classici e tradizionali per sottolineare il carattere intimo delle diverse storie e per creare un'atmosfera poetica. La narrazione, nondimeno, diviene ognora più scioccante. Mentre sullo schermo vengono proiettate immagini di persone torturate a morte dai rappresentanti del brutale regime di Assad, Rami Khalaf rievoca la sua ricerca su Internet, fra più di dodicimila foto, del fratello scomparso – tutto invano. Milo Rau lascia a ogni spettatore la scelta di come relazionarsi a queste storie vere. Alla fine, una breve scena tratta dalla *Medea* instaura un legame fra l'«impero» europeo e l'antica Grecia. Pone la questione delle «origini della colpa e, con essa, di una storia fatta di violenza». Insomma, dove inizia precisamente la tragedia? Una questione che turberà a lungo il pubblico dopo la conclusione dello spettacolo accuratamente documentato di Milo Rau. ★
(Traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

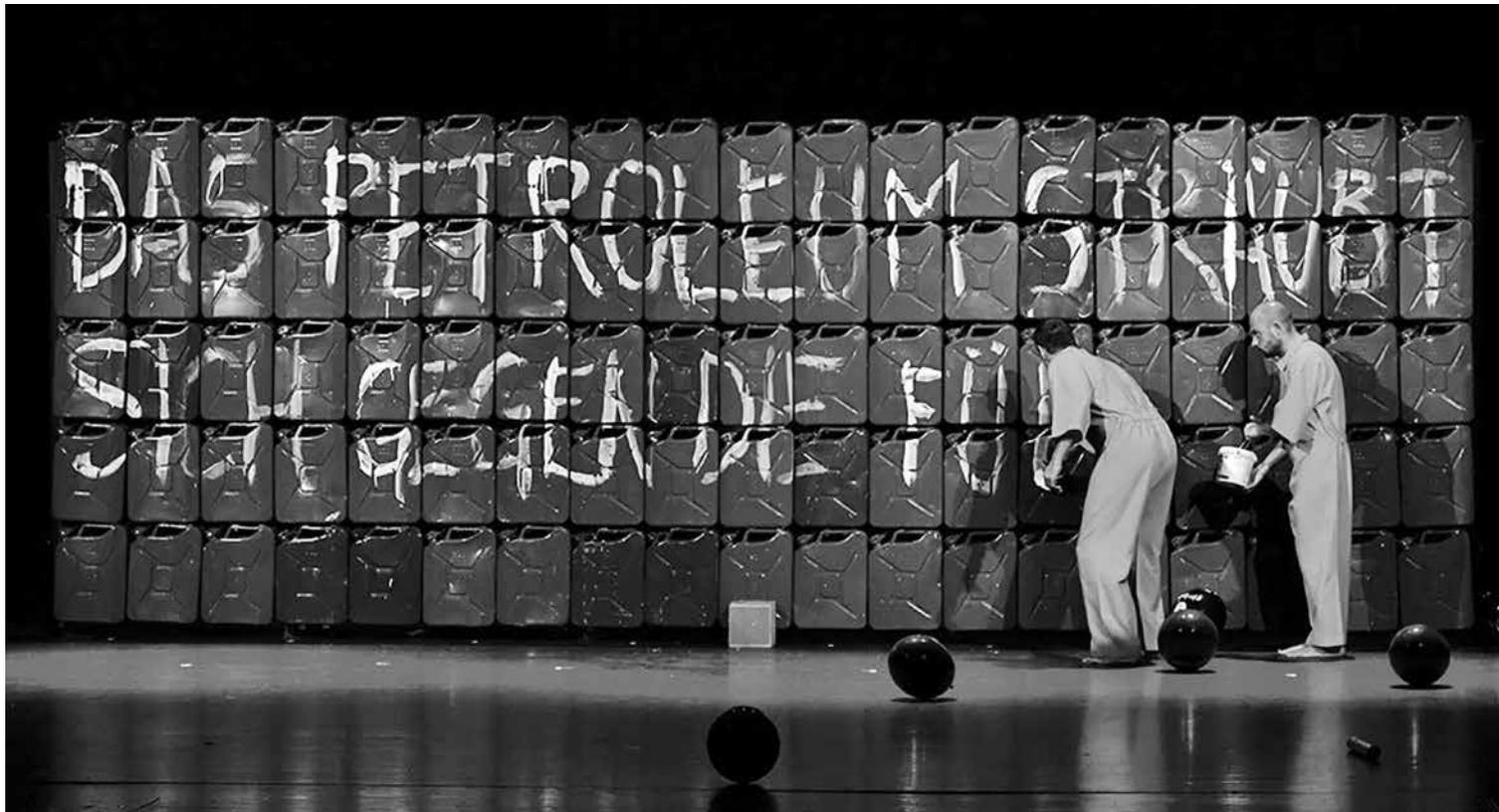
In apertura, una scena di *Empire* (foto: Marc Stephan); in questa pagina, un'immagine da *Eiswind*.



Da Sarajevo a Belgrado, traumi del passato e vertigini del presente

Mentre estetica e politica riempiono la scena al Mess di Sarajevo, città ancora "sotto assedio" e in cerca di una difficile pacificazione post-bellica, al Bitef di Belgrado si va alla scoperta del nuovo teatro con spettacoli provenienti da tutto il mondo.

di Franco Ungaro



Nonostante tutti i tentativi di rimozione, l'assedio rimarrà per sempre il *topos* di Sarajevo. Impossibile dimenticare quei lunghi quarantatré mesi, dal 1992 al 1995. Per di più, se ti dirigi a Baščaršija, il cuore più antico della città, non puoi non incrociare la Galleria 11/07/95, in memoria del giorno in cui i reparti del generale Mladić entrarono nella *safe area* di Srebrenica, compiendo uno dei genocidi più orribili della storia. Dentro ci sono foto e video che ti fanno rabbrivire, fuori ci sono gli edifici ancora bucherellati da proiettili e granate. Stesse emozioni che rimbalzano fin dentro il festival **Mess**, fin dentro l'assemblea generale della European Theatre Convention che riflette quest'anno proprio sul tema della città, su questa città: **Sarajevo**.

«Noi siamo ancora sotto assedio», confessa Dino Mustafić, direttore del festival giunto

quest'anno alla sua cinquantaseiesima edizione. «Qui eravamo una famiglia allargata, ora siamo una città più divisa che mai». E il festival fa i conti soprattutto con l'eredità che le guerre lasciano, discriminazione e odio al posto della solidarietà, disperazione al posto della speranza, nazionalismo al posto del multiculturalismo. «Viviamo tempi pericolosi, per questo motivo proviamo a far circolare temi etici dentro il teatro – continua Dino Mustafić – proviamo a coniugare in maniera radicale estetica e politica».

Ce n'è tanta di estetica e politica in **While I was waiting**, lo spettacolo della compagnia siriana Mohammad Al Attar con la regia di Omar Abusaada, passato nel giugno scorso al Napoli Teatro Festival e poi ad Avignone, Parigi, Marsiglia, Ginevra, Atene. Una prospettiva singolare quella di Taim, entrato in coma per le percosse subite a un *checkpoint* di Damasco, una focale per guardare a quan-

to succede oggi in Siria e raccontare il tempo della guerra, il tempo della sospensione fra la vita e la morte.

La vita che ci sfugge dalle mani per nostre responsabilità e colpe è il tema caro al giovane autore croato Dubravko Mihanović che ha scritto uno spettacolo di successo, **The frog**, con la regia di Elmir Jukić. E i malesseri che covano ed esplodono dentro una famiglia serba nel tempo lungo di quattro generazioni nella transizione dal passato al presente, dalla ex Jugoslavia all'Unione Europea, ispirano il brillante spettacolo **Three winters** per la regia di Ivica Buljan e un cast affiatatissimo di attori e attrici, da Ksenija Marinković a Dragan Despot, da Jadranka Dokić a Barbara Vicković. Tra separazioni e ritrovamenti, tra illusioni e nuove scoperte, i destini della famiglia e i destini dei Balcani scorrono parallelamente in un gioco parodistico e satirico che massacrava vecchie e nuove ideologie.

Prima di lasciare Sarajevo, irrompe la tensione dentro il Teatro Sartr dove andava in scena lo spettacolo ***Our violence and your violence*** per la regia di Oliver Frljić, bosniaco di nascita e croato di adozione, tra i registi più radicali e provocatori. All'interno e all'esterno del teatro si schierano reparti di militari che assediano e controllano gli spettatori uno per uno. Da tempo i cattolici hanno scatenato una campagna denigratoria contro lo spettacolo ottenendo l'accesso limitato solo agli ospiti internazionali e alla giuria e provocando in tal modo le reazioni opposte dei gruppi islamici. Ancora paura, tanta paura. A Sarajevo la felicità la puoi solo rincorrere, irraggiungibile e perduta. Lasci allora la città con la certezza che non riuscirai mai a fermare «l'attimo cristallino in cui a dar retta ai sogni la vita si tramuta in una favola», come scrisse Miljenko Jergović ne *Le Marlboro di Sarajevo*.

Le 50 primavere del Bitef

Te ne vai con l'amaro in bocca e un po' di tristezza nel cuore e, a soli trecento chilometri di distanza, trovi **Belgrado** e il **Bitef**. E Bitef vuol dire Belgrade International Theatre Festival, un festival che quest'anno celebrava il suo Giubileo e i cinquant'anni di attività, una città di confine fra Est e Ovest. Porta d'Europa, oggi più che mai. Quella città verso cui convergono da sempre, come verso la donna più bella, aspirazioni e sogni di tanti e che solo nel secolo passato, con una eccentricità tutta balcanica, è stata dapprima capitale del Regno di Serbia, poi del Regno dei Serbi, Croati e Sloveni, del Regno di Jugoslavia, della Repubblica Popolare Federale della Jugoslavia, della Repubblica Federale Socialista di Jugoslavia, della Repubblica Federale di Jugoslavia, dello Stato della Serbia e del Montenegro e infine, oggi, della Repubblica Serba.

Quanto a bellezza e fascino, il Bitef non è stato da meno in questo mezzo secolo di vita, attraendo a sé il top del teatro europeo e internazionale in un albo impressionante che non ha precedenti ed eguali, da Grotowski a Kantor, da Lepage a Brook, dal

Living Theatre a Pina Bausch, da Ostermeier a Rodrigo García alla Fura dels Baus, da Romeo Castellucci a Emma Dante ai Motus. Dopo la scomparsa dei fondatori Mira Trailović e Jovan Ćirilov, il festival si interroga ora su cosa possa significare "nuovo", nella consapevolezza – come dice il neo-direttore artistico Ivan Medenica – che è diventato più difficile rispetto ai Sessanta e Settanta riconoscere le nuove tendenze. Ecco, quindi, che il Bitef cerca di riprendersi la sua vocazione internazionale chiamando artisti da Singapore, Cina, Germania, Francia, Austria, ospitando l'Associazione Internazionale dei Critici di Teatro e invitando per la cerimonia d'apertura artisti di spicco come Eimuntas Nekrošius e Bob Wilson, che dedica, immobile sul palcoscenico, cinque indimenticabili minuti di silenzio a Jovan Ćirilov.

Post-drammatico vs post-coloniale

Le giornate scorrono in un rutilante succedersi di conferenze presso la Cineteca Jugoslava, spettacoli con gli allievi delle Accademie Teatrali in Università, showcase del teatro serbo e spettacoli di nuovo circo, di compagnie emergenti e di teatro partecipato, presentazioni di libri, installazioni, dopo-teatro in luoghi simbolici come il **Klub Književnika**, meta privilegiata di Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir ma soprattutto di Danilo Kiš, Zoran Radmilović, Momo Kapor, Matija Becković, Dobrica Ćosić.

Nella varietà caleidoscopica delle proposte artistiche, tra dramma, danza, teatro musicale, *documentary theatre*, emerge quello che Slobodan Savic, giornalista della Televisione Nazionale Serba, chiama «l'incontro fra teatro post-drammatico e mondo post-coloniale» per dire della impronta radicale che il festival ha preso affrontando temi caldi come quello della crisi dei rifugiati e dell'attitudine neocoloniale e ipocrita dell'Occidente che è alle origini di quella crisi. Tema emblematicamente affrontato in

Compassion. The history of the machine gun di Milo Rau (in arrivo a marzo, in Italia, all'Arena del Sole di Bologna) dove il teatro

procede parallelamente all'inchiesta giornalistica e viceversa, con lo sguardo acuto, freddo e critico sulle contraddizioni del presente, i profughi che attraversano il Mediterraneo, le guerre e le malattie in Africa, raccontate attraverso interviste alle Ong, a gente di chiesa e alle vittime stesse di quelle guerre.

Analoghe le motivazioni di **The ambassador: a German-African Singspiel**, un'opera neo-brechtiana con un cast poliedrico di giovani attori, danzatori, musicisti tedeschi e ivoriani ben diretto da Monika Gintersdorfer e Knut Klassen. Ci raccontano con ironia, sarcasmo e tanta verità le malefatte e le ambiguità di due differenti ambasciatori in Africa con due differenti approcci al ruolo, ora negozianti ora corruttori, ora rispettosi degli indigeni ora complici del potere, della violenza e della corruzione.

Frequentano visioni e mondi quasi opposti **6&7** lo spettacolo di danza coreografato da Tao Ye per il TAO Dance Theatre di Pechino e **The ridiculous darkness** del Burgtheater di Vienna: tanto astratto, geometrico, minimale, visivamente raffinato eppure ipnotico e ancestrale è l'uno, tanto eccessivo nella verbosità ridondante da *storytelling* è l'altro, una copia teatrale di *Apocalypse Now* che, a differenza dell'originale, sorprende ed emoziona poco. Ma in programma ci sono anche gli spettacoli provocatori e viscerali di Andrés Urbán a render conto di nazionalismi e di conflitti etnici mai estinti, di doppie identità diffuse tra serbi e ungheresi, tra serbi e kosovari, tra serbi e croati e così via.

Il Bitef di Ivan Medenica e Anja Suša sopprime così alla visionarietà dei grandi maestri teatrali raccontando le vertigini della contemporaneità e, insieme al festival, Belgrado si riprende quel fascino di città dannata e ribelle di sempre, che genera pensiero critico e bellezza, «un vizio a cui non posso rinunciare», come scrisse Dušan Veličković in *Serbia hardcore*. ★

In apertura, una scena di *Our violence and your violence* (foto: Velija Hasanbegovic).

In cerca dell'autore, a Cluj le parole fanno spiccare il volo

Si concentra sul rapporto tra testo e messinscena il programma degli Incontri Internazionali di Teatro, festival che ha luogo al Teatro Nazionale della città romena. Rodrigo García, Robert Cohen e Matei Vişniec, fra gli autori ospiti.

di Laura Caretti



Che sia proprio il Festival di Cluj a mettere in atto un'idea e una prassi di teatro non più dominata da un autore-demiurgo che condiziona a priori la performance con un testo scritto o un rigido piano di regia, non è un caso. L'eccezionale *ensemble* del Teatro Nazionale, guidato con abilità e passione dal regista Michai Măniuțiu, mostra, infatti, di saper mirabilmente congiungere i molti talenti di attori, registi, scenografi, coreografi, musicisti, ecc., in una variatissima gamma di spettacoli, aperti alla nuova drammaturgia, capaci di dare vita "contemporanea" ai classici, e soprattutto di creare delle partiture sceniche originali, in cui il contributo di ognuno interagisce e confluisce nel tutto. Così anche quest'anno durante il Festival che ha offerto, come sempre, il meglio della stagione teatrale del Teatro Nazionale di Cluj e di alcuni altri teatri rumeni (Aureliu Manea di Turda e Tony Bulandra di Târgoviște), e ha coinvolto artisti, registi, drammaturghi, e critici in una riflessione "dal vivo" sull'autorialità del teatro, sul suo essere, insieme, straordinaria-

mente singola e plurale. Se l'eco pirandelliana nel titolo della rassegna, *In cerca dell'autore*, suggeriva una visione problematica del rapporto testo-messinscena, il manifesto del Festival risolveva l'annosa questione in un'efficace metafora visiva, raffigurando un grande libro aperto che, come un tappeto volante, saliva magicamente in alto, verso il teatro. Al Festival non sono però mancati anche gli spettacoli che volano su un copione tessuto *ex novo*, a più mani, senza un testo di partenza, mettendo insieme fili, colori e disegni diversi: immagini d'arte contemporanea e commenti plaudenti o molto perplessi (*Call it Art*); flash autobiografici di donne, chiuse nel carcere di Cluj (*Selfie*); echi nella memoria di poesie di primo Novecento (*Memo*); personaggi, voci, ritmi e utopie del movimento dadaista (*Ogni Tzara ha il suo Dada*). Una performance, quest'ultima, presentata con successo anche a Roma (Teatro Palladium, 22 novembre) che a distanza di un secolo, riapre, insieme a un "redivivo" Tzara, le porte del famoso Cabaret Voltaire.

Coinvolti in questo "volo" sono stati tre autori contemporanei, Robert Cohen, Matei Vişniec e Rodrigo García, invitati a parlare del loro lavoro e a farsi spettatori della performance di alcune loro opere. «Scrivo in totale solitudine, poi chiedo agli attori di agire, anche se ancora non c'è un testo», ha dichiarato **Rodrigo García** che, com'è noto, conosce bene il processo di metamorfosi scenica, che a compierla sia il drammaturgo stesso o altri. A Cluj, i suoi due testi **Agamennon**, e **Morte e reincarnazione in un cowboy** – privati, nella regia di Andrej Măjeri, della consueta eccessiva sovrabbondanza per rendere più grottesca la comicità e paradossale la parola – hanno rivelato ai suoi occhi (e ai nostri) «una grande diversità» dalla sua concezione. E tuttavia, García ha aggiunto: «Non ho preconcetti di come lo spettacolo debba essere», il nuovo «mi sorprende e mi piace». Un atteggiamento di aperta curiosità condiviso anche dagli altri due drammaturghi: **Robert Cohen**, felicemente sorpreso che quei testi (**Bzzap!** e **The Moebius Strip**), scritti negli anni '70,

riuscissero a parlare al pubblico di oggi; **Matei Vişniec**, entusiasta e persino commosso da questa "nuova" messinscena del suo **Richard al III-Lea se interzice** (*Il Riccardo III non s'ha da fare!*), diretta da Răzvan Mureşan. Tutti concordi nell'applaudire la bravura degli attori, dotati di un'energia creativa inesauribile. In uno stesso giorno li vediamo passare da un ruolo all'altro, dalla commedia al dramma, dal ritratto alla caricatura, dalla parola al canto, dal gesto espressivo al movimento danzato, dal personaggio al servo di scena. Anche loro singoli e plurali, ora individualmente parte di un tessuto di relazioni dinamiche, ora strettamente uniti in una pluralità di voci. È il caso dello spettacolo **La nostra classe**: una orchestrazione concertata che, se ha fatto brillare il talento degli interpreti schierati frontalmente come un coro e costretti a una recitazione statica, ha però nociuto alla drammaticità del testo dello scrittore polacco **Tadeusz Slobodzianek**, alla sua scottante messinscena di un gruppo di studenti polacchi di una stessa classe, gradualmente divisi da tensioni razziali e politiche che esplodono in un crescendo di violenza, abilmente occultata.

Le lunghe ombre del passato

Non è facile rendere "visibile", attraverso le parole, l'orrore tragico della violenza anche quando, come nel teatro greco, accade fuori scena e nel labirinto della psiche. Ci riesce lo spettacolo **La ordin, Führer!** (*Si, mio Führer!*): un monodramma della scrittrice austriaca **Brigitte Schwaiger**, che dà voce all'angosciosa confessione di una giovane donna volontaria in un campo di concentramento e fanatica entusiasta di Hitler, facendo emergere dal profondo quella sottomissione al potere, che ha alienato e può sempre alienare milioni di persone in una cieca obbedienza. Una partitura solista che la performance dell'attrice Maia Morgenstern ha reso in tutta la sua spaventosa verità. A Cluj non è sola sulla scena. La regia di Michai Măniuţiu e la coreografia di Andrea Gavrilu traducono le pulsioni del suo animo in un caleidoscopio di geometriche immagini visive, facendo agire intorno a lei un coro muto di giovanissimi danzatori. L'altro spettacolo che fa emergere le ombre del nostro passato è *Il Riccardo III non s'ha da fare!* di Matei Vişniec. Una satira politica grottesca e surreale, divertente e tragica, che potrebbe sembrare anche solo un terri-

bile incubo se non riconoscessimo, nel finale di prigionia, tortura e morte, la reale conclusione della vita di Mejerchol'd. Siamo infatti a Mosca negli anni in cui il regista cerca, senza riuscirci, di difendere il suo teatro dalle ingerenze del potere di Stalin. Tutto ruota intorno all'impossibilità di mettere in scena il *Riccardo III* di Shakespeare: una scelta pericolosa che potrebbe mostrare al pubblico uno specchio della realtà. E la scena in cui Mejerchol'd (Matei Rotaru) spoglia gradualmente l'attore che recita Riccardo del vecchio costume teatrale, gli toglie il mantello rosso e la grossa gobba posticcia per lasciarlo in abiti contemporanei, è insieme una delle più emblematiche e delle più esilaranti. L'attore (Christian Grosu) che interpreta questo ruolo non solo muta il passo, il movimento del corpo, ma anche la voce: comincia declamando in modo stentoreo il famoso monologo di Riccardo, e progressivamente diventa sempre più agghiacciante nei suoi toni di minaccia e propositi di morte. Il riso si raggela qui come in altri momenti, in cui le apparizioni rivelano il loro aspetto mostruoso, e a dissolversi è solo l'illusione di riuscire a salvarsi.

Don Giovanni imprigionato

Tra gli spettacoli del Festival, il **Don Juan** di Molière si presenta con un cast diverso dagli altri: gli attori sono sì quelli del Teatro Nazionale, ma la regia è di Roberto Bacci, con la drammaturgia di Stefano Geraci e la scenografia di Marcio Medina. Dopo *l'Amleto* e il

Giardino dei ciliegi, il regista è infatti di nuovo tornato a Cluj, e questa volta ha davvero preso tutti di sorpresa, con una messinscena che mette la sordina alla commedia per fare emergere «il senso della fine» del viaggio di Don Giovanni. Qui il grande seduttore è in fuga, braccato, sempre meno capace di liberarsi da situazioni e personaggi che lo inseguono. Entra in scena dalla platea, nudo: un uomo senza tempo. Confessa, o meglio, proclama, rivolgendosi a qualche imbarazzata signora in platea, il suo inesauribile desiderio di conquista, «l'emozione divina» che prova nel vincere le ritrosie di ogni nuova donna, ma le sue parole sono «discorsi da libro stampato» (osserva Sganarello), il manifesto di un libertinaggio che non gli riesce più. Appena sale sul palcoscenico, che è già la grande casa del Commendatore, e riveste i panni del Don Giovanni di Molière, è subito preso in una rete che lo imprigiona sempre più strettamente. Ogni avventura naufraga, ogni seduzione fallisce, ogni finzione è smascherata. Finché, alla fine, quando si alza il fondale che simula un cielo corrusco, come in un dipinto del Seicento, invece del Convitato di Pietra vediamo avanzare il gruppo compatto dei personaggi che lo condannano. «Sono loro – sostiene Bacci – che uccidono Don Giovanni». ★

In apertura, *La ordin, Führer!*; in questa pagina, *Richard al III-Lea se interzice* (foto: Nicu Cherciu).



Lugano, nel labirinto del nuovo teatro europeo

Dall'intrecciarsi delle drammaturgie proposte al Festival Internazionale del Teatro emerge una tendenza a infrangere il confine tra spazio della finzione e realtà, alla ricerca di una più chiara visione del presente.

di Maddalena Giovannelli e Francesca Serrazanetti



L'immagine-simbolo della venticinquesima edizione del Fit-Festival Internazionale del Teatro e della Scena Contemporanea, è un labirinto: le sagome di alcuni individui guardano in direzioni diverse, perse tra i segni di quell'intrico di vicoli senza uscita. Per Paola Tripoli – direttrice artistica, che ha lavorato in stretta collaborazione con Carmelo Rifici, direttore di LuganoInScena – il labirinto è un modo per rappresentare gli interrogativi sul tempo (e sul teatro) contemporaneo. Interrogativi che, nella programmazione del festival, si articolano in un eterogeneo ventaglio di proposte capaci di individuare, osservate trasversalmente, alcune direzioni di ricerca del teatro contemporaneo. A tenerle insieme, è il rifiuto della finzione e dei grandi apparati rappresentativi, la rottura del rigido confine tra spazio performativo e spazio del reale, la

commistione dei registri e la creazione di ambiti in grado di mescolare identità artistica e vita quotidiana. Lo si evince dalle drammaturgie basate su un intreccio di vita privata e immaginata, dalla tendenza verso un teatro "documentario" che parte da esperienze particolari per allargare all'universale, ma anche da progetti performativi che trascendono da un presupposto prettamente testuale. Significative, da questo punto di vista, le proposte europee di autori-performer – per lo più assenti dai nostri palchi istituzionali – che portano in scena se stessi e le proprie (vere?) storie. Vanno in questa direzione, ciascuno con la sua cifra artistica, Tom Struyf, Daniel Hellmann e Kristien De Proost: in scena non vediamo interpreti ma esseri umani con una storia da raccontare, e la definizione stessa di "attore" sembra forzare i propri limiti fino a cambiare forma.

Tra coming-out e auto-rappresentazione

In *Another year for fishing* (presentato a Lugano insieme ad *Act to forget*, che mette al centro il tema della memoria) il belga Tom Struyf si interroga sul rapporto tra realtà e finzione, sulle dinamiche del potere e la sua relazione con l'individuo. Alternando ricordi e ossessioni personali a testimonianze registrate in video, Struyf porta sul palco le opinioni di psicologi, antropologi, esperti di comunicazione, in una polifonica restituzione della società che ci circonda. Le coreografie a due (con la danzatrice Nelle Hens) indagano le possibilità di equilibrio e di resistenza tra i corpi. I dubbi ai quali i video cercano di trovare risposta attraverso il dispiegamento della razionalità sembrano diventare per trasposizione scenica sfide di resistenza tra Struyf e la Hens, in una relazione di interdipendenza dei movimenti: come avrebbe potuto essere la realtà?

Cosa è vero e cosa è solo frutto di un ricordo o dell'immaginazione?

Poco importa allora se le vicende raccontate siano reali o finte, esattamente come nello spettacolo-confessione di Daniel Hellmann, "operaio del sesso" che racconta dettagli e organizzazione della propria attività di prostituzione. **Traumboy** costruisce col pubblico, progressivamente, un rapporto di confidenza che lo conduce mano a mano dentro alle parentesi più private della vita di Hellmann, e poi persino dello spettatore. È una confidenza che si costruisce sul dialogo, dapprima via sms anonimi inviati al performer al numero di telefono indicato, poi con domande rivolte apertamente agli spettatori, chiamati a rispondere e addirittura a leggere i commenti lasciati dai clienti sul web. In altre parole, lo spettacolo è un *coming-out* costruito sui ricordi e sugli indizi di una vita, che costringe il pubblico a mettere in dubbio le proprie convinzioni e rigidità mentre si interroga, ossessivamente, se la storia che gli viene raccontata sia vera o inventata.

Per Kristien De Proost, autrice e interprete di **On Track**, non c'è niente di eclatante da confessare, se non i dettagli (e difetti) della propria costituzione fisica ed emotiva. Mentre Kristien corre senza sosta su un *tapis-roulant* (per oltre 70 minuti consecutivi), si limita a mostrare se stessa: il proprio corpo e la propria storia, le cose amate e odiate, i dettagli più intimi del proprio quotidiano, le scelte fatte e quelle ancora da fare. Lo spettatore è chiamato – complice anche la partecipazione alla fatica fisica della performer – a innescare un profondo processo empatico. Quell'essere umano che si para davanti ai nostri occhi, che mette a nudo le proprie debolezze, che non nasconde brutture e contraddizioni, ci strappa un sorriso indulgente e commosso perché ci somiglia. A testimoniare la riuscita del processo, gli spettatori si attardano, alla fine dello spettacolo, a curiosare tra alcuni effetti personali della performer, raccolti in scena dentro a teche museali. Come a cercare, tra i ricordi altrui, tracce di sé.

La quarta parete in frantumi

Molte delle proposte raccolte nel cartellone del Fit paiono dunque mettere in crisi la nozione dell'attore come di un semplice "artigiano", dotato di strumenti e di tecnica, capace di realizzare un'opera in modo più o meno convincente. Anche i percorsi performativi apparentemente meno orientati all'auto-rappresentazione sembrano affrontare questo tema in modo non meno profondo e radicale. È il caso di **Acceso** di Pablo Larrain, regista cileno

noto anche in ambito cinematografico. Una cupa storia di stupri, preti e pedofilia viene letteralmente incendiata da un incontenibile Roberto Farías che, in un totale annullamento del limite scena-platea, invade di continuo lo spazio vitale dello spettatore costringendolo a condividere il suo dolore, il disagio e l'impossibilità di stare dentro ai margini. L'attore incarna a fondo la storia del suo personaggio, la trasforma in una disturbante attitudine fisica da scagliare contro il pubblico e sembra così superare i confini della mera rappresentazione.

Anche Lucia Calamaro (presente al Fit, tra i pochi altri italiani, con il suo **La vita ferma**) schiaccia e oblitera la separazione tra attore e personaggio: come accadeva nei precedenti lavori, i tre protagonisti portano il vero nome degli

interpreti. La parola del copione – esito del lavoro drammaturgico in iper-soggettiva dell'autrice – viene ulteriormente "riscritta" dalla personalità dell'attore, che utilizza le proprie idiosincrasie, i propri tic, la propria storia, per dare vita al testo.

In altri casi poi, l'attore in carne e ossa viene del tutto eliminato, per essere sostituito da testimonianze (o interpretazioni) raccolte in video: così avviene in **Perhaps all the dragons...** dei Berlin (recensione a pag. 74), o ancora nella tappa del progetto di Officina Orsi **Su l'umano sentire** dedicata al *Ricordo di Lugano*.

La domanda dall'interno del labirinto sembra allora arrivare forte e chiara: è possibile, oggi, chiedere ancora allo spettatore la sospensione dell'incredulità? ★

BASILEA

L'assurdo del potere e l'insensatezza della vita, Latella e la terza versione del *Caligola* di Camus

CALIGOLA, di Albert Camus. Drammaturgia di Federico Bellini ed Ewald Palmethofer. Regia di Antonio Latella. Scene di Simone Mannino. Costumi di Simona D'Amico. Luci di Kornelius Hunziker. Musiche di Franco Visioli. Con Thiemo Strutzenberger, Katja Jung, Steffen Höld, Vincent Glander, Ingo Tomi, Thomas Reisinger, Martin Hug. Prod. Theater Basel, BASILEA.

Caligola di Camus è quella tragedia che piace soprattutto quando sei adolescente: un giovane imperatore di belle speranze che impazzisce dopo la morte dell'amata sorella Drusilla e diventa sanguinario per infelicità esistenziale. Camus però quell'opera la modificò più volte nell'arco di un ventennio, dal 1937 al 1958, ricavandone tre diverse stesure. In Italia si usa abitualmente la seconda, quella del 1941, dominata dalla follia di Caligola come conseguenza della perdita di Drusilla, da tinte esasperatamente liriche e superomismi melò. Le altre due credo non siano neanche pubblicate.

In Germania, invece, si usa quasi esclusivamente la terza versione, datata 1958. Tra l'una e l'altra, la Seconda guerra mondiale, Hitler, la rivolta di Sétif in Algeria, paese d'origine di Camus, che riscrive la tragedia, virandola sull'insensatezza della vita e sull'assurdo del potere, facendo quasi scomparire la relazione Caligola-Drusilla quale motore della vicenda e, per contro, dando più rilevanza ai suoi antagonisti politici ed esistenziali (Cherea, Elicone, Scipione).

Su una bellissima scena sghemba di un arancione abbacinante, Antonio Latella iscrive per contrasto (l'arancione è simbolo di armonia, saggezza ed equilibrio interiore) la deriva sanguinaria di un imperatore che vuole creare un regno governato dall'impossibile. Il suo Caligola (il bravissimo Thiemo Strutzenberger) mette in mutande i senatori e fa loro calzare scarpe da clown, pretende di apparecchiare un banchetto su un microscopico tavolino, che diventa poi base rotante di un grottesco carillon, di cui lui stesso è prima inquietante ballerina in tutù nero e poi regina triste in sontuosi abiti settecenteschi. Compie efferatezze di ogni genere sulle persone a lui più vicine finché le conseguenze devastanti di questo nichilismo politico provocano la congiura, di cui sarà vittima, ma anche complice alla ricerca di un agognato *cupio dissolvi*. Lascia un segno acre e malinconico la regia di Latella, che va a incidere con chirurgica intelligenza su quel senso di inadeguatezza alla vita, dove nulla ha più senso, forse neanche la morte, men che meno l'amore e il potere.

Claudia Cannella





"Danse l'Afrique, danse!" L'arte come arma di costruzione di massa

Alla triennale di danza a Ouagadougou, in Burkina Faso, l'Africa riscopre se stessa, tra unicità e apertura sul mondo, con spettacoli provenienti anche da Tunisia, Camerun, Senegal e Mozambico.

di Marilena Crosato

A Ouagadougou novembre coincide con la stagione più polverosa dell'anno. Nelle sue strade rosastre la temperatura si aggira intorno ai 35 gradi e un vento secco spazza il cielo che per alcuni mesi non vedrà una goccia di pioggia. Ouaga però, come viene più comunemente chiamata la capitale del Burkina Faso, è conosciuta in tutta l'Africa Occidentale per la sua vitalità culturale, centro nevralgico della creazione per festival, spazi e progetti artistici. La città ospita dal 26 novembre al 3 dicembre la decima edizione della triennale di danza africana "Danse l'Afrique, danse!" e richiama un pubblico di professionisti, produttori e appassionati provenienti da tutta l'Africa e non solo. Francia, Stati Uniti, Belgio,

Germania e Italia sono presenti nelle affollate platee del festival.

Il festival, sotto la direzione artistica di Salia Sanou e Seydou Boro, riunisce i principali coreografi della scena panafricana, con oltre 300 artisti, 20 paesi e 43 spettacoli e performance di danza urbana. Una risposta politica degli artisti contro la paura del terrorismo, che nel gennaio 2016 ha colpito il Paese a maggioranza musulmana e noto per la sua tolleranza. La città deve questa eccezionale vitalità al presidente Sankara, leader negli anni '80. Mi racconta Salia Sanou che slogan come «Liberate il vostro genio creatore!» hanno accompagnato la giovinezza di una generazione di coreografi e artisti, ora affermati sulla scena internazionale.

Irène Tassembédo, coordinatrice del festival e coreografa dello spettacolo di lancio **Kombibissé**, considera lo sviluppo artistico generato dalla triennale come «un'arma di costruzione di massa» per guardare al futuro. La ripresa dello spettacolo mozambicano **Um solo para cinco** con il quale il coreografo Augusto Cuvilla nel 2003 aveva scandalizzato le platee per l'utilizzo del nudo femminile, si impone oggi nella versione di Maria Helena Pinto come un manifesto a favore della libertà espressiva di fronte alla minaccia del terrorismo. Cinque donne danzano su un mare di foglie secche, contrappunto sonoro a una coreografia ricca di azioni concrete, come a portare in scena la realtà, radicando la danza nella vita.

La rivoluzione è donna

Lanciata nel 1995 a Luanda, la triennale di danza, in questa sua decima edizione, rappresenta il coronamento del programma *Africa e Caraibi in creazione*, promosso dall'Institut Français, che negli ultimi tre anni ha visto la realizzazione di 17 residenze artistiche in Tunisia, Camerun, Senegal e Mozambico dando spazio a giovani interpreti e coreografi. La riflessione identitaria e un richiamo alle proprie radici sono al centro di questa edizione dedicata ai temi della memoria e della trasmissione, pensata per permettere ai più giovani, mi spiega Selia Sanou, di vedere lavori di repertorio che raccontano la storia della danza contemporanea in Africa dal 1995, mostrando la continua tensione tra autenticità, unicità e apertura sul mondo.

In un'ottica di dialogo con i rapidi cambiamenti del mondo cinque spettacoli di grandi maestri sono stati affidati all'interpretazione di giovani danzatori. In questa sezione **Sans repère**, spettacolo del 2000 della compagnia Tché Tché (Costa d'Avorio) si ispira alla cultura urbana e incarna, con un'energia femminile dirompente, la forza della contestazione all'ordine mondiale. **Gula Bird**, assolo del sudafriicano Vincent Mantso, mette in scena un uccello negli abiti di ragazzo. Phumlani Nyanga lo interpreta con un'esecuzione onirica e raffinata, quasi magica, che assimila la tecnica e la spiritualità che sono all'origine dell'assolo. Non mi stupisce sentire Vincent Mantsoé parlare della sua infanzia in una famiglia di sciamani e criticare la perdita di quel legame con l'essenza della cultura africana come fonte di ispirazione, lasciando il posto a un lessico semi-folklorico che vende bene nel mercato internazionale. Questo aspetto ritorna spesso nei commenti del pubblico sulle performance, «non sembra africano», «estetizzante», «pensato solo per un pubblico di europei». È difficile conservare la propria libertà creativa quando si dipende da finanziamenti stranieri (in questo caso francesi), non cadere nel folklore per accontentare chi si aspetta di trovare in Burkina Faso una matrice africana esotica e codificata in uno stile. Se potesse, Salia Sanou realizzerebbe un festival internazionale, portando i danzatori africani a rapportarsi con il resto del mondo in quanto interpreti della contemporaneità e portatori della propria unica sensibilità.

Il suo spettacolo, *Du désir d'horizons*, fa parte delle grandi produzioni contemporanee presentate al festival ed è un capolavoro.

Vale da solo il viaggio, per la capacità di affrancarsi dall'etichetta dell'afro-contemporaneo e allo stesso tempo radicarsi nelle problematiche politiche del paese. Ispirato ai campi di rifugiati del Burundi e del Burkina Faso, dove il coreografo ha condotto diversi laboratori e dai quali provengono due dei danzatori, riesce a trovare una coerenza stilistica essenziale: la crudezza della vita nei campi, la mancanza di intimità, la violenza, ma anche la necessità di avere un rapporto con l'altro, con cui si condividono casualmente lo stesso destino, gli stessi spazi, gli stessi bisogni umani.

United divided Africa

Le altre creazioni *burkinabè* di primo piano sono **Le cri de la chair** e **Kalakuta Republik**. La prima incarna la maturità stilistica di Seydou Boro, coreografo e danzatore, nella sua capacità di mescolare segni evocativi dell'Africa rurale con musiche e gestualità, nella cornice offerta dalla tecnica contemporanea. Il registro è estetizzante e la presenza in scena di due musicisti eccezionali contribuisce a rafforzare il risultato. La relazione in scena tra performer e musicista è un elemento ricorrente che caratterizza diversi spettacoli dando ad alcuni una vera e propria potenza espressiva. *Kalakuta Republic* spettacolo in fase di studio del giovane Serge Aimé Coulibaly ispirato a Fela Kuti, attivista e musicista nigeriano fondatore dell'*afrobeat*, sviluppa una sonorità coinvolgente e una critica sulla decadenza della società. Un salotto, un club animato da personaggi-danzatori, riflettono la vita dei giovani che guardano all'Europa dalle città dei Paesi in via di sviluppo, dove la modernità fa i conti con i problemi quotidiani, dall'acqua che scarseggia alle interruzioni di corrente. Sul fondale frasi provocatorie come «*United divided Africa*» sollecitano una presa di coscienza rispetto all'apparente cecità delle élite.

Non si dorme molto nella Ouaga della triennale, le serate finiscono dopo la mezzanotte lasciando appena il tempo per addentare una *brochette* (spiedino di carne) preparata in strada tra uno spettacolo e l'altro. Ne vale la pena, però, per seguire il lavoro dei giovani autori emergenti che portano in scena i numerosissimi studi, risultato delle residenze artistiche e degli scambi inter-africani, facendo risuonare la loro energia e tracciando nuove strade tra la danza contemporanea e gli echi della tradizione. Sono due donne le protago-

niste dei lavori più riusciti. Con **Métamorphose**, Judith Olivia Manantenaso (Madagascar) mette a nudo il suo essere donna danzando con un oggetto quotidiano, le mollette da bucato, in una specie di gioco sadico che le procura la stabilità necessaria per stare al suo posto. Riesce nel suo intento trasmettendo, nonostante il corpo nudo e l'interazione performativa con la molletta, un senso di sicurezza, facendoci riflettere sul legame tra fragilità e resistenza. In **XXL** Kaisha Essiane, dal Gabon, affronta la propria corporeità massiccia, trovando una qualità gestuale fluida e statuarica, rivelatrice. Il suo movimento rotatorio ci incanta, quasi fosse una regina orgogliosa, che, nonostante tutto, trova e afferma se stessa. La fisicità dei danzatori africani è meno uniforme, più umana e spesso tecnicamente altrettanto efficace e riesce a mettere in crisi l'omologazione dei corpi che siamo abituati a vedere sulle scene europee.

Infine entrambi i lavori **Toi et moi** di Hafiz Dhaou e Aicha M'Barek (Tunisia/Francia) e **Carnet de voyage** di Seydou Camara e Madiba Badio (Senegal) alzano il velo sul rapporto con l'Europa e con l'altro. In maniera più intima e astratta il primo, e più narrativa il secondo, che ha la grazia di farci sorridere sui nostri pregiudizi. Molti tra i coreografi realizzano le proprie produzioni in Francia maturando un interessante *status* di chi vive in viaggio tra due mondi «tra le andate e i ritorni», dice Salia Sanou, con la responsabilità di formulare attraverso la danza un linguaggio universale da riportare a casa tra memoria e trasmissione. ★

In apertura, una scena di *Du désir d'horizons* (foto: Michaela Soly Volná); in questa pagina, l'Institut Français (foto: Marilena Crosato).



G(L)OSSIP

Mister O'Buffo, cronache di un addio milanese
e *grammelot* con sinossi e note

di Fabrizio Sebastian Caleffi



E 'dess se Fu che sunt un Fu? Ma varda quanta gent che la vusa «Dario Dario». S'eri un nobel del pueblo, unido e semper vensjdo, 'dess se Fu? Fu vera gloria? Tuta la gent che gh'è chi in piasa la dis de sù: «Dario Dario». Ma mi de per mi el su no davera: ma mi, ma mi, ma mi... in duve vu, 'dess che sunt un Fu?

Sum chi in piasa del Domm, ma la Franca l'è minga ancamo' vegnuda a ciapamm per un'ungia... e invece... varda che la ven gio' la Madunina! Santa Madona, cum respecto loquendo, ste fe gio' dal Domm? «Mater sum et venio ad adiuvarti», la fa. L'è minga tuta dora e piscinina, l'è vestida da ghisa. «Che la me scusa, sciura Madona, cum respecto loquendo, ma *per andare dove devo andare, dove devo andare?*». E la mater del deus giujn la me dumanda: «Quod facisti bonum in vita tua theatralis, vecio?».

Batt i pagn, cumpar la stria; ma l'è minga la stria, l'è el diaul, vona diavulessa granda cunt su su la crapa un capel basco del Che Guevara. Che la dis: «Facisti o non facisti l'è minga un prublema, se poh te se sta comunista...». Ma senti puh nagott che s'en mis la fola a cantà *Belasciao* che cantaria anca mi *Bella Milano Ciao*, addio Milano Bela, che Milano l'è bela, basta avere l'umbrela e chichinsci ghe l'han tuch l'umbrela che piov che dio que n'exist pà la manda. Che la me scusa, sa, sciura Maria, che l'è la mameta del Signur Giujn, ma mi a so Pader de lu el Jesus... insoma, el so cumpagn che l'è l'era spusa d'un alter che la me scusa el spetegulezz, ghu mai credù. Magari 'dess la Madona ciapa el fiscett e cunt un bel cartelin rus me spediss all'inferno.

La demoniasa exulta, a mi me dispasaria minga tropp vess cunt i danà cunt la bandera rusa simil Funeral del Togliati, ma el mè l'è un alter pitur², Jacopino da Panicale, che g'ha già faà el quader con la Franca e l'è per lu che el noster fioeu se ciama Jacopo e che ghe basta metum anca mi li ove che sia ma non l'inferno che la Rame la pooh minga ves là sota e la Bela Madunina vestida da ghisa la fa sì sì cunt la testa. Ma la satanasa la tas no e la dis a la Sciura Maria cunt una voos vuncia che la me par la Befana del Vigile³: «Collega, hoc Dario vir portabo meco, ipse dixit veritas veritatis de turris newyorkensis, trama judia, tantum est probatum illo die undecimo settembris dixerut judios not to go ad gemini turris».

E la Madona Wonder Woman: «Collega soror tua! Etiam Nobel semel in anno potet insanire e loquere stupidad, ma nun, el me fioeu, el me

omm trumbè ch'el gà fa da pater putativus e mi semm todos ebreos atque serramos uno oculo pro dente but Aeternum Pater habet uno oculo solum et el Fo insci l'è perdunà, ego te absolvo, voilà». E la Madona Wonder Woman la schiscia sota al pè la cua del diaul. Mi el Giusep me credevi che fus stà on falegnamm, l'è l'ha di trumbè. Arimortis⁴, *l'è minga vera ma ghe credi*⁵. La Madunina l'ha ciapà el fiscet, se la fa, se fu, sifulum? «Ego clamavit tassi para ti». Pronti, gu dà des chili d'anima e l'ù vista pù⁶. Tiremm innanz, magari gu trovà el Signur indurment. E mi vu a durmì anca mi: magari farù un bel sogn...

Per chi in the other side of O' Mundo out off Milan non want to spremer le meningas, ecco una sinossi in common italian:

Ed ora che Fo che sono un Fu? Sto qui in piazza del Duomo e la Franca non è ancora venuta a prendermi... e invece guarda chi arriva: la Madonnina! Santa Madonna, con rispetto parlando, che fai giù dal Duomo? «Una Madre sono e son venuta a soccorrerti». Non è tutta d'oro e piccina, è vestita da vigilessa. «Scusi, Signora, ma per andare dove devo andare, dove devo andare?». E la mamma del dio giovane mi domanda: «Che hai fatto di buono nella tua vita teatrale, nonnino?». Batti i panni e compare la strega, solo che non è una strega, è il diavolo, una diavolaccia col basco nero alla Guevara in capo. (...) Ma la Satanassa non riesce a prendersi il Fo, perdonato eccezionalmente dalla jewish scared family. La Madonnina prende il fischietto, che fa, fischietta? «Ti ho chiamato un taxi». Pronti, Le do' 10 chili d'anima e non la vedo più. Tiriamo avanti che magari trovo il Signore addormentato. Vado a dormire anch'io, forse a sognare...

(Endnotes)

1. Cfr. *Totò, Peppino e la Malafemmina*.
2. Jacopino non esiste, licenza poetica n. 324577.
3. Manifestazione promozionale milanese degli anni '50-'60.
4. Formula infantile per dire *time out*.
5. Cfr. Eduardo De Filippo.
6. Allusione a un brano di Enzo Jannacci, *Pronti/gu dà des chili* (un deca, al tempo delle lire) e *l'ù vista pù*.



DOSSIER: La nuova scena argentina

a cura di Davide Carnevali e Manuela Cherubini

Esploso prepotentemente (e paradossalmente) dopo la crisi economica del 2001, il nuovo teatro argentino è in realtà frutto di una solida tradizione fondata su generazioni di maestri che si sono tramandati negli anni un modo di scrivere e fare teatro che mescola l'impegno civile e politico con il gusto per il comico-grottesco. Nei laboratori di Ricardo Bartís e Mauricio Kartun, passando per Daniel Veronese, si sono educati Spregelburd, Daulte, Tolcachir, a loro volta maestri dei più giovani *teatristi* (Feldman, León e altri) che sono andati affermandosi negli ultimi anni in patria e all'estero.

Argentina, la disperata vitalità di un teatro minato dal *tarifazo*

Il profilarsi di una nuova crisi economica mette in ginocchio il teatro argentino, soprattutto le sale indipendenti, e fa crollare la presenza del pubblico. A Buenos Aires la nuova direzione del Teatro Cervantes lascia sperare in nuove aperture come, per la prima volta, la produzione di un testo del *porteño* Spregelburd, uno dei massimi autori della scena contemporanea.

di Rafael Spregelburd e Manuela Cherubini



Politica della città autonoma e politica nazionale: gli ultimi esiti elettorali in che modo stanno influenzando il mondo teatrale di Buenos Aires?

Le politiche ufficiali in materia teatrale non sono cambiate poi tanto con l'ultimo rinnovo del governo della città di Buenos Aires. Un rinnovo che non è tale: non v'è stato altro che un riciclaggio di nomi nelle istituzioni chiave, ma il governo della città continua a essere quello dello stesso partito, il Pro (Propuesta Republicana. Partito politico conservatore, di forte stampo neoliberista, attualmente anche a capo del governo nazionale, NdA), con una politica neoliberale e un marcato disinteresse nel valorizzare la ricchezza del circuito più singolare della città, quello del teatro indipendente. Il Festival Internacional de Buenos Aires (Fiba) continua a essere biennale (un'intermittenza inesplicabile nella città più teatrale del mondo) e con una presenza molto ridotta di spettacoli stranieri, sicuramente

dovuta alla svalutazione della nostra moneta. Per fortuna il nuovo direttore, il critico Federico Irazábal, gode di discreta fiducia da parte dell'ambiente *porteño* (cioè della città di Buenos Aires, NdA) e viene a compensare la triste esperienza del direttore precedente Darío Loperfido, apertamente contrastato dalla comunità artistica e intellettuale a causa delle sue sciocche dichiarazioni in materia di diritti umani e della sua discutibile direzione del Teatro Colón (teatro pubblico, dedicato all'opera, alla musica e ai grandi allestimenti, uno dei più importanti e sontuosi della città, NdA), che oggi può essere affittato per ospitare ricevimenti di nozze. Il Teatro San Martín (il più importante del circuito ufficiale di prosa) continua a essere chiuso per lavori di ristrutturazione, durati molto più del ragionevole: un'evidente occasione per camuffare un eclettismo di programmazione che sta incappando in produzioni miste fra pubblico e privato (produttori che ricavano

guadagno dall'usufrutto delle strutture pubbliche). Ma niente di tutto ciò sarebbe una novità se non fosse per l'effetto letale del *tarifazo* (così viene chiamato l'aumento delle tariffe di tutti i servizi pubblici promosso dal governo di Mauricio Macri, NdA) in ambito nazionale: le sale indipendenti, sempre dimenticate dalle politiche di protezione dei nostri beni culturali, non riescono a far fronte agli aumenti di costo di gas e luce, i cui consumi hanno bruscamente smesso di essere sussidiati dallo stato nazionale. Gli aumenti sono in alcuni casi del 600%. La ricaduta di questi costi sul prezzo dei biglietti ha fatto tremare la struttura finora sempre vitale del teatro argentino, che non aveva vissuto una scossa simile dalla storica crisi del dicembre 2001. In questo finale d'anno la situazione è francamente desolante. Si tratta del correlato meno vistoso di una politica apertamente spietata nei confronti delle classi meno abbienti: l'abolizione delle imposte sulle attivi-

tà agricole e zootecniche di capitali internazionali, sulla produzione di champagne, sulle auto di lusso, è accompagnata da un forte aumento dei prezzi su prodotti e servizi di prima necessità e da un'inflazione galoppante. La diminuzione del pubblico in questi ultimi mesi è atroce. Così come hanno chiuso centinaia di bar e ristoranti. È prevedibile che accadrà lo stesso alle sale che a un certo punto sono state l'orgoglio del teatro di questa città.

Proprio in questo momento sta lavorando alla messinscena de *La terquedad*, settimo capitolo dell'*Eptalogia di Hieronymus Bosch*, edito in italiano prima da Ubulibri e ora da Einaudi. Si tratta della sua prima produzione finanziata da un teatro pubblico, il Teatro Cervantes, in Argentina.

Alla direzione del Teatro Nacional Cervantes è stato chiamato Alejandro Tantanian, il cui progetto è rinnovare questa istituzione (fino a oggi caratterizzata da uno sguardo rivolto verso l'interno del Paese) attraverso una programmazione non diversa da quella di altre grandi capitali del mondo. Le tournée in provincia continueranno (dato che il teatro si trova a Buenos Aires ma è finanziato da fondi nazionali), ma si progettano anche coproduzioni internazionali. Tantanian ha deciso di programmare la mia opera, *La terquedad* (*La cocciutaggine*), che ha debuttato a Francoforte e Mannheim nel 2008 (poi a Ginevra, Parigi, Avignone e Valencia) e che, nonostante abbia ricevuto il Premio Nazionale (il maggior riconoscimento cui possa aspirare un autore argentino), non era mai stata programmata nel circuito ufficiale. Per la prima volta il mio teatro acquisisce nella mia città lo stesso prestigio che ha avuto in altre metropoli del mondo. Non sono in grado di spiegare il perché di questo ritardo o dimenticanza. Immagino che il mio teatro sia "ufficiale" fuori da Buenos Aires (fino ad arrivare a essere destinato al grande pubblico in teatri come il Marigny di Parigi o il Piccolo di Milano), ma è stato destinato al circuito "indipendente" nella mia città. L'allestimento de

La terquedad è imponente e complicato: l'idea è quella di creare una versione estremamente arricchita del testo per sfruttare al massimo le possibilità di questa grande sala storica della città. È possibile che io ne sia l'unico responsabile. Tutte le istituzioni ufficiali in Argentina mi mettono un po' paura, con i loro tempi e le loro burocrazie. In ogni caso, l'argomento di quest'opera (allegri fascisti con un progetto umanista) non lascia dubbi rispetto alla nostra opinione sul sistema di governo che sta annichilendo ciò che restava di questo Paese dalla pessima memoria.

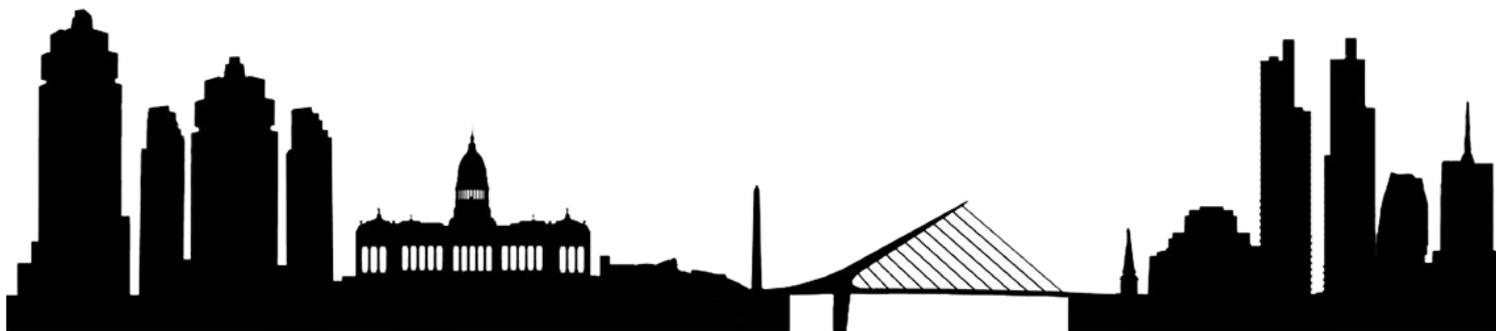
I suoi andirivieni fra teatro e cinema: i passaggi alimentano le due pratiche?

La mia recente attività è finanziata fondamentalmente dalla produzione per compagnie di diverse latitudini (*Philip Seymour Hoffman*, per esempio debutterà a Bruxelles con la compagnia Transquiquennal, *Inferno* è in prova presso il teatro di Bregenz, *El fin de Europa* verrà realizzato presso la Comédie de Caen nel settembre 2017), ma c'è anche una componente sempre più stabile nella mia vita professionale: la recitazione per il cinema. Il cinema è segnato da migliaia di condizionamenti industriali e soffro molto nel vedere come i miei amici registi debbano investire otto anni della loro vita per portare avanti i loro progetti più sentiti. Questi tempi sono inaccettabili per me, dato che desidero muovermi in teatro nella maniera più rapida e fluida possibile: è il mio modo di rispondere a cambiamenti sempre più bruschi nella configurazione del mondo e dei suoi conflitti. Ma ciò non toglie che mi onori l'invito a recitare in film altrui. Dato che nelle mie opere sono io stesso il mio regista, il cinema è diventato per me una privilegiata scuola di recitazione, nella quale mi sottopongo con gioia ed estrema flessibilità a sfide che nelle mie opere non mi verrebbe proprio in mente di pormi. Ho cercato di muovermi nel cinema in modo tale da non poter essere classificato in un unico ruolo. Accetto tanto commedie, un genere dalle regole molto prestabilite, quanto film d'autore caratterizzati da un'enorme

libertà nella scelta dei linguaggi. Al di là dei risultati e dei successi di ciascun film, mi sento sempre coinvolto in un'attività intellettuale come attore mentre sto girando. Proprio questa effervescenza mi permette poi di tornare alla mia scrittura, dato che il mio teatro è stato sempre un teatro basato sulla presenza dell'attore all'interno della *fiction*. Se non recitassi con questa regolarità, probabilmente mi allontanerei a poco a poco dal fenomeno teatrale. Quindi il cinema non è soltanto un modo per finanziare il mio teatro, è anche un luogo dove sperimentare la mia espressività. Ma per il momento continuo a scegliere di dirigere teatro e non cinema. Non riuscirei a fermarmi per disegnare l'immane traversata del deserto che significa produrre un film. Non mi manca il desiderio di vedere un paio dei miei testi, *Spam* o *Apàtrida* (pubblicate in Italia da Cue Press), adattati al cinema, ma ho il sospetto che dovrebbe essere un tipo di cinema molto indipendente, è ciò è altrettanto o forse più difficile che realizzarli in teatro. Quindi per il momento mantengo questa doppia vita senza colpa. ★

In apertura, un momento di protesta al Teatro San Martin; in questa pagina, Rafael Spregelburd.





La nascita della scena indipendente tra democrazia e crisi economica

Dopo secoli passati a ispirarsi a modelli europei, negli ultimi trent'anni il teatro argentino ha sviluppato poetiche, estetiche e sistemi produttivi del tutto autonomi. Complici tre momenti storici: la fine della dittatura, il ripristino della democrazia, nel 1983, e la crisi economica del 2001.

di Davide Carnevali

Uno dei primi spettacoli che mi capitò di vedere a Buenos Aires fu *Apátrida* di Rafael Spregelburd. L'opera nasceva nel 2010, in occasione del bicentenario dell'indipendenza, e mi sembra un buon modo per iniziare a parlare di Argentina. Spregelburd tratta un episodio occorso nel 1891, anno della prima Esposizione di Arte Argentina, durante la quale il pittore Eduardo Schiaffino e il critico Eugenio Auzón furono protagonisti di una polemica: il primo celebrava la nascita di un'arte nazionale, mentre il secondo sosteneva l'universalità dell'arte e la sua irriducibilità a un problema geopolitico. I pittori argentini invitati a quell'esposizione erano appena tornati dalla Francia, dove si erano imbevuti dello stile in voga nel vecchio continente. La questione era la seguente: erano quei pittori realmente esponenti di un'arte argentina? O semplicemente imitatori dell'arte europea? L'Argentina doveva dunque considerarsi, nonostante la sua indipendenza politica, una succursale periferica dell'Europa?

L'Argentina ha sempre guardato all'Europa come il suo punto di riferimento culturale molto più di quanto non abbia fatto con gli Usa (un fenomeno piuttosto circoscritto agli anni Novanta) o con gli altri Paesi latinoamericani, per non parlare della propria cultura indigena. Nel campo dell'arte, della moda, della letteratura, la reverenza verso la cultura europea è stata evidente. Ma nel campo teatrale? Mi sembra che negli ultimi de-

cenni l'Argentina abbia sviluppato un'estetica e un modello produttivo del tutto personali, che poco ormai devono all'Europa. Anzi: nell'epoca delle grandi crisi economiche che viviamo ora da questo lato dell'Atlantico, il modello argentino sta sicuramente insegnando qualcosa all'Europa.

I 2.300 debutti di Baires

Il teatro argentino è sostanzialmente un teatro indipendente, cioè estraneo all'ambito istituzionale e in opposizione al teatro commerciale. Il suo sviluppo avviene lungo due ondate: la prima sulla scia del ritorno alla democrazia a partire dal 1983; la seconda, più potente, che fa seguito alla crisi del 2001. Al momento ci sono circa **400 spazi teatrali** attivi nella sola **Buenos Aires**, ma il numero è difficile da definire, così come sarebbe difficile definirli "teatri" o "sale", visto che alcuni di questi luoghi sono case private, cortili interni, ex negozi, vecchi magazzini, eccetera (una volta ho visto uno spettacolo negli spogliatoi di una squadra di calcetto). Buenos Aires ha poco meno di 3 milioni di abitanti, con la cintura urbana arriva quasi a 14; mentre in tutta l'Argentina ce ne sono 44. Nel solo 2012 (sono i dati completi più recenti forniti dal ministero) in tutta l'Argentina hanno debuttato 8.000 spettacoli. Nella **stagione 2015**, a Buenos Aires, ci sono state circa **2.300 nuove creazioni**, a cui vanno aggiunte le riprese degli spettacoli prodotti gli anni precedenti. Com'è possibile che in un Paese costantemente sull'orlo del collas-

so economico si faccia tanto teatro?

Se è vero che l'Argentina si è sempre interrogata sulla sua identità artistica, allora non può che esistere un forte nesso tra la sua arte e la sua situazione storica e politica. Il teatro durante le **dittature** (ricordiamo solo la più recente: 1976-1983) è stato storicamente uno spazio di libertà e di evasione, per quanto possibile, dalla censura. In **democrazia** il teatro ha contribuito al recupero dei diritti civili e sociali, ma soprattutto a ricostruire un "senso di libertà" generale, entrando nell'ottica di un rifiuto nei confronti di imposizioni gerarchiche e di un invito al lavoro collettivo. Dopo la **crisi del 2001**, fare e fruire dell'attività teatrale contribuisce ad alimentare quel bisogno di normalità che la classe media aveva perduto. Ma fenomeni come le dittature politiche ed economiche fanno anche in modo che la popolazione sperimenti una rottura con le istituzioni. Se non ci si fida più dello Stato, la ricerca di un referente si dirige al popolo stesso e lo spirito di aggregazione supplisce laddove lo Stato non arriva. Come gli operai tennero aperte le fabbriche nel 2001, così i teatranti tennero aperti i teatri anche senza l'aiuto delle istituzioni. Chi voleva fare teatro si rimboccava le maniche e lo faceva, spinto più da una necessità artistica che non economica. L'attività teatrale si converte così in qualcosa di estremamente fondante, materiale, alla portata di tutti; c'è innanzitutto l'esigenza di parlare di ciò che sta avvenendo, ma anche la necessità di farlo con pochi mezzi,

senza spendere. La scarsità di denaro invita a ripensare la regia come direzione più che come allestimento scenico, e la drammaturgia come scrittura sul e per l'attore. La grande forza del teatro argentino è proprio questo connubio testo-attore; lo stesso Spregelburd ricorda che «l'unica tecnologia che ci possiamo permettere è la tecnologia narrativa». Inevitabilmente le questioni materiali influenzano le estetiche teatrali. Le scene devono essere adattabili a qualunque tipo di spazio, facili da montare e smontare, anche per permettere alla sala di programmare più spettacoli in una sera e ammortizzare i costi di gestione. Ma se il teatro diviene un fatto politico così integrato nella quotidianità, ciò si riflette anche sul pubblico, che riconosce in quel sistema qualcosa di molto vicino alla propria esperienza personale. Ecco spiegato perché così tanta gente va a teatro: il teatro parla alla gente e la gente si interessa per quello che il teatro dice, e il teatro torna a essere parte attiva del dibattito sociale.

Un teatro multicentrico

Questo è un fenomeno molto evidente a Buenos Aires, ma diffuso un po' in tutto il Paese, anche se in forme differenti. In effetti quando parliamo di teatro argentino tendiamo a confondere l'Argentina con la sua capitale. Ma **fuori da Buenos Aires** esiste un teatro egualmente vario e interessante, ed è ormai difficile parlare di un teatro argentino; meglio sarebbe parlare – l'intuizione è del critico Jorge Dubatti – di "teatri argentini". Non c'è una sola forma di produrre, un unico immaginario, ma un **Paese multicentrico** e molto ricco. Le varie zone geografiche sono sensibilmente diverse tra loro: il Nordest (tra Paraguay e Brasile), il Nordovest (al confine con Cile e Bolivia), la Pampa, la Patagonia, presentano identità culturali differenti: guarani, andina, gaucha, mapuche... Si sviluppano così **tradizioni differenti** da quella *porteña*: distinte, scuole, distinti maestri, forme di produzione e di circolazione differenti. I gruppi patagonici, per esempio, fanno poche repliche nel teatro in cui lavorano

e molte di più in tournée, grazie ad accordi con le sale di paesi e villaggi, coprendo anche distanze molto grandi. Questo esige di pensare uno spettacolo versatile, capace di dialogare con qualsiasi tipo di spazio; a una scenografia che sia leggera e trasportabile in auto; a un modello di produzione che tenga conto della discontinuità delle repliche. **A Buenos Aires** invece generalmente ci si radica in uno spazio e lì si replica uno o due giorni a settimana. **In provincia**, poi, è più complicato per un attore vivere unicamente di teatro, mentre nella capitale attori, registi e tecnici lavorano allo stesso tempo in più spettacoli, nel circuito commerciale, ufficiale e indipendente; ed è più semplice accedere a tutte quelle attività complementari che offrono il cinema e la televisione. Difficile è dunque trovare uno schema comune di classificazione; piuttosto, come ricorda Dubatti, «occorre prendere coscienza di questa varietà e molteplicità, che sono la sua forza, ed elaborare una nuova epistemologia che tenga conto di questo caso specifico e irripetibile che si sta verificando in Argentina».

Vorrei chiudere tornando allo spettacolo di Spregelburd che ho citato all'inizio. Quello spettacolo curiosamente così differente dai precedenti, un monologo per attore solo e un musicista che suona dal vivo. Uno spettacolo ben poco spregelburdiano e ben poco argentino, verrebbe da pensare a chi è spettatore abituale di quel teatro. Ma è corretto pensarlo in questi termini? O non è forse, proprio per la sua difficoltà a essere classificato, uno spettacolo decisamente spregelburdiano e decisamente argentino? Sempre esistono vie di fuga. E il teatro può rappresentare proprio una via di fuga dall'egemonia di un modello estetico, creando nuovi modelli e nuovi spunti al dibattito sociale. Proprio perché offre la possibilità – e cito di nuovo Spregelburd – di «pensare quello che ancora non è stato pensato, in modo ludico, non necessariamente scientifico, ma con un enorme potere di anticipazione del reale». ★

In apertura, lo skyline di Buenos Aires; in questa pagina, una scena di *Apátrida*, di Rafael Spregelburd.





Un mestiere che si impara a bottega

Fuori dalle Accademie, la formazione dei teatranti argentini avviene attraverso workshop e corsi, ma soprattutto lavorando insieme alle personalità più affini alla propria inclinazione e poetica. Tra i maestri di questa forma di trasmissione del sapere, Bartís, Veronese, Tantanian e Kartun.

di Davide Carnevali

Il teatro argentino possiede una cartografia particolare anche per quanto riguarda la formazione e la pedagogia. Certo esistono scuole specializzate come la Emad (Scuola Metropolitana di Arte Drammatica), o i centri accademici come la Una (Università Nazionale delle Arti), in cui sono passati molti artisti che hanno scelto di sostenere la propria attività con una certa base teorica (seppure l'università stessa abbia sempre lasciato molto spazio alla componente pratica). In realtà però, nella grande maggioranza dei casi, spina dorsale della formazione di autori, registi e attori continua a essere la frequentazione di corsi, seminari e workshop organizzati da altri autori, registi e attori. Ogni artista intraprende così un percorso autonomo, libero, diversificato, che sfocia spesso nell'apprendistato; scegliendosi e seguendo – a volte anche per anni – quelle figure di riferimento alla cui estetica si sente più affine, e che reputa più stimolanti per la costruzione di una propria poetica personale. E questa attività formativa, seppur più intensa nei primi anni, è spesso permanente. Non si interrompe cioè con l'inizio di quella creativa, ma piuttosto confluisce in essa e con essa convive, sviluppandosi parallelamente. Fino al

momento in cui, dopo anni, l'allievo diventa a sua volta maestro: ognuno si fa trasmettitore di ciò che ha appreso, a cui aggiunge la propria visione personale. In questo modo si crea quella fitta rete di connessioni tra creatori che rende così multiforme il teatro argentino. Spulciando tra le biografie degli artisti che si sono affermati in questi ultimi vent'anni – si veda per esempio quelli che ospitiamo nelle pagine di questo dossier – è facile identificare alcuni nomi, il cui insegnamento ha presentato una grande influenza sulle generazioni successive.

Il maestro e l'artigiano

Dalle mani di **Ricardo Bartís** (Buenos Aires, 1949), sono passati un po' tutti i grandi di oggi, vedi Spregelburd, Daulte, Tolcachir. Bartís è autore, regista e, come tutti, tuttofare. Dalle sue mani sono usciti capolavori come *Postales argentinas* (*Cartoline argentine*, 1989) o *El pecado que no se puede nombrar* (*Il peccato che non si può nominare*, 1998). Ma soprattutto è forse colui che, per un qualche magico motivo, meglio incarna la figura del "maestro". Qualche anno fa mi capitò di assistere alla costruzione de *La máquina idiota* (*La macchina idiota*; erano le prime sessioni, alla fine

del 2011; l'opera, se non sbaglio, debuttò dopo due anni e mezzo di prove), nel suo spazio dello Sportivo Teatral, allestito originariamente in una vecchia palestra riconvertita. Quello che mi colpì era la grande massa eterogenea di gente, una trentina di persone, ognuna con un percorso differente alle spalle. C'erano attori che da anni lavoravano con Bartís e attori che lo avevano appena scoperto, professionisti e ragazzi alle loro prime esperienze. Tutti improvvisavano sulla base di poche indicazioni testuali pattuite all'inizio. Bartís sedeva all'esterno della scena, osservava, prendeva appunti e dettava il ritmo di ciò che stava avvenendo in scena. «Più rapido»; «meno intensità»; «più voci»; «lentezza»... Ogni tanto si alzava, entrava nella scena senza che gli attori smettessero di lavorare, aggiungendo indicazioni, modificando l'attitudine di certi partecipanti, o reclamando l'intervento di altri. Dettava il ritmo: era essenzialmente una questione di ritmo, di atmosfera che si andava creando sulla scena. È a partire da sessioni come queste che Bartís va poi costruendo parallelamente lo spettacolo e il testo, lavorando appunto sull'aderenza della parola alla personalità scenica dell'attore e sull'armonia di insie-

me degli elementi scenici.

Daniel Veronese (Avellaneda, Buenos Aires, 1955) è un vero e proprio artigiano del teatro. Lega il suo nome a quello del gruppo El periférico de objetos, fondato nel 1989 insieme ad Ana Alvarado ed Emilio García Wehbi, tutti usciti dalla scuola di marionettisti del Teatro San Martín. Con il gruppo firma versioni di *Ubu re*, di Alfred Jarry (1990) e *Hamletmaschine* di Heiner Müller (1995) che restano nella storia del teatro argentino. A questa esperienza si sovrappone presto quella del drammaturgo, con opere dai titoli lunghi e poetici - *Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* (*Modi di dire delle madri dei minatori mentre aspettano che i loro figli escano in superficie*, 1994), *Unos viajeros se mueren* (*Alcuni viaggiatori muoiono*, 1995) o *Mujeres soñaron caballos* (*Donne sognarono cavalli*, 1991) - che ben riflettono quei testi intrisi di malinconia e lirismo. Anche in questo caso si tratta di una questione di atmosfera. Dotati spesso di una scenografia minima, con attori vestiti con i propri abiti di tutti i giorni, gli spettacoli di Veronese si costruiscono su una poetica dell' "altra realtà", che consiste nel mostrare allo spettatore il quotidiano sotto un nuovo aspetto, sconosciuto, misterioso e affascinante. Qualcosa di ben visibile nelle sue recenti riscritture di classici come Ibsen e Čechov, tra cui va citato almeno *Espía una mujer que se mata* (*Spia una donna che si uccide*, 2006), un Vanja che resta indimenticabile.

Il cuore dell'identità argentina

Anagraficamente più giovane (Buenos Aires, 1966), **Alejandro Tantanian**, da poco nominato direttore del Teatro Nacional Cervantes, lavora con Veronese nel Periférico, mentre con Spregelburd e Daulte forma il collettivo di teatranti Caraja-jí; inutile dirlo: come molti ricopre un po' tutte le mansioni dell'uomo di teatro, dalla scrittura fino all'organizzazione culturale. Nel 2010 fonda insieme a Cynthia Edul la piattaforma Panorama Sur, un centro di formazione e scambio per creatori delle arti sceniche che ha ricoperto in questi anni un ruolo fondamentale nella politica culturale argentina, soprattutto per la sua dimensione internazionale. Offrendo ad autori argentini visibilità all'estero, e ad autori esteri visibilità in Argentina, il programma si concentra annualmente in un periodo di tre settimane, durante le quali hanno luogo seminari di drammaturgia e

workshop tenuti da professori argentini e stranieri, invitati per l'occasione a Buenos Aires a mostrare i loro lavori.

Come numerosi altri, Veronese e Tantanian hanno studiato drammaturgia con **Mauricio Kartun** (San Martín, Buenos Aires, 1946). Kartun è attivo come scrittore già dagli anni Settanta, e si è cucito addosso il mestiere di regista in tempi relativamente recenti. Ha raggiunto i più alti livelli con il *Trittico patronale: El niño argentino* (*Il bambino argentino*, 2006); *Ala de criados* (*Le abitazioni della servitù*, 2009); *Salomé de chacra* (*Salomé di campo*, 2011); e ultimamente con *Terrenal* (2014), che è sicuramente una delle cose più meravigliose (definirla "bella" non sarebbe abbastanza) che sia stata creata a Buenos Aires in questo inizio millennio. Purtroppo è difficile vedere Kartun fuori dal contesto patrio, dove la sua estetica può difficilmente essere colta in tutta la sua complessità, profondità e bellezza. In primo luogo perché Kartun recupera dal repertorio argentino e lo cita costantemente, reinventa il folklore, il teatro popolare e il cabaret, stabilendo così un vincolo forte con la tradizione teatrale del paese. In secondo luogo perché la lingua di Kartun è intraducibile: è una lingua artificiale, che attinge molto dalle varianti linguistiche popolari di un tempo e in particolar modo dal *lunfardo*, quella lingua parlata dagli immigrati europei - soprattutto dagli Italiani - nella Buenos Aires a cavallo tra i

secoli XIX e XX. Una lingua ricca di espressioni colorite, che prende corpo in bocca all'attore, su cui Kartun costruisce il proprio idioletto personale. È un'operazione che ricorda molto quella di Testori sui dialetti della Valassina, in cui il popolare si meschia al colto. Come per esempio nelle rivisitazioni dei miti biblici - ed è appunto il caso di *Terrenal*, in cui Kartun ci ricorda che siamo figli di Caino, calcolatore e legislatore, colui che Dio condanna a lavorare col sudore della fronte, ad accumulare capitale incessantemente e inutilmente, e che costruisce le basi della nostra civiltà e del nostro sistema economico.

Questo sì, va ricordato, prima di chiudere: quello argentino è un teatro che dialoga assiduamente e profondamente con la tradizione politica: una tradizione che, in numerose occasioni, ha visto dittatura militare e neoliberalismo economico associarsi, nei periodi più bui della storia del Paese. Funzione della pedagogia è anche quella di far riflettere sul connubio tra estetica ed etica: oltre ai citati, altri maestri come Aristide Vargas, César Brie, Rubén Szuchmacher, o il recentemente scomparso Tato Pavlovsky (1933-2015) sono un esempio, oltre che per la loro arte, per il loro impegno sociale e politico. ★

In apertura, un'immagine da *La máquina idiota*, di Ricardo Bartís; in questa pagina, una scena di *Espía una mujer que se mata*, di Daniel Veronese.



Autori di oggi dispositivi di piacere

Spregelburd, Daulte e Pensotti: le "microstorie" di tre teatranti nati tra gli anni '60 e '70, attualmente considerati fra i più interessanti "creatori di mondi" della drammaturgia argentina.

di Manuela Cherubini



Cineastas (foto: Carlos Furman)

Ogni volta che torno a Buenos Aires m'immergo nel suo teatro con l'attitudine del ghiottone in cerca delle delizie che predilige. Qui il teatro non si mette a servizio d'altro, almeno, non più. Sì, il teatro fa anche questo, fra le altre cose, ma non solo. Non ha da giustificarsi: teatro civile, teatro d'arte, teatro di denuncia, le tematiche affrontate, ecc. Matías Feldman una volta mi ha detto: «Non vado a vedere *Guernica* di Picasso perché mi parla della guerra civile spagnola. Lo vado a vedere perché mi lascia a bocca aperta, mi dice qualcosa che non si riesce a dire in altro modo, tocca il fondo delle mie emozioni più impronunciabili». Il teatro che amo di più è quello che si giustifica di per sé, non perché è bella letteratura, o bella immagine, perché c'è il video, la musica, il ballo, la parola, o perché si assuma il ruolo di raccontare-

denunciare la realtà per quello che è (arduo compito, chi lo sa cos'è?). Mi piace il teatro in grado di creare una realtà propria, con regole sue, questa sì in grado di denunciare le rappresentazioni che della realtà ci vengono propinate quotidianamente. Amo il teatro in grado di spalancare la mia immaginazione su altri reali possibili. Questo è il *milieu* nel quale fioriscono le "micropoetiche" del teatro argentino di cui parla Dubatti. Qui di seguito una scelta parziale e arbitraria di alcuni teatranti inventori di mondi.

Spregelburd: emozioni vs pudore

Rafael Spregelburd (Buenos Aires, 1970) è uno dei creatori argentini più conosciuti al mondo, soprattutto come drammaturgo. A quarantasei anni non ancora compiuti è autore di circa quarantatré opere (circa perché in cantiere ce ne sono almeno altre cinque, fra

teatro e cinema), da *Cuchas de almas* (*Cucce di anime*, 1992) a *Philip Seymour Hoffman, por ejemplo* (2016), scritto per la compagnia belga Tranquiquennial. È anche attore, regista e traduttore, profondo conoscitore delle lingue e dei loro meccanismi di funzionamento. Il linguaggio che crea e determina la realtà è il cuore della sua scrittura. Esempio lampante ne è *l'Eptalogia di Hieronymus Bosch* (edita in Italia prima da Ubulibri, ora da Einaudi), un *corpus* di sette opere teatrali ispirate alla tavola *I sette peccati capitali* del pittore fiammingo. I sette testi che la compongono sono, a detta dello stesso autore, scritti sulla base di un vocabolario perduto, quello della modernità e di un vocabolario ancora inesistente, quello della contemporaneità. Come Bosch dipingeva a cavallo fra due epoche (Medioevo e Rinascimento), Spregelburd crea in una fase di passaggio dall'era moderna a

qualcosa ancora in via di definizione, non del tutto intelligibile per noi che ci viviamo. Nelle opere di Spregelburd affiora un ritratto della contemporaneità dove il linguaggio è creatore di mondi altri, sistemi diversi ma riconoscibili, fatti di significati non universalmente condivisi; ma nel far questo non rinuncia al fascino della narrazione che irretisce lo spettatore e lo chiama a compiere il movimento impossibile, eppure così profondamente umano, di costruire un significato, sempre insufficiente. Gli strumenti che Spregelburd mette in campo per aprire il cuore e la mente dello spettatore a impresa tanto temeraria sono il riso, la comicità, l'ironia, la satira, il melodramma. *La pornografia delle idee emozionanti* è il titolo che ho dato all'introduzione all'edizione italiana dell'*Eptalogia*. A mio avviso Spregelburd, con le sue opere, compie un gesto pornografico rispetto alla distinzione, tutt'oggi imperante, fra pensiero ed emozione, nell'arte come nella vita. Un'emozione deve sorgere dalla pancia, così come il pensiero, l'idea, sono appannaggio dell'elemento fisico sovrastante, la testa, nel quale siamo soliti identificare la ragione e il linguaggio: questa distinzione ormai da tempo ha provato la sua inconsistenza, ma nel teatro, forse più che in altri ambiti, mostra una tenace permanenza. Spregelburd offende il pudore del pensiero comune, che pretende di segnare confini all'interno dell'umano, e ciò che fa con le sue opere è investirci d'intelligenza, senza darsi pena di metterci sull'avviso che da questo nasce una grande emozione.

Daulte, la fedeltà dell'inganno

Javier Daulte (Buenos Aires, 1963) è un artista trasversale più di qualsiasi altro teatrante argentino. Scrive e dirige le sue opere nelle sale indipendenti, dirige successi di autori contemporanei nelle grandi sale commerciali di Avenida Corrientes, ha diretto per tre anni la Sala Villarroel di Barcellona, è sceneggiatore di serie televisive e il prossimo anno uscirà il suo primo romanzo. In diverse occasioni ha affermato il suo credo nella radicale libertà creativa, incoercibile in classificazioni di alto-basso, colto-popolare, fino a elaborare una serie di assiomi che riassumo brevemente: il teatro non può cambiare la realtà, il teatro è realtà; il teatro è per sua natura inoffensivo e ottimista; il teatro è una celebrazione; i peg-

giori nemici del teatro sono la solennità e la frivolezza; il teatro non cerca di dire, dice; il teatro non deve trasmettere idee, ma inventarle; il teatro non è importante; al teatro interessa solo il teatro; il teatro è innanzitutto un gioco retto da regole.

Da questi assiomi emerge la sua concezione di un teatro d'arte, impegnato a rispettare se stesso e in grado di assumere un peso politico perché in dialogo/opposizione con la realtà, con il presente. Le opere di Daulte sono capolavori di architettura drammaturgica, caratterizzate da un estremo rigore nella struttura e da un incontenibile senso ludico che si esprime attraverso l'esplorazione dei generi (compresa la fantascienza) e la genialità dei dialoghi. Gli spunti sono eterogenei e trasversali quanto la sua prassi: dalla sua formazione come psicanalista nasce *Criminal* (1996); dai talk show televisivi in stile *Chi l'ha visto?* deriva *Martha Stutz* (1997); a *Cappuccetto rosso* si rifà *Caperucita, un espectáculo feroz* (2009); in *Personitas* (2015) ritroviamo le *Personcine* create da Darren Shan nella sua saga *horror*. Si tratta di spunti o poco più, spesso mirati alla costruzione di una complicità con lo spettatore, perché in teatro il gioco deve essere serio e per essere tale c'è bisogno della complicità di tutti i suoi elementi, spettatore compreso, alla tessitura di un inganno. La fedeltà alle regole del gioco di cui parla Daulte nei suoi assiomi è la fedeltà all'inganno. Se questa fedeltà è disinteressata e coerente, è in grado di condurci in luoghi impensati. Per Daulte il teatro è puro divertimento, nel senso etimologico del termine: qualcosa che ci sposta altrove. Alla fine del percorso, se si è stati fedeli alle regole del gioco, è possibile che emerga una verità. Ciò significa che la verità è a posteriori e non a priori, nel presunto messaggio dell'opera.

Pensotti e lo spettatore centrifugato

Il dispositivo a vista, letteralizzato dalla messinscena, è una caratteristica distintiva di **Mariano Pensotti** (Buenos Aires, 1973). La sua formazione spazia dalle arti visive al teatro e al cinema, l'impatto visivo dei suoi allestimenti è piuttosto peculiare nel panorama *porteño*, spesso costretto da tempi e risorse limitati. Il teatro di Pensotti è meravigliosamente spossante, reclama attenzione, risucchia in un vortice narrativo dal quale si esce

come da una centrifuga. I suoi testi spesso sono la somma di diverse storie, con tanti personaggi, interpretati da pochi attori che sembrano rincorrere le storie insieme agli spettatori. Pensotti fornisce loro pochi espedienti in questa rincorsa, e il modo in cui s'intrecciano è la chiave di ogni opera. *Cineastas* (Cineasti, 2013) racconta quattro cineasti di Buenos Aires alle prese con la realizzazione dei loro film nell'arco di un anno. Il dispositivo è illustrato scenicamente attraverso la divisione in due del palcoscenico: c'è un piano di sotto e un piano di sopra. Due scatole, una sopra l'altra: una – quella di sotto – sembra contenere la vita reale dei quattro cineasti, l'altra – quella di sopra – il loro immaginario, che include tanto quello artistico quanto quello privato (lo spettacolo inizia con una sedia vera nella "scatola" inferiore e con una sua riproduzione fotografica a grandezza naturale nella "scatola" superiore). Dico sembra, perché a un certo punto distinguere fra i due piani risulta non solo impossibile, ma inutile, dato che la relazione fra i due induce chi guarda a costruire un altro piano ancora, quello della propria esperienza. Le storie s'intrecciano, con un effetto narrativo di romanzo dal vivo. Gli attori in scena sono cinque, i cineasti quattro e quattro le storie. Mentre se ne narra una con protagonista un cineasta, gli altri attori, a turno, fungono da personaggi del suo film o della sua vita, passandosi l'incarico di riferire attraverso un microfono i pensieri del protagonista della storia, mentre gli altri continuano a recitarla. Nella sua ultima opera, *Cuando vuelva a casa voy a ser otro* (Quando tornerò a casa sarò un altro, 2015), le storie sono tre e gli espedienti a disposizione degli attori sono altri; uno fra tutti, le tecniche di teatralizzazione usate dai vecchi musei per rendere interessanti i loro reperti (pannelli scorrevoli con disegni illustrativi). A rincorrere siamo sempre noi spettatori, insieme agli attori. Alla fine delle recite, il bottino della corsa è fatto di domande, spesso poetiche: quali sono gli aspetti della vita che l'arte non riesce a catturare? Che legame c'è fra essere e raccontare, menzogna, invenzione, punti di vista personali? Cosa succederebbe se venissi messo di fronte al me stesso di quaranta anni fa? Tutto questo passa attraverso una macchina scenica che è un gioco, divertente, mozzafiato, giocato con leggerezza. Un piacere. ★

Timbre 4, la casa dei desideri in una ex fabbrica di scarpe

Nel pieno della crisi economica del suo Paese, Claudio Tolcachir acquista uno spazio per la sua compagnia, oggi punto di riferimento della scena indipendente di Buenos Aires e non solo.

di Claudio Tolcachir e Manuela Cherubini

Claudio Tolcachir (Buenos Aires, 1975) è attore, regista e drammaturgo fra i più apprezzati in Argentina ed Europa. Possiede e gestisce dal 2001 il Timbre 4, uno dei teatri indipendenti più frequentati e amati dagli spettatori *porteños* e non solo, dato che spesso accoglie comitive di spettatori che affluiscono dalla provincia in cerca di buon teatro.

Com'è nato il Timbre 4?

Con un gruppo di compagni della scuola superiore avevo cominciato a fare teatro, persone con le quali mi conosco da quando avevo tredici anni. Con questi primi amici avevamo svuotato uno scantinato della scuola, che era abbandonato, e lì cominciammo a

provare e a presentare i nostri primi lavori. Io mi sono assunto il ruolo del regista. Il primo testo è stato *Chau, Misterix* di Mauricio Kartun (1998), poi *Euridice* di Jean Anouilh (2000). nel frattempo cercavo in giro sale, teatri o case, sempre per trovare un luogo di riferimento dove potessimo stare tutti insieme. Nel 2001 chiesi un prestito e comprai quella che adesso è la sala piccola del Timbre 4. In quel periodo ci vivevo, era un'ex fabbrica di scarpe. Fu uno degli anni più duri di crisi in Argentina e non sapevo se sarei riuscito a pagare il debito. Le luci erano costruite da noi con latte d'olio e lampade al quarzo, lampade da tavolo, cose rimediate e modificate per le nostre esigenze. Quando abbiamo debuttato con *La Omisión de la familia Coleman* (L'o-

missione della famiglia Coleman, 2005) non avevamo mica una graticcia per le luci, né un mixer, gli stessi attori dovevano accendere e spegnere le luci dagli interruttori. Non avevamo davvero idea di dove volessimo arrivare: avevamo però un posto dove poter fare i nostri lavori, in completa libertà, padroni assoluti, ci rendeva felici. Il mondo fuori era completamente impazzito e noi la sera ci trovavamo lì a creare, a costruire: ci univamo per resistere. È molto commovente a ripensarci, ma allora non ne avevamo consapevolezza, lo facevamo e basta, seguivamo un istinto di conservazione. Se il tuo Paese non ti offre nessun sogno, te lo costruisci da solo, noi facevamo questo. Cercavamo un rifugio e quel luogo ci dava gioia. Non avevamo altro. Facevamo



teatro anche solo perché non sapevamo fare altro, rovesciavamo lì tutto il sollievo di avere vent'anni e tutta l'energia del mondo per inventare un progetto dal niente.

Nonostante questa situazione drammatica le persone continuavano ad andare a vedere gli spettacoli, ovunque, anche nelle sale improvvisate come la vostra, anzi, soprattutto in questo tipo di posti.

Sì, nei momenti di crisi penso che la gente riscopra il bisogno d'incontrarsi fisicamente, realmente. Abbiamo aperto la nostra sala e la gente è entrata, semplicemente.

Com'è andata con *La Omisión de la familia Coleman*...

Abbiamo provato per un anno, non c'era un testo già scritto, da mezzanotte alle quattro del mattino, quattro volte a settimana. Gli attori crollavano durante le prove, perché alle otto del mattino stavano già a lavorare da qualche altra parte. Ho cominciato a sentire che dovevo trovare un modo per vivere di questo lavoro, per poterlo fare bene. Ho messo in discussione il modello che mi veniva dal teatro indipendente, dove nessuno vive di teatro, fanno tutti altro per vivere e per continuare a fare teatro. Ho cominciato ad attraversare luoghi diversi, a cercare il pubblico all'università, m'invitavano a parlare ai corsi di teatro e io insistevo per farli venire a vedere il nostro lavoro. Per fortuna, con le nostre prime opere (*Jamón del Diablo/Prosciutto del Diavolo*, da un testo di Roberto Arlt, 2002; *La Omisión de la Familia Coleman*, 2005; *Tercer cuerpo/Terzo corpo*, 2008) siamo riusciti a cominciare a vivere delle recite. Abbiamo cominciato a viaggiare con gli spettacoli, gli attori che avevano provato gratis per un anno all'improvviso si ritrovavano in giro per il mondo. A me sembrava un atto di giustizia divina.

La sala piccola del Timbre 4 è stata inaugurata nel 2001, quella grande nel 2010. Avete ricevuto qualche tipo di sostegno pubblico per la creazione e il mantenimento di questi spazi?

Non proprio. I sussidi pubblici sono piccole cifre *una tantum*, che servono a sistemare la sala. Non sono dedicati alla parte più difficile: sostenere una struttura del genere, dove lavorano diverse persone; per questo dipendiamo unicamente dallo sbigliettamento. Abbiamo investito i nostri guadagni per prende-

re lo spazio più grande, un vecchio magazzino di sedie, in condizioni penose, ma noi vedevamo ovunque un teatro. Mio fratello comprò il terreno, io avevo messo da parte dei soldi delle tournée all'estero; avevo appena debuttato con uno spettacolo in una grande sala commerciale (*Agosto. Condado de Osage/Agosto. Contea di Osage*, di Tracy Letts, 2009), lo spettacolo fu un successo e arrivarono altri soldi. Abbiamo rifatto quasi tutto da capo, le pareti, i bagni, il tetto, il pavimento, tre anni di lavori. Non ci abbiamo pensato più di tanto. La sala è grande, servono un sacco di soldi per farla funzionare, però funziona. Per me questo posto è la possibilità di creare, qui posso scrivere, dirigere, fare tutto come voglio, e non lo farei in nessun altro posto che non fosse il Timbre. Questo è il posto dove mi sento più protetto. Posso decidere i miei tempi. Fuori mi dedico di più a dirigere opere di altri. Questo posto mi ha permesso di sviluppare il mio amore per il teatro facendomi diventare regista, drammaturgo, adesso mi consente di recitare (attualmente è in scena al Timbre 4 come attore nello spettacolo *Nerium Park*, di Josep Maria Mirò, diretto da Corina Fiorillo, NdT). Questo significa per me Timbre 4. Come se la domanda fosse: cos'hai voglia di fare? Ed è la stessa domanda che si possono porre tutti i componenti del gruppo. Lo spazio deve mantenersi flessibile, in modo tale che tutti noi possiamo abitarlo con i nostri desideri. Indipendentemente gli uni dagli altri, o insieme. Cerchiamo anche di dare spazio agli allievi della scuola, alle loro proposte e creazioni.

Gli aspetti burocratici quanto pesano nell'apertura e nella gestione di una sala indipendente?

Quando abbiamo cominciato praticamente non c'era nessun obbligo da un punto di vista burocratico, adesso la questione si è complicata un po', soprattutto per aprire spazi nuovi. In ogni caso qui è tutto più semplice da realizzare che da voi in Europa.

Sta per venire in Italia a dirigere per il Teatro di Roma la messinscena del suo testo *Emilia*, con Giulia Lazzarini.

Emilia (2013) è un'opera molto intima, credo la mia opera più dura, più scura. Sono molto contento del fatto che Giulia Lazzarini abbia scelto di farla. È l'unica che ho scritto senza avere in mente gli attori che l'avrebbero recitata, tutte le altre le ho scritte addosso



agli attori che le avrebbero interpretate. Sono molto felice di questa nuova avventura, e stando un po' di tempo a Roma potrò vedere teatro italiano.

Su cosa ha voglia di lavorare adesso?

Ecco la domanda che vorrei avere il tempo di pormi! Non ho mai pensato che mi sarebbero successe tutte le cose che mi sono successe. Adesso ho il desiderio di provare desiderio. Non perché non ce l'abbia, ma ho tante cose da fare e forse mi manca un momento per fermarmi e chiedermi: di cosa ho voglia io? Ci sono cose più facili, che mi tentano perché mi piacciono moltissimo, come quando mi chiamano a dirigere. Tornare a recitare è stato puro desiderio, ne avevo una gran voglia: essere diretto da un'amica in un'opera qui al Timbre 4. Non avevo mai recitato prima a casa mia. È stato un altro modo di vivere il Timbre 4, dal punto di vista dei camerini, della recita, mi sta dando molta gioia. Mi piace pensare che non necessariamente la vita si dispiega con continuità. Per esempio adesso avrei voglia di cantare, mi piace pensare che potrei cambiare mestiere, o fare altri esperimenti nella mia professione. So che la vita mi ha regalato il privilegio di poter scegliere e mi sembra che ci siano ancora tante cose che non ho esplorato e che mi potrebbero riportare al senso di meraviglia che ho già sperimentato. Ho voglia di scoprire nuovi desideri. ★

In apertura, una scena di *La Omisión de la familia Coleman* (foto: Giampaolo Samà); in questa pagina, Claudio Tolcachir (foto: Vito Rivelli).



Una scuola al servizio dello spettatore

La Scuola dello Spettatore, fondata da Jorge Dubatti a Buenos Aires nel 2001, coagula oggi centinaia di iscritti in diverse sedi, ponendosi come stimolo e offrendo strumenti di analisi di quanto avviene sulla ipertrofica scena argentina. Con la consapevolezza che non esiste un teatro egemone, ma una pluralità di esperienze.

di Jorge Dubatti e Davide Carnevali

Jorge Dubatti (Buenos Aires, 1963) è uno dei più prolifici e poliedrici critici e teorici argentini. Editore e animatore del dibattito teatrale, da una quindicina di anni dirige la Scuola dello Spettatore, occasioni settimanali di incontro con il pubblico per parlare di ciò che sta accadendo nella vastissima programmazione di Buenos Aires. Ci incontriamo nel suo spartano ufficio, al quarto piano del Centro Cultural de la Cooperación, uno dei cuori pulsanti della vita teatrale *porteña*, che ospita anche le sessioni della scuola.

Com'è cominciato tutto questo?

Con la Scuola cominciammo nel 2001. A dire il vero il progetto è del 2000, ma quell'anno si iscrissero solo tre persone e non riuscimmo ad aprire. Questo perché mancava una tradizione, a Buenos Aires, mancava un antecedente. Mettemmo un annuncio sui giornali: «Scuola dello Spettatore. Docente: Jorge Dubatti. Per capire cosa succede nelle stagioni teatrali». La gente telefonava e chiedeva chi mi credessi di essere per dire che bisogna studiare per essere spettatori. E io rispondevo: «Guarda, come critico io passo il tempo a studiare. A leggere, a cercare informazioni». È la complessità del panorama teatrale di Buenos Aires a richiederlo. Fortunatamente a Juano Villafañe, attuale direttore del Centro de la Cooperación, la Scuola interessava.

E poco a poco è andata crescendo.

Iniziammo con 8 persone. A fine anno eravamo 20, l'anno seguente 40. L'anno successivo iniziammo con 60, poi dovemmo trasferirci in un'aula più grande in cui entrassero 90 persone. Dal 2007 siamo nell'aula magna, ora abbiamo 340 iscritti e una lista d'attesa di qualche centinaio di aspiranti.

Come si spiega un tale successo?

È la passione. La Scuola è cresciuta con lo stesso spirito con cui cresceva il teatro indipendente. Durante la dittatura il pubblico era irregolare, a volte capitava che a uno spettacolo arrivassero tre o quattro spettatori, ma lo spettacolo si faceva comunque. E lo stesso è accaduto per noi all'inizio. E lo stesso vale per le scuole aperte in altre province e in altri Paesi. Nel 2004 a Città del Messico, nel 2006 a Montevideo, poi a Medellin, Lima, La Paz, Porto Alegre, São Paulo, Barcellona. Qui in Argentina a Tandil, a Bahía Blanca, Santa Fe, Cordoba, Rosario; a Mar del Plata ce n'è una con più di 200 iscritti. Dipende molto dal coordinatore. Deve stimolare lo spettatore, offrirgli gli strumenti per costruire la sua analisi personale, senza assumere l'atteggiamento autoritario di chi impone dei criteri e dice cosa si deve pensare.

Come si svolgono normalmente le sessioni qui a Buenos Aires?

Le sessioni durano due ore, una dedicata all'approccio teorico verso una o due opere che sono in scena quella settimana, e un'altra dedicata all'incontro con un artista che viene a parlare del suo lavoro. Poiché ormai i partecipanti sono molti, le sessioni si ripetono divise in due gruppi. Quello che facciamo è fornire allo spettatore un materiale di studio e uno spunto di riflessione. Sono dell'idea che ogni spettatore si confronta con questo materiale come vuole, come può e come sa. Prediligiamo un approccio costruttivista, non verticalista.

Qual è lo spettatore ideale secondo Dubatti?

Un modello positivo di spettatore è quello che sa ascoltare, che riceve l'artista come un compagno, che crea con lui uno scambio; uno spettatore che studia, che va a teatro, che pensa, che non lascia che i suoi saperi acquisiti si cristallizzino. Un modello negativo, invece, è quello di uno spettatore che pensa di aver visto tutto, di sapere tutto, di non avere niente da imparare e che viene per dimostrare il suo sapere. Uno spettatore violento, aggressivo; è capitato di avere persone che aspettavano l'artista per insultarlo. Logica mediatica: se io lo contesto, lo ferisco, e allora sono più forte di lui, più intelligente. Come in un *talk show*. Ma noi qui costruiamo precisamente uno spazio contro-mediatico.

Questo lavoro sullo spettatore mi sembra particolarmente importante per creare, appunto, quel tessuto sociale su cui il teatro come arte deve agire.

Certo. Il problema si dà quando uno va a vedere uno spettacolo di qualche artista giovane e, invece, di mettersi nei suoi panni, di capire le dinamiche che l'hanno spinto a lavorare così, dice: «Questi non sanno recitare, non sanno usare la voce, fanno cose che non interessano a nessuno». Invece di cercare un'epistemologia specifica per quello che sta accadendo, si chiude nei suoi vecchi schemi. Alcuni vanno a vedere il *Macbeth* di Daulte ed escono dicendo: «Questo non è Shakespeare». Ma la domanda che dovremmo porre loro è: «Cos'è per voi Shakespeare?». Per molti Shakespeare è, per esempio, quel che hanno visto di Orson Wells. Ma noi qui non abbiamo una scuola shakespeareiana, qui abbiamo il teatro indipendente. Bisogna aprire la mente a nuovi parametri. Sbloccare il dialogo su nuovi modi di intendere il teatro.

C'è, secondo lei, un'estetica dominante che rischia di oscurare le altre?

A me piace pensare che sia possibile un'estetica della molteplicità, tante poetiche quanti sono gli artisti. Vai a vedere un lavoro di Mauricio Kartun ed è un mondo. Vai a vederne uno di Sprengelburd ed è un altro mondo. Vai a vederne uno di Romina Paula ed è un altro mondo ancora. Ci possono essere connessioni, ma tutti lavorano con quella che io chiamo "micropoetica": la costruzione di una poetica che non ha bisogno di riallacciarsi a un modello universale o interna-

zionale. Spesso si lavora con una cartografia del desiderio: hai voglia di fare una cosa, la fai, inizi a cercare e ne compare un'altra. Non sai bene a priori quello che accadrà. In questo senso il teatro si è aperto. Prima c'erano Beckett, Brecht, Pirandello, il teatro dell'assurdo, il naturalismo nordamericano, il neorealismo italiano... grandi sistemi di riferimento. Oggi non è più così. Ogni artista costruisce da sé la sua relazione con la tradizione, con i modelli. Non c'è un modello egemonico. Nemmeno nel teatro istituzionale: il San Martín (teatro pubblico gestito dalla città di Buenos Aires, Ndr) non è egemonico. Non come prima, quando andare al San Martín era essere nel centro del pianeta. Nel periodo post-dittatura parlare di egemonia è impossibile, è un concetto che non serve più. E così nella critica. Non esiste una centralità. Io ti dico una cosa, ma troverà qualcuno che le dice l'opposto. Siamo davanti a un canone impossibile. Se lei mi chiedesse chi sono i teatranti argentini più rappresentativi oggi, io non potrei rispondere.

E io che devo costruire un dossier sul teatro argentino, cosa faccio?

Farà una selezione, che è la sua selezione, ma non può essere presa come un canone rappresentativo. Non c'è canone, c'è selezione. Anche da questa Scuola non esce un canone. Ci sono selezioni che io faccio dal mio punto di vista, ma è del tutto personale, e lo ammetto. Questa è una nuova epistemologia. Non c'è egemonia, ma proliferazione. Guardi i diversi sistemi di produzione. Ci sono quelli che lavorano con sovvenzioni governative, quelli che costituiscono cooperative, quelli che prendono i soldi da fuori, quelli che lavorano con le ambasciate e gli Istituti di Cultura, quelli che optano per un teatro povero, quelli che creano comunità in provincia. È una ricchezza.

Allora il panorama teatrale argentino è irrepresentabile?

Sì, e questa è la nuova epistemologia. Perché un canone rappresentativo oggi implicherebbe l'inclusione del tutto. E non possiamo pensare il tutto. È la meraviglia del campo teatrale. Nel 2015 a Buenos Aires hanno debuttato 2.300 spettacoli, io ne ho visti 180. Mi invitano a vedere qualcosa che è in scena un venerdì: venerdì ci sono in scena circa 400 opere. Un venerdì vado a vedere una cosa, il venerdì dopo un'altra cosa, ma sempre ci sarà qualcosa che non riesco a vedere. Che tipo di criterio razionale potrei mai mettere in gioco per pensare a un panorama teatrale? Devo pensare il teatro anche dal punto di vista di quello che, come spettatore e critico, mi perdo. Abbiamo bisogno di un'epistemologia della perdita; di ammettere che anche in quello che non possiamo includere nella nostra esperienza, c'è qualcosa di importante. Accettazione del proprio limite. Una poetica del dolore per la perdita, in termini critici. ★

Nuovissime generazioni: una galassia in continua espansione

Nell'intreccio tra vita quotidiana e teatro, per i teatranti più giovani diventa una sfida, più che un limite, ricoprire diversi ruoli all'interno della pratica scenica, che diventa un percorso collettivo.

Tre esempi: Santiago Loza, Romina Paula e Ariel Farace.

di Davide Carnevali



El tiempo todo entero (foto: Clara Muschietti)

Nel momento in cui mi trovo a operare una selezione di autori appartenenti a una generazione meno conosciuta da noi, ma già affermata in Argentina, non posso che ripensare alle parole di Jorge Dubatti durante la nostra intervista. Devo dunque arrendermi davanti all'impossibilità di appoggiarmi a un canone stabilito che giustifichi la scelta degli autori di cui trattare: la mia selezione sarà sempre personale e zoppa di numerose gambe. Sfogliando le tre antologie dedicate alla nuova e nuovissima drammaturgia argentina, editate dal Centro Cultural de la Cooperación, che includono autori nati dalla metà degli anni Settanta all'inizio dei Novanta, mi trovo davanti a decine di opere e un centinaio di nomi citati. Cosa può accomunare tanti

autori e poetiche differenti? Secondo Jorge Dubatti, è possibile trovare alcuni elementi di raccordo; per esempio una maggiore apertura alla sperimentazione e all'esplorazione di nuove forme artistiche, senza per questo abbandonare quelle tradizionali, ma piuttosto reinventandole. Cito: «Si tratta di fenomeni di trans-teatralizzazione, cioè di travaso del teatro nella vita quotidiana e della vita quotidiana nel teatro, che mettono in questione le frontiere stesse della teatralità; nelle poetiche si impone il soggettivo, e i grandi problemi sociali e politici universali vengono affrontati a partire da una prospettiva particolare e personale; prolifera ancora la figura del teatrante, cioè del creatore che occupa più ruoli all'interno della pratica scenica teatrale; i limiti che la produzione nel teatro indipenden-

te impone non sono visti come un freno ma piuttosto come una sfida». E ancora: «La priorità per un'indagine che si sviluppa attraverso un percorso collettivo, di modo che l'opera si dà come il risultato di una serie di processi e condizioni differenti che incidono sulla creazione artistica». (*Los Nuevos. Novísima dramaturgia argentina*, Ediciones del CCC, Buenos Aires, 2016, pp. 13-15).

Tra i molti che avrei potuto scegliere, ho voluto qui segnalare tre autori molto diversi tra loro, anche biograficamente, e che presentano approcci all'ufficio teatrale ben differenti; ma accomunati dal fatto di aver prodotto, negli ultimi anni, alcuni tra gli spettacoli più belli che siano passati per i cartelloni di Buenos Aires. Ecco l'unico criterio che mi è parso congruo per operare una selezione altrimenti impossibile.

Monologhi per donne

Santiago Loza (Córdoba, 1971) si è formato come regista cinematografico presso il Centro di Sperimentazione e Realizzazione Cinematografica dell'Istituto Nazionale di Cinematografia; i suoi film sono stati presentati a Cannes, Locarno, Berlino, San Sebastián. Studia drammaturgia presso la Emad e si fa conoscere nel panorama teatrale argentino soprattutto con *Nada del amor me produce envidia* (*Niente dell'amore mi provoca invidia*, 2008), *Matar cansa* (*Uccidere stanca*, 2011), *Todo verde* (*Tutto verde*, 2012), *La mujer puerca* (*La donna maiale*, 2012), tutti testi che presentano due anomalie notevoli rispetto alla consuetudine *porteña*: in primo luogo, il loro proprio autore non disimpegna anche il ruolo di regista, né quello di attore: è semplicemente "il drammaturgo"; in secondo luogo, sono tutti monologhi. Nel seno di una drammaturgia che, negli ultimi anni, ha assistito a una proliferazione di storie caoticamente comiche che hanno per protagoniste di famiglie destrutturate (Tolcachir docet), i soliloqui di Loza spiccano per la loro aurea poetica, in un'atmosfera intima di calma e tranquillità, cui contribuisce la recitazione misurata, l'uso della voce come strumento ritmico-melodico, e la ricerca costante di una certa docilità e dolcezza, nella presenza dell'attore che parla direttamente al pubblico (anche quando il personaggio confessa un terribile delitto). Ancor di più, quando si tratta di un'attrice, già che Loza conta tra i suoi numerosi pregi quello di scrivere prevalentemente per donne. Cito da una sua recente intervista: «Mi interessa una certa zona di vulnerabilità dei personaggi, certa fragilità o certa esposizione sentimentale. Forse la componente femminile si trova più a suo agio in questo territorio, che non quella maschile». Effettivamente è visibile nel linguaggio dei suoi personaggi, nel comportamento, nella rassegnazione davanti a un evento più grande di loro, quella vulnerabilità che sfocia nella nostra compassione. Vengono così affrontati temi come la morte, la religione, la colpa, l'amicizia e l'amore con una solennità – termine caro all'auto-

re – che però non diventa mai pedanteria o pesantezza; lontano dal grottesco *porteño*, Loza inventa così una micropoetica del tutto personale.

Vero artigianato porteño

Romina Paula (Buenos Aires, 1979) studia Drammaturgia alla Emad e parallelamente si forma come attrice con Alejandro Catalán, Ricardo Bartís e Pompeyo Audivert, oltre a recitare con Daniel Veronese, Mariano Pensotti, e in alcune produzioni cinematografiche; ha pubblicato anche i romanzi *¿Vos me querés a mí?* e *Agosto*. Nel 2008 si fa conoscere con *Algo de ruido hace* (*Un leggero rumore lo fa*), ma è due anni dopo, con *El tiempo todo entero* (*Il tempo tutto intero*, riscrittura de *Lo zoo di vetro* di Tennessee Williams) che ottiene un enorme successo in patria, dove resta in cartellone per quattro stagioni, e all'estero, grazie a varie tournée internazionali. Dell'opera originale resta ben poco, a livello di testo. Ma sono conservate le dinamiche che regolano i rapporti tra i personaggi, la relazione familiare e in sostanza il ruolo che ciascuno porta su di sé, seppure riletto in una chiave perfettamente integrata nella Buenos Aires di questi tempi. La chiave stava certamente nella riscrittura efficace, ma anche in quell'allestimento così semplice, eppure complesso e misterioso allo stesso tempo, e nella direzione pulita di quattro attori fenomenali, fra cui spiccavano Pilar Gamboa ed Esteban Bigliardi (sorella e fratello). Ma soprattutto nel fatto che smuoveva qualcosa all'interno dello spettatore di intimo, di viscerale. Quelle parole, quei movimenti, quegli atteggiamenti, erano cuciti perfettamente su quegli attori; nel suo complesso, l'opera era di una assoluta rotondità. Straordinario esempio di artigianato *porteño*.

Parola poetica e corpo dell'attore

Ariel Farace (Lanús, Buenos Aires, 1982) ha una formazione multidisciplinare che include la drammaturgia (con Alejandro Tantanian e Mauricio Kartun), la regia (con Emilio García Wehbi), la recitazione (con Pompeyo Audivert). Ma anche la poesia e la danza, cosa

che effettivamente si nota sia nella sua scrittura, sia nel concepimento dei suoi spettacoli, messi in scena con la compagnia Vilma Diamante, fondata nel 2009. Per la compagnia, Farace scrive e dirige, terminando il testo insieme ai performer e concependo con loro lo spettacolo. È un elemento importante del lavoro dell'autore: il fatto di sapersi sempre co-autore, di aver bisogno non solo di un *feedback* da parte degli attori, ma di una vera e propria co-creazione, come in *Luisa se estrella contra su casa* (*Luisa si schianta contro casa sua*, 2007), *Galope en niebla* (*Galoppo nella nebbia*, 2009), e il recente *Constanza muere* (*Constanza muore*, 2015). Il ritmo dello spettacolo non solo segue, ma è costruito sul respiro dell'attore, a cui il testo è quasi offerto. Si nota questo felice connubio tra una parola poetica che fluisce dalla coscienza e la pragmatica fisicità dell'attore, i cui movimenti finiscono spesso per essere coreografati. Questo naturalmente presuppone una serie di implicazioni sia in ambito drammaturgico, sia performativo. Nei suoi testi l'azione si fa statica, il conflitto drammatico è ovviato e i personaggi non presentano una vera e propria caratterizzazione psicologica. L'opera si allontana da una struttura drammatica classica e non mira a raccontare una storia, ma «a creare un presente» come dice l'autore stesso, un piano esperienziale da far vivere, piuttosto che da far interpretare, allo spettatore.

Questo breve *excursus* non servirà certamente a tracciare una mappa dei nuovi autori argentini. Ma sicuramente potrà essere un buon punto di partenza per lo spettatore curioso. Il riconoscimento alla creazione qui è davvero una questione collettiva. Il panorama teatrale argentino si configura come una rete che concede ai *teatristi* pochi gradi di separazione. Andando a spulciare tra le menti creatrici di uno spettacolo, troveremo nomi che ci porteranno ad altri spettacoli, e a un'altra composizione di menti creatrici. Da un nome possiamo saltare facilmente a un altro, costruendo percorsi artistici e battendo tracciati personali, che seguono il nostro gusto e la nostra intuizione di spettatori. ★

Progetto Prove, la mela e il suo sapore

Con la sua *Compañía Buenos Aires Escènica*, Feldman porta avanti dal 2013 un progetto in dieci tappe sul rapporto tra rappresentazione e spettatore alla ricerca di nuove possibili relazioni.

di Matías Feldman



Una delle personalità più interessanti emerse dal panorama dei teatranti porteño è Matías Feldman (Buenos Aires, 1977), pianista, attore, regista, drammaturgo. Si forma teatralmente con Rafael Spregelburd e Mauricio Kartun. È fondatore della *Compañía Buenos Aires Escènica* (2009), un collettivo di artisti con il quale porta avanti il progetto *Pruebas* dal 2013, un progetto di ricerca teatrale articolato in dieci tappe, incentrato sul rapporto della rappresentazione con lo spettatore. Riportiamo di seguito una breve presentazione del progetto nel suo insieme e quella in particolare della Prova 1: *Lo spettatore*. A oggi, le altre Prove presentate al pubblico dalla *Compañía Buenos Aires Escènica* capitanata da Feldman sono: Prova II: *La disintegrazione*; Prova III: *Le convenzioni*; Prova IV: *Il tempo*.

Pruebas è un progetto che si basa su una serie di dieci prove relative alla rappresentazione, che verranno costruite e allestite per essere messe alla prova con gli spettatori. Queste prove non sono opere, né saranno programmate, ma verranno presentate in

maniera libera e gratuita. Il movente è la ricerca di linguaggi, la sperimentazione di nuove forme di produzione ed esibizione. Riteniamo che i modi di produrre ed esibire che imperano nella città di Buenos Aires siano esauriti e viziati. Non sentiamo una corrispondenza con queste modalità assunte dalla nostra generazione probabilmente perché non ne conosciamo altre. Dopo molti anni trascorsi a produrre spettacoli, noi artisti riuniti nella *Compañía Buenos Aires Escènica* abbiamo deciso di affrontare il progetto *Prove* come un'esplorazione di nuove modalità di produzione e avvicinamento allo spettatore.

Prova I: *Lo spettatore* (2013, Club de Teatro Defensores de Bravard). Ricerca e riflessione sul luogo dello spettatore nell'atto teatrale. Cosa succede quando lo spettatore che guarda viene guardato? E cosa succede quando a guardare lo spettatore è la *fiction*? Abbiamo cercato di spostare lo spettatore dal luogo passivo della mera osservazione. Per questo abbiamo lavorato in uno spazio iper-realista, un teatro trasformato nel focolare di una famiglia di classe media, nel quale gli spettatori si spostano

seguendo i personaggi, osservandoli come fossero *voyeur*. Anche il linguaggio dell'interpretazione attorale è iper-realista, ma la *fiction* distrugge questo patto quando l'intimità creata guarda lo spettatore, smette di essere oggetto guardato per diventare oggetto che guarda. Gli spettatori vengono osservati dalla stessa *fiction* cui stanno assistendo. Ciò genera un cortocircuito percettivo che sottrae gli spettatori dallo stato di passività tipica delle opere teatrali.

Nel modo di andare in scena oggi c'è una relazione congelata con lo spettatore, mai messa in discussione. Il fatto di stare in stagione, di dover portare gente a teatro quasi puntandogli una pistola, perché lo spettacolo possa sostenersi, perché la sala che lo ospita non annulli il contratto, per prendere sussidi, per essere il nuovo successo, ecc. Abbiamo deciso di mettere in gioco un altro modo e la nostra *Prova I* è stata un prodigio in questo senso. Prima di debuttare avevamo circa 300 prenotazioni, per le 14 repliche che avremmo mostrato avevamo il tutto esaurito ancora prima di cominciare (ed è molto importante specificare che le recite sono state realizzate in orari molto "alternativi", alle 14.30 o alle 16 di giorni infrasettimanali). Ciò dimostra che lo spettatore è avido di nuovi modi di avvicinarsi al teatro e che è stufo di essere collocato in un luogo di mera osservazione per soddisfare necessità estranee alla creatività, come il successo di botteghino o di critica specializzata, o per gli obblighi contrattuali con la sala, fra le altre cose. Niente di tutto ciò tiene in conto lo spettatore.

A noi interessa lo spettatore perché è l'attore più importante dell'atto scenico, da anni dimenticato. Come ha detto Borges, il sapore della mela non esiste nella mela, ma nell'incontro con il palato. Il teatro non esiste nell'opera o nei componenti del gruppo, ma nell'incontro con lo spettatore. Per questo motivo non può più essere "l'ultima ruota del carro" nel processo creativo. Non a caso la nostra prima prova s'intitola *Lo spettatore* e inaugura un lavoro, ma anche una concezione dell'atto teatrale. ★ (traduzione di Manuela Cherubini)

Frammenti di un discorso sul disagio dell'attore

Scomodità e vergogna come fonti di energia per arrivare a una recitazione vera e concreta. Riflessioni sul lavoro con gli attori di uno dei più intriganti teatranti argentini.

di Federico León

Federico León (Buenos Aires, 1975) è uno dei teatranti argentini più poliedrici e riconoscibili per una poetica strettamente personale. Si è fatto conoscere con *Cachetazo de campo* (Ceffone di campagna, 1997) e *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack* (Millecinquecento metri sopra il livello di Jack, 1999); si è affermato poi – anche all'estero – con una serie di lavori centrati sul dialogo tra realtà e finzione, teatro e cinema, tra cui *Yo en el futuro* (Io nel futuro, 2009) e il colossale *Las multitudes* (Le moltitudini, 2012), che riuniva sul palco 120 comparse. Ultimamente gira per il mondo con *Las ideas* (Le idee, 2015). Qui presentiamo alcuni estratti da una serie di riflessioni personali sul suo lavoro con gli attori tratti dall'introduzione a *Registros. Teatro reunido y otros textos* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005).

Molto spesso l'esagerazione dell'attore ha a che vedere con il fatto che, se sente di essere attraversato da un certo stato, pensa che questo stato non si veda, si dia a un volume troppo basso e pertanto debba essere aumentato. In realtà, tutto si vede. Dovrebbe confidare nel fatto che questa permanenza si vede, e che l'opera è un insieme di dettagli che separatamente, all'apparenza, non si vedono, ma si vedono. Così si suol dire: «Quell'attore è straordinario, si è superato». Qualcuno diceva che per un attore sia più facile "superarsi" che essere "giusto". (...) A me invece piace il "non gli conviene"; attori che fanno ciò che non conviene loro. Attori che riescono ad assumere su di sé una soggettiva con regole, gusti, funzionamenti, modi di associare, molto lontani da quelli cui sono abituati. Ci sono attori nei quali si vede che fanno il tentativo di "sbrodolarsi", per imbruttirsi, e non ci riescono mai: resta sempre un certo tipo di controllo, di limite. Molto spesso si vede soltanto la volontà dell'imbruttimento, il finto sudore. Questi attori non si lasciano attraversare, e forse si può comprendere questa modalità come la narrazione di un "voler essere": un'immagine che voglio dare di me, che non coincide con ciò che sono realmente. Il non la-

sciarsi attraversare significa essere sempre troppo cosciente. È commovente vedere la vulnerabilità di un attore; come non dominarla; come la soffra, come non riesca a vedere in che modo risolverla; come non riesca a comprendere fino in fondo le regole della recitazione, come si trovi giorno per giorno in conflitto con la recitazione, con la sua attività; come non riesca a vedere i suoi limiti e solo in momenti fugaci capisca; come, in pochi secondi, abbia degli attacchi di lucidità, che velocemente dimentica; come gli sfugga la comprensione, la breve coscienza della sua condizione e torni a zero, o meglio, a meno zero. (...) Un esercizio che m'interessa è far recitare un attore su un altro registro, contrario alle sue tendenze abituali, un registro che lo faccia vergognare, il suo peggior registro (personaggi che hanno a che vedere con la sua intimità di coppia, con le canzoncine sotto la doccia, brutte imitazioni, luoghi comuni). Questo genera una scarica nell'energia presente nell'attore, un'energia molto interessante, che proviene dalla resistenza a mostrare ciò che lui scarterebbe, ciò che lui sa che non deve mostrare; il gusto

di cadere in basso, di stare a disagio con se stessi, di vergognarsi, di sbagliare. Ovviamente tutto ciò varia a seconda dei diversi registri di ogni attore. Ciò che può risultare vergognoso per un attore non lo è per un altro che è abituato a mostrare le sue parti peggiori. Il contrario non è necessariamente imbruttirsi, il contrario può essere anche farsi belli. Si tratta di trovare ciò che non piace a quell'attore, ciò che gli fa attraversare un brutto momento, ciò che lo fa sentire fuori dal proprio controllo, lontano dalla propria sicurezza, dalla sua idea di bellezza. Questa scomodità, questa vergogna si traduce in energia, in uno stato concreto di recitazione, in un'espressione concreta del volto, in un modo particolare di associare, di agire. Un attore può arrivare a raggiungere una maggiore intensità in questo tipo di registro piuttosto che in quelli che gli sono familiari. (...) E quello che all'inizio è comparso in modo intuitivo, come un capriccio, si trasforma poi in qualcosa di significativo e fondamentale per lo spettacolo. Con il tempo comincio a distinguere ciò che è provvisorio ma necessario, per attendere ciò che sarà definitivo. ★
(traduzione di Manuela Cherubini)



Buenos Aires mi uccide, ascesa e caduta delle sale indipendenti

Nato negli anni '30, cresciuto negli anni '60 ed esploso negli anni '80, il teatro indipendente della capitale argentina è un'esperienza unica e irripetibile oggi a rischio di estinzione a causa dell'attuale politica neoliberale, che ha tolto i sussidi alla cultura e fatto aumentare considerevolmente il costo della vita.

di Gabriel Guz

Il foyer del Club Defensores de Bravard



L'espressione «*me mata*» («mi uccide») era molto usata fra gli esponenti delle classi più abbienti negli anni Novanta, per manifestare lo stato di piacere e soddisfazione di cui avevano goduto nell'approfittare dell'indebitamento e dello svuotamento dello Stato argentino concesso dalla politica neoliberale. Si diceva: «Ballare tutta la notte mi uccide», «quel bambino mi uccide», o «l'ultimo di Bertolucci mi uccide». Eppure, molte espressioni idiote mostrano dietro la loro facciata, consciamente o no, il vero significato di ciò che esprimono. Il teatro indipendente di Buenos Aires nacque negli anni Trenta, all'ombra del teatro commerciale che puntava solo al guadagno, mentre il nuovo formato aspirava a una presa di coscienza artistica delle politiche di oppressione di quegli anni. A sale immense con centinaia di poltrone si contrapposero quelle piccole da 30 a 100 posti in luoghi inverosimili come cantine, negozi, stanze in case private, soppalchi. Con il trascorrere degli anni (e delle crisi economiche, tanto comuni nella realtà latinoamericana) comparvero spazi teatrali dentro fabbriche chiuse, case antiche abbandonate e rimesse ferroviarie in disuso. Anche se già dagli anni Sessanta il teatro indipendente guadagnò un'importante reputazione nell'ambiente *porteño*, fu negli anni Ottanta (dopo la sanguinosa dittatura 1976-1983) che questi spazi sbocciarono ovunque e le figure del teatro indipendente divennero così tante e diverse fra loro, che non tardarono ad acquisire visibilità fino a raggiungere i teatri ufficiali. Ma non abbandonarono mai le sale indipendenti, dove veniva sperimentato e creato il meglio del teatro argentino.

Prego, citofonare a...

Una sala indipendente può intraprendere la sua attività per volontà di un gruppo di teatranti che desidera mostrare il proprio lavoro dopo mesi di ricerca e creazione. Fissano una data e comunicano con i mezzi a loro disposizione le informazioni sul debutto, giorno, ora, luogo. Senza dubbio il pubblico sicuro è composto dai più prossimi: familiari, amici, colleghi. In questo modo entra in gestazio-

ne uno spazio che all'improvviso si riempie di spettatori, che si recano a un indirizzo misterioso per vedere uno spettacolo clandestino quanto le loro intenzioni.

Molte sale oggi emblematiche della mappa teatrale *porteña* sono nate seguendo questo schema. Ciononostante le sorti di ciascuna sono molto distinte le une dalle altre.

Ricardo Bartís negli anni Novanta fondò il suo **Sportivo Teatral** affittando una vecchia grande casa in un quartiere lontano dal centro di Buenos Aires. Data la sua esperienza e l'incisività nell'insegnamento teatrale dovette ampliare lo spazio e trasferirsi in una casa più grande. Tutti i suoi spettacoli sono creati pensando alla sua sala e non c'è replica che non si riempia di pubblico avido di conoscere la sua ultima rivelazione. Caso diverso è quello di Claudio Tolcachir, che cominciò a dirigere i suoi spettacoli nell'appartamento di una "casa salsiccia" (si chiamano così gli appartamenti ricavati all'interno delle vecchie case, spesso fatiscenti, nel centro di Buenos Aires. Sono stretti e lunghi, come se l'edificio fosse stato diviso in fettine, ciascuna delle quali gode del suo ingresso indipendente sulla strada, NdT) che per questo motivo chiamò **Timbre 4** (letteralmente: citofono 4, per indicare il numero d'interno scritto sul campanello da suonare, NdT). Tolcachir si propose di trasformare l'attività della sala in una fonte di reddito per sé e i suoi. Dato il crescente numero e il progressivo successo delle sue messinscena ottenne una crescita economica e riuscì a comprare altri appartamenti della casa (i citofoni 1, 2 e 3) e anche un magazzino confinante dove oggi vengono allestiti gli spettacoli più grandi, in una sala ben attrezzata in grado di accogliere 200 spettatori. Un altro esempio, più modesto, è quello del **Club Defensores de Bravard**, diretto da **Santiago Governori** e **Matías Feldman**, situato in un quartiere periferico della città. Si tratta di una grande casa ben conservata, provvista di due ampi saloni che fanno le veci di sala prove e servono anche alle rappresentazioni. La finalità del Club è principalmente la ricerca e la sperimentazione attoriale e registica. Tanto Feldman quanto Go-

bernori tengono i loro corsi e poi mettono in scena i loro spettacoli nella stessa casa, in un clima di baldoria e intimità, che suscita negli spettatori un senso di comunione difficile da dimenticare. Il loro teatro offre un'esperienza particolare e festosa nella quale viene smitizzato il rigore dell'accadimento teatrale e allo stesso tempo non si può metterne in dubbio la vitalità delle proposte.

Dalla clandestinità all'inagibilità

Queste sale, che possono ospitare da 30 a 200 spettatori nascono con finalità indefinite e per resistere devono porsi obiettivi relativi più all'economia che all'arte. Questi spazi si sono alternati fiorendo e sparendo con il passare degli anni e con i mutamenti delle condizioni della cultura *porteña*. In momenti di prosperità economica furono molti

Fra Università e arte emergente: il Centro Cultural Ricardo Rojas

Il Centro Cultural Ricardo Rojas (Cccr) nasce all'alba della democrazia, nel 1984, come appendice dell'Università di Buenos Aires (Uba). L'Uba è un'istituzione autarchica, dipende dal finanziamento del Ministero dell'Istruzione e dalla volontà delle autorità di turno, ma il Cccr a essa collegato funziona in totale libertà, indipendentemente dalla quantità di pubblico che affluisce nelle sue sale. Dalla sua nascita il Centro Rojas è un luogo di grandi possibilità per le nuove generazioni che qui trovano spazi per mostrare le proprie sperimentazioni, che siano spettacoli veri e propri o in fase di elaborazione. Questo provocò un'esplosione di nuovi paradigmi nella scena teatrale, che con il tempo acquisirono importanza fondamentale e misero in discussione la dinamica di programmazione dei teatri ufficiali.

Nel 1995 un gruppo di giovani drammaturghi fu convocato dal Teatro Pubblico San Martín con l'incarico di scrivere dei testi da mettere in scena con la Compagnia dei giovani dello stesso teatro. Quando gli artisti presentarono i loro progetti vennero rifiutati dalla direzione del teatro con la motivazione che non avevano soddisfatto il requisito di scrivere "testi argentini", secondo l'opinione del vigente direttore e dei suoi vecchi canoni di valutazione. Il gruppo era composto da Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanián, Jorge Leyes, Javier Daulte, Ignacio Apolo, fra gli altri. Furono accolti dal Cccr che li incoraggiò a mettere in scena le opere rifiutate dalla cupola teatrale dell'epoca. Poco più tardi, alla fine degli anni Novanta, il trio formato da Batato Barea, Alejandro Urdapilleta e Humberto Tortones, che partiva da un'estetica *kitsch* e performativa, riempì le sale del Cccr di spettatori incuriositi dal nuovo teatro, contribuendo alla rivoluzione della scena *porteña*. Nel 2003, nel pieno di una delle crisi più feroci che l'Argentina abbia attraversato negli ultimi anni, le sale del Cccr furono riempite per settimane dagli spettatori che facevano la coda per assistere per pochi centesimi alle repliche di *Bizarra* di Rafael Spregelburd, una teatronovela in dieci puntate, che coinvolse più di 50 artisti e che ancora una volta riunì spettatori e artisti in un atto di resistenza.

Nella prospettiva di creare un'articolazione fra Università e arte emergente a Buenos Aires, il Cccr è diventato uno spazio fondamentale per conoscere i nuovi esponenti dell'arte *porteña*. Oggi continua a sostenere la realizzazione di opere prime e ogni anno incarica artisti emergenti di realizzare opere su commissione nel campo del teatro, della danza e della videoarte. **Gabriel Guz** e **Manuela Cherubini**



i gruppi che ebbero l'audacia di aprire un loro teatro indipendente. Ma, nel 2004, a causa di un incendio in una discoteca, che costò la vita a 194 ragazzi, le autorità realizzarono che la corruzione nel settore della concessione di agibilità si sarebbe potuta trasformare in tragedia. Ebbe inizio una "caccia alle streghe" agli spazi non agibili e la legge non contemplava le caratteristiche dei teatri indipendenti. Venne raggiunto un accordo con il governo della città affinché i regolamenti fossero adeguati agli spazi culturali esistenti e non fossero tanto severi da renderli illegali. Tuttavia questa legge non fu mai approvata e le ispezioni rappresentavano una minaccia costante di chiusura per gli spazi non in grado di soddisfare tutti i requisiti richiesti. La legge pretendeva che ogni spazio culturale fos-

se provvisto delle stesse caratteristiche di uno spazio commerciale: due bagni (uomini e donne) più uno per disabili, impianti elettrici certificati, numero di spettatori fissato nel certificato di agibilità. Nel caso vi fosse un buffet o la somministrazione di cibo e bevande (presente in quasi ognuno di questi spazi, in forma molto casalinga e non remunerativa, NdT) doveva avere anche un certificato bromatologico, cioè relativo alla composizione e alla conservabilità delle sostanze alimentari. Indicazioni per le uscite d'emergenza. Tutte cose che suonano logiche e sensate. Ovviamente la maggior parte dei teatri indipendenti non erano in condizioni economiche tali da poter affrontare le ristrutturazioni richieste dalle ispezioni, e in molti casi furono chiusi in attesa di realizzarle. Ne nacque una discussione all'interno

della comunità teatrale che si unì e si organizzò per manifestare il proprio disaccordo e proporre al Governo della città un cambiamento della legge, perché si mettessero a fuoco le necessità di questi spazi e il parametro non fosse quello di qualsiasi altro edificio pubblico con finalità di lucro. Così si arrivò a un progetto di legge approvato nell'ottobre 2015, che contempla la possibilità di legalizzare i centri culturali dedicati all'attività teatrale dei gruppi organizzati in cooperativa.

Sull'orlo del fallimento

Parvenza storica: durante il governo di stampo populista e nazionalista (Kirchnerismo/Peronismo) negli anni fra il 2003 e il 2015, fu politica di Stato favorire il consumo interno per mezzo di sussidi alle famiglie meno protette socialmente, ma attraverso benefici di cui godettero anche classe media e alta. Con la riduzione delle tariffe dei servizi pubblici (acqua, elettricità e gas) il costo di mantenimento di una casa, di un locale o di un'impresa era sensibilmente ridotto grazie alle sovvenzioni pubbliche che abbatterono l'impatto dei consumi energetici.

Anche gli spazi culturali godettero di questi benefici e quindi mantenere una sala teatrale (con le indispensabili spese di elettricità per i proiettori, per l'aria condizionata o il riscaldamento) non richiedeva grosse somme. Nel mese di dicembre del 2015 c'è stato un cambio della guardia al Governo, che è tornato a essere neoliberale e molto poco interessato a mantenere sussidi agli spazi culturali. Il nuovo Governo ha messo in chiaro che la politica di sussidi alle imprese di servizi è inutile e poco ecologica (*sic*) e ha inaugurato il suo mandato innalzando del 500% il costo dell'energia elettrica. E fu così che molti teatri indipendenti, che raramente ottengono qualche guadagno, s'indebitarono e ora sono sull'orlo del fallimento.

In epoche di politiche neoliberali che percorrono come un fantasma tutta l'America Latina, tornano le frasi ironiche e i tempi in cui gli spazi culturali devono resistere per riuscire a sopravvivere. È tornata di moda l'espressione idiota degli anni Novanta: «Buenos Aires mi uccide», ma stavolta acquisisce realtà per i teatri indipendenti ed evidenzia che allo Stato attuale non interessa la loro esistenza. ★ (Gabriel Guz, regista, Buenos Aires, 1972. Traduzione dallo spagnolo di Manuela Cherubini)

A Buenos Aires come a Parigi, uno sguardo sull'editoria teatrale

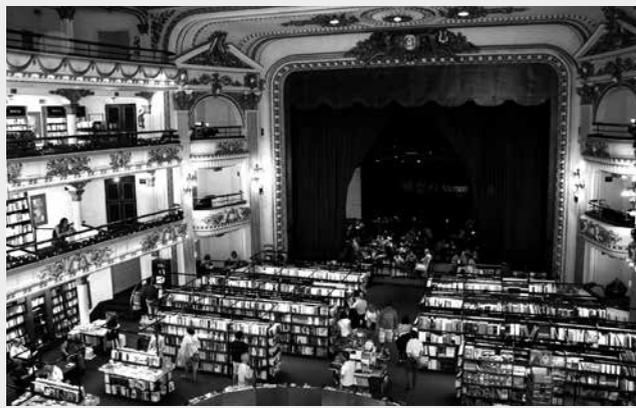
Buenos Aires è un po' come Parigi - chissà proprio in virtù di quella devozione che la capitale argentina ha sempre sentito per quella francese - la città delle case editrici e delle librerie. E forse dove meglio si realizza il connubio tra libri e teatro è nella **Libreria Ateneo** in avenida Santa Fe (**nella foto**), con i suoi scaffali tra i palchi e la platea del vecchio Gran Splendid, teatro di *boulevard* in disuso da anni e riaperto nella sua nuova veste nel 2000. La sezione teatro occupa lì un posto privilegiato.

Atuel (editorialatuel.com.ar) è sicuramente la casa editrice più attenta alla drammaturgia contemporanea, e conta tra le sue fila gli autori argentini più importanti: Bartís, Kartun, Spregelburd, Veronese, Pavlovsky, Tolcachir, César Brie, per fare solo qualche nome. Sotto la direzione dell'onnipotente Jorge Dubatti, la collana include anche saggistica, pedagogia e teatro per l'infanzia. Lo stesso Dubatti, insieme al figlio Ricardo, coordina poi un'interessantissima collezione esclusivamente dedicata ai giovani autori argentini, per le edizioni del Centro Cultural de la Cooperación.

Ma accanto alle edizioni più istituzionali (e sovvenzionate), sono nate in questi anni numerosissime iniziative di dimensione ridotta, non per questo meno considerate e apprezzate dai lettori, dalla critica e dagli operatori. Esempi se ne potrebbero fare molti: **Editorial Libretto**, **Pánico El Pánico**, **Editorial Escenicas.Sociales**, o **Libros Drama** (librosdrama.tumblr.com), che pubblica unicamente opere contemporanee di autori in scena nelle sale di Buenos Aires. Creata nel 2012 da Ariel Farace, Libros Drama ha attualmente in catalogo una ventina di titoli di altrettanti autori, tra cui Alejandro Tantanian, Mario Tenconi Blanco, Santiago Loza, Beatriz Catani o lo stesso Farace. Che afferma: «Il mio obiettivo era quello di aprire uno spazio nuovo attraverso un'edizione alla mano, fatta in casa. Uno sguardo su autori emergenti ma anche su quelli consacrati, che mettesse l'accento sull'opera più che sull'autore. Che accompagnasse la messa in scena e rispondesse alla sua esigenza di essere fruita anche nella sua dimensione letteraria, permettendo così allo spettatore di confrontare letteratura e messa

in scena, creazione poetica e creazione performativa». La tiratura ridotta si aggira sulle 150 copie, a cui però possono seguire ristampe, una copia costa 50 pesos (più o meno 3 euro, al momento; ma l'inflazione è imprevedibile). I libri sono distribuiti in quei teatri del circuito *off* dotati di uno spazio-libreria, come **el Extranjero**, **el Callejón** o **la Carpintería**; ma anche da questo lato dell'Atlantico, nella sempre fornitissima libreria Yorik di Madrid, per esempio.

Ariel Farace e Davide Carnevali



Rodrigo García, sadico provocatore o il fustigatore dell'Occidente ipocrita?

Tra astici cucinati dal vivo, pulcini terrorizzati e galli cedroni in scarpe da tennis, il teatro di García ha spesso provocato polemiche e censure. In realtà al centro del suo lavoro c'è una feroce quanto ironica critica al consumismo bulimico del mondo euroamericano.

di Roberto Canziani



4, di Rodrigo García

Come se ci muovessimo tra le pagine di Wikipedia, il primo passo è la *disambiguazione*. Rodrigo García regista colombiano nato nel 1959 a Bogotà non è Rodrigo García regista argentino nato nel 1964 a Buenos Aires. Il primo è il figlio di Gabriel García Marquez e si occupa di cinema. Il secondo ha dedicato le proprie energie (e forse anche di più) al teatro, dopo essere cresciuto, figlio di un macellaio, in un quartiere povero e violento della metropoli argentina. Conclusa una prima formazione come editor pubblicitario, il García del teatro è immediatamente emigrato in Europa: «Per mettere la più lunga distanza possibile tra me e mio padre». Del quale evidentemente non ha un buon ricordo.

Verrebbe facile leggere in salsa psicanalitica la sua teatrografia, confortati dal fatto che la compagnia che ha fondato a Madrid nel 1989 si intitola appunto La Carnicería Teatro (Teatro Macelleria). E si avrebbe gioco facile nel ricordare che gli animali sono stati spesso al centro delle polemiche, delle censure, degli interventi animalisti che i suoi lavori hanno suscitato. L'astice vivo cucinato a la plancha in *Accidens - matar para comer (Uccidere per mangiare, 2004)*. I pulcini terrorizzati dal gatto in *Mor-*

te e reincarnazione di un cowboy (2009). Più di recente i quattro galli cedroni in scarpe da tennis, co-protagonisti di *4 (2015)* assieme a quattro performer.

In realtà, l'immagine di un sadico provocatore – come è quella diffusa da chi, sdegnato, ne fa l'epigono di un malinteso “teatro della crudeltà” – è invece il contrario del suo lavoro. Vegetariano, García dice che mai ucciderebbe un animale, e che a tormentare lui, semmai, è stata per un lungo periodo la percezione occidentale, ipocrita, consumistica della bestia: buona per essere macellata e mangiata, oppure sfruttata al limite della tortura, ma al tempo stesso idealizzata come essere senziente, paraumano, se non totalmente umanizzato (come oggi capita sui *social media*). *Il bello degli animali è che ti vogliono bene senza chiedere niente* recita il titolo di una sua pièce.

Tuttavia il cibo, più che l'animale, e il consumo alimentare sono stati per quasi un decennio un tema centrale del suo teatro. «In Argentina, dove ho vissuto la prima fase della mia vita, il cibo mancava. In Europa viene buttato via, inscatolato, diventa oggetto politico, simbolo di gerarchie». Creati in un arco di quasi vent'anni, *Note di cucina (1995)*,

Storia di Roland, il pagliaccio del McDonald's (2002), *Golgota Picnic (2011)*, sono alcuni dei tanti titoli che con crudezza e, certo, anche con dichiarata voglia di provocare affrontano l'ossessione occidentale dell'iperconsumo, la forbice tra l'obesità euroamericana e la denutrizione del sottosviluppo. Due enormi vassoi a forma di Africa e Sudamerica, pieni di ogni bendedio alimentare, venivano gettati nella spazzatura davanti agli occhi esterrefatti del pubblico in *Agamennone*, sottotitolo *Sono tornato dal supermercato e ho preso a legnate mio figlio* (la sua produzione italiana del 2001, a Gibellina). Mentre gli attori si facevano serenamente impanare rotolandosi prima nell'uovo e poi nel pangrattato, davanti a parecchie decine di polli che in batteria si arrostitavano sullo spiedo a catena. Pure *Ho comprato una pala all'Ikea per scavarmi la fossa (2003)* non lasciava indenne la multinazionale dell'arredamento.

Il suo lavoro di autore e di creatore scenico ha portato il teatrologo belga Bruno Trackels a trovare per lui e altri autori-registi contemporanei la definizione di *écrivains de plateau*, scrittori di palcoscenico, etichetta che lo associa a Castellucci, Tanguy, Delbono (noi ci metteremmo volentieri vicino anche Angélica Liddell e Joël Pommerat) vista la dissoluzione del testo nelle loro performance. Ma la “scrittura scenica” qui in Italia la conoscevamo già dagli anni '70, grazie a Giuseppe Bartolucci.

Oggi 53enne, García ha rallentato il suo ritmo di creazione di spettacoli che, a dispetto dei suoi numerosi detrattori, era culminato nel 2009 con il Premio Europa per il Teatro. Evidentemente la virulenza scenica e lo sguardo si sono direzionati altrove. Direttore dal 2014 del Centro Drammatico Nazionale di Montpellier, lo ha ribattezzato *Humaine trop humaine* e ha voluto trasformare la periferica istituzione francese in un contemporaneo *hub* artistico rivolto principalmente a un nuovo pubblico, raccolto attraverso le reti *social*. Impresa “ardita” dice lui, ma non disperatissima. Nel corso della quale pare si sia concentrato sulla lettura della *Bibbia*. «È un libro affascinante – ammette –. Come letteratura fantastica, ovviamente». ★

Don't cry for me Argentina espatriati per amor di libertà

Dagli anni '50, generazioni di artisti argentini si sono rifugiate in Europa per fuggire alle dittature militari e alle violenze fasciste. Da Copi a García, da Brie a Spregelburd, una rapida carrellata sui talenti che, nei vari decenni, decisero di attraversare l'oceano per lavorare. E cambiare la geografia del teatro.

di Diego Vincenti



Copi in *Le frigo* (foto: Jorge Damonte)

Difficile non avere un buon motivo per espatriare dall'Argentina nel secondo Novecento. Difficile non essere costretti a farlo. In quel tragico succedersi al potere di fascisti, militari, sadici, massoni, populistici, incompetenti. In quest'ottica, gli ultimi decenni democratici paiono quasi un'anomalia storica. Negli occhi rimane (ovviamente) il Processo di Riorganizzazione Nazionale di Jorge Rafael Videla & Soci, bestie sanguinarie che devastarono il Paese dal 1976 al 1983, mentre giocavano alla guerra e ai mondiali di calcio. Con figure di contorno dello spessore di José López Rega e i criminali della Tripla A. Che a pensarci, tutto degenerò dopo il "massacro di Ezeiza", la strage del 20 giugno 1973. Ma già nel 1955 il golpe militare di Eduardo Lonardi segna uno spartiacque, interrompendo il secondo governo Perón e costringendo il leader a esiliarsi in Spagna. Da Franco. Quasi a preannunciare la sua stessa successiva deriva cattofascista. A quei tempi il padre di Raúl Damonte Botana aveva già i suoi bei problemi, prima come anarchico e poi come deputato antiperonista, nonché direttore di uno dei più importanti giornali d'opposizione. Tanto che per la famiglia era diventato normale peregrinare fra Buenos Aires, Montevideo, Haiti, New York, la Francia. La caduta di Frondizi nel 1962 determina il trasferimento definitivo a Parigi. Ed è lì che Raul si trasforma in **Copi**, 22 anni di talento eclettico. Ci metterà un paio di stagioni per trovare il successo, prima come illustratore e fumettista (*La donna seduta*, amatissima anche in Italia grazie a *Linus*), poi come drammaturgo, scrittore, attore, uomo di teatro. Un poeta dell'assurdo. Mai feroce nel suo sorriso, sempre malinconico, lunare. Andatosene troppo in fretta nel 1987, seguito l'anno successivo dal compagno Guy Hocquenghem, entrambi per l'Aids. Tragedia che scosse non poco il panorama intellettuale francese. Ma questa è un'altra storia. Meglio rimanere a Copi e a quella eccezionale esperienza fra espatriati che si riunì intorno alla figura di Julio Cortázar.

Si potrebbe parlare per intere notti del genio di *Rayuela*. Ma più specificatamente teatrali furono i percorsi di alcuni franco-argentini al suo fianco: da Alfredo Arias (che trasferì sotto

la Tour Eiffel il Gruppo Tse) a Victor García, fino a **Jorge Lavelli**, grande amico dello stesso Copi e primo regista che portò in scena, subito dopo la morte, il suo testamento spirituale *Una visita inopportuna*, al Théâtre Nationale de la Colline, di cui per anni fu direttore. **Alfredo Arias** arriva invece a Parigi nel 1968. In patria si è già fatto apprezzare per una ricetta in bilico fra umorismo, poesia, magia. Ma a Buenos Aires è sempre meno al sicuro. Da qui la scelta di trasferirsi in Francia, di cui acquisirà anche la nazionalità. Innumerevoli le regie: da Copi ai classici, dalla drammaturgia contemporanea all'opera, fino a ironiche produzioni fra musica e teatro. Per anni direttore del Commune Theatre di Aubervilliers nella periferia parigina, nelle ultime stagioni lo si è visto anche in Italia, con titoli come *Circo Equestre Sgueglia* di Raffaele Viviani o *Il bugiardo coi Gleijeses*. Indelebile il segno artistico lasciato anche da un altro espatriato di lusso, **Victor García**. Forse il meno conosciuto dalla massa, anche per la sua prematura morte nel 1982. Forse il più dichiaratamente avanguardista, con alcune regie storiche da cui molti hanno attinto: dall'*Ubu Roi* con cui si presentò all'Europa nel 1963 (scenografie di Jérôme Savary) al premiatissimo *Yerma* di un decennio dopo, da *Il cimitero delle automobili* di Fernando Arrabal a *Il balcone* di Genet, con il suo visionario allestimento. Proprio al gruppo di Arrabal si unì inizialmente lo stesso **Jérôme Savary**, prima di fondare nel 1968 il Grand Magic Circus et ses animaux tristes. Da quel momento una carriera teatrale di successi internazionali e altrettanti sigari (immancabili), compresa la direzione dell'Opéra-Comique dal 2000 al 2007. E poi ancora in questa rapida carrellata, impossibile dimenticare **César Brie**, figura di riferimento per quella seconda ondata di espatriati segnati dalla politica argentina di metà anni Settanta. Vita e arte che s'intrecciano indissolubilmente, a partire dall'autoesilio milanese nel 1975 con la **Comuna Baires**. E poi l'incontro con Danio Manfredini e la fondazione del **collettivo Tupac Amaru**, il gruppo Farfa con la Rasmussen (in dialogo con l'Odin di Eugenio Barba), il Teatro de Los Andes in Bolivia fra i *campesinos*, il ritorno in Italia e i lavori con Teatro Presente. Ora di nuovo in Argentina. Cuore nomade.

Brie è quasi coetaneo del sessantenne **Daniel Veronese**, drammaturgo molto apprezzato anche lontano da casa, anche se la sua parabola non è esattamente quella dell'espatriato. Così come quella di **Manuel Ferreira**, che molto ha raccontato degli ultimi anni ar-

gentini in spettacoli come *Fabricas*, *Mapu Terra* o *Gente come Uno*. Ormai più milanese dei milanesi, fresco vincitore dell'Ambrogino d'Oro con la **Compagnia Alma Rosé**, il suo sbarco in Italia a inizio anni Novanta nasce come viaggio alla ricerca di se stesso. Non certo una fuga.

Perché nel frattempo sono cambiati gli scenari politici, perfino in Sudamerica. E ormai si può parlare di semplici artisti internazionali, in strettissimo legame con l'Europa. O che addirittura proprio nel Vecchio Continente hanno trovato il modo di emergere. Su tutti **Rafael Spregelburd**, accolto come autore residente dai più importanti teatri tedeschi e inglesi, tradotto in decine di lingue e vero caso teatrale in Italia qualche anno fa. Introdotta nel nostro Paese da Manuela Cherubini e Franco Quadri, la drammaturgia di Spregelburd si è affermata grazie alla stessa Cherubini (Premio Ubu per

la colossale *Bizarra*) e poi con le celebri regie ronconiane. L'ampiezza (e l'importanza) della sua scrittura, vanno ormai ben oltre qualsiasi appartenenza geografica. Ma con lui vengono in mente anche **Rodrigo García**, *ex enfant terrible* della drammaturgia ispanica che, emigrato a fine anni Ottanta a Madrid, dove fonda La Carnicería Teatro, è attualmente direttore del Centro Drammatico Nazionale di Montpellier; **Marcial di Fonzo Bo**, già assistente di Arias, regista e attore, dallo scorso anno direttore della Comédie de Caen, o il quarantenne **Claudio Tolcachir**, recentemente visto al Piccolo con *Emilia*, di cui a firmerà una versione italiana con Giulia Lazzarini prodotta dal Teatro di Roma. Loro i corrispettivi teatrali dei vari Messi, Batistuta, Lavezzi. Per un'ondata argentina che non vuole interrompersi. Ma che (fortunatamente) non ha più bisogno di nascondersi. Né di fuggire. ★

Il Festival Internacional de Buenos Aires appuntamento irrinunciabile della scena porteña

Nel fulgore del neoliberalismo e nella danza di dollari riversati nel Paese dalla privatizzazione di diverse aziende nazionali, nel 1997 s'inaugura il primo Festival Internazionale di Buenos Aires. La municipalità più ricca d'Argentina riusci a destinare un po' dei suoi fondi all'organizzazione di un festival che accogliesse personalità di fama mondiale (europee per lo più: così la classe snob *porteña* pensa la civiltà) con i loro spettacoli più famosi. Arrivarono per la prima volta in Sud America artisti come Peter Brook, Bob Wilson, Frank Castorf, Ariane Mnouchkine, Romeo Castellucci, Thomas Ostermeier.

Il festival, con cadenza biennale, è diventato un appuntamento irrinunciabile per ogni spettatore di teatro *porteño*. Grazie al contributo del municipio, delle ambasciate e di aziende private interessate a scaricare le tasse, i biglietti sono accessibili a un pubblico medio: un po' più cari di quelli del teatro pubblico e indipendente, ma molto più economici di quelli del teatro commerciale. Ciò ha provocato una partecipazione di massa e posti esauriti per quasi tutti gli spettacoli, molto spesso a poche ore dall'apertura dei botteghini. In ogni edizione del festival c'è anche una selezione di spettacoli locali a ingresso gratuito, anche se a orari inconsueti. Questa logica è dovuta all'organizzazione degli orari dei programmatori internazionali interessati a vedere la produzione locale, di cui in molti casi sono divenuti propulsori in festival di altre latitudini. Con il passare degli anni e delle edizioni i gruppi di teatro indipendente hanno appreso la logica dei programmatori che potevano interessarsi al loro teatro ed è nato un nuovo modo di concepire opere "festivaliere".

Fra alti e bassi e forti scontri fra cultura e politica il festival ha raggiunto un'importanza notevole per la scena teatrale *porteña*. L'ultimo direttore, Darío Lopérfido, responsabile delle ultime tre edizioni, ha dovuto rassegnare le dimissioni fortemente richieste della comunità artistica, a causa di sue dichiarazioni di spregio nei confronti delle organizzazioni per i Diritti Umani e per aver messo in dubbio il numero dei *desaparecidos* provocati dalla dittatura militare fra il 1976 e il 1983. Da quest'anno tira aria nuova portata da Federico Irazábal che, lontano dalla politica e più vicino alla critica teatrale, si è circondato di giovani artisti della scena locale per selezionare le opere che formeranno il programma della XX edizione del Fiba, nel 2017. **Gabriel Guz**



La pacifica invasione degli argentini in Italia

Che sia stato per necessità o per curiosità, i teatranti argentini che varcarono l'oceano – da Copi a Rodrigo García, da Brie a Spregelburd – hanno portato nel nostro Paese una vitalità che ha stupito e conquistato i pubblici e i registi più diversi, tra i quali Luca Ronconi.

di Damiano Pignedoli

C'è una diaspora, al di là di affinità elettive dovute ad altre migrazioni e interscambi annidati nel passato, che a un tratto – con necessità, inventiva e vitalità – ha sparso nella nostra penisola spore feconde di un'arte teatrale, figlia esule del più esteso Paese di lingua spagnola. Nomi di migranti verso l'Europa come Raul Damonte *alias* Copi, Alfredo Arias, César Brie, Víctor e Rodrigo García, più compagini quali Comuna Baires e Teatro Nucleo, credo diranno assai a chi segue da tanto gli accadimenti teatrali italiani nei suoi portati di novità e rottura di scenari consolidati.

Non colpì, per esempio, forte e duro *Water Closet?* Uno spettacolo sulla tortura che la **Comuna Baires** portò a Milano nel 1973: un anno prima di fuggire dalla dittatura argentina riparando sotto la Madonnina, e con ancora in seno Horacio Czeretok e Cora Herrendorf. Duo che, di lì a poco, se ne andrà per fondare la

propria "Comuna" Nucleo dedicandosi in seguito a un'attività terzo-teatrante e d'antesignano teatro a contatto con la disabilità psichica in quel di Ferrara.

E non sembrò un'apparizione aliena quella, tra le altre, di **Copi** al milanese Teatro Gerolamo nel 1978? Il quale, monologando nelle vesti surreali della sua Loretta Strong, si faceva beffe, sì, di ogni codice professionale, ma riaffermava anche la sua statura di teatrante fuori norma, in aggiunta alla sua fama d'amato fumettista sulle pagine italiane di *Linus*. Cosicché, sulla scia di un progressivo culto, la teatrografia italiana di tale imprendibile aut-attore pian piano s'infittisce: specie dopo la sua scomparsa per aids nel 1987 (e come scordare l'impeccabile Giustino Durano, protagonista della postuma *Una visita inopportuna* montata da **Chérif** nel 1989 o Mariangela Melato e Toni Servillo protagonisti di *Tango barbaro* nel 1995 sotto la guida di **Ferdinando Bruni** ed **Elio De Capitani**?) e, ancor

più, lungo gli anni Duemila. Si pensi – solo per fare qualche esempio – alle regie di **Andrea Adriatico** (*Il frigo*, 2005; *Le quattro gemelle*, 2006; *L'omosessuale o la difficoltà di esprimersi*, 2012), a quelle di **Tonino Conte** riunite in *Donne Santi Checche Teatranti e Coribanti* del novembre 1999, alla *Loretta Strong* rediviva di **Nicholas Brandon** del 2000. Eroina, su cui si cimentano pure i **Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa** nel 2011 e, nel 2004, Annalisa Bianco e Virginio Liberti di **Egumteatro** che l'anno dopo forniscono una sfolgorante edizione de *L'omosessuale o la difficoltà di esprimersi*; mentre **Arturo Cirillo** vara *La Piramide!* con napoletana comicità, seguito nell'arco di un quadriennio dal suo conterraneo **Pappi Corsicato** che dirige Iaia Forte in *Eva Peron*. Commedia, quest'ultima, che riannoda la memoria alla versione pioniera diretta da **Mario Missiroli** nel 1971, con un'acre Adriana Asti calata in un sulfureo tendone da circo.



Il panico (foto: Luigi Laselva)

E ricondotto così il mio *excursus* allo snodo degli anni '70, verso la loro metà, un altro transfuga da Buenos Aires di nome **César Brie** lascia a sua volta la Comuna Baires per riavviarsi a un percorso di arte e lotta sociale col **Collettivo Teatrale Tupac Amaru** di Milano, divenendo compagno di strada di uno che – come lui – si rivelerà poi maestro di molti: ossia Danio Manfredini.

Già nel 1969, peraltro, a Spoleto s'iniziò ad apprezzare l'effervescente e sottile critica dei meccanismi del teatro, operata dal Groupe Tse di **Alfredo Arias** con la messinscena di *Dracula*. Arias che, pur dislocato a Parigi col suo sodale Copi (di cui metterà in scena da noi *Il frigo* e *La donna seduta* nel 2000), similmente a questi proseguirà a ricorrere sui nostri palcoscenici per via di regie, ospitate, committenze e nuove sgarigianti reinvenzioni.

Frattanto gli anni '80, a parte la morte del genio incompreso Victor García, vedono altresì spirare in Argentina il regime militare di Jorge Videla. In Italia – e nel suo stesso alveo teatrale – invece, si apre un periodo di smorzamento della carica politica e interventista dei due decenni precedenti: trascorsi in un montare di violenze e varie strategie della tensione, in grado di ferire a più riprese il corpo di una nazione che tenta allora di ripigliarsi nel sogno di un dopato neo-benessere. Per contrasto, si ricorda dunque volentieri il successo di una pièce e del suo autore che quel repressivo regime, purtroppo, l'aveva drammaticamente attraversato. Trattasi di **Roberto Cossa** e della sua commedia *La nonna* che, nel 1986, il gruppo Attori & Tecnici di Roma fa debuttare a Firenze per la regia di **Attilio Corsini**, replicandola negli anni a venire. Un'amara sarabanda comica – riproposta nel 2013 in un'efficace messinscena di **Giorgio Gallione** per lo Stabile di Genova – in cui il docile personaggio di un'ultracentenaria è invero una vecchia che si mangia tutto e tutti, famiglia compresa, con bulimica progressione militare. Nonna, insomma, che si rivela caustica metafora di un sempiterno *ancien régime* incarnato dal *golem* del potere politico che, dal canto suo, persiste tuttora a divorare ogni cosa e densi brani intimi di ognuno di noi.

E se si parla di divorare, il pensiero va agli spettacoli e ai testi voraci di immagini, parole, alimenti, liquidi e prodotti di consumo dell'altro **García**, anch'egli iconoclasta: Rodrigo. Deflagrato fra anni Novanta e Duemila anche sui palcoscenici del Belpaese. Tra gli altri, il suo corroso *script Note di cucina* è tornato in scena nell'anno del resistibile Expo per opera del milanese Teatro Out Off, pronto a riallestirlo do-

po oltre un decennio con la regia ancora di **Lorenzo Loris**. Ma ricordiamo anche *La storia di Ronaldo pagliaccio di Mc Donald's* allestito da **Chérif** con il titolo *Prometeo-Ronaldo cinque round* (2004) e da **Giorgio Barberio Corsetti** (2007). Sicché, avvicinandosi ai nostri giorni, è giocoforza imbattersi nella *nouvelle vague* di creatori figli non più di una diaspora – alla ricerca della libertà e di una vocazione altrove – bensì *hijos* dell'improvvisa catastrofe economica dell'Argentina avvenuta nel 2001. Da cui l'esplosione, per costruttiva reazione, di una coesiva teatralità diffusa; nonché di una contestuale ribalta indipendente talmente proliferante, viva e immaginosa, da proiettarsi oltreconfine sino ad atterrare al cospetto di nostrane platee. Tanto che un demiurgo della schiatta di **Luca Ronconi** viene fatalmente attratto dalle drammaturgie colme di complessità e calcolato disordine del *teatrista* **Rafael Spregelburd**, del quale monta *La modestia* (2011) e *Il panico* (2013) ricavandone persino un Premio Ubu. Due titoli di un'epitologia sui vizi capitali riscritti in termini contemporanei, di cui è stata indispensabile divulgatrice la romana **Manuela Cherubini**: traduttrice e regista – anche di altri avvincenti *teatristi* quali Daniel Veronese (*Musica rotta*, 2014), Javier Daulte (*Criminal*, 2008), Matias Feldman

(*Breve racconto domenicale*, 2014) – che si cimenta coi medesimi testi, mettendoci in mezzo pure la creazione scenica della fluviale *teatronovela* in dieci puntate intitolata *Bizarra*, firmata sempre da Spregelburd. Così, conquista per un mese il Napoli Teatro Festival 2010 (più un Premio Ubu) e ne ridà, nel giro di breve, una versione diversa a Roma attingendo alle forze sommerse della realtà teatrale capitolina. Ed è di nuovo un forte riscontro di pubblico e partecipazione. Riscontri e plausi vanno anche a **Roberto Rustioni** e **Milena Costanzo** che dalla commedia *Lucido*, del solito Spregelburd, creano un'arguta regia nel 2011. Rustioni poi, per Sardegna Teatro, dirige nel 2016 *Donne che sognarono cavalli*: dramma tra i più pregnanti e arditi di **Daniel Veronese**.

D'altronde intriga, sorprende e smuove, tale fresca ondata d'oltreoceano: perché porta con sé il segno dell'intempestivo che connota la vita di un Paese che ha visto cambiare la propria storia e vicenda in un amen, dall'oggi al domani. Spingendo perciò gli artisti e, *de facto*, un'intera comunità nazionale a dotarsi di un dinamico eclettismo capace di reinventare il reale demistificandolo, ma per rilanciarlo ricco di inaspettate qualità e prospettive nell'orbita controversa di questi tempi difficili. ★

Per saperne di più

- Alma Rosé (Annabella Di Costanzo, Manuel Ferreira, Elena Lolli, a cura di), *Gente come uno e Mapu Terra*, Milano, Terre di Mezzo Edizioni, 2007.
- Alma Rosé (Manuel Ferreira ed Elena Lolli), *Fabricas*, in *Hystrion* n. 3.2009, Milano.
- Emanuela Bauco, *Nota su Osvaldo Dragún e sul Teatro Abierto*, in *Teatro e Storia* (nuova serie 1), anno XXIII, n. 30, Roma, Bulzoni, 2009.
- Davide Carnevali e Manuela Cherubini (a cura di), *Nueva Hispanidad*, in *Il Patalogo 31. Annuario del Teatro 2008*, Milano, Ubulibri, 2009.
- Stefano Casi (a cura di), *Il teatro inopportuno di Copi*, Corazzano, Titivillus, 2008.
- Copi, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 1988.
- Roberto Cossa, *Yepeto*, in *Hystrion* n. 3.1989, Milano.
- Horacio Czertok, *Teatro in esilio. La pedagogia teatrale nel lavoro del Teatro Nucleo*, nuova edizione, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009.
- Cynthia Edul, *I racconti nati dalla recitazione. L'attore al centro della finzione. Uno sguardo sulla recitazione nell'Argentina di oggi*, in *Acting Archives Review*, anno IV, n. 7, Napoli, Università degli Studi L'Orientale, 2014.
- Rodrigo García, *Sei pezzi di teatro in tanti round*, Milano, Ubulibri, 2003.
- Fernanda Hrelia (a cura di), *Teatro nel Cono Sud. Esperienze e voci della scena ispanoamericana*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2004.
- Valerio Iacobini (a cura di), *Il teatro di Rodrigo García in 7 interviste*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007.
- Fernando Marchiori (a cura di), *César Brie e il Teatro de los Andes*, Milano, Ubulibri, 2003.
- Rafael Spregelburd, *Eptologia di Hyeronimus Bosch I*, Torino, Einaudi, 2015.
- Rafael Spregelburd, *Eptologia di Hyeronimus Bosch II*, Milano, Ubulibri, 2010.
- Rafael Spregelburd, *Il teatro, la vita e altre catastrofi*, Roma, Bulzoni, 2014.
- Rafael Spregelburd, *Lucido*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2014.
- Rafael Spregelburd, *Spam*, Imola, Cue Press, 2016.
- Veronica Tinnirello (a cura di), *Naira Gonzalez. La voce che disegna l'orizzonte*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2006.
- Claudio Tolcachir/Timbre4, *Una trilogia del living*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2012.

Dance and puppet tutti i colori dell'autunno teatrale

Da Trento a Mantova e Lamezia Terme, le vetrine di teatro ragazzi si animano di nuove proposte, fra cui particolare attenzione merita Y Generation, dedicato alla danza. Sul fronte del teatro di figura, invece, brillano le rassegne Incanti e Arrivano dal Mare!

di Mario Bianchi

Il periodo autunnale delle vetrine e dei festival di teatro ragazzi, quest'anno, oltre ai tradizionali appuntamenti di Teatroltre a Lamezia Terme e Segni d'Infanzia a Mantova, ha registrato un'importante novità, un festival interamente dedicato alla danza. Mancava, infatti, nel panorama del teatro ragazzi italiano, una manifestazione che si occupasse pienamente del rapporto tra danza e infanzia, fino a ora così labile e frammentario, costellato solo

da poche e sporadiche esperienze. A colmare questo vuoto ci ha pensato **Y Generation**, il festival organizzato dal Centro S. Chiara, con la direzione di Giovanna Palmieri, dal 6 al 9 ottobre 2016, a **Trento**, una *kermesse* molto articolata, fatta di spettacoli, workshop e laboratori, che ha voluto costruire un primo ponte tra il mondo della danza e quello del teatro ragazzi. Per ottenere questo risultato, il Festival ha inteso riunire, per la prima volta, gli educatori

e gli artisti delle due discipline per riflettere e dialogare, insieme, sulle varie possibilità di interazione dei due linguaggi. Per questo la rassegna prevedeva sia una sezione performativa, con spettacoli esemplificativi dei vari modi con cui la danza in scena si riferisce al mondo dell'infanzia e dell'adolescenza, proposti da compagnie italiane e internazionali, sia una sezione formativa con incontri, una tavola rotonda, laboratori per adulti e bambini, un workshop per artisti e formatori.

Nella sezione performativa, nove gli spettacoli in cartellone, a mostrare un panorama variegato della danza rivolta a un pubblico giovane, non solo in Italia. Se alcune creazioni italiane, proprio su queste pagine, sono già state da noi affrontate criticamente – come lo stimolante **Sherlock Holmes** di Collettivo CINETIC per il Teatro delle Briciole (vedi *Hystrio* n. 3.2016) o **Diario di un brutto anatroccolo** di Factory Compagnia Transadriatica – ecco dunque **Trashedy** dei tedeschi di Performing Group, curiosa performance sul tema, per altro abusatissimo, della raccolta rifiuti, e **Murikamification** degli olandesi Arch8, dove quattro giovani performer si sono appropriati di alcuni luoghi simbolo del centro storico di Trento attraverso il *parkour* (genere di *urban dance*, NdR). Protagonisti delle quattro stimolanti proposte sono giovanissimi performer, come quelli impegnati in **Antifragil** della compagnia austriaca Silkflügge, creazione imperniata sulla fragilità dei nostri tempi e affrontata attraverso varie tipologie di danza e di situazioni, che continuamente si rincorrono, per mostrare allo spettatore le movenze di un'età che non ha ancora trovato la sua giusta dimensione. O come quelli visti in **Declaration of love** del gruppo belga Fabuleus, dove i protagonisti intesono un vero e proprio rapporto d'amore con il pubblico, che viene persino invitato a ballare sul palco dopo un incessante corteggiamento, con vere e proprie dichiarazioni di affetto anche personali.

Nei due spettacoli italiani, per noi inediti, visti a Trento, di converso, erano i bambini a salire in palcoscenico con due metodologie del tutto diverse. Ne **La casa del panda** dei pratesi del Tpo, accompagnati da due performer i pic-



Duel terza generazione (foto: MoniQue Foto)

coli si muovono liberi su un vero e proprio tappeto magico di immagini evocative della Cina che popolano anche i molti schermi disposti sul palco. Un viaggio virtuale il loro ma, nel medesimo tempo, emotivo e fisico, che si avventura nei meandri delle tradizioni cinesi, grazie a immagini e suoni prodotti in tempo reale dalle azioni dei bambini protagonisti del gioco teatrale. **Duel terza generazione** della Compagnia Abbondanza/Bertoni, ispirata all'episodio del Diluvio Universale, vede anch'essa protagonisti bambini di diversa età, muoversi sulla scena in modo impeccabile sulle musiche di Vivaldi, rendendo palpabile l'idea di un universo che sta per rinascere, dove è veramente l'infanzia protagonista della speranza mai sopita di rinnovamento.

Non solo bimbi in platea

A **Mantova**, si è rinnovato il nostro incontro con il **Festival Segni d'Infanzia**, giunto alla sua undicesima edizione, con un'importante novità nel cambiamento del titolo. Infatti da quest'anno la manifestazione, diretta da Cristina Cazzola, si denominerà "Segni New Generations Festival", ampliando in questo modo le sue occasioni di spettacolo e di confronto a un pubblico più vasto e composito. Oltre 400 sono stati gli eventi, spalmati in otto giorni nei luoghi più belli della città di Mantova, Capitale Europea della Cultura, che si sono trasformati per l'occasione in spazi teatrali tutti da scoprire. Quest'anno l'animale simbolo del Festival è stato il lupo disegnato per l'occasione da Dario Fo, il maestro che da poco ci ha lasciato.

Tra le molte creazioni viste a Mantova, una ci ha colpito in modo profondo: **Piccoli eroi** del Teatro del Piccione di Genova, rivisitazione poetica ed estremamente attuale della fiaba di Pollicino. Protagonista della creazione è una vecchia signora che, benevolmente, accoglie in una piccola casa, ricostruita sul palco, sette spettatori, mentre il pubblico l'avvolge da tre lati. Tutti insieme, i sette piccoli ospiti e il pubblico, ascoltano tre storie diverse, rappresentate da tre personaggi femminili, assai differenti tra loro. Sono tre storie che percorrono la stessa vicenda in tempi diversi. La prima racconta una storia di povertà e di fuga, la seconda una di paura, la terza una di speranza. La povertà e la fuga di chi deve lasciare i propri luoghi, la paura di chi arriva in Paesi che poi così ospitali non sono, la speranza di un mondo migliore, dove i propri figli potranno vivere più felicemente. Simona Gambaro, diretta da Antonio Tancredi, triplica se stessa sempre



Naufraji

in modo espressivamente convincente per costruire uno spettacolo denso di significati e di emozioni, in cui i sette celebri fratelli della famosa fiaba, diventano la metafora di tutti i migranti che lasciano il proprio Paese in cerca di un futuro migliore.

Dal 29 agosto al 4 settembre, a **Lamezia Terme**, organizzato dalla storica compagnia TeatroP, che per l'occasione ha celebrato i suoi 40 anni di vita con una bella mostra, si è tenuta una nuova edizione di **TeatrOltre** che si è concentrata quest'anno sul teatro di strada, con diverse compagnie che hanno invaso le vie della città. Nella sezione specifica dedicata al teatro ragazzi, abbiamo potuto gustare il terzo capitolo dello spettacolo di burattini del Teatro della Maruca, dedicato al cane Zampalesta, creato da Angelo Gallo in collaborazione con Gaspare Nasuto, **Zampalesta e lo Zzicrapu e Amore love Psiche**, una versione molto particolare dovuta a Spazioteatro del famoso mito in cui la brava Anna Calarco interagisce con piccoli pupazzi attraverso una coinvolgente narrazione. Due spettacoli che ci hanno confermato l'attuale vivacità creativa del teatro ragazzi calabrese.

Il teatro nelle mani

L'autunno ci ha portato anche a visitare i due più importanti festival di teatro di figura italiani: Arrivano dal Mare! e Incanti.

La 41a edizione di **Arrivano dal Mare!**, che si è svolta a Gambettola e in diverse altre località della **Romagna**, organizzata dal Teatro del Drago, ha avuto quest'anno come asse portante il progetto *Il teatro nelle mani, Burattini, una grammatica antica, specchio dei tempi* a cura di Stefano Giunchi e Alfonso Cipolla, che ha portato a compimento, attraverso

una serie di spettacoli, mostre, laboratori e un convegno, un percorso di ricerca ormai decennale sugli elementi costitutivi e strutturali del linguaggio burattinesco. Percorso che si è diramato, nelle creazioni viste al Festival, in direzioni assai diverse tra loro.

Innanzitutto abbiamo potuto assistere a molti spettacoli dove erano presenti alcune delle figure emblematiche delle varie tradizioni, come il Guignol del francese Gui Baldet, il Malic dello spagnolo Eugenio Navarro, il Pulcinella napoletano di Bruno Leone, il piemontese Giandua di Bruno Niemen, i personaggi della tradizione emiliano-romagnola del duo Romano Danielli e Mattia Zecchi, il quale ci ha deliziato anche con uno spettacolo di grande divertimento e fantasia come *Fagiolino e Sganapino Garibaldini*, il varesino Pirù di Walter Broggin, il sardo *Areste Paganos* degli Is Mascareddas di Tonino Murrù, che ha trasportato anche in baracca il romanzo *La via del pepe* di Massimo Carlotto, sul tema dei migranti. A partire dai titoli proposti da Zecchi e Murrù, i burattini non navigano solo nelle farse della tradizione, ma possono entrare in ogni storia, possono, com'è successo, narrare efficacemente fatti della realtà accaduti in secoli assai diversi tra loro. Ma non solo, i burattini riescono a plasmarsi con disinvoltura in storie e in forme che sembrerebbero impensabili. Bruno Niemen per esempio, per il festival, ha appositamente riallestito *L'albergo del delitto* un drammone a fosche tinte, nello stile delle storie scritte da Carolina Invernizio, mentre, nel momento più alto del festival, Patrizio Dall'Argine, del Teatro Medico Ipnotico, ha proposto una bellissima versione per burattini di **Leonce e Lena** di Büchner che, seguendo fedelmente il testo, ne ha restituito magnificamente, tra

amore e morte, anche tutta la forte componente onirica.

Nella sezione dedicata al teatro ragazzi infine è stato presentato **Dentro di me** su testo di Marina Allegri e regia di Maurizio Bercini, il notevole spettacolo di Cà Luogo d'Arte che intende indagare cosa esista effettivamente dentro di noi, esseri unici e irripetibili. A dominare la scena una credenza delle meraviglie, abitata da tutto quello che ci aiuta a diventare come vorremmo essere. Ai suoi lati abitano Me e

Te che, come all'inizio di ogni esistenza umana, partono per la grande avventura della vita, ricevendo in dono una vera e propria mappa per cercare e trovare, se possibile, il Sé. E lo spettacolo, in modo sapiente e fervido, accompagna i bambini in questo meraviglioso viaggio.

L'incanto del cinema

"Cinema, che Figura!": è stato invece il sottotitolo della 23a edizione di **Incanti**, lo storico festival organizzato a Torino da Controluce-

Teatro d'ombra, dedicato al rapporto fra questa particolarissima forma della scena e la settima arte, qui rappresentata anche da una rassegna dedicata ai film d'animazione di Kihachiro Kawamoto.

Compagnie provenienti da Danimarca, Belgio, Spagna, Regno Unito e Italia si sono confrontate con le tematiche e le tecniche del cinema e dell'immagine in generale, includendo video e fotografia. Il Progetto *Incanti Produce* – ossia lo spettacolo prodotto in seno al festival, a seguito di un percorso laboratoriale affidato a un maestro – quest'anno ha avuto come protagonista Agnès Limbos della compagnia Gare Central, uno dei nomi più importanti del teatro di oggetti europeo, che ha coinvolto sei giovani interpreti, provenienti da tutto il mondo, in uno spettacolo – **Le théâtre d'objet et le cinéma** – dove gli oggetti (catini, bambole, ceste, scarpe, teschi) hanno creato mondi insospettabili.

Al festival abbiamo avuto il piacere di rivedere due maestri del teatro di figura europeo, l'inglese Stephen Mottram e l'italiano Gigio Brunello che hanno presentato a Torino rispettivamente *The Parachute* e *La grande guerra del sipario*.

The Parachute è diviso in due parti: nella prima Mottram utilizza, per creare un mondo luminosissimo e del tutto particolare, una semplice manciata di palline e di stecchetti bianchi, mentre nella bellissima seconda parte dello spettacolo, concepita in tutt'altro modo, assistiamo al gioco di una semplicissima marionetta in rapporto a piccole maschere, che di volta in volta vengono utilizzate per creare momenti di sottile, ironica, poesia.

Gigio Brunello, con l'inseparabile aiuto drammaturgico di Gyula Molnar, in **La grande guerra del sipario**, invece, mescolando sapientemente commozone e ironia, ci parla di una guerra del tutto particolare, quella nata tra i burattini e i *pelouche*, per colpa di un grande sipario, rubato nientemeno che dalla Morte.

Della partita è stato anche il gruppo spagnolo La Cuentista con **Diaboliques** rielaborazione dell'omonimo capolavoro di Henri-Georges Clouzot, dove realtà e finzione si mescolano continuamente, attraverso una messinscena di intrigante coinvolgimento. E poi, ovviamente, gli italiani, da Marta Cuscunà e il suo **Sorry, Boys**, non più una promessa ma ormai una certezza del teatro di figura, e non solo, insieme ai padroni di casa di Controluce che hanno presentato **Naufragi**, su musiche di Schumann.★

TEATRO DI FIGURA

Quando le marionette si fanno di marzapane: *Hänsel e Gretel* secondo la Compagnia Colla

HÄNSEL E GRETEL testo e regia di Eugenio Monti Colla dall'omonima fiaba dei Fratelli Grimm. Scene di Franco Citterio. Costumi di Eugenio Monti Colla e Cecilia Di Marco. Luci di Franco Citterio. Musica di Danilo Lorenzini. Con la Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli. Prod. Associazione Grupporiani, Milano.

Con *Hänsel e Gretel* la Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli torna a uno dei temi classici del suo repertorio, la fiaba. Metaforico percorso di iniziazione all'età adulta, la favola dei fratelli Grimm è, come si sa, alquanto terribile. Protagonisti sono infatti due fratellini, abbandonati nel bosco su istigazione della matrigna per non gravare sulla loro poverissima famiglia. Facendo leva sulla loro fame, una strega li attira nella sua finta casetta di marzapane, li cattura e li mette all'ingrasso con l'intenzione di mangiarseli arrosto.

Non ci sono fate, né incantesimi o aiutanti magici: i protagonisti si muovono in un mondo reale, in cui le calamità naturali, la mancanza di lavoro, la povertà e la cupidigia fanno da sfondo alle traversie di una famiglia felice, ma in difficoltà economiche. In sette scene, brevi e incisive, le splendide marionette dei Colla ancora una volta colpiscono nel segno, mescolando realismo (la povera casa dei genitori di Hänsel e Gretel, il bosco), filologia e fantasia, che esplose nel *coup de théâtre* della casetta di marzapane della strega, con tanto di fontana di cioccolato, e in una divertente sarabanda di marionette pasticcini coloratissimi.

Unica licenza che si è concesso Eugenio Monti Colla è trasformare la matrigna in figura positiva e amevole, delegando il ruolo di ingannatrice all'avida vicina di casa, di cui tutti sono vittime fino all'*happy end*. Il forno della strega può attendere e la pace in famiglia sarà così ripristinata senza ombre, per la gioia di adulti e bambini. E con buona pace (o forse no) dei diabolici fratelli Grimm, di Propp e di tutta la psicanalisi infantile. **Claudia Cannella**





Milano - teatro Elfo puccini
dall'8 al 12 febbraio prima nazionale

ermanna montanari / teatro delle Albe

maryam

in scena *Ermanna Montanari* testo *Luca Doninelli*
musica *Luigi Ceccarelli* ideazione e regia *Marco Martinelli*,
Ermanna Montanari produzione *Teatro delle Albe/Ravenna*
Teatro in collaborazione con *Teatro de gli Incamminati/deSidera*

Maryam ci racconta quanto la figura di Maria, Madre di Gesù, sia centrale nel Corano e nella cultura islamica. In tempi di terrorismi e ferocia, Maryam si pone come la "donna dell'incontro", un ponte tra cristianesimo, islam e cultura contemporanea.

Anteprime
Napoli Sala Assoli 27, 28, 29 gennaio
Bari Teatro Kismet 4 febbraio

In tournée
Parma Teatro Due 17, 18 febbraio

www.teatrodellealbe.com

I SEMINARI DI HYSTRIO

Da grande voglio fare l'operatore teatrale!

VI edizione, Milano, Piccolo Teatro Eurolab, 17-18 febbraio 2017

Un intenso week end con 12 ore di lezione a tu per tu con alcuni professionisti attivi da anni nella scena nazionale per approfondire i segreti e le tecniche di alcune delle attività chiave del mondo dello spettacolo dal vivo: l'organizzazione e la gestione di teatri pubblici, privati e compagnie indipendenti, la comunicazione, la promozione, la direzione, il budgeting e il marketing, i rapporti con gli enti locali e i finanziatori.

Comunicare teatro 3.0: web, social e universo digitale

III edizione, Milano, Piccolo Teatro Eurolab, 7-8 aprile 2017

12 ore di lezione sul tema della comunicazione e della promozione, con particolare riferimento al digitale, soffermandosi sui principali mezzi web e social e sui metodi per una corretta ed efficace pianificazione: il piano di comunicazione, strumenti e strategie, promozione e marketing online; quali strumenti (sito, blog, social, newsletter) e quali contenuti (testi, immagini, video), come sceglierli, elaborarli e indicizzarli al meglio.

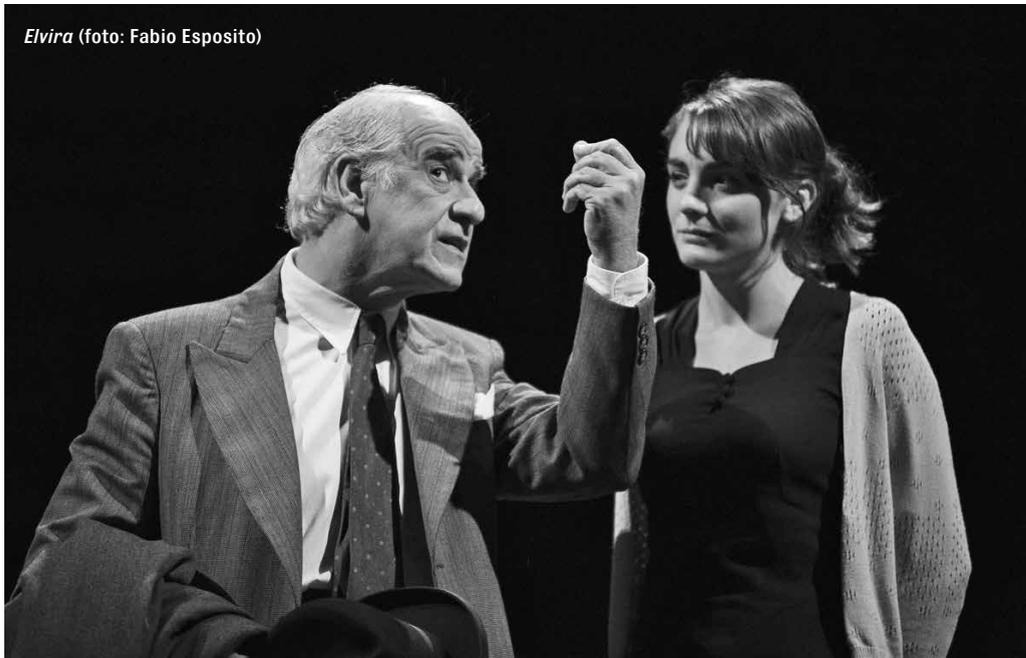
Costo: € 130; la quota è comprensiva di un abbonamento annuale alla rivista Hystrio.

Modalità d'iscrizione: - bonifico sul conto corrente: Codice Iban IT66 Z076 0101 6000 0004 0692 204, intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Olona 17, 2013 Milano. Causale: seminario Hystrio
- versamento tramite bollettino su c/c postale n. 40692204 intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Olona 17, 2013 Milano. Causale: seminario Hystrio

Info: Hystrio - via Olona 17, 20123 Milano - tel. 02.40073256 - www.hystrio.it - segreteria@hystrio.it

Il Maestro e l'allieva *Elvira* secondo Servillo

Elvira (foto: Fabio Esposito)



ELVIRA (*Elvire Jouvét 40*), di Brigitte Jaques. Traduzione di Giuseppe Montesano. Regia di Toni Servillo. Costumi di Ortensia De Francesco. Luci di Pasquale Mari. Con Toni Servillo, Petra Valentini, Francesco Marino, Davide Cirri. Prod. Piccolo Teatro di MILANO-Teatro d'Europa e Teatri Uniti, NAPOLI.

Due mesi di *sold out* al Teatro Grassi, la sede storica del Piccolo. Ma anche la brechtiana *Opera da tre soldi*, diretta la scorsa stagione da Damiano Michieletto, era andata molto bene quanto a presenza di pubblico. Potenza di un ottimo lavoro promozionale, dei nomi di autori e interpreti e soprattutto del fantasma di Giorgio Strehler. In comune le due operazioni hanno infatti un gesto produttivo un tempo tabù in casa Piccolo Teatro, ovvero misurarsi con i cavalli di battaglia dell'illustre fondatore. Mitica la sua edizione del capolavoro di Brecht, ma altrettanto memorabile lo spettacolo firmato dal Maestro, *Elvira o la passione teatrale*, che, a metà degli anni Ottanta, lo vedeva anche in scena, protagonista con Giulia Lazzarini. Difficile, soprattutto in questo secondo caso, comprendere le ragioni artistiche della scelta di Toni Servillo di cimentarsi in una simile impresa. Sia per il tema, caro ai teatranti, ma forse un po' meno allo spettatore comune, sia per l'inevitabile confronto con l'illustre precedente, intriso di riflessi autobiografici capaci di creare una forte empatia anche con il pubblico di non addetti ai lavori. Punto di partenza è *Elvire Jouvét 40*, in cui Brigitte Jaques trascrisse le sette lezioni di Louis Jouvét all'allie-

va attrice Claudia sulla VI scena di *Elvira* nell'atto IV del *Don Giovanni* di Molière, impartite dal grande attore e regista francese tra il 14 febbraio e il 21 settembre 1940 al Conservatorio d'Arte Drammatica di Parigi. In quella scena *Elvira* si recava dal libertino, che l'aveva sedotta e abbandonata, per congedarsi da lui con parole di inaspettata tenerezza e con un'ultima preghiera (vana) a redimersi per scongiurare la dannazione eterna. Una noiosa tirata moralistica di una donna prossima a ritirarsi in convento per molti, per Jouvét una scena d'amore che, metaforicamente, fornisce elementi essenziali di riflessione sul teatro, sull'attore, sulla creazione del personaggio e sullo speciale rapporto maieutico fra Maestro e allieva. Con la guerra, inizialmente sullo sfondo, che si fa via via più minacciosa. Servillo giustamente si discosta dall'edizione strehleriana: il suo Jouvét è ruvido e raziocinante, è un personaggio e come tale viene recitato, anche troppo, risultando alla fine un freddo esercizio di stile. E così la giovane e promettente Petra Valentini, nel ruolo stereotipato dell'allieva in un'impaginazione scenica che ricostruisce, senza infamia e senza lode, una sala prove d'epoca, in cui lo spettatore si trova a spiare, in modo quasi voyeuristico, quel che accade prima di una messinscena. Rimane il quesito iniziale: perché una simile scelta artistica, quando le doti attoriali e capocomiche di Servillo potrebbero essere messe al servizio di ben più interessante repertorio? *Claudia Cannella*

Madre e figlia, nel buio dell'anima

L'ECLISSE, di Joyce Carol Oates. Traduzione di Luisa Balacco. Regia di Francesco Frongia. Costumi di Ferdinando Bruni. Con Ida Marinelli, Elena Ghiurov, Cinzia Spanò e Osvaldo Roldan. Prod. Teatro dell'Elfo, MILANO.

Due donne. Madre e figlia, in un comune interno borghese. Ma anche, da un altro punto di vista, vittima e carnefice. C'è un sottotesto, potenzialmente incandescente, dietro la "bella forma" dell'atto unico *L'eclisse* di Joyce Carol Oates, il secondo prodotto dall'Elfo, dopo *Nel buio dell'America* del 2010. Una riflessione acuta e penetrante sulle relazioni umane in cui, spesso, s'insinua il germe del potere. Dove l'uno dipende dall'altro. Francesco Frongia, nella sua rilettura, è bravo a cogliere questa ambiguità di fondo. Evita le scorciatoie, la struttura protetta e certo abusata del *thriller*, e si concentra, con obiettività e sospendendo il giudizio, su quanto è più difficile da raccontare, il rapporto quotidiano tra le protagoniste. Ma, allo stesso tempo, lasciando intendere che qualcosa, dietro le parole, stride. Con la metafora del pugilato, il salottoring, sospeso nel vuoto. Le note del pianoforte che scendono a commentare i momenti topici, i passaggi da un quadro all'altro, le epifanie; la calibratura attenta dei pieni e dei vuoti, i silenzi; il vago oscillare tra il buio e la luce, evidente nei dettagli, i quadri di Ferdinando Bruni alle pareti, che rappresentano l'eclisse. Piccoli segni che non invadono il campo e mai intaccano la sostanza umana di cui è intessuta la pièce, piuttosto aiutando a darle un senso "altro", un respiro maggiore, uno sguardo, una direzione. Lasciando da parte ogni facile semplificazione, le ricadute nel sentimentalismo, per calcare il terreno ondivago della realtà, giù scendendo nelle orrorifiche piaghe dell'animo umano, quella linea d'ombra che tutti cerchiamo di non oltrepassare, tra sanità e follia, e che si spalanca a tratti, nostro malgrado. Antitetiche all'apparenza, sole e fragili, profondamente contraddittorie, col sentimento del passato che incombe e una mai nascosta speranza nel futuro, meravigliosamente interpretate dalle due attrici, Ida Marinelli con piena maturità, Elena Ghiurov ancora con troppa enfasi, le due donne acquistano, così, la statura di icone di una condizione umana. Personaggi a tutto tondo in cui è nascosta una scommessa, una verità. Cui noi ci affezioniamo e che osserviamo piano, in punta di piedi e senza fare rumore, dal buco della serratura evocato dalla scenografia. *Roberto Rizzente*

Bergamasco/Bachmann, sonata per voce sola

IL TRENTESIMO ANNO, liberamente tratto dal *Trentesimo anno*, di Ingeborg Bachmann. Traduzione di Magda Olivetti. Di e con Sonia Bergamasco. Prod. Sonia Bergamasco-Teatro Franco Parenti, MILANO.

IN TOURNÉE

Sonata per voce sola. Nessun altro strumento. Mille modulazioni. Piano, pianissimo, forte, agitato, fortissimo. Un abito bianco con sontuosi drappaggi, un leggio, le braccia che voltano sopra la testa con gesti evanescenti. E la voce, sì la voce: di volta in volta morbida, secca, aspra, rauca, cupa, angosciata, serena, radiosa, leggera, civettuola. Sussurri, stacchi, grida, sospensioni, accelerazioni, pause, e via via seguendo una partitura tutta interiore che cattura, coinvolge, commuove, emoziona. Superba prova d'attrice. "Un'idea di e con": dunque tutto suo è il lavoro di scelta, adattamento, messa in scena. Sonia Bergamasco affronta il testo di Ingeborg Bachmann, *Il trentesimo anno*, con una magnifica intelligenza interpretativa. «Sono in cerca di frasi vere» dice l'attrice in una breve nota. Così è: vera è ogni parola nella sua lettura, vera, inquietante, a volte sconvolgente. È la storia di un compleanno: trent'anni appunto. Il protagonista si trova di fronte a un vuoto: chi sono, dove sono, che cosa voglio. Non sa rispondere. Fugge. Va prima a Roma, dove è stato tempo fa, ritrova amici e luoghi noti, ma non la risposta alle sue domande. Fugge di nuovo: Venezia, Vienna. Cerca, si interroga, vaga, incontra, ma non si ritrova. Un incidente di macchina lo spinge al limite dell'esistenza e della consapevolezza. Risolverà? Si ritroverà? Il discorso viene lasciato aperto. Il racconto non è un capolavoro, il percorso interiore del trentenne è talora incerto, sbanda, lascia perplessi, ma è una magnifica occasione per Sonia Bergamasco, che ci fa dimenticare con la sublime padronanza del suo strumento vocale la fragilità dell'originale. *Fausto Malcovati*

Se i witz di Tabori si spengono in uno sketch

LE VARIAZIONI GOLDBERG, di George Tabori. Traduzione di Marco Castellari e Laura Forti. Regia di Luca Micheletti. Scene di Csaba Antal. Costumi di Rosa Mariotti e Linda Riccardi. Luci di Fabrizio Ballini. Musiche di Rossella Spinosa. Con Luca Micheletti, Marcella Romei, Michele Nani, Pietro De Pascalis, Claudia Scaravonati, Barbara Costa, Rossella Spinosa. Prod. Teatro Franco Parenti e Compagnia Teatrale I guitti, MILANO.

Lui, George Tabori, è uno dei più originali (e, nonostante questo, meno conosciuti dal grande pubblico) autori emersi dall'Europa dell'Est nel secondo Dopoguerra. Allievo dichiarato di Brecht, mette al centro dell'opera una dissacrante revisione delle tragedie del Novecento: il fallimento del Sacro, la perdita di sé, la Shoah, con un coacervo di parole, linguaggi, riferimenti culturali, anche dalla Bibbia. Nella messinscena delle *Variazioni Goldberg*, mai rappresentate in Italia, Luca Micheletti pare subire il peso di tanta densità. Si percepisce, nel pur talentuoso regista, l'ambizione di dire tutto, comprendere tutto. Ma, proprio per questo, lo spettacolo prodotto dal Parenti vola alto, troppo, avvitandosi in una speculazione fine a se stessa, che addensa temi, estetiche, invenzioni, si compiace delle citazioni, Dostoevskij, Kafka, Freud, Canetti, Strasberg, Artaud senza davvero trovare una chiave di lettura, un centro gravitazionale. A partire dalla scenografia, una stanza anecoica che vuole farsi parafrasi di quell'opera-mondo evocata dal titolo della pièce, omaggio alle *Variazioni* di Bach e alla performance di Glen Gould. Un grado zero, nell'infinito territorio delle possibilità, che allude tanto a una problematica rifondazione dell'esistente quanto al mistero della creazione artistica, coerente alla costruzione immaginata da Tabori, ma troppo ermetica per essere apprezzata davvero. Sul piano del linguaggio, tutto, poi, si mostra, il cabaret, la farsa, il cinema muto, con un affastellarsi di codici fin troppo cacofonico e sconnesso. Gli stessi personaggi, ben descritti da Tabori, in niente sfigurando da quelli di un Beckett, appaiono stinti, abbozzati,

sono macchiette, inchiodati a una recitazione perennemente sopra le righe e marcatamente televisiva, che non conosce i silenzi, i momenti del dubbio, dello spaesamento, disinnescando quelle gag, i witz che, più che da un *divertissement* intellettuale, nascono dalla relazione tra figure a tutto tondo, il contrasto tra la bonomia dell'assistente, Goldberg, e i capricci del regista, Mr. Jay. Priva della necessaria (e meditata) leggerezza, la drammaturgia di Tabori si sterilizza, così, in una collezione di *sketch* asettica e cerebrale. Lettera morta che non incide, vola via e diverte solo a sprazzi, poco lasciando dell'eredità che il grande drammaturgo ha voluto consegnare. *Roberto Rizzente*

Tra Stalin e Bulgakov la seduzione del potere

COLLABORATORS, di John Hodge. Traduzione e regia di Bruno Fornasari. Scene e costumi di Erika Carretta. Luci di Fabrizio Visconti. Musiche di Rossella Spinosa. Con Tommaso Amadio, Emanuele Arrigazzi, Michele Basile, Marco Cacciola, Emanuela Caruso, Bruno Fornasari, Enzo Giraldo, Marta Lucini, Alberto Mancioffi, Daniele Profeta, Chiara Serangeli, Umberto Terruso, Elisabetta Torlasco, Antonio Valentino. Prod. Teatro Filodrammatici, MILANO.

Censura e libertà artistica, asservimento al potere e indipendenza dell'intellettuale: sono temi attualissimi, quelli trattati da John Hodge, in *Collaborators*. Il *casus belli*, qui, è l'incontro tra Josif Stalin e Michail Bulgakov, cui viene imposta la stesura di

una pièce per celebrare il sessantesimo compleanno del dittatore. Solo che, ed è il marchio di fabbrica dello sceneggiatore di *Trainspotting*, il rapporto tra i due contendenti non è costruito sulla dialettica servo-padrone, piuttosto, è il confronto/scontro - tanto più ambiguo, forse addirittura immaginato - tra "amici". Nella sua messinscena, Bruno Fornasari è bravo a cogliere questo snodo fondamentale. Alberto Mancioffi è uno Stalin ridanciano e godibilissimo, tra il diavolo di Ivan Karamazov e un qualunque contadinotto della provincia russa, istriana e gigionese, che impone la sua forza d'attrazione sull'intellettuale Bulgakov, il problematico Tommaso Amadio, piano conquistandone la fiducia, fino allo scambio dei ruoli. I puristi potrebbero, a questo punto, storcere il naso: non era, quello della censura, un tema serissimo, da trattare con il dovuto rispetto? Fornasari riesce invece, proprio in virtù della farsa, a illuminare quanto è nel fondo del testo, allentando la tensione per poi calcare la mano - con un effetto tanto più tragico - nel secondo atto, quando la finzione è svelata e il "mostro" Stalin rivela il suo vero volto. E poco importa, allora, se non tutti gli attori sono all'altezza. Se la scenografia è ottusa, chiusa in un passatismo fine a se stesso, senza spiragli, direzioni di senso. *Collaborators* è un miracolo di equilibrio e intelligenza registica. Spiazza le aspettative dello spettatore, facendo sentire sulla pelle tutta la fascinazione per il male e l'irragionevolezza del potere. In nulla sacrificando la complessità impressa alla vicenda da Hodge, ma anzi denunciando i meccanismi della censura laddove questi si fanno più forti e seducenti. *Roberto Rizzente*





DE CAPITANI/FERLAZZO NATOLI

Prigioniero di Shakespeare un *Otello* di scarsa audacia

OTELLO, di William Shakespeare. Traduzione di Ferdinando Bruni. Regia di Elio De Capitani e Lisa Ferlazzo Natoli. Scene e costumi di Carlo Sala. Luci di Michele Ceglia. Suono di Giuseppe Marzoli. Musiche di Silvia Colasanti. Con Elio De Capitani, Federico Vanni, Camilla Semino Favro, Cristina Crippa, Angelo Di Genio, Alessandro Averone, Carolina Cametti, Gabriele Calindri, Massimo Somaglino, Michele Costabile. Prod. Teatro dell'Elfo, MILANO.

IN TOURNÉE

Otello, di cui De Capitani firma la regia con Lisa Ferlazzo Natoli, è ambientato in un luogo magico, dove drappi trasparenti possono diventare stanze, mare agitato e finanche scomparire per lasciar riconoscere l'attore, che attende il suo momento al lato della scena: una grandissima idea di Carlo Sala. La traduzione di Ferdinando Bruni guarda all'emancipazione dal tono lirico verso una colloquialità quasi interiettiva e all'attualizzazione di temi come il razzismo e la violenza sulle donne.

Detto che il secondo pare abbastanza tautologico, il primo purtroppo si esaurisce in poche battute. Bruni non valica la soglia drammaturgica della riscrittura, lasciando che il ritmo del Bardo continui ad avere la sua potenza più tradizionale. L'audacia della macchina scenica rimane così la maggior spinta verso una grandiosità postdrammatica che, complici le estetiche differenti degli artisti coinvolti, non arriva a compimento, attestandosi su un piano di lettura più agevole che, però, proprio perché dentro un'architettura potentissima, finisce per apparire bidimensionale. De Capitani è il Moro e Federico Vanni uno Iago che parrebbe non avere *le physique du rôle* del cattivo, ma riesce poi a incarnare una sordida ambizione da impiegato. Un mix di attori con anni di palcoscenico e di giovani talenti come la Semino Favro o Di Genio completano il cast.

Ma qualcosa resta nell'intenzione, senza arrivare in scena e il tentativo di ringiovanimento, fra testo e attori, non si compie. Insomma la sindrome di Dorian Gray affligge questo Otello che cerca il vigore dei quarant'anni, ma non li ha più. Sarebbe persino un elemento di ricchezza concettuale, se sviluppato profondamente: il potente maturo con la sposa giovane, le insicurezze della senescenza maschile *versus* una nuova femminilità capace di definire il suo mondo. Ma anche questo spunto, che pure cogliamo, rimane *in medias res*, contornato da alcuni segni di non chiara leggibilità nel senso dell'astrazione, apposti da una regia che, in ultima analisi, sceglie un'audacia assai moderata. In una macchina scenica così evocativa, aumentata dalle belle luci di Michele Ceglia e dalle musiche di Silvia Colasanti, ben altri azzardi erano possibili. **Renzo Francabandera**

Otello (foto: Luca Del Pia)

Il prete e il cantautore due vite per "gli ultimi"

ANGELICAMENTE ANARCHICI, scritto, interpretato e diretto da Michele Riondino. Drammaturgia di Marco Andreoli. Musiche di Francesco Forni, Ilaria Graziano, Remigio Furlanut. Prod. Centro d'Arte Contemporanea Teatro Carcano, MILANO - Promomusic, BOLOGNA.

IN TOURNÉE

Michele Riondino, con *Angelicamente anarchici*, crea un originale spettacolo in cui fonde le parole di due genovesi: Don Andrea Gallo e Fabrizio De André, legati da una forte amicizia. Riondino appare in scena con l'abito talare, il cappello a tese larghe, il sigaro, elementi che rendono riconoscibile Don Gallo, prete anarchico, di strada, decisamente non convenzionale, dichiaratamente vicino agli ultimi, agli emarginati, all'esistenza confinata, quelle cantate anche da Fabrizio De André. A legare il poeta e il sacerdote è infatti il desiderio di giustizia, unito a una cultura libertaria in nome di una concezione autentica della vita; nelle opere di entrambi infatti si può riscontrare un marcato senso civico e civile. In questo collegamento sta l'idea portante della drammaturgia e regia di Riondino: creare un tessuto recitativo e visivo che unisca i due genovesi che si confrontano sulle stesse questioni. Riondino veste i panni di Don Gallo per raccontare storie di violenza, emarginazione, ma anche di umanità e riscatto. Mentre racconta ci si accorge che i personaggi citati altri non sono che i protagonisti delle canzoni del cantautore genovese, che assumono così consistenza scenica: quali il giudice basso con la gobba, il figlio che uccide la madre levandole il cuore come pegno d'amore, o la donna che chiamavano Bocca di Rosa. Interessante che la musica, dal vivo, rinunci alle parole: i personaggi vengono così a delinearci e farsi riconoscere attraverso una narrazione descrittiva. Suggestivo è il fondale che cambia colore a seconda dei racconti, rosso nella scena del cuore esportato, o che si anima di figure in bianco e nero come ombre cinesi, raffiguranti i musicisti che suonano dietro il fondale, o la proiezione inquietante della gigantesca ombra del cardinale Giuseppe Siri, che ostacolò l'attività di Don Gallo a

causa dei suoi comportamenti giudicati sopra le righe. Solo alla fine dello spettacolo, terminata la finzione scenica, i musicisti si rivelano e appaiono in scena per eseguire celeberrime canzoni di De André. *Albarosa Camaldo*

Un moderno Alceste senza trucco e parrucco

IL MISANTROPO, di Molière. Traduzione di Cesare Garboli. Regia e adattamento di Monica Conti. Scene di Andrea Anselmini. Costumi di Roberta Vacchetta. Luci di Cesare Agoni. Con Roberto Trifirò, Stefano Braschi, Monica Conti, Flaminia Cuzzoli, Giuditta Mingucci, Mauro Malinverno, Stefania Medri, Nicola Stravalaci, Antonio Giuseppe Peligra. Prod. Elsinor Centro di produzione teatrale, MILANO.

IN TOURNÉE

Asciutto. Senza trucco e parrucco. E con uno spirito autoriale che lascia il segno senza strafare. Con disciplina, verrebbe da dire. *Il Misanthropo* della Conti è un'esperienza piacevole e breve, due qualità già piuttosto rare con Molière. Ma che convince soprattutto per la lineare semplicità con cui si propone sul palco, minimalismo da *design* scandinavo applicato al teatro: nessun orpello, nessun azzardo, approccio geometrico ma con un'anima. Ed è un'anima scura, di ombra più che di luce. Quasi a ricordarci che Alceste avrà pure i suoi tragicomici problemi, teso com'è verso quella purezza utopistica e un poco *naïve*. Ma intorno a lui il teatrino del mondo è davvero un trionfo di ipocrisie e vacuità, ognuno a perdersi nei bassifondi delle proprie idiozie. In quest'uomo innamorato c'è più confusione che rabbia, più sdegno che risolutezza. Ragione per cui forse lo sentiamo così vicino. Empatia e tenerezza. Merito anche di un ottimo Trifirò, esempio perfetto di quel lavoro sull'attore di cui si nutre la messinscena. Piace il cast, nella sua interezza. A partire da Flaminia Cuzzoli nei panni della scostante Celimene, che regge bene anche l'urto di un finale in cui il giudizio sulla sua spensieratezza pare fin troppo severo. Siam pur sempre nel XXI secolo! La Conti non teme di sfoltire il necessario, pur mantenendo tutta la centralità della parola. Deviazioni immaginifiche se le concede appena, gio-

cando coi movimenti orizzontali sullo sfondo. Inquietanti. Oltre che utili ad amplificare quella leggera infatuazione per il *dark side* della vita di cui si diceva. Meno comprensibile la volontà di ritagliarsi una presenza costante ai margini della scena, con tanto di pianoforte. Scelta che se da una parte sottolinea alcune ramificazioni di senso sul teatrino del mondo e dona maggiore forza al finale, dall'altra appare per buona parte pleonastica. All'interno di un allestimento che affascina invece per la sua curata modernità. E per il professionismo corale su cui si fonda il progetto. *Diego Vincenti*

Erodiade e il suo profeta tra falli e barbe finte

ERODIÀS, di Giovanni Testori. Regia di Renzo Martinelli. Luci di Mattia De Pace. Suono di Fabio Cinicola. Con Federica Fracassi. Prod. Teatro i, MILANO.

Le premesse erano interessanti. Il temperamento attorale di Federica Fracassi poteva essere l'ideale *trait d'union* fra l'algida eleganza di Sandro Lombardi e la visceralità di Arianna Scommegna. Tanto per citare i due più significativi interpreti dei *Lai* testoriani. Dei tre lamenti sul corpo dell'amato - Cleopatra sul corpo di Antonio (*Cleopatràs*), Erodiade su quello di Giovanni Battista (*Erodiàs*) e la Madonna su quello di Cristo (*Mater Strangosciàs*) - scritti da Giovanni Testori all'inizio degli anni Novanta, poco prima di morire, viene scelto il secondo, il più violento. È la storia di un amore non corrisposto che diventa ossessione, vendetta e disperazione. Federica Fracassi è infatti Erodiade, concubina del tetarca Erode, perdutamente innamorata del profeta Giovanni Battista, che la respinge e disprezza. Convincerà la figlia Salomè a danzare per Erode, chiedendogli in cambio la testa dell'uomo. Poi il tardivo pentimento, il tentativo di suicidio, il vuoto interiore. Immersa in una sorta di delirio, Erodiade rievoca l'atroce vicenda rivolgendosi alla testa mozzata del profeta. Un'impervia e ammirevole prova d'attrice, quella della Fracassi, anche in virtù della carnale e impetuosa lingua testoriana, dove si impastano arcaismi, latino, dialetti lombardi, francese, spagnolo, prosa e versi. E proprio per la densità dell'impianto linguistico-

drammaturgico, forse non c'era bisogno di grandi orpelli di messinscena né di accumulare una pluralità di segni che ben poco ci azzeccano gli uni con gli altri. Questo invece ha fatto Renzo Martinelli che, quasi non si fidasse della potenza del testo, ha infarcito la sua regia di un *bric à brac* senza capo né coda - protesi falliche, scatola scenica in plexiglas trasparente, barba del profeta indossata da Erodiade, manichino in abiti settecenteschi, un tappeto sonoro davvero molesto - che va a complicare anche solo la semplice comprensione della vicenda. Sarebbe bastata quella barba rossa sul viso della Fracassi, metà Erodiade e metà Giovanni Battista, a dare un segno forte e inusuale alla sua rilettura. Invece tanto talento d'attrice sprecato e un incontro mancato. Quello con Giovanni Testori. *Claudia Cannella*

Se la bisca di Pandolfo si trasforma in sala giochi

LA BOTTEGA DEL CAFFÈ, di Chiara Boscaro e Marco Di Stefano, da Carlo Goldoni. Regia di Marco Di Stefano. Con Valeria Sara Costantin, Giovanni Gioia, Marco Pezza, Diego Runko, Valentina Scuderi. Prod. Associazione K, MILANO.

IN TOURNÉE

Chi sono quegli esseri umani goffi e contraddittori che girano intorno alla bottega del caffè? Che tradiscono, raggirano, si indebitano e tramano alle spalle degli altri? Nell'avvicinarsi alla nota commedia goldoniana, La Confraternita del Chianti non cerca forzate attualizzazioni: solo una scritta luminosa, SLOT, evoca le sale fumose e i *jingle* ripetitivi del gioco d'azzardo di oggi. Ed ecco che la bisca di Pandolfo si trasforma, senza bisogno di didascalie, in uno dei tanti inferni urbani all'angolo di strada. Per il resto, la drammaturgia di Chiara Boscaro e Marco Di Stefano lavora in sottrazione, lasciando agire gli ingranaggi del meccanismo comico goldoniano, rimuovendo la polvere, limitando il superfluo. In questo movimento a togliere, persino il protagonista, l'indebitato mercante di stoffe Eugenio, sparisce dalla scena: resta al centro del sistema dei personaggi come presenza assente, assorbito nell'altrove della dipendenza. I cinque attori riem-

piono il palco con energia, entrano ed escono di scena con un *timing* a orologeria, giocano con accenti regionali e stereotipi fermandosi (quasi sempre) un attimo prima del *cliché*. I loro volti sono bianchi di biacca, quasi a strizzare l'occhio alla lunga tradizione di allestimenti goldoniani; e qua e là lasciano andare, sornionia, qualche allusione meta-teatrale. La Confraternita del Chianti - accanto a progetti complessi e politicamente impegnati come *Pentateuco* - si concede in questo caso una pièce ritmata e godibile, fresca e mai sguaiata: per ricordarci che la macchina goldoniana, quando si è abili a rimetterla in moto, funziona ancora alla perfezione. Ma sul rassicurante lieto fine da commedia, con tanto di matrimoni ricomposti e gogna dei colpevoli, i due autori si permettono di avanzare qualche dubbio: siamo davvero certi che allontanate le malelingue e arginati i biscazzieri torneremo a essere felici e contenti? *Maddalena Giovannelli*

Le magie di Mottram e l'origine della vita

THE SEAS OF ORGANILLO, di Stephen Mottram. Regia di Deana Rankin. Scene di Simon Scullion. Luci di Kenneth Parry. Musica di Sebastian Castagna. Con Stephen Mottram. Prod. Stephen Mottram, Londra. IF FESTIVAL, MILANO.

The seas of organillo è un'indagine sulle suggestioni della potenza vitale, sulla forza generatrice biologica, dove esseri viventi, mossi da forze meccaniche assurde in quello che fino a poco prima sembrava un pianeta di un universo

lontano, di colpo diventano abitanti di un ovulo portatore di un dna a noi vicinissimo. La scena si compone di poco: una torre centrale nera in cui risiede Stephen Mottram, che manipola, non sempre nascosto, ma in vestito nero per confondersi con il fondo scenico, creazioni meccaniche sofisticate nella loro apparente semplicità, che rivelano uno studio meticoloso sui gesti primigeni e che comunicano l'idea del movimento. Lo spettacolo incorpora abilità da burattinaio ma anche pensiero ingegneristico e indagine anatomica, e non sono rari veri e propri giochi di prestigio con le mani, attraverso i quali il "mago" Mottram fa apparire e sparire oggetti dalla scena abitata solo, oltre che da queste fluttuanti creazioni freudiane, da luci siderali e dalle bellissime musiche del compositore argentino Sebastian Castagna, con i suoni di un piccolo organetto - detto "organillo" - costruito dallo stesso Mottram. Ispirato ai libri di Elaine Morgan (*Le teorie della scimmia acquatica*) e di Lennart Nilsson (*Un bambino è nato*), *The seas of organillo* è effettivamente uno spettacolo di grande suggestione scenica dove sogno e piccolo incubo si fondono per rappresentare lo sconcerto del pensiero davanti al mistero della vita. E se anche non tutti i passaggi sembrano seguire una sequenza di ragionamento o un collante emotivo di costante compattezza, l'insieme delle apparizioni è sufficiente a lasciare nello spettatore la chiara sensazione di aver indagato un mondo coerente e a suo modo reale; un universo parallelo, che magari ci portiamo dentro, come sequenze di dna, come polvere del Big Bang. *Renzo Francabandera*



Danae, il festival diffuso: riflessioni sullo scenario urbano

Produzioni (*Vous êtes pleine de désespoir*), danza, masterclass, performance, ricerca che attiva e coinvolge il territorio: questo il festival organizzato da 18 anni a Milano dal Teatro delle Moire.



WHAT AGE ARE YOU ACTING? LE ETÀ RELATIVE, di Silvia Gribaudo. Drammaturgia di Giulia Galvan. Luci di Leonardo Benetollo. Suono di Paolo Calzavara. Con Domenico Santonicola e Silvia Gribaudo. Prod. Act Your Age-Centro per la Scena Contemporanea, Bassano Del Grappa (Vi) e altri 2 partner internazionali.

R.OSA 10 ESERCIZI PER NUOVI VIRTUOSISMI (short version), ideazione, regia, drammaturgia e regia di Silvia Gribaudo. Con Claudia Marsicano. Prod. La Corte Ospitale, Rubiera (Re) e altri 5 partner.

DANAË FESTIVAL, MILANO.

IN TOURNÉE

Come può il corpo, con le sue imperfezioni, rappresentarsi nella danza? E come può l'individuo entrare in relazione con le insicurezze determinate dal proprio fisico? Silvia Gribaudo fa di questi temi il nucleo della propria ricerca artistica, presentata al Festival Danae in un doppio appuntamento che mette al centro della riflessione l'età e il peso del corpo. Quelli che la nostra società considera comunemente dei limiti diventano allora oggetto di una rappresentazione scanzonata e delicatamente ironica. In *What Age Are you acting?* è la Gribaudo stessa, in scena con Domenico Santonicola (68 anni) a mostrare con la danza l'inasprirsi delle curve e l'increscarsi della pelle. La drammaturgia è fatta di frasi sospese, tra inco-

raggiamenti motivazionali e incertezze del quotidiano, e di coreografie che mettono al centro, con disacrante semplicità, le mancate sicurezze del tempo che passa. Con un'alternanza di immagini poetiche, riferimenti all'iconografia dell'arte (dal *Discobolo* alla *Colazione sull'erba*) e un'ironia che rinuncia tanto all'auto-contemplazione quanto alla auto-commiserazione, la paura di invecchiare viene fatta a pezzi, esattamente come il cetriolo affettato in scena e applicato sul corpo come tonificante elisir di giovinezza. Per Claudia Marsicano, unica interprete di *R.OSA*, è l'ingombrante massa fisica il punto di partenza per una ricerca sull'espressione del corpo vocata alla leggerezza. La struttura dello spetta-

colo si articola in alcuni esercizi (presentati a Danae in forma ridotta, il debutto sarà in primavera) che giocano sul contrasto tra grande e piccolo, tra difficoltà e semplicità. Così, se per sottolineare la fonetica di una parola servono grandi gesti, una canzone di Britney Spears può essere invece danzata solo con la mimica del viso. Complice la catalizzante e allo stesso tempo delicata presenza scenica della performer, Gribaudo indaga, ancora, virtuosismi "altri", che conferiscono un nuovo senso alle immagini stereotipate della bellezza, coinvolgendo il pubblico in un processo di spostamento dello sguardo. E invitando anche lui, armato di coraggio e leggerezza, a prendersi gioco dei propri limiti superandoli.

Francesca Serrazanetti

VEDI ALLA VOCE ALMA, di e con Lorenzo Piccolo. Regia e coreografia di Alessio Calciolari. Costumi di Rosa Mariotti. Luci di Andrea Violato. Prod. Nina's Drag Queens, Milano. DANAË FESTIVAL, MILANO.

Sorpresa! Le Nina's Drag Queens ci hanno abituato a eccessi di ogni genere, costumi vistosissimi, trucchi esasperati, tacchi vertiginosi e invece in questo monologo di e con Lorenzo Piccolo, uno dei pilastri della compagnia, magnifico interprete oltre che drammaturgo (regia di Alessio Calciolari), tutto è misurato, composto, ironico, deliziosamente ammiccante. *Vedi alla voce Alma* mescola insieme due storie di abbandoni d'amore: un uomo, nella *Voce umana* di Cocteau, abbandona una donna che in una lunga telefonata grida tutta la sua disperazione, e Alma Mahler abbandona il pittore Kokoshka che, per vendicarsi, fa costruire una bambola con le fattezze di Alma e poi la fa a pezzi, riempiendo di segatura tutto il suo studio. Lorenzo Piccolo, senza trucco, con la sua faccia da bravo ragazzo della porta accanto, racconta le due tragicissime storie con incantevole umorismo, usando con grazia pochi strumenti da *drag queen*: una parrucca, messa magari un po' sbilenco, una gran gonna di tulle rosa che poi si toglie subito, un vestitino da casalinga che rende tutta la vicenda ingenuamente banale. Ma poi sfodera gli artigli, usando in modo superlativo il *play-*

back, quello sì da grandissima *drag queen* quale è: ora è la voce di Anna Proclemer che recita il monologo di Cocteau, ora è la soprano che canta la *Voix humaine* di Poulenc, ora è la Vanoni con il suo indimenticabile «Mi sono innamorata di te...». Poco più di un'ora di autentico godimento. Lorenzo Piccolo si muove e racconta con una leggerezza, una vivacità, una scioltezza ammirevoli. Il che dimostra una volta di più che le sventatissime Nina's Drag Queen hanno fior di testa sulle spalle: Shakespeare è alle porte. *Fausto Malcovati*

BETWEEN ME AND P., di e con Filippo Michelangelo Ceredi. Prod. Filippo Michelangelo Ceredi/Teatro delle Moire, Milano. DANAE FESTIVAL, MILANO.

Tra i lutti più difficili da elaborare c'è quello *in absentia* del corpo. Incidenti aerei, esplosioni, sparizioni della persona. Forse quest'ultimo il più crudele, perché neanche sai se piangere un morto o un vivo. Semplicemente non sai. Filippo Michelangelo Ceredi aveva cinque anni quando il fratello Pietro scomparve nel nulla. Nel luglio 1987, Pietro, allora ventiduenne, se ne andò di casa e non vi fece più ritorno. Da quel giorno non si sono avute più sue notizie. Questa assenza rimane sopita, latente nel cuore di Filippo fino a quattro anni fa quando, casualmente, ritrova nella casa materna scritti, lettere, ritagli di giornali, musicassette, registrazioni audio, fotografie e libri appartenuti al fratello. E allora sente il bisogno di riappropriarsi di un pezzo della sua storia familiare, di far luce su un'assenza silenziosa quanto pervasiva. La racconta con delicatissimo pudore e palpabile dolore, affidando le scarse parole che descrivono questo percorso di conoscenza a quel che lui scrive a computer e viene proiettato sul fondo della scena. Filippo è seduto a un tavolo, il volto impassibile, da cui traspare un'infinita malinconia, "armato" solo del suo portatile e di tanti materiali, che sparge a terra, con cui cerca di comporre il puzzle di un'esistenza complessa. Sono immagini di una Milano grigia, fotografie sbiadite, ritagli di giornale, videointerviste a parenti e amici. Pietro era un giovane uomo inquieto, un intellettuale insonne a cui tutto andava stretto, forse vittima

della depressione. Filippo lo conosce e ce lo fa conoscere così, in una condivisione di emozioni con il pubblico davvero toccante per sobrietà narrativa e rispetto di fragili memorie familiari. Chiude con qualche passo di danza sulle note di *Vivere una favola* di Vasco Rossi, inno a quella «vita spericolata», che si è trasformata in un'assenza con cui piano piano imparare a convivere. *Claudia Cannella*

VOUS ÊTES PLEINE DE DÉSEPOIR - UNA SIRENA, di e con Alessandro Bedosti, Alessandra De Santis, Attilio Nicoli Cristiani. Scene e luci di Adriana Renna. Costumi di Elena Rossi. Prod. Teatro delle Moire, Milano. DANAE FESTIVAL, MILANO.

Oltre un anno di lavoro per intrecciare pratiche e visioni: il Teatro delle Moire, da sempre guidato con pervicace, programmatica apertura da Alessandra De Santis e Attilio Nicoli Cristiani, si è concesso un tempo lungo, al di fuori di ogni logica produttiva, per incontrare l'appartato attore e danzatore Alessandro Bedosti. L'esito scenico è un salutare spaesamento: degli artisti e degli spettatori. Partendo da molteplici letture del mito della sirena, *Vous êtes pleine de désespoir* presenta tre figure: due minuti uomini vestiti di bianco (stivali di gomma, guanti, grembiule e tuta da laboratorio) e una donna nuda, il monumentale corpo celato da spesse striature nere. Trascinata con vera fatica al centro di uno spazio scenico minimale, la scura Figura, immobile per tutta la durata della performance, è posta in relazione alle silenziose azioni dei performer. La relazione scenica è duplice. Il fare dei due uomini modifica, con calma implacabile, la percezione del pubblico: il corpo femminile diviene informe ammasso di carne quando il pavimento attorno a lei è lavato come ci si trovasse in un macello, o in una pescheria; è Cristo depresso se affiancato a una serie di *tableaux vivants* evocanti un Compianto; diventa grande madre grazie a un lungo abbraccio filiale. L'irradiante persona, al contempo, si manifesta come catalizzatore: sostanza che, pur rimanendo inalterata, induce cambiamenti negli elementi con cui entra in relazione. *Vous êtes pleine de désespoir* funziona come la celebre illusione *duck-rabbit* proposta circa un secolo fa dallo psicologo Joseph

Jastrow: un'unica immagine che, alternativamente, può essere interpretata percettivamente come la testa di un'anatra (che guarda verso sinistra) oppure di un coniglio (che guarda verso destra). Un oggetto di sguardo inafferrabile, inclassificabile, misterioso: aggettivi adatti a sintetizzare il percorso di questi artisti, per i quali il termine "ricerca" si traduce in vibrante pratica scenica quotidiana. Mite e feroce. *Michele Pascarella*

FAMILY AFFAIR | MILANO, di Zimmerfrei. Drammaturgia di Anna Rispoli e Anna de Manicor. Regia di Anna de Manicor. Video di Anna Mennuni e Gianluca Mattei. Con 21 cittadini partecipanti al progetto. Prod. Network Open Latitudes e Zimmer Frei, Bologna-Bruxelles. DANAE FESTIVAL, MILANO.

Con *Family affair* Zimmerfrei, collettivo artistico italo-belga, ha a Milano la sua prima tappa italiana dopo aver toccato altre città europee. La compagnia seleziona un numero di famiglie, lavora con loro per tre settimane, quindi porta in scena, con gli stessi partecipanti, gli esiti di una ricerca che è insieme artistica e sociale. Obiettivo è restituire la fotografia di un luogo a partire dal nucleo originario di ogni società complessa, la famiglia, nelle sue varie forme. A Milano la compagnia è stata ospite di Olinda, ad Affori, periferia nord-est milanese, dove cinque famiglie hanno aperto case e vite, raccontandosi. Famiglie molto diverse, dalla classica genitori-figliofiglia, a quelle con zii-padri, cugini-fratelli, coppie di amici conviventi e non, multi generazionale e multicultu-

rale (ma non multietnica). Raccontano tic, manie, abitudini, ricordi, rivelando frammenti della rete di relazioni che legano una comunità. A costruire lo spettacolo, gli stessi protagonisti della ricerca che, armati di microfono e cuffie, si raccontano, alternando video ripresi nelle case dei partecipanti, fotografie, brevi dialoghi, frammenti del questionario compilato da tutti. L'esito è un'istantanea della società, che non restituisce la realtà, ma solo il frammento molto parziale isolato dallo sguardo di chi l'ha scattata. Esperimento interessante, che ricorda *100% Stadt* dei Rimini Protokoll. Il limite, qui, dal punto di vista drammaturgico, sta proprio nella stessa natura non performativa dell'oggetto scenico. Portare in scena i protagonisti delle storie raccontate (bambini inclusi) implica prevedibili imprecisioni, distrazioni. Un montaggio più meditato avrebbe forse alleggerito una prima parte molto lunga e statica dove si alternano le immagini fisse in video di tutti i protagonisti, uno dopo l'altro, seduti a occhi chiusi mentre un familiare parla per loro *live* al microfono, dicendo un testo che ascolta in cuffia. Ci si perde un po' nella ricostruzione dei rapporti, nelle storie raccontate che non sempre aprono altri mondi. Si fatica a tenere le fila. Alla fine, l'impressione è di aver di fronte un materiale grezzo che richiede ancora di essere elaborato per pervenire a un compimento in un oggetto capace di attivare pienamente il nostro intelletto. *Ilaria Angelone*

In apertura, *What age are you acting? Le età relative*; in questa pagina, *Family affair* | Milano.



Pietro Ghizzardi, il pittore contadino

CASA GHIZZARDI: MI RICHORDO ANCORA, di Giulia Morelli e Silvio Castiglioni. Regia di Giovanni Guerrieri. Scene di Nicolò Cecchella. Costumi di Sartoria Tirelli, Roma. Con Silvio Castiglioni. Prod. Crt Teatro dell'Arte, MILANO.

Una mucca nella stalla guarda un cavallino e partorisce un puledro. Una visione fantastica, una geografia del desiderio che forse è la cifra più emozionante dell'opera di Pietro Ghizzardi, pittore contadino vissuto a Boretto - bassa padana, dove il Po spesso bussa alla porta di casa - in pieno Novecento. Pittore malgrado tutto, potremmo dire, che usava i cartoni spianati e i colori se li fabbricava da solo con quello che aveva. Dipingeva su qualunque cosa, Pietro Ghizzardi, anche sui muri. Dipingeva donne, volti, corpi, animali sempre mansueti, con uno stile difficile da definire. *Naif*, dice qualcuno, ma nulla a che vedere con Ligabue, suo conterraneo, altri lo avvicinano piuttosto a Rauschenberg o Schiele. Ispirato all'opera e alla vita di questo singolare uomo e artista, *Casa Ghizzardi* è un oggetto drammaturgico difficile da etichettare. Artefice dell'idea e di un progetto di riscoperta di questo artista sconosciuto, eppure apprezzato in vita da Cesare Zavattini, è Giulia Morelli, che del pittore è anche la pronipote. Silvio Castiglioni conduce un piccolo gruppo di spettatori in un percorso nella memoria, in cui Pietro Ghizzardi, è raccontato, evocato e infine mostrato, attraverso le sue opere (una piccola selezione) e le sue parole sgrammaticate, fluviale flusso di pensieri, memorie, visioni raccolte in un libro. Basta un cappello ornato di

piume e un tabarro a Silvio Castiglioni per vestirne non solo metaforicamente i panni e venirci ancora più vicino, portandoci fra quella nebbia che sul Po è indispensabile ingrediente del paesaggio anche interiore. Inevitabile, alla fine, soffermarsi stupiti davanti a quei disegni. Un lavoro che merita lunga vita e attenzione. *Ilaria Angelone*

L'espressionismo punk di Brecht/Phoebe Zeitgeist

BAAL, di Bertolt Brecht. Ideazione, regia e scene di Giuseppe Isgrò. Drammaturgia di Margherita Ortolani. Musica di Elia Moretti. Con Enrico Ballardini, Francesca Frigoli, Elia Moretti, Dario Muratore, Margherita Ortolani. Prod. Teatro Franco Parenti e Phoebe Zeitgeist, MILANO.

Punk is not dead. Il punk non è morto. E nemmeno Brecht. È sufficiente farlo bene. Come riesce ai Phoebe Zeitgeist, qui alle prese col primo testo del genio di Augusta. Una drammaturgia di eccessi. Dal fascino espressionista. Dove si fa emergere con forza lo straniamento, il teatro epico d'inizio Novecento, il mostrare i personaggi più che viverli (ma con quanto corpo!). Girandola di coiti, innamoramenti e morte. Con protagonista un antieroe sfrenato e dal fascino inquieto, già interpretato nel 1982 da David Bowie. È un inno al maledettismo *Baal*. Ma anche all'amore. È una riflessione sul destino, sul mito classico. Ma anche uno sberleffo alla vita, un'alzata di spalle giocata sui toni del rosso e del nero. Non è un lavoro perfetto. E forse una tavolozza più larga di registri e volumi (interpretativi, emotivi), lo arricchirebbe di maggio-

ri sfumature. Ogni tanto l'urlo è più forte dopo un breve silenzio. Ma puntualizzare il dettaglio sarebbe come misurare il rumore dei Einstürzende Neubauten. O l'oscurità di Tricky. «Godete anche del crollo!» dice Baal. E godiamo quindi anche dell'imperfezione. Perché quello che più interessa è che raramente si è visto un Brecht così viscerale, urgente, colto. *Punk*, appunto. Che ne rilegge l'eredità e la fa propria. Chi in questi anni ha davvero avuto il coraggio di farlo? Di misurarsi con quella straniante distanza? Percorso artistico coerente quello di Isgrò & Soci. Adulto. Dove lo stratificato gioco intellettuale trova sfogo in un teatro scuro e malsano. Febbricitante. Si cerca il disturbante. Con il corpo al centro della visionarietà registica, chiave per l'eccesso e la sua estetizzazione. Ottimo il cast, cui si aggiunge Elia Moretti a suonare dal vivo tastiere, elettronica, percussioni. In un teatro dove oltre ai soldi sembrano spesso mancare le idee, i Phoebe Zeitgeist continuano ad avere qualcosa da dire. E lo dicono piuttosto bene. *Diego Vincenti*

Fratelli coltelli alla resa dei conti

IL PREFERITO, scritto e diretto da Dario Merlini. Con Daniele Crasti e Dario Sansalone. Prod. Oyes, MILANO.

Fratelli coltelli. Come nel più inflazionato dei *cliché*: il meschino con la maschera da buono, lo sbandato dal cuore d'oro. Ma non c'è giudizio morale, nessun moralismo da quattro soldi. A emergere è invece lo sguardo feroce su una società dell'apparenza e dei sotterfugi, in cui i protagonisti paiono per assurdo pedine minori. Eroi tragici nella loro (a)normalità, destinati a correre confusi verso un frontale col destino. È il lavoro drammaturgico a caratterizzare in positivo *Il preferito*, agile produzione degli Oyes che affianca l'altro loro fortunato percorso di riscrittura dei classici. È un duetto cui donano vita con intensità e precisione Dario Sansalone e Daniele Crasti. Il primo è un politico lanciatissimo, sposato con la ragazza che ai tempi piaceva al fratello persosi nell'eroina. Il capezzale del padre (che di danni ne ha fatti parecchi) è l'occasione per "chiarirsi". Oltre che per mettere in piedi un raffazzonato scambio di persona, per coprire una notte di droga e di sesso del politico, dove ci è pure scappato il mor-

to. Non facile incastrare così tanti piani tematici e temporali. Sfida ambiziosa. Gestita con equilibrio grazie a una scrittura che di rado va in sofferenza. Margini di miglioramento rimangono invece nella regia, distante da un reale gesto autoriale, da uno sguardo immaginifico, da una solida gestione dello spazio. Buono il confronto con gli attori, anche per la credibilità dei due personaggi. E piace soprattutto l'aver contestualizzato le vicende al tempo presente. Una sorta di scarno realismo. Dal respiro quasi cinematografico per meticolosità e freschezza di dialogo. Corrosiva la battuta conclusiva: «È ancora vivo!». Che i padri sono sempre ingombranti. A volte troppo. *Diego Vincenti*

Alienati da vita social tra parodia e ingenuità

SOCIALMENTE, ideazione e regia di Francesco Alberici e Claudia Marsicano. Drammaturgia di Francesco Alberici. **MONDO CANE**, di Matteo De Blasio e Daniele Turconi. Con Daniele Turconi. Prod. Frigoproduzioni, MILANO.

IN TOURNÉE

Ci sono nomi che emergono più velocemente di altri. All'improvviso, con forza. In qualche modo riuscendo a cogliere lo spirito dei tempi. O forse solo il giusto allineamento degli astri. Insomma: qualità o fortuna? Il dubbio rimane di fronte ai Frigoproduzioni, nati un paio d'anni fa intorno a Francesco Alberici, Claudia Marsicano e Daniele Turconi, e di cui molto si è parlato in questi mesi. **Socialmente** è stato il loro debutto ufficiale. E lo stesso nome del collettivo s'ispira alla ghiacciaia con logo Facebook che troneggia in scena. Gioco di sguardi. Col pubblico a guardare i due curiosi protagonisti, che a loro volta fissano catatonici un televisore. Dialoghi (im)probabili. E spassosi. Immagine parodistica. Ma di grande forza. Come quel frigo griffato Zuckerberg, simbolo consumistico per eccellenza che tutto accoglie. Dove si sceglie, ci si nutre, si digerisce, si espelle. D'altronde cuore del lavoro è proprio una divertita riflessione sul mondo *social* e su quanto ci mandi a male il cervello. Nuova? No di certo. Ma fresca e d'impatto, almeno per quanto riguarda la visionarietà. Meno dal punto di vista drammaturgico, dove la strutturata fatica a rendere omogenea una serie



Baal

di *sketch* dal gusto piuttosto *naïf*. Meglio le immagini. Alcune già cult. Come il ballo di Claudia Marsicano: si potrebbe stare le ore ipnotizzati a guardare la sua coreografia del *Pulcino Pio*. Senza scherzi. Vengono in mente i Teatro Sotterraneo di tanto tempo fa. Affinità elettive. Ma è solo un attimo. Perché **Mondo cane**, il secondo lavoro, rientra invece nella categoria "famolo strano". Vuole essere eccentrico e dissacrante. Ma ci riesce malissimo. Giocchini vecchi di trent'anni e sovraesposizione di ego, nascosta dal basso profilo con cui si butta il monologhino scarichi. Un ragazzo dopo la maturità s'infila in una falsa carriera e in una falsa vita, di corsa verso un falso finale. Poi nella chiusa vale tutto. Sembra uno di quei casi in cui chi sta in scena si diverte molto di più di chi è in platea. Applausi perplessi. Rimane quindi misterioso quale sia il senso ultimo del progetto Frigoproduzioni, al momento appesantito da un confuso eclettismo. E da qualche eccesso di ingenuità. *Diego Vincenti*

Adolescenti di oggi alla conquista del mondo

SHORT SKIN, progetto e regia di Massimiliano Cividati. Con Camilla Pistorello, Marco Rizzo, Libero Stelluti, Camilla Violante Sheller, Matteo Vitanza. Prod. Aia Taumastica, CUSANO MILANINO (Mi).

Smells like teen spirit. Profuma d'adolescenza il nuovo lavoro di Cividati. Senza la forza dei Nirvana, d'accordo. Ma con sguardo curioso e il merito (non indifferente) di tenersi ben lontano da qualsiasi giudizio o morale, limitandosi a tradurre in immagini un ricco catalogo di quello che sono gli adolescenti oggi. O di quello che noi adulti crediamo che siano. Questo il primo dubbio che emerge, osservando quadri scenici che molto concedono ai cliché: la voglia di far festa e di devastarsi, i problemi legati all'alimentazione e quelli con insegnanti e genitori, il sesso e i romanticismi, le droghe, le paure e perfino il falò sulla spiaggia. Non manca nulla. Fra disagi e batticuori. Una piccola, simbolica palestra accoglie il racconto, affidato a *sketch* spesso declinati con linguaggio non verbale. Più corpo che parola. Per un catalogo che nei momenti migliori viene letto con grazia, semplicità, intelligenza. Come l'idea di trasformare i ge-

nitori in alieni senza più contorni, incapaci di dialogo al punto da emettere versi indistinguibili. Difficile non ritrovarsi. In altri momenti la semplicità del tratto non riesce invece a scalfire la superficie di una materia incandescente, poco aggiungendo alla riflessione. Con un incomprensibile crollo verso il finale, quando il lavoro perde di ritmo e si scopre ridondante. Didascalico. Come nell'episodio di (cyber)bullismo ai danni di una ragazza in sovrappeso. Precisi e (quasi) sempre a proprio agio i ragazzi, anche se c'è bisogno di rodaggio. Il titolo fa riferimento al monologo conclusivo. A quel corpo che pare non riuscire a trattenere il meraviglioso eccesso di sogni, di talenti, di desideri. Farci i conti è la chiave per diventare adulti felici. O forse è bello pensarlo. *Diego Vincenti*

Fredda, cinica, spietata la Misura di Ferrini

MISURA PER MISURA, di William Shakespeare. Traduzione di Cesare Garboli. Adattamento e regia di Jurij Ferrini. Scene di Carlo De Marino. Costumi di Alessio Rosati. Luci di Lamberto Pirrone. Con Jurij Ferrini, Matteo Ali, Gennaro di Colandrea, Raffaele Musella, Angelo Tronca, Lorenzo Bartoli, Michele Schiano di Cola, Marcello Spinetta, Francesco Gargiulo, Rebecca Rossetti, Sara Drago, Elena Aimone. Prod. Teatro Stabile di TORINO.

L'aveva già affrontato una decina di anni fa, ma il *Misura per Misura* di Jurij Ferrini non è una semplice riedizione bensì uno spettacolo completamente nuovo, in cui la volontà di sottolineare le ambiguità, le doppiezze e i cinici pragmatismi si unisce al desiderio di far apprezzare a un vasto pubblico l'irraggiungibile grandezza del vecchio Will. Una sordida vicenda di ricatti e peccati venali condannati quali mortali mentre questi ultimi vengono impunemente commessi proprio da coloro che della morale si ergono a inflessibili censori. Una trama che lascia poco spazio alla speranza e alla giustizia, come testimonia la conclusione solo parzialmente "lieta". Ferrini, pur inserendo a tratti qualche facile ammiccamento - taverna-Tavernello - nel suo adattamento della bella traduzione di Garboli, è abile nel mantenere l'opacità di eventi e per-



REGIA DI MALOSTI

Se il Giardino cechoviano è una wasteland dove tutto è compiuto

IL GIARDINO DEI CILIEGI, di Anton Cechov. Traduzione e regia di Valter Malosti. Scene di Gregorio Zurla. Costumi di Gianluca Sbicca. Suono di Gup Alcaro. Luci di Francesco Dell'Elba. Con Elena Bucci, Natalino Balasso, Fausto Russo Alesi, Giovanni Anzaldo, Piero Nuti, Eva Robin's, Roberto Abbiati, Gaetano Colella, Roberta Lanave, Camilla Nigro, Jacopo Squizzato, Federica Dordei e Alessandro Conti. Prod. Teatro Stabile di TORINO.

Tutto è già in rovina, in questo *Giardino* di Malosti. Non ci sono ciliegi in fiore, non ci sono stanze dei bambini e ninnoli infantili. Muri squarciati, porte senza serramenti, cataste di mobili sfasciati. In questa *wasteland* i personaggi vivono il loro incosciente tramonto delle loro vite prima che della loro casa. Un'idea forte, che vanifica ogni sentimentalismo, annulla ogni enfasi (forse eccessiva la grande testa di Lenin che compare nel quarto atto dietro il muro squarciato: anche senza quella testa sappiamo che la rivoluzione è alle porte).

È uno spettacolo sobrio, cupo, severo, quasi senza sbavature, con guizzi di strampalata comicità che dilata la tragedia: l'orchestra suona mentre il Titanic affonda. E alcuni degli interpreti sono tra i migliori visti negli ultimi anni. Ljuba è Elena Bucci. Asciutta, a tratti spigolosa, si muove con grande classe nei magnifici costumi (una lode incondizionata a Gianluca Sbicca), mai troppo svagata, dura nel monologo dei peccati, leggera nel rapporto con Lopachin, sempre un po' distratta ma mai affettata. Malosti ha voluto fare di Gaev (Natalino Balasso) un divertente trombone, sempre un po' sopra le righe, che declama le sue sconclusionate tirate con voce stentorea: perché no? Un goffo cugino di campagna. Eccellente il Lopachin di Russo Alesi, concreto, pratico, efficiente, fa della lunga descrizione dell'asta un autentico pezzo di bravura, i toni si alternano con perfetto controllo, l'astuzia si mescola alla sicurezza, la felicità all'orgoglio, la tenerezza alla compassione.

Piero Nuti è Firs: altra prova indimenticabile. Un vecchietto arzillo che racconta con arguzia al pubblico le didascalie di ogni atto, sorridente in mezzo alla baraonda generale, ultimo frammento di una vita che non c'è più: non a caso cadrà con la casa sotto i colpi di piccone. Brava Roberta Lanave: la sua Varja, mai piagnucolosa, ha una bella vitalità, una presenza energica. Il gruppo dei giovani, Federica Dordei (Anja), Giovanni Anzaldo (Trofimov), Jacopo Squizzato (Jasa) e Camilla Nigro (Dunjasa) anche se ben diretti, non brillano per originalità. Sono invece molto divertenti Roberto Abbiati, un dinoccolato Simeonov-Piscik e Gaetano Colella, eccentrico Epichodov: Malosti ha accentuato la loro bizzarra stravaganza, vistosa, aprendo nello spettacolo squarci di autentica, originale comicità. **Fausto Malcovati**

sonaggi, sorretto da una valida compagnia di attori, fra i quali meritano una segnalazione almeno Matteo Ali - un Angelo allo stesso tempo viscidamente subdolo e freddamente cinico, senza mai cadere però nella piatta "figurina" del cattivo - e Angelo Tronca, un Lucio simpaticamente ma spietatamente gaglioffo. Ma, dicevamo, l'intera compagnia - a eccezione, ahinoi, della Isabella di Rebecca Rossetti, davvero di scarso spessore - regala interpretazioni di vaglia, capaci di sottolineare e rinverdire il dettato shakespeariano, esaltandone i significati latenti e assecondando così l'impianto registico. Regia e recitazione sono i punti di forza di uno spettacolo che, indebolito da una scenografia incongrua - lo spaccato di una strada di periferia, muri grigi ricoperti di scritte - riesce nondimeno a restituire con efficacia il desolato ritratto di una società in cui neanche la luce che contorna il più giusto - il Duca, cui Ferrini dona scontrosa e autoritaria bonarietà - appare esente da ombre. *Laura Bevione*

Una scimmia in cattedra Kafka secondo i Marcido

UNA RELAZIONE PER L'ACCADEMIA, da Franz Kafka. Regia di Marco Isidori. Con Paolo Oricco. Prod. Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, TORINO.

Un essere ambiguo, allo stesso tempo umano e animalesco, si rivolge a un vasto uditorio di illustri "accademici" per narrare la propria esistenziale peripezia: nata come scimmia, la creatura è stata catturata da una spedizione di cacciatori, dai quali è stata trasportata, debitamente rinchiusa, in Europa, dove, piuttosto che finire in un'altra gabbia in un giardino zoologico, ha preferito scegliere di esibirsi in uno spettacolo di varietà. Il racconto di Franz Kafka adotta questo inedito narratore per analizzare vizi molto umani - l'alcool, l'arroganza, l'ipocrisia - e, soprattutto, per sottolineare la noncuranza con cui è svilito il fondamentale diritto alla libertà. Un testo in cui dunque l'affabilità del tono e il grottesco della situazione non fanno che amplificare l'amara ironia dell'autore sulla diffusa ignoranza dei propri privilegi da parte di un'alta percentuale del genere umano. Accento sul grottesco e acre ironia che contraddistinguono anche il monologo che Marco Isidori ha tratto dal racconto, affidandone l'interpretazione

a un superlativo Paolo Oricco. In scena soltanto una pedana circolare di legno scuro, sulla quale si trova accucciata la scimmia-quasi uomo: piedi scalzi, pantaloncini azzurri da *boxeur* e una giacca arricchita da fili di lana multicolore intrecciati e drappeggiati così da creare irregolari e rattoppate figure geometriche. Oricco palesa come l'"umanità" conquistata dalla creatura, grazie all'attenta osservazione e alla scrupolosa imitazione dei suoi carcerieri, sia semplicemente una "divisa" indossata per garantirsi la sopravvivenza e non abbia affatto cancellato la vera natura "scimmiesca", evidente in atteggiamenti, movenze e versi che, a tratti, si inseriscono nella ben educata relazione pronunciata di fronte all'altrettanto rispettabile uditorio composto, nella finzione scenica, dal pubblico in sala. L'accurata e pregnante mimica facciale, la studiattissima ma "naturale" gestualità, la modulazione della voce costruiscono un'interpretazione che ben riflette i compromessi cui è costretto l'uomo per garantirsi il "naturale" diritto alla libertà. *Laura Bevione*

Le angosce di Felicità omaggio a Guido Gozzano

LA SIGNORINA FELICITÀ OVVERO LA FELICITÀ, di Lorena Senestro. Regia di Massimo Betti Merlin. Scene di Massimo Betti Merlin e Francesco Dell'Elba. Luci di Francesco Dell'Elba. Con Lorena Senestro e Andrea Gattico. Prod. Teatro Stabile di Torino e Teatro della Caduta, TORINO.

Il salotto di Nonna Speranza pare inghiottire la "semplice" signorina Felicità portata in vita da Lorena Senestro nel suo spettacolo-omaggio a

Guido Gozzano, il poeta torinese di cui ricorre il centenario della morte. Un tavolino e una sedia da giganti, attorniti da tre pannelli di elegante damasco verde scuro, cornici vuote di differenti dimensioni appese in varie parti del palcoscenico, un vassoio d'argento, un pianista che è a tutti gli effetti coprotagonista di questa dolceamara rievocazione del mondo piccolo borghese e provinciale affettuosamente ridicolizzato da Gozzano. La Senestro, mescolando con abilità i versi e le lettere dell'autore, scrive - anche con il proprio corpo nervoso ed espressivo - un'articolata drammaturgia che non soltanto ripercorre eventi significativi della vita di Guido - il viaggio in India per esempio - ma disegna il ritratto di un mondo irrimediabilmente appannato, prossimo alla scomparsa. Quel quieto e abitudinario universo della buona provincia piemontese, in cui Felicità coltiva i propri sogni di un futuro come moglie dell'avvocato-poeta e intanto si occupa del padre e della loro "casa centenaria". Senestro alterna con ritmo e fluidità mirabili lieve comicità e altrettanto sommessamente "leggeri" di Gozzano: c'è un sentimento di pervasiva angoscia che piano piano avvolge lo spettacolo, i movimenti e le parole di Felicità divengono ognora più disperati, le tazzine di porcellana cadono a terra, il vezzo di toccarsi i capelli sempre più accorato per i troppi fili grigi. Una nostalgia per una vita non vissuta che cresce lentamente ma inesorabilmente, rivelando quale oscura disperazione celasse l'amabile ironia dell'avvocato-poeta Guido. *Laura Bevione*

Faccia a faccia con la propria metà oscura

ERINNI. O DEL RIMORSO, ideazione e regia di Alice Conti. Testo di Chiara Zingariello. Scene di Alice Colla. Con Alice Conti e Veronica Lucchesi. Prod. Teatro della Caduta, TORINO.

Un *carillon dark*. Sulle note di *Pedro* di Raffaella Carrà. Sì lui, praticamente il meglio di Santa Fè. Neanche Sorrentino ubriaco sarebbe arrivato a tanto. Ci pensa Ortika Gruppo Teatrale Nomade. Per un viaggio all'inferno e ritorno (o forse no) di una ragazza che si inabis-

sa nelle acque. Come Virginia Woolf. Un suicidio. Un tentativo. A confrontarsi con la propria metà oscura, furia vendicatrice di talenti sprecati e infida motivatrice. Quella che ti sprona prima di ricordarti che non vali nulla. Mentre si rincorre una vita potenziale per rovinarsi quella ufficiale. Lato oscuro interpretato da un'ottima Alice Conti (ma brava davvero anche Veronica Lucchesi), capitano coraggioso di una grottesca nave da crociera dove fare i conti con il proprio io. Strappa una risata, prima di commuovere. Ma è tutto il progetto che dimostra maturità, urgenza, intensità. Le Ortika vanno a velocità doppia rispetto a gruppi ben più blasonati, in questo caso sviluppando un ventaglio divertito di rimandi che si muovono dalla psicanalisi ai fenomeni stracult, dalla filosofia esistenzialista a David Foster Wallace (*Una cosa divertente che non farò mai più*, ma non solo). E pur partendo da un tema intimo, individuale, riescono ad aprirlo all'universale. Tracciando una lucidissima parabola dell'ansia e del disagio. Del muoversi inquieti fra paura del fallimento e terrore del compromesso borghese. Concetto chiave degli ultimi vent'anni almeno. Generazionale. L'equilibrio è fragile. Basterebbe calcare un attimo su quella recitazione eccitata e una patina anfetaminica ricoprirebbe subito i saliscendi del testo, i suoi apici. Eppure l'equilibrio regge, grazie anche al solido mosaico drammaturgico e a un impianto tecnico dove con poco si fa molto. E poi bisogna essere sinceri: non ci si può che emozionare di fronte a un lavoro che riesce perfino a citare la più bella scena di *Mommy* di Xavier Dolan. Prima di un finale *horror*. Di chi si uccide ma non vuol morire. *Diego Vincenti*

Liberovici e Faust ovvero l'opera totale

FAUST'S BOX, di Andrea Liberovici. Regia e musiche di Andrea Liberovici. Luci e video di Jérôme Deschamps. Ombre in video di Controluce Teatro d'ombre. Con Helga Davis, Robert Wilson, Ennio Ranaboldo e un ensemble di 7 musicisti diretti da Philippe Nahon. Prod. Teatro Stabile di GENOVA - Ars Nova Ensemble POITIERS.

La cantante e attrice Helga Davis, in veste maschile e capelli corti, è l'unica interprete dei ruoli di Faust e Me-



Una relazione per l'Accademia (foto: Daniela Dal Cin)

fisto, in questa nuova interpretazione di Faust. L'ambiziosa idea creativa è realizzata con mezzi tecnici piuttosto sofisticati, quali registrazioni video, ombre cinesi e una complessa colonna sonora (in cui la voce di Robert Wilson è commento). Un *ensemble* cameristico esegue dal vivo una partitura di brani seriali e di *songs* alla Weill, in un suggestivo mixaggio sonoro di rumori naturali. Risultato, un flusso ironicamente composto da tanti scampoli eterogenei, dal classico colto al *pop*. Il testo è in inglese (sottotitolato), lingua dominante nel nostro mondo virtuale globalizzato; tanto che la ricerca del senso dell'esistere viene turbata, in Faust, dalla sua trasformazione in immagine. Liberovici la vede come «dannazione di non essere in vita» e unica vita possibile concessa per «interposta rappresentazione». Poco si colgono i rapporti con la vicenda poetica di Goethe, negli episodi svolti da *suites*, ora liriche ora stridenti. Sensazioni e concetti sono espressi con certa retorica volgarità, a definire il nostro «cattivo tempo presente». La cantante usa anche il recitativo, con profonda espressività scenica e musicale. Aspro o tenero, il suo linguaggio emerge da uno sfondo in cui la natura non offre conforto all'angoscia. Si sente che questo Faust soffre dello stato apocalittico diffuso, nel quale l'ansia di felicità viene sempre irrisa. Così la storia del protagonista pare ridotta all'affacciarsi allo specchio del suo ego soltanto. Affiora il grottesco quando, in una proiezione d'ombra, un cucchiaino preleva materia cerebrale e la dà in pasto alla bocca sottostante. In questa installazione vivente, mi pare che il "dramma", molto mentale, consista in un'altalena di speranza e disperazione. Il finale regala una speciale emozione grazie all'attrice che scende in platea e si rivolge a uno spettatore. Allora discorso e *suspence* esprimono forse un che di indicibile, un'attesa stupita di fronte al mistero. *Gianni Poli*

Paure e gelosie di un Orfeo contemporaneo

EURYDICE, di Jean Anouilh.
Traduzione di Giannino Galloni. Regia di Emanuele Conte. Scene di Luigi Ferrando. Costumi di Daniela De

Blasio. Luci di Tiziano Scali e Matteo Selis. Musica di Raffaele Rebaudengo. Con Sarah Pesca, Gianmaria Martini, Fabrizio Matteini, Enrico Campanati, Pietro Fabbri, Susanna Gozzetti, Alessandro Damerini, Marco Lubrano, Alessio Aronne. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

Nell'*Eurydice* di Anouilh, la protagonista è una giovane attrice d'una compagnia di giro della provincia francese in tempo di guerra. Orfeo è un violinista ambulante, che si esibisce col padre suonatore di arpa. L'incontro fatale s'avvera nel bar d'una stazione ferroviaria, dove i giovani s'innamorano a prima vista e si riconoscono come guidati da un destino superiore. Il Fato è presente nel personaggio di Henri (Fabrizio Matteini), che quasi da regista profetico, detta loro le azioni decisive in una storia dal finale conosciuto. Le digressioni sono tipiche di questa drammaturgia poetica, sempre abilissima nel gioco della finzione teatrale e del suo illusorio rapporto con la vita. Gli amanti vivono il primo incontro in un albergo, travolti dalle parole di chi tenta di definirsi, inseguendo un'identità irraggiungibile. Ma Eurydice non collima con l'idea di compagna devota che sogna Orfeo. Sarah Pesca rende l'eroina, con la forza di toni trattenuti, una donna ambiziosa della sua purezza, di fronte all'Orfeo di Gianmaria Martini, bloccato da timore e gelosia, incapace di librarsi oltre i comodi d'una vita mediocre. La morte di Eurydice avviene in un incidente stradale. L'estrema possibilità offerta alla rediviva e al suo amante è in un dialogo in cui si esasperano le differenze. Inevitabilmente, con lo sguardo proibito, Orfeo interroga la donna sul suo passato sentimentale, nutrendo dubbi che faranno perire entrambi. È la variante del finale proposto dal regista, che mostra Orfeo in platea, incapace di accettare la sincerità di Eurydice e che a lei si unisce nella morte. Conte trova moventi convincenti per tutti i suoi interpreti in uno spettacolo vivace, con spunti umoristici pregevoli e colorite situazioni umane. Oltre i protagonisti, spicca la figura del Padre, un Enrico Campanati ricco di sfumature comiche e grottesche, insolito modello di gaudente piccolo-borghese. Per tutti, applausi caldi e copiosi. *Gianni Poli*



DINI/MOLIÈRE

L'ambizione frustrata del ricco *parvenu* smanioso di nobiltà, ieri come oggi

IL BORGHESE GENTILUOMO, di Molière. Traduzione di Cesare Garboli. Regia di Filippo Dini. Scene e costumi di Laura Benzi. Luci di Pasquale Mari. Musiche di Arturo Anecchino. Con Filippo Dini, Orietta Notari, Sara Bertelà, Davide Lorino, Valeria Angeluzzi, Ivan Zerbinati, Ilaria Falini, Roberto Serpi, Antonio Zavatteri. Prod. Teatro Stabile di GENOVA - Teatro Due, PARMA.

IN TOURNÉE

La Compagnia diretta da Filippo Dini illustra la storia del ricco Jourdain, *Borghese gentiluomo*, che vuole farsi nobile acculturandosi a pagamento e che, per il rifiuto di maritare la figlia a un popolano, viene beffato e punito. Fra commedia classica e incipiente critica di costume al tempo del Re Sole, il testo è efficace denuncia del vuoto d'una classe dominante tramite il paradosso del superamento della condizione borghese, ignorante e presuntuosa, allora come oggi.

Gli strumenti del ridicolo e del comico farsesco, sono per il regista atti a rappresentare l'analisi rilevabile fra la nobiltà secentesca e gli ultraricchi odierni: entrambi inarrivabili e potenti perché alieni dalla realtà. Così sceglie l'ambientazione novecentesca, con costumi attuali, eleganti per gli adulti, *casual* per i giovani. Un fonografo e uno stereo portatile, indicano il periodo. Il protagonista Jourdain si presenta in tenuta ginnica, poi veste un abito su misura, uno strano *tailleur* in broccato che lo rende ridicolo. La recitazione realistica e caricaturale, rischia la parodia quando sfiora la comicità di certi affermati modelli televisivi, come nelle divertenti lezioni di addestramento alla musica, alla danza e alla scherma, impartite da tre Maestri (Davide Lorino, Roberto Serpi, Ivan Zerbinati) rivali e litigiosi.

Filippo Dini stesso interpreta il Borghese, rendendo simpatica la sua vanesia figura: in entrata, ha le movenze del gallo che si pavoneggia e canta la sveglia al mattino. Orietta Notari è la moglie consapevole e reattiva alle stranezze patologiche del marito. Coppia a sé, la marchesa Dorimène (una seducente, misteriosa Sara Bertelà) e il conte Dorante (un Davide Lorino cinico e calcolatore), distinti nel distacco aristocratico, abili a sfruttare la stupidità accecante dell'amico che li protegge. Nella «mascherata alla turca», inscenata per gabbare il padre che ambisce a far sposare la figlia con il figlio del Gran Turco, si scatena il balletto dei travestimenti e dell'inganno. Pubblico divertito e soddisfatto. *Gianni Poli*

Una famiglia quasi normale nel *bricolage* della vita

TROPICANA, di Irene Lamponi. Regia di Andrea Collavino. Scene di Ruben Esposito. Costumi di Daniela De Blasio. Con Elena Callegari, Cristina Cavalli, Irene Lamponi, Marco Rizzo. Prod. Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse, GENOVA.

IN TOURNÉE

Quando si è adolescenti la vita scorre rapida, ma è intricata come una matassa di fatti, pensieri, sogni. In quella che sembra una serie di piccole luminose polaroid, Irene Lamponi intreccia livelli di vissuto nel suo primo testo drammaturgico *Tropicana*. Prendendo a prestito il titolo dell'omonima canzone anni Ottanta del gruppo Italiano questo spettacolo fa *bricolage* delle vicende di una famiglia quasi normale. Una figlia, una povera madre. La vicina che bestemmia. Il fidanzato carino, è dolce e buono. Quello che accade è vero e surreale: una storia e un'idea di quella storia. Fa piangere e scoppiare a ridere, fa tenerezza e offre una via di fuga, quella che nella vita non c'è. Perché l'esistenza non è facile per nessuno: non lo è per Lucia (Elena Callegari), la madre vittima di un sogno infranto. Non lo è per Meda (Cristina Cavalli), la vicina di casa che si muove solo dentro un cinismo caustico, bloccata a occuparsi della madre o forse nascosta alle lusinghe della vita. Nina (Irene Lamponi), figlia di Lucia, incastrata da un'assenza che la madre le ribadisce a ogni occasione, tenta di vivere la sua giovinezza. Infine Leo, il fidanzato di Nina, rappresenta una grande ingenua armonia con gli altri, il treno da non perdere. Come una favola, *Tropicana* è piena di insidie, ma è anche una commedia. Costruita a frammenti, dove c'è spazio per una voce fuoricampo, un sogno, qualche dialogo, bei silenzi, un pensiero improvviso, una frase scappata di bocca, un incubo, un «chissà come sarebbe andata se...». La vita scorre come un rubinetto aperto e i personaggi sono ignari surfisti di onde anomale su una scena (ben congegnata da Ruben Esposito) fatta di colori accesi per una vita vissuta "sulla pelle". Un lavoro sincero e spigliato, vibrante di emozioni. Legge con aderenza e contiene gli slanci la regia di Andrea Collavino sui vari salti di registro; così come i costumi di Daniela De Blasio sanno accompagnare gli interpreti dentro le loro esistenze. *Laura Santini*

Nella cucina di Wesker microcosmo di varia umanità



LA CUCINA, di Arnold Wesker. Traduzione di Alessandra Serra. Regia di Valerio Binasco. Scene di Guido Fiorato. Costumi di Sandra Gardini. Luci di Pasquale Mari. Musiche di Arturo Anecchino. Con Massimo Cagnina, Andrea Di Casa, Elena Gigliotti, Elisabetta Mazzullo, Aldo Ottobriano, Nicola Pannelli, Francesca Agostini, Emmanuele Aita, Gennaro Apicella, Lucio De Francesco, Giulio Della Monica, Alexander Perotto, Aleph Viola e altri 11 interpreti. Prod. Teatro Stabile di GENOVA.

Una regia-orchestrata dal sapore cinematografico quella di Binasco sul testo di Wesker. Lo sguardo attento del direttore è per un ritmo in crescendo e una stratificazione di rabbie e frustrazioni. Il culmine si raggiunge con un meticoloso e corale *rallenty*, ingegnoso contrappunto alla frenesia fisica e alla pressione sonora purtroppo cresciuta troppo in fretta. Gli interpreti eseguono minuscole ma precisissime azioni che raccontano nel dettaglio i mestieri di ognuno, all'interno di una grande cucina. Seppure fagocitata dall'attenzione per la drammaturgia scenica, non si può negare l'aderenza ai temi centrali: i ritmi industriali del lavoro che consumano gli individui, a detrimento della dimensione sociale e affettiva, creativa e spirituale. Crescono così razzismo e scontri, in una avidità diffusa, in cui il margine di riscatto di Wesker è scomparso o quasi (fino al finale). Guido Fiorato (scenografo) veste lo spazio di visibile degrado che avvolge tutto tranne la sala invisibile, nel cui lusso i personaggi possono solo transitare trattenendosi dall'essere se stessi. Il vuoto di sogni è un'altra occasione registica: una forma di crudele *reality*, che aggancia il testo, seppur flebilmente, all'oggi. Sguardo, forma e metodo di lavoro, il cinema aleggia sull'intero impianto scenico (si individuano i resti di un film accarezzato dieci anni fa per cui Binasco definì una sceneggiatura con lo stesso Wesker). In un inusuale vasto cast, femminile e maschile hanno spazi espressivi diversi: più libero il margine di trasgressione a livello di costumi per i secondi, più risicato per le prime. Bloccata anche l'espressività rispetto alla complessità e varietà umana con donne chiuse in preconfezionati comportamenti - fidanzata, moglie, madre, amante, puttana - in un dilagante *machismo* e geolocalismo

(dialetti e accenti italiani e stranieri). Scartano da questi paletti, dando *verve* ai loro ruoli e spingendo con autonomia su alcune scene e battute Elisabetta Mazzullo (Monique) ed Elena Gigliotti (Anne), ma anche Antonio Bannò (Dimitri) e, con pochissime battute, Giulio Mezza (Greg). *Laura Santini*

LA CUCINA, di Arnold Wesker. Regia di Marco Bernardi. Scene e costumi di Roberto Banci. Luci di Massimo Polo. Con Andrea Castelli, Giovanni Battaglia, Karoline Comarella, Paolo Grossi, Giovanni Vettorazzo e altri 20 attori. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO - Csc Centro Servizi S. Chiara di TRENTO.

Dieci cuochi, un macellaio, una addetta a dessert e caffè, un lavapiatti si muovono tra fornelli, piatti, bidoni della spazzatura, come predisposto dall'impianto scenografico. Sono coordinati da uno chef incaricato dal tanto temuto proprietario del ristorante. Intrappolati come topi, vivono frustrazioni e conflitti di classe, di lingue e culture, sognano un improbabile riscatto. Si tratta di un microcosmo paradigmatico di un sistema di dinamiche produttive verosimilmente immutato dalla fine degli anni Cinquanta, quando il drammaturgo anglosassone completava la stesura del testo, a oggi. Non solo: la cucina è anche spazio metaforico di relazioni caratterizzate da litigi, dispetti e ripicche, tensioni e tormenti sentimentali, come il rapporto sentimentale fra il capo cameriera Monique e l'addetto al pesce Peter, protagonista nel finale di un gesto ribelle di luddista memoria. Mondo del lavoro e rapporti umani si confondono e si intrecciano nel testo di Wesker e rimbalzano con lucida prepotenza artistica nella regia di Bernardi, che confeziona uno spettacolo simile a un concerto sinfonico. La drammatizzazione segue le linee di un crescendo assi ben ritmato, dalla preparazione delle pietanze alla confezione dei piatti fino al servizio frenetico ai tavoli, seguito dalla pausa pomeridiana in cui i lavoratori esprimono sogni e sfoghi intimi in un gioco di incontro-scontro con la realtà, che prepara il finale della commedia. Il registro espressivo degli attori di questa neonata e promettente Compagnia Regionale, pur eterogenea come livelli artistici, è curato con geometrica precisione, sia nella gestualità che nei dialoghi, che animano soprattutto le tante e coinvolgenti scene corali. *Massimo Bertoldi*



Nella *Wonderland* di Cipri mondo di cupe solitudini

WONDERLAND, di Damiano Bruè e Nicola Ragone. Regia di Daniele Cipri. Scene di Fabrizio Lupo. Costumi di Grazia Colombini. Musiche di Stefano Bollani. Con Gino Carista, Giacomo Civiletti, Stanley Igbokwe, Francesca Inaudi, Lorenzo Lavia, Nicola Nocella, Sara Putignano, Francesco Scimemi, Mauro Spitaleri. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

IN TOURNÉE

Wonderland è costruito sul montaggio di un'incredibile eterogeneità di linguaggi, visivi e verbali, accorpati in una struttura sintattica basata sulla simultaneità di isolati episodi narrativi privi di linearità espositiva. Si tratta di citazioni di vita che, come la punta di un enorme iceberg, presuppongono un sottotesto esistenziale piuttosto complesso. Protagonisti sono uno stravagante portiere; un soprano sulla via del tramonto che canta parlando e parla cantando; lo chef impegnato a cucinare prelibatezze per il cane della madre; il cieco che firma un patto con la morte per recuperare la vista; il folle con i suoi monologhi deliranti sulla vita e sull'amore; la dolce e sognatrice Sciuscià alle prese con il padre gravemente malato e magistrale narratrice di una lugubre e folle storia capitata a un banchiere. Ci sono poi i due alieni con accento meridionale che osservano cosa succede (o non succede) a questi personaggi posizionati nelle loro corrispettive abitazioni di questo imponente palazzo. La regia imprime un taglio marcatamente cinematografico. Connota la fisionomia scenica degli attori, con una cifra stilistica, nel gesto e nella parola, che bene definisce la tipologia del singolo personaggio. Si tratta di anime turbate, alla ricerca di se stesse o in fuga da se stesse, imprigionate nelle loro cupe solitudini, nel vortice dell'incomunicabilità pur condividendo lo stesso abitato. La contemporaneità delle azioni trasforma gli appartamenti-prigione in schermi che visualizzano i disagi esistenziali e le viziarie di questi individui, le loro manie e perversioni, follie e tristezze, rappresentate in modo reale, comico e grottesco, a tratti demenziale. Sembra di assistere alla simultanea proiezione di sei frammenti di film slegati tra di loro. L'elemento di

contatto e di armonia è dato dal tessuto connettivo creato con lucida maestria dal pianoforte di Stefano Bollani, che, commenta e accompagna le azioni mimate o esplicate dalla parola con suoni delicati e finemente appropriati. *Massimo Bertoldi*

La rivoluzione col pancione delle ragazze di Gloucester

SORRY, BOYS, di e con Marta Cuscunà. Costumi di Andrea Ravieli. Luci di Claudio "Poldo" Parrino. Prod. Fies Factory-Centrale Fies, DRO (Tn).

IN TOURNÉE

Teste mozze. Appese al muro. Come fossero trofei di caccia. Una dozzina di personaggi cesellati dal lavoro artigianale di Paola Villani. Sembrano vivi. Lo diventano grazie a Marta Cuscunà. Prova d'attrice polifonica e sorprendente, dove la voce e i dettagli rendono credibili dodici individualità immobili. Sono loro a comporre una sorta di coro (in)civile da Gloucester, Massachusetts. Dove nel 2008 diciotto giovani adolescenti decidono di rimanere contemporaneamente incinte. Panico generale. Le ragazze hanno fra i quindici e i sedici anni. Si pensa a un patto per crescere insieme i figli, in un utopistico microcosmo al femminile. E come non capirle. Ché Gloucester è un paesino gonfio di uomini che odiano le donne. Anche se tutto tace dietro le maschere di quei benpensanti lì appesi: i genitori, il preside, l'infermiera della scuola. Sono loro il mondo adulto e giudicante, che entra in scena con ritmo da telefilm americano e la stessa superficialità. D'altronde siamo in una *highschool*, non si scappa. Incredibile in questo la Cuscunà. Che all'interno di un semplice dialogo riesce a far immaginare un intero contesto. Allestimento curatissimo. Che dall'altra parte accoglie invece i padri adolescenti, cresciuti a massicce dosi di ignoranza, porno, violenza. Conversazione deprimente. Non c'è maschio che si salvi. Peccato, perché un minimo di raziocinio forse avrebbe ampliato la riflessione. Anche perché la scelta di mostrare il momento in cui uno alla volta vengono informati della novità via cellulare, è funzionale alla risata. Ma spinge troppo verso la macchietta. In ogni caso, è un piccolo (grande) atto rivoluzionario quello delle ragazze. Sul proprio corpo di donne troppo spesso umiliato. Men-

tre sulla vicenda rimane come un'aurea di mistero, che fa correre con il pensiero a *Picnic a Hanging Rock* (capolavoro). Sguardo meno empatico del consueto. Ma letteralmente ipnotizzato dal virtuosismo della Cuscunà. Pochissime come lei. Chiuso con *Sorry, boys* il progetto sulle Resistenze femminili, sarà curioso ora assistere al nuovo percorso di questo teatro di figura capace di sanguinare. Di proporsi con forza radicale sotto il sorriso. *Diego Vincenti*

Tutto è denaro nella Venezia di Fassbinder

DAS KAFFEEHAUS, di Rainer Werner Fassbinder, da *La bottega del caffè* di Carlo Goldoni. Regia e adattamento di Veronica Cruciani. Scene e costumi di Barbara Bessi. Luci di Gianni Staropoli. Con Filippo Borghi, Adriano Braidotti, Ester Galazzi, Andrea Germani, Lara Komar, Riccardo Maranzana, Francesco Migliaccio, Graziano Piazza, Maria Grazia Plos. Prod. Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, TRIESTE.

IN TOURNÉE

Alla fine dei "formidabili" anni '60, Fassbinder si prese la briga di mettere le mani su Carlo Goldoni, riscrivendo, estremizzando, carnevalizzando il comico-serio dell'originale settecentesco. Rivediamo oggi quell'esperimento grazie a Veronica Cruciani, che lo ha allestito per la Compagnia del Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, cui si aggiunge Graziano Piazza. E ci accorgiamo quanto *Das Kaffeehaus* - uno scherzo neo-

espressionista - sia estraneo alla drammaturgia "forte" di Fassbinder: quella melodrammatica, che culminerà nemmeno due anni dopo in *Le lacrime amare di Petra von Kant*. Questa *Bottega*, dove la sola "sostanza illegale" che circola sembra il sesso, è invece testimone di un tempo in cui l'economia (anche quella dei corpi) comincia a tradursi in finanza rapace: passioni, ambizioni, dipendenze ridotte a neutro valore monetario. Perciò ogni volta che nel testo di Goldoni si parla di zecchini, i personaggi di Fassbinder si affrettano a convertirli in euro, sterline, dollari, decimali compresi. La nuova Venezia che ospita tali traffici è una metropoli levantina dove le lingue, la clandestinità, i peccati si intrecciano, dissimulati dalle maschere di un Carnevale che nello spettacolo strizza un po' l'occhio a *Eyes Wide Shut*, in cui Kubrick carnevalizzava, appunto, Schnitzler. Ma Fassbinder è un po' più laido. Anche se poi Cruciani, con saggezza, riabilita Don Marzio (Francesco Migliaccio) scoprendone l'inedita umanità, e sprema una catteriveria d'acciaio dal biscchiere Pandolfo (Graziano Piazza). Mentre costringe gli altri a inesorabili dipendenze. In *Das Kaffeehaus* la principale è quella da gioco d'azzardo. Che mette appena appena in ombra la schiavitù d'amore, nei maschi e nelle femmine. La scenografia ambigua, immersa in una penombra acquatica, riunisce bottega, bisca e bordello. Mentre a condurre il gioco perverso è un'aria musicale di *Follia* (nella versione trascinante di Jordi Savall) che si converte via via nell'*hip hop* psichedelico degli Underarchivers. Della Venezia di Goldoni rimangono soltanto i nomi: Ridolfo, Flaminio, Lisaura... *Roberto Canziani*



Das Kaffeehaus

MARCO PAOLINI

La nuova stagione degli *Album* per narrare le ansie del presente

NUMERO PRIMO. STUDIO PER UN NUOVO ALBUM, di Gianfranco Bettin e Marco Paolini. Con Marco Paolini. Prod. Jolefilm, MIRA (Ve).

IN TOURNÉE



La rivoluzione tecnologica subita da una generazione nata nella seconda metà del secolo scorso, la paternità vissuta da un ultracinquantenne, il Nord Est italiano in uno scenario dal sapore fantascientifico, sono gli ingredienti del nuovo spettacolo *Numero Primo - Studio per un nuovo Album* di Marco Paolini. Una nuova stagione per i suoi *Album*, nei quali dal 1987 al 2003, ha combinato l'autobiografia con il ritratto generazionale: ora, infatti, sceglie di raccontare la realtà contemporanea alle prese con una pervasiva rivoluzione tecnologica. Parla della sua generazione che, con attrazione e diffidenza, si è adattata alle nuove tecnologie, del riaffiorare del lavoro manuale come resistenza a quello digitale. Uno spettacolo autobiografico, dove si parla anche di paternità, come scelta prima casuale e poi consapevole in un'età ormai matura.

Una paternità raggiunta con atto notarile, senza nessun atto sessuale: «Diverterò padre di un figlio non mio, che non ho mai visto, di quattro, cinque anni». Si parla anche della casualità dei sentimenti e di come poi vengono elaborati: si sceglie una persona sulla quale sviluppiamo la proiezione di ciò che ci colpisce più o meno distrattamente («Nella rete mi ha cercato lei perché le piaceva il mio nome, Ettore»). Si delinea un paesaggio umano e geografico con multinazionali che riproducono tutto in scala, Porto Marghera trasformata in un centro di produzione di neve finta, una scuola per adulti intitolata a Steve Jobs. Di una società sempre più multietnica. Ma di scenari sempre più desolati e tristi. Il suo teatro di narrazione acquista una dimensione più avveniristica e si tinge di giallo, si parla di intelligenze artificiali, di macchine e non di uomini, ma tutto questo lo si intuisce dopo la prima parte dello spettacolo. Centodieci minuti in cui dietro al suo racconto, supportato con rigore e maestria, si celano ansie, paure, stupori e difficoltà nell'adattarsi a nuovi modi di concepire la vita. **Giusi Zippo**

Una "cena delle beffe" per Molnàr e Paravidino

SOUPER, di Ferenc Molnàr. Traduzione di Ada Salvatore. Adattamento e regia di Fausto Paravidino. Scene di Laura Benzi. Costumi di Sandra Cardini. Luci di Alessandro Macorigli. Con Riccardo Maranzana, Maria Grazia Plos, Adriano Braidotti, Lara Komar, Francesco Migliaccio, Ester Galazzi, Filippo Borghi, Andrea Germani, Federica De Benedittis. Prod. il Rossetti-Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, TRIESTE.

IN TOURNÉE

Paravidino dirige *Souper* scegliendo l'ortodossia: non modifica il testo; sigilla la visione frontale con un fondale erme-

tico, dalle geometrie lineari; impone agli attori l'immedesimazione, arreda con pizzi e merletti, innalza la quarta parete. Pochi dettagli in aggiunta: le didascalie proiettate a parete e la vetrata centrale, che cambia cromaticamente con l'evoluzione della storia, sono i più interessanti. Abbiamo così il rispetto formale di quest'atto unico che inscena una cena alto-borghese, in cui si brinda a un direttore di banca: amici selezionati e deferenza al festeggiato finché arriva un ufficiale di polizia ad arrestarlo. Ne consegue lo svelamento dei rapporti interpersonali - tra odi, inganni e tradimenti - e la denuncia violenta, e senza più freni, degli affari illeciti, dei contratti illegali, delle conoscenze più losche. Ma è il 1° aprile ed è stato uno scherzo del giovane Richetto: che tutto torni com'era, am-

messo sia possibile. Paravidino usa *Souper* per due motivi: ecco come un testo del 1930 descrive la finanza mal politicizzata del 2016 (vengono in mente gli scandali governativo-bancari recenti) e, nel contempo, fotografa l'*élite* europea, sempre più identificabile in un consesso privato e corrotto. Aggiungo: Richetto è una metafora del Teatro, ancora capace di smascherare chi si maschera in società. Lo spettacolo ha i limiti che si riscontrano in certi ingranaggi pirandelliani: il ritmo talora è lento, la parola domina, emerge il didascalismo della trama. Compensano la resa volgare e deteriorata delle figure (i costumi di Sandra Cardini, tra gioielli in eccesso e stoffe laminate); compensa la buona recitazione di compagnia, in cui si distinguono Riccardo Maranzana (il direttore), cui tocca interpretare l'onestà misurata, e Federica De Benedittis (la cameriera), che rappresenta la zoppia del popolo nelle controscene. **Alessandro Toppi**

Risate macabre con i 75 morti del Bardo

THE COMPLETE DEATHS, adattamento e regia di Tim Crouch. Coreografia di Theo Clinkard e Janine Fletcher. Con Aitor Basauri, Stephan Kreiss, Petra Massey, Toby Park. Prod. Emily Coleman/Spymonkey. 69° CICLO DI SPETTACOLI CLASSICI DEL TEATRO OLIMPICO DI VICENZA.

Non ne sfugge nessuna delle 75 morti nelle opere di Shakespeare, spuntate in ordine sparso, dalla settantacinquesima alla prima, come numeri di un calendario, da una signora seduta a un lato del proscenio: silenziosa, ineffabile

Parca che sfoglia e liquida quegli innumerevoli e tragici destini riproposti, con maniacale coazione a ripetere e con uno scombinato e divertente *humour* inglese, nel loro risvolto comico e burlesco. In effetti, questo scanzonato e irriverente spettacolo mantiene per l'intera rappresentazione i toni e i ritmi di una esagitata e travolgente, perfino macabra, clownerie, talmente ossessiva da perdere, mano a mano che si va avanti nello svolgimento delle varie scene, la sua iniziale carica dirompente e quella brillante idea, drammaturgicamente trasgressiva, di proporre un universo teatrale shakespeariano "alla rovescia" e i suoi tragici personaggi letteralmente in mutande. Gag a raffica, travestimenti a vista, sberleffo dietro l'angolo, buffonerie sceniche di matrice cinematografica e televisiva, oggetti multifunzione che balzano e rimbalzano con ineffabile stile trasformano il palcoscenico in un caos inarrestabile, ma molto ben controllato, dove ogni gesto e qualsiasi movimento sono regolati alla perfezione, in maniera impeccabile ed esemplare. Si finge di odiare Shakespeare che, con la sua grandezza drammaturgica, ha tiranneggiato per secoli il teatro inglese, e lo si ribattezza, mostrandocelo in un video sullo sfondo con i baffetti alla Hitler, col nome di "Shitler". Insomma ce n'è abbastanza per fare rivoltare nella tomba il genio di Stratford, proprio mentre si celebrano i 400 anni dalla sua morte, ma gli attori sono tutti così bravi, simpatici e generosi da farsi perdonare questa ennesima burla e l'inevitabile ripetitività di tanti decessi da meritare ampiamente i prolungati applausi di un pubblico chiaramente schierato dalla loro parte. **Giuseppe Liotta**



Souper



OLIMPICO DI VICENZA

Sokurov dal set al palcoscenico
omaggio a Brodskij e al cinema italiano

GO.GO.GO, liberamente tratto da *Marmi* e altri testi di Iosif Brodskij. Ideazione e regia di Alexandr Sokurov. Scene di Margherita Palli. Con Max Malatesta, Michelangelo Dalisi, Elia Schilton, Olivia Magnani, Paolo Bertonecello, Alessandro Bressanello, Giulio Canestrelli. Prod. Crt Teatro dell'Arte, Milano. 69° CICLO DI SPETTACOLI CLASSICI DEL TEATRO OLIMPICO DI VICENZA.

IN TOURNÉE

Più cinema che teatro nello spettacolo di Alexandr Sokurov all'Olimpico di Vicenza, il grande regista cinematografico russo che, in un colpo solo, ha voluto rendere omaggio a Brodskij, al cinema italiano e alla stupefacente architettura palladiana grazie all'ideazione scenica di Margherita Palli, geniale scenografa.

Il risultato è un evento che ci immerge in una situazione teatrale inedita, da set cinematografico prima del fatidico "ciak, si gira", con attori e comparse in frenetica e anche confusa animazione. In secondo piano, un gruppo di persone sedute come in un cinema all'aperto assistono alla proiezione del film *Roma* di Federico Fellini, proiettato in simultanea anche in un piccolo schermo ritagliato sulla superficie del palcoscenico. La rappresentazione fa appello a tecniche filmiche come il "controcampo", la "soggettiva", il "montaggio" per sequenze narrative. Sulla corallità di fondo si sovrappone la vicenda di Tullio e Publio, i personaggi di *Marmi*, di cui mantengono il nome "classico" ma non la situazione saggistico/narrativa, che nello spettacolo si trasforma in un picaresco viaggio ai confini della realtà, tra esseri metafisici dal volto bifronte che, come topi, divorano tutto ciò che incontrano, residui di cibo ma anche libri, pellicole, oggetti d'arte, fino a cadere, attratti da un pezzetto di formaggio, nella trappola di un finto altare dove vengono maciullati.

Metafora pirandelliana della barbarie incombente, o manifesta allegoria pasoliniana di una condizione sociale in drammatico disfacimento antropologico e culturale, il pensiero di Sokurov è che solo la poesia ci potrà salvare. Infatti nello stupendo finale affida alle parole poetiche di Brodskij, magnificamente interpretato da Elia Schilton, un messaggio di resistenza umana e di speranza. E altrettanto bravi sono Max Malatesta, Michelangelo Dalisi, e quell'intera folla di comparse che ci riporta al cinema degli anni '50, con Fellini, Anna Magnani, qui interpretata, con amorevole discrezione, dalla nipote Olivia. **Giuseppe Liotta**

40 anni di vedovanza
nei panni del marito morto

MAX GERICKE (*La maggior parte della vita è passata, menomale*), di Manfred Karge. Traduzione di Walter Le Moli. Regia di Fabrizio Arcuri. Con Angela Malfitano. Prod. Tra un atto e l'altro, BOLOGNA - Accademia degli Artefatti, ROMA.

N TOURNÉE

Rimasta vedova a vent'anni, per non perdere il posto di lavoro del marito morto di cancro, Ella si impossessa della sua identità e ne diventa il sosia perfetto, vestendosi come lui, imparandone il mestiere di gruista nella ditta di costruzioni dove lavorava. Così per quarant'anni, nella Germania fra le due guerre, oppressa dalla povertà, dalla disoccupazione e dall'avvento del Nazismo. Ma la sera, quando torna a casa, Ella si spoglia di quegli abiti e ritorna a essere, solo per se stessa, una donna. Sembra che Manfred Karge, per scrivere questo testo, si sia ispirato a un caso di cronaca vera, ma, anche se non fosse, la vicenda ha caratteristiche teatrali talmente forti da risultare più autentica e credibile di un fatto realmente accaduto. È il teatro che doppia la vita, la "maschera" per mostrarci al meglio la verità profonda e crudele che la sostiene. Fabrizio Arcuri sceglie invece la strada della tragedia domestica punteggiata dai grandi eventi della Storia e della crisi economica di una società in sfacelo, con l'istituto familiare a pezzi e una cultura allo sbando che cerca nella psicoanalisi una possibile soluzione ai suoi problemi. In tal modo enfatizza all'estremo la storia di Ella circostanziando scenicamente i 26 frammenti di monologo, disperdendone l'unità drammatica e stilistica, ma soprattutto facendone quasi un caso clinico di Freud, come una favola "alla rovescia", dove fatalmente si spegne ogni illusione di realtà e di vita vera. Insomma, Arcuri si è "inventato" una regia molto lontana dal testo, non lo illumina, lo deprime. La stessa Angela Malfitano non sembra ritrovarsi in quello spazio di memorie sparse nel tempo, mentre i suoi ricordi le scivolano addosso con indifferenza, senza un minimo di *pathos*, o di ironia. **Giuseppe Liotta**

Essere Amleto, ovvero
la presenza dell'attore

TO BE OR NON TO BE ROGER BERNAT, di Fanny & Alexander. Dramaturgia di Chiara Lagani. Regia di Luigi De Angelis. Con Marco Cavalcoli. Prod. E / Fanny & Alexander, RAVENNA.

Il teatro luogo del linguaggio. Verbale, fisico, visivo, d'arte. E quanto più consegue comunicazione, tanto più la teatralità risulta efficace, lascia tracce. Qualunque sia il *modus operandi*. Ricare una dimensione d'ascolto esplicitata nell'unicità, effimera e irripetibile, dell'atto scenico. La fusione di linguaggi caratteristica del gruppo di ricerca ravennate - un'autonomia di cifra stilistica riconosciuta e pluripremiata - in questo lavoro nato dalla giocosa collaborazione con l'artista poliedrico Roger Bernat. La forma è di una conferenza/spettacolo giocata sulla mimesi dell'attore, a frammentare (pratica tipicamente contemporanea) e proporre una galleria di semplificazioni dell'*Amleto*, in chiave parossistica e paradossale. Destruire l'opera riconosciuta, e riprodurla in altra chiave di ricezione, concretizzando la ricerca in materia plastica, estetica, diretta, continuando lo studio artistico, degli ultimi anni della compagnia, sull'"eterodirezione", il processo per cui il corpo dell'attore comunica a chi guarda le sue intenzioni attraverso sottili indicazioni di senso e sentimento. In un ritmo serrato e senza sosta, l'azione scenica si compone rendendo centralità al lavoro d'attore, Cavalcoli, istrione e animale in un *habitat*, pregnante e al contempo minimale, di oggettivazione drammatizzata, cavernoso spazio di amplificazione vocale e recitativa assolutamente aperto e privo di qualsiasi parete divisoria, in termini di fruizione. Uno schermo sul fondo della scena a mediare l'inserito visivo, una postazione cattedratica in centro, delle sedie ai lati per spettatori chiamati in causa a improvvisarsi interpreti. L'elemento audiovisivo a corredare la corposa prova dell'attore in perenne oscillazione identitaria. Capace di riprodursi con estremo agio e brillantezza e uniformare, determinando un intenso rapporto di contatto con la platea, il mosaico di proposizioni. Lo spettatore non è più passivo. **Emilio Nigro**



A Vie Festival è di scena la vita ridotta in (poetici) frammenti

I Berlin con le loro 29 storie, il Belarus Free Theatre e Koršunovas, ma anche l'amore cantato da Terzopoulos, i rivoluzionari veri di Backa Teater e quelli narrati da Motus e Aldrovandi, per finire coi sogni di fuga dalle metropoli cinesi e i drammi domestici di Adriatico e Carullo-Minasi: una panoramica dal festival modenese.

PERHAPS ALL THE DRAGONS..., ideazione di Berlin (Bart Baele e Yves Degryse). Scene di Berlin e Manu Siebens. Musiche di Peter Van Laerhoven. Prod. Berlin, Antwerpen (Be). VIE FESTIVAL, MODENA.

IN TOURNÉE

Entri in mezzo all'arena. Trenta postazioni e trenta monitor disposti in forma ovale. Siedi davanti a uno nel videoregistrato ti si piazza davanti un torero. Ma potresti anche imbatterti in una sociologa americana, in un ragazzino bizzoso, in una cantante d'opera, in un chirurgo, in un'esperta di relazioni pubbliche, in un imprenditore specializzato in recuperi subacquei. Trenta persone, trenta storie diverse, 29 reali, da ogni parte del mondo. Parlano a te, proprio a te, una decina di minuti. Ti guardano negli occhi, ti incuriosiscono, ti commuovono, ti avvincono con un pezzo della loro vita. Poi si congedano. Sotto il monitor trovi un biglietto che ti indica il numero della postazione successiva. Altra storia, altro giro. Così di seguito, per

cinque volte. Il progetto *Perhaps all the dragons...* (tratto da una frase di Rilke) dà spazio performativo alla teoria dei sei gradi di separazione. Il sesto sei tu. L'anello finale che dimostra quanto piccolo, tutto sommato, è il mondo. E che sono sufficienti sei passaggi per arrivare a conoscere (magari in video) qualsiasi altro abitante del pianeta. Da quella teoria sono nate la commedia di John Guare e il film di Fred Schepisi, che però vanno in tutt'altra direzione. Per Bart Baele e Yves Degryse (insieme si fanno chiamare Berlin) la base di partenza è invece il lavoro docu-teatrale che conducono da più di dieci anni, intervistando e filmando persone normali e al tempo stesso straordinarie (come i due contadini ottantenni che hanno deciso di non abbandonare la loro terra contaminata nei pressi di Chernobyl: storia da cui si è sviluppato il progetto *Zvzidal*, presentato a Drodeseera 2016). Sembra di stare in quelle situazioni collettive - un ristorante, una sala d'aspetto - in cui mentre ascolti qualcuno, frammenti di altre conversazioni, altre storie,

narrate da chi ti è vicino, si intrecciano casualmente, fluidamente con la tua. Un puzzle di interferenze e combinazioni, ogni volta diverso, ogni volta speciale. L'esatto contrario del teatro, o del cinema, del filmato Youtube, pervasivi e assertivi, che ti capita il più delle volte di vedere. *Roberto Canziani*

BURNING DOORS, testo e regia di Nicolai Khalezin. Con Pavel Haradnitski, Kiryl Kanstantsinav, Siarhei Kvachonak, Maryia Sazonava, Stanislava Shablinskaya, Andrei Urazau, Maryna Yurevich, Maria Alyokhina. Prod. Belarus Free Theatre, Londra. VIE FESTIVAL, MODENA.

Eccolo di nuovo a Vie Festival, che li ospita con regolarità dal 2008. Nel frattempo il Belarus Free Theatre, bandito dal governo bielorusso, ha trovato sede stabile a Londra, dove continua a fare teatro politico, scandagliando i soprusi che Santa Madre Russia esercita in patria (e nei paesi su cui ha influenza) nei confronti dei dissidenti. In questo caso restringen-

do il fuoco sulla condizione politica e sociale degli artisti non allineati al regime attraverso tre "figure esemplari": la Pussy Riot Maria Alyokhina (in scena), condannata a due anni di prigione per una performance anti-Putin, l'attivista e artista politico russo Petr Pavlensky e il regista ucraino detenuto Oleg Sentsov. In *Burning Doors* le loro storie, i cui perni sono la detenzione e l'esilio, diventano emblemi di libertà soppressa per il semplice fatto di fare arte, magari un filo indigesta al governo. I tre finiscono in galera, dove subiscono sevizie di vario genere, coreografate con una certa superficialità estetizzante, mentre funzionari e nuovi ricchi commentano con sprezzante indifferenza i fatti, sorseggiando drink al bar, assistendo a una partita allo stadio o seduti sul cesso. Niente che già non sapessimo o immaginassimo: la cifra del Belarus Free Theatre rimane quella di un teatro politico *old style*, sincero e un po' *naif*, viscerale e pieno di energia. Citano a piene mani, a dire il vero in modo un po' pretestuoso, Dostoevskij (*L'idiota* e *Il grande Inquisitore*), ma anche Bulgakov (*Il maestro e Margherita*) e Foucault (*Sorvegliare e punire*) con l'invito a fuggire la codardia, grande peccato dell'umanità di cui è figlio il tradimento. Senza nulla togliere alla necessità di questo genere di teatro, forse dai Belarus, non più ostaggi in patria bensì a contatto con il resto del mondo in quella Londra che li ha accolti, oggi ci si potrebbe aspettare di più, una maggiore profondità di sguardo e un piglio scenico più sottilmente puntuto e meno grossolanamente predicatorio. *Claudia Cannella*

KRAPP'S LAST TAPE, di Samuel Beckett. Regia di Oskaras Koršunovas. Scene di Dainius Liskevicius. Costumi di Aldona Majakovaite. Con Juozas Budraitis. Prod OKT, Vilnius (Lituania). VIE FESTIVAL, MODENA.

Cosa, ma soprattutto quanto può fare un regista alle prese con testi fortemente vincolati dai diritti d'autore? Difficile scostarsi più che tanto dai canonici dati, come accade anche nell'*Ultimo nastro di Krapp*. Tutto sta nella partitura mimica e gestuale dell'interprete, nelle micro variazioni sul tema - il vecchio Krapp intento ad ascoltare dalle bobine registrate le sue annotazioni diaristiche di

trent'anni prima, deridendo se stesso per il bilancio fallimentare della sua vita - e, in alcuni casi, in imponenti supporti sonori e illuminotecnici (penso a Bob Wilson). Nell'edizione presentata a Vie Festival, la regia di Oskaras Koršunovas pare inserirsi nell'alveo di una pacata tradizione beckettiana di stampo "naturalistico". Il protagonista è anziano e malconco, indossa un logoro pastrano, la sua casa è un antro pieno di cartacce, mangia banane come da copione e ascolta la sua voce del tempo che fu da un registratore *vintage* d'ordinanza. L'interprete, Juozas Budraitis, è però una star della scena teatrale e cinematografica lituana, un vecchio attore di grande carisma, in cui Koršunovas ha riconosciuto la *conditio sine qua non* per poter mettere in scena il celeberrimo atto unico. Come non capirlo? Due piccoli *coup de théâtre* - il fatto che all'inizio sia seduto in incognito tra gli spettatori per poi raggiungere la scena al calar delle luci e il lancio dispettoso delle bucce di banana sul pubblico - punteggiano la performance assai solida e di millimetrica precisione di Budraitis, tutta improntata sulla decadenza fisica della vecchiaia e sul disilluso sarcasmo, a tratti un po' patetico, di chi sa che il suo bilancio esistenziale è in rosso, sia come uomo che come artista. Ma tanto è l'ultimo nastro, non ci saranno più altri compleanni che Krapp trascorrerà riascoltando pezzi della sua vita, la fine è arrivata. *Claudia Cannella*

AMOR, di Theodoros Terzopoulos. Regia e scene di Theodoros Terzopoulos. Costumi di Louka. Luci di Theodoros Terzopoulos e Kostantinos Bethanis. Musiche di Panagiotis Velianitis. Con Aglaia Pappa e Antonius Myriagkos. Prod. Attis Theatre, Atene. VIE FESTIVAL, MODENA.

Broker innamorato della sua Grecia - qui simboleggiata da una Lei di poche parole immersa fino al collo in un grande cilindro nero da cui riemerge come una Winnie beckettiana per dire soltanto poche parole («comprami», «vendimi», «quanto valgo») -, o metafora surreale di un discorso amoroso fatto di cifre e numeri recitati in un parossistico "crescendo rossiniano" abnorme, inesausto e paradossale, di tragica e irridente inumanità. In entrambi i casi questo spettacolo-installazione, ideato dal regista Terzopoulos

e basato su un testo scritto dal cantante e compositore greco Thanasis Alevras, è poetico e divertente come una fantasiosa pantomima d'alta scuola recitativa, con uno straordinario Antonis Myriagkos che snocciola numeri come fonemi, onomatopee aritmetiche, *grammelot*, suoni della voce, discese ardite e risalite di fiati che non possono non ricordare un maestro di questo tipo di emissioni vocali come Dario Fo, anche nell'uso del movimento, del gesto e di un corpo disarticolato che, pur stretto nell'abito d'ordinanza di un agente di Borsa, si muove freneticamente come una variabile impazzita nella formale quiete di sentimenti amorosi ed economici sovrapposti. Lei è una splendida Aglaia Pappa che fa da contraltare immobile a quei calcoli matematici sciorinati al suo fianco: semplice e sorridente in attesa di un frammento d'amore e di speranza che permetta almeno la comunicazione e il dialogo fra le persone senza ridurle, come accade nello spettacolo, a macchine celibi di valori che non si riesce a coniugare insieme. *Giuseppe Liotta*

THE MISFITS. ON THE OUTCASTS. 1978-2016, di Mattias Andersson. Scene e costumi di Anna Heymowska. Coreografie di Tove Sahlin. Luci di Thomas Fredriksson. Musiche di Jonas Redig. Con 15 interpreti della Compagnia Backa Teater. Prod. Backa Teater - Göteborgs Stadsteater (Se). VIE FESTIVAL, MODENA.

C'erano una volta gli anni Settanta. Anni di lotte, di conquiste. Nato da una costola del Göteborg Stadsteater, il Backa Teater ha fatto degli ideali rivoluzionari la propria ragione di esistenza, materiale fertile per le proprie narrazioni. A quarant'anni di distanza le memorie accumulate divengono oggetto di un nuovo spettacolo, *The Misfits*. Con onestà e senza reticenze, sotto la direzione di Mattias Andersson, il gruppo presenta se stesso attraverso le musiche che lo hanno accompagnato, dal *rock* al *pop*, fino all'elettronica. Al tempo stesso, inserisce pezzi originali, in parte elaborati dall'esperienza di strada, il vissuto e le testimonianze dirette dei *misfits*, i giovani emarginati del 2016. E in parte no, come le citazioni da Kerouac, Dostoevskij, le concessioni alla cronaca, Trump, Anders Breivik, l'in-

censo in una discoteca in Svezia o l'episodio, divertentissimo, dell'*axolotl*, una salamandra messicana. Si giustificano così le intemperanze stilistiche cui *The Misfits* presta il fianco, potendo oscillare tra il teatro naturalistico *tout court* e quello più prettamente politico, fino alla danza e al cinema. Il clima che si respira, tuttavia, rimane quello degli anni Settanta. Al di là del mancato collegamento tra i pezzi - giustificabile, considerata la struttura aperta e polifonica della pièce - manca infatti un vero sforzo di rinnovamento e rifondazione linguistica, in grado di dare un volto nuovo a quanto già è stato detto, rileggendo in senso anche critico la storia della compagnia, illuminandone le zone d'ombra, quanto è riuscito, quanto è rimasto allo stadio di intenzione, lo scarto tra il cosa eravamo e il cosa siamo diventati. Tutto pare qui, invece, come incelofanato, in bacheca, in un momento in cui tutto, anche i codici dello spettacolo, è mutato. Regalando, così, momenti anche divertenti di purissima e avvincente teatralità, ma irriducibilmente anacronistici nel presente che corre. *Roberto Rizzente*

A MAN WHO FLIES UP TO THE SKY, di Zhang Weiyi. Regia di Li Jianjun. Scene di Wang Renke. Luci di Chen Xiaji. Con Gao Wenjun, Jiang Rihua, Li Xiuyi, Tang Ke, Wang Rui, Xiao Jing, Zhang Jiahuai, Zheng Di. Prod. Inside-out Theater e New Youth Group, Pechino - Wuzhen Festival. VIE FESTIVAL, MODENA.

Ha un precedente, l'installazione di Ilya Kabakov *L'uomo che è volato nello spazio dal suo appartamento*, presentata a Parigi tra il 1981 e il 1988, come controcanto alla retorica del regime comunista sovietico. Il regi-

sta, Li Jianjun, ha un master in scenografia e una spiccata sensibilità per le arti visive. Due fattori che aprono a un modo nuovo di concepire il teatro. Più libero, più trasversale. *A man who flies up to the sky* rimane, però, nel territorio delle potenzialità inesprese. Certo, il presupposto è interessante. Vincente, come nel modello di Kabakov, l'idea di raccontare il vivere comune nelle metropoli cinesi col concorso dell'immagine. Quell'affollamento di corpi, movimenti smembrati, volti anonimi, ottusi, coperti dalla maschera a scandire una vita alienata, ridotta al soddisfacimento dei bisogni primari, il sesso, il sonno, la fame, nonostante il benessere crescente. Senza una parola fondante, perché tutto, anche il verbale, annega nel mare magno della banalità. E straordinario è l'uso che Jianjun, brechtianamente, fa della musica. Al di là degli uomini, come il fato di una volta, crea uno iato tra l'ideale e il reale, restituendo, implicita, l'idea di un uomo, quello contemporaneo, che è ridotto a marionetta, prigioniero degli spazi, la routine, i ritrovati della tecnologia. Quello che manca è, tuttavia, il *trait d'union* tra le storie. Se dalla pittura si passa alla narrazione, un qualche collegamento, uno sviluppo è necessario. Tutto rimane invece, nello spettacolo, in superficie. Tornano, sì, alcuni personaggi, si ripropongono le situazioni, suggerendo l'idea di un tempo immobile, tutto centrato sul presente e dimentico del passato. E l'incastro tra i quarantadue quadri è certo riuscito, piacevole nell'alternanza tra i momenti più drammatici e quelli, loro malgrado, comici. Ma tutto questo non basta a superare l'impressione di osservare un *trompe-l'œil* che non riesce a farsi racconto, poesia, dettato politico. *Roberto Rizzente*



RAF-FICHE (*Rafales*), dedicato a Jean Genet. Drammaturgia di Magdalena Barile e Luca Scarlini. Regia di Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Con Silvia Calderoni, Ilenia Caleo, Sylvia De Fanti, Federica Fracassi, Ondina Quadri, Alexia Sarantopoulou, Emanuela Villagrossi, I-Chen Zuffellato. Prod. Motus. VIE FESTIVAL, MODENA.

L'ascensore ci porta all'ultimo piano di un grand hotel nel centro di Bologna. Scortati, possiamo accedere a una *suite* esclusiva: *boiserie* elegante, luci soffuse, il lusso di qualche decennio fa. Però anche mitra e pistole. Siamo ostaggi. O almeno così ci dovremmo sentire. Il nuovo titolo strizza l'occhio alla ripresa del lavoro che Motus aveva realizzato 14 anni fa dando *site-specificità* alberghiera a *Splendid's* di Jean Genet. Malavita e attrazione omoerotica, lotta armata e tradimento erano gli ingredienti di un *thriller* teatrale in cui una banda di sequestratori faceva fuori, per imperizia, il proprio ostaggio, mentre sotto, dalla strada, fari e sirene della polizia li stringevano nella morsa, chiedendone le resa. Ai maschi genetiani, la nuova edizione vorrebbe sostituire un otetto di attrici, femmine toste, maschie per carattere e attributi. *Raf-fiche*, appunto. Ma ci si è messo in mezzo il *copyright* internazionale. Insensibile alle contemporanee istanze del *gender*, il diritto d'autore non autorizza cambi di sesso a teatro e ha costretto i Motus a ispirarsi soltanto all'originale (con una drammaturgia pensata da Magdalena Barile e Luca Scarlini). Visti i tempi nuovi, le nuove *gender hackers* spo-

stano il loro impeto politico contro lo strapotere delle multinazionali del farmaco. Il che ci potrebbe stare. Non ci sta invece, perché preso troppo sul serio, l'impianto generale. La politica *gender* non si può applicare indiscriminatamente e l'ardore politico-poetico genetiano suona oramai un po' patetico. Una spinta più forte sul pedale ironico non avrebbe guastato il rapporto stretto (solo qualche metro) che lo spettatore ha con le attrici, generose tutte, ma diseguali nell'impersonare queste *transmachos* innamorate e bellicose. Riconcilia tuttavia al sorriso la strepitosa e accurata colonna sonora che per cantare il *girl power* mette insieme Amanda Palmer, Kera and the Lesbians e Gudrun Gut...
Roberto Canziani

A PORTE CHIUSE, da Jean Paul Sartre. Drammaturgia di Andrea Adriatico e Stefano Casi. Scene e costumi di Andrea Barberini. Con Gianluca Enria, Teresa Ludovico, Francesca Mazza, Leonardo Bianconi. Prod. Teatri di Vita, Bologna-Akroama T.L.S., Cagliari. VIE FESTIVAL, MODENA.

La disconnessione tenacemente perseguita e temerariamente coltivata fra il testo di partenza e la sua possibile messa in scena non sempre produce esiti teatrali convincenti. È il caso di quest'ultimo spettacolo di Andrea Adriatico che, quasi dimenticandosi del testo dello scrittore francese, lo "riscrive" e inventa nuove situazioni drammaturgiche che ci allontanano dalla vicenda e dai temi del testo. *A porte chiuse* propone infatti una storia in cui l'incomunicabilità fra i tre personaggi chiusi in una stanza non è l'effe-

to di una crisi esistenziale che ha radici in un "male di vivere" filosofico, culturale e ambientale prima che sociale, ma è proprio all'origine di una dinamica comportamentale che li aliena gli uni agli altri sottraendo loro qualsiasi livello di reale comunicazione verbale e isolandoli in uno spazio/inferno molto soggettivo, soffocante e solipsistico. Nel tentativo di rendere contemporaneo un testo drammatico scritto nel 1944, Adriatico ne distorce il senso letterario principale, oltre a quello spaziale e visivo, annegandolo in un vortice di rimandi alla cronaca d'oggi, eccessi di citazioni per la maggior parte disordinate e incongrue. Probabilmente, soltanto per dirci che il vero inferno non «sono gli altri», ma il mondo che ci circonda, la sua assurda violenza con la quale quotidianamente conviviamo e che, in qualche modo, ci appartiene, dove il potere è per eccellenza anonimo (*mass media, social network*) e non più riconducibile all'individuo e alla sua responsabilità. Tutto ciò ci conduce a una rappresentazione teoricamente fondata ma eccessivamente sovraesposta, fortemente discontinua, in una moltiplicazione labirintica di piani d'azione che generano solo confusione, arbitrio scenico, attualizzazioni forzate, come quella di esporre la drammatica, martoriata immagine di Giulio Regeni (a cui lo spettacolo è dedicato), ultima, tragica icona delle torture e storture dei nostri giorni. I tre attori protagonisti sembrano soffrire di una visione registica molto ridondante e asimmetrica recitando, ciascuno a suo modo, quelle parole che dovrebbero costituire alla fine la rete invisibile del loro perpetuo inferno. *Giuseppe Liotta*

DELIRIO BIZZARRO, di e con Giuseppe Carullo e Cristiana Minasi. Scene e costumi di Cinzia Muscolino. Luci di Roberto Bonaventura. Prod. Carullo-Minasi, Messina - La Corte Ospitale, Rubiera (Re). VIE FESTIVAL, MODENA.

IN TOURNÉE

Avevano conquistato il pubblico e la critica con un lavoro dall'inarrivabile delicatezza, *Due passi sono*. Quello spettacolo aveva imposto una cifra stilistica personalissima, presto confermata dai lavori successivi, in cui Carullo e Minasi mostravano una sen-

sibilità nuova nell'affrontare temi altrimenti spinosi quali quelli della malattia e della marginalità. *Delirio bizzarro* non si discosta dal modello, almeno riguardo ai temi. Presente, anche qui, è quell'allusione sommersa, minimale, alla sofferenza. La denuncia di una società che per gli altri non ha tempo, mai gridata, ma vibrata nei sottesi, i silenzi, le piccole ironie, la poeticità e la fragilità di due figurine gettate in un Centro di Salute Mentale, e ottimamente caratterizzate (come dimenticare, Mimmino mentre lucida le scarpe). Diverso, tuttavia, è il *modus operandi*. Perché, per meglio comprendere un tema che dal loro vissuto appare lontano, i due attori hanno compiuto un lungo lavoro d'indagine, raccogliendo le testimonianze dei pazienti di strutture psichiatriche. Per la prima volta, sguardi esterni, diversi dai testi della tradizione, sono entrati nell'agone creativo, allargando le maglie di un dramma che da domestico si è fatto, più compiutamente, universale. Solo che, ed è il merito maggiore dell'operazione, l'innesto non ha turbato in nulla il linguaggio cui Carullo e Minasi ci hanno abituati. C'è, sì, una più chiara valenza politica nella descrizione di una situazione coercitiva che riguarda tutti, come bene si può intuire dalla costruzione del Centro di Salute Mentale-Castello, la scenografia di chiara matrice espressionista. Ma la novità non passa mai il segno, rende più attuale (e credibile) il discorso senza rompere l'equilibrio e mai ruba la scena a quello che a questo straordinario duo di attori sta veramente a cuore e in cui eccellono, l'evocazione crepuscolare di un sentire, uno stato d'animo, un istante di poesia, anche minimo. Equilibrata, nonostante alcuni limiti nello sviluppo - troppo improvvisata l'adesione finale di Sofia al mondo di Mimmo - questa pièce prepara, in potenza, una nuova stagione creativa. E per il momento, in attesa di nuove, imprevedute deviazioni, tanto basta a confermare il talento della compagnia. *Roberto Rizzente*

ALLARMI!, di Emanuele Aldrovandi. Regia di Davide Sacco. Scene di Davide Sacco e Agata Tomsic. Costumi di Laura Dondoli. Luci di Vincenzo Bonaffini e Davide Sacco. Con Marco Cavicchioli, Giusto Cucchiari, Luca Mammoli, Massimo Scola, Agata Tomsic.



Prod. Emilia Romagna Teatro
Fondazione, Modena. VIE FESTIVAL,
MODENA.

IN TOURNÉE

Nel suo testo più complesso e ambizioso Emanuele Aldrovandi si rifà a quegli artisti dell'inizio del secolo scorso che volevano vedere realizzate, almeno in scena, le loro utopie rivoluzionarie: Jarry, Marinetti, Brecht, Majakovskij. Riempie il testo di proclami da teatro futurista e lo accende con scenette da cabaret espressionista, producendo in questo modo un miscuglio di generi teatrali così ossessivo e travolgente che ci sommerge fin dal primo istante nel suo vortice creativo. Ma, diversamente dagli illustri precedenti, la sua commedia satirica, e soprattutto lo spettacolo ideato da ErosAntEros, ha i toni di un sarcasmo talmente sopra le righe che ne spezza il lodevole intento di denuncia, senza diventare lo specchio, seppur deformato, del dramma culturale e politico che una intera generazione di giovani sta vivendo. Un gruppo di terroristi di destra vuole organizzare un attentato per uccidere il Presidente dell'Unione Europea: non si capisce però bene se ci troviamo in epoca contemporanea, o in un futuro apocalittico imminente. Di certo, il disegno visivo ci riporta alle linee di un fumetto da fantascienza rivoluzionaria dove tutto quello che appare possibile diventa incredibile. Il loro capo è una donna che sembra appartenere più a un immaginario cinematografico (*Alphaville*, di J.L. Godard), o musicale (*Forever Young*), che a una banda armata di brigate nere: incita i suoi scombinati attentatori con urla, strepiti e un microfono in mano ad altissimo volume, *front-woman* di un concerto *rock* nella cantina di casa. L'impegno c'è, la bravura di tutti gli interpreti acquisita, con Marco Cavicchioli che ha una marcia attoriale in più, e Agata Tomsic assolutamente padrona della scena, ma è il progetto teatrale nella sua interezza che non tiene, mentre continua a sbandare quella difficile linea espressiva di varietà rivoluzionario. *Giuseppe Liotta*

In apertura, *Perhaps all the dragons...* (foto: Marc Damage); a pagina 75, *The misfits. On the outcasts 1978-2016*; nella pagina precedente, *Delirio bizzarro* (foto: Gianmarco Vetrano).

Giasone e Medea, duello in purgatorio

PURGATORIO, di Ariel Dorfman.
Traduzione di Alessandra Serra.
Regia di Carmelo Rifici. Scene e costumi di Annelisa Zaccheria.
Luci di Matteo Crespi. Musiche di Zeno Gabaglio. Con Laura Marinoni e Danilo Nigrelli. Prod. LuganoInScena - LAC Lugano Arte e Cultura - Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

N TOURNÉE

Un uomo e una donna in una stanza, forse un manicomio o una prigione, sembrano continuare una conversazione cominciata tempo addietro. Non si capisce di cosa parlano né dove ci troviamo, ma intanto che il dialogo va avanti si intuisce che siamo in un luogo dell'aldilà dove assistiamo a una verbale resa dei conti su eventi già accaduti. Le frasi che si scambiano sono secche, perentorie, non ci dicono nulla né dell'uno né dell'altra; anzi, scopriamo presto che, all'interno di quella camera astratta, quelle persone svolgono un doppio ruolo, una doppia funzione, come di due identità sovrapposte e irreali. Tutto ciò che affermano rimanda a qualcos'altro: non dicono, alludono a qualcosa di tragico avvenuto prima, molto lontano nel tempo, la cui tremenda ferita brucia ancora, così come appare irrimediabile il loro senso di colpa. Come una storia d'oggi. Ma tutti gli indizi dati dalle parole che essi pronunciano ci portano a identificare lei in Medea e lui in un medico. Ma le cose si complicano quando al primo cambio di scena lei rientra in camice bianco mentre scopriamo l'uomo ansimante a fare flessioni sul pavimento; in questa simulazione scenica a parti rovesciate ora possiamo individuare in lui Giasone. Il testo di Dorfman, e lo spettacolo di Rifici che lo asseconda fin nei minimi dettagli, è tutto in questo continuo gioco di ruoli intercambiabili in cui si è nello stesso tempo coscienti della propria condizione di trovarsi fra «coloro che son sospesi», ma anche di volere cancellare il proprio passato, con l'illusione di potere ricominciare da capo. Carmelo Rifici sviluppa questa partita a due in due stanze distinte, separate da una parete divisoria, amplifica le ragioni dei ri-



spettivi personaggi e i loro comportamenti in scena come se si trattasse di una tragedia classica riscritta ai nostri giorni, e non invece di un "dramma da camera" ricco di sfumature e sottigliezze psicologiche, complicando così non poco la vita scenica ai suoi bravissimi attori, Laura Marinoni e Danilo Nigrelli, indecisi se essere presenze vere o figure simboliche, simulacri della mente. *Giuseppe Liotta*

Riccardo III all'improvviso con Oscar e le sue regine

RICCARDO III E LE REGINE da Shakespeare. Ideazione e regia di Oscar De Summa. Scene di Matteo Gozzi. Costumi di Emanuela Dall'Aglio. Luci di Matteo Gozzi. Con Oscar De Summa, Isabella Carloni, Silvia Gallerano, Marco Manfredi, Marina Occhionero. Prod. La Corte Ospitale, RUBIERA (Re).

N TOURNÉE

Alla fine della recita si ha la netta sensazione che la figura dell'attore-mattatore, cacciato dalla porta di una rappresentazione totalmente orizzontale, dove tutti gli interpreti formano un insieme tenace e omogeneo, rientri dalla finestra di una idea drammaturgica che pone Riccardo III, *alias* Oscar De Summa, al centro della dinamica scenica. De Summa interviene sul testo shakespeariano tagliando

tanti personaggi e molte scene, rimontandone e riscrivendone varie parti fino a farlo risultare quasi un "copione di scena" a fini attoriali, dove egli stesso, le sue tre attrici e Marco Manfredi tessono una fitta trama di grande efficacia interpretativa, mantenendosi su quella sottile linea di confine in cui si è nello stesso tempo persona e personaggio. Ma, mentre le attrici recitano magnificamente le Regine, i due interpreti maschili, pur mantenendo il loro ruolo di partenza, alimentano un gioco teatrale lontano dalla storia che stanno rappresentando. Tale distonia rappresentativa produce un'anamorfose scenica che ci illude di farci vedere la tragedia di Shakespeare quando invece assistiamo a una sua versione *tranchant*, finanche beffarda, che ci ricorda Leo de Berardinis, quasi a volerci mostrare il suo risvolto ironico, inattuale, spiazzante. Laddove quella continua ricerca di complicità di Riccardo/De Summa con i suoi attori, quel suo sguardo rivolto spesso in platea, quella sua divertita orchestrazione di un agire scenico, non convenzionale, di teatro "all'improvviso", apre la strada a uno spettacolo insolito, non finito, aperto, ricco di istanze drammaturgiche e registiche in divenire. La più fertile delle quali sta in una più ampia e coraggiosa riscrittura del testo, perché proprio le parti nuove e originali scritte da De Summa sono quelle più seducenti e intriganti. *Giuseppe Liotta*

GIULIANA MUSSO

Perdere un figlio in Afghanistan tre madri e tante domande senza risposta

MIO EROE, testo, regia e interpretazione di Giuliana Musso. Scene di Tiziana Di Mario. Musiche di Andrea Musto. Prod. La Corte Ospitale, RUBIERA (Re).

IN TOURNÉE

Se il bene assoluto non esiste, come possono esistere eroi, ovvero creature esenti da pecche, anche minime? Non ci sono eroi, dunque, nel monologo che Giuliana Musso ha scritto partendo dalle biografie di alcuni dei ben 53 soldati italiani uccisi in Afghanistan durante la lunga e infruttuosa missione Isaf, durata ben quattordici anni. Il punto di vista scelto dall'artista è quello delle madri di quegli alpini caduti: donne che, refrattarie all'immagine della *mater dolorosa* ripercorrono certo il dramma vissuto, rievocano fanciullezza e adolescenza dei propri ragazzi, ma, soprattutto, riflettono su quanto è accaduto, interrogandosi sul senso di una missione "umanitaria" tramutatosi ben presto - o forse già così progettata - in vera e propria guerra.

La Musso - un'ampia gonna e un golfino scuro, i capelli raccolti - incarna tre diverse madri, tre differenti modi di confrontarsi con la tragedia. Un prato verde, qualche fiore di plastica e rose di carta ricreano quella "valle delle rose" in cui le truppe italiane sono stanziati; tomi di vecchie enciclopedie costruiscono semplici sedili su cui l'attrice si siede, con pose e attitudini diverse, a suggerire l'individualità di ciascuna delle sue tre donne. Dalla mamma apparentemente rassegnata e quieta ma, in verità, tormentata da lucidissimi interrogativi su quanto è avvenuto al figlio; alla madre arrabbiata e inquieta che teme di essere oramai impazzita, perché ha il coraggio di chiedere ragione di una missione finalizzata ad annientare il terrorismo internazionale ma che, in verità, ha provocato più vittime di quante caddero nell'attentato delle Twin Towers; fino all'insegnante ignora su Internet per cercare notizie sul figlio e incapace di distinguere davvero il bene dal male.

Tre differenti modi di affrontare una situazione dolorosa accomunati non tanto dalla medesima tragedia, quanto dalla testarda lucidità e dalla integra razionalità nel riconoscere responsabilità e incoerenze, colpe e menzogne. Perché, ci dice Giuliana Musso con l'intelligenza e la sensibilità che le sono proprie, la realtà è troppo complessa per essere semplificata con la creazione di "eroi": solo la lancinante lucidità del dolore permette di guardarla davvero e, per sopravvivere a questa sconcertante visione, rimane forse solo la musica. Ed ecco dunque la viola e il violoncello accuratamente disposti sul palcoscenico alla fine di uno spettacolo che non consente alcuna catarsi. **Laura Bevione**



Intellettuali come cavie di un mondo in estinzione

VITA DA CAVIE, da *Magma (Spurious)* di Lars Iyer.

Drammaturgia di Marta Dalla Via. Regia di Nicola Cavallari. Scene di Davide Giacobbi. Costumi di Tania Fedeli. Luci di Alessandro Gelmini. Musiche di Francesco Brianzi. Con Marta Dalla Via e Nicola Cavallari. Prod. Teatro Gioco Vita/Festival "L'altra scena", PIACENZA.

Può sopravvivere in un mondo come il nostro la figura anacronistica dell'intellettuale che vive chiuso nel suo mondo fatto di citazioni, di riferimenti alti e nobili che solo lui e pochi altri sanno comprendere? E poi, ha ancora senso una figura come questa, o è destinata fatalmente all'estinzione, se non è capace di interloquire in un nuovo modo con la realtà che lo circonda? Queste sono alcune delle domande che sorgono spontanee dopo aver visto *Vita da cavie* di Lars Iyer, e liberamente tratto dal suo blog *Spurious*, riflessione che il filosofo inglese ha formalizzato nel suo romanzo *Magma*. Protagonisti, in scena, non sono più due uomini, come nel romanzo, ma una coppia, due intellettuali che battibeccano sempre tra loro, parlando solo di libri, di scrittura, di modelli alti, come Franz Kafka o l'ungherese Bela Tarr, regista amatissimo soprattutto dai veri cinefili. I due vivono isolati dal resto del mondo, in un ambiente claustrofobico, dove la muffa, all'inizio confinata in un minuscolo spazio, piano piano prenderà il sopravvento, circondati da un divano, una *cyclette* e un mobile bar, spesso utilizzato per tracannare *cocktail*. A vegliare su di loro un maggiordomo scimmia, il musicista Francesco Brianzi, separato dai due da fili/sbarre e che alla fine avrà l'ultima parola, mentre i nostri due, povere cavie di un mondo in estinzione, dovranno necessariamente soccombere. *Vita da cavie* tra tragedia e commedia, offre allo spettatore un particolarissimo punto di vista sul nostro mondo in disfacimento, dove la cultura è destinata, suo malgrado (o anche per sua colpa), a essere sempre minoritaria. **Mario Bianchi**

Le cortigiane felici e i rischi della libertà

IL MIGLIORE DEI MONDI POSSIBILI,

ispirato a *Candido* di Voltaire. Drammaturgia di Magdalena Barile. Regia di Simona Arrighi e Sandra Garuglieri. Scene e costumi di Antonio Musa e Francesco Migliorini. Luci di Roberto Cafaggini. Con Simona Arrighi, Luisa Bosi, Laura Croce, Sandra Garuglieri. Prod. Attodue/Murmuris, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Come il giovane e ingenuo *Candido* di Voltaire indagava, con il suo bagaglio di idee filosofiche, ottimistiche e "candide", sulla qualità della vita, così quattro cortigiane, elegantissime, in un giardino, apparentemente lontano dai mali del mondo, cercano di vivere nel migliore dei mondi possibili. Le quattro donne, rese con precisa efficacia dalle quattro interpreti, sono asservite a Madame, una padrona che le domina e le protegge. Nel giardino le donne recitano (non a caso il *Candido* di Voltaire), vivono cercando di primeggiare per ottenere vantaggi e privilegi. Ma la Rivoluzione è alle porte. Quando Madame viene trovata decapitata, le cortigiane non hanno più nessuno per cui mettersi in mostra, si confrontano tra loro, conoscendosi veramente per la prima volta, ma si sentono perse, libere da quelle catene che le imprigionavano e, tuttavia, le rassicuravano. È al trattato *La servitù volontaria* di Etienne de La Boétie che la Barile si ispira, per spiegare come in ogni regime accade che una minoranza riesca a dominare e asservire quelle masse che si adattano a essere comandate. Con un ritmo serrato vengono così sottoposti agli spettatori i tanti temi filosofici sottesi al testo: la ricerca della felicità e la critica alle idee consolatorie religiose, la libertà, la giustizia, la natura, il male e il bene. Morta Madame, le cortigiane sono pronte ad accogliere nuovi padroni e nuovi feticci da adorare e si preparano a nuovi travestimenti. Sorridenti come sempre, ma impassibili, sono pronte ad affrontare l'ennesima trasformazione, grazie ai suggestivi costumi e ai simbolici oggetti di scena. Solo una di loro lascerà il giardino alla ricerca del migliore dei mondi possibili dove assumersi il rischio di vivere liberi ed eguali. **Albarosa Camaldo**

Scene di un crimine per un thriller incompiuto

ELIZABETH, di inQuanto Teatro. Testo di Andrea Falcone. Musiche di Manuele Atzeni. Con Giacomo Bogani, Francesco Michele Laterza, Diletta Oculisti, Floor Robert. Prod. inQuanto Teatro, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Che la cronaca nera sia assurda negli ultimi anni a genere è un dato di fatto. La televisione - e non solo - ne ha fatto materia prima da cui estrarre prodotti finiti da sfruttare per aumentare l'*audience*. I palinsesti nazionali pullulano di trasmissioni in cui si narrano e si ricostruiscono storie di persone scomparse o barbaramente uccise, sempre alla ricerca di nuovi particolari di vita vissuta o immaginata, purché sempre guidata dall'odore e dal colore del sangue. Il pubblico e i conduttori sono predatori insaziabili alla ricerca della preda, ogni piega della biografia della vittima e del carnefice, scandagliata in ogni dove e perché. Si può andare avanti per anni, soprattutto se il caso non offre facile risoluzione. E proprio un ipotetico caso di cronaca nera sta al centro del nuovo lavoro di inQuanto Teatro. Elizabeth, una ragazza che abita da sola, viene rinvenuta cadavere con al suo fianco una biscottiera ridotta in frantumi. E questo è l'unico dato certo che abbiamo, perno sul quale poggia la serie "infinita" di ricostruzioni, ipotesi e quant'altro sul quale ruota la messinscena, dipinta di tenui colori, tra Cimabue e Pontormo, e atmosfere algide, tra David Lynch e Wes Anderson, per semplificare con un azzardo. Un presentatore a metà tra Lucarelli e Nuzzi ci conduce in questa *docu-fiction* che fa della ripetitività e del meccanismo a spirale la sua peculiarità, fino a un epilogo che vira in una direzione differente dalla linea che il copione ci aveva fatto intuire all'inizio. Non sappiamo bene se questo sia una forza o una debolezza. Così come lascia qualche dubbio anche la partitura gestuale che accompagna e sottolinea gli eventi narrati. Rispetto ai precedenti lavori *Elizabeth* rappresenta, per la compagine toscana, un passo avanti, ma il cammino da percorrere per arrivare a una compiutezza strutturale sembra ancora lungo.

Marco Menini

Con Arca Azzurra l'Arno diventa persona

IL FILO DELL'ACQUA, di Francesco Niccolini. Regia di Roberto Aldorasi e Francesco Niccolini. Scene e video di Antonio Panzuto. Musiche di Paolo Coletta. Con Dimitri Frosali, Massimo Salvianti, Lucia Socci. Prod. Arca Azzurra Teatro, SAN CASCIANO VAL DI PESA (Fi).

IN TOURNÉE

Nel racconto di Francesco Niccolini l'Arno diviene una persona incolpevole delle azioni sciagurate che causeranno distruzione e morte, così come Firenze che si fa reale in carne e ossa a subire la furia di onde sporche d'acqua mista a nafta. Sembra di stare su un galeone insieme all'Arca Azzurra seguendo *Il filo dell'acqua* tra i flutti sciabordanti, con questa vela gonfia sopra che incute tremore e minaccia, che è massa liquida che rompe argini e dighe, che invade e sommerge. Tra i detriti e i rottami, tra le moblie sfasciate dal passaggio dell'alluvione del novembre '66, pochi oggetti che rendono la scena una tela dipinta, Massimo Salvianti, Lucia Socci e Dimitri Frosali (più incisivi nelle citazioni delle voci dei cittadini che nella ricostruzione degli avvenimenti, con quella marcata cadenza fiorentina piena e granitica) hanno i colori pastello *d'antan* quasi fossero anime ripescate sul fondo del fiume che nasce dal Monte Falterona per poi toccare Firenze, Pisa e gettarsi nel Tirreno. La scrittura del drammaturgo aretino è un mosaico d'arcaico e contemporaneo, la lingua pomposa di Dante con quella colorita della strada, la denuncia, il grido di protesta, la Storia e la gente che non sta sui libri. I tre in impermeabile cercano di difendersi dalla potenza della natura; se ne stanno appollaiati come orsi polari confinati sulle cime di iceberg alla deriva. L'incedere delle parole è una catena, una battaglia, un assedio, un'invasione che monta e travolge tutto ciò che incontra. Ma questa non è una ricorrenza, una commemorazione a cinquant'anni da quell'alluvione: è un monito sulla scarsa memoria, sul cementificare senza sosta, sui condoni che avvelenano.

Tommaso Chimenti



INTERCITY

Da Bucarest a Montreal è di scena il teatro civile

Ritrova la sua formula originale, dopo qualche edizione, il Festival Intercity di Sesto Fiorentino, tornando a "visitare" una città straniera e una nazione dando un assaggio della sua produzione attuale: due città, in realtà, quest'anno, perché a Bucarest e alla Romania, mete principali del "viaggio" programmato per il 2016 dal Teatro della Limonaia, si aggiungeva una sezione "Back to Montreal", un ritorno a quel Canada francofono della cui drammaturgia il festival fondato da Barbara Nativi è stato in Italia e in Europa tra i principali scopritori dai primi anni Novanta.

Purtroppo, il *forfait* - per la malattia di un'attrice - di *Parallel* del gruppo Groundfloor di Cluj-Napoca ha ridotto soltanto a due gli spettacoli dedicati alla Romania: la messinscena in italiano di *Camera 701* di Elise Wilk e, in lingua, di *Tipografic Majuscul* dell'Odeon Theatre di Bucarest (nella foto), testo e regia di Gianina Carbuariu. Un lavoro, questo, che riporta agli anni cupi e senza speranza della dittatura di Ceausescu, con la storia (vera) di Mugur Călinescu un sedicenne che, con le sue scritte murarie in "stampatello maiuscolo", contestava l'oppressione e le chiusure del regime e chiedeva libertà rivendicando anche un minimo di benessere. Un esempio di teatro "civile" asciutto, oggettivo, spoglio, dal linguaggio indubbiamente efficace: da notare l'uso - apprezzabile - del video in palcoscenico con riprese "in diretta" che restituiscono i "primi piani", gli sguardi e le espressioni minime degli attori (tra i quali spicca Catalina Moustache, la madre del ragazzo). *Camera 701* presenta invece una serie di storie unite dallo svolgersi tutte in un'unica stanza d'albergo: la regia di Ciro Masella coglie - grazie anche alla presenza nel cast di Michele Sinisi, che si costruisce un personaggio curioso e godibile - tutte le potenzialità di un testo scritto bene ma di livello appena discreto, dal quale emerge soltanto qualche spunto originale e interessante, nelle sue ambiguità grottesche o sottilmente inquietanti.

Il "ritorno a Montreal" prevedeva *Trainspotting* diretto da Sandro Mabbellini, la ripresa della storica produzione del Teatro della Limonaia di *Le cognate* di Michel Tremblay e, dello stesso autore, *Frammenti di inutili bugie*, diretto Dimitri Milopulos: la tentazione era forse quella di farne un testo-manifesto sul tema dell'omosessualità nell'età scolastica, per fortuna - però - si è puntato sull'originalità di suddividere la stessa storia tra due piani temporali e ambientali diversi. A dimostrare che, a cinquant'anni di distanza, la situazione degli omosessuali, soprattutto se giovani, non è cambiata: alla repressione severa e aperta di mezzo secolo fa si è sostituito il persistente disagio, strisciante ma forte, di genitori e psicologi di oggi. Ottima, qui la prova del quartetto Monica Bauco-Teresa Fallai-Roberto Gioffrè-Riccardo Naldini nei ruoli (anche doppi) dei "grandi", mentre i due protagonisti, comunque bravi, sono Davide Arena e Archimede Pii.

Francesco Tei

REGIA DI BINASCO

Sartoria d'alto rango per un Feydeau a misura di Solfrizzi

SARTO PER SIGNORA, di Georges Feydeau. Traduzione, adattamento e regia di Valerio Binasco. Scene di Carlo De Marino. Costumi di Sandra Cardini. Luci di Pasquale Mari. Musiche di Arturo Anecchino. Con Emilio Solfrizzi, Viviana Altieri, Anita Bartolucci, Barbara Bedrina, Fabrizio Contri, Cristiano Dessi, Lisa Galantini, Simone Luglio, Elisabetta Mandalari. Prod. Roberto Toni/ ErreTiTeatro30, PIETRASANTA (Lu).

IN TOURNÉE

Feydeau Charlot Chanel Theatre Channel: questo potrebbe essere il brand e il logo di un ipotetico canale tv dedicato al teatro alla moda. FCCTC: F come Feydeau, l'autore *boulevardier* più insidioso che ci sia. Ma Valerio Binasco non è solo un regista: è uno stilista. Non solo ha un suo stile-*griffe*, ma fa stile, fa moda.

Quindi taglia il suo adattamento di *Sarto per signora* su misura addosso a Solfrizzi: C come Charlot. Non che il protagonista chaplineggi fuori tema: Solfrizzi ha nello sguardo e nelle espressioni sceniche quello *special touch* amarognolo, misterioso, doloroso che contraddistingue il *blend* dei grandi comici. Con gli altri (bravi gli altri e non è una formula di comodo), lo stilista Binasco fa sfilare tra gli applausi la sua collezione autunno-inverno: C come Chanel, *Tailleur pour Dames* borsa accessorio dettaglio che valorizzano ogni figura e, fuor di metafora, enfatizzano ogni abilità interpretativa. TC come Theatre Channel del teatro alla moda, ovvero come fare teatro d'intrattenimento di qualità tenendo presente la tv di qualità. Laddove questo Feydeau sta alla *routine* della prima serata come *House of Cards* sta a Carlo Conti.

Binasco gioca la carta Feydeau-Solfrizzi facendo i conti con il grande pubblico che frequenta il teatro come *fringe benefit* della pensione e il pubblico giovane che diventa grande gustando il teatro *gourmandise*. Questo significa teatro alla moda. Perché il teatro, stringi stringi, o è *chic* o è *choc*. Non esistono famiglie felici? Esistono solo coniugi buffi nel mondo del commediografo francese (il più francese dopo Molière...) che Cocteau ammirava come colto cultore dell'intreccio (soprattutto di corna) come vizio surreale *ante litteram*. **Fabrizio Sebastian Galeffi**



Il culto della sopraffazione di una società in guerra

INFINITA GUERRA ITALIANA, di Virginio Liberti. Regia di Tommaso Taddei. Direzione tecnica di Antonella Colella. Con Cristina Abati, Rossana Gay, Johnny Lodi, Giro Masella, Tommaso Taddei. Prod. Gogmagog, SCANDICCI (Fi) - Armunia Festival Inequilibrio, CASTIGLIONCELLO (Li).

IN TOURNÉE

Ancora una volta fruttuosa la collaborazione tra Virginio Liberti e i Gogmagog. Il gruppo fiorentino stavolta porta in scena una drammaturgia composita, articolata in quattro eterogenei atti unici, che ruotano attorno allo stato di "conflitto permanente" insito nelle pieghe più intime della nostra società. Una guerra appunto. Incontriamo personaggi particolari e spaccati di vita singolari, a tratti bizzarri. C'è un allucinato, sentimentale e feroce omicida bisessuale (un convincente Tommaso Taddei) che ci confessa le sue raccapriccianti azioni offrendo al contempo riflessioni che inchiodano alla poltrona. C'è un psicologo affetto da crisi di panico alle prese con una giovane donna dal passato terribile in bilico su un cornicione, durante una festa di carnevale. C'è un malato di sclerosi multipla, risorto da una depressione grazie all'incontro con un prete che registra le confessioni delle parrocchiane per poi ricattarle. E infine assistiamo al singolare dialogo tra una donna e una figura femminile che porta addosso i segni di una violenza, di cui vediamo in scena solo il volto in video, entrambe interpretate dall'efficace Rossana Gay. La felice regia di Taddei e la prova degli interpreti evitano che l'attenzione si soffermi troppo su alcune scivolate di un testo che alle volte vira in maniera eccessiva sul macabro, su facili provocazioni e situazioni al limite. Sta di fatto però che non si rimane indifferenti, perché nell'abbondante materia drammaturgica emerge nitido e scarnificato l'odierno culto della sopraffazione, in un rapporto vittima-carnefice dal sempre più sottile e labile confine. Possiamo combattere o disertare questa guerra, ma non possiamo fingere di ignorarla. **Marco Menini**

Amleto, vittima sacrificale di una sconfitta inevitabile

UN PRINCIPE, da *Amleto* di William Shakespeare. Regia di Massimiliano Burini. Scene e costumi di Francesco "Ski" Marchetti. Con Daniele Aureli, Amedeo Carlo Capitanelli, Caterina Fiocchetti, Andriy Maslonkin, Greta Oldoni, Raffaele Ottolenghi, Matteo Svolacchia. Prod. Occhisulmondo, PERUGIA e altri 6 partner.

Un Principe, della giovanissima compagnia perugina Occhisulmondo, condensa in un'ora e dieci tutta la vicenda scespiriana di *Amleto*, lasciandone però intatti tutti i passaggi fondamentali, anzi approfondendoli, e restituendoceli nella loro più intima essenza che, ancor oggi, pone dubbi e domande. Amleto, Geltrude, Claudio, Orazio, Laerte, Rosencrantz e Guildenstern, vestiti di rosso e nero, simili a pedine di una scacchiera (solo Ofelia è una farfalla leggera che viene inghiottita dalla ragnatela di un destino crudele) si muovono cupi, a scatti, caratterizzati senza eccessivi orpelli. La scena vuota, oscura, è così abitata da fantasmi fortemente espressivi, dove il Principe di Danimarca si pone come vittima sacrificale, essendo ben conscio che tutte le persone che lo circondano, persino la madre, vi abitano solo promuovendo i propri vizi, i rispettivi interessi, in un mondo dove tutto marcisce. Amleto grida la sua verità, ma non viene ascoltato. È un grido sommesso, che ci invita a non soccombere, ma a resistere, a "essere" appunto, rompendo l'assordante silenzio del "non essere" che ci circonda. Un grido in cui, ancora oggi, i coetanei del nostro protagonista, possono, senza fatica, identificarsi, riconoscendosi nella sua dolorosa solitudine, nella sua inevitabile sconfitta, che lo spettacolo comunica attraverso uno stile classico ma nel medesimo tempo ricco di suggestioni contemporanee. Molti i bellissimi momenti: dalla morte di Ofelia che danza quasi inerme, mentre la voce di Milva l'accompagna con le stesse memorabili parole del Bardo, al duello finale, presentato in modo parossistico sulle note di *In the shirt* degli Irrepressibles. Un ottimo risultato che ha avuto una lunga gestazione, come si dovrebbe fare per la creazione di ogni spettacolo, in tempi di crisi, maturando pian piano, con l'aiuto, in piccolo, di diverse entità che hanno coraggiosamente creduto nel progetto. **Mario Bianchi**



MASSINI/PLACIDO/BENTIVOGLIO

Storie di ordinaria emarginazione dalle *banlieue* alla scuola

L'ORA DI RICEVIMENTO (*Banlieue*), di Stefano Massini. Regia di Michele Placido. Scene di Marco Rossi. Costumi di Andrea Cavalletto. Luci di Simone De Angelis. Musiche di Luca D'Alberto. Con Fabrizio Bentivoglio, Giordano Agrusta, Arianna Ancarani, Carolina Balucani, Rabii Brahim, Vittoria Corallo, Andrea Iarlori, Balkissa Maiga, Giulia Zeetti, Marouane Zotti, Francesco Bolo Rossini. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA.

IN TOURNÉE

È molto più vicino a un racconto letterario, intimo, "di formazione", che a un testo teatrale vero e proprio, questo ultimo lavoro di Stefano Massini, se non fosse per quei dialoghi incalzanti, forsennati, che stanno nel bel mezzo di due monologhi posti all'inizio e alla fine di una commedia "eduardiana" per modalità di scrittura e impianto drammaturgico. Opera molto particolare, da cui traspaiono ottime letture, buoni e civili sentimenti, una reale attenzione a problematiche sociali dell'oggi.

L'impressione è, però, che tutto sia già stato detto e capito, come fossero storie lontane, prive di interesse, che non ci appartengono. E che non riescono neppure a emozionarci per l'eccesso delle continue esemplificazioni, la prevedibile ripetitività delle entrate e delle uscite di scena dei vari personaggi e dei loro "casi" privati, familiari, di (difficile) integrazione sociale a cui l'insegnante offre generoso ascolto nella sua ora di ricevimento. Un via vai di luoghi comuni, una campionatura quasi completa delle varie tipologie di emarginazione in una *banlieue* del sud della Francia, ma come potremmo ritrovare in qualsiasi regione d'Italia.

Ed è proprio questa genericità di fondo a rendere la rappresentazione scarsamente credibile e inautentica nonostante la bravura di tutti gli interpreti, in particolare di Fabrizio Bentivoglio che dà al suo professor Ardeche i toni semplici e sommessi di un maestro sognatore vicino alla pensione. La vera sorpresa del finale è che quegli incontri con i suoi giovani alunni suddivisi in «raffreddori» («vivono per difendersi dal freddo anche se fa caldo») e «invisibili» («sono i ragazzini che stanno in classe senza starci»), i loro genitori, i colleghi non li ha vissuti veramente, se li è solo immaginati. Un sogno, ma forse no. In questa doppiata chiave di simbolismo e realismo pirandelliano Michele Placido ha costruito la sua sobria e puntuale regia. **Giuseppe Liotta**

Se l'"Altro" bussa alla porta di una coppia borghese

ORPHANS, di Dennis Kelly.

Traduzione di Gianmaria Cervo e Francesco Salerno. Regia di Tommaso Pitta. Scene e costumi di Barbara Bessi. Luci di Mauro Marasà. Con Monica Nappo, Paolo Mazzarelli e Lino Musella. Prod. Marche Teatro, ANCONA - Teatro dell'Elfo, MILANO.

IN TOURNÉE

Protagonisti di *Orphans* di Dennis Kelly sono due uomini diversissimi, legati fra loro da una donna, sorella del primo e moglie del secondo. Il fratello, dal profilo del disadattato *borderline* (interpretato da un notevole Lino Musella) piomba nella casa della coppia borghese con i vestiti sporchi di sangue. Il marito (Paolo Mazzarelli, bene nella parte dell'uomo distaccato, ma dall'anima nera) mal sopporta questo turbamento della quiete, ma la figura femminile che fa da ago emotivo della bilancia (una equilibrata Monica Nappo, fautrice tra l'altro del progetto italiano), obbliga il marito a prendere parte alla vicenda, prima in modo simbolico prestando vestiti nuovi all'antagonista, e poi concreto. In *Orphans* la periferia dell'ultimo decennio del Novecento bussa profeticamente all'inizio del secolo alla porta del cittadino normale, ed entra in casa sua grondante di sangue. Nell'allestimento italiano, la scena di Barbara Bessi, illuminata dalle fredde luci notturne di Mauro Marasà, esalta il concetto di una vicenda guardata da tutti i punti di vista, giocando sul ruotare della stanza in cui la storia è ambientata. Il testo ha una sua lunghezza d'oltremarica che sfida il concetto nostrano di ritmo, con un'atmosfera sospesa e apparentemente piatta che la regia prudente di Tommaso Pitta non vuole forzare. La scelta esalta il recitato e lo spinge sulla lettura psicologica dalle tinte *noir*. La realtà del mondo in cui viviamo in larghissima parte ha già elaborato i disagi che furono oggetto dell'indagine di Kelly. Il testo, scritto nel 2009, ha perso parte della sua forza anticipatoria: non siamo più neanche nell'era di Cameron, ma addirittura nel post Brexit e in piena fobia da terrorismo. Come a dire che per razzismo o paura o angos-

cia, da proletari, piccoli o medi borghesi che si sia, lo "straniero" l'abbiamo, seppur mentalmente, già tutti desiderato morto, se non figuratamente già ammazzato con le nostre mani. La catarsi l'abbiamo vissuta davanti al tg, fra Nizza e Bataclan, ben prima di entrare in sala - all'Elfo Puccini, nel nostro caso - e la lunga indagine psicologica e sociale di Kelly rivela così i segni di un tempo passato che la regia non trova modo di "aggiornare". *Renzo Francabandera*

Arlecchino nel Dopoguerra tra mafiosi e corrotti

ARLECCHINO SERVITORE DI

DUE PADRONI, di Carlo Boso.

Adattamento di David Anzalone e Michele Pagliaroni. Regia e drammaturgia di Carlo Boso. Scene di Luca Giambi, Erica Marchetti, Erika Giacalone. Costumi di Sonia Signoretti. Con David Anzalone, Francesca Berardi, Marco Chiarabini, Erika Giacalone, Teo Guarini, Andrea Milano, Michele Pagliaroni, Arianna Primavera, Guido Targetti. Prod. Cantina Rablé, SENIGALLIA (An).

IN TOURNÉE

Carlo Boso ha riscritto la nota vicenda di *Arlecchino servitore di due padroni* tagliando il personaggio dell'astuto servitore sulle caratteristiche peculiari di David "Zanza" Anzalone, attore comico affetto da tetraparesi spastica, ambientando la vicenda nel secondo Dopoguerra. Arlecchino diventa quindi un reduce della campagna di Russia, con il colbacco e il cappotto ricoperto di toppe colorate che, tornato in Italia, si ritrova alle prese con un mondo dove mafiosi e politici corrotti sostituiscono i vecchi padroni. La trama ricalca l'intreccio goldoniano, ma con una differente caratterizzazione dei personaggi: Clarice (Arianna Primavera), figlia di Bagnasco (Guido Targetti), è promessa sposa di Silvio (Andrea Milano), figlio dell'onorevole Roma, ma intralcia il loro amore il ritorno inaspettato del mafioso Calogero che tutti credevano morto. Calogero altri non è che la sorella Beatrice (Erika Giacalone) che ne ha preso le sembianze per cercare, invece, Lucky Lucania (Michele Pagliaroni), boss mafioso italoamericano di

REGIA DI POPOLIZIO

La lezione ronconiana nelle storie di borgata di PPP

RAGAZZI DI VITA, di Pier Paolo Pasolini. Drammaturgia di Emanuele Trevi. Regia di Massimo Popolizio. Scene di Marco Rossi. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Luigi Biondi. Con Lino Guanciale, Sonia Barbadoro, Giampiero Ciccio, Roberta Crivelli, Flavio Francucci, Francesco Giordano, Lorenzo Grilli, Michele Lisi, Pietro Masotti, Paolo Minnielli, Alberto Onofrietti, Lorenzo Parrotto, Cristina Pelliccia, Silvia Pernarella, Elena Polic Greco, Francesco Santagada, Stefano Scialanga, Josafat Vagni, Andrea Volpetti. Prod. Teatro di ROMA.

Il maestro scomparso (Ronconi) e l'attore prediletto (Popolizio) che aspira a prenderne l'eredità, l'apertura della stagione capitolina e la chiusura delle celebrazioni romane nel quarantennale dalla morte di Pasolini. Elementi che fanno di questa messinscena un appuntamento decisamente importante. Importante ma solo in parte convincente. A partire proprio dall'uso del testo alla base della forte drammaturgia curata da Emanuele Trevi, il quale ha optato per una frammentazione della narrazione letteraria che ricorda la lezione ronconiana del *Pasticciaccio*, con una figura portante a introdurre e collegare i capitoli/episodi selezionati e cuciti con grande libertà, ciascuno presentato dalla proiezione di un proprio titolo. Ogni parola rigorosamente rispettata e mutuata dalla pagina pasoliniana. Con una non trascurabile differenza: là dove il maestro orchestrava l'azione o la descrizione indicata nella frase di un interprete e la faceva eseguire altrove sul palco da un differente attore, ora Popolizio rende protagonista attivo dell'azione proprio l'interprete che la pronuncia, in un raddoppio parola/atto spesso pleonastico e non essenziale.

Prostituite, barconi sul Tevere, borseggi sull'autobus, miseria del Dopoguerra e casupole diroccate tra il fango, raggiri ai "froschi", fame di tanta vita e di una qualche povera cibaria, un insieme narrativo che qui parte dall'acqua del Tevere col salvataggio di una rondine - preannuncio metaforico di possibile slancio verso una piena coscienza umana - e nell'acqua dell'Aniene va a finire con un annegamento che sancisce la morte definitiva di ogni riscatto. Con le canzoni di Claudio Villa o Luciano Tajoli e i ritmi del cha-cha-cha a chiudere i singoli quadri e dare una data esatta agli eventi. Un cast di 19 attori continua a gridare, non solo in senso allegorico, coi corpi e con le voci tale inconsapevole e vitalissima disperazione, ma non arriva mai a convincere davvero, né epicamente brechtiano né veicolo di profonde emozioni. Non per demerito di chi calca la scena (davvero giusti tutti gli interpreti nell'insieme, con alcune eccellenze come Lorenzo Grilli e Alberto Onofrietti) ma per un'impostazione registica che forse non è stata spinta da un'intima istanza espressiva e ha finito per applicare le lezioni diligentemente apprese dal maestro scomparso. **Sandro Avanzo**



cui lei è innamorata. A ingarbugliare le situazioni è Arlecchino, con la sua fame atavica e la sua astuzia, motore di situazioni divertenti e inaspettate, accompagnate da canti, coreografie e musica dal vivo. Gli attori si muovono tra le quinte di una semplice e funzionale scenografia, in cui dei cartelli indicano il cambio di luogo e utilizzano, come da tradizione, il dialetto spaziando dal romanesco, al romagnolo, al siciliano, all'italoamericano, al napoletano. Boso, maestro della Commedia dell'Arte, trasmette ai suoi attori le strategie comiche della tradizione, che la giovane compagnia Cantina Rablé integra con canzoni e inserti comici da cabaret odierno. E, tra equivoci e battute comiche, c'è spazio anche per una nota amara, se l'Italia, divenuta una democrazia, è in mano a signori corrotti, che nulla hanno cambiato. *Albarosa Camaldo*

Con Mauri e Baracco, Edipo raddoppia

EDIPO (Edipo Re - Edipo a Colono) di Sofocle. Traduzione di Dario Del Corno. Regia di Andrea Baracco e Glauco Mauri. Scene e costumi di Marta Crisolini Malatesta. Luci di Alberto Biondi. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Glauco Mauri, Roberto Sturno, Mauro Mandolini, Ivan Alovio, Elena Arvigo, Laura Garofoli, Roberto Manzi, Giuliano Scarpinato. Prod. Compagnia Mauri-Sturno, ROMA e Fondazione Teatro della Toscana, FIRENZE-PONTEFERA.

IN TOURNÉE

Mauri e Sturno tornano alla classicità di Sofocle dopo oltre vent'anni: già nella precedente edizione (1995-97) avevano unito al rappresentatissimo *Edipo re* il ben poco frequentato *Edipo a Colono*, meno spettacolare. Già allora a Sturno era toccato il ruolo dell'Edipo "giovane" della prima tragedia e a Mauri quello dell'eroe anziano, quasi un vegliardo, della seconda. In *Edipo re* (regia di Andrea Baracco) Mauri era ed è, invece, l'indovino Tiresia, mentre nell'*Edipo a Colono* Sturno è passato dal ruolo di Polinice a quello del Messo che narra la scomparsa misteriosa di Edipo che muore. La nuova regia di Barac-

co di un *Edipo re* moderno e anche affascinante per le inquietanti, suggestive soluzioni visuali - determinante l'apporto della luce e delle pervasive proiezioni - cerca qualche nota di ambiguità a far da contraltare all'Edipo disperato di Sturno, che dalla rabbia e dall'ira violenta passa allo strazio più intollerabile. Nell'*Edipo a Colono*, Mauri, anche regista, è invece un carismatico e consolante patriarca, uomo del dolore che con la sofferenza suprema ha raggiunto la saggezza più alta. Anche se vibra sempre, in lui, appassionata, la corda di una vigorosa, fermissima tensione verso la giustizia, il che gli impedisce di muoversi a pietà dello stesso Polinice. Al tempo stesso questo Edipo, pure vicino a una sorta di "santificazione" tutta laica, non manca di rivendicare l'assenza totale di colpa che ha segnato i suoi pur sciagurati e "mostruosi" comportamenti verso il padre e la madre. Qualche lentezza nella seconda parte è compensata dall'andamento comprensibilmente più serrato ed efficace dell'*Edipo re*. Gli attori, quasi tutti giovani, offrono una prova diseguale, come nel caso di Elena Arvigo che, al di là dei limiti di intonazione vocale, è anche visibilmente troppo giovane per la parte di Giocasta. *Francesco Tei*

Corna all'Hot Hell, quasi un musical dark

HOTEL DEL LIBERO SCAMBIO, di Georges Feydeau. Adattamento di Paolo Valerio e Umberto Orsini. Regia di Paolo Valerio. Scene di Pietro Babina. Costumi di Lucia Mariani. Luci di Carlo Pediani. Suono di Alessandro Savozzi. Con Nicola Rignanese, Antonello Fassari, Alessandro Albertin, Stefano Cisano, Anna Chiara Colombo, Claudia Crisafio, Silvia Maino, Roberto Negri, Marta Pizzigallo, Federica Pizzutilo. Prod. Compagnia Umberto Orsini, ROMA.

IN TOURNÉE

Un po' presto per parlare di riscoperta di Feydeau, forse è solo una coincidenza, ma può essere letta come un indicatore della voglia di ripulire il maestro del *vaudeville* dai cascami esausti della *pochade*,

rendendo giustizia alla sua spregiudicata maestria drammaturgica per metterlo in connessione con platee che non ridono più delle cose per cui ridevano oltre un secolo fa. Ci ha provato Valerio Binasco puntando su Emilio Solfrizzi con *Sarto per signora*. Ci prova Roberto Valerio ripensando radicalmente *Hotel del libero scambio*. È Feydeau, quindi giochi incrociati tra alcove proibite per coppie borghesi più viziose che virtuose. Insomma, questioni di corna ma sempre salvando le indispensabili apparenze. In questo caso l'adulterio è mancato: complice un'imbizzarrita sequenza di equivoci, il povero *monsieur* Pinglet, martirizzato dalla moglie padrona, non riesce a concludere la notte di passione con la graziosa madame Pailardin, a sua volta consorte frustrata e desiderosa di evasione. L'intenzione di Valerio, autore di un corposo adattamento firmato con Umberto Orsini (che produce) è chiara: elevare il *vaudeville* a dispositivo teatrale multiplo immergendolo in un'ebbrezza erotica che cita esplicitamente lo shakespeariano *Sogno di una notte di mezza estate*. Con l'albergo del titolo che si trasforma in "Hot Hell", mentre il suo proprietario diventa una sorta di Puck che tesse trame licenziose dentro le geometrie impazzite di porte sempre più sgheembe, inventata dalla scatola scenica di Pietro Babina che gioca a destrutturare l'elemento simbolo del teatro di Feydeau. Un quasi musical che vira al *dark* rimestando nel torbido di una borghesia ossessionata dal sesso, edonista e confusa. Bella prova per il cast capitanato dall'ottimo Nicola Rignanese dove c'è posto anche per Antonello Fassari. Si eliminano le ovvietà da *vaudeville*, ma l'eccesso di regia si sente tutto e autorizza il sospetto che a Feydeau basti Feydeau. *Sara Chiappori*

La fine di Penteo antieroe tragico

LE BACCANTI. *Dionysus il Dio nato due volte*, da Euripide. Regia di Daniele Salvo. Scene di Michele Ciacciofera. Costumi di Daniele Gelsi. Luci di Valerio Geroldi. Musiche di Marco Podda. Con

Daniele Salvo, Manuela Kustermann, Paolo Bessegato, Paolo Lorimer, Diego Facciotti, Simone Ciampi, Melania Giglio e altri 6 interpreti. Prod. La Fabbrica dell'Attore-Teatro Vascello, ROMA - TieffeTeatro, MILANO - Teatro di Stato di CONSTANTIA (Romania).

IN TOURNÉE

Le Baccanti di Daniele di Salvo dimostra fedeltà e aderenza alla tragedia di Euripide, la drammaturgia antica si riplasma all'interno di un'interpretazione coerentemente sopra le righe. Bacco, il dio che si reca a Tebe per convincere gli uomini della sua natura divina, è lo stesso Di Salvo che, con grande energia, sorregge le fila della pièce, attorniato dai movimenti animaleschi delle Baccanti, a lui succubi e devote. La scenografia è pulitissima e ospita una regia minuziosa, che articola lo spazio servendosi oltre che di un attento uso delle luci, anche di proiezioni evocative. Al centro è un masso, soggetto ai mutamenti che avvengono sullo sfondo, viene inoltre sfruttato un livello altro, particolarmente interessante. Già in Euripide la figura di Penteo (Diego Facciotti), risultava atipica, una fine *ante litteram* dell'eroe tragico. Il ridicolo di cui era ricoperto dal drammaturgo greco viene portato agli estremi da Di Salvo, che ne fa una figura sclerotizzata dall'agitazione che lo domina, contrastante con l'annebbiamento che lo porterà poi a farsi parte dello spettacolo lascia un po' a bocca asciutta, la seconda si slancia, grazie alla superlativa forza di Melania Giglio (corifea). Il *pathos* cresce infatti nell'avvicinarsi allo scioglimento, incoronato dalla vendetta del dio contro la presunzione dei mortali. La tensione raggiunge il suo culmine con l'entrata in scena di Manuela Kustermann (Agave), con la quale la tragedia si compie. È il turbamento a dominare la drammaturgia, e si traduce in movimenti nervosi, in grida al limite dell'umano, sostenute da musiche acute e raggelanti. Manca forse la tinta del calore in questa lettura, quello dell'ebbrezza, del piacere e del vino. Lo spettacolo nel suo insieme dimostra compattezza e unità. Fuori misura il finale oltre Euripide, di cui non si coglie pienamente il senso. *Arianna Lomolino*



REGIA DI MARCO TULLIO GIORDANA

È più furbo o credulone il Lojaco di Imparato?

QUESTI FANTASMI!, di Eduardo De Filippo. Regia di Marco Tullio Giordana. Scene e luci di Gianni Carluccio. Costumi di Francesca Livia Sartori. Con Gianfelice Imparato, Carolina Rosi, Massimo De Matteo, Nicola Di Pinto, Paola Fulciniti, Federica Altamura, Andrea Cioffi, Viola Forestiero, Giovanni Allocca, Gianni Cannavacciuolo, Carmen Annibale. Prod. Elledieffe, ROMA.

IN TOURNÉE

Incornicia il boccascena e lo spazio stesso con una sfilata di panni tesi, su in alto, come appesi ai balconi di un vicolo di Napoli, la regia di Marco Tullio Giordana, nel suo allestimento di *Questi fantasmi!* Atmosfere cupe, tenebrose, quasi visionarie, da dramma nordico, Giordana le riserva invece alla scena dell'apparizione della famiglia disperata di Alfredo Marigliano, l'amante della moglie del protagonista Pasquale, che prende tutti loro ovviamente per morti o fantasmi (ancora più chiara, se possibile, appare la derivazione di questa situazione del dramma dai *Sei personaggi* di Pirandello).

La scelta di Imparato nel ruolo difficilissimo di Pasquale Lojaco ha un risultato soddisfacente sotto alcuni aspetti, molto meno da altri punti di vista: attore professionalmente e tecnicamente impeccabile, di solida scuola e grandissima preparazione, rimane però carente a livello di personalità e di presenza scenica, soprattutto se alle prese con un personaggio così complesso (la famosa, anzi mitica scena del caffè, nel dialogo con l'invisibile Professore, perde di peso e perfino di senso in questa nuova edizione).

Ingeneroso, però, mettere in campo paralleli o paragoni con Eduardo, e forse anche con Luca: a Imparato bisogna riconoscere di essere riuscito a rendere l'ambiguità di Pasquale sulla coscienza della reale natura del "fantasma". Tra comicità e amarezza disperata e profonda, si rimane sul filo del dubbio, pensando che forse, per Pasquale-Imparato, i "fantasmi" esistono veramente. E quindi, magari, potranno un giorno tornare... Convincente buona parte della compagnia: oltre a Carolina Rosi (nella parte seppur breve della moglie fedifraga) e il portiere ambiguo e truffatore, qui quasi sinistro, di Nicola di Pinto e Massimo De Matteo, forse il migliore di tutti nella caratterizzazione a tutto tondo (anche drammatica) di Marigliano. **Francesco Tei**

A Romaeuropa le contraddizioni dell'uomo contemporaneo



Mobile

BARBARIANS. *Barbarians in love; THE BAD; Two completely different angles of the same fucking thing*, coreografia e musica di Hofesh Shechter. Costumi di Amanda Barrow. Luci di Lawrie McLennan. Con Hofesh Shechter Company. Prod. Hofesh Shechter Company, Brighton e altri 10 partner internazionali. ROMAEUROPA FESTIVAL e APERTO FESTIVAL 2016, REGGIO EMILIA.

«We are not alone» e ancora «Love is complicated, it's inside the body». Frasi queste che suggeriscono il programma di *Barbarians* creato da Hofesh Shechter per la sua compagnia. Già membro della Batsheva e amante di percussioni e batteria, Shechter lascia Israele per stabilirsi in Europa e nel 2002 fa dell'Inghilterra la sua base, ambito da produttori prestigiosi. Spinto da continue richieste nel 2008 fonda il proprio *ensemble*, oggi in residenza al Brighton Dome, e da artista associato al londinese Sadler's Wells Theater continua a confezionare opere telluriche, dove l'estrema cura del disegno luci si lega alla ricerca di musiche composte per l'occasione dallo stesso coreografo. Non è da meno questa trilogia, dove far detonare il corpo alla scoperta dell'amore per incarnare diversi stati d'animo con movimenti fluidi ed estatici senza dimenticare l'ironia o stratagemmi meta-teatrali. Un sestetto di danzatori in bianco nella prima parte, intitolata *Barbarians in love*, oscilla tra le curve linee barocche indotte dalle musiche di Couperin e andamenti all'unisono, interrotti da strane voci robotizzate fuori campo che chiamano in causa lo stesso autore. Luci in grado di surriscaldare le atmosfere e che fanno l'occholino a quelle dei concerti *rock* dominano la seconda parte, *THE BAD*, in cui cinque figure in tute dorate di lattice si abbandonano a una sorta di *trance* che, in maniera quasi catartica, esorcizza la brutalità dei rap-

porti tra *beat* graffianti e gesti tribali. E infine la coppia, l'Uomo e la Donna nell'ultima parte, *Two completely different angles of the same fucking thing*, con lui vestito da bavarese e un po' impacciato mentre lei regala languide pose prima che abbia inizio un forsennato scambio, sotto il continuo riaffiorare del complicato barocco. Carmelo A. Zapparrata

IL RATTO D'EUROPA, di Giorgio Barberio Corsetti, da Seneca, Bhagavadgita, Alex Barchiesi. Regia di Giorgio Barberio Corsetti. Con Maddalena Crippa, Valeria Almerighi, Gabriele Benedetti, Gabriele Portoghese. Prod. Fattore K., Roma - ROMAEUROPA FESTIVAL.

Della tragica gloria del vecchio continente e del suo mito evidentemente non rimane molto più che qualche proiezione in *chromakey*. *Il ratto d'Europa* di Barberio Corsetti, dialogo simultaneo tra due set, uno all'Aula Ottagonale delle Terme di Diocleziano e uno a Palazzo Altemps, snocciola una teoria di dati di fatto e luoghi comuni sullo *status quo* del continente e affastella con dovizia di retorica una moltitudine di questioni spinose: dalla finanza *killer* ai flussi migratori inesorabili, dalla disoccupazione giovanile alla fragilità istituzionale, fino alle sacche di disagio sociale delle periferie occidentali, culla di fondamentalismi e di sconti di civiltà. A mettere sul piatto questa messe di "temi caldi" quattro attori-figure: il Tempo (Gabriele Benedetti), narratore enfatico, l'Europa superba e indifferente di Maddalena Crippa, un Giasone smarrito, simbolo dell'uomo del presente (Gabriele Portoghese), e una scheggia impazzita (Valeria Almerighi) e un po' *cartoon*, passata al "nemico", l'Isis. Il flusso narrativo, articolato in

versi, basato su testi (adattati) di Seneca, Bhagavadgita, Alex Barchiesi e del regista stesso, è l'ossatura di una drammaturgia e una regia stanche, con poche idee, che poco giovamento traggono dall'apparato tecnologico che dovrebbe impreziosirne i contenuti: i contributi registrati, le proiezioni *live* in *green screen* e la sincronica interazione tra gli attori attraverso la rete a banda ultralarga Garr del Miur, approntata dal laboratorio di fisica nucleare Infn. Il congedo finale è affidato a un giovane migrante che canta la bellezza della grande e florida madre Africa, in cui faceva il contadino, invitandoci a non temere. Pare di leggervi in filigrana una sorta di *excusatio non petita*. Dell'Europa. Giulia Morelli

MOBILE, di e con Pierre Rigal. Musica di Nihil Bordures. Regia e luci di Frédéric Stoll. Prod. Dernière Minute, Toulouse (Fr) - ROMAEUROPA FESTIVAL.

Ha un passato di atleta. La sua formazione da economista e il master in studi cinematografici lo pongono, idealmente, all'avanguardia nella sperimentazione coreutica. Non è dunque un caso se *Mobile* sia a fatica apparentabile al genere della danza. Ci sono, certo, lo studio e la scomposizione del movimento e delle relazioni nello spazio. C'è il circo. Per il gioco acrobatico, l'azzardo nell'evoluzione ginnica del performer. L'improvvisa agnizione degli oggetti e il senso del meraviglioso nella scoperta, quindi la magia. Il cinema, per il corollario di effetti speciali nella scena della burrasca. Il teatro di figura, persino, con l'immaginario dal mondo dei burattini. E, finalmente, il teatro *tout court*, con le suggestioni dal Beckett degli *Atti senza parole*, l'ironia sottesa. Il tutto nel solco di una riflessione che addirittura ha a che fare con l'io. Quella descritta con fin troppa enfasi da Rigal è la storia di un'esistenza a brandelli che, più in generale, è quella dell'uomo contemporaneo. Ciò che resta è lì, esterno all'individuo, visibile agli spettatori. Sono gli oggetti quotidiani, il cartonato delle macchine, gli elettrodomestici, frammenti dell'abitare, rigurgiti della memoria su cui poggia il sé. Tutto lo spettacolo è giocato sulla relazione tra questi e il performer, che invano tenta di ricomporli. Sopra di sé, sotto, rincorrendoli nello spazio, carezzandoli, facendosi scappare, navigandoci nel mezzo, quando la tempesta appare. Ma se la metafora, sul piano formale, è riuscita, nell'amalgama tra elementi diversi, mostra, su quello dei contenuti, più di un limite. Troppo abusata è la simbologia dei fili che imprigionano l'esistenza, didascalica la descrizione degli oggetti, e prevedibile lo sviluppo della vicenda. Si che l'operazione, a dispetto delle ambizioni, rischia di risolversi in un gioco anche fascinoso, ma che poco aggiunge a quella ricerca esistenziale verso cui tutti siamo orientati. Roberto Rizzente

Disequilibri di coppia per figli incompresi

I CONIGLI NON HANNO LE ALI, scritto e diretto da Paolo Civati. Luci di Luca Barbati. Musiche di Valerio Camporini Faggioni. Con Francesca Ciocchetti e Cristian Giammarini. Prod. Collettivo Attori Riuniti, ROMA - Teatro del Carretto, LUCCA.

IN TOURNÉE

Richard e Marianne, una coppia ordinaria. Si conoscono da ragazzi, si piacciono, si sposano e fanno dei figli. Come tanti. E come tanti il tempo disillude. Promesse non mantenute, sogni forse dimenticati, il rapporto di coppia che si incrina in mille incomprensioni, in tensioni pronte a esplodere. E i figli sono vittime e detonatori pronti a far saltare tutti gli equilibri. Richard e Marianne non comprendono se stessi, figuriamoci se possono comprendere un figlio "problematico", aggressivo coi coetanei, crudele col proprio coniglietto domestico, fino a mettergli un costume da Superman per farlo volare (ecco il titolo), fino a nascondere ferito in un armadio. Esasperante sfida alla maturità dei genitori, al loro (dis)equilibrio e, nello stesso tempo, estrema richiesta di aiuto, di libertà, di attenzione non compresa. E così l'esasperazione unita alla frustrazione genera violenza. Inaspettata e terribile. Questo l'orizzonte in cui Paolo Civati colloca una drammaturgia costruita per frammenti evocativi di un tutto che immaginiamo, parole che descrivono situazioni senza unità temporale, dove il presente e il passato si confondono e dove i temi vengono buttati in scena senza essere svelati fino in fondo. Un limite della drammaturgia sta forse proprio in questo eccesso di problemi messi sul tappeto: frustrazioni di coppia, immaturità degli adulti, figli problematici da curare a suon di farmaci, ciascuno dei quali è appena toccato al punto da sfuggire alla presa (sia dell'intelletto sia del cuore, verrebbe da dire). Difficile anche comprendere la ragione dell'ambientazione negli Stati Uniti. La durezza della storia si scontra così con l'indeterminatezza delle scelte. La regia privilegia una lettura didascalica. La scena è un ring claustrofobico e buio delimitato da gocce che cadono dall'alto inesorabili e gli attori (Francesca Ciocchetti, in candido

abitino e fiori tra i capelli, e Cristian Giammarini, tetro impiegato in abito intero scuro) aderiscono ai personaggi, muovendosi sul limite tra naturalismo e alcune inspiegabili ridondanze che duplicano le parole con sequenze di gesti da pantomima. *Ilaria Angelone*

Louise, 100 anni di fame di vita

LOUISE BOURGEOIS, testo e regia di Luca De Bei. Costumi di Lucia Mariani. Luci di Marco Laudando. Con Margherita Di Rauso. Prod. ErretiTeatro30 - Ma.Di.Ra. srl, ROMA.

IN TOURNÉE

«L'arte è vendetta. Nella vita sono vittima, nell'arte carnefice». Così dice Louise Bourgeois, scultrice tra le più grandi del '900, morta a quasi cent'anni. Ragni enormi, falli spropositati, ghigliottine installate sui tetti delle case. Nelle sue sculture ci sono tutte le sue ossessioni. Donna rigida, estrema, ribelle, rigorosa, appassionata, bisognosa di affetto che nessuno le dà. Storia familiare complicata: padre donnaio, madre restauratrice di arazzi, anaffettiva, nasce nel 1911 alla vigilia di capodanno e tutti continuano a bere champagne senza occuparsi di lei. Studia in Francia ma presto emigra a New York, lunghissimi anni senza soldi e senza successo, che le arriva dopo i settanta, un tentativo di suicidio, poi di colpo riconoscimenti planetari, premi, mostre. Luca de Bei ha ricostruito la vicenda di Louise cominciando dalla fine: vecchissima, scontenta, con una maschera da Commedia dell'Arte che le deforma il viso manda al diavolo il suo intervistatore. Poi scopre di essere ormai morta e si toglie la maschera. Racconta. Racconta di sé, della sua volontà di "vendetta" attraverso l'arte, della sua disperazione, della sua voglia di prendersi una rivincita su tutto e su tutti... Margherita di Rauso è Louise con semplicità, partecipazione, arguzia e intelligenza: fa capire la sua forza e la sua fragilità, i suoi vuoti e i suoi bisogni. «Non mi abbandonate» scrive con un pennarello rosso su fogli che distribuisce al pubblico. La sua risposta a questo bisogno sono i suoi ragni mostruosi, i suoi falli giganteschi. *Fausto Malcovati*

REGIA DI LILIANA CAVANI

Tra didascalismo e tradizione una *Filumena* che non emoziona

FILUMENA MARTURANO, di Eduardo De Filippo. Regia di Liliana Cavani. Scene e costumi di Raimonda Gaetani. Luci di Luigi Ascione. Musiche di Teho Teardo. Con Mariangela D'Abbraccio, Geppy Gleijeses, Nunzia Schiano, Domenico Mignemi, Gregorio Maria De Paola, Elisabetta Mirra, Ylenia Oliviero, Agostino Pannone, Fabio Pappacena, Eduardo Scarpetta. Prod. Gitiessie Artisti Riuniti, ROMA - Spoleto 59 Festival dei 2Mondi.

IN TOURNÉE

Per la sua prima regia teatrale, Liliana Cavani sceglie una delle opere più note, ma anche più complesse di Eduardo De Filippo, *Filumena Marturano*. Scritta nel 1946, la storia dell'ex prostituta - che riesce a farsi sposare e soprattutto a far riconoscere i suoi tre figli all'uomo che l'ha tenuta legata a sé per una vita e che in realtà è il padre naturale di uno soltanto di loro - ha conosciuto e continua a conoscere una gran quantità di rappresentazioni, sia in Italia che all'estero.

Ma, senza entrare nelle pieghe d'un testo, che è anche tra i più indagati dai maggiori studiosi della storia del teatro contemporaneo, e, soprattutto, senza indulgere a insensati confronti con le varie edizioni, la prima considerazione riguarda la chiave di lettura proposta dalla regista emiliana. La Cavani punta in maniera molto evidente su una lineare e compatta esposizione dei fatti, operando piccoli e oculati tagli del testo, sopprimendo le interruzioni fra i tre atti e optando per un impianto visivo (scene, luci, costumi) decisamente didascalico, sebbene non del tutto filologico: un esempio per tutti, la presenza in scena, ad apertura di sipario, del letto nel quale la protagonista si è finta moribonda per potersi unire in matrimonio *in extremis* con il suo convivente. Scelte legittime, ma anche abbastanza "facili" che nulla aggiungono all'interpretazione d'una vicenda estremamente interessante perché, seppur datata, ricca di una molteplicità di spunti riconducibili a qualsiasi epoca e a qualsiasi contesto sociale.

Anche la prova dei protagonisti - caratterizzata in verità da qualche eccesso - si inserisce nel solco di questa canonicità: Mariangela D'Abbraccio è una Filumena piena di rabbia, dai toni e dalla gestualità esasperata che tuttavia non riesce a commuovere fino in fondo; Geppy Gleijeses è un Domenico Soriano che passa senza particolari sfumature emotive dall'infantile e aggressivo dispetto per il raggio di cui è stato vittima alla graduale accettazione della triplice paternità. Tra gli attori della affiatata compagnia, si distingue Nunzia Schiano che interpreta con grande carattere Rosalia, la donna di casa depositaria delle confidenze di Filumena. **Stefania Maraucci**



MUSICAL

La doppia sfida di Piparo con *l'Evita* di Malika Ayane

EVITA, di Andrew Lloyd Webber e Tim Rice. Regia e adattamento italiano di Massimo Romeo Piparo. Coreografie di Roberto Croce. Scene di Teresa Caruso. Costumi di Cecilia Betona. Luci di Umile Vainieri. Suono di Alfonso Barbiero. Orchestra diretta da Emanuele Friello. Con Malika Ayane, Filippo Strocchi, Enrico Bernardi, Tiziano Edini, Linda Gorini e altri 21 interpreti e 13 musicisti. Prod. Peep Arrow Entertainment, ROMA.

IN TOURNÉE

Da Lloyd Webber a Lloyd Webber. Massimo Piparo torna, a due decenni di distanza, a *Evita* con nuove sfide: tradurre in italiano il libretto di Tim Rice e portare al debutto in teatro da protagonista l'anomala cantante *pop* Malika Ayane, sfide che si possono considerare sostanzialmente vinte. L'adattamento italiano, pur perdendo parte della complessità e della ricchezza dell'originale, risulta estremamente fluido, sonoro e funzionale, mentre Malika Ayane, pur con le difficoltà della debuttante e qualche cedimento nelle tonalità alte, si dimostra consapevole di cosa significa agire da interprete sul palco. Lo spettacolo alla fine risulta estremamente solido e piacevole: monumentali le scenografie a elementi mobili per non dire dei superbi interpreti maschili, Enrico Bernardi autorevole come Perón e Filippo Strocchi, atletico, ironico ed energico nel ruolo del Che. A proposito di quest'ultima figura va riconosciuto a Piparo il merito di esser "quasi" riuscito a vincere l'impresa di dare credibilità scenica a un personaggio posto lì come coscienza critica e/o super-ego di Evita, oltre che come possibilità politica alternativa per il riscatto sociale del popolo argentino. È un problema irrisolto che si trascina fin dalla prima messa in scena (*West End*, 1978), ma che in questo allestimento trova una sua parziale e plausibile soluzione, con una precisa posizione non stridente nello svolgimento drammaturgico e narrativo.

Non altrettanto bene si può dire dell'unica scena che vede protagonista l'amante di Perón affidata a una Linda Gorini forse troppo emozionata al debutto e dall'impasto vocale tendente al miagolio felino, come del resto risultano veramente "errate" le coreografie di Roberto Croce che, pur avendo a disposizione un *ensemble* di una ventina di elementi, non è riuscito a fonderli nel "personaggio popolo", mancando così la creazione del vero deuteragonista di Evita come richiederebbe la concezione della coppia Rice-Webber, fermandosi al modello delle commedie musicali firmate Garinei & Giovannini. **Sandro Avanzo**



Rovelli e autoanalisi di una famiglia in crisi

LACCI, di Domenico Starnone. Regia di Armando Pugliese. Scene di Roberto Crea. Costumi di Silvia Polidori. Luci di Gaetano La Mela. Musiche di Stefano Mainetti. Con Silvio Orlando, Roberto Nobile, Sergio Romano, Maria Laura Rondanini, Vanessa Scalera, Giacomo de Cataldo. Prod. Gardellino srl, ROMA.

IN TOURNÉE

La prosa di Starnone è dedita, più che alla vita, ai discorsi sulla vita. Così anche in *Lacci*: il matrimonio precoce (tra Vanda e Aldo), i figli e il senso di reclusione del padre/marito, la passione per un'altra (Lidia), l'abbandono del tetto coniugale fino al ritorno, dopo anni. I rapporti rovinati e l'accumulo d'insoddisfazioni che il riassetto familiare d'origine non annulla ma cela, così come si cela il disordine con l'ordine apparente. In *Lacci* ciò trova la sua detonazione simbolica in un furto in casa che non è un furto: per terra i libri di Aldo, i vasi di Vanda, i mobili di entrambi; sparito il gatto di Vanda, sparite le foto di Lidia che Aldo serbava in una scatola. Sono stati i figli, che così puniscono i genitori. La colpa? «Averci generato». Questa vita, riassumibile in poche pagine, forma un romanzo di roveli e autoanalisi: di discorsi sulla vita, appunto. Starnone cura l'adattamento; lo spettacolo però rimane letteratura ospitata in teatro. Lo mostra la struttura: tre macro-dialoghi (lui e l'amico; lui e la moglie; i due figli) e un prologo (le lettere scritte da Vanda al momento della separazione) resi con staticità assoluta: seduti gli attori o dediti a una perlustrazione accennata dello spazio. La regia di Pugliese aggiunge un contorno di soluzioni manieristiche: tutte prevedibili. Chiude l'opera in un salotto grigio-chiaro (libri, mensole, finestre e mobili, sedie, cornici) che rimanda alla patina di formalità in cui si sono avvolte queste esistenze, ponendovi un solo elemento di colore: la scatola con le foto di Lidia, violacea come le luci del prologo, unica circostanza vitale, vera, vissuta. Vi aggiunge: la pioggia di oggetti per inscenare la condizione di confusione e saccheggio; gli spostamenti a carrello delle sedie; l'uso di pannelli girevoli per mostrare la casa pre e post-furto. Ne viene una commedia lenta, ordinaria sul piano visivo, che



s'impantana in un lessico che non è mai azione, mai carne, mai davvero teatro. Conseguenti le interpretazioni: Silvio Orlando supporta la presenza col mestiere, così come Maria Laura Rondanini; fragile l'amico (Natale) di Roberto Nobile; al limite del macchietismo i figli: Vanessa Scalera e Giacomo de Cataldo. Considerate fondanti da Pugliese, risultano inincidenti le musiche di Stefano Mainetti; consuitudine le dette scene di Roberto Crea. *Alessandro Toppi*

Tra finte sante e puttane Rucello secondo Moscato

BORDELLO DI MARE CON CITTÀ, di Enzo Moscato. Regia di Carlo Cerciello. Scene di Roberto Crea. Costumi di Alessandro Ciammarughi. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Paolo Coletta. Con Fulvia Carotenuto, Cristina Donadio, Ivana Maione, Enzo Moscato, Sefora Russo, Lello Serao, Imma Villa. Prod. Elledieffe, ROMA - Teatro Elicantropo, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Enzo Moscato scrive *Bordello di mare con città* sull'onda emotiva della tragica scomparsa dell'amico e sodale Annibale Rucello, avvenuta nel settembre del 1986. E forse proprio perché scaturito da un momento profondamente traumatico, il testo si configura come una cesura nella produzione drammaturgica di Moscato, con una prima parte lineare e una seconda parte molto più lirica e visionaria, supportata da una lingua polisemica e fiammeggiante, potentemente drammatica. Al centro della vi-

cenda ci sono un ex bordello, attivo in epoca fascista, e le sue abitanti che, a distanza di trent'anni, lo hanno trasformato in un luogo mistico in quanto Assunta, che ne era proprietaria e *maitresse*, pare abbia acquisito il dono di guarire gli appestati dal "male moderno". Cerciello affronta quest'opera, mai rappresentata prima, in maniera decisamente rispettosa, sottolineando anche sul piano visivo la differenza fra la prima e la seconda parte: passa così dall'ambientazione e dalla narrazione realistica delle vicende della casa e delle sue abitanti a un finale visionario e allegorico, dominato da una luce fredda e abbagliante, da una bara bianca e dalla maschera di Pulcinella: simboli del delirio, della violenza, della morte - anche e soprattutto morale - di questa comunità malata e, in senso lato, della città di Napoli tutta. Fulvia Carotenuto (Assunta), Imma Villa (Titina), Cristina Donadio (Madamina), Ivana Maione (Cleò), Sefora Russo (Betti) incarnano alla perfezione il verbo moscatiano e Lello Serao svolge con notevole bravura il non facile compito di (s)vestire i panni del viscidissimo cardinale. Ma l'aspetto forse più interessante di tutto lo spettacolo è la presenza in scena di Moscato, un po' personaggio (il cronista), un po' nume tutelare della storia e della rappresentazione stessa. *Stefania Maraucci*

Una farsa lunare il *Liola* di Cirillo

LIOLÀ, di Luigi Pirandello. Regia di Arturo Cirillo. Scene di Dario Gessati. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Mario Loprevite. Musiche e drammaturgia vocale di Paolo Coletta. Con Massimiliano Gallo, Arturo Cirillo, Milvia Marigliano, Giovanna Di Rauso, Giorgia Coco, Sabrina Scuccimarra, Antonella Romano, Viviana Cangiano, Valentina Curatoli, Giuseppina Cervizzi. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI.

Non un musical, né un gioco delle parti, né tantomeno una lettura veristica per il *Liola* di Arturo Cirillo che ha inaugurato la stagione dello Stabile di Napoli. Cirillo sceglie una strada antinaturalistica per disegnare i personaggi di una farsa che si spinge ai limiti dell'estremo. Bozzetti stilizzati, movenze straniante, che rimandano ad atmosfere campestri ed evidenziano contenuti gravosi. In un mondo di sospetti, dove in agguato c'è

sempre l'inganno, il vitale e impulsivo Liola si contrappone al potere e alla macchinazione giocando d'astuzia. Massimiliano Gallo veste i panni di un Liola un po' *naif*, gioioso e innocente, che si abbandona con leggerezza ai piaceri più elementari e istintivi, forse un po' troppo gaglioffo ma mai eccessivo. A lui si contrappone lo zio Simone, interpretato dallo stesso Cirillo, laido e sordido, controllato e compassato, attento a tessere trame, quanto solerte a ignorarle, se possono tornargli utili. Cirillo con convinzione disegna un personaggio cattivo devoto solo alla ricchezza e all'apparire. I personaggi della commedia si muovono immersi in un'atmosfera lunare. Costumi allegri e colorati fanno da contrappunto alla gravità cupa che aleggia. Il bagliore sinistro di un bianco spettrale rimanda al senso imperante di morte. La ritualità delle scene pirandelliane viene celebrata con un uso meccanico e ossessivo della reiterazione. Il tutto restituito comunque con leggerezza grazie anche all'ironia dei commenti musicali di Coletta che supportano le azioni dei personaggi. Il mondo femminile si fa coro straniato in cui si stagliano gli asoli di zia Croce, Tuzza, Mita e La Moscardina, interpretate, con convinzione e bravura, rispettivamente da Milvia Marigliano, Giovanna Di Rauso, Giorgia Cocco e Sabrina Scuccimarra. Una regia attenta che con rigore ha saputo coniugare la verità della recitazione alla stilizzazione dei movimenti per una commedia che compie i suoi primi 100 anni. *Giusi Zippo*

Quel che resta del *Tram* dramma senza tensione

UN TRAM CHE SI CHIAMA DESIDERIO, di Tennessee Williams. Traduzione di Masolino d'Amico. Regia di Cristián Plana. Scene e costumi di Angela Gaviraghi. Luci di Cesare Accetta. Con Mascia Musy, Massimiliano Gallo, Giovanna Di Rauso, Antonello Cossia, Mario Autore, Antonio De Rosa, Antonella Romano. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI - Fundación Teatro a Mil (Cile).

Testo culto del teatro americano, *Un tram che si chiama Desiderio* è un testo ancora oggi estremamente affascinante e complesso perché indaga a fondo e con disarmante verità la psicologia dei personaggi. Personaggi sfaccettati, tormentati, in contraddizione con loro stes-

si, specchio e *alter ego* l'uno dell'altro, in un gioco vorticoso di rimandi che amplifica fino al parossismo le loro coscienze. La regia di Plana, tuttavia, sceglie di appiattare i personaggi rendendoli un vago ricordo di come furono concepiti. Di Blanche Dubois rimane il suo essere una creatura smarrita, ridimensionata nella rabbia, nelle aspirazioni e nella volontà di ricominciare. Di Stella soltanto il capriccio e l'indecisione; arresa all'auto-rità del marito vive di piccole e insignificanti rivolte, azzerando il tormento di una donna che ha rinunciato al suo mondo interiore. Sparita anche la sottile e perversa attrazione erotica tra Blanche e Stanley, fondata sul reciproco disprezzo. L'auspicio di Plana, ossia quello di provocare negli spettatori «l'inquietante stranezza che li faccia sentire dentro un'opera diversa», come spiega nelle note di sala, si è così compiuto. Svaniscono il dramma sociale, la morbosità con cui i personaggi elaborano i loro tormenti. E non bastano la bravura di un'attrice come Mascia Musy, né l'impegno di Massimiliano Gallo e di Giovanna Di Rauso. Le tensioni sono sminuite e si assiste a piccole scaramucce domestiche, a problemi di eredità familiari, a piccole quanto sordide ripicche. Di contro i personaggi secondari, come quello di Mitch e di Eunice, interpretati rispettivamente da Antonello Cossia e Antonella Romano, appaiono i più convincenti, forse perché più lineari. Una regia che ha lavorato per eccessiva sottrazione, senza tener conto di quanto andasse a sacrificare. *Giusi Zippo*

Danieli/Santanelli o maggio a Rucello

SERATA D'AMORE, di Manlio Santanelli e Isa Danieli su testi di Annibale Rucello. Regia di Manlio Santanelli. Costumi di Annalisa Giacci. Musiche di Carlo De Nonno. Con Isa Danieli. Prod. Ente Teatro Cronaca Vesuvioteatro, NAPOLI.

«Mi sembra come una specie di simbolo, no, di questa mia atroce solitudine... Di questo deserto che è ormai la nostra esistenza...». La solitudine dei personaggi di Rucello vive con ironia beffarda nell'omaggio che Isa Danieli e Manlio Santanelli vollero tributargli un anno dopo la morte. Dopo ventinove anni lo spettacolo viene riproposto fedelmente con il folle monologare e l'alienato dialogare, senza

soluzione di continuità, dei personaggi rucelliani. Ottanta minuti in cui l'attrice napoletana ripercorre a ritroso la produzione drammaturgica dell'autore stabiese. Dall'ultimo testo *Ferdinando* per giungere a *Le cinque rose di Jennifer*, passando per *Weekend* e *Mamma*. Le solitudini di Clotilde, Ida, Jennifer e del suo *alter ego* Anna, e le mamme di *Piccole tragedie minimali* esplodono con tutta la dirompenza della Danieli. Riscopre i personaggi svelando gli arredi scenici coperti, la poltrona che prende il posto del letto di Clotilde, il divano e il tavolo dell'appartamento di Jennifer, ancora il divano per il salotto di Ida. Riecheggia la sua voce registrata per il *Il mal di denti*, una delle piccole tragedie di *Mamma*. Un omaggio che rimane tale con tutta la bellezza e l'unicità dei testi di Rucello, ma che appare fragile come spettacolo. La disinvoltura con cui la Danieli ripercorre le pieghe dei personaggi è sorretta da un'esile regia, che nulla aggiunge né sottrae alla forza delle parole. Battute che si rincorrono quasi ossessive, per ritrovarsi in un girotondo allusivo, dove viene fuori tutta la lacerazione delle protagoniste. La scelta dei pezzi non mostra un disegno se non quello di tratteggiare l'isolamento che le caratterizza. Non rimane traccia dell'ambiguità che le pervade, della rabbia soffocata, resiste il sarcasmo allusivo con cui negli anni la Danieli ha affinato la sua Clotilde. Unica e inimitabile nel rivestire i panni della nobile decaduta di Lucanegro. *Giusi Zippo*



Liola (foto: Marco Ghidella)



SAVERIO LA RUINA

Coming out alla madre morta nel ricordo dell'amore perduto

MASCULU E FIAMMINA, di e con Saverio La Ruina. Scene di Cristina Ipsaro e Riccardo De Leo. Luci di Dario De Luca e Mario Giordano. Musiche di Gianfranco De Franco. Prod. Scena Verticale, CASTROVILLARI (Cs).

IN TOURNÉE

Il teatro di Saverio La Ruina è un susseguirsi di immagini come olii su tela: interni familiari cupi ma vivi, volti lividi scavati dalla vita, sorrisi di umanità e dolore. Il narratore-protagonista, un "Peppino" del sud come tanti, si inserisce in quel quadro poco a poco, con reticenza, come se non desiderasse fino in fondo trasformarlo in un autoritratto.

Con *Masculu e Fiammina* La Ruina torna alla Calabria senza tempo dei precedenti *Dissonorata* e *LaBorto*, e a quel *modus narrandi* che lo ha reso uno dei nomi più noti della scena italiana: il racconto si compone di un dialetto dolceaspro, del lessico minimo delle cose di tutti i giorni. Perché tutto, se viene calato in quella quotidianità piccina e accogliente, può prendere un volto umano. Persino la morte. Così Peppino compra uno straccio per lucidare la foto della madre che prende polvere sulla tomba e, seduto al suo fianco, le concede un *coming out* postumo.

Maschio e femmina - quel binomio oppositivo che dà il titolo allo spettacolo - può del resto essere considerato una bussola che ha guidato tutta la ricerca teatrale di La Ruina: dopo aver incarnato con delicatezza più di una figura femminile, dopo aver esplorato i rapporti di forza tra i due sessi con *Polvere*, ora l'autore concede spazio alla difficoltà di riconoscersi nelle definizioni binarie, a quella sensazione di trovarsi *in between*. Come di consueto La Ruina si accosta ai suoi personaggi con amore, senza giudizio, portandone maieuticamente alla luce meschinità e grandezze. Gli spettatori si trovano così in una condizione di vicinanza quasi affettiva con il narratore, che presto si trasforma in empatia. I temi scelti dalla compagnia Scena Verticale sono sempre capitali (stupro, aborto, violenza di genere, identità sessuale), ma vengono osservati di scorcio, esplorati in minore e senza proclami, presi in esame in quanto manifestazioni dell'animo umano. Qui pare però di riscontrare una certa stanchezza nel procedere, e l'educazione sentimentale di Peppino rischia a tratti di assumere un andamento elencatorio: quasi la drammaturgia avesse assorbito al suo interno la pacatezza del suo protagonista, la monotonia dei suoi giorni vuoti, tra il ricordo del suo amore perduto e la cena da preparare per gli zii. Ma La Ruina regala al suo personaggio (e agli spettatori) tutto quello che ha a sua disposizione: generosità, mestiere, grazia, capacità di compatire, cioè di soffrire insieme a un altro essere umano. **Maddalena Giovannelli**

Una favola dolceamara nel Salento del boom

REVOLUTION, di e con Sara Bevilacqua. Drammaturgia di Emiliano Poddi. Regia di Sara Bevilacqua. Luci di Paolo Mongelli. Prod. Meridiani Perduti, BRINDISI.

IN TOURNÉE

Nell'affollamento d'una nuova drammaturgia facilmente riconoscibile per stilemi ormai reiterati, soprattutto per quanto riguarda i monologhi, lo spettacolo del duo brindisino si distingue dirigendosi verso una purezza dialettica e di contenuti. Per lo svincolarsi dall'individuale, dal nevrotico e disperato a tutti i costi, per l'intercorrere di narrato e descrittivo senza i consueti ricami fonetici e linguistici, senza trovate d'appiglio, per la scioltezza da cui scaturisce l'immaginazione a discapito del mero intrattenimento. Un'attrice, fortemente caratterizzante il personaggio, una storia di due protagonisti e attorno un contesto da fotografare, un cantante e un musicista alla tastiera, con indosso la tuta da operai. Il palco "addobbato" di pochi e significativi oggetti dal rimando chiaro: un giradischi, un ingnocchiatoio, estetiche psichedeliche, un poster dei Beatles. Siamo negli anni '60, e lo strato sociale della cittadina del Salento è primitivo e provincialissimo, mentre altrove l'uomo sbarca sulla luna. Ma in città arriva la rivoluzione industriale, s'insedia la Montecatini, oggi Montedison: più di duemila posti di lavoro. Spira vento nuovo, girano soldi, arriva la moda e le mode anche qui giù. Si diventa *pop*. Parola interrotta ed estesa dalla musica. Dei quattro di Liverpool. Teatro in musica. Per dare scenario sonoro alle storie, al personaggio (una stranulata adolescente), figurato in modo ironico, dolce e intenso. Di mestiere la prova di Sara Bevilacqua, veterana delle scene pugliesi, presente a se stessa (nella parte) e in scena a suo agio nel suo *habitat* naturale, mescolando codici canonici ad autonomia di tracciato. Ne risulta un allestimento divertente, sobrio e godibile, leggero ma commovente. Dai sapori caramellati e dal retrogusto amaro. **Emilio Nigro**

Prigionieri in una stanza assediata dalle formiche

FORMICHE, scritto e diretto da Saverio Tavano. Con Alessio Bonaffini e Saverio Tavano. Prod. Nastro di Möbius, CATANZARO.

La rassegna "More-focus Calabria", organizzata a Cosenza da Scena Verticale, ha avuto il merito, tra l'altro, di rendere visibili alcune interessanti realtà. Tra queste, oltre le già note Rossosimona o Ernesto Orrico, il Nastro di Möbius di Saverio Tavano e Alessio Bonaffini. La loro proposta, *Formiche*, colpisce per la tensione drammaturgica e per la capacità degli interpreti di mantenere costantemente alta la curiosità del pubblico grazie alla credibilità e all'intensità del loro lavoro in palcoscenico. *Formiche* è il claustrofobico spaccato di una condizione umana estrema che vede due individui volontariamente chiusi in una stanza alle prese con l'inevitabile violenza di un rapporto di amore-odio e con un esercito di formiche che lentamente sta divorando il legno del pavimento. È proprio la lotta senza quartiere ai voraci insetti che costituisce la principale occupazione di uno dei due mentre l'altro sembra intento a una perenne defecazione sul water posto a troneggiare al centro della stanza. Sarà proprio lui - a dispetto dell'apparente fragilità - ad avere un gesto di ribellione uscendo dalla casa per affrontare l'ignoto. Un ignoto fatto di strade vuote e di silenzio assoluto, una solitudine e un abbandono che rendono la condizione precedente, pur nella sua durezza, di gran lunga preferibile. Tutto quindi torna come prima, dopo aver festeggiato il ritorno del figliol prodigo. *Formiche* è una palese metafora dei nostri tempi e dell'impossibilità dell'individuo di relazionarsi all'altro e a ciò che lo circonda. Ma non è questo che lo rende teatralmente accattivante se non rivelasse una sapienza di scrittura che - pur con qualche leggera smagliatura - rende le due figure parenti di personaggi beckettiani, parenti sanguigni e disorientati di un sud non più conoscibile. **Nicola Viesti**

Un cantastorie in scena per l'eroe antimafia

OPERA APERTA, di Nino Racco. Con Nino Racco e Angelica Racco. Prod. Piccolo Teatro Umano, ROCCELLA IONICA (Rc).

Rocco Gatto fu ucciso a Gioiosa Ionica nel marzo del '77. Come tutti i delitti di mafia le cause erano molteplici ma quella che scatenò la violenta reazione della criminalità organizzata fu la denuncia che Gatto fece alle forze dell'ordine dell'illecita chiusura del mercato domenicale in onore di un boss di cui si celebrava il funerale. Una denuncia - fragorosa in una terra abituata al silenzio e all'omertà - da parte di un uomo che voleva sentirsi libero cittadino e che in precedenza non aveva esitato - addirittura in una trasmissione televisiva - a sfidare la 'ndrangheta dichiarando che mai avrebbe pagato il pizzo a una mafia di cui si negava persino l'esistenza. *Opera aperta* di Nino Racco è dedicata appunto all'esemplare figura di Gatto ed è una proposta insolita e spiazzante. Indubbiamente si iscrive in quello che possiamo definire teatro di denuncia e di impegno civile ma è molto di più e di diverso. Racco è conosciuto come cantastorie abituato all'incontro con gli spettatori nelle piazze. Per questo la sua proposta "da camera" imbastisce però un tessuto spettacolare di grande fascino con una prima parte vertiginosa e labirintica nella quale noi spettatori quasi siamo invitati a perderci. Un racconto senza baricentro, attento a una ritualità arcaica e misteriosa in cui confluiscono leggende antiche, suoni che paiono provenire dal profondo e accenni alla giovinezza di Rocco Gatto ammantati quasi da accenti mitici. Nella seconda parte Racco resta più fedele agli avvenimenti di cronaca senza che questo però comprometta la magia della messinscena. Il risultato è sorprendente, anche grazie alla bravura dell'interprete che sa ben destreggiarsi tra un ruolo quasi da sciamano e quello da cantore di ataviche ingiustizie ancora mai vendicate. *Nicola Viesti*

Se l'onestà è un dovere prima che un piacere

IL PIACERE DELL'ONESTÀ, di Luigi Pirandello. Regia di Antonio Calenda. Scene e costumi di Domenico Franchi. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Pippo Pattavina, Debora Bernardi, Fulvio D'Angelo, Valentina Capone, Francesco Benedetto, Santo Pennisi, Marco Grossi, Giulia Modica. Prod. Teatro Stabile di CATANIA - Teatro Stabile di NAPOLI.

IN TOURNÉE

Pirandelliano è, forse, l'aggettivo giusto per qualificare un teatro, come lo Stabile etneo, commissariato l'estate scorsa per metter riparo a una voragine debitoria, ma che è riuscito ad alzare il sipario con *Il piacere dell'onestà*. Nel confrontarsi con un testo non irrinunciabile, tra quelli di Pirandello, Calenda si muove con mano ferma e sicura nei tortuosi meandri delle convenzioni sociali di primo Novecento: per questo inquadra la vicenda in una scatola espressionista, al centro di una fuga prospettica di interni rigorosamente in bianco e nero. Una scelta di sobrietà che incanala il dramma, manifestamente anacronistico, verso quell'ineludibile opera di scandaglio psicologico cui rende giustizia l'intera compagine: dal gustoso, viscido cammeo del parroco (Pennisi) al perbenismo ruffiano di Setti (Benedetto), amico di famiglia; dalla *mater dolorosa* ma al contempo ammiccante (Capone) fino a un marchese Colli (D'Angelo) dal profilo dannunziano, emblema di una classe aristocratica allo stremo, ormai dedita all'affarismo e alla sopraffazione. Debora Bernardi dà voce al mutamento che in Agata comporta la maternità: scoprendo anche le tinte pastose di una donna matura - più che di una ragazza inesperta - quando sceglie di affrancarsi dalla menzogna. Ma tutto ruota intorno al magrittiano Baldovino di Pattavina, eroe *malgré lui* che scompagina l'ordine costituito con la forza di ragionamenti disperatamente rigorosi. Grazie alla sua presenza, il muto *carillon* di *silhouettes* che si stagliano su fondali trasparenti acquista spessore, vigore, slancio: trasfigurando un groviglio di sentimenti che, se proprio non si dipana, almeno trova il coraggio di misurarsi con le contraddizioni del reale. *Giuseppe Montemagno*

Omacci e donnacce storie di periferia

DONNACCE, di Gianni Clementi. Regia di Ennio Coltorti. Scene di Jacopo Manni. Costumi delle Sorelle Rinaldi. Con Alessandra Costanzo, Paola Tiziana Cruciani, Pietro Bontempo. Prod. Teatro della Città, CATANIA.

IN TOURNÉE

Con le valigie stracolme di irrinunciabili comodità Tindara, detta Occhibedi, e Tullia, meglio nota come Sofia Loren, sono pronte per il viaggio della loro vita, un soggiorno *all inclusive* in un lussuoso *resort* egiziano. Per oltre trent'anni hanno esercitato il mestiere più antico del mondo e adesso, pensionate anticipatamente per colpa di più appetibili colleghe dell'Est come di trans brasiliani, si preparano a godere i frutti di un'onesta carriera. Su queste premesse Clementi costruisce *Donnacce*, osservatorio privilegiato di vizi e virtù della periferia capitolina, su cui aleggia con grazia lo spettro della graffiante critica pasoliniana. I meccanismi della scrittura del drammaturgo romano sono ormai noti: una situazione di quiete apparente viene sconvolta dal sopraggiungere di un personaggio esterno, in questo caso un "omaccio", che precipita sul balcone delle due signore abbigliato unicamente con calze a rete e una maschera sadomaso. Terezinha, la trans del piano di sopra, si è sentita male, forse addirittura è morta, e per evitare lo scandalo, in cui rischia di essere coinvolto, l'uomo è fuggito dimenticando documenti, cellulare e un po' di cocai-

na. Due mondi si scontrano: quello femminile, improntato a un'ingenuità solidale, e quello maschile, permeato di arroganza e inganno. Lui si rivela infatti un influente uomo politico, pronto a commuoversi per un supplì e un bicchiere di nocino, desideroso dell'affetto che in quella stanza dalle tappezzerie leopardate le due donne dispensano, e non solo a pagamento. Coltorti ha mano scorrevole e ironia corrosiva nello sfruttare lo strepitoso talento di Costanzo e Cruciani - già protagoniste dell'indimenticabile *Sugo finto* - e la debordante, coinvolta personalità di Bontempo. Sicché si ride e si piange, fino a una conclusione che era difficile immaginare più sconvolgente: un meccanismo a orologeria in equilibrio perfetto, ma soprattutto una bella, salutare lezione di teatro. *Giuseppe Montemagno*

Il biondo e il moro i due volti della Sicilia

A TESTA SUTTA, di Luana Rondinelli. Regia e interpretazione di Giovanni Carta. Musiche di Massimiliano Pace. Prod. Associazione Accura Teatro, CATANIA.

Il testo *A testa sutta* di Luana Rondinelli fa primavera di nuova drammaturgia (Premio Fersen 2016). A Milano, dove ho visto lo spettacolo nell'ambito della rassegna meneghino-catanese Palco Off, nessun dorme malgrado lo slang siculo-ostrogoto del monologo su una diversità a colori chiari nella Trinacria in b/n, più nera che bianca. A tener ben desta l'attenzione e fresca l'emozione è l'interpretazione polifonica di Giovanni Carta, con le carte in



Il piacere dell'onestà (foto: Antonio Parrinello)

regola, un retroterra brancatiano e l'epica etnea del mattatore vulcanico. Nei panni, in una periferia urbana degradata, di un ragazzino fragile dagli occhi azzurri e del suo doppio scuro e oscuro (il cugino che lo protegge) della zietta pazzarella cocorita ritratta in due battute samba e di altri caratteri sciorinati senza posa. A Milano, gran successo. Ma nessun dorma sugli allori. Rondinelli continui a migrare con volo anche transatlantico e Carta a rimescolare le carte per giocare ruoli imprevedibili. E se noi ci mettiamo a testa sutta ci ritroviamo con la nuca appoggiata alla terra dove fioriscono i limoni desiderosi di ascoltare altri copioni (come questo). Per tagliare il Marsala col *bourbon* (echi borbonici) e *taliare* spettacoli (come questo) che ci fa assaporare un *cocktail* d'italianità come somma di diversità. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

Una sposa per procura tra nostalgia e speranza

NIÑO, di Tino Gaspanello, anche regista. Con Cinzia Muscolino. Prod. Teatro Pubblico Incanto, PAGLIARA (Me).

La vita è come un ricamo: che deve essere preciso e pulito, trame che si intrecciano in maniera apparentemente casuale, ma in realtà scrupolosamente preordinata. Veste un abito a fiori rossi, una ragazza che non ha nome perché la sua vicenda - reale, occorsa oltre mezzo secolo fa nel Meridione d'Italia - ha valenza universale: e sgrana la sua storia punto dopo punto, esattamente come farebbe quando attende all'arte del cucito. Abile nell'uso dell'ago e del filo, insegna questo mestiere ai ragazzi che raccoglie per strada, in un paese che ha come unico orizzonte un giardino di limoni. Lì un giorno incontra un amico di famiglia che la sposa per procura, una volta fatta fortuna in Argentina. Bianco è l'abito che indossa il giorno delle nozze, per una cerimonia che è a un tempo lieta e triste, con una sposa simile a un agnello sacrificale prima della deportazione forzata; mentre azzurro è il mare che la circonda, durante la lunga traversata oltreoceano. Azzurri sono anche i grandi occhi lucenti di Muscolino, azzurra la sedia a cui si aggrappa mentre solca i mari, portando in cuore la nostalgia della terra d'origine e la speranza di quella promessa. E bianco sarà anche un pic-

colo drappo che pare somigliare a un fazzoletto, che le viene porto per salutare l'approdo sulla terraferma, ma che si rivelerà essere un fagotto con un bambino in fasce. Considerato come il frutto di una colpa segreta, scatenerà violenze inaudite, una vita di umiliazioni e soprusi. Ma tutto questo si confonde nello sguardo pacato di una scrittura drammaturgica dai contorni sfumati, intrisa del silenzio dell'attesa, delle lunghe pause del dolore. Il nome che figura nel titolo, l'appellativo imposto al bambino nella terra d'accoglienza, viene cassato dalla memoria: scheggia impazzita di una vertigine onirica, di una visione obnubilata della realtà, filo spezzato nell'ordito di una vita inghiottita dal rimpianto. *Giuseppe Montemagno*

Il mondo visto dal mare luogo di migrazioni

LINGUA DI CANE, di Sabrina Petyx e Giuseppe Cutino, anche regista. Scene e costumi di Daniela Cernigliaro. Luci di Marcello D'Agostino. Con Franz Cantalupo, Sara D'Angelo, Elisa Di Dio, Noa Di Venti, Mauro Lamantia, Rocco Rizzo. Prod. Compagnia dell'Arpa, Teatro Garibaldi, ENNA.

«Io il mondo lo voglio vedere dall'alto», dice uno. Come su una di quelle mappe spiegazzate dove ogni punto corrisponde a una città, dove Roma e Parigi, New York o Tunisi hanno tutte la stessa grandezza, la stessa importanza. È un sogno di globalizzazione, *Lingua di cane*, lavoro sul tema dei migranti su cui tanto si attarda la drammaturgia contemporanea: ma qui con alcune peculiarità che fanno dello spettacolo un piccolo, vibrante, commovente affresco. Di noi, di quelli che siamo stati, in giro per il mondo, in cerca di accoglienza e di lavoro; di loro, costretti a inventarsi lingue improbabili e mestieri inverosimili per chi poco comprende della complessità geopolitica del bacino mediterraneo, del quale la Sicilia è ombelico e terra d'involontario confronto. Sei attori raccontano quella Storia che si nutre di tante storie: gesti e immagini, frammenti di vite e brandelli di anime che i riflettori illuminano ora dall'alto di vertigini oniriche; ora dal basso, dal profondo di abissi dove giacciono come lingue di cane, pesci che non vivranno, non lasceran-

no traccia. Perché questo rimane l'interrogativo che scuote la scena: si può naufragare, si può soccombere, scomparire definitivamente? Cutino e Petyx impaginano una partitura polifonica, una scrittura coreografica fatta di braccia protese e polmoni che ansimano, di mani in rivolta e di piedi che sprofondano, di un freddo che ti penetra dentro e non ti abbandona; in una scena vuota, scarna, sommersa, sepolta unicamente dalle mille camicie, dai piccoli fardelli dei signor nessuno che preferiamo dimenticare. Ma alla fine lasciano l'impressione che ritorni il sereno, le ombre si diradino e la scena si liberi - salvo issare un'installazione che, per forza evocativa, rivaleggia con la *Venere degli stracci* e l'arte povera di Pistoletto. Che questa immagine faccia brillare gli occhi limpidi degli attori e quelli, altrettanto lucidi, di tanti spettatori, lascia capire che il teatro, a volte, è ancora in grado di colpire. E affondare. *Giuseppe Montemagno*

Storia di Letizia Mossa, internata siciliana

LETIZIA FOREVER, drammaturgia e regia di Renato Palazzolo. Con Salvatore Nocera. Prod. Teatrino Controverso e T22, PALERMO.

IN TOURNÉE

Da persona a personaggio. Sul palco. Trasformandosi totalmente. O quasi. Lasciando risultare, nei panni e nelle sembianze di chi si figura, quel po' di sé che sporca la parte rendendola vera, responsabile di un contatto potente tra scena e spettatore. E lo studio sul per-

sonaggio risulta caratteristica di primo impatto di questo lavoro, monologo *en travesti*, giocato sul ricamo drammaturgico cucito per bocca e figura di Salvatore Nocera, *alias* Letizia Mossa, internata, siciliana, come tante. Figlia del popolo, di quella classe minuta destinata a non lasciare tracce, a subire la crudeltà d'una realtà sociale, alla periferia della vita, senza scampo. Di Letizia vengono alterati tratti e tic, psicosomatica e vocalità, perché sia rappresentante di una misera, piccola umanità. E, con questo, fotografare un microcosmo, una terra, la provincia siciliana, per fare luce su condizioni collettive e nazionali di disagio. Sorridendo, sghignazzando anche, con l'umorismo che si fa acre consapevolezza, ma anche liberazione. Non prendersi troppo sul serio. Rimane con la barba lunga, Nocera, a far presente quanto la trasmutazione scenica faccia dimenticare il genere, l'inganno visivo eluso dalla fascinazione, dal rapimento. Lodevole la prova dell'attore, solo in scena, chiamato a essere unico artefice dello spettacolo. Non avrebbe guastato, però, un maggiore abbandono fuori dalla forma premeditata per dare vita al personaggio. Il reiterare gestualità, modi, nevrosi e parole, inquadrare in modo rigoroso rimpiccioliscono l'indipendenza attoriale. Drammaturgicamente preciso, forse troppo, da risultare composto da ingredienti riconosciuti e riconoscibili: il naturalismo estremo, la voce degli esclusi, l'anafora verbale e paraverbale, la sintassi da lingua d'uso, la sovrapposizione al reale non mostrata direttamente (e in genere un reale violento e meridionale), una parola familiare. Il rischio di somigliarsi tutti, purtroppo, c'è. *Emilio Nigro*



Lingua di cane

Piemonte ed Emilia Romagna vetrine della danza contemporanea



NICHT SCHLAFEN, regia e coreografia di Alain Platel. Drammaturgia di Hildegard De Vuyst. Scene di Berlinde De Bruyckere. Costumi di Dorine Demuynck. Luci di Carlo Bourguignon. Musiche di Steven Prengels. Con Bérengère Bodin, Boule Mpanya, Dario Rigaglia, David Le Borgne, Elie Tass, Ido Batash, Romain Guion, Russell Tshiehua, Samir M'Kirech. Prod. les ballets C de la B, GHENT (Be) e altri 10 partner internazionali. TORINODANZA FESTIVAL, TORINO.

Un sipario lacerato occupa il fondo e un lato del palcoscenico, dominato quest'ultimo da una sorta di installazione di Berline De Bruyckere - formata da alcune spoglie assi di legno sulle quali è distesa una giumenta bianca colta nell'atto di partorire e probabilmente prossima alla morte, così come privo di vita è l'altro cavallo, nero, che, a metà spettacolo, viene issato dai ballerini e appoggiato su di essa. Una presenza scenica fortemente simbolica ed evocativa che, con la coreografia e la musica, dà vita a un *unicum* organico e pregnante. Il nuovo spettacolo creato da Alain Platel parte dalla biografia di Gustav Mahler, per riflettere su quel senso di incertezza - in primo luogo morale - che aleggia quale venefico spirito sulla nostra ipertrofica società, così come avveniva l'aria di inizio Novecento respirata dal compositore tedesco. Ecco allora i nove danzatori - otto uomini e una donna, di colori ed etnie diverse, ma accomunati da energico e nervoso vitalismo - lottare con foga strappandosi i vestiti per poi riabbracciarsi: azioni e atteggiamenti che orchestrano una vera e propria polifonia esistenziale, parallela a un'altrettanto composita ma mai contraddittoria polifonia musicale, che mescola Mahler a Bach e alla tradizione congolese, cui Platel dedicò l'indimenticato *Coup Fatal* (2014). Partitura musicale e coreografia sviluppano dunque un medesimo discorso, non alieno dalla riflessione sul significato profondo della

danza, come testimoniano certi passaggi artatamente retorici ovvero la *breakdance* e la danza tribale mescolate a movenze classiche. Ma i momenti emozionalmente più coinvolgenti, felici frutti della complessa e profonda creatività di Platel, sono quelli in cui i danzatori non soltanto cantano ma paiono poi mettere in scena un passo tratto da *Così parlò Zarathustra* di Nietzsche: voci accorate ma stanche, poi il tentativo di "nascondersi" nell'oscurità del proscenio, magari per riposare, ma l'eterna condanna dell'umanità è quella di vegliare costantemente. Impossibile dormire - da qui l'invito/comando contenuto nel titolo dello spettacolo - in questo tempo irrimediabilmente intossicato. *Laura Bevione*

COLD BLOOD, di Michèle Anne De Mey e Jaco Van Dormael. Coreografia di Michèle Anne De Mey. Scene di Sylvie Olivé. Luci di Nicolas Olivier. Con Michèle Anne De Mey, Grégory Grosjean, Gabriella Iacono (danzatori) e Julien Lambert, Aurélie Leporcq, Stefano Serra, Jaco Van Dormael (manipolazioni e riprese dal vivo). Prod. Le Manège Mons - Astragale ASBL - Théâtre de Namur e altri 9 partner internazionali. TORINODANZA FESTIVAL, TORINO.

Dopo la felice esperienza di *Kiss & Cry* (vedi *Hystrio*, n. 4.2015), Michèle Anne De Mey e Jaco Van Dormael, insieme agli artisti e ai tecnici che contribuirono a quel primo successo, approfondisce e arricchisce l'articolato linguaggio allora coniato in un nuovo spettacolo, raccogliendo l'una dopo l'altra visioni di sognante e immaginosa meraviglia. Filo conduttore è la ricostruzione - priva di tragicità ovvero eccesso di *pathos* - degli ultimi istanti precedenti la morte: qual è l'ultima immagine che rimane cristallizzata negli occhi prima di dire definitivamente addio alla vita? Sette sono le morti - meccaniche, silenziose, persino erotiche - messe magicamente in scena sul palcoscenico tra-

sformato in set cinematografico, offrendo così allo spettatore la possibilità di una duplice prospettiva. Sul telo bianco sull'alto del proscenio l'immagine, ovviamente ingrandita, di quanto la compagnia sta realizzando e riprendendo, dal vivo, sul palco. Gli innumerevoli "teatrini" - luccicanti *night club*, deserte case avite ma anche un *drive-in* - costruiti e portati in scena, vengono ripresi e, soprattutto, animati dalla polivoca azione dei danzatori, i quali mettono in gioco non soltanto le proprie mani ma il corpo intero: minime porzioni di pelle della spalla a suggerire sensuali esperienze, una leggiadra coreografia eseguita in orizzontale a rievocare pindarici voli. Uno stupefacente susseguirsi di situazioni e invenzioni: il palco su cui un ballerino esegue con la mano il *Bolero* di Ravel ma anche un'esibizione di *pole dance*; un numero alla Ginger Rogers realizzato con metallici ditali e un fantascientifico viaggio nello spazio. Un prodigio di perfezione tecnica che si traduce in un avventato volo nei meandri più reconditi del nostro inconscio in cui si celano fantasie macabre e "pornografiche" ma altresì ingenuamente e pazzamente infantili. Così, sono felicemente esorcizzate la morte e il senso dell'inevitabile fine di ogni cosa: uno spettacolo di rara meraviglia che sa tramutare l'angoscia del vivere - e del morire - in arguto sorriso. *Laura Bevione*

AUGURI, regia, coreografia, scene di Olivier Dubois. Luci di Patrick Riou. Musiche di François Caffenne. Con 21 interpreti e danzatori della Compagnia del Ballet du Nord. Prod. Ballet du Nord - Olivier Dubois Centre Choréographique National Roubaix Hauts-de-France, Nord-Pas de Calais Picardie e altri 7 partner internazionali. TORINODANZA FESTIVAL, TORINO.

Quanti modi esistono per correre? Una domanda apparentemente oziosa ma inevitabile assistendo allo spettacolo-performance atletica ideato da Olivier Dubois. Il coreografo francese afferma di essere stato ispirato dall'arcaica figura dell'augure, indovino-sacerdote che traeva presagi dall'osservazione del volo degli uccelli, ma in verità la sua creazione è un'ipnotica ipostasi di quella lotta per la sopravvivenza che l'uomo, dall'oscurità delle epoche preistoriche fino al luccicante presente, non ha mai smesso di combattere. Sul limite estremo del palcoscenico sono collocate quattro strutture - due quadrangolari, più piccole, due rettangolari, di dimensioni maggiori - sui toni cromatici del blu petrolio, sostenute da possenti cavi d'acciaio che, grazie a un raffinatissimo gioco di luci, disegnano sul fondale suggestivi reticoli di diagonali. L'abile susseguirsi di buio e luci - queste ultime sovente unidirezionali, mirate a illuminare singoli lati ovvero anfratti di una singola struttura - scrive una drammaturgia complementare alla coreografia, costruita su subitane apparizioni di singoli danzatori alternate a quella che è la cifra caratterizzante l'intera creazione, ovvero la corsa. I danzatori - ben ventuno, necessariamente atletici e instancabili - corrono ora da soli, ora in coppia, ora tutti insieme così da divenire una sorta di invincibi-



le sciame. Ora il loro movimento è lento e armonioso, ora frenetico e percorso da incontenibile ansia, in un susseguirsi di contrastanti stati d'animo. Una piccola porzione di umanità che, nella parte finale, pare trovare rifugio sulle succitate strutture, sulle quali si arrampica per poi, nondimeno, scivolare nuovamente giù e scomparire inghiottita dal buio, vinta da quell'ipnotica tensione che coinvolge anche lo spettatore. La musica magnetica e incessante, il prevalere dell'oscurità, il movimento avvolgente e disperante della corsa immergono il pubblico in una dimensione ancestrale e, allo stesso tempo, contingente, riflesso dell'insondabile mistero dell'esistenza. *Laura Bevione*

WORDS AND SPACE, coreografia di Jiří Pokorný. Costumi di Carolina Mancuso. Luci di Carlo Cerri. Con i danzatori della Compagnia Aterballetto. Prod. Aterballetto, Reggio Emilia. APERTO FESTIVAL 2016, REGGIO EMILIA.

Dialogare con il proprio io per scandagliare gli spazi della mente e vedere con nuovi occhi il mondo circostante. Si potrebbe riassumere così l'essenza di *Words and Space*, ultima produzione di Aterballetto tenuta a battesimo al Teatro Valli di Reggio Emilia per Aperto Festival. La Compagnia di danza contemporanea non perde smalto, sfoderando un ricco carnet di titoli, che annovera sia importanti firme internazionali sia promettenti nomi, nostrani e non. È il caso del praghese Jiří Pokorný, classe 1981, già danzatore nelle fila del Nederlands Dans Theater e del Kidd Pivot Frankfurt di Crystal Pite. Proprio a lui, infatti, è stata commissionata la creazione di *Words and Space*, raffinato e ben tornito lavoro con in scena dodici danzatori dell'ensemble reggiano. Su versi che evocano il potere dell'immaginazione e riflettono sulle relazioni umane emerge con una forte suggestione il primo quadro, annunciando quasi come un prologo la portata poetica

successiva. Dall'oscurità affiora lentamente un uomo intento a camminare che, rischiarato da preziose luci, gradualmente si moltiplica svelando così le innumerevoli sfaccettature del proprio io. Saldamente uniti tra loro come se fossero un sol corpo, gli interpreti enfatizzano ogni singola espressione e gesto, smarrito in una sorta di limbo tra il reale e l'immaginario. E in una perdita di confini tra interno ed esterno, tra soliloquio e coro, si dipana la matassa della psiche, accompagnata da soavi arie barocche e rutilanti sussurri. Spiccano così la brillante tecnica e il carisma dei danzatori, atti a costruire pose plastiche o inscenare duetti prima che l'originario Ego, incarnato dal seducente Philippe Kratz, messi a nudo, possa ritrovare un poco di quiete e riprendere, ritornando sui suoi passi, il proprio percorso. *Carmelo A. Zapparrata*

EMPTY MOVES (I, II & III), coreografia di Angelin Preljocaj. Con il Ballet Preljocaj. Prod. Biennale Nazionale de Danse du Val-de-Marne e altri 3 partner internazionali.

Più di dieci anni di ricerca per un'opera della durata di un'ora e quarantacinque minuti che scorre come un fiume in piena, svelando gli ingranaggi della tessitura coreografica. *Empty Moves (Parts I, II & III)* di Angelin Preljocaj, ospitato all'Arena del Sole di Bologna, seduce sia per la costruzione del movimento sulla partitura vocale di una emblematica performance, sia per la volontà dello stesso autore di plasmare il tutto come un progetto in divenire. Fonte di ispirazione è, infatti, la celebre scarnificazione del testo *La disobbedienza civile* di Henry Thoreau operata da John Cage al Teatro Lirico di Milano nel 1977. *Empty Words* appunto, a cui si richiama idealmente Preljocaj scegliendola qui proprio come colonna sonora, con i suoi strani fonemi e le urla dell'impreparato ma rivoluzionario pubblico di allora. Un quartetto di corpi calca la scena e, marcando la

posizione iniziale con degli adesivi, si lancia in un flusso continuo di incastri, rapporti incrociati ed equilibrismi in cui Preljocaj decostruisce il suo stesso linguaggio coreografico. Tra passi a due, contrasti e simbiosi, assoli e momenti all'unisono, il tutto si sviluppa con un finissimo grado di cesello, rendendo visibili quelle forze attrattive tra gli elementi, i corpi, e lo spazio circostante che danno vita alla danza, qui colorata in sfumature cangianti grazie all'audio dell'animata disputa tra Cage e gli schiamazzanti spettatori milanesi. L'eco della provocazione dell'epoca si stempera così in un ordito astratto ma mai fine a se stesso, avviato nel 2004 con *Part I* a cui è seguita, nel 2007, *Part II* e poi *Part III* nel 2014 - e che verrà completato, se non la prossima stagione quella successiva, con l'aggiunta della *Part IV*. *Carmelo A. Zapparrata*

ANECKXANDER, di Alexander Vantournhout e Bauke Lievens. Costumi di Nefeli Myrtidi e Anne Vereecke. Luci di Tim Oelbrandt e Rinus Samyn. Musica di Arvo Pärt. Con Alexander Vantournhout. Prod. Not Standing (Be). GENDER BENDER FESTIVAL, BOLOGNA.

Accorgersi della distanza fra come il nostro corpo è e come la società lo percepisce: ecco, in estrema sintesi, il punto di partenza di questo singolare assolo. Il titolo, *Aneckxander*, è un gioco di parole, intraducibile in italiano, che rimanda a un nomignolo affibbiato all'interprete Alexander Vantournhout a causa del suo presunto lungo collo (*neck* = collo, in inglese). L'artista belga, intrecciando *butoh* e contorsionismo, assume senza posa una quantità di posture aliene e indecifrabili: un movimento muscolare e antiballettistico che compone e scompone con fluidità linee e forme non antropomorfe, difficilmente riconducibili al già noto. Naturale vs artificiale: il corpo nudo del performer progressivamente viene accessorizzato di collare, guantoni da boxe e scarpe a zeppa alta, orpelli che servono a camuffare, e al contempo a enfatizzare, alcune caratteristiche somatiche. Su minimali, malinconiche composizioni di Arvo Pärt, riprodotte con una pianola elettrica in scena, Vantournhout ibrida modi e mondi tra piroette e immobilità, disequilibri e segmentazioni, tonfi a terra e rotazioni. È una danza che, ben lontana dal porsi come simbolo o psicologia, vale nel qui e ora della propria inclassificabile oggettività. Una pacata e al contempo implacabile serie di allungamenti e contorsioni evocano nel "corpo teatro" del giovane e promettente Vantournhout una delle figure di certi quadri di Francis Bacon. Al Gender Bender, festival bolognese che da anni presenta gli immaginari prodotti dalla cultura contemporanea legati alle nuove rappresentazioni del corpo (e delle identità di genere e di orientamento sessuale), va il merito di aver portato in Italia questo piccolo, misterioso capolavoro, efficace nel porre allo sguardo dello spettatore una non pacificata questione sul "come" (ancor prima che sul "cosa") guardare. *Michele Pascarella*

10 MINIBALLETTI, regia, coreografia e interpretazione di **Francesca Pennini**. **Drammaturgia e luci di Angelo Pedroni e Francesca Pennini**. Prod. **Le Vie dei Festival, ROMA - Danae Festival, MILANO - CollettivOCinetico, FERRARA**.

IN TOURNÉE

Chi si chiede come nasca la passione per la danza e per l'ingegnosa ideazione di nuovi dispositivi scenici non dovrebbe perdersi i *10 miniballetti* di CollettivOCinetico. Francesca Pennini, fondatrice e anima del gruppo, è da sola in scena per questo suo personale e autobiografico omaggio alla danza, che ripercorre le strutture di brevi composizioni coreografiche passando dalla partitura verbale a quella performativa. Insieme a lei, un cumulo di piume, un ventilatore e un registratore portatile. Tutina rossa e calzette sportive, Pennini inizia con l'esecuzione di esercizi preparatori che sembrano traslare nello spazio macchinose indicazioni di movimento e di controllo del corpo sotto forma di ironici esercizi danzati. L'esecuzione di vere e proprie mini-coreografie è al centro della seconda parte dello spettacolo: in *body nero*, la danzatrice dà ancora una volta dimostrazione del passaggio dalla parola al gesto, aprendo alle più svariate possibilità interpretative. Il punto di partenza è un quaderno su cui, quando era bambina, appuntava coreografie pensate a tavolino su corpi immaginari, spostamenti nello spazio e strampalate indicazioni di movimento. Un'articolazione adulta del pensiero che CollettivOCinetico rivela in tutte le creazioni, fin dagli esordi, come le cinque regole per eseguire una buona coreografia, le istruzioni per un buon riscaldamento, le coreografie. In questi *10 miniballetti* ritroviamo la dimensione ludica e la sapiente articolazione di dispositivi performativi presenti in tante creazioni del gruppo, nel contrasto tra il rigore della regola e l'imprevedibilità dell'interpretazione. Una vera e propria danza, allora, può anche essere quella tra un drone e un mucchio di piume che, agitate in volo, vanno a ridisegnare lo spazio scenico. Francesca Pennini misura il palco con il conteggio dei respiri, con l'articolazione delle "strutture preparatorie", con le possibili variazioni date alle partiture di movimenti. E lo fa con la precisione e la capacità tecnica di una danzatrice che sembra poter scomporre l'anatomia del corpo umano, avvicinandosi con grazia ai limiti del contorsionismo. Dimostrando che un balletto si può fare con pochi passi e che, per liberare la magia, può bastare un salto. *Francesca Serrazanetti*

SENZA TITOLO PER UNO SCONOSCIUTO, di **Marco Valerio Amico e Rhuena Bracci**. Con **Sissj Bassani, Rhuena Bracci e Marco Marette**. Prod. **E/gruppo nanou, RAVENNA**.

È misterioso e difficilissimo, il nuovo spettacolo del ravennate gruppo nanou: una solida architettura coreografica che, a partire da una fulminante dichiarazione di poetica di marca esplicitamente artaudiana, «il corpo è senza organi», approfondisce un rigoroso percorso ultradecennale nella direzione dello svuotamento, della non-identità. Tre dinamiche figure in maglietta e pantaloncini neri e arancioni abitano una scena taglia-

ta a terra da strisce bianche riflettenti un set di luci quasi immobile, a creare un'atmosfera rarefatta, lunare. Rhuena Bracci, Marco Marette e Sissj Bassani, con dedizione da officianti, percorrono lo spazio in gruppi che senza posa si compongono e si disfano in trii, duetti e assoli dalla dinamicità a tratti leggera e saltellante, a tratti scattante e muscolare. Talvolta si raggelano in *tableaux vivants*, assumendo posizioni disegnate secondo linee allungate: una ridda di rotazioni, misurazioni, entrate e uscite, stop, piegamenti e allungamenti che agiscono sullo spettatore per "empatia muscolare". Si potrebbe forse qualificare *Senza titolo per uno sconosciuto* non come "opera d'arte", ma come "opera dell'arte": mettendo in discussione il convenzionale patto artista-spettatore, nel quale il primo è depositario di una *téchne* che lo identifica agli occhi del secondo. In tal senso i numerosi rimandi al Novecento (dalla Biomeccanica di Mejerchol'd alle ricerche di Foregger, dalla danza astratta e antipsicologica di Alwin Nikolais all'Atletismo affettivo di Artaud, dalle Antropometrie di Yves Klein alle teorizzazioni di Eizenštejn sull'azione efficace) si condensano e rinnovano in un esempio di "teatro senza spettacolo" che segna la piena maturità del gruppo ravennate. *Michele Pascarella*

TAIKOKIAT STUDIO1, di **Masako Matsushita e Mugen Yahiro**. **Coreografia di Masako Matsushita**. **Costumi di Gloria Bellardi, Masako Matsushita e Mugen Yahiro**. Prod. **TaikokiaT, Milano-Pesaro - AMAT, Ancona e altri 3 partner**.

SOGGETTO SENZA TITOLO, coreografia e interpretazione di **Olimpia Fortuni**. Prod. **Associazione Sosta Palmizi, Camucia di Cortona (Ar) e Residenza Teatro la Cavallerizza di Torino**.

AD LIBITUM, ideato e interpretato da **Alessandro Sollima**. **Musica di Black to Comm**. Prod. **Alessandro Sollima, Catania**.

FESTIVAL AMMUTINAMENTI, VETRINA DELLA GIOVANE DANZA D'AUTORE 2016, RAVENNA.

Festeggiato con l'edizione 2016 il ventesimo anniversario, la Vetrina della Giovane Danza d'Autore pare proprio non aver dimenticato quella veracità con

cui è stata fondata in seno al festival Lavori in Pelle ad Alfonsine da Monica Francia e Selina Bassini, sue attuali direttrici, per poi migrare a Ravenna. Più che mai forte di un riconoscimento nazionale, questa rassegna dedicata a giovani autori italiani attivi da meno di cinque anni è frutto del Network Anticorpi XL, una rete che annovera attualmente ben 34 operatori di 15 diverse regioni. A loro - direttori di circuiti, teatri e festival - è dato il compito di selezionare le venti proposte da vedere nello *showcase*. Un termometro, dunque, della giovane creatività coreutica italiana. Rispetto alle passate edizioni si è registrata una crescita qualitativa dei lavori presentati e l'interesse dei giovani espatriati di fare ritorno sul suolo natio, portandosi dietro il bagaglio maturato tra le capitali europee. Oltre ai consueti assoli e duetti sono emerse, quindi, anche creazioni di ampio formato, come una pluralità di stili che dal neoclassico, tocca l'*hip hop*, il teatro-danza e la performance. Tra i venti lavori visti pochi però convincono per efficacia scenica e pochissimi per solidità dell'impianto coreografico, seppur migliorabile. Su tutti degna di nota è la pesarese Masako Matsushita, nippoitaliana, che in *TaikokiaT studio1* guarda al Sol Levante per ricercare le sue stesse origini. In scena con il marziale e vigoroso Mugen Yahiro, anch'egli nippoitaliano, inanella sulle percussioni del tradizionale tamburo *taiko* una raffinata danza che dai seducenti spiriti naturali, dipinti all'inizio, tende verso il parossismo regalando immagini di rara bellezza. Tutt'altra atmosfera per l'emiliana Olimpia Fortuni che, nel suo assolo *Soggetto senza titolo*, sviscera con decisione e piglio sociale la malinconia attraverso le suggestioni del colore blu, assunto come metafora della perdita di identità nei contesti metropolitani. E infine il siciliano Alessandro Sollima delicato interprete di *Ad Libitum*, in cui usa la scena come un diario per imprimere sentimenti personali in maniera istantanea. *Carmelo A. Zapparrata*

In apertura, *Cold blood* (foto: Julien Lambert); nella pagina precedente, *Empty moves* (foto: Jean-Claude Carbonne); in questa pagina, *10 miniballetti*.



Da Butterfly a Titania, le donne rubano la scena



MADAMA BUTTERFLY, di Giacomo Puccini. Regia di Alvis Hermanis. Scene di Alvis Hermanis e Leila Fteita. Costumi di Kristine Jurjane. Luci di Gleb Filishtinsky. Orchestra e coro del Teatro alla Scala di Milano, direttore d'orchestra Riccardo Chailly, maestro del coro Bruno Casoni. Con Maria José Siri, Bryan Hymel, Carlos Álvarez, Annalisa Stroppa, Carlo Bosi, Abramo Rosalen, Costantino Finucci e altri 6 cantanti. Prod. Teatro alla Scala, MILANO.

Viene da lontano, il lavoro di Hermanis su *Madama Butterfly*: almeno dagli inizi del 2014, quando alla Monnaie di Bruxelles presenta *Jenufa* di Janáček, di cui ripercorre le orme: stesso anno di creazione, il 1904; stessa maternità negata da una società ostile e incline al conflitto culturale e religioso; stessa attenzione per la frontiera, che sia quella prossima del compositore moravo o quella lontanissima del Giappone pucciniano. Non sorprende, dunque, che l'approccio sia simile, ispirato a un decorativismo che poggia le sue basi sull'esotismo di Samuel Bing - in singolare, ma indovinata accoppiata artistica con l'*art nouveau* - già sul finire del secolo. Di forte impatto è la dimensione quasi "turistica" dell'impaginazione

scenica, di ampio respiro nel caleidoscopico gioco di stampe d'epoca, panorami gran formato, ma anche frammenti di suggestivi *ukiyo-e*, "immagini fluttuanti" citate, quasi messe tra virgolette in un reticolo di geometrie retangolari alla Mondrian e riflesse nell'opulenza di ricercati, sontuosi costumi. Chailly, peraltro, ripropone la versione originale dell'opera, che insieme a numerose varianti testuali - tanto nel libretto quanto nella musica - accentua lo scontro tra civiltà, il cinismo razzista di Pinkerton e la difficile convivenza con la cultura nipponica. E allora lo *shosì* si trasforma in minuscola, stritolante gabbia, agli inizi del secondo atto, quando *Madama Butterfly* assume un *habitus* statunitense, non solo esteriore ma anche psicologico; per poi schiudersi al soffio dell'*hanami*, la fioritura primaverile degli alberi di ciliegio, che assume toni wagneriani quando penetra tra le mura domestiche. Minuziosamente, filologicamente ricostruito, il rituale dello *jigai*, il suicidio praticato per preservare l'onore, restituisce Cio-Cio-San alle sue origini: ed è accolto da un coro di presenze femminili, imperturbabili maschere di porcellane solcate da lacrime in cui si scioglie il trucco e affiora la tragica realtà. *Giuseppe Montemagno*

SAMSON ET DALILA, di Camille Saint-Saëns. Regia di Damiano Michieletto. Scene di Paolo Fantin. Costumi di Carla Teti. Luci di Alessandro Carletti. Orchestra e coro dell'Opéra National de Paris, direttore d'orchestra Philippe Jordan, maestro del coro José Luis Basso. Con Aleksandr Antonenko, Anita Rachvelishvili, Egils Silins, Nicolas Testé, Nicolas Cavallier, John Bernard, Luca Sannai, Jian-Hong Zhao. Prod. Opéra national, PARIGI.

È un oggetto ingombrante, ormai, *Samson et Dalila*. Pietra miliare del repertorio *fin-de-siècle*, è il frutto di un orientalismo che, da Delacroix a Hugo, attraversa la cultura francese dal Secondo Impero alla Terza Repubblica e che coniuga l'oratorio e il *peplum*, secondo un gusto oggi difficile da riproporre. Michieletto gioca per sottrazione, non elude il (facile) confronto con la modernità, ma soprattutto legge tra le righe. Per questo inquadra l'intera vicenda come un *flashback* dell'eroe, come un *stream of consciousness* che si sviluppa con la complicità delle luci caravaggesche di Carletti. Tutto il primo atto, con le violente rappresaglie inflitte

al popolo ebreo, trova un momento di rara intensità espressiva nel coro intonato sul far dell'alba con i ceri accesi, in un clima di raccoglimento e di persecuzione in odor di catacombe, tra un cimitero di cadaveri. Ed è felice anche la soluzione dei *divertissement* coreografici, irrinunciabili nel *grand-opéra* ma oggi zeppa drammaturgica ingombrante: di cui si approfitta già dalla danza delle sacerdotesse per proporre una visione premonitrice del destino di Samson, oscuro oggetto del desiderio di Dalila. Spettatrice avida e curiosa, Dalila è la donna del riscatto dei Filistei: con il Gran Sacerdote intrattiene un rapporto ambiguo, agente in missione ma forse anche amante, un po' Giuditta e un po' Mata Hari, destinata a cedere al fascino irresistibile dell'eroe. Nella lineare scena di Fantin, greve per le alte muraglie di pietra, ma al tempo stesso animata dalla leggerezza fluttuante di velari agitati dal vento, l'azione si concentra nel *boudoir* della peccatrice, dove la storia si capovolge: è Samson a offrirle una ciocca di capelli in segno di amore, conquistandola definitivamente alla sua causa. Difficile, allora, immaginare un Bacchanale più illuminante: perché qui diventa un'orgia in costume d'epoca, immagine becera di una società corrotta cui Dalila sente di non appartenere più. E allora sarà lei a spargere una tanica di benzina, lei a porgere a Samson il fuoco con cui distruggere il tempio: che crolla e si abbatte sulla sala, con un formidabile *coup de théâtre* che sorprende, devasta e interroga lo spettatore contemporaneo. *Giuseppe Montemagno*

NORMA, di Vincenzo Bellini. Regia di Patrice Caurier e Moshe Leiser. Scene di Christian Fenouillat. Costumi di Agostino Cavalca. Luci di Christophe Forey. I Barocchisti, Coro della Radiotelevisione svizzera di Lugano, direzione musicale di Gianluca Capuano, maestro del coro Donato Sivo. Con Cecilia Bartoli, Norman Reinhardt, Rebeca Olvera, Péter Kálmán, Rosa Bove, Reinaldo Macias. Prod. Festival di SALISBURGO.

Suona una campana, prima che inizi la musica. Chiama a raccolta gli alunni di una scuola: fuori, in un giardino fiorito, brilla un sole estivo. Ma poi attacca la *Sinfonia*. È passato del tempo, è scoppiata la guerra. I rami degli alberi

sono ormai secchi; l'istituttrice, seduta a un tavolo, assiste inerme a un'ispezione della Wehrmacht. Svuotata, la scuola diventa ora rifugio della Resistenza, luogo di convegni segreti contro l'invasore. Bastano pochi tratti, al più esplosivo duo registico europeo formato da Gaurier e Leiser, per rileggere *Norma* e infonderle nuova linfa: il luogo dell'azione rimane lo stesso, la Francia, ma dall'antichità classica si passa all'epoca dell'Occupazione. E così *Norma* ritorna tragedia violenta e urticante: sin dall'inizio, quando l'attendente dell'ufficiale viene catturato, linciato e sotterrato nelle cantine della scuola. Pollione non è più, infatti, un proconsole romano nelle Gallie: si è innamorato dell'istituttrice e adesso profana quelle aule e ne distrugge i libri, seguendo la fosca pratica attuata nei roghi del 1933. E lei, Norma (un'incandescente, inarrivabile Bartoli), con il suo cappottino nero e uno striminzito vestitino a pois, è un grumo di passioni represses: un po' *Marie-Octobre*, intrasigente guida di un manipolo di resistenti; ma soprattutto furente eroina neorealista: un po' Pina di *Roma città aperta*, quando stringe tra le braccia il "frutto della colpa"; un po' Cesira della *Ciocciara*, quando difende il suo amore colpevole, nel frattempo catturato e legato a una sedia, col volto tumefatto. E solo qui e ora ti accorgi che «qual cor tradisti», il trascinate finale dell'opera, è anche il primo e l'ultimo, straziante duetto d'amore tra i due. A lei verrà rasata la chioma, come si faceva con le collaborazioniste; e insieme consumeranno una morte atroce, al centro dell'aula che viene rapidamente evacuata: perché sarà devastata, invasa dalle mille lingue di fuoco di un terribile rogo («vanne al rogo; ed il tuo scempio / purghi l'ara e lavi il tempio»). Lo spettro di altri forni, terribili, divampa e dilania, lasciando sgomenti, senza respiro.

Giuseppe Montemagno

OTELLO OSSIA IL MORO DI VENEZIA, di Gioachino Rossini. Regia di Amos Gitai. Scene di Dante Ferretti. Costumi di Gabriella Pescucci. Luci di Vincenzo Raponi. Orchestra e coro del Teatro di San Carlo di Napoli, direttore d'orchestra Gabriele Ferro, maestro del coro Marco Faelli. Con John Osborn,

Nino Machaidze, Dmitry Korchak, Francisco Brito, Mirco Palazzi, Gaia Petrone, Enrico Iviglia, Nicola Pamio. Prod. Teatro di San Carlo, NAPOLI.

Non si è ancora sollevato il sipario, ma già le onde s'infrangono sulla risacca, le immagini di coste battute dal vento si riflettono su un velo di tulle, impercettibile diaframma tra la sala e la scena. Difficile immaginare *incipit* più fascinoso per una delle più controverse storie di frontiera, quell'*Otello ossia Il Moro di Venezia* con cui il San Carlo di Napoli festeggia due anniversari, il quarto centenario della morte di Shakespeare ma anche il secondo della prima esecuzione partenopea del dramma per musica rossiniano. E per l'occasione convoca Amos Gitai, regista avvezzo a squadrare orizzonti contesi, al debutto nel mondo della lirica. L'imponente dispositivo scenico di Ferretti domina l'insieme: in un succedersi di interni sontuosi eppur claustrofobici, dapprima il ponte di una nave in cerca di approdo, quindi due ambientazioni veneziane ricostruite con definizione calligrafica, fino a coinvolgere l'intero teatro quando un gondoliere intona il suo canto, di derivazione dantesca, tra i riflessi ambrati dei doppiieri che illuminano il palco reale. Lineari, vaporosi, umbratili, i costumi dalle fogge contemporanee di Pescucci evidenziano il tragico destino di Desdemona, unico squarcio di colore - nelle declinazioni del rosa intenso, del blu notte e del bianco sacrificale - in un mondo che inclina al grigiore uniforme. Gitai definisce il contesto: che meno convince nel caso del profluvio di didascalie (bilingue!) d'impronta esplicitiva, anche quando sposano le *Domande di un lettore operaio* di Brecht per denunciare soprusi e omaggiare gli ultimi. Ma poi riprende in mano il timone, soprattutto nei finali d'atto, nel segno dell'incontro tra le arti, e proietta sulle monumentali architetture della scena frammenti di film, spezzoni di documentari, squarci di verità che si sovrappongono alle fioriture del belcanto, si aggiungono ai rovelli di una straordinaria coppia di protagonisti, Osborn e Machaidze, per amplificarne i dubbi, ingigantirne i fantasmi, destabilizzare identità negate, oblierate, lacerate. Ed è soggogante l'ultimo cambio scena a vista, quando precipitano statue e colonne e l'urgenza della tragedia divampa.

Giuseppe Montemagno

BRUNI/DE CAPITANI

Il doppio *Sogno* di Shakespeare e Britten

Prosa e lirica si intrecciano e lo fanno nel *Sogno di una notte di mezza estate*, complici Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani e il Teatro dell'Elfo. Un sogno allo specchio si potrebbe dire. Questa è la sensazione che regalano l'abbinata: *Sogno di una notte di mezza estate*, cavallo di battaglia dell'Elfo, riproposto nella versione del 1997, e *A Midsummer Night's Dream* di Britten, opera prodotta da Fondazione Teatro Amilcare Ponchielli di Cremona, nell'ambito del circuito regionale OperaLombardia. Un impegno produttivo non da poco che, nel segno dei 400 anni della morte di William Shakespeare, ha voluto intrecciare pubblici ed estetiche.

Così gli spettatori dei teatri Fraschini di Pavia, Sociale di Como, Grande di Brescia e Valli di Reggio Emilia hanno potuto confrontare letture diverse di un medesimo testo declinato con mezzi espressivi differenti. Dopo aver assistito al *Sogno festoso* e un po' *dark* di Elio De Capitani, spettacolo/palestra per gli attori del Teatro dell'Elfo, confrontarsi con *A Midsummer Night's Dream* di Britten è meno ostico. La scenografia è la medesima: una sorta di arco trionfale in stile palladiano che sta a significare Atene, spazio che viene pian piano divorato dalla vegetazione e che nell'opera di Britten è spazio notturno. L'occhio dello spettatore che ha visto la versione in prosa del *Sogno* si muove con familiarità e si orienta senza problemi nell'opera di Britten eseguita con precisione da un cast di cantanti giovanissimi ma di solida preparazione e sotto la direzione di Francesco Cilluffo. Ferdinando Bruni ha dato visibilità plastica e scenica alla partitura di Britten che si fa romantica nelle parti dedicate agli amanti diurni, barocca per raccontare i bisticci amorosi fra Oberon e Titania e allegramente canzonatorio della prassi operistica ottocentesca nella partitura che riguarda gli artigiani.

Nella regia di Bruni gli artigiani/attori sono lavoratori del teatro, il mondo notturno di elfi e fate assomiglia al mondo dei fantasmi dei *Giganti della Montagna*, quegli spiriti sono abitanti di una parte dimenticata del palazzo del duca d'Atene, e gli amanti appartengono a un mondo diurno che non ha età storica, sono l'universale colto nel particolare. L'effetto di tutto questo all'occhio è piacevole, l'opera si segue bene, ha una sua appassionante fluidità. Ma si crede che sia l'intera operazione a meritare il plauso del pubblico. Nell'Italia dei teatri allo sbando è bella cosa vedere un gruppo di teatri di tradizione lavorare insieme e non aver paura di rompere le barriere di genere, affiancando prosa e lirica - che risaputamente hanno due pubblici differenti - nell'insegna di un comune terreno d'azione: l'arte e la voglia di emozionarsi con la poesia di sir William Shakespeare.

Nicola Arrigoni

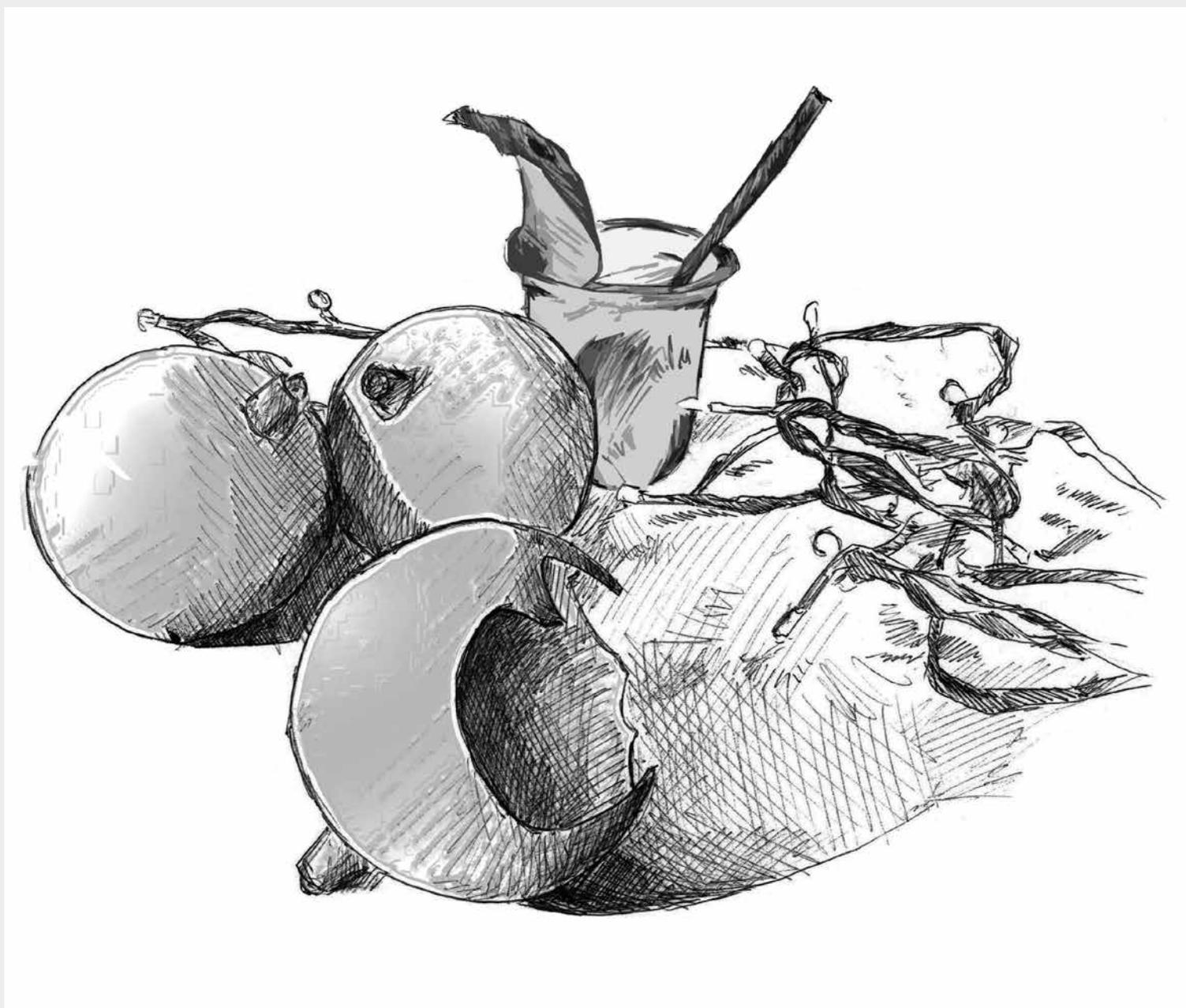


testi

FRATELLI

di Pier Lorenzo Pisano

Premio Hystrio-Scrittura di Scena 2016



PERSONAGGI:*Fratello maggiore**Fratello minore**Madre**Due fratelli; sono diversi ma si somigliano come tutte le persone che sono cresciute insieme.***I. MAGGIORE**

FRATELLO MAGGIORE - Il mio albero di natale è meraviglioso. Le palline sono le più rosse che abbia mai visto. Strano, perché di solito è l'erba del vicino a essere più verde o comunque i colori brillanti appartengono sempre al vicinato e mai alle cose nostre, però queste palline sono davvero eccezionali, rosse come rubini, quando entra un po' di vento dalla finestra fanno un tintinnio molto natalizio e quando c'è il sole riflettono il loro rossore dappertutto per la stanza; sembra l'ingresso di un *sexy shop* aperto da poco, ma nemmeno, perché un *sexy shop* ha comunque quel certo pudore, manca della sfrontata vitalità che hanno queste cocuzze meravigliose. Il rosso è un colore importante, uno di quelli che rimane impresso, è la tinta che ci scorre dentro quindi è normale che col rosso ci sia una familiarità, un sentirsi a casa, coccolato, i ricordi del ventre materno sono tutti in rosso, è la vernice delle cose care, quelle che contano, il rosso si tira dietro aggettivi forti, non è un grigio pallido, il rosso è rosso sangue, come queste meravigliose palline natalizie, che chiamarle palline è riduttivo, sono palle vere e proprie, palle fatte e finite, grosse e lisce, più che appese all'albero ne sono diventate estensioni fondamentali, non è proprio più possibile concepire quest'albero senza le sue grosse palle penzolanti, sono il top della linea, roba che potevano stare al Rockefeller Center senza problemi, anzi che ti verrebbe da chiedere se non vengano proprio da lì, perché è chiaramente a quel tipo di albero di natale che appartengono. Poi ci sono le lucine che non mi hanno mai convinto, andrebbero appese una per una, come le palle, con cura, e non sciattamente, in una cordata unica buttata lì senza criterio, e ogni volta che le vedo vorrei strapparle via, ma un albero senza lucine non si può fare, e allora le lascio lì e faccio finta di non accorgermi, non ci do importanza, ogni volta che qualcuno le vede e fa osservazioni cerco di cambiare argomento come posso, oppure mi piazzo davanti all'albero a braccia incrociate, con naturalezza, come se fosse uno di quegli atteggiamenti da casa, un'abitudine acquisita col tempo: sai, a casa a volte mi metto qui così, un po' duro, a braccia incrociate, in quest'angolino qui, davanti all'albero, è un posticino caldo, mi fa sentire bene, è casa mia alla fine, tutti hanno un posto dove gli piace stare e il mio è proprio questo, davanti all'albero, quasi appoggiato, con una gamba mezza tirata su sopra il ginocchio. La magia del natale rimane intatta, nonostante tutto, a patto di evitare il contatto fisico con l'albero, che rivela immediatamente la sua anima di petrolio, la sua natura plastica. È finto, indistruttibile, costa meno di un centinaio di euro, e se distribuisce la spesa per l'eternità della sua durata capisci quanto poco può valere paragonato a un albero vero, usa e getta, tagliato di fresco, con la linfa ancora a seccare e gli aghi di pino che cadono a terra formando una corona e la gente pensa che dovresti spazarli via, perché il pensiero delle stagioni e

della natura e della morte e che è di nuovo Natale e i parenti, e il tempo che passa, strozza in gola tutto il cenone. È una trappola, l'albero ti costringe a pensare a queste cose che normalmente non pensi, o meglio fai finta di non pensarci, anche se non pensi ad altro, e ti attira gli occhi come carta moschicida, peggio di un caminetto, non si scollano più, annuiscono a qualunque cosa incantati dalle lucine, come la zia che ogni volta che entra in camera lo fissa per un quarto d'ora, dice che quest'anno è proprio bello, molto migliore di quello degli altri anni, e io le dico che è lo stesso, non è mai cambiato, e lei insiste, e io insisto ancora di più, perché l'ho fatto io, so benissimo com'è tirato su quest'albero, conosco i suoi pregi e anche i suoi difetti, ma soprattutto so che è lo stesso albero, e lei dice che le pare di ricordare e io la interrompo perché non si può iniziare una frase con «mi pare di ricordare», perché non riesce ad ammettere che ha torto, che l'albero è sempre uguale, non riesce a farne a meno, vuole dimostrare di avere ragione, io sono il massimo esperto del mio albero, e lei vuole avere ragione, vuole che glielo dica in faccia che è lo stesso identico albero di quando c'era mamma, che non è vero che ce la caviamo alla grande da quando non c'è più, e non stiamo nemmeno peggio, siamo rimasti uguali io e mio fratello siamo praticamente gli stessi, e se non ci ha cambiato questo, non cambieremo mai più, ci siamo cristallizzati in questa forma per sempre, gli anni passano quasi per tutti, noi due siamo a posto, ci siamo fermati a riposare senza problemi, siamo calmi, io faccio il mio albero e non cerco di farlo meglio o peggio di quello di mamma, lo faccio come mi viene, e mi viene sempre così, è come una statua, ci tolgo la polvere ed è a posto, non ha bisogno di cure, noi non abbiamo bisogno di cure, non abbiamo bisogno di una zia, di parenti, di altri natali, ne abbiamo uno che basta e avanza, guarda qui, guarda che palle.

II. MINORE

FRATELLO MINORE - Quando apro gli occhi la mattina vedo il mio albero. È molto vicino, ma non ho bisogno di allontanarmi per vederlo tutto intero. È un piccolo lusso. Ma piccolo non per modo di dire, è un lusso di sei, sette centimetri. Bellissimo, lo tiro fuori dalla tasca e sono a posto. Ha uno stelo, quattro aghetti simmetrici, due palline e un vasetto rosso come base. È più un simbolo che un albero, e questo è il punto, questo dovrebbe essere.

E niente, l'altra mattina mentre accendevo la luce ho dato una manata e l'ho spinto via. È scomparso, non lo trovavo più. Ho fatto luce sotto il letto col cellulare ma niente nemmeno lì. Alla fine l'ho trovato sul limite del balcone, come se stesse tentando di scappare. Come un animale braccato, una fuga durata giusto una manciata di secondi, il tempo che gli steli di *nylon* potessero assaggiare l'idea lontana di un raggio di sole, e la mia mano lo aveva avvolto. Mi ha ricordato le tartarughine che avevo da piccolo. Si gettavano via dalla vaschetta e saltavano giù dal balcone, non perdevano occasione per buttarsi, come se non ci fosse destino peggiore che essere accudite e coccolate nel piccolo acquario tra sassetti e minipalme. Le tartarughine hanno sempre rifiutato il mio amore, e io guardavo mamma dal basso dei miei quattro anni e lei mi guardava da sotto alla sigaretta appesa alle labbra come per magia, ogni volta che apriva bocca per parlare non riuscivo a capire come facesse a non farla cadere, visto che

cadere era una cosa così facile, almeno a giudicare dalle tartarughe. Le chiedevo perché le tartarughe si buttavano, e lei mi rispondeva che le tartarughe non si rendono conto. Commettono errori di valutazione, è colpa del cervello rettile, soppesano male i pro e i contro e si gettano dal balcone al grido libertà. La mattina dopo le trovavamo tutte schierate lungo una linea precisa, schiacciate contro i gusci, un *paredón* orizzontale perfetto, un'auto-esecuzione precisa, salto mortale sincronizzato. Sono contento che l'alberello sia scampato a questa sorte. Ritorna al suo posto sul comodino, inosservato, come se niente fosse successo, come se avessimo deciso di mettere una pietra sopra a questo suo tentativo di fuga, un ammiccamento silenzioso, una stretta di mano, un abbraccio risolutore, e tutto è come prima, io a letto, lui sul comodino, fino a febbraio.

III. SONNO

FRATELLO MAGGIORE - Stavo per addormentarmi, e ci ho pensato, al fatto che stavo per addormentarmi, e non mi sono più addormentato. Allora ho pensato che ogni mattina quando mi sveglio sto molto meglio di quando mi sono coricato, e quindi la scelta di riposare è forse l'unica scelta sensata che si può fare in quasi tutte le situazioni normali, ovviamente non per terra o in mezzo alla neve, e perciò stavo lì lì per convincermi che dormire era la cosa giusta da fare, e avevo già le palpebre pesanti, quando mi sono reso conto che alla fine dormire non è una scelta perché se non dormi muori, e non mi sono più addormentato. Ho acceso la televisione. La sera davanti alla televisione è facile addormentarsi, è quasi scontato, tanto che non si capisce come si faceva prima, voglio dire, c'è anche il caminetto, ma quello poi ti ammazza se non lo spegni, invece la tv accesa mentre dormi continua che è una bellezza va avanti tutta la notte proprio senza problemi e te la ritrovi al mattino pronta e scattante con le notizie fresche e i telegiornali e i cartoni della mattina prima di accompagnare i bambini all'asilo, un sonno davvero di qualità, se pensi che la radio a pile alla fine si scarica, e il cellulare invece che farti dormire ti tiene sveglio, con tutte le cose da cliccare, e poi appena ti distrai si spegne piano piano, all'inizio scurisce e poi tanti saluti proprio, quello è il primo a cadere, altro che compagno di nottate.

Certo, avere una persona con cui dormire è ancora meglio. Certo, dipende dalla persona. Ci sono persone a cui vuoi bene, e via così fino all'amore vero. Ora, il problema non è trovare una persona di quel tipo (amore), alla fine siamo tutti semplici, e se cominciamo a dormire con qualcuno finisce che ci innamoriamo comunque. Il problema è che poi l'amore finisce, e non si sa come sistemare la situazione. Mica puoi dire a una che ha sempre dormito con te abituata a un certo livello di qualità e coccole e chiacchiere ecc. che forse sarebbe meglio dormire con più criterio, con un occhio più attento alla realtà del rapporto e non campare di rendita. E allora cosa fai, piano piano ti stacchi da sotto al braccio, e ti spingi verso il muro e poi respiri più rumorosamente e poi sbuffi e fai tanta di quella roba che sotto sotto anche l'altra persona comincia a pensare, e ci pensa così tanto che alla fine si allontana e tu invece di essere contento ci pensi anche tu così tanto che finisce che non dormi più, e rimani sveglio davanti alla televisione. Ma siamo comunque semplici, ed è facile

trovare un'altra persona, e allora ricominci, all'inizio ti sembra un po' scomodo, poi ti abitui, poi ti piace, e poi ti cominci a fare domande, e questa volta cambia qualcosa, pensi all'altra, a quella di prima, quella persona eccezionale, comprensiva, con un'innaturale consapevolezza del proprio corpo e degli spazi del letto, che si incastrava con precisione tra le braccia e i cuscini, e che adesso chissà tra che braccia e cuscini è finita, e tu sei lì che ci pensi, e magari anche lei è lì che ci pensa, e alla fine ti sei accorto che tutto quello che fai per la maggior parte del tempo è pensare? Non fai niente di che, a parte pensare troppo su tutto, ecco ora stai pensando al fatto che pensi, mi sembra veramente ridicolo, bisognerebbe finirla, fare qualcosa, per esempio stiracchiare il braccio, che come ha fatto finora a stare fermo immobile sotto il cuscino non si capisce, oppure uscire di casa e andare a fare *jogging*, e invece ti ritrovi come sempre a mangiare quello yogurt, quello buono al pistacchio, cremoso di una dolcezza commovente che in quattro cucchiainate hai già dimenticato tutti i problemi, tuoi e del terzo mondo, e dove sei e cosa è successo; l'unica cosa che vedi è la luce abbagliante davanti a te, la luce del frigo aperto, e la luce è tanta che chiudi gli occhi, e allora senti ancora più intensamente il sapore dei pistacchi, che è un po' quello del caffè, e un po' albicocca e un po' crema di amore puro, di zuccheri che si attaccano al cuore e ti coccolano la gola, il pistacchio è il nuovo latte materno, e con quel sapore in bocca apro la porta della stanza e c'è il divano-letto sfatto, con quel buco in mezzo scomodissimo, forse dovrei comprare un materasso vero, oppure tornare a dormire nel vecchio lettino, il fatto è che a dormire in un letto singolo ti senti come nella bara, invece il divano letto è grande, è comodo, ha spazio in più, è ottimista, ti incoraggia a dormire in due, o da solo in diagonale, comodissimo. Il piumone bianco è illuminato dalle lucine dell'albero, sembra la montagnola di un presepe, con la grotta, il bue e tutto. Stacco la spina dell'albero, spengo la televisione, penso che sarebbe bello addormentarsi, che dev'essere tardi, prendo il cellulare per controllare l'ora e ovviamente è scarico e non si accende.

IV. CARROZZERIA

FRATELLO MINORE - Uno squittio acuto. Respiro: altri due. Muovo un braccio: ne partono almeno sette. Sono piccoli ma ti penetrano le orecchie ben bene e senza lubrificante. Rotolo come un *kebab* sfrigolando tra mille pigolii nel mio materasso cigolante. È quasi l'alba, salto giù dal letto: mi saluta con un ultimo cinguettio straziante. La casa è silenziosa, a parte il ronzio del frigo. Mio fratello mangia in piedi davanti allo sportello aperto. Ha gli occhi chiusi. Torno in camera. Indosso le scarpe. Esco. Il quartiere fa un po' schifo. È sporco e non c'è mai nessuno per strada, tanto che viene da chiedersi chi è che sporca per terra, o se lo sporco c'è sempre stato e i palazzi sono stati costruiti intorno alle lattine e ai tampax. Il fatto è che lo schifo si accumula, e non si può fermarlo, una matassa di polvere e asfalto sempre più grande, sembra di camminare sullo zucchero filato, solo che è nero e puzza di benzina, ogni tanto cade un pezzo di intonaco sul marciapiede ma la polvere è morbida e lo fa rimbalzare tre, quattro volte prima di inglobarlo nella sua rete tenera. E io cammino, saltellando leggermente sulla patina scura, come con gli scarponi da sci sulla neve, quando andavamo in montagna, quando ci si poteva per-

mettere le lezioni per imparare ad andare a spazzaneve in caduta libera verso valle col caschetto blu e le urla del maestro abruzzese con i baffoni, troppo lente per raggiungermi in tempo, prima dello schianto fatale contro una balla enorme di neve fresca appena sparata dai cannoni. E poi le corse al rifugio con mamma e papà, più lividi dei miei piedi senza sangue e il *vin brûlé* e la cioccolata bollente e le piccole lepri fuoripista, niente a che vedere col freddo cittadino, che al massimo fa piovere e basta un caffè per riscaldarti, ma i bar sono ancora chiusi, saracinesche e graffiti, loculi grigio metallizzato, e sopra ancora, piccoli quadrati chiusi da persiane, dentro grandi quadrati e rettangoli di cemento; poche forme, sempre le stesse, quadrati o rettangoli, pochissimi colori, grigio, giallo, tutto impastato insieme nel catrame, qualche albero morto e cassonetti e lattine a piacere, ecco il quartiere, il barbiere sotto casa, la mia finestra buia, e subito di fianco l'altra, intermittente, che appare e scompare a ritmo con le lucine dell'albero. Almeno avessi un balcone vero, largo, stare appoggiato alla ringhiera, sospeso in aria sopra mezzo metro di cemento, sopra macchine, palloncini scoppiati e scatole di fuochi d'artificio sfasciate con i segni degli pneumatici impressi sopra. Qualche macchina comincia a circolare, sono blu e nere, la gente lo sa che le macchine rosse attirano l'attenzione dei vigili, e compra macchine scure da guidare contromano con discrezione. Magari tra un po' torno a casa, magari è come quando eravamo piccoli, mi allontano per un po', e quando torno compaiono i regali. Ci si allontana nell'altra stanza per giocare con i giochi vecchi, che non immaginano nemmeno che è l'ultima volta e che saranno rimpiazzati. Poi salta la luce e tutti i bambini della casa urlano, e già nel buio corrono verso l'albero, si schiantano contro gli spigoli e continuano a ridere perché ci hanno abituato così, che quando la luce se ne va, poi compare un pacco di regali. E allora cugini di tutti i gradi scartano tutto, mamme e nonni tengono le redini dei regali, questo è per te, quest'altro è per te, sottraggono come possono i pacchetti appena confezionati alla furia scartatrice dei bambini. Ma questo natale tornando a casa troverò: il frigo un po' più vuoto e il lavandino un po' più pieno di piatti. In ascensore mi appoggio allo specchio, come fanno i cavalli a dormire a quattro zampe? Sarebbe bellissimo, potrei dormire dovunque e recuperare sonno qua e là, venti minuti alla volta, e arrivare a sera con tre ore di sonno già fatte e avere un sacco di tempo in più per andare in giro di notte per il quartiere del cazzo senza niente da fare o da vedere se non lamentarmi dello sporco e del tempo che passa e della solitudine e del fatto che non riesco a dormire e che il natale è proprio una festaccia, ci credo che la gente si ammazza durante le feste, i regali servono proprio a quello, a darti qualcosa per cui valga la pena non buttarsi dal balcone, che meno male che non ce l'ho il balcone perché se no guarda stavo già incastrato mezzo sfracellato nella carrozzeria di una macchina nera.

V

FRATELLO MAGGIORE - Scusa.
 FRATELLO MINORE - Vaffanculo.
 FRATELLO MAGGIORE - Ho detto, scusa.
 FRATELLO MINORE - Sì, ho capito.
 FRATELLO MAGGIORE - Va bene così?
 FRATELLO MINORE - Forse. Sì.

AUTOPRESENTAZIONE

Madri e fratelli, istantanee di un legame eterno

Due fratelli si raccontano attraverso monologhi che prendono la forma di dialoghi a distanza. Le parole tracciano i contorni della vita passata e futura, e si sovrappongono per ricostruire la loro relazione, il rapporto con il mondo esterno e con la madre.

Il modo più veloce per creare un legame emotivo è condividere un'esperienza forte. Dalle montagne russe a un incidente stradale, va bene tutto; ogni piccola cosa produce i fili invisibili che attorcigliano le persone che si vogliono bene. In famiglia si possono condividere la stanza, i vestiti, la scuola, la sabbia sotto le scarpe nelle gite al mare e i genitori. Insomma, ci sono tutte le basi per creare un legame profondissimo. Nonostante questo, si vuole meno bene alle persone che si amano. Non perché quel sentimento sia dato per scontato, al contrario, più intenso è il legame, più va messo alla prova, stressato da continui test, in attesa del giorno in cui, rassicurati su quell'amore bombardato e bucherellato, saremo finalmente pronti a dimostrare il nostro. E spesso, quel giorno è troppo tardi.

I legami familiari hanno una forza speciale che li rende sempre più duri, più radicati e più disastrosi. Sono le uniche relazioni in grado di scuotere davvero le nostre fondamenta e cambiarci. Il rapporto tra fratelli comprime e spinge al massimo tutte le variabili: una carezza data a un fratello ha un significato, e un pugno dato a un fratello, per quanto forte, non ha peso. È la forza della famiglia, e non solo quella di sangue: nella nostra vita incontriamo molte madri e padri e fratelli in grado di toglierci la terra sotto i piedi.

Pier Lorenzo Pisano



FRATELLO MAGGIORE - Tu capisci vero che io ti sto chiedendo scusa, e che non ho problemi a chiederti scusa?

FRATELLO MINORE - Sì.

FRATELLO MAGGIORE - Quindi siamo d'accordo, io ti chiedo scusa, e va bene, però sappiamo tutti e due che non significa niente.

FRATELLO MINORE - Cosa?

FRATELLO MAGGIORE - Cioè guarda io ti posso anche chiedere scusa e tutto, e ti chiedo scusa, ma è ovvio che è solo fiato, una cosa così, di circostanza.

FRATELLO MINORE - Vaffanculo.

FRATELLO MAGGIORE - Ecco, lo sapevo che non era chiaro.

FRATELLO MINORE - Quindi non mi stai chiedendo scusa.

FRATELLO MAGGIORE - No. Cioè sì...

FRATELLO MINORE - L'hai detto, non mi stai chiedendo scusa.
Non t'importa niente.

FRATELLO MAGGIORE - Ti ho chiesto scusa. Non mi hai sentito?

FRATELLO MINORE - Ma hai detto che non significa niente.

FRATELLO MAGGIORE - Be', sono solo parole, non significano niente.

FRATELLO MINORE - Se non vuoi scusarti non sei obbligato a farlo.

FRATELLO MAGGIORE - Ma io voglio scusarmi, anzi mi sono già scusato. Però dev'essere chiaro per tutti e due che non significa niente.

FRATELLO MINORE - Vaffanculo...

FRATELLO MAGGIORE - Scusa...

FRATELLO MINORE - Perché non te ne vai?

FRATELLO MAGGIORE - Voglio che accetti le mie scuse.

FRATELLO MINORE - Perché?

FRATELLO MAGGIORE - Un po' mi dispiace.

FRATELLO MINORE - E di che ti dispiace?

FRATELLO MAGGIORE - Che non vuoi accettare le mie scuse, se uno ti chiede scusa tu lo perdoni.

FRATELLO MINORE - Ma tu fai finta di chiedere scusa.

FRATELLO MAGGIORE - Sì, esatto, ora l'hai capito bene.

FRATELLO MINORE - Sei proprio uno stronzo.

FRATELLO MAGGIORE - Mi perdoni?

FRATELLO MINORE - No.

FRATELLO MAGGIORE - Non ti capisco.

FRATELLO MINORE - Vattene.

FRATELLO MAGGIORE - Mi vuoi bene?

FRATELLO MINORE - No.

FRATELLO MAGGIORE - Davvero?

Silenzio.

FRATELLO MINORE - Te ne vai?

FRATELLO MAGGIORE - Sì, ora vado. Scusa comunque.

FRATELLO MINORE - Va bene, vai via.

FRATELLO MAGGIORE - Tutto apposto quindi.

FRATELLO MINORE - Basta che te ne vai.

FRATELLO MAGGIORE - Io ti voglio bene.

FRATELLO MINORE - Sul serio o non significa niente pure questo?

FRATELLO MAGGIORE - Certo che ti voglio bene.

FRATELLO MINORE - Ok.

FRATELLO MAGGIORE - A presto.

FRATELLO MINORE - Sì.

FRATELLO MAGGIORE - Ciao.

Silenzio.

FRATELLO MAGGIORE - Ciao eh.

FRATELLO MINORE - Ciao, ti voglio bene anch'io.

FRATELLO MAGGIORE - Lo so.

FRATELLO MINORE - Eh.

VI. STANZA

FRATELLO MINORE - Quando ci siamo trasferiti in questa casa, eravamo io, mio fratello, mamma e papà. I primi tempi era du-

ra perché c'era un bagno solo per quattro persone. Finiva che noi due ci picchiavamo in continuazione mentre aspettavamo di entrare in bagno, e alla fine andavamo a pisciare sulle piante del terrazzino. La mattina facevamo colazione tutti insieme su un tavolino che sembrava uscito dalle favole, con le sedie piccine picciò, le brocchette, le tovagliette, tutto il servizio era stato comprato in funzione di quel primo acquisto sbagliato: un tavolo troppo piccolo. Forchettine da pesce, cucchiaini da gelato e bicchierini da vodka, spalle strette e una piccola pentola di pasta per riempire i nostri piattini da caffè. Il tavolino era così incastrato nella cucina, che ci dovevamo alzare uno per volta per uscire, e anche così non si passava, papà cappottava tutto e mamma gli infilzava le forchettine nella schiena per la rabbia. Io e mio fratello dividevamo una stanzetta poco più grande della cucina. Dormivamo in un letto a castello, lui sopra io sotto. Un giorno ho chiesto se potevo avere una camera tutta mia. Ma di camere non ce n'erano, a parte lo studio che era un posto intoccabile, non ci si poteva nemmeno entrare, era sempre chiuso a chiave, tranne quando arrivava un cliente; allora papà lo faceva accomodare sul lettino, gli apriva la bocca e lo punzecchiava con i suoi ferri finché quello non gli dava i soldi. E poi anche mamma e papà dormivano insieme in una sola stanza, anche se spesso papà finiva sul divano. Niente, il letto a castello restava; in compenso un giorno mi hanno portato una scrivania. Era piccola e con i cassetti lucidi, ci stavo seduto giornate intere. Mio fratello la sua scrivania l'aveva riempita così tanto di schifezze che non sembrava nemmeno più un mobile. Io la guardavo e pensavo che non avrei mai lasciato che la mia scrivania si riducesse così. E non era solo la scrivania, le sue cianfrusaglie sgorgavano dai cassetti e si attorcigliavano attorno alle gambe del mio tavolino, e del mio letto, quello di sotto, e ogni tanto formavano piccoli vortici dentro i quali spariva di tutto senza che fosse possibile ritrovarlo. Lui scalcava i buchi neri di lerciume che aveva creato, e continuava a farsi i fatti suoi, e ad ascoltare musica ad alto volume. Tra sporco e musica non ce la facevo più a sopportarlo. Ricordo una sensazione precisa, dopo una litigata durante la quale gli ho spaccato un cd-rom e lui me ne ha spaccati altri dieci in testa: non gli volevo più bene. Non mi importava più che gli dispiacesse, o di stargli simpatico, era finito tutto, non era più mio fratello. Lui si è piantato sul divano dell'ingresso tutto il giorno, pur di starmi lontano, e non ha ascoltato musica. È tornato la sera, quando sul divano ci è andato a dormire papà. Sentivo il rumore delle coperte che si sistemavano sopra di me, e pensavo che era solo un grosso insetto intruso. Fastidioso ma troppo grosso per schiacciarlo. Qualche giorno dopo, la mia rabbia si è sbollita, e il nostro rapporto è tornato normale. Gli volevo bene, si vuole sempre bene a un fratello. Ho sopportato di tutto. A volte mi mandava a fare commissioni inutili, sembrava volesse disfarsi di me. Lo immaginavo a seguirmi con lo sguardo dal terrazzino, attraverso il mirino del fucile, prendere la mira e freddarmi mentre andavo a comprare due pacchi di sofficini al supermercato. Ma ogni volta mi risparmiava, come dicevo, ci si vuole bene tra fratelli. Poi un giorno lo scopro con una ragazza infilato nel mio letto. Salta subito in piedi, tirando giù la maglia per coprirsi, e con un calcio mi chiude la porta in faccia. Vado a comprare dei sofficini al supermercato più lontano che mi viene in mente, e al ritorno mi dice che il letto di sopra fa troppo rumore e che devo capire, e se non capisco vuol dire

che sono il solito bambino. Io chiedo a mamma di cambiare le lenzuola, e lei non chiede perché, e mi accontenta. Poi trova dei capelli lunghi e neri, e ancora non dice niente, ma fa certi sorrisetti. Anche i suoi capelli erano lunghi e neri, i suoi occhi enormi, e la pelle bianchissima e di un odore strano, un po' pizzicante, come zenzero. Era sempre la prima a svegliarsi la mattina, e io il secondo. Aprivo gli occhi e mi veniva subito da richiuderli: tutto sporco e disordinato, non c'era niente che mi appartenesse, nessuno spazio, anche la mia scrivania, così ben tenuta, si riempiva ogni giorno di magliette sudate e giacche, cappelli, che rimanevano là ad accumularsi, io non spostavo niente per orgoglio, lui non puliva niente per inedia, e gli *ziggurat* di panni si impilavano formando colonne sotto il tetto, e patatine croccanti sotto i piedi, occhiali da sole rotti, pile scariche e grovigli di fili. Volevo ammazzarlo. Pensavo giorno e notte a come toglierlo di mezzo, nessuno si sarebbe accorto del cadavere in mezzo al marciume della stanza, avrebbero tutti pensato a un'ennesima catasta di maglioni usati, e io avrei cominciato la mia nuova vita, in una stanza tutta mia. Una sera, prendo il coltello da pane, quello grande, e me lo infilo sotto la manica. Sporge un po' e luccica, ma nessuno ci fa caso, lo nascondo sotto il materasso. Immagino di salire i piccoli pioli di legno, quattro, e già dal terzo estrarre il coltello, prendere la mira, ed eliminare i miei problemi. Aspetto e non arrivava nessuno. È già notte, sento i camion della spazzatura dalla strada. Nascondo il coltello e mi alzo in piedi. In cucina la luce è accesa. Sbircio dalla porta socchiusa: mio fratello è seduto, piange con mamma. Torno indietro, mi sporgo verso il divano all'ingresso: vuoto. Papà se n'è andato. Io li guardo e non capisco. Penso solo una cosa: lo studio è libero. Ho una stanza tutta mia.

VII

FRATELLO MAGGIORE - Ho smesso di fumare.
 FRATELLO MINORE - Bene. Bravo.
 FRATELLO MAGGIORE - Grazie. Tu?
 FRATELLO MINORE - Io non fumo.
 FRATELLO MAGGIORE - E tutto il resto?
 FRATELLO MINORE - Cosa?
 FRATELLO MAGGIORE - Tutte quelle altre cose lì.
 FRATELLO MINORE - Che cosa?
 FRATELLO MAGGIORE - Niente. E comunque ora ho molto più fiato.
 FRATELLO MINORE - Non ti capisco mai quando parli.
 FRATELLO MAGGIORE - Volevo solo dire che ne avevi tanti di problemi.
 FRATELLO MINORE - Vaffanculo.
 FRATELLO MAGGIORE - Mh.
 FRATELLO MINORE - Tipo? Che problemi?
 FRATELLO MAGGIORE - Tipo le mattonelle.
 FRATELLO MINORE - Cioè? I quadrati delle mattonelle?
 FRATELLO MAGGIORE - Sì, che cammini sempre dentro.
 FRATELLO MINORE - Tutti i bambini lo fanno.
 FRATELLO MAGGIORE - Poi però crescono.
 FRATELLO MINORE - E comunque ho smesso.
 FRATELLO MAGGIORE - Ah, bene. (*Silenzio*) Però tieni sempre lo sguardo basso.
 FRATELLO MINORE - Non saprei.

FRATELLO MAGGIORE - Come se controllassi le mattonelle.
 FRATELLO MINORE - Sì.
 FRATELLO MAGGIORE - Ah.
 FRATELLO MINORE - Non sono due cose collegate.
 FRATELLO MAGGIORE - Capito.
 FRATELLO MINORE - Ok. Non ho smesso.
 FRATELLO MAGGIORE - Oh.
 FRATELLO MINORE - Però non cammino più dentro le mattonelle.
 FRATELLO MAGGIORE - No?
 FRATELLO MINORE - No, cammino sopra gli incroci. Sai quando si incontrano i quadrati e formano una croce?
 FRATELLO MAGGIORE - Sì.
 FRATELLO MINORE - È come se camminassi su qualcosa di stabile. Su un graticcio tipo. Capisci?
 FRATELLO MAGGIORE - No.
 FRATELLO MINORE - Dentro le mattonelle è vuoto. Invece la croce delle diagonali si incontra in un punto. È un sostegno. Capisci?
 FRATELLO MAGGIORE - No. Ti ho detto che ho iniziato a correre?
 FRATELLO MINORE - Bravo.
 FRATELLO MAGGIORE - Vieni anche tu? È pieno di mattonelle per terra.
 FRATELLO MINORE - No grazie.

VIII. SEDILE

FRATELLO MINORE - Inghiotto la saliva mentre me ne sto sul sedile posteriore, con mamma e Andrea davanti, la testa buttata sul finestrino. Loro ridacchiano raccontandosi la giornata. La loro felicità mi spiazza. Me la sbattono in faccia così. Ogni volta che incontro Andrea in casa mi prende un colpo, come un cazzotto sul torace. Non posso farci niente. Ogni volta che lo vedo, con mamma che gli accarezza i capelli, *bam*, una botta sul costato. In automatico. Anche quando cammino per strada, mi sembra di vederli da lontano, *bam*. È come se tutte le coppie del mondo avessero fatto una congiura alle mie spalle per assomigliare a loro. Tutte con vestiti a fantasie pastello, come piacciono a mamma, tutti con capelli grigi e pullover tristi, come quelli che indossa lui, e io in mezzo a questo vortice, a prendere cazzotti a destra e a manca, torno a casa tumefatto. E adesso sono proprio qui, nel *sancta sanctorum* della felicità coniugale ritrovata, la macchina della nuova coppia, mezzo di spostamento per pic-nic, gite fuori porta, bollini e premi regalo formato famiglia, praticamente un'estensione del nido, un focolare portatile e motorizzato, e rimango morto a galla, non posso penetrare i segreti, non mi è consentito scoprire le litigate, i finestrini rotti, gli spifferi, la puzza di piscio di gatto sotto il motore; sono costretto a beccarmi in faccia i riflessi dorati dello specchio che offrono agli altri, agli estranei al loro mondo. Sotto i sedili c'è uno strato fitto di polvere, arriva l'odore di un paio di *arbre magique* logori. In fondo questa macchina più che un nido è un carro funebre, montato su un ottovolante, la magia si spegnerà al momento di fermarsi, quando scopriranno che tutta l'adrenalina che li unisce non è frutto dell'amore ma della cinetica, dello spostamento continuo, appunto pic-nic, gite fuori porta, luna di miele di mezz'età, agriturismi, in Croazia col traghetto, e tante altre cose, pur di non fermarsi mai, pur di non essere in grado di aprire lo sportello e saltare dalla macchina senza farsi del male, per-

ché scendere e camminare via senza voltarsi sarebbe la cosa più semplice e onesta da fare.

Poi, Andrea si schianta contro il sedile del passeggero, sembra spezzato a metà, io ho la testa sopra la leva del cambio e sento caldo alle gambe, e quello è l'unico problema che ho al mondo adesso.

IX. SEDIA

FRATELLO MAGGIORE - Un anno fa ero nella stessa situazione di adesso. Precisa identica, ero seduto su questa stessa sedia e stavo pensando proprio questa cosa, un *déjà vu* di *déjà vu*. E stavo prendendo una decisione importante, la decisione di cambiare la mia vita in un modo per cui il mio percorso futuro non mi avrebbe più portato a stare seduto qui in cucina e la catena di *déjà vu* si sarebbe spezzata. È un po' il mio piccolo rito, un fallimento annuale, sedere e meditare su quello che anche quest'anno non è cambiato e quello che l'anno prossimo non cambierà. Il fatto è che le cose non maturano per me perché non maturo io. È una considerazione molto matura per uno come me, uno che tutti potrebbero vivere la mia vita al posto mio, e che disgrazia che mi è capitata a dover vivere una vita come la mia proprio io che non so niente su come si porta avanti una vita come la mia, e che ironia che le punizioni per vivere male la vita siano così blande che non importa se sbaglio e alla fine non imparo mai niente. Mi siedo sempre allo stesso posto, e poi mi meraviglio che le cose non cambiano.

Potrei spostare la sedia di qualche centimetro più in là, oppure spostare l'orientamento a sud o a ovest o in generale rimanere in piedi, giusto per avere una visione d'insieme, e di che poi, della cucina, degli adesivi sul frigo e del rubinetto mezzo piegato che perde acqua anche quando è chiuso, e la tendina rosa che è diventata blu a forza di fumare vicino alla finestra. Oppure cambiare totalmente punto di vista, cambiare stanza, stare appoggiato alla porta del bagno per esempio, e sbirciare lungo il corridoio la mattina presto quando arriva la luce dalla finestra dell'ingresso, e poi di pomeriggio quando è scuro. Il fatto è che anche cambiando base, qui non succede mai niente, le cose che succedono, succedono per inerzia, cade un quadro, si sfascia un mibileto, si fulmina una lampadina, succede tutto quello che deve succedere per il logorio della meccanica e nient'altro, la nostra vita organica non può competere con lo spettacolo pirotecnico che offre una lampadina negli ultimi istanti prima di consumarsi e spegnersi definitivamente. Il rame batte il carbonio alla stragrandissima, la casa è un organismo mutevole e volubile come un dio greco e noi stiamo qui alla bell'e meglio, come a galla in mezzo all'oceano e cerchiamo di non sprofondare troppo ma nemmeno di arrivare a riva perché poi ci sarebbe da costruire delle abitazioni e quindi legna da tagliare e terra da scavare e tutto il resto delle cose che la vita sedentaria richiede, e così preferiamo rimanere in superficie, sopra le onde, e mangiare qualche pescetto e i frutti di mare più sprovveduti sperando che gli uragani se ne stiano lontani e soprattutto, se anche ne becchiamo uno, di non capitarci nell'occhio, che ci sarebbe il rischio che ci trascini a riva, e di nuovo tutto il discorso sulle palme da abbattere e l'agricoltura da impostare, e via così, che poi non è nemmeno la paura delle responsabilità di una vita ve-

ra, è proprio l'incapacità di poterla attuare. Se anche riuscissi a tagliare un albero, poi cosa si fa con la legna? Bisognerebbe avere un libretto delle istruzioni, ma una caratteristica interessante dei libretti delle istruzioni è che vengono insieme al prodotto, cioè li trovi di solito nascosti da qualche parte dentro la scatola, con discrezione, con un *packaging* rassicurante che ti nasconde il loro spessore, ma comunque ci sono e sono dove ti aspetti di trovarli, mentre per la vita, banalmente si dice non c'è libretto. Ora, io vi posso confidare che il libretto c'era, ed era vicino a noi: era tutto scritto nel cordone ombelicale, e anche una cosa bella grossa a caratteri cubitali, il testo lo riporto in maniera abbastanza fedele, fa all'incirca: «Torna dentro che cazzo stai facendo, che cazzo hai fatto mi hai spezzato sono pieno di nutrimento, succhia tutto e usa le ultime forze per strisciare dentro il buco, ah cazzo è troppo tardi cazzo cazzo vaffanculo hai fatto la cazzata adesso te la vedi tu, io vado a stare in un posto migliore, mi useranno per fare ricerca sulle staminali perché almeno io servo a qualcosa e tu chi cazzo sei? Forza, vai avanti, trovaci la cura per il cancro, coglione». Ecco, io continuo a pensare a queste parole, e so che ho sbagliato, sono un maratoneta che fa falsa partenza, tutti gli gridano che deve tornare indietro e che la sua gara non vale niente, lo squalificheranno, ma lui continua tutto orgoglioso col numero sul petto e le falcate e il sudore e il sorriso. Poi arriva al traguardo e lo prendono a calci nello stomaco. Per fortuna, a stare a galla nel mare di questa casa, non si corre il rischio di organizzare società complesse come quelle che sono richieste per manifestazioni sportive così imponenti come le maratone, e strade e architetture da attraversare correndo, e *stand* della *redbull* e *marketing* e capitalismo e *doping* e crisi di mezze età, perché in tanti vanno a correre per quel motivo lì, e le olimpiadi e l'idea di nazione e tutte le sovrastrutture perché non c'è tempo di pensare se sei costantemente impegnato a non affondare, e forse nemmeno il tempo di parlare perché l'acqua riempie la bocca di acqua salata che è un attimo, se bevi acqua di mare - e sei in mare - sei morto, l'unica è catturare un gabbiano e bere il suo sangue, ma è una cosa abominevole, e anche un qualcosa che ci dimostra una fondamentale debolezza delle metafore, cioè che sono incomplete, in questo caso specifico tutto reggeva fino a che non ho fatto la cazzata di accennare che bisogna bere e sostentarsi, e adesso tutti a pensare, «certo, perché poi bisogna anche bere» e come si fa, mica puoi sperare sempre che piova, e allora tutta l'immagine dei flutti che ti trascinano in una vita nomade è da prendere e buttare dalla finestra, per usarne un'altra, di metafora, più collaudata e quindi meno problematica, perché alla fine è questo quello che vuole la gente, me compreso, cose semplici, immagini precotte che funzionano perché hanno sempre funzionato, cose piccole, buttare l'acqua sporca col bambino, e non tirare in ballo oceani e vita organica e inorganica, e dopotutto è giusto così: chi l'ha detto che la minestra pronta è meno buona? Se c'è qualcuno che si è impegnato a fare minestre prima di noi, non è automatico che sia un troglodita incompetente, dopotutto anche la cosa del bambino con l'acqua sporca mi sembra un'immagine di una certa efficacia, brutale quasi, una di quelle che difficilmente verrebbero in mente a una persona dei nostri tempi, è un ricordo di epoche in cui la mortalità infantile era alle stelle, forse anche - perché no - per tutti i bambini buttati via; alla fine per farci un modo di dire dev'essere stato un problema

serio. Ed è rassicurante pensare che almeno qualche problema, come quello dei bambini soffocati nell'acqua, ce lo siamo lasciati alle spalle, anzi, quelli diversi da me, quelli che sono approdati nella terraferma e hanno costruito wc e municipi, hanno risolto tanti problemi, scusate se sono tornato a quell'immagine dell'oceano ma tanto ormai ha attecchito, abbiamo capito tutti di cosa sto parlando, e allora non compliciamoci la vita. Tutto questo per dire che non so se troverò la cura per il cancro, come vorrebbe il mio cordone ombelicale, ma forse prima o poi dimenticherò quelle parole incise su quel filo e potrò continuare a non fare un cazzo senza sensi di colpa. A pensarci, durante i discorsi, il concetto di cordone ombelicale può non essere solo una cosa fisica ma anche un fatto mentale, c'è gente che continua a essere legata col cordone ombelicale alla propria madre o alla propria donna, o al padre ecc., e mi chiedo: se anche nel cordone ombelicale inteso come concetto fossero impresse delle istruzioni? Forse dovrei sviluppare un rapporto morboso e ombelicale con qualcuno, per poi sbirciare anche la scritta di questo cordone. Buona notizia: ho già fatto il lavoro per voi, e la scritta non esiste, perché il "cordone ombelicale" è solo una metafora in questo caso, inventata da qualche troglodita incompetente di epoche passate in cui i cordoni ombelicali erano sempre al centro di tutta una serie di discorsi, così tanto da diventare modi di dire, e noi non abbiamo niente da imparare da una società mammona e matriarcale come quella che ha partorito queste immagini, e fortunatamente ce la siamo lasciata alle spalle. Quindi la cosa rimane com'è, e l'ultima parola del nostro libretto delle istruzioni rimane quella di sopra, confermata: "coglione". Ci ho pensato e credo che il messaggio sia adeguato al linguaggio che sentiamo nella pancia della mamma. "Coglione" dev'essere stata la parola peggiore che ho assorbito in quei nove mesi, e me la sono ritrovata sbattuta in faccia appena fuori. Fossi nato in una famiglia più sboccata, sarei stato accolto da un «pezzo di merda succhiacazzi». Devo dire che per i primi tempi, i primi mesi di vita, il messaggio ombelicale mi ossessionava, e le tette erano la cosa più bella del mondo, perché erano morbide e perché mi emancipavano da quell'orribile cordone. Crescendo, mi chiedevo come avrei potuto curare il cancro, sedevo sul triciclo e riflettevo su quanto dovesse essere prioritario il problema delle malattie per indottrinare tutti i bambini del mondo su una cosa così, e ipotizzavo ci fossero delle varianti regionali, in occidente il cancro, in Africa la malaria. Adesso, dopo trent'anni, sto seduto sulla sedia e penso che non ho fatto nulla, e che è tutto stupido, è come essere calciati fuori da un aereo in volo, ma senza paracadute, e tutti a ridere, quelli sopra che ti hanno calciato, e quelli sotto che ormai stai cadendo, in quella situazione puoi soltanto riderti su, che vuoi fare, nessuno spera di atterrare su un pallone aerostatico, perché sarebbe una fortuna tale che poi dovresti vivere una vita di gratitudine verso tutti i piloti di palloni aerostatici che sono persone molto piene di sé, ed è una vita che guarda meglio sfracellarsi al suolo con un sorriso sincero, che sorridere forzatamente a un pilota per cent'anni. E ogni anno che mi siedo qui, arrivo sempre a questa conclusione: i piloti sono persone orrende, e ho fatto bene a studiare una facoltà inutile e a rimanere disoccupato, meglio disoccupato che pilota, almeno io non mi prendo sul serio, scherzo su tutto, perché sto cadendo e quindi meglio ridere, e anche quest'anno, sempre in cucina, e gli ultimi adesivi del frigo si

stanno staccando e purtroppo lo yogurt al pistacchio è finito, quello sì che avrebbe cambiato le cose, bisogni primari, nutrirsi e nutrirsi bene come ti può nutrire solo lo yogurt al pistacchio, sono le cose che inseguo adesso, basta fare la spesa per comprarlo, ci vogliono circa dieci minuti, andata e ritorno dal supermercato, non costa nemmeno molto, un paio di euro, ma la fatica di scendere di casa e affrontare le decorazioni natalizie, e lo stinco e il pandoro zuccheroso e i panettoni abbandonati, e tutta quell'energia natalizia che percorre ogni cosa, le persone che si spostano per regali e quelle che si spostano per la casa organizzando le cose, scatoloni da svuotare e scatoloni da riempire, i viaggi a vuoto alla ricerca di regali non comprati, e i regali stessi, che ritornano ai negozianti, che si riciclano e passano di

LA MOTIVAZIONE

Premio Hystrio-Scritture di Scena 2016 la motivazione di *Fratelli*

La giuria del Premio Hystrio-Scritture di Scena - formata da Laura Curino (presidente), Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Roberto Canziani, Sara Chiappori, Renato Gabrielli, Roberto Rizzente, Massimiliano Speziani e Diego Vincenti - dopo lunga e meditata analisi degli 88 copioni in concorso, ha deciso, all'interno di una rosa di dieci testi finalisti (*La sindrome delle formiche* di Daniele Aureli, *Europa* di Francesco Bianchi, *Promoter* di Carlo Galiero, *Kensington Gardens* di Giancarlo Nicoletti, *Friendzone* di Jacopo Pagliari, *Tre [+1]* di Sara Pessina, *Fratelli* di Pier Lorenzo Pisano, *La cosa brutta* di Tobia Rossi, *La visita* di Tiziana Tomasulo, *Di vita o di morte* di Jacopo Zerbo), di assegnare il Premio Hystrio-Scritture di Scena 2016 a: *Fratelli* di Pier Lorenzo Pisano, per l'implicita, complessa teatralità di un testo che si presenta in forma prevalentemente narrativa. Per la qualità del linguaggio, denso d'immagini evocate con ammirevole nitore, mai compiaciuto, ricco di tensione e variazioni ritmiche. Per l'abilità con cui la struttura drammaturgica ci attira, in una sorta di movimento a spirale, fino al nucleo originario e pulsante di una dolorosa vicenda familiare.



mano in mano e a volte ritornano al proprietario, e le amicizie che si rompono, e le rivendicazioni, e gli scontrini persi, e le ciliegie di dicembre, e tutti i baci ai parenti, e il vischio da comprare e da buttare dopo due giorni che gli aghi sporcano a terra e il cibo ad ammuffire nelle teglie mentre viaggia da una casa all'altra, e i maglioni mai indossati, e tutta la carta che avanza per fare i pacchetti, e la televisione accesa da natale a capodanno e la neve che sporca le strade, e le decorazioni stradali che rimangono appese come carcasse nere fino ad aprile. L'unica cosa che non cambia mai sono i film, sempre gli stessi, Eddie Murphy e James Stewart, che alla fine de *La vita è meravigliosa* dice: «Ah, c'è anche la negra!» e giustamente tutti piangono.

X. SEDIA

FRATELLO MINORE - Questo è un posto tranquillo. Qui non possono disturbarmi. Non c'è modo che qualcuno possa entrare, sono chiuso dentro. E posso restarci per un po', senza problemi. Assente giustificato. È uno spazio funzionale alla sparizione. È rettangolare e stretto, come la scatola di un mago. Ma non c'è nessuna mano a tirarmi per le orecchie fuori dal cilindro. Posso rimanere qui a galleggiare, è tutto bianco e lucido e silenzioso. Ho il tempo per pensare a quello che farò fuori di qui, ma non ho voglia di farlo. Mi controllo il palmo delle mani, le unghie, carezzo le ginocchia e mi riempio quel pensiero: qui sono al sicuro. C'è una finestrella, in alto, che fa entrare un po' d'aria. Ecco, questo è il massimo dell'interferenza che voglio dall'esterno: poca aria e luce, giusto il necessario per sopravvivere, e tutte le altre schifezze confinate fuori. Però non dura. A un certo punto bisogna tornare al mondo. Ed è una cosa che dipende interamente da me, sono io che devo dettare i tempi, e farmi forza e spalancare la porta: smettere di guardare le ginocchia, spingerle verso terra per alzarmi e aprire la porta. Non ora, magari tra altri cinque minuti, ma bisogna farlo, non si può stare qui per sempre. Però pensa che bello se mi avessero murato vivo. Che apro la maniglia e la porta non si apre, è bloccata. Faccio forza ma rimane immobile. Allora provo a urlare, e sbatto il pugno, ma niente, nessuna risposta. Mi sporgo verso la finestrella. È troppo piccola, buona solo per aria e luce appunto. Allora mi siedo. Riprendo a respirare con calma. Alla fine non è così brutto stare in questa scatoletta. Non si esce. Meno male. Guardo le ginocchia che sono sempre un po' rugose, mi ricordano le tartarughe che avevo da piccolo. Almeno questa stanza è solo mia. È un piccolo mondo da gestire, tutto per me. Senza padroni, poche regole precise, il sole fuori che sorge e tramonta, il resto lo decido io. Il pavimento, le pareti, sono brillanti; la luce rimbalza sulla ceramica e avvolge tutto come batuffoli di cotone. Posso appoggiarmi al muro, o stare in piedi a sbirciare dalla finestrella, e poco altro, non c'è molta varietà di movimento. Distendo lentamente il braccio. Poi inarco la schiena. Posso anche cantare. C'è l'eco come nella doccia. E strofinarmi la faccia. Mordicchiarmi la lingua. Ci sono così tante cose che posso fare, che già fare la lista di tutto quello che è possibile fare, prenderebbe tantissimo tempo. Qui il tempo scorre diversamente. Quando potevo uscire, mi sembrava passassero ore, ma erano pochi minuti. Adesso si è fermato. Ci vorranno secoli prima che tramonti di nuovo il sole, e poi verrà una notte eter-

na e gelida, e se sopravvivrò, di nuovo il sole estivo. Sono pronto per la mia nuova vita, strana ma piena di cose da fare, zep-pa di eventi prevedibili, in un mondo dove sono io la variabile impazzita e non tutto il resto, l'ambiente, il clima, la mortalità infantile, gli incidenti stradali. Le mattonelle tremano all'idea che potrei calpestarle da un momento all'altro. In un impeto di rabbia, potrei sfondare il vetro della finestra, e incidere le pareti con i cocci taglienti. Questo piccolo mondo è alla mia mercé, ordinato e regolare, fatto di linee chiuse e forme quadrate, non è pronto alla mia esplosione di volontà, non ha modo di ribellarsi, un po' come io là fuori, a prendere la grandine in testa e a pagare le bollette, adesso sono l'unico agente del libero arbitrio, sguazzo nell'asetticità come un leone nell'erba alta. Il mio vortice di libertà è inscatolato in questa stanzetta e può sfogarsi come vuole contro l'inerzia delle cose inanimate, ho un vantaggio insormontabile, come un gigante tra i nanetti, come un dio primordiale, a scagliare fulmini sulle rocce, non c'è pericolo che qualcuno si ribelli, che qualcosa cambi, non c'è pericolo di creare per sbaglio la vita intelligente, questa è la mia sala d'attesa personale ed eterna, tempo fuori dal tempo, quello che c'era prima del big-bang, tra un universo e l'altro, un posto dove non esistono conseguenze, il movimento non genera niente, si infrange sulle mattonelle, il motore immobile non mette in moto, la causa incausata non genera, e tutto è stasi e pace e libero pensiero nella torre d'avorio definitiva, mi sporgo dalla finestrella e non c'è più niente, non si vede più il parcheggio, non ci sono più macchine, c'è solo la luce bianca o nera, acceso o spento, zero o uno, giorno o notte e niente più. La porta è solo una parete, non porta più da nessuna parte, perché non c'è altro posto da raggiungere, sono un tutt'uno, un unico cilindro bianco di volontà e luce, sospeso nel nulla, indipendente da tutto, e tutti i fili che mi attaccavano al mondo di prima si stanno staccando, li vedo, sono piccoli legamenti gelatinosi, mollano la presa uno dopo l'altro, i passi percorsi per arrivare fino a qui, le persone, i posti, l'incidente, l'ospedale, e tutto quanto si allontana e diventa piccolissimo, è così lontano che non riesco nemmeno più a ricordare cosa sto dimenticando, manca l'ultimo piccolo pensiero, tenace, non si scolla. La mia cassa di pensiero vola a velocità inimmaginabili, quattro, cinque volte quelle della luce, la sua scia luminosa scopercchia universi sconosciuti, strade così nuove che si inventano strada facendo, si tracciano sul momento, e forse tra poco supererò anche questo, sconfinerò nello spazio vuoto, travalicherò tutto e mi troverò nel nulla, immerso nell'oblio finale; ma ancora un piccolo tenue legame mi lega alla terra, lo afferro, faccio per stracciarlo, è un pensiero molto piccolo, tenero: vorrei sapere come sta mia madre, prima di sparire per sempre, e non si può distruggere perché è vero, vorrei solo che stesse bene, è l'unica cosa che vorrei sentirmi dire.

Poi, alla fine, il peso sulle ginocchia lo metto. Mi alzo. Apro la porta. Esco dal bagno. Una signora di mezz'età, grassoccia, che non ha voglia di fare la fila al bagno delle donne, prende il mio posto. Mi perdo per i corridoi dell'ospedale, sono tutti simili. Respiro poco, non voglio che l'aria di malattia mi entri nei polmoni. Calpesto le croci delle mattonelle, con attenzione, è una scusa per tenere lo sguardo basso. Ritrovo il reparto, mamma è ancora lì. Poi mi ricordo: non ho calato lo scarico. Tornare indietro non ha senso, e poi è tutto il giorno che giro a vuoto, mi invento bicchieri d'acqua, chiamate, tutto pur di non stare lì.

Ma adesso mi siedo, su questa sedia che è così scomoda, reale, immerso fino alla gola nella casualità, nella morte, senza certezze, finestrelle, mattonelle; solo altre persone tutte intorno a pensare le stesse cose e a sperare di uscire presto da qui.

XI. SEDIA A ROTELLE

FRATELLO MAGGIORE - Mi sforzo di immaginare il suo funerale, chiudo gli occhi e vedo la tomba e la gente intorno, ma non ci riesco bene, i volti sono sfocati, non conosco davvero la mia famiglia, solo qualche zio, gli altri sono una massa di volti generici, molti sono tarchiati e scuri di pelle, il mio immaginario attinge ai film del *Padrino*, alle grandi scene corali di funerali, sono tutti italo-americani, e stanno tutti piangendo, ma piangono male, sincronizzati, è tutto troppo finto, posticcio per commuovermi, allora cerco un volto vero, nella stanza dell'ospedale, un volto singolo per ricostruirlo nella sua interezza, fino al sudore sui pori della pelle dilatata: guardo mio fratello, è seduto un po' lontano da mamma, non ha una espressione particolare, è sempre la stessa, tranquilla, le sopracciglia sono un po' inarcate ma tutto lì, è riuscito a contenere tutto in quei centimetri scuri, tutto quello che sta passando è riuscito a malapena a fargli qualche piccola ruga in fronte, mi concentro e prendo quella fronte e la strapazzo, la manipolo come la creta, come in *Ghost* ma senza musica, ecco mi sono distratto di nuovo, dai *mafia-movie* alla commedia romantica, però almeno *Ghost* faceva piangere, io faccio schifo, non riesco nemmeno a piangere, e forse è meglio così, c'è solo da stare allegri perché mamma alla fine sta bene, almeno sembra, però quando mi è arrivata la telefonata non ho provato nulla, non ho nemmeno sospirato una volta, ho detto quattro parole in croce e sono saltato giù dal letto, altro che inarcare le sopracciglia, qui mi ci vorrà un filmone, ci vuole qualcosa sul rapporto con i genitori, qualcosa tipo *Big Fish*, ecco forse *Big Fish* mi farebbe piangere adesso, forse aiuterebbe. Possibile che piango per Tim Burton e non per mia madre? Ora sta sorridendo anche lei, fa un lavoro opposto, pensa ai film felici, film di seconde *chance*, o forse lei non ha bisogno di queste cose, lei ha una vita vera, non le serve farsi una filmografia delle emozioni, piange perché deve piangere e ride se ne vale la pena, siamo noi due che siamo sbagliati, siamo usciti male, piangiamo per emozioni finte vendute a pacchetto, e le cose che succedono per davvero, come adesso, come in questo momento, in questo ospedale, non so che farmene, ora mamma è svenuta di nuovo, dicono che è successo già prima e che è normale, alla fine è tutto normale, non c'è niente di strano, mio fratello si alza dalla sedia e si avvicina, la zia si mette le mani tra i capelli, sono ricci e si incastrano, e io sto a guardare tutto e mi mangio le unghie e la carne attorno alle unghie, qualcuno deve pagare per tutto questo, le pellicine, bisogna farle a pezzi, almeno loro devono pagare, devono fare male e devono sanguinare, tanto le pulisco sul *jeans* e le macchie non si vedono, le mie macchie non le vede nessuno, perché sono piccole e insignificanti, io non sono plateale, mamma ha riaperto gli occhi, sono pieni di venuzze, non ce la faccio più a guardarla, mi vado a sedere, il posto di mio fratello è ancora caldo, ci diamo il cambio, la staffetta, tanto alla fine ci somigliamo e nostra madre sta male e non riesce a riconoscerci.

XII. NOMI

La madre è un Frankenstein di ricordi e vestiti e linguaggio dei fratelli. Come se fossero stati loro a creare lei, e non il contrario.

MADRE - La prima cosa che si vede, nella vita, è una macchia scura. Gli occhi non si sono ancora formati del tutto. Poi riesci a distinguere le forme: il volto di tua madre, due occhi e una bocca, cioè tre ovali. Col volto di tuo padre fanno sei ovali, e tutti insieme, tu, mamma e papà, nove ovali sfocati, ve ne andate a casa come una famiglia. La prima cosa che si vede, dopo la vita, è una macchia abbagliante. Gli occhi ormai si sono abituati alle forme, e in quella macchia chiara ti fanno vedere anche quello che non c'è. Il tuo primo cane, il finestrino di dietro della macchina delle vacanze, il monopoli, Johnny Cash.

Carezze da brividi sul braccio, e il calore insopportabile sulla tempia destra. Luce, brividi e calore. La sedia a dondolo perfetta, su e giù senza mai fermarsi, e tu ci sei sopra, incastonata che manco riesci a muoverti, una sirena sullo scoglio, strati leggeri di onde che cercano di riacchiapparti. Poi la luce si smorza, si riassetta in forme più ordinate, geometriche: tre ovali, ancora. Un volto sconosciuto. Se muovi il collo, senti tutto il suo peso che ti trascina giù, su un lettino freddo. Anche le braccia sono pesanti, come quando da piccola ti seppellivi sotto la sabbia, abbraccio compatto di pulviscoli, solo che non c'è nessuno a tirarti fuori. Respirare fa male, le narici sono intasate, la bocca aperta incamera aria a grandi singhiozzi.

Il suo volto è ancora lì, si agita tutto intorno, armeggia sul tuo corpo dolorante. C'è qualcosa che galleggia più sopra, tubi attorcigliati, e poi un soffitto bullonato con le luci di plastica.

Occhi scuri come i tuoi, con le labbra all'insù abituate a sorridere. Avresti dovuto ridere di più, si può ridere di tutto. A ridere adesso stringe le costole vicino al cuore e fa sputare sangue. Forse la scorta delle risate di tutta la tua vita è finita già da qualche ora, non resta che un epilogo affrettato. Chiara, un nome così liscio, il tuo, come il primo vento caldo di una nuova estate, via il giaccone, maniche corte, prima dello sviluppo, una magliettina corta e la bicicletta con le rotelle, Chiara, eccola qui, sfreccia con la sua bici, mancano cinquecento pagine, il libro da fuori sembra nuovo, non ha fatto il segno, la copertina odora di buono e la carta è bianca. Signorina, ragazzina, la cosa più lontana del mondo da quella macchina, quella sera.

Sulla terra cade tutto, i capelli, le ossa, il cellulare, tutto quanto cade, e anche tu, caduta senza scivolare, con precisione, sulla tempia destra, a cos'è che serviva, è la parte razionale o quella emotiva, forse quella razionale, i pensieri sconnessi e la paura di morire.

Sento le mani sul braccio. Il braccio esiste solo quando lo accarezzi, tutto il resto è un ronzio dolorante. È grave? Non riesco a capire se è grave o no, non riesco a ricordare niente del volo, nemmeno il vento tra i capelli, è durato così poco me ne sono dimenticata come si dimenticano le cose inutili, come se avessi preso l'ascensore, che manco ci fai caso. Le montagne russe senza adrenalina, la fine di un amore senza l'innamoramento, l'odio senza motivo, sei saltata fuori dal finestrino e ti becchi solo

la morte, sei saltata direttamente sulla barella dell'ambulanza. Allora è vero, si può morire sul serio. Da quando vivo, sono sempre gli altri a morire, non è possibile che questa volta tocchi proprio a me, e perché poi, non ricordo nemmeno l'incidente, non ricordo cosa pensavo, cosa volevo, si può morire, ma non si può voler morire, se muori poi cosa c'è? Tra cinque minuti, niente più minuti. Sono gli ultimi, titoli di coda, campo lungo ambulanza, come se davvero, mi resta da..., non si può fare, bisogna invertire, cambiare, è finito il cambiamento, ora sono questa e questa resterò per sempre, per il resto di vita che mi rimane, l'ultimo strato di pelle è disteso in ambulanza con la faccia rotta, struccata di lacrime e sangue.

Come se fosse una scelta la morte, se lo ripeto tante volte non ricordo cosa significa morte, non la capisco, mi sta capitando, mi tocca, tra un poco arriva, proprio a me, in persona, questione di attimi, mi ha sfondato il cranio e ora mi succhia via la vita, per favore, per favore stringimi la mano.

Colore, rosso, sugli occhi, sulle ciglia. C'era una volta, c'era una volta una... una volta ero piccola, piccola da stare in braccio, piccola che non avevo desideri, ma adesso non vedo più, non ci vedo. Com'è che faceva, color pastello, pastelli di pittori ambulanti, contorni di case arrotondate, il cono che si scioglie sulla mano dolciastra. Non ricordo la melodia, vivo in un mondo senza musica, solo parole, parole di qualcun altro, parole morte, vanno bene per me, tra un poco mi calzeranno a pennello, parole da lapide, ogni frase chiusa da un punto.

Il gatto di mio zio, quand'era piccolo, la casa in campagna, le porte chiuse a chiave, il balconcino con l'edera, pensavo che tutti i gatti fossero neri, che tutti i balconi avessero l'edera aggrappata sopra, come quando sono volata attraverso i vetri rotti, cercavo l'edera, aggrappata all'aria che mi passava affianco, che si scansava, che mi faceva posto sempre più giù, contro l'asfalto. Pezzetti di terra incastrati al collo come perle nere, capelli attorcigliati di sangue secco, siamo caduti in due, io e il parabrezza, tutti e due frantumati, con le radici scoperte. Dalla strada non si succhia nutrimento, la strada vibra di macchine, puzza di merda, si scioglie d'estate, come il cono, una colata nera di catrame, cioccolato fondente tossico, il parabrezza a terra, a me mi hanno trascinato qui. Trascinata e schiantata sulla barella azzurro tenue, rosso fornace la divisa da paramedico, con la croce da cavaliere vicino al petto, vicino al mare, pensavo sempre a una stanza gialla, con la luce della sera rotonda dal lunotto, un posto piccolo e caldo, un passato allegro, imperfetto non remoto, suoni definiti e ricordi dorati, Zurlini e i volti in bianco e nero, scivolare sotto il *plaid* con i piedi scoperti.

Chiara, che nome sottile, passa sotto l'uscio come il gatto, il *pas-se-partout* più delicato, a notte fonda, chiudi tutte le porte dietro di te, senti il silenzio e sai che è tardi, allora stringi gli occhi per dormire. La prossima volta che li chiudo, è la volta buona. Vivere di seguito, senza crollare, non ce la faccio più, me ne servirebbero un paio vicino a un letto, coperte nuove, vicino al mare, stelline adesive sul muro, per far dormire i bambini, costellazione fluorescente, morta di giorno viva di notte, gambe gelide che

scottano di sangue.

La città di notte corre veloce, quando passiamo gli alberi si piegano, le macchine restano solide, le luci fanno la scia, e tutto il resto non gli frega niente. Le persone che mi guardano correre in ambulanza non ci pensano, per qualcuno sono solo un suono, una luce lampeggiante, sto sgocciolando da sotto all'ambulanza come olio, una scia chiara, sta già evaporando tutto quello che mi sono lasciata dietro, tutto il nulla che stava dietro la mia schiena a spingermi giù, e allora sono loro ad avere ragione, non io, il mondo è di chi resta, ero io la comparsa, cinquanta euro al giorno col cestino, blocchetti quadrati di pasta avvolti dalla stagnola, bottigliina frizzante e forchette di plastica, al servizio della scena, l'albero nella recita di natale, la poesia imparata a memoria, l'imbarazzo a salire sulla sedia per parlare quando ci sono i cugini, la bocca zuccherosa di crema di limone, le parole si impastano e le vite di tutti che continuano da protagoniste, solo la mia torna ai box, sbullonata, mentre cambiano le gomme di qualcun altro.

La sua mano sulla mia, la stringe come può, è lui il protagonista, anche qui, lui è il medico e io la paziente, è il ruolo che mi tocca, la mia scena madre che è anche l'ultima, c'è chi se la brucia a cinquant'anni e vive aspettando di morire, almeno io me la godò tutta, i suoi occhi tristi come mia madre nelle foto da ragazza, prima di essere nonna, con Giulio che mi abbraccia da dietro e il pancione appena svuotato da Marco, minuscolo sulle mie gambe magre, che succhia il latte e dopo un mese gattona via, e Francesco ancora più piccolo che non riesce a parlare e parla lo stesso, e gli sci a spazzaneve e le mani nere di freddo e il rifugio tutti gonfi di sciarpe e *plaid*, e lavorare tanto, e ridere tanto, i bambini con i nonni, poi al liceo e all'università, e lo sguardo di Francesco quella volta che sono stata via di casa per una settimana, e Marco già adulto, che versava il sugo pronto sulla pasta. E la mattina quando non potevo lasciarli e dovevo, e le mattine nel lettone, e i tornei a natale, e l'albero, e la notte a mangiare i biscotti e a scrivere lettere col carbone, e a conservare i denti e le ciocche, che chissà dove sono adesso, i primi capelli biondi, prima che diventassero scuri come quelli di Giulio, ma le labbra sono sempre le mie, tutte e due, e il naso e anche le mani, tutto mio sono tutti miei, ma chissà dove sono i dentini e i capelli biondi, non ricordo dove li ho messi, forse non ci sono più, forse sono diventate scure anche quelle ciocchette, forse è diventato tutto nero e non me ne sono accorta, e penso al profumo di sapone bianco, il bagnetto nell'acqua calda, la vaschetta di plastica, l'abbraccio rasposo dell'asciugamano e l'amore avvolgente del *phon*, i bambini stesi a pancia sotto sul lettone, la musica dell'acqua che crepita nelle orecchie mentre si secca, Andrea che spacca il vetro e vola via, la mano, sempre più stretta e sempre più trasparente del medico, mentre assiste la sua comparsa che scompare, sono così sottile che tra poco, così, in una fessura del lettino, come un foglio di traverso, me ne vado al mittente, o forse al destinatario, o forse resto lì sotto appallottolata, insieme alla polvere, finché non divento polvere anch'io, finché non diventa polvere anche il letto, e l'ambulanza, e lo specchietto retrovisore, e i lacci della barella, e la lampada, e il medico, il conducente, il grasso delle ruote, il lampione, quell'ombrello, la catena arrugginita, il tacco della scarpa, le buste della spesa, il prato, il calendario, il cappello, la voglia di fragola, le matite, l'odore di fritto, le sopracciglia, il

mirto, un portachiavi, le colonne, una credenza, inverno, nuvole, plastica, sudore, arancione, ghiaccio, rumori, ossa. E tutta questa polvere comincerà a pesare e a tirarsi giù quello che ancora è rimasto in piedi, quando ci sarà più polvere che altro, ci sarà solo quello, la terra da lontano, una palla blu, coperta da lanugine grigia e poco altro, rasoi, mele e cinture, la spiaggia senza mare, lo zabaione, l'henné e le *memory card*. Un mondo a misura di tutti, granuloso, in via di estinzione, periferia cronica, crocicchio senza vie d'uscita. Vuoto, senza ingiustizie, a ognuno il suo, tutti uguali, tutti lo specchio di tutti, e anch'io fiocco di polvere, tutto il peso del mondo sulla mia testa, sciamme nero, cadono dei palazzi, rimbalzano sul soffice, sul velo grigio che ha coperto tutto e, nessuno se ne accorge, tornano in posizione come prima, tremanti, birilli impazziti in cerca di una buca dove andare a nascondersi, il tabellone del punteggio è vuoto, e la palla da *bowling* ha tre buchi pieni di cenere, ci spegniamo le sigarette dentro il venerdì sera dopo scuola,

rivincita su tutti quelli che vengono dopo, rivincita su tutto il mondo, *strike*. Quando cadono i birilli, ne spuntano altri. Dopo di me cosa ci sarà, un'altra bambina, poi ragazzina, donna, madre, io sono la madre, la madre dà i nomi e poi è un'altra morta, e un mondo di orfani, sempre la stessa persona così tante cose diverse, quante cose può essere una persona sola, la boccetta di neve del salotto dei nonni, il riflesso rovesciato della bambina, le parole, i figli, la casa.

BUIO

In apertura, un'illustrazione di Andrea Vatiero; a pagina 99, da sinistra a destra, Marco Cacciola, Arianna Scommegna e Giacomo Ferrà nella lettura scenica di *Fratelli*, regia di Sabrina Sinatti, durante le serate del Premio Hystrio 2016, e a pagina 103, Pier Lorenzo Pisano durante la premiazione (foto: Marina Siciliano).

PIER LORENZO PISANO



Pier Lorenzo Pisano nasce a Napoli nel 1991. Cresce e studia a Venezia, laureandosi in Conservazione dei Beni Culturali. Intraprende un percorso attoriale seguendo laboratori con Eimuntas Nekrošius e Anatolij Vasiliev, e specializzandosi presso la Guildhall School Of Music and Drama (Londra). Approfondisce il suo interesse per la scrittura con Michele Santeramo, Stefano Massini e Mark Ravenhill, tra gli altri, ottenendo le prime vittorie e segnalazioni in premi di drammaturgia e sceneggiatura (come il Premio Mario Fratti e il Premio Mattador). Intanto lavora come attore e assistente alla regia per cinema e teatro, e come montatore in vari progetti tra cui il documentario *Torn - Strappati*, vincitore di un Nastro d'Argento. Inizia a dirigere i primi cortometraggi ed è presente alla Mostra del Cinema di Venezia con la ricostruzione di un documentario di Francesco Pasinetti, *Carlo Goldoni e il suo teatro*, nel 2014, con *Torn - Strappati*, nel 2015, e con il cortometraggio *Cosa vedi*, nel 2016. Trova una sintesi felice del suo interesse per la recitazione e la scrittura di scena con l'ammissione al corso triennale di regia del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma

Il poliedrico teatro degli Anagoor

Silvia De Min

Decapitare la Gorgone. Ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor

Corazzano (Pi), Titivillus, 2016, pagg. 179, euro 16



Un volume anfibio, che unisce una prima parte discorsiva, ma non superficiale, dedicata a illustrare il percorso artistico compiuto e a esplicitare l'originale vocabolario drammaturgico coniato, e una seconda sezione occupata da una raffinata analisi del rapporto fra parola e im-

magine condotta appoggiandosi all'*Eneide* e ad alcuni spettacoli della compagnia, primo fra tutti *Virgilio brucia*. Le prime cinquanta pagine del volume - corredato anche di teatrografia e di alcune significative immagini a colori delle messinscene citate - contengono dunque un informale dialogo - intitolato *Intervista sulla Bellezza e sul Male* - in cui Paolo Puppa, gentilmente, pungola Simone Derai e Marco Menegoni (regista e attore, anime della compagnia di Castelfranco Veneto) sulla poliedricità del loro teatro, su apparenti contraddizioni e limiti, così come su novità e substrati filosofici ed etici. Uno scambio stimolante e approfondito che svela quanto lavoro e quanta indefessa riflessione celino spettacoli spesso frettolosamente accusati di eccessivo formalismo e intellettualismo. Difetto, quest'ultimo, in cui rischia ognora di cadere la seconda parte del volume: un saggio, particolarmente documentato e accorato, in cui, partendo da due episodi narrati, rispettivamente, nel I e nel VI libro dell'*Eneide*, l'autrice mira a studiare le «relazioni possibili tra parole e immagine nei lavori di Anagoor». Rapporti che, nondimeno, risultano già ben lumeggiati dagli stessi Derai e Menegoni nella genuinamente "nutriente" prima parte. *Laura Bevione*

Il regista e il critico, visioni a confronto

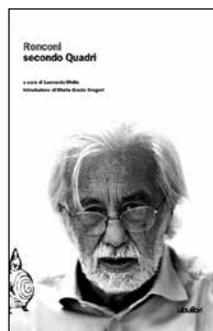
Leonardo Mello (a cura di)

Ronconi secondo Quadri. Storia di un percorso teatrale attraverso gli occhi di un critico

introduzione di Maria Grazia Gregori, Milano, Ubulibri, 2016, pagg. 215, euro 18

Per il teatro italiano, è un volume fondamentale. Forse per comprendere meglio Luca Ronconi. Forse per comprendere meglio Franco Quadri. Sicuramente per capire quale rapporto si è potuto stabilire, nella seconda metà del '900, tra un regista e un critico, speciali entrambi. Un ragionamento a più capitoli

che illustra come creazione d'arte e giudizio estetico si parlino e si influenzino, al di fuori dei luoghi comuni e delle sciocchezze che tante volte si dicono a proposito della "critica". Novantasei recensioni di Quadri a novantasei spettacoli di Ronconi. Un arco di tempo che parte dalla stagione teatrale 1966/67, quando va in scena *Misura per misura* (a un anno solo di distanza da *I lunatici* di Middleton-Rowley, da molti considerato il punto d'avvio della carriera di Ronconi, anche se a teatro lui lavorava dal 1953) e si snoda fino alla stagione 2010/11, quando l'improvvisa malattia costringe Quadri (che ci lascerà pochi mesi dopo) a mancare il debutto di *La compagnia degli uomini* di Bond, di cui si era occupato come traduttore. Un periodo in cui è cambiato tutto. Il teatro e la critica, due campi da sempre in dialogo tra di loro, che il regista di un teatro infinito e il critico patologico (nel senso del *Patalogo*) hanno però ribaltato sottosopra. Il secondo sotterrando la gelida obiettività dei critici recensori, il primo inventando un teatro che ha messo in scena poemi cavallereschi e studi di storia economica, epistolari e saggi matematici sull'infinito. Tutto documentato in duecento pagine, più un'altra quindicina di fotografie, attraverso le quali si possono leggere, e al tempo stesso rievocare nella memoria, le pietre miliari della storia registica di Ronconi. Oltre alla nota scientifica di Leonardo Mello, che per Ubulibri ha fatto ricerche nel monumentale archivio di Quadri, e ha curato e messo in fila le recensioni tratte da *Sipario*, *Panorama*, *il Manifesto* e *la Repubblica*, l'avvincente introduzione di Maria Grazia Gregori, testimone privilegiata di molti incontri, ci fa entrare ancor più da vicino - pubblicamente e privatamente si potrebbe dire - nel discorso tra i due, durato cinquant'anni. «Un rapporto ondivago -



spiega la Gregori - segnato da lunghe vicinanze e alcuni silenzi. Però quando erano tutti e due in buona era bello stare insieme a loro, discutere insieme anche in modo acceso [...] Perché non sempre erano rose e fiori, l'indulgenza non era mai scontata, né c'erano sempre recensioni positive». *Roberto Canziani*

A colloquio con Latella sull'arte e sulla vita

Emanuele Tirelli

La misura dell'errore.

Vita e teatro di Antonio Latella

Napoli-Bologna, Edizioni Caracò, Collana Teatri di carta, 2016, pagg. 100, euro 7

Giornalista. Drammaturgo. Autore del fortunato romanzo *Pedro Felipe*: difficile etichettare Emanuele Tirelli, trentaseienne napoletano innamorato della

scrittura. E del teatro. Ma estraneo a qualsiasi salotto critico. E forse è anche per questo che Antonio Latella ha deciso di affidarsi a lui per una schietta chiacchierata sull'arte e sulla vita. Appena prima di iniziare il lavoro da direttore della sezione teatro de La Biennale di Venezia (fino al 2020). E di



debuttare a Milano con il *Pinocchio*, per la prima volta prodotto dal Piccolo. Insomma, momento importante. Il primo merito di questa agile ed economica pubblicazione di Caracò è la volontà di non dare giudizi. O spiegazioni. Non si racconta com'è o come dovrebbe essere il teatro di Latella, né ci si sbilancia in analisi. Il lavoro si mantiene su un impianto strettamente giornalistico. Un'ampia intervista, godibile alla lettura, non solo per gli appassionati, alla ricerca dei punti di contatto fra arte e biografia. A emergere è così la figura umana di Latella, disarmante per la franchezza con cui ripercorre i tragicomici rovesci della vita. E della carriera. Scappa un sorriso di fronte al giovane attore che la sera del debutto prima si dimentica di andare in scena e poi, nel tentativo di recuperare, si schianta, rompendosi una gamba. Era nel destino scegliere la regia. Avventura che però inizia solo nel 1998, quando Antonio Syxty gli passa la guida di *Agatha* della Duras per l'Out Off. E chi dovesse passare in via Mac Mahon vada a chiedere di quel tappeto di biglie di vetro su cui gli attori camminavano a piedi nudi... Ma la franchezza si respira forte nelle pieghe più intime: l'infanzia fra la Svizzera e Torino, seguendo la famiglia di emigranti; la dislessia e le meravigliose, rassicuranti parole di una psicologa; la scuola per infermieri, sognando il cinema; il teatro come unica alternativa e chi se ne frega della cultura e dei pezzi di carta. E poi il Carignano, La Bottega di Gassman, Elsinor, il clamoroso no a Ronconi, lo Stabile dell'Umbria, l'ambizioso progetto al Nuovo Teatro Nuovo di Napoli, la Germania, Ert. Ora la Biennale. Latella non si sbilancia. Salvo dire che i giovani saranno di nuovo al centro della riflessione nell'organizzare il lavoro. Ci saranno altre occasioni per parlarne. *Diego Vincenti*

Lo spazio trasformato in arte

Ezio Frigerio

Cinquant'anni di teatro con Giorgio Strehler

Milano, Skira Editore, pagg. 176, euro 45

Gran cosa la memoria. In questo caso coincide con la Storia - una storia particolare come quella dello spettacolo, accompagnatrice e commentatrice a distanza delle vicende del mondo - ed è capace di richiamare alla mente emozioni e stagioni perdute del nostro teatro. Perdute, perché la patina del tempo rende irrimediabile il recupero, ma anche perché

alcuni tra i principali protagonisti hanno chiuso il sipario e se ne sono andati. Eppure non è un viaggio nella nostalgia, questo, quanto piuttosto la rinnovata esplosione di gioia che certo teatro provoca al solo evocarlo. Ed è un po' l'incarnazione del mago Co-



trone col suo arsenale delle apparizioni Ezio Frigerio, che in *Cinquant'anni di teatro con Giorgio Strehler* (con un contributo di Maria Grazia Gregori e interventi di Vittoria Crespi Morbio, Angelo Foletto, Philippe Daverio) fa riaffiorare alla memoria - attraverso le immagini, ma anche con i ricordi affidati alle parole - dettagli di spettacoli che sono in sé indimenticabili, ma appunto sfumati dal tempo. Scenografo di rara sensibilità, Ezio Frigerio - oggi splendido ottantaseienne - ripercorre il sodalizio professionale e umano con Strehler, che come tutti i rapporti ha avuto le sue fasi esaltanti e quelle più complicate, ma che, soprattutto, ha regalato al pubblico alcuni tra i più straordinari momenti della cultura teatrale del Novecento. È una storia che comincia nel 1955 con una *Casa di Bernarda Alba* e finisce di colpo, traumaticamente, con la morte di Strehler la notte di Natale del 1997, mentre ancora mancano gli ultimi tocchi sul *Così fan tutte*. In mezzo, tra i tanti spettacoli, ci sono l'immortale *Arlecchino servitore di due padroni*, il paradigma brechtiano de *L'opera da tre soldi*, le atmosfere de *I giganti della montagna* (e quel sipario di ferro che si abbatte sul carretto degli attori, distruggendolo, è diventato letteratura non solo teatrale), l'entusiasta esplorazione dei nuovi materiali per il *Temporale*, la fedeltà visionaria a *Giorni felici*, il mondo sospeso de *L'isola degli schiavi*, oltre a tanto teatro d'opera. La realtà è punti, linee e superfici diceva Spinoza. Frigerio ci insegna come si trasformano in arte. *Pierfrancesco Giannangeli*

Pagine periodiche per scrivere di teatro

Gerardo Guccini e Armando Petriani (a cura di)
Riviste di teatro e ricerca accademica.
Un colloquio e un inventario

Roma, Bonanno Editore, 2016, pagg. 223, euro 22



Questo denso e articolato volume di Studi teatrali riporta gli Atti del Convegno Internazionale (Bologna, 2013) promosso dalla Consulta Universitaria del Teatro, presidente Franco Perrelli, sul tema *Le riviste teatrali fra globalizzazione, storia e innovazione tecnologica* al quale hanno partecipato studiosi e docen-

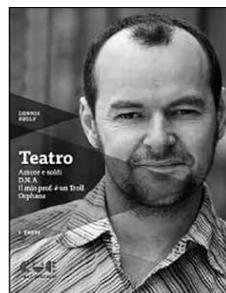
ti universitari convenuti da varie parti del mondo. Il prezioso libro, che copre un vuoto insospettabile nel pur ricco panorama dell'editoria teatrale nazionale ed europea, è suddiviso in tre parti che si integrano reciprocamente. Nella prima leggiamo gli esiti della Tavola Rotonda condotta da Marco De Marinis con interventi prevalentemente di tipo accademico e approfondite riflessioni di "storici" del teatro come Marvin Carlson e Marco Consolini che lancia una sua suggestiva esortazione: «Le riviste e i periodici possono e debbono costituire degli oggetti autonomi d'analisi storiografica teatrale». La seconda parte è invece dedicata alle tante riviste teatrali italiane in cartaceo e online, analizzate in esaurienti schede affidate ai direttori responsabili di ciascuna. La terza parte ci restituisce i risultati di un lavoro svolto nel biennio 2013-15 dalla Commissione Riviste della Consulta sui periodici teatrali italiani pubblicati negli ultimi decenni, compresi quelli "in rete", e una provvisoria schedatura di quelle internazionali, con un acuto confronto di Gerardo Guccini sulle riviste di studi teatrali degli ultimi quarant'anni. *Giuseppe Liotta*

Dennis Kelly, scrittura all'humor nero

Dennis Kelly
Teatro (Amore e soldi, D.N.A., Il mio prof. è un Troll, Orphans)

Imola, Cue Press, 2016, pagg. 168, cartaceo euro 15,99, ebook euro 5,99

Di Dennis Kelly, drammaturgo inglese sulla cresta dell'onda e affermato sceneggiatore televisivo (ha creato, tra l'altro, la serie *Utopia*), era pubblicato in traduzione italiana solo *After the end*; benvenuta dunque l'iniziativa di Cue Press, che presenta quattro suoi testi andati in scena tra il 2006 e il 2009. Questa selezione evidenzia la grande duttilità sul versante strutturale, unita a profonda coerenza tematica, del prolifico autore. Si passa da un complesso meccanismo di esplorazione, a ritroso nel tempo, del passato inquietante dei personaggi (*Amore e soldi*) a una struttura a quadri, con rapidi slittamenti spaziotemporali (*D.N.A.*, commissionato da Connections, per attori adolescenti); da un racconto a due voci, senza attribuzione preventiva delle battute (la grottesca "fiaba" *Il mio prof. è un Troll*), a un dramma d'impianto tradizionale, in unità di spazio (*Orphans*). Ricorre il tema della violenza praticata, ma negata o elusa attraverso il linguaggio; è frequente che con le parole i personaggi di Kelly, tormentosamente, cerchino di allontanare da sé la responsabilità morale per gesti estremi che hanno compiuto o di cui



per ignavia o convenienza si sono resi complici. Le situazioni attingono alla quotidianità, ma spingendosi oltre il naturalismo attraverso l'esposizione sistematica dell'eccesso. Le trame tendono a scivolare nell'implausibile, ma non conta: ciò che tiene avvinti è il ritmo sincopato, ricco di sospensioni e controtempi, di un dialogo innervato di *humour* nero. Siamo di fronte a una scrittura provocatoria, aggressiva, ma animata da una costante preoccupazione di ordine morale. Le valide traduzioni sono di Gian Maria Cervo, Monica Nappo e Francesco Salerno. Peccato per l'assenza di un'introduzione e delle informazioni di base sulla fortuna scenica dei testi. *Renato Gabrielli*

Il cunto teatrale e le sue immagini

Enzo e Lorenzo Mancuso e Mara Cerri
Occhi di vetro

Roma, Orecchio Acerbo e Serigrafia Else Edizioni, 2015, pagg. 32, euro 28

Un paio di anni fa, i Fratelli Mancuso parteciparono al Festival dell'Editoria Sociale diretto da Goffredo Fofi. Qui nacque l'idea di un progetto editoriale multiplo con Serigrafia Else, laboratorio artigianale di serigrafia e Orecchio Acerbo, casa editrice di libri illustrati per ragazzi che «non recano danni agli adulti». Il risultato di questo incontro è *Occhi di vetro*, uscito nel 2015 con postfazione di Fofi, in tiratura limitata perché ogni pagina è disegnata a mano (e stampata in serigrafia) da Mara Cerri, giovane e capaccissima illustratrice della scuola d'arte di Urbino. Il libro, particolare già nella sua forma stretta e rettangolare, è un viaggio che parte dalla Sicilia e arriva molto lontano, fin dentro l'anima e la memoria di ognuno di noi. Splendidi i disegni nella consistenza ruvida e doppia delle pagine che sono imbevute di colori. Le illustrazioni, paesaggi onirici, veri e propri quadri in cui perdersi, narrano il tema di alcune canzoni inedite dei Fratelli Mancuso da cui è partito il progetto. In particolare *Occhi di vetro/Occhi di vitru*, brano in dialetto siculo che dà il titolo al lavoro e tradotto in diverse lingue: un attraversamento poetico della dimensione della memoria, del distacco, della «(s)partenza» di qualcuno cui teniamo che se ne va. La particolarità di questo piccolo capolavoro di artigianalità è l'interconnessione tra *cunto* teatrale, illustrazioni e narrazione: grazie a un codice nella quarta di copertina, è possibile scaricare i brani e un mini-documentario girato durante i giorni di lavorazione collettiva del libro, tra sala di registrazione, tavolo da studio e cucina dei Mancuso. Molto più di un libro. *Francesca Saturnino*



Franco Perrelli

STRINDBERG: SCRITTI SUL TEATRO

Imola, Cue Press, pagg. 207, euro 9,99 ebook, euro 22,99 cartaceo

Il volume presenta e inquadra storicamente, alla luce dei più aggiornati esiti della ricerca, i principali scritti sul teatro (la drammaturgia, l'attore, la scenografia, Shakespeare e Goethe) di August Strindberg sino al 1910, quando si conclude la parabola sperimentale del Teatro Intimo di Stoccolma. Ne emerge un affresco quasi narrativo che illumina dall'interno le più profonde trasformazioni della scena europea dal Naturalismo all'Espressionismo.

Cristina Jandelli

I RUOLI NEL TEATRO ITALIANO

Imola, Cue Press, 2016, pagg. 346, euro 9,99 ebook, euro 22,99 cartaceo

L'autrice indaga la storia del teatro italiano tra la fine dell'Ottocento e gli anni Quaranta del Novecento, dal punto di vista dell'attore. Servendosi di documenti di prima mano (trattati, testimonianze, contratti e atti ufficiali, cronache), traccia un ampio saggio della «questione dei ruoli» nei suoi aspetti storici, sociali, economici e drammaturgici. Completa il volume un dizionario dei lemmi relativi alla recitazione, i ruoli e le mansioni interne alle compagnie del «teatro all'antica italiana».

Nicola De Blasi

e Pasquale Sabbatino (a cura di)

EDUARDO DE FILIPPO

E IL TEATRO DEL MONDO

Milano, Franco Angeli, 2016, pagg. 318, euro 25 ebook, euro 36 cartaceo

Un resoconto del convegno internazionale "Eduardo De Filippo e il teatro del mondo", che ridisegna la geografia e la storia delle traduzioni di Eduardo nel mondo. Con Umberto Eco, si affronta il problema della traduzione e l'argomento delle riscritture dei testi eduardiani per le comunità di emigrati oltreoceano con la commistione fra parlate meridionali. Infine si verifica come Eduardo, un classico della contemporaneità, sia utilizzabile nell'educazione dei ragazzi a rischio.

Nicola De Blasi

EDUARDO

Roma, Salerno Editrice, 2016, pagg. 352, euro 19

Attraverso l'analisi dell'opera eduardiana, inclusa la produzione poetica, si evidenzia l'equilibrio tra elementi comici e drammatici, la combinazione tra tradizione napoletana e ricerca, l'osservazione dell'evoluzione della società italiana del Novecento, l'attenzione per i nuovi conflitti generazionali e, con la traduzione della *Tempesta* di Shakespeare in napoletano secentesco, la realizzazione di un teatro privo di scena e per voce sola.

Walter Benjamin

SAGGI SU BRECHT

Trieste, Asterios Abiblio Editore, 2016, pagg. 144, euro 17

Un dialogo tra due esiliati, due tedeschi, due amici in profonda sinergia intellettuale. Si ripercorrono la teoria del teatro epico, la concezione del *Romanzo da quattro soldi*, la questione dell'«autore come produttore», e si uniscono a conversazioni, lettere e incontri sullo sfondo degli anni Trenta, dell'esilio e dell'avvento del Nazismo.

Massimo de Vita

MEMORIE DI MASSIMO DE VITA.

UN UOMO, UN ATTORE

Sanremo (Im), Lo Studiolo Edizioni, 2016, pagg. 117, euro 15

Con la prefazione dell'amico Franco Loi, e una nota introduttiva di Anna De Simone, si ripercorre la vita del fondatore del Teatro Officina di Milano, Massimo de Vita, per festeggiarne gli ottant'anni. Dagli anni con Strehler, alla fondazione della Cooperativa Nuova Scena con Dario Fo e Franca Rame. Una vita dedicata a un teatro di frontiera, teso alla valorizzazione delle periferie, alla gente comune, all'integrazione con le etnie presenti in via Padova. E ai suoi giovani che ne proseguono il cammino.

Steven Greenblatt

SHAKESPEARE UNA VITA NEL TEATRO

Milano, Garzanti, 2016, pagg. 480, euro 17

Ricostruendo la vita del grande scrittore inglese, questo libro indaga la storia dell'Inghilterra elisabettiana con le sue feste e le sue drammatiche pestilenze. È la storia di Christopher Marlowe, di Thomas Lodge, di Robert Greene e di un grande teatro dalle pareti in legno.

Mario Ruggeri

SHAKESPEARE SCENEGGIATORE.

LA TECNICA DI SCRITTURA

DI CINQUE GRANDI TRAGEDIE

Milano, Vita e Pensiero, 2016, pagg. 201, euro 20

Mario Ruggeri, studioso e sceneggiatore analizza cinque capolavori della tragedia shakespeariana, come *Romeo e Giulietta*, *Amleto*, *Macbeth*, *Re Lear*, *Otello*, evidenziando come Shakespeare sia riuscito a costruire drammi e personaggi universali, divenendo anche un modello compositivo per forme di racconto quali il cinema e la tv.

Vito Minoia (a cura di)

STALKER TEATRO 39. OPERE

Urbino, Edizioni Nuove Catarsi, 2016, pagg. 223, euro 15

Un volume composito dedicato alla compagnia Stalker Teatro, fondata nel 1975 a Torino da Gabriele Boccaccini e tuttora attiva nel periferico quartiere delle Vallette. Le testimonianze di chi ha condiviso il viaggio di una compagnia lontana dalla facile spettacolarizzazione e dalle tendenze *mainstream* a favore, invece, di un costante interesse alla contemporaneità e alle situazioni di varia marginalità. A completare il libro un ricco apparato fotografico.

Paolo Stratta

SUL FILO DEL CIRCO

Rieti, Funambolo Edizioni, 2016, pagg. 215, euro 14

Paolo Stratta ripubblica, debitamente aggiornata, la propria tesi di laurea, dedicata al teatro di strada e al circo contemporaneo. Una precisa ricostruzione di precursori, ispiratori e creatori di due generi portatori di originale creatività, come dimostrano le esperienze attuali di Blucisque e Circo El Grito. Con una prefa-

zione di Giuliano Scabia e introduzioni di Raffaele De Ritis, Alfonso Cipolla e Giovanni Moretti.

Vittoria Crespi Morbio (a cura di)

LUCA RONCONI,

GLI ANNI DELLA SCALA

Milano, Amici della Scala-Grafiche Step Editrice, pagg. 216, 230 illustrazioni, euro 35

Luca Ronconi ha legato il suo nome al Teatro alla Scala, per più di trent'anni, a partire da una storica *Valchiria* nel 1974. Gli viene così dedicato un volume della collana che, dal 2002, gli Amici della Scala pubblicano ogni anno. I libri sono curati da Vittoria Crespi Morbio, storica della scenografia teatrale, esperta dei rapporti tra arti figurative e teatro musicale.

Fabio Biondi, Edoardo Donatini,

Gerardo Guccini (a cura di)

NOBILTÀ E MISERIA. PRESENTE

E FUTURO DELLE RESIDENZE

CREATIVE IN ITALIA (2014-2015

SECONDO MOVIMENTO)

Rubiera (Re), Edizioni L'Arboreto, 2016, pagg. 216, s.i.p.

Prosegue la raccolta di documenti e riflessioni suscitati dal Progetto "Nobiltà e miseria" dedicato alle Residenze Teatrali italiane, un secondo momento di incontro-confronto in tre incontri fra giugno 2014 e marzo 2015. Operatori, artisti e studiosi hanno scambiato le loro esperienze interrogandosi non solo sul lavoro delle Residenze, ma soprattutto sul loro impatto sul sistema teatro italiano.

Massimo Navone

GRAMMATICA DEL PALCOSCENICO.

INTRODUZIONE PRATICA ALL'ARTE

DELLA RECITAZIONE

Roma, Dino Audino Editore, 2016, pagg. 112, euro 16

Questo manuale è dedicato a tutti gli aspiranti attori e registi che muovono i primi passi sul palcoscenico e agli insegnanti, con il tema spesso sottovalutato dei meccanismi che agganciano lo sguardo dello spettatore all'azione dell'attore, in rapporto al tempo e allo spazio della rappresentazione.

Una scena di *La fiaba dello Zar Saltan*, di Rimskij Korsakov, regia di Luca Ronconi (1988), tratta dal volume *Luca Ronconi, gli anni della Scala*, edito da Amici della Scala-Grafiche Step Editrice.

Simona Gonella e Luca Buggio
INTRODUZIONE ALLA REGIA
TEATRALE. UNA GRAMMATICA
DELL'ALLESTIMENTO SCENICO
A USO DI REGISTI IN FORMAZIONE

Roma, Dino Audino Editore, 2016, pagg. 127, euro 15

Un manuale rivolto ai registi teatrali in formazione per guidarli alla realizzazione dell'allestimento, alternando strumenti di studio e riflessione a momenti pratici di esercitazione, condivisione e confronto con il resto della compagnia. L'approccio metodologico del volume invita il regista a vedersi anche come "guida" autorevole del gruppo di attori, collaboratori e tecnici.

Sandra Degli Esposti Elisi
e Sara Di Fabrizio
UN LUOGO GRANDE
DOVE SUCCUDE TUTTO

Bologna, Dupress Editore, 2016, pagg. 115, euro 20

Una testimonianza dell'esperienza di Cicabùm, laboratorio teatrale composto da giovani e adulti - disabili e non - nato nel 1996 dall'idea di Claudia Melli per il progetto "Teatro e Handicap", attivato insieme al Comune di Modena, con l'intento di dare l'opportunità alla persona disabile, non soltanto di fruire, ma anche di elaborare cultura.

Antonio Attisani con Veronica
Belling, Marida Rizzuti, Luca Valenza
TUTTO ERA MUSICA.
INDICE SOMMARIO PER UN ATLANTE
DELLA SCENA YIDDISH

Torino, Editore Accademia University Press, 2016, pagg. 416, euro 5,99 ebook, euro 24,65 cartaceo

Sviluppatosi tra Otto e Novecento, in dialogo con l'operetta, il melodramma e il teatro borghese del tempo, il teatro yiddish ha creato proprie forme, come il "grottesco". Popolare e sperimentale, il teatro yiddish sopravvive con le proprie invenzioni recitative, drammaturgiche e registiche nel teatro e nel cinema di oggi nelle sue migliori espressioni sia popolari che d'avanguardia.



Raffaele Esposito
LA NASCITA DEL TEATRO EBRAICO.
PERSONE, TESTI E SPETTACOLI
DAI PRIMI ESPERIMENTI AL 1948

Torino, Editore Accademia University Press, 2016, pagg. 272, euro 3,99 ebook, euro 17 cartaceo

Dall'episodio biblico di Ester alle rappresentazioni carnevalesche del Purim e poi, a partire dalla metà dell'Ottocento, al teatro yiddish, la cultura ebraica è stata costantemente in dialogo con le varie forme della teatralità. *L'excur-sus* si ferma al 1948, quando teatro ebraico e teatro yiddish si unirono per dar vita, in Israele, al teatro nazionale.

Roberta Gandolfi
UN'ISTRUTTORIA
LUNGA PIÙ DI TRENT'ANNI

Milano, Mimesis, 2016, pagg. 162, euro 14

L'Istruttoria di Peter Weiss (1965) è un'agghiacciante rievocazione dei campi di sterminio nazisti, scritta in versi che attingono alle deposizioni processuali di Auschwitz. Nel 1984 Gigi Dall'Aglio e il Teatro Due di Parma ne hanno tratto uno spettacolo replicato tuttora e divenuto un evento collettivo, ciclico, rito civile di trasmissione della memoria culturale.

Emanuele Aldrovandi
ALLARMI!

Imola, Cue Press, 2016, pagg. 54, euro 5,99 ebook, euro 9,99 cartaceo

Un gruppo di terroristi sta organizzando un attentato da trasmettere in *streaming*. Non credono nella democrazia, odiano gli immigrati e vogliono instaurare una dittatura in Europa. Con la loro leader, Vittoria, pensano di cambiare il corso della storia. Ispirato dall'affermazione dei movimenti di estrema destra in Europa, il testo è un'esplorazione del sottile confine che separa eroi, rivoluzionari e mitomani.

Josep M. Benet i Jornet
SOTTO LA CASA

Pisa, Ets, 2016, pagg. 104, euro 12

In un piccolo paese due sconosciuti s'incontrano. Cercano una donna scomparsa. Ciascuno indaga, alla ricerca di risposte, a partire dagli scarsi indizi disponibili. Entrambi dovranno rivedere le loro aspettative, dando vita a un dialogo serrato, un ring psicologico, aspettando l'occasione per colpire l'avversario. La traduzione è di Pino Tieno.

Rosario Lisma
TEATRO

Imola, Cue Press, 2016, pagg. 139, euro 5,99 ebook, euro 12,99 cartaceo

In *Peperoni difficili* la tranquilla routine di don Giovanni viene rotta dal ritorno a casa della sorella Maria da una missione in Africa. In *Bad and Breakfast* due coniugi sono alle prese con la morte dei genitori di lui in un attentato. Crocevia di dubbi, incertezze e moralità, le opere di Li-

sma confondono i piani della commedia e della tragedia con un meccanismo che ci costringe a interrogare noi stessi.

Elvira Frosini e Daniele Timpano
ACQUA DI COLONIA

Imola, Cue Press, 2016, pagg. 71, euro 5,99 ebook, euro 10,99 cartaceo

Il testo di Frosini-Timpano mira a sfatare il mito degli "italiani brava gente", dimentichi delle imprese coloniali compiute dal proprio Paese, ma anche a rivelare come tuttora gli italiani faticino a considerare l'Africa un luogo abitato da veri esseri umani. A completare il volume, un'introduzione di Igiaba Scego e un'intervista di Graziano Graziani agli autori.

Tino Caspanello
POLITICO DEL SILENZIO:
KYRIE, AGNUS, ECCE HOMO

Spoletto, Editoria&Spettacolo, 2016, pagg. 138, euro 14

Tre testi inediti compongono questa trilogia delle relazioni umane: un uomo, tre giudici, una guardia (*Ecce homo*), un uomo e una donna (*Kyrie*), un uomo e la massa (l'attore e il pubblico in *Agnus*) tessono le loro trame drammaturgiche, in cui la parola rivela la realtà e al contempo apre su una dimensione metafisica (quella del silenzio, non solo per le allusioni religiose dei titoli). Con una prefazione di Gerardo Guccini e una postfazione di Christine Resche.

Il gattopardismo del Mibact in vista del Codice dello Spettacolo

di Roberto Rizzente



«**S**e vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi»: la massima di Tancredi nel *Gattopardo* fotografa lo scenario nel quale è venuto a trovarsi il mondo del teatro da qualche mese a questa parte.

I fatti sono noti: il **DM del 1 luglio 2014** sconvolge la geografia dello spettacolo dal vivo. Bene per la triennialità, l'organicità della riforma, ma la burocratizzazione e il colpo assestato alla circuitazione, strangolano i piccoli costringendo i grandi al "doping produttivo" e a "una devastante concorrenza". Un centinaio sono i ricorsi presentati e due di questi, dell'**Elfo di Milano** e della **Fondazione Due di Parma**, a giugno, al Tar Regionale del Lazio, fanno *bingo*, ottenendo la dichiarazione d'illegittimità del Decreto. La reazione del **Mibact**, nella persona del Ministro Franceschini, non si fa attendere, con l'accusa ai contendenti di mirare all'*impasse* del sistema (mentre in realtà chiedevano di considerare il 2017 perequativo, salvaguardando le erogazioni del 2015 e 2016).

Questo per l'estate. Perché il 30 novembre, tutto cambia. Il Consiglio di Stato dà ragione al ricorso del Mibact, di fatto annullando la sentenza del Tar che dichiarava illegittimo il decreto. Il che significa la sconfitta per l'Elfo e il Teatro Due. Ma, più oltre, del sistema tutto, lasciando presagire che quella del Consiglio di Stato è - come dichiara **Elio De Capitani** - «una decisione fortemente politica, che all'alba del referendum, per legittimare il decreto, ha dovuto negarne la

natura innovativa, di vera riforma attuata però con il mezzo improprio del decreto - ignorando completamente tutti i rilievi critici nel merito, semplicemente dichiarandoli non fondati, compresi quelli contenuti nella stessa relazione della Commissione Teatro del Mibact, neppure citata dalla sentenza».

Ma c'è dell'altro. A dicembre, escono i nuovi conteggi relativi ai sette **Teatri Nazionali**. Molti vengono rivisti, con benefici impliciti (per ogni punto si parla di un *plus* di 36.000 euro): l'Ert, secondo della classe, passa da 23 a 25, per gli interventi di educazione e promozione verso il pubblico, le strategie di comunicazione, l'innovatività dei progetti e il sostegno al rischio culturale. Lo stesso per la Fondazione dello Stabile di Torino, che da 20 balza a 22, l'Associazione Teatro di Roma, da 18 a 20, o lo Stabile di Napoli, da 10 a 11. Solo il Piccolo - che non dovrebbe comunque essere nel *cluster*, data la conquistata autonomia - viene declassato di un punto, da 30 a 29.

Se andiamo a leggere i dati in profondità, scopriamo tuttavia che la graduatoria all'interno del *cluster* non cambia, tantomeno la quota del finanziamento, visto il recente emendamento che fissa al 7% il margine d'incremento rispetto a quanto precedentemente concordato. Segno che i giochi sono stati ormai fatti, e che la storicità dei soggetti, a dispetto delle dichiarazioni, è per il Mibact un bene da preservare.

Una presa in giro? No, a sentire il Mibact, che promette non solo di erogare l'80% dei finanziamenti per il

nuovo anno entro la primavera, ma addirittura di licenziare, entro la fine del triennio previsto dal DM, il testo del nuovo **Codice dello Spettacolo**, sotto l'egida nientemeno che della senatrice Rosa Maria De Giorgi. Molti, com'era lecito, si sono mossi per preservare la novità. È notizia dei mesi scorsi l'audizione, presso la settima commissione cultura del Senato, di **Agis** e **Federvivo**, e l'incontro degli operatori a cura di **C.Re.S.Co** il 26 novembre a Brescia. Concordi, di là dalle differenze, nel richiedere al Mibact una rivoluzione di pensiero, riconoscendo allo spettacolo dal vivo uno *status* di "eccezione culturale", in nome della valenza civile e sociale, artistica e culturale, prima che economica. Di qui, la revisione della classificazione dei soggetti, creando norme più semplici e chiare che facilitino la flessibilità creativa; riequilibrando i parametri oggettivi con quelli soggettivi; accelerando le procedure di assegnazione dei fondi; agevolando l'accesso al credito tramite fondi di garanzia regionali e rimodulando la sussidiarietà dei finanziamenti tra amministrazione centrale e locale; armonizzando la materia fiscale; rafforzando le opportunità di ingresso alla professione e razionalizzando le procedure di costituzione e gestione dei rapporti di lavoro, in modo da rimettere al centro la figura dell'artista, come riconosciuta dal Parlamento Europeo.

Senza dimenticare, poi, i rapporti con i terzi, gli accordi di programma con la Direzione Generale del Turismo per rafforzare la promozione dei festival; gli obblighi delle emittenti pubbliche di concedere spazi per la messa in onda dello spettacolo dal vivo; il sostegno all'esportazione verso l'estero degli spettacoli; l'accordo col Miur per una più incisiva presenza della formazione artistica nelle scuole.

Tutte suggestioni cui **Roberto Rampi** della Commissione Cultura della Camera dei Deputati e **Ninni Cutaia**, direttore generale della Direzione dello Spettacolo dal Vivo, hanno risposto positivamente, invitando a un sereno confronto tra le parti. Ma in fondo, anche questo è sempre stato fatto. Sarà il futuro a dire se, anche in queste dichiarazioni, s'annida il germe del gattopardismo. ★

Una bocciatura discutibile, la parola a Elio De Capitani

Ritengo che quella del Consiglio di Stato di mercoledì 30 novembre 2016 sia una decisione politica, presa a pochi giorni dal referendum del 4 dicembre, per tutelare e legittimare, nel caso di una vittoria del no - che poi si è verificata - l'utilizzo dello strumento del Decreto per operare una vera e propria riforma del sistema teatrale. Del resto era anche l'impostazione che l'Avvocatura dello Stato aveva dato nell'udienza pubblica del 23 ottobre.

E tutto resta come prima, nonostante i tantissimi segnali non solo di malessere ma di vero caos introdotto nel sistema da un DM, che ha generato una iperproduzione di spettacoli, che nascono e muoiono dopo poche repliche, con i teatri messi gli uni contro gli altri da una competizione sul terreno dei dati, distorta dalla necessità di assecondare i parametri del DM.

Il direttore Ninni Cutaia, a cui va la mia stima, ha ereditato una situazione complicatissima e tenta di evitare, con continui micro-DM correttivi *ad hoc*, ulteriori stravolgimenti del sistema, che i parametri del DM rendono ingovernabile, se non attraverso l'espedito assai arbitrario, delle assegnazioni discriminanti degli euro/punti ai sottoinsiemi: tutto il sistema si regge su assegnazioni di punti, ma alla fine si stabilisce che un punto per qualcuno vale 36mila - e per altri 12mila - o meno ancora. E la logica del sistema si trasforma in beffa palese.

Il Mibact può solo mettere toppe su toppe, cercando di evitare che il DM sviluppi tutto il suo potenziale discorsivo, ma non può cambiare la sostanza del Decreto soprattutto in relazione al parametro della Qualità Indicizzata, parametro quantitativo mascherato da qualità, come disse il Tar, centrando il problema, nella sentenza del 28 giugno scorso.

Le toppe quindi rischiano di essere peggio del buco. Introdotta lo scorso luglio, l'inedita novità, un limite massimo del 7% d'incremento nelle assegnazioni 2016, ha congelato gli equilibri del sistema ai dati del 2015, introducendo, per decreto - dopo i proclami in senso opposto - la tanto deprecata "storicità" dei contributi. Occultando, non risolvendo, le incongruità più gravi e profonde.

Da questa situazione si esce solo con una impostazione completamente diversa per l'annunciato codice *Codice dello spettacolo dal vivo*, una legge che il teatro attende ormai da settant'anni. Aveva avuto una fortissima accelerazione proprio in seguito alla vittoria dei nostri ricorsi al Tar, con la fattiva opera di propulsione dei presidenti delle Commissioni Cultura delle due camere. Alcune nostre importanti proposte erano state apprezzabilmente accolte nel documento di Agis-Federvivo per il nuovo Codice. Ma dopo la sentenza tombale del Consiglio di Stato che legittima *in toto* il disastrato DM, non rischiamo invece di tenercelo anche per il prossimo triennio? Temo di sì.

Etre per gli emergenti

I Demoni con estratti dal *Giulio Cesare*, in residenza presso teatro in-folio Carte Vive; Figli Maschi con *Heroes - oltre i mantelli c'è di più*, vincitore del bando Spazio di Prova 2016, con il sostegno di Qui e Ora; ServoMuto/Teatro con *Polvere*, vincitore del Premio Petroni 2015, con il sostegno produttivo di Idra; Ex Drogheria&Co con *TRE (+1) Sit tibi terra levis*, finalista al Premio Hystrio-Scritture di Scena 2016 e vincitore di Giovani Direzioni, con il supporto di Ilinxarium; Arianna Rodeghiero con *In Between*, selezionato per Anticorpi XL 2016, con il sostegno di ArtedanzaE20/DanceHaus; Guinea Pigs con *Metafore del silenzio-Un primo studio in silenzio*, con il sostegno di Manifattura K; Laden Classe con *193 problemi*, vincitore del bando Upnea 2016, con il sostegno produttivo di Nudoecrueto Teatro: sono queste le compagnie emergenti, affiancate dai rispettivi tutor, selezionate da Etre per il progetto W.A.Y. e beneficiarie di un percorso di formazione sfociato, al termine della prima tappa, in un *open day* lo scorso dicembre. **Info: etreassociazione.it**

Identikit del pubblico del Teatro alla Scala

Sono stati resi noti i risultati della ricerca sul proprio pubblico commissionata dalla Scala a Makno. Confermato lo stato di salute del teatro, che può contare su un'alta fidelizzazione (metà del pubblico viene da più di dieci anni e il 20% da due) per l'eccellenza artistica, la forza della tradizione e la carica emozionale e simbolica. Ottimo anche l'indice di soddisfazione media (quasi 80%) e quello di crescita degli spettatori under 44 (+44%), mentre diminuiscono le presenze del pubblico cittadino (-10%), milanese allargato (-2%) e lombardo (-4%), a fronte di un incremento di quello internazionale. Più preoccupanti i gusti degli spettatori, per il 98% interessati al repertorio di tradizione, l'opera italiana e per quasi il 50% poco o per nulla a quella contemporanea e barocca. Mancando, tuttavia, un confronto con altri teatri e pubblici e considerando il committente non neutro, i risultati della ricerca sono apparsi abbastanza forzati.

Info: teatroallascala.org

Agorà, il teatro diffuso per Bologna e dintorni

Agorà è un nuovo progetto di diffusione teatrale ideato nell'area metropolitana bolognese (Unione Reno Galliera) e diretto da Elena Di Gioia. Fino a maggio circuiteranno in teatri, biblioteche, musei e centri culturali, spettacoli, workshop, laboratori con l'intento di favorire la partecipazione della cittadinanza al teatro. Nell'iniziativa s'integrano attività consolidate e nuove: le rassegne "Sguardi" diretta da Francesca Mazza, "Atti Sonori" diretta da Giambattista Giocoli; i progetti speciali "Shakespeare. Delle Storie" di Elena Di Gioia, il laboratorio per donne "Over 60" della coreografa Silvia Gribaudi, *Il Giro del Mondo in 80 giorni* di Sotterraneo con la partecipazione di gruppi musicali locali e composti dai rifugiati, la stagione teatrale del Teatro Zeppilli di Pieve di Cento.

Info: renogalliera.it

Tornano i Premi Persefone

Sono stati assegnati a Roma dall'Associazione L'Isola Trovata i Premi Persefone agli artisti che - grazie alla notorietà televisiva e cinematografica - promuovono la cultura teatrale. Questi i premiati della 15a edizione, Serra Yilmaz e Alessio Boni (migliori attori), Bella Martin e Giampiero Ingrassia (attori di musical), Giulio Corso, Federico Marignetti e Giulia Luzi (emergenti), Massimo Ghini (divertiamoci a teatro), Michela Andreozzi e Paolo Ruffini (*one man-woman show*), *La bastarda di Istanbul* (migliore spettacolo), Claudio Fava per *Mar del Plata* (migliore autore contemporaneo di teatro civile), *Figli di un dio minore* (premio speciale del Presidente, Maurizio Costanzo). A Luca De

Fusco il premio per la promozione teatrale.

Info: salaumberto.com; isolatrovata.it

Next, la borsa del teatro

Si è svolta a Milano, il 7 e 8 novembre l'ottava edizione di Next-Laboratorio delle Idee, un progetto di Regione Lombardia, sostenuto da Fondazione Cariplo e affidato ad Agis lombarda, per far incontrare chi produce e chi distribuisce spettacolo. I soggetti, ammessi tramite bando, sono stati 19 con attività consolidata nel settore prosa, 7 nel settore danza, 5 nella sezione infanzia (saranno presentati al festival Segnali 2017). Per le giovani compagnie, una novità: ai 5 progetti selezionati - *La Sirenetta* di Eco di Fondo, *Qualcosa a cui pensare/distorsione di un frammento amoroso* di Chronos 3, *Sulla morte senza esagerare* di Teatro dei Gordi, *Vania* di Oyes, *Vedi alla voce Alma* di Nina's Drag Queens (**foto sotto**) - sono state garantite 25 repliche dai soggetti aderenti (Piccolo Teatro di Milano, Teatro di Roma, Teatro Stabile del Veneto, Piemonte dal Vivo, Teatro Piemonte Europa, Teatro Pubblico Pugliese).

Info: cultura.regione.lombardia.it

Jesi e Maiolati gemellate

Stare in rete paga: così il Pergolesi di Jesi e lo Spontini di Maiolati, grazie alla sinergia tra Fondazione Pergolesi-Spontini di Jesi e Marche Teatro, si uniscono per programmare un'unica stagione di 11 titoli. A Jesi, dopo *Il giuoco delle parti*, si prosegue con *L'ora di ricevimento* di Massini (8 febbraio),



Il borghese gentiluomo (14 febbraio), *Matti da slegare* con Covatta, Jachetti e Dix (6 marzo), *Il sorpasso* (25 marzo) e *Mariti e mogli*, regia di Monica Gueritore (4 aprile). A Maiolati, dopo l'apertura a dicembre, sono in programma *Parenti serpenti*, con Lello Arena (15 gennaio), Giorgio Montanini nel suo *one man show* (11 febbraio), *Il bagno* con Amanda e Stefania Sandrelli (17 marzo) e *The human jukebox* degli Oblivion (4 aprile).

Info: fondazionepergolesispontini.com; marcheteatro.it

Si rinnova il cda dell'Atit

Gianfranco Gagliardi del Comunale Mario del Monaco e dell'Eden di Treviso è il nuovo presidente dell'Atit, l'associazione che dal 1968 riunisce all'interno dell'Agis 29 teatri di tradizione. Lo ha decretato l'assemblea tenutasi a novembre a Roma, nel corso della quale è stato rinnovato il cda, con l'ingresso di Valeria Told (Fondazione Haydn di Bolzano e Trento) e Roberta Ziosi (Comunale Carlo Abbado di Ferrara), accanto al vicepresidente Andrea Paganelli (Verdi di Pisa), William Graziosi (Fondazione Pergolesi Spontini di Jesi), Andrea Pardini (Carlo Goldoni di Livorno) e Giovanni Vegeto (Sociale di Como). Tra le priorità della neopresidenza, la rinnovata veste legislativa e la valorizzazione dell'immagine da assicurare al settore, la formazione dei giovani.

Info: agisweb.it

Marche e Liguria, anche i teatri in stato di calamità naturale

Dovrebbero chiederlo anche i teatri lo "stato di calamità", come le imprese e le aziende agricole, funestate da terremoti e alluvioni. Dopo l'Abruzzo, dove ancora il Tsa organizza la propria stagione in sedi di fortuna, anche nelle Marche, già provate dal sisma di agosto, il recente terremoto del 30 ottobre ha danneggiato numerose strutture che sono corse ai ripari, rimandando o cancellando repliche. E se il Teatro delle Muse di Ancona, il Teatro della Fortuna di Fano, il Gentile di Fabriano e i teatri di Osimo, Macerata, San Severino se la cavano riprogrammando o spostando di qualche mese le recite sospese, a Camerino la stagione è annullata, per i gravi danni subiti dal Teatro Filippo Marchetti (tutti i dettagli su amatmarche.net).

Situazione simile, per fortuna meno grave, in Liguria, dove le recenti piogge autunnali hanno causato danni ingenti e dove anche i teatri hanno subito cancellazioni e chiusure. È il caso dello Stabile genovese, chiuso per "allerta rossa" il 24 novembre. Per fortuna la recita è stata soltanto posticipata. **Iaria Angelone**

Ci lascia Bruno Cereseto

Se n'è andato a ottobre alla soglia dei 70 anni l'attore, costumista, scenografo, regista e burattinaio Bruno Cereseto, da 40 anni punto di riferimento del Teatro della Tosse. Firma tutte le produzioni del teatro genovese, di cui, insieme a Tonino Conte e Lele Luzzati, è stato autore. Lavora con Aldo Trionfo, Filippo Crivelli, Egisto Marcucci, Franco Enriquez, Leo de Berardinis, Gianfranco De Bosio, ma è come disegnatore e realizzatore di costumi che raggiunge l'eccellenza. Suoi gli abiti dei principali successi della Tosse, da *Ubu Re* (1976) ai *Tarocchi* (2013), *I mostri di Alice* (2015), *Il Sogno in una notte d'estate* (2013) e *Scacco matto* (2015).

Info: teatrodellatosse.it

Milano Off Festival, assegnati i premi

Sono stati assegnati a novembre i premi della prima edizione del Milano Off Festival, diretto da Renato Lombardo e tenutosi lo scorso giugno. *Dieci* di Elena Dragonetti, da Andrej Longo, è il vincitore del Premio New York e verrà inserito a maggio nell'edizione 2017 di In Scena! Italian Theatre Festival, nella grande mela. *Nina - un soggetto per un breve racconto*, di Fabrizio Visconti e Rossella Rapisarda, si aggiudica il Premio Avignone e verrà presentato al Festival



Avignon Le Off a luglio. *Shylock* di Gareth Armstrong, messo in scena da Mauro Parrinello, entra nella rassegna Palco Off al Libero di Milano (17-19 febbraio) e al Canovaccio di Catania (2-5 marzo), in quanto vincitore del Premio Palco Off.

Info: milanooff.com

Al No'hma per il Teatro Nudo

Si è tenuta a novembre la settima edizione del Premio Il Teatro Nudo, promosso da Spazio Teatro No'hma di Teresa Pomodoro e dal Comune di Milano. Gli spettacoli premiati sono stati scelti da una giuria popolare, composta dagli spettatori della stagione e da una giuria internazionale, costituita da Eugenio Barba, Lev Dodin, Ruth Heynen, Ludovic Lagarde, Statis Livathinos, Enzo Moscato, Lluís Pasqual, Tadashi Suzuki, presieduta da Livia Pomodoro. Il riconoscimento è andato a *Paladini di Francia, spada avete voi spada avete io!*, di Francesco Niccolini dei Cantieri Koreja (foto in alto), da Pasolini; e a *Dreamspell* della lituana Utopia Theatre, ispirato al *Sogno* di August Strindberg.

Info: nohma.org

Alla Putignano il Premio Reiter

L'Argentina di Roma ha ospitato a ottobre il 12° Premio Virginia Reiter, pensato per promuovere la migliore

attrice under 35 del panorama teatrale italiano nella fase iniziale della carriera. La giuria, presieduta da Sergio Zavoli e composta da Rodolfo Di Giammarco, Gianfranco Capitta, Maria Grazia Gregori ed Ennio Chiodi, ha assegnato il premio a Sara Putignano, diplomata alla Silvio d'Amico di Roma. Nel corso della serata, è stato assegnato anche il quarto Premio Giuseppe Bertolucci alla migliore attrice europea tra le nuove generazioni, la napoletana Antonia Truppo. Infine, il Premio alla carriera è andato a Paola Mannoni.

Info: festivalvirginiareiter.blogspot.it

Addio a Vittorio Sermonti

Era noto ai più per le letture della *Divina Commedia*, per radio prima, in giro per l'Italia poi. Vittorio Sermonti, classe 1929, è scomparso nella sua Roma lo scorso 23 novembre. Vastissima l'opera che lascia, anche teatrale, se si considera il libretto per Giorgio Battistelli *Giacomo mio, salviamoci!* nel bicentenario leopardiano (1998); il libretto di Gesualdo, *Considered as a Muderrer* per Luca Francesconi (2004); le traduzioni da Plauto, Molière, Racine, Sartre, Lessing, Schiller, Wedekind, Hugo von Hofmannsthal; oltre alla messinscena di tre spettacoli-collages, tra il 1977 e il 1979 (*La religione del profitto*, *La mossa del cavallo*, *Amor circulus est bonus*) e le lezioni-spettacolo su temi danteschi e virgiliani.

Salvo il Comunale di Bologna

È stato formalizzato a novembre, in occasione del consiglio di Indirizzo del Comunale di Bologna, l'impegno da parte del Sindaco, con l'apporto della Regione Emilia-Romagna e dei sostenitori privati della Fondazione, a compensare la perdita di esercizio 2016 (tra 1,5 e 1,8 milioni, secondo le stime), in modo da raggiungere il pareggio di bilancio. Posticipato al 2018, il piano di risanamento, che di fatto scongiura il commissariamento del teatro, non rinuncia tuttavia al contenimento dei costi gestionali, in particolare del personale, che andrebbe in parte ricollocato presso la società Ales spa.

Info: comunalebologna.it

Bari, tutto cambia al Petruzzelli

È stato ultimato a novembre il restauro di Palazzo San Michele nel centro storico di Bari, che il Comune ha destinato alla Fondazione Petruzzelli come nuova sede. Gli interventi di restauro, finanziati con 4,9 milioni di euro fra Ue, Stato e Regione, hanno interessato anche palazzo San Gaetano, sempre di proprietà della Fondazione Petruzzelli. I due edifici entreranno a far parte del patrimonio della Fondazione allo scopo di consolidarlo. Insieme alla nomina del maestro Giampaolo Bisanti come direttore stabile, rappresenta la fiducia per il futuro di un'istituzione musicale in difficoltà finanziaria.

Info: fondazionepetruzzelli.it

Mauro Bigonzetti lascia la Scala

A ottobre, il direttore del Corpo di Ballo del Teatro alla Scala, Mauro Bigonzetti, ha rassegnato le dimissioni dopo otto mesi di mandato. Secondo il comunicato un problema alla schiena impedirebbe a Bigonzetti di proseguire l'attività professionale, ma è possibile che abbiano influito sulla sua scelta anche i dissapori intercorsi con il corpo di ballo. La carica di direttore è ora affidata fino a febbraio al maestro Frédéric Olivieri, già Direttore della Scuola di Ballo dell'Accademia scaligera.

Info: teatroallascala.org

Camilla Baresani presidente del Ctb

È stato nominato a novembre il nuovo cda dell'Associazione Centro Teatrale Bresciano, per il quinquennio 2016-2020. Ne sono membri Camilla Baresani Varini (presidente), Elena Bonometti, Camilla Filippi, Luigi Mahony, Patrizia Vastapane. Bresciana, scrittrice e conduttrice di *CoolChef*, la Baresani è anche docente di scrittura creativa presso lo Iulm di Milano. La nomina, a cura dei soci (Comune, Regione e Provincia), arriva dopo alcuni mesi di tensione e veti incrociati fra gli enti.

Info: centroteatralebresciano.it

Ravennafestival per Dante Alighieri

Torna la seconda edizione di Giovani Artisti per Dante, promossa da Ravennafestival e Società Dante Alighieri per promuovere l'opera del Sommo Poeta. Il concorso è riservato ad artisti under 30 italiani che propongano uno spettacolo ispirato a Dante Alighieri, della durata massima di 40 minuti e in qualsiasi linguaggio scenico. I prescelti saranno prodotti e inseriti nel programma di Ravennafestival 2017. Il bando e la domanda di partecipazione (da presentare entro il 18 gennaio) sono scaricabili dal sito: ravennafestival.org.

Il teatro si fa impresa

È stato presentato a dicembre il progetto The Other Theater. Promosso dal Teatro della Toscana, con la direzione di Piergiorgio Cheli, mira a condividere col mondo delle imprese il proprio *know how*, mettendo a disposizione gli spazi del Nicolini, Pergola, Era di Pontedera, Studio di Scandicci e scuola di formazione Oltrarno, per cene, workshop, potenziali collaborazioni, con la consulenza dello staff del teatro.

Info: teatrodellatoscana.it

Torna il Premio Fersen

Si è svolta a Milano, lo scorso 25 novembre, la 12a edizione del Premio Fersen, ideato e diretto da Ombretta De

Biase. Il riconoscimento alla drammaturgia è andato a Luana Rondinelli per *A testa sutta*, Luciana Luppi per *Retroscena alla corte del re*, Antonio De Lisa per *Feast food & fashion show* ed Elisabetta Fiorito per *La vita segreta del re dei cannoni*. Il Premio alla Regia è stato assegnato a *Je m'en fous* di Luca Pizzurro e a *Ho dei bei piedi* di Durido-recchio, regia di Sabine Raffener.

Info: ombrettadebiase.it

Retecritica, i vincitori

Socrate, il sopravvissuto (sostituito, per motivi tecnici, con *L'italiano è ladro*) di Anagoor, *La trilogia della provincia* di e con Oscar De Summa, hanno vinto, *ex aequo*, l'edizione 2016 di Rete Critica, il premio attribuito dal 2011 dai blog e dai siti di informazione e critica teatrale. Il *palmares* è arricchito da *La tournée da bar* di Davide Palla, migliore progetto di comunicazione, preferito a Short Theatre e Terreni Creativi; e Zona K di Milano, miglior progetto organizzativo, rispetto

agli esclusi *Santa Estasi* di Latella, Efestoval e Carrozzerie n.o.t. Per la prima volta, il Premio è stato strutturato come un minifestival, a Padova, lo scorso dicembre, con tanto di convegno ("La funzione pubblica del teatro") e di rappresentazione degli spettacoli candidati.

Info: retecritica.wordpress.com

Premio Napoli a Punzo e a Rezza-Mastrella

Carlo Ginzburg (storico), Igor Tuveri in arte Igort (fumettista), Sergio Finzi (psicanalista), Armando Punzo e Rezza-Mastrella sono i vincitori della 62a edizione del Premio Napoli, assegnato dall'omonima Fondazione a coloro che promuovono la lingua italiana, con qualunque mezzo espressivo. Personalità diverse, accomunate dalla «capacità di narrare non con le scorciatoie dell'immaginario, ma con la materia greve e inarrestabile del reale» (Gabriele Frasca, Presidente della Fondazione).

Info: premionapoli.it

La Bucci trionfa al Premio Duse 2016

La cerimonia di premiazione della 31a edizione del Premio Eleonora Duse - l'Oscar femminile del teatro italiano - si è svolta al Piccolo Teatro Studio Melato di Milano la sera del 7 novembre. La giuria era composta da Renato Palazzi, Anna Bandettini, Maria Grazia Gregori e Magda Poli. L'evento, patrocinato e organizzato da Banca Popolare Commercio e Industria (Gruppo Ubi Banca) e realizzato in collaborazione con il Piccolo Teatro di Milano, dal 1986 a oggi ha omaggiato personalità del calibro di Emma Dante, Sonia Bergamasco, Ermanna Montanari, Federica Fracassi, Laura Marinoni, Maddalena Crippa, Mariangela Melato, Anna Proclemer, Giulia Lazzarini.

Per la stagione 2015/2016 il premio è stato assegnato a Elena Bucci (**nella foto**), per la sua interpretazione ne *Il Giardino dei Ciliegi* di Anton Cechov, diretto da Valter Malosti. La menzione d'onore per l'attrice emergente è andata invece a Sara Putignano per *Soap opera*, regia di Cesare Lievi. Infine, il più recente Premio Duse Social ha coinvolto online gli appassionati di teatro che, sulla pagina facebook di Ubi Banca, hanno potuto votare la loro attrice preferita scegliendo Ambra Angiolini, candidata insieme a Lucia Mascino e a Federica Santoro. **Francesca Carosso**



Teatro Valle, partono i lavori

Dopo anni d'incertezza, chiusure, sgomberi, annunci e rinvii, l'Assessore alla cultura di Roma, Luca Bergamo, ha fissato per gennaio l'inizio dei lavori di restauro e adeguamento tecnico del Teatro Valle. L'accordo, già scritto da tempo, tra Comune, Mibact e Stato col beneplacito della Soprintendenza, prevede tre fasi: verifica degli impianti e manutenzione ordinaria, messa a norma, restauro.

Il teatro, chiuso nel 2011, occupato, sgomberato nel 2014, assegnato allo Stabile romano e da allora chiuso, potrà tornare in attività. Quando? Qui i discorsi sono più sfumati: l'assessore ha parlato di 1.880 giorni (sei anni), poi ha corretto il tiro con un «al più presto possibile». Altro dubbio riguarda la gestione: Bergamo ha affermato di voler coinvolgere gli ex occupanti. Intanto, l'opinione pubblica si è messa in azione e sui social Gassmann ha lanciato una campagna pubblicando foto sullo stato di degrado del teatro, twittando «continuerò fino all'inizio dei lavori». **Ilaria Angelone**

Info: comune.roma.it

Il Tsa prova a ridere

È la novità del 2017 per il Teatro Stabile d'Abruzzo la presenza dei comici. Nathalie Dompé, presidente, ha motivato la scelta con una richiesta da parte del pubblico di maggiore leggerezza nella programmazione. E certo il cabaret con i nomi noti della tv è la via più facile anche se meno originale: così, ecco Mr Phino, Luciano Lembo, Massimo Bagnato, Fabrizio Gaetani, Christian Generosi, Mauro Bellisario, Maurizio Battista.

Info: teatrostabile.abruzzo.it

Il Bolshoi al cinema

Tornano al cinema i balletti del Bolshoi. Dopo l'esordio lo scorso ottobre con *Il limpido ruscello* di Alexej Ratmanskij, si prosegue con *La bella addormentata* (21 febbraio), *Il lago dei cigni* (21

marzo), *Serata contemporanea* (4 aprile) e *Un eroe del nostro tempo* (9 maggio). L'elenco dei cinema è consultabile su stardustclassic.it, le prenotazioni possono essere fatte attraverso una app di *Danza & Danza* (danzaedanzaweb.com).

A Milano riapre il Teatro Gerolamo

Dopo 33 anni ha riaperto a ottobre il teatro Gerolamo di Milano (foto sotto). Costruito per gli spettacoli di marionette a metà dell'Ottocento, è stato recuperato grazie alla Società Sanitaria Geschina. Il rinato edificio, diretto da Roberto Bianchin, ospiterà prosa, recital, concerti, danza, nuovo circo e si farà promotore dell'associazione Piccoli Teatri Europei dell'Ottocento, che raggruppa strutture con analoghe caratteristiche.



Il teatro come un videogame

Nasce dalla collaborazione tra il Laboratorio di Interazione Uomo-macchina dell'Università di Udine e l'artista friulano Francesco Tami, *Existence*, l'esperienza di teatro narrativo e interattivo in lingua italiana e friulana che consente di seguire online, con le modalità di un *videogame* 3d avanzato, una storia elaborata da Tami e ispirata a Shakespeare ed Epicuro. Provare (gratuitamente) per credere: hclilab.uniud.it/existence.

Un biglietto "sospeso" contro la crisi

Richiama la tradizione napoletana del "caffè sospeso" l'iniziativa nata all'interno del Festival Pergine Spettacolo Aperto con *The Money* dei Kaleider. Duecento euro sono stati messi a disposizione di chi non può permettersi l'ingresso a teatro, per volontà del pubblico della pièce. Obiettivo del Festival è ora quello di rendere permanente nel tempo l'iniziativa.

Info: perginfestival.it

L'Aquila, un "Container" per ospitare la cultura

L'Associazione Animammersa, formata da donne e mamme, ha inaugurato a novembre all'interno dell'ex ospedale psichiatrico di Collemaggio, alle porte del centro storico dell'Aquila, il "Container", un nuovo spazio culturale. Obiettivo del progetto, è quello di favorire la partecipazione e la condivisione sociale della cittadinanza, in attesa che le vengano restituiti spazi anche provvisori per ospitare musica, teatro, cultura.

Info: animammersa.wixsite.com/animammersa

Catania, Stabile e Bellini uniti

Hanno organizzato una conferenza stampa unica lo Stabile e il Bellini di Catania per presentare le due stagioni, differenziate per superare le reciproche difficoltà finanziarie. Con-

tinuità con la tradizione, basso budget, politiche di avvicinamento del pubblico, saranno le linee guida dello Stabile; i giovani interpreti, il mix di musica, danza, opera, classico e moderno quelle del Bellini, gratificato da un sensibile incremento di partecipazione e incassi già dalla scorsa stagione.

Info: teatrostabilecatania.it; teatromassimobellini.it

Arti, i circuiti in rete

È stato eletto a novembre a Roma, in sede Agis, Carmelo Grassi alla presidenza dell'Arti, un nuovo organismo nato per distribuire gli spettacoli dal vivo, mettendo in rete i circuiti multidisciplinari di teatro, musica, danza e festival, in conformità al decreto del Mibact e al posto dell'Anart. Classe '54, già presidente dal 2003 dell'Anart e presidente del Teatro Pubblico Pugliese, Grassi verrà affiancato dal vicepresidente Beatrice Magnolfi, presidente della Fondazione Toscana Spettacolo.

Info: agisweb.it

Progetto Binario 7

Il Comune di Monza ha accolto la proposta di *project financing* avanzata dall'associazione La Danza Immobile per la gestione del Teatro Binario 7 per i prossimi 12 anni. Il progetto prevede la creazione di una seconda sala teatrale, l'ampliamento degli spazi destinati alla scuola di teatro, l'apertura di un bistrot, il proseguimento del progetto Radio Binario 7 e la fornitura di spazi di *coworking* dedicati a chi cerca sale a prezzi modici.

Info: binario7.org

Riapre il Solvay di Rosignano

Grazie alla collaborazione fra il Comune di Rosignano Marittimo, le Fondazioni Toscana Spettacolo e Armunia-Castello Pasquini, riparte la stagione 2016-2017 del Teatro Solvay. Molti gli ospiti, da Rocco Papaleo ad Alessandro Benvenuti, da Marco Paolini a Stefano Accorsi e Marco Baliani, passando per Opus Ballet.

Info: toscanaspettacolo.it

Nuova apertura per il Sociale di Camogli

A 140 anni dall'inaugurazione e a 40 dalla chiusura, ha riaperto a ottobre i battenti il Teatro Sociale di Camogli (Ge) con *E la nave va*. A seguito della nascita, nel 2001, della Fondazione Teatro Sociale Camogli, è stato possibile realizzare il restauro e l'adeguamento funzionale della struttura da 500 posti, per un costo di 5 milioni di euro. Il cartellone presenterà eventi di musica, circo contemporaneo, teatro, danza e arte.

Info: teatrosocialecamogli.it

Ravenna ricorda la Rivoluzione d'Ottobre

Si terrà dal 25 maggio all'11 luglio la 28a edizione del Ravenna Festival, dedicata al "rumore del tempo" e al rapporto tra intellettuale e potere, a partire dalla Rivoluzione di Ottobre del 1917. Segnaliamo, tra gli eventi, *Inferno* del Teatro delle Albe, *Les Mémoires d'un seigneur* di Olivier Dubois, e la riproposizione del futurista *Vittoria sul sole* di Aleksej Krucenych, messo in scena da Andrej Rossinsky.

Info: ravennafestival.org

Una nuova étoile per Roma

La fondazione del Teatro dell'Opera di Roma, con la direttrice del Corpo di Ballo Eleonora Abbagnato e il Sovrintendente Fuortes, ha nominato a ottobre la sua nuova étoile: Alessandra Amato, prima ballerina dal 2013, formatasi alla Scuola di Ballo del San Carlo di Napoli ed entrata all'Opera di Roma nel 2001, sotto la direzione artistica di Carla Fracci.

Info: operaroma.it

Napoli, l'AvaNposto al via

Ha aperto i battenti a dicembre a Napoli, in via Sedile di Porto 55 nel centro storico, l'AvaNposto Numero Zero. La direzione artistica è a cura del fondatore, Egidio Carbone, drammatur-

go, regista, attore e scultore, cui spetta il compito di accogliere proposte innovative e portare avanti la teoria dell'attore costitutivo, ispirata alle leggi fisiche.

Info: egjdiocarboneregista@gmail.com

Riparte il Trianon

Ha riaperto il 25 novembre, dopo lo stop nel maggio 2014, il Teatro Trianon di Napoli. Radicato nel quartiere di Forcella, tra i più antichi e a rischio in città, tornerà a chiamarsi Trianon Viviani, in omaggio a Raffaele Viviani e sarà diretto da Nino D'Angelo. Molti gli obiettivi del neodirettore, primo fra tutti la creazione di un laboratorio teatrale per offrire alle persone del posto un «modo diverso di impiegare la giornata».

Info: teatrotrianon.org

Perugia, tra danza e teatro

Proseguono fino al 10 aprile al Teatro Morlacchi di Perugia gli incontri della rassegna "Il corpo che danza", promossa dallo Stabile dell'Umbria e dall'Associazione Dance Gallery. Molti gli autori presentati in video, da Isadora Duncan (30 gennaio) a Merce Cunningham, da Pina Bausch a Carolyn Carlson (21 febbraio), fino ai nostri giorni (11 marzo, 10 aprile).

Info: teatrostabile.umbria.it

Milano: tornano gli Ambrogini d'Oro

Sono stati assegnati, come da tradizione ogni 7 dicembre al Dal Verme, gli Ambrogini d'Oro, le benemerite civiche assegnate dal Comune di Milano ai concittadini che più hanno dato lustro alla città. Nella rosa dei premiati figurano anche l'associazione Alma Rosé, Nidaba Theatre, il Teatro Officina (attestato) e Antonio Albanese (medaglia d'oro).

Info: comune.milano.it

Creare il pubblico di domani

Torna "Una Poltrona per te", lanciata lo scorso anno dal Comune di Milano e dalla Camera di Commercio per promuovere l'offerta teatrale tra i giovani.



I 30 teatri convenzionati riservano biglietti gratuiti agli under 26 (massimo 2 a persona per evento), relativi agli spettacoli della stagione 2016-2017.

Info: unapoltronaperte.it

Al Regio di Parma si danza da febbraio

ParmaDanza, la rassegna del Teatro Regio, si apre il 10 e 11 febbraio con la prima di *Ciaikovsky. Pro et Contra* di Boris Eifman (foto in alto: Jack Devant). Molti gli eventi a seguire, da *An evening with Ivan Vasiliev* (8 aprile) alle ospitalità dell'americana Parsons Dance Company (21 marzo), MM Contemporary Dance Company (21-23 aprile), Spellbound Contemporary Ballet (6 maggio), fino all'Aterballetto (25 maggio).

Info: teatroregioparma.it

Un'associazione per Polyakov

A vent'anni dalla scomparsa, è nata a ottobre a Firenze un'associazione in memoria del danzatore e coreografo russo Evghenij Polyakov, per iniziativa di un gruppo di amici e allievi italiani. Polyakov fu, tra le altre cose, direttore del corpo di ballo del Maggio Musicale Fiorentino, presto ribattezzato MaggioDanza.

Un film su Roberto Bolle

Al Torino Film Festival, lo scorso novembre, è stato presentato in

esclusiva mondiale il film *Roberto Bolle. L'arte della Danza*, scritto e diretto da Francesca Pedroni e distribuito da Nexo Digital. Un docufilm che ripercorre le tappe del tour *Bolle and Friends* (estate 2015) avvenuto all'Arena di Verona, al Teatro Grande di Pompei e alle Terme di Caracalla a Roma.

Info: nexodigital.it

Jiřy Kylián ad Ancona

È girato ad Ancona e prodotto da Marcheteatro il cortometraggio del coreografo praghese Jiři Kylián, *Scalamare*. Protagonisti, Sabine Kupferberg e Peter Jolesch, sulle note di *Charmaine* di Mantovani e della sua Orchestra. Il debutto è previsto per il 28 marzo 2017 all'Aja, presso il Teatro Korzo.

Info: marcheteatro.it

Ad Antonio Piccolo il Premio di Platea

È stata assegnata la prima edizione del Premio per la Nuova Drammaturgia, promosso da Fondazione Platea, Einaudi Editore e Arti, col sostegno della Compagnia di San Paolo. Il testo vincitore è *Emone. La tragedia de Antigone secondo lo cunto de lo innamorato* di Antonio Piccolo. 21 i finalisti su 504 partecipanti di tutte le età, selezionati da una giuria composta dai rappresentanti dei Teatri Stabili. Al testo, una produzione a opera di un Tric e la pubblicazione per Einaudi.

Info: fondazioneplatea.it

Futuri maestri, 1000 voci bianche per sognare il futuro

È partito a gennaio il percorso di Itc Teatro dell'Argine che coinvolgerà l'intero territorio bolognese (scuole di ogni ordine e grado, istituzioni, amministrazioni locali) e vedrà la collaborazione di teatri (Ert, Testoni, Arena del Sole, Casalecchio) e istituzioni (Università di Bologna, Fondazione Gramsci, Mediateca di San Lazzaro, Centro Documentazione Handicap, Comune e Città Metropolitana di Bologna, Comune di San Lazzaro). L'obiettivo è alto: costruire percorsi di «bellezza partecipata», fare arte con un'intera città, far convivere e interagire «teatro, cittadinanza, poesia, spettatori, chi spettatore non è o non è ancora, in un unico grande, organico, processo creativo» che porti a uno spettacolo capace di restituire il percorso.

Il lavoro coinvolgerà 100 classi del territorio, di giovani dai 3 ai 18 anni. Con loro Teatro dell'Argine lavorerà per sapere cosa i cittadini di domani «pensano del mondo in cui vivono e come vorrebbero cambiarlo, cosa li indigna e cosa li attrae, cosa li spaventa e cosa li emoziona e per cosa sono disposti al sacrificio», in una parola, che futuro sognano e progettano. Da questo lavoro verrà tratta una drammaturgia. L'esito sarà uno spettacolo corale, *Futuri maestri*, in scena per 9 sere (3-17 giugno, Bologna, Arena del Sole), un esempio di teatro sociale di cui l'Argine ha già dato ottima prova con *Le parole e la città*. **Ilaria Angelone** [Info: teatro dellargine.org](http://teatro dellargine.org)

Nuovi teatri per la Puglia

Ha aperto i battenti a Foggia, lo scorso 9 dicembre, il Teatro della Polvere, in via Nicola Parisi 97. Gestito dal Centro Universitario Teatrale - Cut Foggia, attivo dal 2011, ha una platea di circa 70 posti. Sempre più attivo, da dicembre, anche il neonato Teatro Cantina di San Severo, gestito da Francesco Gravino, Nicola Giuliani e Michele de Lilla per Foyer '97.

Laurea a Donnellan

Il Leone d'oro alla carriera 2016, **Clan Donnellan** (foto sotto), è stato

insignito a novembre del diploma *honoris causa* presso l'Accademia del Teatro Filodrammatici di Milano. Prima di lui lo avevano ricevuto Alberto Sordi, Franca Valeri e Harold Pinter. [Info: teatrofilodrammatici.eu](http://teatrofilodrammatici.eu)

Limiti, teatro e carcere

È stato presentato a dicembre a Roma il progetto Limiti realizzato da Motus-Solot nel carcere di Benevento. Durato due anni, ha visto interagire operatori e detenuti che si sono raccontati nello spazio angusto del carcere. Dall'esperienza è nato uno spettacolo teatrale (*Come comincia una poesia*), un film (*Fine Pena. Il futuro oltre le sbarre*) e

un libro (*Il diario di bordo*), che raccoglie i materiali scritti prodotti anche sul blog [Senzacravatta](http://Senzacravatta.it).

[Info: solot.it](http://solot.it)

Luxottica per la Scala

Luxottica è il nuovo socio fondatore sostenitore della Scala. L'azienda di Del Vecchio, che porterà alle casse del teatro 600.000 euro, va ad aggiungersi a Dolce&Gabbana, Intesa San Paolo, A2A, Sea, Kuehne+Nagel e Bmw.

[Info: teatroallascala.org](http://teatroallascala.org)

20 anni di Cirano

Ha compiuto 20 anni *Cirano di Bergerac* di Corrado D'Elia, prodotto dal Teatro Libero di Milano. Lo spadaccino dall'imponente naso, simbolo dell'amore non corrisposto, ha girato l'Italia con più di mille repliche e oltre 200.000 spettatori.

[Info: teatrolibero.it](http://teatrolibero.it)

All'Inda di Siracusa un convegno sulla danza

La Fondazione Inda, insieme al Polo Regionale di Siracusa per i siti culturali-Galleria regionale di Palazzo Bellomo, all'associazione Amici dell'Inda e all'Accademia d'Arte del Dramma Antico, e con il patrocinio dell'Accademia nazionale di danza, ha organizzato il primo convegno di studi coreutici dal titolo "La leggera lievità dei piedi scalzi. Sulla danza e le messe in scena". Il convegno si è svolto dal 15 al 17 dicembre presso Palazzo Greco, Palazzo Impellizzeri e l'ex convento di Sant'Agostino, a Siracusa. Fra gli ospiti Micha van Hoecke.

[Info: indafondazione.org](http://indafondazione.org)

L'Opera in un'app

L'ha introdotta il Petruzzelli di Bari, grazie a un accordo con Samsung App Academy, ed è disponibile da gennaio 2017: una app per offrire a tutti gli appassionati di teatro informazioni e altri servizi direttamente dal proprio dispositivo mobile. Si potrà fare prenotazioni, accedere alla programmazione, ma anche avere notizie sulle rappresentazioni passate e fare un tour virtuale nel teatro.

[Info: fondazionepetruzzelli.it](http://fondazionepetruzzelli.it)

Un nuovo spazio per Roma

Apra i battenti a Roma, nel quartiere Pigneto, il Teatro Sala Vignoli. A Eugenio Dura, regista e coreografo tra gli altri, di *Aladin*, *Pippi Calzelunghe*, *Monster Allergy*, il compito di dirigere il nuovo spazio.

A Ninni Matera l'Angelo Musco 2016

La commedia *Fantasma di famiglia* del regista e drammaturgo Ninni Matera si è aggiudicata il Premio Angelo Musco 2016. Il testo verrà pubblicato da Convivium editore di Castiglione di Sicilia (Ct) e distribuito nelle biblioteche e librerie italiane.

#Bellastoria! il teatro

Si chiama "Il teatro? #Bellastoria" il progetto ideato e promosso da Cassa di Risparmio di Firenze, rivolto ai giovani tra i 16 e i 21 anni: l'abbonamento, che costa 28 euro, offre la possibilità di scegliere, nella programmazione dei teatri fiorentini, da gennaio a maggio 2017, sei spettacoli e un concerto, spaziando tra prosa, danza e musica. Sette i teatri partner dell'iniziativa: Opera di Firenze Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra della Toscana, Teatro della Toscana (Pergola e Niccolini), Teatrodante Carlo Monni, Teatro di Riffredi e Teatro Puccini. Per info e acquisti ilteatrobellastoria.it.

A primavera il Lucca Teatro Festival

Si svolgerà dal 24 marzo al 2 aprile il Festival teatrale rivolto alle famiglie e alle nuove generazioni, organizzato da La Cattiva Compagnia e Teatro del Giglio. In programma spettacoli, incontri, laboratori rivolti ai giovani e alle scuole, sul tema "Attraverso lo specchio", riflessione sul crescere, sul cambiamento e sul diventare adulti. Archivolto, Le Briciole, Accademia Perduta, fra gli ospiti nella programmazione, molti i laboratori rivolti ai giovani, divisi per fascia di età.

[Info: lucateatrofestival.it](http://lucateatrofestival.it)



Un progetto per Novafeltria

L'Associazione L'Arboreto di Mondaino ha vinto il Bando del Comune di Novafeltria per il Teatro Sociale, con un progetto culturale rivolto al territorio. Fabio Biondi lo dirigerà insieme a Carolina Cangini per il biennio 2017-18. Fra le linee guida, il coinvolgimento dei cittadini nella visione e ascolto degli spettacoli, la collaborazione con la rete di teatri della provincia (tra cui il teatro di Longiano e le sue residenze coreografiche), con l'idea di costruire una comunità creativa e un luogo d'incontro per adulti e bambini.

Info: arboreto.org

Regione Lazio in aiuto dei teatri

La Regione Lazio ha stanziato in dicembre le risorse del piano di intervento per lo sviluppo culturale che assegna 2,7 milioni di euro per interventi finalizzati al recupero di teatri di proprietà comunale. Fra gli oltre 400 candidati, si sono aggiudicati i primi finanziamenti i comuni di Ceccano, Latina, Valmontone, Rieti e Tarquinia con risorse tra i 300 mila e i 600 mila euro. La Regione intende così contribuire allo sviluppo dell'offerta di spettacolo dal vivo sul territorio, assicurando la copertura fino al 90% delle spese ammissibili.

Info: regione.lazio.it

MONDO

A New York ritorna In Scena!

Sono cinque le edizioni di In Scena! Italian Theater Festival Ny, promosso nella grande mela da Kairos Italy Theater e Kit Italia. Per il 2017, dedicato a Strehler e Goldoni, sono stati scelti il monologo di Sandro Veronesi *Non dirlo. Il vangelo di Marco* (evento speciale); *Dieci* di Andrej Longo, regia di Elena Dragonetti e Raffaella Tagliabue; *Albania casa mia*, di Aleksandros Memetaj, diretto da Giampiero Rappa; *Der Puff - frammenti*

cantati di corpi internati, di Francesca Falchi; *L'invenzione senza futuro*, di Federico Giani, Mauro Parrinello, Celeste Gugliandolo, Francesca Montanino; *La mia idea. Memoria di Joe Zangara*, di Ernesto Orrico; *Riccardo e Lucia*, di Claudia Lerro; *Rock Oedipus*, di Manolo Muoio. Dal 1 maggio, gli spettacoli verranno presentati per almeno due repliche, una a Manhattan, l'altra in uno degli altri 4 boroughs.

Info: inscenany.com

Mari sbarca a Hong Kong

Mari della Compagnia Teatro Pubblico Incanto di Tino Caspanello ha debuttato a Hong Kong l'11 novembre scorso. Con questa tappa, lo spettacolo festeggia tredici anni di repliche che significano: un Premio Speciale della Giuria vinto in occasione del Premio Riccione per il Teatro 2003, la pubblicazione del testo su *Hystrio* n. 2/2005, la partecipazione a numerosi festival, la traduzione in francese e la presenza nel repertorio di svariate compagnie francofone.

Info: teatropubblicoincanto.it

Santarcangelo su Google Cultural Institute

Grazie all'assegnazione dell'Effe Awards 2015-2016, voluto dalla Commissione Europea e dall'Efa, il festival di Santarcangelo è ora presente su Google Cultural Institute, la piattaforma culturale che ha portato online numerose realtà di tutto il mondo. La storica manifestazione romagnola è stata premiata come uno dei dodici migliori festival internazionali, tra i 1.000 esaminati provenienti da 31 Paesi.

Info: santarcangelofestival.com

Ventriglia lascia la Nuova Zelanda

Il prossimo giugno Francesco Ventriglia non rinnoverà il contratto come direttore artistico del Royal New Zealand Ballet - carica che ricopre dal 2014 - per il quale rimarrà in veste di coreografo ospite (la sua prossima produzione, *Romeo e Giulietta*, debutterà ad agosto).

Info: rnzb.org.nz



Instabili Vaganti in Sud America

È arrivata in Sud America tra ottobre e novembre, dopo le date in Cina e Romania, l'ultima parte del *world tour* di Instabili Vaganti. Molte le tappe, dal Messico (Oaxaca, Città del Messico), in cui è stato presentato *Desaparecidos#43* (foto sopra) - ispirato alla sparizione dei 43 studenti di Ayotzinapa, proprio in Messico, nel 2014 - all'Uruguay (Montevideo), fino all'arcipelago di Chiloè, in Cile (Queilen, Achao, Dalcahue, Osorno), in cui è andata in scena la performance *Il rito*.

Info: instabilivaganti.com

Igor Zelensky solo per Monaco

Igor Zelensky, dopo cinque anni, ha lasciato a ottobre la direzione artistica dello Stanislavsky and Memirovich-Danchenko Moscow Music Theatre per dedicarsi al Bayerisches Staatballett. Al suo posto a Mosca, l'ex assistente alla direzione dell'Opéra parigina, Laurent Hilaire.

Info: staatsoper.de/en/staatsballett

Get ready for 2017!

Hanno "appena" chiuso l'edizione 2016 e già a Edimburgo sono pronti a presentare la stagione 2017 del Festival Internazionale che compirà 70 anni e si terrà dal 4 al 28 agosto. Il *save the date*

annuncia la presentazione ufficiale del programma per il 15 marzo con l'apertura delle prenotazioni al 25 marzo.

Info: eif.co.uk

Ad Angelo Greco l'Eric Bruhn

L'Eric Bruhn Prize, riservato a danzatori tra i 18 e i 23 anni, è stato assegnato a novembre all'ex scaligero e solista del San Francisco Ballet, Angelo Greco. Greco è il secondo italiano a ricevere il riconoscimento, dopo Carlo di Lanno nel 2015.

PREMI E BANDI

Organizzatori per la danza

Si terrà ad Anghiari (Ar) dal 13 al 16 febbraio il seminario promosso dal Centro di Promozione della Danza Anghiari Dance Hub, tenuto da Mimma Gallina e rivolto agli organizzatori di attività di spettacolo, con indirizzo danza, under 35. Le candidature vanno inviate entro il 31 gennaio, comprensive di cv e lettera motivazionale, all'indirizzo info@anghiaridance.eu. Ai 5 selezionati verranno fornite borse di studio per le spese di viaggio e vitto, oltre all'alloggio messo a disposizione. Info: organizzazione@anghiaridance.eu

DOIT, festival per la drammaturgia

C'è tempo fino al 15 gennaio per compilare il form suidoitfestival.eu e partecipare al Festival Drammaturgie Oltre il Teatro, ospitato presso l'Ar.MaTeatro di Roma dal 14 marzo al 9 aprile. Si concorre con opere della durata massima di 120 minuti; in palio la pubblicazione del testo e l'inserimento dello spettacolo nella prossima stagione dell'Ar.MaTeatro. Scade invece il 20 febbraio il concorso di drammaturgia indetto da Doit Festival e ChiPiùNeArt. Tre le categorie: esordienti, in azione e dal mondo. È possibile inviare un solo testo, tramite *upload* da artigogolo.eu. Ai vincitori, la pubblicazione a cura di ChiPiùNeArt, la partecipazione al Doit Festival 2018 e la possibilità di una messinscena presso la rete dei piccoli teatri aderenti. La quota d'iscrizione ai due bandi è di 10 euro.

Info: doitfestival.eu, artigogolo.eu, chipiuneart.it

La danza va online

Si svolgerà a Gorizia, dal 19 al 22 ottobre, la quarta edizione della Nid, Nuova Piattaforma della Danza Italiana, a cura del Mibact e Rto, aderenti all'Adep, e organizzata dall'associazione Artisti Associati. Per concorrere, va compilata la *form* online entro il 18 marzo. I video iscritti andranno a comporre una piattaforma online, tra cui la commissione, composta da Natalia Alvarez Simo, John Ashford, Natalia Casorati, Piergiacomo Cirella, Angela Fumarola, Gordana Vnuk, sceglierà ad aprile i candidati alla rassegna di ottobre.

Info: nidplatform.it

Il bando In box 2017

Sono disponibili i nuovi bandi dedicati alle compagnie teatrali per In-Box dal Vivo e In-Box Verde, riservato al teatro per le nuove generazioni. La nuova edizione si terrà a Siena il 17 e 18 maggio (In-Box Verde) e dal 19 al 20 maggio (In-Box). In palio, per i finalisti, 24 repliche nel circuito dei teatri aderenti (In-Box Verde) e 52 repliche per In-Box dal Vivo. Le iscrizioni sono aperte fino all'11 gennaio per In-Box e fino al 2 febbraio 2017 per In-Box Verde.

Info: inboxproject.it

Milano Off chiama

11-18 giugno sono le date della seconda edizione del Milano Off Festival in spazi dedicati dei quartieri Isola e Bovisa, con in più la *preview* del 9-10 giugno al Pavillon Unicredit, con testimoni d'eccezione. Per partecipare alla rassegna, occorre compilare la modulistica scaricabile da milanooff.com e inviarla a bando@milanooff.com entro il 28 febbraio. Alle compagnie, verrà corrisposto il 60% dell'incasso da botteghino, al netto dell'Iva. Il costo di iscrizione è di 150 euro.

Info: milanooff.com

Bando Corti in palco

"Corti in palco" è il nome del concorso bandito dal Comune di Bagnoli di Sopra e Acli Arte e Spettacolo. I copioni, di massimo 15 minuti, vanno spediti entro il 15 gennaio all'indirizzo info@atateatropadova.it. In palio, la rappresentazione dei selezionati al Teatro Goldoni di Bagnoli dal 25 marzo al 1 aprile; il pubblico e una giuria assegneranno 1.000 euro al vincitore.

Info: atateatropadova.it

Un festival per i giovani

Scadono il 29 gennaio le iscrizioni a TeatrOfficina, promosso a Settimo Milanese (Mi), tra il 17 marzo e il 21 aprile, da Semeion. Le domande, comprensive del dvd dello spettacolo, vanno inviate all'indirizzo Semeion@c/oBibliotecaComunale, via Grandi 10, 20019 Settimo Milanese o per email a info@semeionteatro.it. In palio un premio di 1.000 euro.

Info: semeionteatro.it

Teatro dialettale mon amour

Avrà luogo dal 13 al 23 luglio ad Agugliano (An) il Festival La Guglia d'oro 2016, riservato alle compagnie amatoriali dialettali. La domanda va inoltrata entro il 9 aprile all'indirizzo Associazione Culturale La Guglia - Via G.Lattanzi "B" 24, 60020 Agugliano (An). Il costo di partecipazione è di 40 euro.

Info: associazionelaguglia.it



Plot delle commedie cercasi a Milano

Presso lo spazio MiMo Loft, in corso di Porta Romana, a Milano, partirà a luglio la prima stagione di *table read comedy*, la lettura pubblica di commedie a tavolino con attori e regia, in collaborazione con Eca-Euro Comedy Academy e Moda-Maestro of Drama Academy: cinque gli appuntamenti, uno al mese. Il bando è consultabile inviando una mail a milor-ked@gmail.com.

CORSI

A scuola con Roberto Latini

È rivolto ai giovani under 35 il bando promosso dalla Fondazione Orizzonti d'Arte di Chiusi per la creazione della compagnia OrizzontiOfficine, in vista della nuova produzione che debutterà nell'ambito del 15° OrizzontiFestival. Le domande vanno inviate entro le ore 15 del 31 gennaio all'indirizzo Fondazione Orizzonti d'Arte, Via Porsenna 81 - 53043 Chiusi Centro Storico (Si) o per mail a a.fe@fondazioneorizzonti.it. I candidati, selezionati da Roberto Latini (foto sopra) e dal direttore del festival Andrea Cigni, verranno ammessi al provino di marzo.

Il teatro per il benessere

Al via i Percorsi del Benessere, i laboratori di teatro-terapia promossi da

Teatri Possibili a Milano. Due gli appuntamenti: Bioenergetica, dal 25 gennaio, condotto da Marisa Miritello, e yoga teatrale, dal 13 febbraio, con Giulia Bacchetta, al costo di 10 euro a lezione o 50 per un pacchetto da 6.

Info: teatripossibili.it

Seminario per attori professionisti

Si svolgono a partire da febbraio i laboratori organizzati da Milena Costanzo, a Milano, presso il Pim Off (8-12 febbraio, 1-5 marzo, 29 marzo-2 aprile). Il ciclo, comprendente 3 workshop intensivi, approfondirà una tecnica del mestiere dell'attore: improvvisazione, creazione di un testo, recitazione e terminerà con una dimostrazione pubblica. L'accesso è gratuito e riservato ad attori professionisti, previa valutazione. Inviare una email motivazionale a org.costanzo@gmail.com.

Errata corrige:

Nella rubrica Biblioteca, pag. 110 di Hystrio n. 4.2016, abbiamo pubblicato la locandina inesatta di un libro. Quella corretta è: Arnaldo Arnaldi, Vittorio Fiore, Pierluigi Salvadeo, Marina Spreafico, Scenografie Portatili, Siracusa, Lettera Ventidue, 2016, pagg. 80, euro 18.

Hanno collaborato:

Ilaria Angelone
Laura Bevione
Francesca Carosso
Chiara Viviani

HYSTRIO

Rivista trimestrale di teatro e spettacolo

fondata da Ugo Ronfani

editore: Hystrio-Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale, via Olona 17, 20123 Milano.

direttore responsabile: Claudia Cannella

redazione: Ilaria Angelone, Laura Bevione, Roberto Rizzente, Valeria Brizzi (segreteria).

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Nicola Arrigoni, Sandro Avanzo, Massimo Bertoldi, Mario Bianchi, Fabrizio Sebastian Caleffi, Albarosa Camaldo, Roberto Canziani, Laura Caretti, Davide Carnevali, Francesca Carosso, Manuela Cherubini, Sara Chiappori, Tommaso Chimenti, Marilena Crosato, Chiara Dattola, Jorge Dubatti, Ariel Farace, Matías Feldman, Renzo Francabandera, Renato Gabrielli, Pierfrancesco Giannangeli, Maddalena Giovannelli, Gabriel Guz, Federico Léon, Giuseppe Liotta, Arianna Lomolino, Stefania Maraucci, Fausto Malcovati, Marco Menini, Giuseppe Montemagno, Giulia Morelli, Emilio Nigro, Michele Pascarella, Damiano Pignedoli, Pier Lorenzo Pisano, Gianni Poli, Laura Santini, Francesca Serrazanetti, Simone Soriani, Rafael Spregelburd, Francesco Tei, Claudio Tolcachir, Alessandro Toppi, Franco Ungaro, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Chiara Viviani, Irina Wolf, Carmelo A. Zapparrata, Giusi Zippo.

direzione, redazione e pubblicità: via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02 40073256, fax 02 45409483, segreteria@hystrio.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 65

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

Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale
via Olona 17, 20123 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 10,00, arretrati euro 15. In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.



CHIARA DATTOLA

Chiara Dattola, che ha realizzato appositamente per *Hystrio* la copertina e l'immagine di apertura del dossier La nuova scena argentina, vive e lavora tra Milano e Parigi. È uno degli illustratori ufficiali del *Corriere della Sera* e di *Internazionale*, in Italia, e, in Francia per *Les Echos* e *Le Monde*. Collabora con case editrici italiane e straniere. Le sue illustrazioni appaiono in esposizioni, personali e non, in Italia e all'estero. Appassionata di *outsider art*, ha curato l'albo per bambini *Giovan Battista!* sull'artista di Art Brut Giovanni Battista Podestà, unica pubblicazione in Italia sul genere. Nel 2010 ha realizzato 36 illustrazioni dal titolo *Disegni per versi ispirati alla Divina Commedia*, editi dalla Galleria Spazio Papel di Milano. È docente presso l'Istituto Europeo di Design di Milano. www.chiaradattola.com

PUNTI VENDITA

Trova *Hystrio* nella tua città:

Ancona

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

Bari

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Melo da Bari 119
tel. 080 5207511

Benevento

Libreria Masone
via dei Rettori 73/F
tel. 0824 317109

Bologna

Libreria Ibs
via Rizzoli 18
tel. 051 220310

Librerie Feltrinelli
p.zza Ravegnana 1
tel. 051 266891

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

Brescia

La Feltrinelli Libri
e Musica
corso Zanardelli 3
tel. 030 3757077

Catania

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Etnea 285
tel. 095 3529001

Cosenza

Libreria Ubik
via Galliano 4
tel. 0984 1810194

Librerie Feltrinelli
corso Mazzini 86
tel. 0984 27216

Ferrara

Libreria Ibs
piazza Trento e
Trieste (Palazzo
San Crispino)
tel. 0532 241604

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

Firenze

Libreria Ibs
via dé Cerretani
16/R
tel. 055 287339

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

Genova

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

Lecce

Librerie Feltrinelli
via Templari 9
tel. 0832 279476

Mantova

Libreria Ibs
via Verdi 50
tel. 0376 288751

Mestre

La Feltrinelli Libri
e Musica
piazza XXVII
Ottobre 1
tel. 041 2381311

Milano

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

Anteo Service
via Milazzo 9
tel. 02 6597732

Joo Distribuzione
via Argelati 35
tel. 02 4980167

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

La Feltrinelli Libri
e Musica
piazza Piemonte 1
tel. 02 433541

Librerie Feltrinelli
via U. Foscolo 1/3
tel. 02 86996897

Librerie Feltrinelli
corso XXII Marzo 4
tel. 02 5456476

Libreria
dello Spettacolo
via Terraggio 11
tel. 02 86451730

Libreria Popolare
via Tadino 18
tel. 02 29513268

Libreria Puccini
c.so Buenos Aires 42
tel. 02 2047917

Modena

La Feltrinelli
Librerie
via C. Battisti 17
tel. 059 222868

Napoli

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

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Cappella
Vecchia 3
tel. 081 2405401

Librerie Feltrinelli
via T. D'Aquino 70
tel. 081 5521436

Padova

Librerie Feltrinelli
via S. Francesco 7
tel. 049 8754630

Palermo

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

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Cavour 133
tel. 091 781291

Parma

La Feltrinelli Libri
e Musica
Strada Farini 17
tel. 0521 237492

Pescara

La Feltrinelli
Librerie
via Trento angolo
via Milano
tel. 085 292389

Pisa

Librerie Feltrinelli
corso Italia 50
tel. 050 47072

Ravenna

Librerie Feltrinelli
via Diaz 14
tel. 0544 34535

Rimini

Librerie Feltrinelli
largo Giulio
Cesare 4
(angolo corso
Argentina 11
tel. 0541 788090)

Roma

La Feltrinelli Libri
e Musica
I.go Torre
Argentina 11
tel. 06 68663001

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

Salerno

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

Siracusa

Libreria Gabò
corso Matteotti 38
tel. 0931 66255

Torino

Libreria Comunardi
via Conte
Giambattista
Bogino 2
tel. 011 19785465

Librerie Feltrinelli
p.zza Castello 19
tel. 011 541627

Trento

La Rivisteria
via San Vigilio 23
tel. 0461 986075

Treviso

La Feltrinelli
Librerie
via Antonio
Canova 2
tel. 0422 590430

Verona

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Quattro Spade 2
tel. 045 809081

Vicenza

Galla Libreria
corso Palladio 12
tel. 0444 225200

STAGIONE

2016|17

Piccolo

TEATRO DI MILANO • TEATRO D'EUROPA

1947-2017 70 ANNI DI TEATRO

Teatro Strehler, 19 gennaio - 12 febbraio 2017

Antonio Latella Pinocchio

drammaturgia Antonio Latella, Federico Bellini, Linda Dalisi

regia Antonio Latella

scene Giuseppe Stellato, costumi Graziella Pepe

musiche Franco Visioli, luci Simone De Angelis

con Michele Andrei, Anna Coppola, Stefano Laguni,

Christian La Rosa, Fabio Pasquini, Matteo Pennese,

Marta Pizzigallo, Massimiliano Speziani

produzione Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa



piccoloteatro.org

Biglietteria Teatro Strehler largo Greppi - M2 Lanza
da lunedì a sabato 9.45/18.45 domenica 13/18.30, festivi chiuso.
Biglietteria telefonica 02.42.411.889

Pubblico organizzato
Promozione Pubblico e Proposte Culturali
Informazioni e prenotazioni tel. 02.72.333216



© Claudio Ferreri