HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo anno XXVIII 1/2015

testo: TI MANDO UN BACIO NELL'ARIA di Sabrina Petyx

teatromondo
PARIGI
LONDRA
VIENNA
PILSEN
CLUJ
NEW YORK
EKATERINBURG

DOSSIER: BUON COMPLEANNO MR BROOK!

teatro di figura / teatro ragazzi / critiche / danza / lirica / biblioteca

WWW.HYSTRIO.IT EURO 10 POSTE ITALIANE S.P.A. - SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - D.L. 353/2003 (CONV. IN L. 27/02/2004 N° 46) ART.1, COMMA 1, LO/MI

Fondazione
il Rossetti
TEATRO STABILE DEL FRIULI VENEZIA GIULIA
diretto da Franco Parlo

Fondazione
ilSessantennale
TEATRO STABILE DEL FRIULI VENEZIA GIULIA
1954 2014

Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia
Largo Giorgio Gaber, 1 34126 Trieste
tel 040.3593511 *fax* 040.3593555
www.ilrossetti.it *e-mail* info@ilrossetti.it
ilrossetti @ilrossetti

luca sossella editore

Marco Martinelli
Vita agli arresti di Aung San Suu Kyi

Teatro delle Albe, Vita agli arresti di Aung San Suu Kyi **tournée 14/15**
24-25 ottobre Teatro Herbena, Rubiera | 18 novembre-14 dicembre Teatro Rasi, Ravenna
21 febbraio Teatro al Parco, Parma | 27 febbraio Palamostre, Udine
3-14 marzo Teatro Elfo Puccini, Milano | **tournée 15/16** Teatro di Roma

premio sonia bonacina
"una rosa è una rosa è una rosa"
Gertrude Stein

II° EDIZIONE

Termine ultimo di iscrizione
15 Febbraio 2015

Il premio vuole promuovere il lavoro delle donne di teatro

Primo Premio € 2.500,00

www.premiosoniabonacina.it

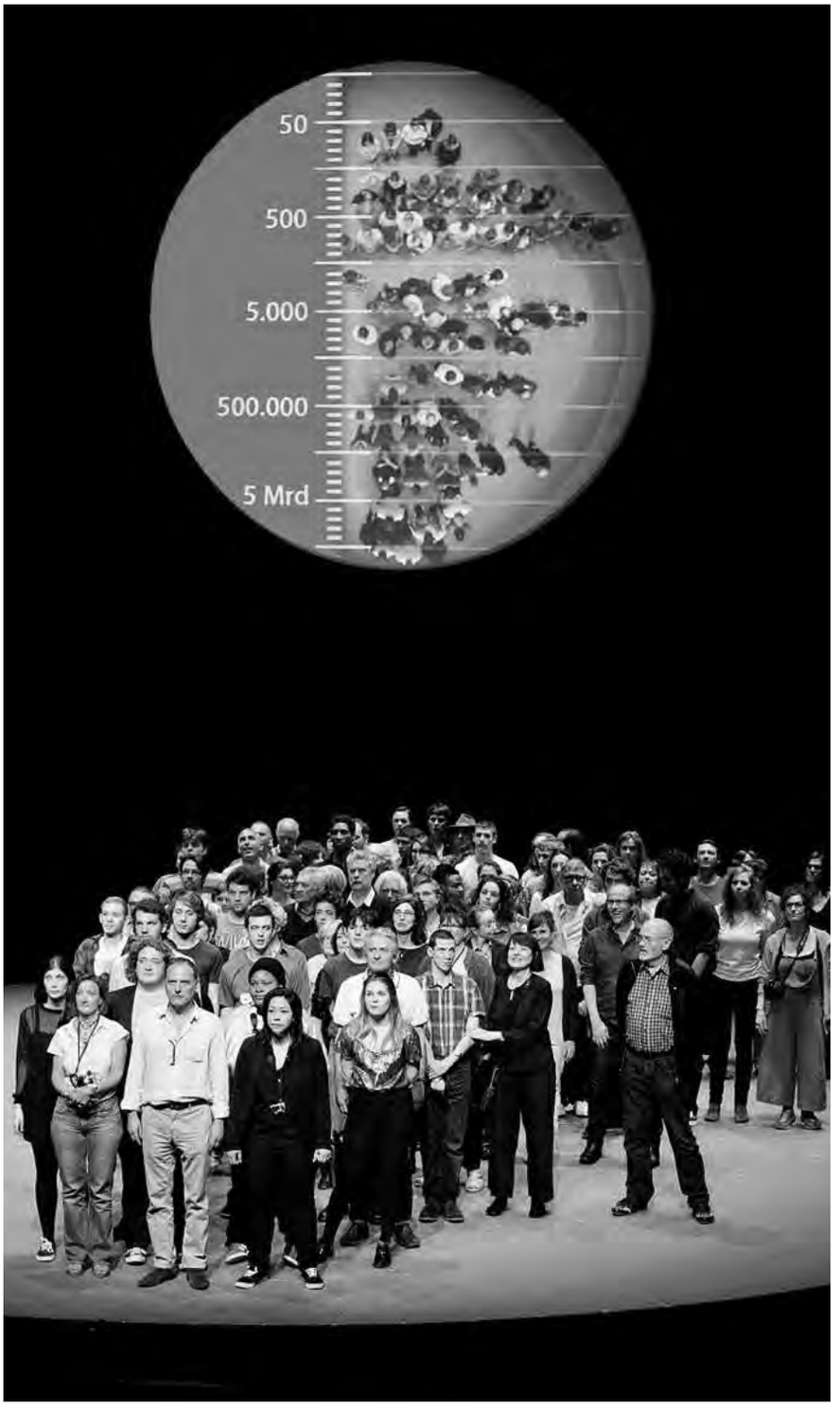
2	vetrina	**Le mappe teatrali dei Rimini Protokoll** — di Francesca Serrazanetti **Spencer Tunick e le sue performance fotografiche** — di Roberto Canziani **Questa sera si va a teatro a casa mia** — di Laura Bevione **Ecole des Maîtres, così si plasma l'attore europeo** — di Roberto Canziani **L'attore tra vocazione e mestiere** — di Renzo Francabandera
13	exit	**Addio a Lucilla Morlacchi** — di Laura Bevione
14	premio hystrio	**I bandi 2015**
16	teatromondo	**Parigi, ricostruire il mondo al Festival d'Automne** — di Giuseppe Montemagno **Londra, Ibsen a spasso nella City** — di Margherita Laera **La svolta europeista del Burgtheater di Vienna** — di Irina Wolf **Pilsen, una scena a tutta birra** — di Pino Tierno **Le vie della libertà passano per Cluj** — di Laura Caretti **Nel labirinto newyorkese dell'Off Broadway** — di Giorgia Asti
28	humour	**G(l)ossip** — di Fabrizio Sebastian Caleffi
29	dossier	**1925-2015. Buon compleanno, Mr Brook!** — a cura di Giuseppe Liotta e Giuseppe Montemagno, con interventi di Jean-Claude Carrière, Roberta Arcelloni, Georges Banu, Laura Mariani, Laura Caretti, Fausto Malcovati, Gianni Poli, Fabio Francione e Ferruccio Marotti
58	teatro di figura	**Ekaterinburg, marionette sulla Transiberiana** — di Franco Ungaro
60	teatro ragazzi	**Altre diversità al Premio Scenario Infanzia** — di Mario Bianchi
62	critiche	**Tutte le recensioni della prima parte della stagione**
93	lirica	**Da Don Giovanni ai profughi albanesi, aria nuova all'Opera**
94	danza	**Torino capitale della danza d'autunno**
97	testi	***Ti mando un bacio nell'aria*** — di Sabrina Petyx
106	biblioteca	**Le novità editoriali** — a cura di Albarosa Camaldo
110	la società teatrale	**Tutta l'attualità nel mondo teatrale** — a cura di Roberto Rizzente

Nel prossimo numero: DOSSIER: Teatro e cibo/TEATROMONDO: Berlino, Parigi, Londra, New York, Tel Aviv, Corea del Sud/ TESTO: *Supernova*, di Erika Z. Galli e Martina Ruggeri, Premio Hystrio-Scritture di Scena 2014 e molto altro…

Le mappe geografiche e teatrali dei Rimini Protokoll

Non ci sono attori, né copioni nelle performance del collettivo tedesco, ma cittadini "esperti" e protocolli. Il risultato sono spettacoli dove la drammaturgia si fonde con la sociologia, l'economia politica, l'antropologia.

di Francesca Serrazanetti



Con il successo di *Remote Milano* il pluripremiato collettivo berlinese Rimini Protokoll è approdato in Italia grazie alla tenacia e all'intraprendenza della piccola realtà indipendente Zona K. Un ritorno che segue saltuarie presenze nelle programmazioni dei festival e di cui va riconosciuto il merito: la permanenza di oltre tre settimane ha fatto conoscere al nostro pubblico gli esponenti di spicco di un teatro documentario che attinge dalla realtà e sperimenta nuovi dispositivi narrativi, portando in scena non attori professionisti ma persone identificate come "esperte", non necessariamente per professione o competenza ma anche per semplici ragioni biografiche. Perché Milano? Semplicemente «perché ci hanno invitato», rispondono Stefan Kaegi e Jörg Karrenbauer (che insieme firmano il progetto) pronti ad accogliere nuovi inviti da altre città, budget permettendo. In questo numero trovate i Rimini Protokoll nelle pagine delle Critiche (pag. 68), dopo che li avevamo lasciati, nel 2008, nella rubrica Teatromondo (*Hystrio* n. 4.2008). Nel frattempo il prolifico gruppo tedesco ha messo in cantiere nuove produzioni che hanno fatto il giro del mondo. Dal nostro osservatorio italiano li abbiamo visti nel 2011 alla Biennale di Venezia, premiati con il Leone d'Argento destinato alle realtà emergenti. Un leone che Stefan Kaegi ha portato con sé a Berlino definendolo «un animale affamato che potrebbe aiutarci a rompere buchi nei muri delle grandi istituzioni perché diventino finestre aperte verso il mondo». Missione che va riconosciuta a molti dei loro spettacoli: brecce che scavalcano i confini, per portare davanti agli occhi di tutti le vicende, i problemi, o semplicemente l'indifferenza della contemporaneità. L'attenzione agli aspetti più oscuri della nostra vita quotidiana, o alla routine di cui siamo ignari, si affianca così a impegnate inchieste su alcuni episodi della storia recente.

Città parallele e globalizzazione

Parlare delle città con un format adattabile alle diverse sedi in cui viene presentato, non è solo caratteristica del progetto *Remote X* ma è comune ad almeno altre due produzioni recenti di Rimini Protokoll. La serie *100% City* trasforma i dati statistici relativi alla popolazione delle grandi capitali in performance che portano gli abitanti in scena. Cento individui, selezionati a catena fino ad avere un campio-

ne che rispecchi la composizione demografica indicata dalle statistiche, rappresentano ognuno l'1% di una città. I *performers* spostandosi nella categoria dei "Sì" o dei "No" in risposta a una serie di domande (Chi ha meno di 25 anni? Chi è immigrato? Chi è ammalato?) riproducono una geografia vivente della società. *Ciudades Paralelas* traccia invece una mappatura diversa: si tratta di un festival itinerante che non trasporta grandi allestimenti scenici o compagnie di attori, ma singoli progetti *site specific*, compositi e riadattabili. Le città parallele del titolo emergono dalle incursioni in otto spazi "funzionali" necessari a ogni ambiente urbano, reinterpretati attraverso lo sguardo e gli espedienti narrativi di un diverso artista. A guidare (e disorientare) il pubblico sono voci in cuffia, registrazioni, azioni sceniche che rompono il limite tra dimensione privata e collettiva, tra realtà e finzione, tra spettatori (consapevoli o meno) e cittadini selezionati come *performers*. Nei caratteri comuni di biblioteche, hotel, case, industrie, stazioni, centri commerciali, emergono le peculiarità non ancora omologate dalla globalizzazione e si implementa un archivio mobile di tattiche per riappropriarsi di città che non siamo più abituati a guardare. Se progetti come *Ciudades Paralelas* o *100% City* aprono nuovi sguardi sul quotidiano ed esplorano le città nella loro dimensione contemporanea e condivisa (e in questo senso si allargano alla più ampia partecipazione del pubblico) un'altra direzione del lavoro dei Rimini Protokoll è quella che indaga singoli episodi della storia recente. A partire da un'attenta ricerca e dalla selezione di "esperti" protagonisti di quei fatti, il "docu-teatro" prende vita con i racconti personali supportati da una precisa e intelligente struttura drammaturgica, "protocollo" necessario a fare da tramite alla libertà dell'arte. *Vùng biên gió'i* (*Border area*) racconta – attraverso le storie di sette immigrati vietnamiti di prima e seconda generazione e di un colonnello tedesco che per lungo tempo ha controllato il confine tra Germania dell'Est e dell'Ovest – dei 60.000 "lavoratori a contratto" del Vietnam che alla fine degli anni '80 vivevano nella Ddr. Una struttura simile a *Bodenprobe Kasachstan* che costruisce, con le testimonianze personali di cinque protagonisti di diverse età, un affresco del Kazakistan di ieri e di oggi: dai flussi migratori dei "tedeschi etnici", deportati sotto Stalin e poi richiamati in Germania, alla scoperta di uno dei più grandi giacimenti petroliferi degli ultimi vent'anni. Dialoghi con interlocutori in collegamento video, balli tradizionali, carte geografiche e dati statistici contribuiscono alla formazione di questo teatro-documentario in bilico tra arte e inchiesta. *Lagos Business Angels* punta invece l'attenzione su uno degli stati in più rapida crescita al mondo, mettendo a confronto cinque uomini d'affari nigeriani con le loro controparti europee.

Tra i più recenti debutti sono *Volksrepublik Volkswagen. China Pictures Import* e *Word Climate Change Conference*: se il primo porta in scena le lettere degli impiegati della Volkswagen in Cina (al centro troviamo ancora globalizzazione, economie e flussi migratori), il secondo offre al pubblico l'occasione di prendere parte a gruppi di lavoro sui temi all'ordine del giorno della conferenza mondiale sul cambiamento climatico.

Il pubblico dentro il dispositivo

Ciò che è interessante nelle più recenti evoluzioni del teatro dei Rimini Protokoll – al di là del suo farsi *medium* per parlare di temi politici e sociali in una forma sempre nuova – è la ricerca più propriamente artistica sui dispositivi della narrazione, che servono a portare il pubblico più vicino alle storie raccontate e, spesso, fuori dagli spazi del teatro istituzionale. Al centro della struttura drammaturgica si trovano così video e audio-guide (dalla voce in cuffia di *Remote Milano* ai video sui tablet di *Situation Rooms*), joystick e videogames (come accade ai 200 spettatori di *Best Before* che, come avatar anonimi, orientano il "gioco" in una dimensione collettiva che esce dallo spazio virtuale), telefonate intercontinentali (a guidare l'azione scenica di *Call Cutta* sono impiegati di un *call center* in diretta dall'India all'Europa), che diventano i supporti per le narrazioni. Uno degli apici di questa sperimentazione è *Situation Rooms*, uno spettacolo sulla guerra in cui le convenzioni sceniche si annullano e reinventano: lo spazio della rappresentazione è un'architettura di stanze che prende spunto dalla Situation Room della casa Bianca, immortalata nel 2011 nella foto che ritraeva i vertici degli Stati Uniti mentre seguivano in diretta l'uccisione di Osama Bin Laden in Pakistan, pronti a prendere decisioni sul corso della storia in tempo reale. Ogni spettatore ripercorre, guidato da un tablet, le vicende di venti protagonisti le cui vite si sono, per ragioni diverse e dai capi opposti del mondo, intrecciate con la guerra. In quindici Situation Rooms condensate a ricostruire l'architettura globale della guerra, si concentrano così le multiformi facce del conflitto, in una drammaturgia che non ha uno sviluppo uguale per tutti ma un alternarsi di parti in cui ognuno a rotazione si cala: dal rifugiato al pilota di droni, dall'avvocato per i diritti umani all'esperto di armi, dal parlamentare all'hacker, dal fotoreporter al dipendente di ong, dal chirurgo di Medici senza Frontiere al giornalista, dal pacifista al bambino soldato. A testimoniare la ricerca di un linguaggio che travalica gli ordini convenzionali, scomponendo spazi, ruoli e testi della tradizionale struttura drammaturgica, scenografica e d'interpretazione, è il libro *Rimini Protokoll-ABCD*, pubblicato nel 2012 da Verlag Theater der Zeit. Le lezioni e le conferenze dei tre fondatori, Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel, sono qui smembrate in un abbecedario di parole chiave (titoli di spettacoli, concetti, nomi, luoghi). Una mappa senza un inizio e una fine, un database frammentario di rimandi intertestuali, fruibile in ordine sparso ma allo stesso tempo legato a una precisa struttura-protocollo. Proprio come le loro performance. ★

In apertura un'immagine da *100% Paris* (foto: William Beaucardet); in questa pagina, i fondatori di Rimini Protokoll, Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel (foto: David von Becker).

L'arte di Spencer Tunick: performance per macchina fotografica

C'è un'idea di teatro e di regia dietro alle immagini del fotografo newyorkese famoso per i nudi di massa. Dove i corpi sono creta da modellare, pixel con cui comporre immagini, soggetti da mettere in relazione con lo spazio.

di Roberto Canziani

Prima che il suo nome, restano famose le sue fotografie. Un sentiero composto da un centinaio di corpi umani nudi, rosei, distesi, che si snoda in un deserto (Black Rock Desert, Nevada, Usa). Una catasta di membra, sempre nude, ammassate l'una sull'altra, davanti a una tela di Rubens (museo di Düsseldorf, Germania, 500 partecipanti). Una lama di salme viventi che taglia di netto il tessuto cittadino, davanti allo sfondo imponente dei grattacieli (Cleveland, Usa, 2.754 partecipanti). E finalmente un oceano di persone, 18.000, ancora una volta senza vestiti, accovacciate, in una delle piazze più estese del mondo (El Zòcalo, Città del Messico).

Nell'immensità di quel pomeriggio messicano, 18.000 corpi stanno per diventare i pixel di un'opera d'arte di massa vivente. Obbiettivo puntato. Apertura e tempo d'esposizione coordinati. Messa a fuoco precisa. Click. Click. Click. Il respiro e il sudore della folla, sotto la luce di un sole azteco. Una Land Art fatta di epidermide, di edifici, di carne.

Studentessa di talento

«Spencer Tunick è affascinato dalla metamorfosi del corpo che diventa forma, e dall'effetto che le location che ha scelto producono su questo nuovo aspetto (e viceversa). In tal senso, i corpi nudi sono creta per Spencer. Li usa come un pittore usa i colori a olio, o uno scultore usa il marmo».

Fossi stato uno dei docenti della Tisch School for Arts della New York University, quando l'allieva Stefani Germanotta, nel 2002, presentava alla commissione la sua tesina di diploma,

l'avrei subito invitata ad aggiungere: «Tunick li usa anche come chi fa spettacolo, teatro, o ancor meglio danza: artisti che producono senso partendo dalla relazione tra il corpo e lo spazio intorno».
Ma non insegnavo alla Tisch School, nel 2002. E Stefani Germanotta, una bruna allora abbastanza insignificante ma di grande talento, non si chiamava ancora Lady Gaga. Non si diplomò mai: il talento però rimase. E rimane anche il valore di quelle sue intuizioni, semplici ma inoppugnabili.
Nella stessa dissertazione, Germanotta metteva a paragone il lavoro del newyorkese Tunick e quello di uno dei personaggi chiave della scena britannica del dopoguerra, il critico Kenneth Tynan, ideatore del più scandaloso spettacolo che si fosse visto a Londra nel bollente 1969, lo svestitissimo *Oh Calcutta!* Tanto nelle idee di Tynan l'implicazione del sesso si manifesta attraverso il corpo – sosteneva Germanotta – quanto nelle installazioni di Tunick il corpo dismette ogni connotato sessuale. Ma per entrambi resta fondamentale la questione della messa in scena.
Non è soltanto Lady Gaga, una che di spettacolo se ne intende, a suggerirci di guardare il lavoro visivo di Spencer Tunick dal punto di vista del teatro. È lo stesso fotografo statunitense, oggi, a 48 anni, a confermarci che, al di là dell'opera finita, dell'immagine finale, ciò che per lui conta, il "cuore" del suo lavoro, è un'idea di messa in scena: «Una performance teatrale per la macchina fotografica».

Il regista fotografo

Ho incontrato Tunick a Trieste, qualche mese fa, in una delle sessioni di "Salotto Vienna", manifestazione a cui era stato invitato dopo aver realizzato nella capitale austriaca una delle sue installazioni in occasione del Campionato europeo di calcio 2008 e aver convocato 1.800 persone all'Ernst Happel Stadium, affinché posassero nude, sugli spalti, sulle sedute della gradinata, sul prato verde (una testimonianza filmata si può trovare all'indirizzo web http://vimeo.com/5417927).
A sentirlo rievocare quell'episodio del suo curriculum di artista, mi è parso evidente quanto un'idea di regia presieda a ognuno dei suoi lavori. La drammaturgia dell'evento. La logistica di accoglienza e la gestione sul posto delle masse. La composizione dei quadri e la ricerca, in un arco di tempo limitato, delle interazioni tra l'immobilità delle strutture architettoniche (o urbanistiche) e la fluidità dei corpi viventi. La scelta, non dei costumi, ma dei colori e dei toni della pelle. L'attenzione per la luce e per le sue continue variazioni. L'utilizzo di un sistema sonoro e di megafoni per indirizzare, istruire, coordinare i partecipanti. L'esecuzione, in serie, degli scatti come punto d'arrivo finale, al pari di una "prima" o di un debutto, che fermi, congelandole, la varietà e molteplicità delle "prove". Il teatro del fotografo Tunick è in questo processo.
«La nudità è un linguaggio – spiega – e io non penso minimamente a un palcoscenico per metterlo in scena. Ma certo c'è un'idea di teatro nella maniera in cui dispongo i corpi, nelle forme e nei motivi che riesco a disegnare con questa materia animata. A volte mi interessa creare un rapporto inedito con il paesaggio, o le strutture della città, gli edifici, le strade, in modo da far emergere una prospettiva nuova, o che sia possibile coglierli con uno sguardo diverso. A volte parto da un'idea, chiamiamola pure drammaturgia, e sulla base di questa organizzo la composizione dei corpi, le loro posture, che stiano in piedi, in ginocchio, distesi, distanti, vicini, abbracciati, ammassati».
In molti casi alla base di questa "drammaturgia" c'è lo spirito libertario e ambientalista che caratterizza Tunick anche politicamente, la sua apertura verso i comportamenti e le subculture di genere, il suo avere a cuore le sorti del pianeta. Se nelle fotografie c'è bisogno di un occhio attento per cogliere tutto questo – tutto ciò che è pre-fotografico – i numerosi filmati che oramai accompagnano ogni sua installazione sono la testimonianza palese di una regia dell'evento.

Rosso e oro per Wagner

Punto d'arrivo, finora, di questo percorso che si muove tra immagine fotografica e performance è il lavoro che Tunick ha realizzato a Monaco nel 2012.
L'aria doveva essere ancora fredda, in Max-Joseph-Platz, alle tre del mattino del 23 giugno, quando sono arrivati i primi tra i 1.700 volontari, che davanti alla Bayerische Staatsoper hanno cominciato a togliersi vestiti e biancheria e a dipingersi il corpo, dai capelli alle unghie dei piedi, chi con la vernice rossa chi con quella dorata. Sulle vie d'accesso, sugli edifici, sul basamento e sulla statua che si erge al centro della piazza, le file e i gruppi di uomini e di donne sono allora apparsi nella loro ineguagliabile, singolare, colorata nudità. Un disporsi ordinato o ondeggiante, a gruppi, a cerchio, ad anello, o a nastro. E l'impatto del rosso e dell'oro viventi sul grigio duro della pietra. Una sequenza di grande forza cromatica e coreografica, che si può ancora vedere all'indirizzo web http://vimeo.com/45803279.
A spingerli non era tanto l'inaugurazione della stagione estiva della Staatsoper con il wagneriano *Ring des Nibelungen*, quanto lo stesso desiderio che fin dagli anni '90 ha motivato migliaia e migliaia di persone: i partecipanti delle oltre ottanta installazioni realizzare da Tunick in tutto il mondo. Spinte e ragioni diverse: chi l'orgoglio della libertà corporea, chi un sentimento ambientalista, chi l'eccitazione per la straordinarietà dell'impresa. Per tutti, la sensazione che posare nudi, assieme, farsi materia di un'opera d'arte collettiva, fosse un'esperienza che nella vita non bisogna mancare. ★

In apertura una performance di Spencer Tunick al Museo di Düsseldorf.

Nudi per una buona causa

È nato il 1° gennaio 1967 alla periferia di New York, da una famiglia di origine ebraica, fotografi da quattro generazioni. «Da bambino, durante le vacanze alle Bahamas, vedevo molti scandinavi passeggiare nudi sulla spiaggia senza imbarazzi». Quel senso nordico di libertà è ancora oggi il motore più potente del lavoro di Spencer Tunick, il fotografo dei nudi di massa. Nudi senza eros. Nudi per una buona causa. Tutte le persone che ama fotografare, volontari giovani e anziani, donne e uomini, anche bambini, di qualsiasi colore e carnagione, si possono autocandidare a una delle prossime imprese attraverso il sito internet (www.spencertunick.com). Dal 1992 in poi, sono state quasi 80 le location scelte per i suoi progetti, tra cui alcuni teatri (quello di Bruges, la Sidney Opera House) e festival (quello di strada di Aurillac, o il festival "radicale" Burning Man nel deserto del Nevada). Se intervistandolo gli si domanda: «Senta, Tunick, cos'è per lei il corpo?». Lui sorride, ti squadra dalla testa ai piedi, e professionalmente ti dice: «Faccia un po' vedere...».

Questa sera si va a teatro a casa mia

Una scena dentro le mura domestiche. E così dai 16 mq della soffitta dei Marcido alle case-museo milanesi, c'è chi cucina (Ariette, Cuochivolanti), chi racconta (Cuocolo-Bosetti) e perfino chi riordina la casa (15febbraio). Alla ricerca di nuovo pubblico.

di Laura Bevione

«Una trappola per la realtà», così Renato Cuocolo e Roberta Bosetti definiscono il loro terreno teatrale favorito, ossia la casa. Uno spazio che, proprio perché familiare e apparentemente innocuo, consente di rivelare anfratti nascosti dell'esistenza e di aprire squarci di verità in un'accomodante ordinarietà. La casa, dunque, quale luogo capace di celare accuratamente spoglie ed emozioni del reale e, allo stesso tempo, di riportarle con immediata evidenza alla luce. Così accade in *Secret Room* che, dalla sua creazione, nel 2000, è stato replicato più di 1.500 volte in case differenti, in ogni parte del globo.

Il cielo in una stanza

Il primo di numerosi spettacoli immaginati per uno spazio domestico, esso è esemplare della particolare idea di teatro della coppia **Cuocolo-Bosetti**, una concezione in cui l'elemento familiare e rassicurante si coniuga con uno strisciante e persistente sentimento del perturbante. Un'analoga volontà di evidenziare «l'aspetto misterico del teatro» è alla base degli spettacoli realizzati dai torinesi **Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa** in tre particolarissimi appartamenti che, oltre che luogo della rappresentazione, erano – come accade anche per Cuocolo-Bosetti – anche reale abitazione degli artisti. Nel 1984 – racconta Maria Luisa Abate, storica attrice della compagnia – i Marcido, appena nati, misero in scena *Studio* – che poi diverrà *Le serve, una danza di guerra* – nella soffitta-studio attigua a quella in cui vivevano Daniela Dal Cin e Marco Isidori, in via Berthollet, zona non proprio raccomandabile nei pressi della stazione di Porta Nuova. Uno spazio piccolissimo – circa 16 metri quadri – nel quale trovavano posto undici spettatori che, prima, avevano sostato in un minuscolo foyer per venire poi accolti in un vero e proprio teatro in miniatura, delimitato da un sontuoso sipario rosso che, anziché con le frange, terminava con tante lance aguzze. In quella malandata soffitta i Marcido sperimentarono come «la necessità diventa virtù drammaturgica» e la situazione claustrofobica in cui era costretto il pubblico rifletteva efficacemente il clima altrettanto soffocante che pervade la pièce di Genet.

Dieci anni dopo la scena si sposta in via Beaumont, nello spazioso alloggio in cui vivono Maria Luisa Abate e i suoi fratelli: qui, dopo aver abbattuto abusivamente un muro per ricavare uno spazio più ampio, i Marcido creano *Il cielo in una stanza* (1994), spettacolo per un unico spettatore, cui è richiesto di fronteggiare ben dieci attori stando seduto in groppa alla Tigre Ma che, cortese ma autoritaria, lo costringe a seguire un rigido itinerario all'interno dell'appartamento, senza possibilità alcuna di emanciparsi dal punto di vista stabilito dal regista Marco Isidori. Nel 1997 è la volta di *Happy days in Marcido's field*: Maria Luisa/Winnie convive quotidianamente con l'immenso lampadario che è il cuore della scenografia, in una voluta e totale sovrapposizione di spazio domestico e spazio teatrale, mentre la prossimità del pubblico con i corpi nudi degli attori accresce l'impatto emotivo dello spettacolo. Abbandonato l'alloggio di via Beaumont, il centro dell'attività dei Marcido si sposta nel nuovo alloggio di Maria Luisa, in via San Domenico: per questo particolarissimo appartamento – con una parete cieca, come in un teatro – Isidori crea nel 2000 *A tutto tondo. Nuova certificazione del mondo di Suzie Wong*, un «esperimento tutto claustrofobico per trenta-trentacinque persone», in cui l'attrice è rinchiusa in una sorta di teatrino/gabbia il cui palco, sollevandosi a poco a poco, la schiaccia contro il soffitto. Nulla di familiare, dunque, bensì la necessità di ribadire, all'interno di «uno spazio proprio», il carattere «quasi elitario del teatro», un'esperienza che deve ambire a suscitare emozioni né superficiali né, tantomeno, banalmente scontate.

Se per i Marcido la casa è, allo stesso tempo, il luogo della vita e il luogo della rappresentazione e, dunque, non può che essere una, nel 1989 **Laura Curino**, **Mariella Fabbris** e **Lucilla Giagnoni** vollero sperimentarne la possibile molteplicità, recitando e vivendo ogni sera – o quasi – in un'abitazione diversa. L'originale – e un po' folle – progetto ***Stabat Mater***, realizzato con la partecipazione di Luca Riggio e la regia di Roberto Tarasco, condusse le tre attrici a viaggiare attraverso tutta la penisola. Un progetto nato come "costola" di uno spettacolo del Laboratorio Teatro Settimo ispirato all'opera di García Márquez, *Nel tempo fra le guerre*, di cui le tre furono interpreti nel ruolo di altrettante sorelle. Proprio dal desiderio di approfondire il lavoro sui personaggi, germinò l'inusuale idea di girare, vestendo i panni delle tre donne, in case private e luoghi non teatrali, cercando il contatto diretto con il pubblico lì radunato e chiedendo come compenso non il pagamento di un biglietto bensì l'ospitalità per la notte. Le tre attrici non si aspettavano applausi ma, a fine spettacolo, erano pronte a offrire una tazza di caffè oppure un semplice bottone.

Quella di *Stabat mater*, dunque, non fu una tournée bensì una vera e propria avventura teatrale, in cui i ruoli e le identità si sovrapponevano vertiginosamente fino a far girare la testa: il viaggio delle attrici divenne l'itinerario delle tre sorelle – le interpreti indossavano sempre i costumi di scena – senza che vi fosse una reale soluzione di continuità fra la "recita" vera e il suo prima e il suo dopo, fino a giungere a una quasi totale coincidenza fra l'attrice nomade e il personaggio altrettanto nomade che rappresentava.

Nutrire il corpo e la mente

Un progetto unico e, forse, irripetibile che, nondimeno, ha lasciato in una delle protagoniste, **Mariella Fabbris**, il gusto di mettersi in scena in spazi non teatrali: da qualche anno, infatti, l'attrice porta in giro nelle case d'Italia ***Cibo degli angeli***, uno spettacolo-cena liberamente ispirato a un racconto di Antonio Tabucchi. L'autrice e interprete mescola l'originale idea su cui lo scrittore tessé il proprio racconto con il ricordo della nonna e dei suoi indimenticabili gnocchi. Mariella evoca in scena la propria «ava» e tre specialissimi «volatili» che inducono la loro accidentale ospite a inventarsi nuovi, saporitissimi piatti partendo da due ingredienti genuini e inestimabili come la farina e le patate. Uno spettacolo che parla delle «cose buone della terra» e, soprattutto, invita a riscoprire il valore dell'accoglienza: come la nonna seppe accudire i suoi insoliti ospiti con le ali, così Mariella si prende cura dei suoi convitati-spettatori, offrendo loro certo un piatto nutriente e gustoso, ma soprattutto la gioia e il piacere di un racconto semplice eppure colmo di meraviglia.

Il cibo è un elemento comune a numerose esperienze di teatro nelle case, a partire da quella forse più nota, ovvero il **Teatro delle Ariette**, fondato nel 1996 da Paola Berselli e Stefano Pasquini, con sede nell'omonima azienda agricola che è anche la loro abitazione privata, a Castello di Serravalle (Bo). Una decisione dettata dalla necessità e, allo stesso tempo, dal desiderio di libertà, poiché, come racconta Stefano, «non essendoci sale teatrali in zona, abbiamo scelto la nostra sala da pranzo, un luogo sicuramente più piacevole, perché la casa è lo spazio in cui la gente è abituata a stare e dove la dimensione è quella dell'intimità. E poi, come diceva Judith Malina, facciamo teatro a casa nostra per essere liberi». Così nel 1997 la coppia crea il progetto *A teatro nelle case* – la cui ultima edizione si è svolta nell'ottobre 2014 – con un articolato cartellone di spettacoli ideati per spazi domestici e non solo. Nel 2000 la compagnia ristruttura un altro luogo, il Deposito Attrezzi, «per poterci permettere esperienze più ampie: non solo l'attore-narratore ma anche spettacoli pensati per teatri "tradizionali", come *Made in Italy* dei Babilonia». Sì, perché la casa è un «luogo vivo e abitato, come

può o, meglio, deve essere un teatro». Un'affermazione indicativa dell'idea di teatro alla base del progetto – di vita e di arte, di nuovo inestricabilmente legate – di Paola e Stefano: la ricerca di prossimità e di intimità con lo spettatore, una poetica che nasce da una costrizione – la casa è uno spazio innegabilmente limitato, mancano mezzi tecnici fondamentali come luci e graticcia – e che proprio da essa ricava forza emotiva e unicità artistica. Gli spettatori, così, vengono collocati letteralmente «dentro la scenografia, rompendo la barriera fra palco e platea e creando invece uno spazio scenico condiviso». Allo spettatore è negata la comoda passività della poltrona sostituita invece da un invito alla partecipazione attiva, ponendosi «al centro dell'evento teatrale e modificando l'azione scenica stessa». L'obiettivo è quello di «spiazzare lo spettatore» e, in questo modo, coinvolgerlo in una relazione positiva con quanto accade nello spazio scenico, comprese la preparazione e la condivisione di un pasto che non è mai accessorio allo spettacolo, bensì sua parte integrante e necessariamente pregnante.

E il cibo è elemento significativo e qualificante di una compagnia torinese nata nel 2006, i **Cuochivolanti,** che portano a domicilio gustosissime cene e performance teatrali altrettanto "saporite", quale il rodato *Kitchen Kabarett*, una sorta di varietà culinario durante il quale la compagnia cucina, recita, canta e balla. Il piano teatrale e quello gastronomico si mescolano non perdendo mai di vista lo scopo primo che è – ci dice Davide Barbato, uno dei fondatori della compagnia – quello della «condivisione con il pubblico». Davide spiega efficacemente la propria scelta artistica: «Il cibo permette di fare un discorso più intimo. Tu stai nutrendo lo spettatore e, nel mezzo dell'azione performativa, riesci a trasmettere altri contenuti, quasi nascondendo qualcosa nel cibo».

Un momento conviviale che è rinnovata celebrazione di un rito archetipico: così il cantastorie canavesano **Claudio Zanotto Contino** parla, a proposito della condivisione di tisane e biscotti che conclude i suoi *Racconti nella stalla*, di «fare la comunione con il pubblico». Una dimensione rituale arcaica (si ricordino le esperienze di **Giuliano Scabia** negli anni Settanta) che forse soltanto il teatro fatto nelle case riesce a ricreare e che è alla base dell'esperienza teatrale di Zanotto Contino: la stalla, luogo dove ancora meno di un secolo fa ci si raccoglieva nei mesi invernali per combattere il freddo e trascorre le lunghe serate, diventa lo spazio in cui il cantastorie racconta le storie popolari raccolte durante l'estate vagabondando fra le valli piemontesi. Gli spettatori, raccolti nell'intimità della stalla, riscaldata dalla presenza dell'asina Geraldina, rivivono un rito vecchio quanto l'umanità che, fin dai suoi albori, prese l'abitudine di ritrovarsi in una grotta per raccontare storie e, così, imparare la vita e i sentimenti.

Se lo spettatore non va al teatro...

L'azione del raccontare quale strumento per comprendere e, magari, superare il male della realtà in cui ci si trova a vivere è alla base di un'altra interessante esperienza di teatro nelle case, *La cosa principale*, spettacolo che l'attrice parmense **Laura Cleri** ha tratto dal romanzo di Milena Agus *Mal di pietre*. Uno dei personaggi del racconto della scrittrice sarda è proprio l'abitazione della protagonista, nella quale la voce narrante, la Nipote, va a vivere, scoprendo così il mal d'amore sofferto dalla Nonna. Nel lavoro di Laura, «la casa diventa la protagonista centrale» e gli spettatori vengono accolti come ospiti da «una "padrona di casa" che li fa accomodare e li accudisce e poi il suo racconto prende vita, ma nulla deve essere troppo scontato e naturale, perché nulla dovrebbe essere come uno si aspetta che sia». Di nuovo il rapporto diretto con gli spettatori – cui è inviata una mail esclusiva, è consegnato un bicchierino personalizzato e, nella parte finale, è affidato il compito di leggere l'epilogo della storia – e, allo stesso tempo, la consapevolezza delle enormi potenzialità immaginifiche ed emozionali dello spazio casa che, proprio perché familiare, riesce a coinvolgere un pubblico non soltanto teatrale e a sorprenderlo mostrandogli aspetti dimenticati del proprio io.

Un'esperienza unica che **Massimo Carniti** e **Alessandra Sechi**, già colleghi al Teatro la Ribalta di Merate, hanno deciso di proporre a un numero – sperano – sempre più elevato degli abitanti della Brianza. Sull'esempio di quanto avveniva in Spagna, dove la crisi economica ha

suggerito ad alcuni teatranti l'idea di allestire i propri lavori in spazi privati, Massimo convince l'amico Michele Fiocchi ad allestire il suo *Coccodrilli* in casa sua, invitando alcuni amici, allettati anche da una cena post-spettacolo. L'esperimento si rivela un successo inatteso e convince Massimo e Alessandra a inventare, nel 2013, come associazione Fuoritraccia, una vera e propria «rassegna di teatro domestico itinerante», denominata ***Mezza stagione errante*** e giunta ora alla sua seconda edizione. Spiega Massimo: «ogni due settimane un appuntamento in una casa diversa». E sono gli spettatori stessi, dopo essere stati ospiti, a chiedere di ospitare a loro volta uno spettacolo, segnale di un'iniziale diffidenza che svanisce non appena sperimentata questa formula vincente di arte e cucina – ogni appuntamento si conclude con «rinfresco» ispirato al tema dello spettacolo stesso – di emozione e incontro, con l'artista e con gli altri spettatori. Un cartellone costruito con «spettacoli scelti con cura in quel mondo parallelo formata da compagnie che fanno solo teatro nelle case ma anche fra artisti professionisti conosciuti a livello nazionale e giovani talenti che hanno deciso di sperimentare questa formula».
E così, accanto a Cuocolo-Bosetti e al Teatro delle Ariette, troviamo Ermanna Montanari e Arianna Scommegna ma anche i partecipanti al laboratorio su Medea tenuto da Gianluigi Gherzi. È significativo che molti attori scelgano – come la stessa Laura Cleri, solitamente impegnata con la compagnia del Teatro Due di Parma – di confrontarsi con il teatro nelle case: un modo per sperimentare linguaggi altri e, soprattutto, per tornare a incontrare il pubblico, cercando magari di avvicinare al teatro anche chi da anni ne è digiuno.
Obiettivo che è alla base di un'altra stagione pensata per ambienti domestici, **Stanze**, progetto sviluppato tre anni fa a Milano da **Alberica Archinto** e **Rossella Tansini** partendo «dall'idea portante di sviluppare una più forte e capillare diffusione del teatro attraverso situazioni di estrema vicinanza tra chi recita e chi assiste». Sono nati così piccoli cartelloni, costruiti con spettacoli, studi, letture di testi inediti, performance allestiti in appartamenti, «in una spiazzante contaminazione tra la sfera della rappresentazione e gli spazi personali di chi li abita». Nell'edizione 2014, poi, le due organizzatrici hanno affiancato alle case private i laboratori degli artisti, studi di architetti e dimore di mecenati e amanti d'arte, motivando così questa interessante scelta: «Fedeli al principio di contribuire alla formazione di un nuovo pubblico per il teatro, e di ridurre le distanze tra gli spettatori e le espressioni della scena contemporanea, riteniamo che il confronto fra ambiti e sfere di interesse diversi sia proficuo sia per gli artisti sia per gli abituali frequentatori di queste case-museo. Si tenta così un inedito connubio, un punto di scambio e di confronto fra spettatori di varia formazione intellettuale, condotti dal teatro – e dai luoghi in cui esso avviene – a condividere un'esperienza fuori dai canoni». E che assistere a uno spettacolo allestito in uno spazio privato, dove scenografia e platea coincidono e il diaframma fra spettatore – divenuto ospite – e attore – padrone di casa accudente e seducente – si annulla, sia un'occasione unica lo dimostra l'alto numero di pubblico che le compagnie e gli artisti citati riescono a raggiungere.
Un dato giustificato dalla stessa natura del teatro nelle case, come spiega bene Stefano Pasquini: «I "piccoli numeri" danno la tenitura che consente il passaparola e dunque la sopravvivenza di uno spettacolo». Stefano parla giustamente del teatro nelle case come una «tipicità teatrale da tutelare poiché, malgrado sia marginale, possiede un alto significato ed è capace di coinvolgere molto pubblico». Spettatori felici di celebrare con nostalgia l'antico rito del raccontare storie e di condividere un pasto; di lasciarsi "perturbare" da vicende emozionanti e coinvolgenti e di ritrovarsi con estranei che al termine della serata sono amici; e, infine, di avere la casa pulita, come accade se si ospitano i torinesi **Lorenzo Fontana** e **Valentina Diana** dell'**Associazione 15febbraio** che, fin dal 2009, offrono il loro particolarissimo ***Servizio di pulizia***. Uno spettacolo anomalo, divertente e triste insieme, che i due definiscono come «una specie di sogno di gruppo, solo un tentativo che per un breve lasso di tempo fa sperare un gruppetto di persone, che le fa stare assieme sulla base comune di una minuscola e praticamente impossibile speranza». Quale definizione migliore per il teatro nelle case? ★

In apertura un'immagine da *Stabat Mater* di Laura Curino, Mariella Fabbris e Lucilla Giagnoni; nella pagina precedente, Roberta Bosetti in *Roberta torna a casa*, di Cuocolo-Bosetti (foto: Andrea Macchia) e una scena di *Matrimonio d'inverno*, del Teatro delle Ariette (foto: Pilar G. Manzanares).

Per saperne di più

- Giuseppe Bartolucci, *Teatro come mito, come possessione, come trasgressione*, in *I teatri della Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa*, a cura di Davide Barbato, Roma, Editoria e Spettacolo, 2006.
- Renato Cuocolo e Roberta Bosetti, *The Secret Room*, Castello di Serravalle (Bo), Le Ariette Libri, 2006.
- Gerardo Guccini e Michela Marelli (a cura di), *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del "teatro narrazione"*, Castello di Serravalle (Bo), Le Ariette Libri, 2004.
- Massimo Marino (a cura di), *Teatro da mangiare*, Castello di Serravalle (Bo), Le Ariette Libri, 2003.
- Cristina Valenti (a cura di), *Il teatro nelle case. Percorsi teatrali a confronto*, Bologna, ed. Provincia di Bologna, 2001.

Sitografia
www.cuochivolanti.it
www.cuocolobosetti.org
www.lestanze.eu
www.marcidomarcidorjs.org
www.teatrodelleariette.it
www.15febbraio.com
facebook.com/pages/Fuoritraccia
facebook.com/pages/geraldinaeclaudiozan8
facebook.com/pages/mariella.fabbris

Ecole des Maîtres: così si plasma l'attore europeo

Da quasi 25 anni il master di alta specializzazione ideato da Franco Quadri, e sviluppato a Udine, continua a puntare verso una formazione internazionale, che anticipi le dinamiche della politica e della cultura.

di Roberto Canziani

La lista dei "maestri" è lunga. Una trentina. Basta scorrerla e sotto il dito passa tutta la grande regia europea di questi ultimi quarant'anni.
Il primo è Ronconi, che apre l'edizione del 1990, a Bruxelles, e parla del lavoro che lo sta impegnando in quei giorni, *Gli ultimi giorni dell'umanità*. Nei pomeriggi successivi prendono la parola Delcuvellerie, Grotowski, Vasil'ev, Lassalle. A loro, Franco Quadri chiede «una testimonianza, una sorta di confessione biografica».
Ma già l'anno successivo, Luis Miguel Cintra dà ai propri colloqui la forma di lezioni e squaderna davanti a chi lo segue lo spettacolo che ha rimontato apposta per Udine, *La Comedia de Rubena* di Gil Vicente. Nel 1992, ecco sessioni in Belgio, Francia e Friuli con Yannis Kokkos, Lev Dodin, Peter Stein, nuovamente Ronconi. E l'elenco si allunga via via nel decennio. Maestri maturi – come Fo, Langhoff, Castri, Cecchi – si alterneranno a quelli di una più giovane generazione: Pippo Delbono, Antonio Latella, Rodrigo Garcia, Matthew Lenton. Nel 2012 Rafael Spregelburd arriverà, sempre a Udine, portando lo spirito atlantico della sua Argentina. Nessuno però che voglia farsi chiamare "maestro", meno che meno "pedagogo". Sono qua per trasmettere un'esperienza, dicono. Ma la formula è quella: siamo all'Ecole des Maîtres.
Anche la lista degli "scolari" è lunga, lunghissima. Almeno venti volte quella dei "maestri". Scorrerla è come inoltrarsi in un campo appena seminato. Se il seme è buono e resistente, la pianta crescerà. Tra gli allievi del 1991 spuntano nomi che diventeranno poi familiari: c'è Virginio Liberti, c'è Sandro Mabellini, c'è Marco Toloni. Nell'edizione del 2000, rivolta a 22 giovani attori provenienti da Francia, Belgio, Portogallo, Italia, il gruppo nazionale mette insieme personalità pronte a spiccare il volo: Fausto Russo Alesi, Pia Lanciotti, Paolo Mazzarelli, Laura Nardi, Alessandro Riceci. Quell'anno il maestro è Eimuntas Nekrošius.
Il dito scorre veloce sugli elenchi successivi ed ecco apparire anche Elisabetta Valgoi, Giovanna di Rauso, Fausto Cabra, Alessandro Genovesi, Giuseppe Provinzano, Andrea Capaldi. Tanto per marcare nomi che andranno a formare i cast del teatro e della cinematografia italiana contemporanea. O che si attrezzeranno in proprio, con un personale progetto. Accanto alla rappresentanza italiana, altrettanto numerose sono quella francese, belga, portoghese: molti di quegli attori sono andati ad arricchire il panorama dello spettacolo nei rispettivi Paesi. Di più: il panorama dell'Europa. Perché questo è sempre stato il senso primo dell'Ecole. Formare un attore europeo.

Un percorso di formazione

Dunque non erano peregrine le idee che Quadri e Stein si erano scambiati alla fine degli anni '80, anticipando in forma di teatro quello che sarebbe stato il futuro del continente. L'Ecole des Maîtres doveva essere una scuola internazionale capace di individuare i miglior attori da poco diplomati in ciascun Paese e metterli a contatto con i maestri della scena contemporanea. Non un progetto di produzione, ma un percorso formativo. Europeo innanzitutto. Dal momento della sua nascita e per tutti gli anni della direzione Quadri (fino alla sua scomparsa, quindi, nel 2011), l'Ecole ha perseguito questa aspirazione. Ha formato nuovi quadri professionali e punte della scena europea. Ha rinnovato a ogni edizione i maestri e ne ha incaricati addirittura due, tre. È diventata stanziale oppure itineran-

te. Si è definita "corso di alta specializzazione" o "master internazionale". Ha incrociato le lingue, e posto i giovani attori davanti al problema della comunicazione (tra di loro e verso l'esterno) prima ancora che davanti alle pratiche d'arte. Ha trovato inoltre partner naturali nell'Ente Teatrale Italiano e in organismi votati all'internazionalità come il CREPA belga e il Css-Teatro Stabile di Innovazione del Friuli Venezia Giulia, che è stato in questi due decenni e mezzo, l'*hardware* operativo che ha permesso al progetto di Quadri di realizzarsi, assumendo per base logistica e formativa la città di Udine.

Come tutti i settori in cui si era impegnato oltre che come critico (dalla casa editrice al Patalogo, dai Premi Ubu alla direzione di festival e manifestazioni), anche nell'Ecole Quadri ha esercitato il suo magistero con la precisione di un monarca assoluto, che si appassiona però al nuovo e all'esperimento. Ha scelto e selezionato i maestri e gli allievi, ha dettato le linee di lavoro e ne ha tenuto il timone, fino a fare dell'Ecole (come è successo con le altre iniziative) qualcosa di profondamente suo, ma altrettanto determinante nel sistema teatrale.

Dopo quasi 25 anni, è naturale aspettarsi che le recenti edizioni dell'Ecole, quelle del dopo-Quadri, abbiano assorbito gli stimoli di un modificato clima. Con l'apertura trans-atlantica, per esempio, che ha investito Spregelburd e poi Constanza Macras del ruolo di maestri sì, ma del post-teatro (illuminante in tal senso la conversazione con Spregelburd su *Hystrio* n. 3.2014). O con l'incarico, nell'edizione 2014, appena conclusa, a ricci/forte, esponenti di una prassi di regia radicalmente diversa (ammesso che il termine "regia", così novecentesco, sia ancora adatto a questi nuovi cicli di lavoro artistico).

La forza e il sentimento

A testimoniare percorsi che, prima che di tecnica professionale, sono stati un plasmare umano ci sono le parole di Giuseppe Provinzano (edizione 2008): «Credo che una scuola sia il luogo (o il non luogo) che nel bene e nel male, al di là di quello che ti viene insegnato o che hai imparato, ti vede "entrare" in un modo e "uscire" in un altro, come persona, come professionista. Questo, per me, è stata l'Ecole: un'esperienza complessa e fortificante. Ho lavorato sotto il magistero di Enrique Diaz, regista con una formazione tra il metodo giapponese Suzuki e la Columbia University di New York (altri mondi insomma da quello europeo), e chi se ne frega se non era conosciuto sui palcoscenici italiani. Enrique ha dato modo a tutti quanti noi di lavorare ad altissimo e intensissimo livello su una metodologia che era qualcosa di nuovo e ci poneva tutti sullo stesso piano, nessuno era "avvantaggiato": lavoravamo tutti per raggiungere un livello sudato, conquistato e approfondito insieme».

Oppure le parole di Laura Nardi (edizione 2000): «Proprio dall'Ecole sono partita per ragionare sulla possibilità di pensare un Teatro svincolato dalla consueta scrittura teatrale e ho fondato una compagnia con Amandio Pinheiro, a cui sono legata anche sentimentalmente, sempre grazie all'Ecole: Amandio era uno degli attori portoghesi di quell'edizione. Assieme, con Nekrošius, abbiamo lavorato sul *Gabbiano*. Come in quel testo, a forza di parlare d'amore, a noi è capitato di innamorarci, non solo, abbiamo anche fatto due figli: i figli dell'Ecole, come diceva Quadri. E come continuano a ripetere a Udine». ★

In apertura Rafael Spregelburd con gli allievi dell'Ecole des Maîtres (foto: Simona Caleo); nel box una lezione di ricci/forte (foto: Luca D'Agostino).

ECOLE DES MAÎTRES/2

JG matricule 192102: gli abbracci spezzati di ricci/forte

Due iniziali e un numero. *JG matricule 192102*. Sapere che si riferiscono a Jean Genet conta, tutto sommato, poco. Le fonti, nel lavoro di ricci/forte, restano spesso sulla carta. Una volta sciolte in scena diventano corpo in tensione, stille di sudore, scatto emotivo. Come sempre, Stefano Ricci e Gianni Forte, *maîtres* alla testa dell'edizione 2014 dell'Ecole, sono trituratori radicali.

E il tema Genet (scelto come titolo dei 30 giorni che li hanno visti lavorare a Udine e Coimbra, con dimostrazioni anche a Zagabria, Roma, Bruxelles, Reims) non fa eccezione. Nelle loro mani, non solo gli autori, ma gli stessi performer, vengono smembrati e rimontati. Perché dopo 10, 12 ore di esercizio continuo, il corpo è davvero a pezzi. E soltanto allora si può ricostituire. In maniera diversa. Sono stati 22 quest'anno gli allievi, provenienti da Belgio, Croazia, Francia, Italia e Portogallo. Alcuni giovanissimi: Mateo viene dalla Croazia e ha 21 anni; Emilie, belga, 24. Un esercizio vuole che corrano, forsennati. Di tanto in tanto, tra due di loro – una donna e un uomo, ma anche donna e donna, o uomo e uomo, non importa – scatta un'intesa degli occhi, un lampo reciproco di attrazione. Sempre correndo, si abbracciano, si baciano, avvinghiati, alleati. Subito gli altri, tutti gli altri, si precipitano a separarli, smembrarli, strapparli via. Con violenza.

Gli abbracci spezzati, li chiamano. E spezzano davvero il cuore. È un esercizio sull'invidia. O sulla gelosia. O sui pregiudizi che ci portiamo dentro. Colonna sonora, ad alto volume, la sinfonia da *Schindler's List*. Lavorano così i "maestri" ricci/forte. E il traguardo dei loro "scolari" non è interpretare. È rimodulare il punto di vista che un ventenne può avere su questa professione. È capire che se non ci si mette in gioco, intimamente, non si diventa attori. Si finge soltanto. Il più delle volte, malamente.

Roberto Canziani

È il mestiere che invecchia o è il teatro che tradisce l'attore?

Danio Manfredini, Claudio Morganti ed Elisabetta Pozzi sono in scena con tre spettacoli che parlano del fare l'attore. Tre riflessioni, tre prese di (auto)coscienza dove l'interprete e il personaggio sembrano inevitabilmente sovrapporsi.

di Renzo Francabandera

Una metafora azzeccata l'aveva fornita già due stagioni fa Lorenzo Loris quando, mettendo in scena il suo *Amleto* al Teatro Out Off di Milano, si portò nei panni del personaggio shakespeariano con tutto il suo carico di anni, seduto sulla sedia, stanco e in cerca di un perché, che il teatro forse non restituisce con la stessa generosità con cui è stato amato. Persona e personaggio alla conta del tempo. Certo è singolare che in poche settimane, quest'anno, siano state proposte al pubblico tre riflessioni di attori celebri, figure di rilievo del nostro panorama teatrale, ciascuno con uno spettacolo sul mestiere dell'attore nel suo rapporto con il tempo, la gloria che passa. Uno sguardo indietro, come quello di Danio Manfredini con *Vocazione*, un ironico delirio a due nelle nebbie di un teatrino di provincia, per Claudio Morganti in coppia con Elena Bucci su testo di Gianni Celati, *Recita dell'attore Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto*, e una riduzione di un romanzo asfittico e decadente come *La diva Julia* di Maugham per Elisabetta Pozzi, diretta da Laura Sicignano.

Tre attori accompagnati da altrettante figure ancillari, necessarie a sviluppare una dualità scenica: per la Pozzi una serva di scena tuttofare, Sara Cianfriglia, una domestica muta che aiuta la diva ormai in crisi esistenziale a ricostruire almeno l'apparenza di sé in vista della passerella finale; loquace e caustica la Bucci, moglie del fu mattatore, alle prese con la sala mezza vuota nel teatrino di provincia; per Manfredini una delle sue figure feticcio in maschera, quei fantasmi che popolano il suo immaginario (l'abituale compagno di lavoro, Vincenzo Del Prete), con cui viene percorsa una carrellata su testi celebri del teatro, da Harwood a Bernhard, Testori, Cechov.

«A Mosca, A Mosca!», paiono gridare muti i tre protagonisti, presi in una nevrotica e tutta introspettiva abdicazione dal ruolo, poi mai davvero indossato in vita, di mattatore. Ma sembra qui sia il teatro a tradire. Sembra la resa dei conti con un mestiere e una società che cambia, di cui magari non si riescono a intercettare più le coordinate. Ecco allora i mazzi di fiori finti e le finte telefonate di ammiratori de *La diva*, o l'attore di Morganti che rammenta trombonescamente glorie che furono altrove, in un turbine di parole che non gli fanno però da stampella. Manfredini invece a quelle parole prova ad aggrapparsi, a farne il lastricato di un percorso, un purgatorio emotivo dove l'attore, che ride come il pagliaccio di Leoncavallo (il brano apre il lavoro), riguarda la sua vita, le sue ambizioni che si condensano in una sensazione agrodolce e decadente.

Tre testi diversi, di cui solo quello di Morganti è una drammaturgia integrale originale per il teatro, preziosa già nel nome stesso del protagonista, l'attore Vecchiatto, con la storia del suo approdo in Italia dopo esser stato sui palcoscenici più importanti del mondo, in una desolante recita per pochi intimi e vecchiette a Rio Saliceto. Il vecchietto Vecchiatto, sorretto emotivamente dalla moglie, trasuda quella tenera tristezza che mentre la Pozzi e Morganti proiettano sul personaggio, Manfredini decide invece di chiamare su di sé, scegliendo di citarsi, di citare la sua cifra, il suo esser stato. E l'incognita sul dove andare. Proprio come l'Amleto con i lunghi capelli grigi di Loris, seduto stanco sulla sedia ancor prima che tutto inizi, che riparta il teatrino della replica. Morganti e la Bucci forse azzeccano la lettura più completa, quella che trova equilibri e rimandi solo dentro se stessa. L'operazione di Manfredini, infatti, andrebbe letta in controluce con un piano sequenza lungo una vita, mentre la drammaturgia ispirata a *La diva Julia*, come tutte le riduzioni di testi non nati propriamente per la scena, soffre un po' di una scrittura non profondamente teatrale nella meccanica.

La decadenza è insopportabile per il nostro tempo. È un pensiero con cui non pare legittimo fare i conti. E l'attore di cui ci parlano i tre artisti, perso fra seminari e residenze in Val di Noia, in cui far vibrare nei pochi allievi presenti il brivido di un mestiere che non si fa neanche più come vorrebbero loro, fa la stessa tenerezza del riparatore di elettrodomestici, spaesato davanti a luci led e computer interni in una lavastoviglie moderna. Loro con il saldatore davanti a una radio a transistor, mentre il pubblico 2.0 corre per le vie di Milano con le cuffie alle orecchie dei Rimini Protokoll. Il teatro performativo abbraccia la domotica. Manfredini recita in maschera, come nei suoi spettacoli di trent'anni fa. Ma chissà poi se Vecchiatto è davvero esistito. E se a Rio Saliceto c'è un teatro. ★

***La diva Julia* (foto: Donato Aquaro).**

Lucilla Morlacchi, una diva rigorosa e discreta

Gli studi presso l'Accademia dei Filodrammatici di Milano, gli incontri con Testori, Visconti, Castri, Ronconi, i numerosi riconoscimenti ricevuti dicono del talento e dell'impegno di una grande signora del palcoscenico.

di Laura Bevione

Quando, nel 2003, la nostra rivista le assegnò il Premio Hystrio all'interpretazione, Lucilla Morlacchi giunse in teatro da sola, discreta, quasi confusa in mezzo al pubblico. Era impossibile, però, non notare quella signora elegante, il cui fascino, certo riservato, risultava tuttavia irresistibile. Lucilla Morlacchi se n'è andata improvvisamente lo scorso 13 novembre, in quella Milano in cui era nata settantotto anni fa e in cui era avvenuta la sua formazione teatrale – all'Accademia dei Filodrammatici – e in cui iniziò la propria carriera, segnata dall'incontro con un grande autore, Giovanni Testori, e un altrettanto grande regista, Luchino Visconti. Così, nel 1960, ebbe origine la censuratissima esperienza dell'*Arialda* e, poi, con il solo Visconti, la partecipazione nella parte di Varia ne *Il giardino dei ciliegi* e il ruolo di Concetta ne *Il Gattopardo*. Testori, frattanto, non smise di scrivere parti per lei, che fu un'indimenticabile Monaca di Monza nel dramma omonimo e figura centrale nella *Trilogia degli Scarrozzanti* e ne *I promessi sposi alla prova*. Il legame con Milano, nondimeno, non si esaurì nell'innegabile e fertile affinità elettiva con Testori e Visconti, bensì si rafforzò, nel corso degli anni Ottanta, con il lungo sodalizio al Teatro Pierlombardo con Franco Parenti, a fianco del quale fu indimenticata interprete di Eschilo e Moliére, nonché insostituibile promotrice della "rivoluzione teatrale" del suo mentore Giovanni Testori. Prima di allora, però, e dopo l'esordio con Visconti, Lucilla Morlacchi maturò il suo indiscusso talento presso lo Stabile di Genova, allora sotto la guida di Luigi Squarzina. Qui, negli anni Sessanta e Settanta l'attrice milanese fu protagonista, spesso a fianco di Alberto Lionello, di alcuni allestimenti storici da *Il diavolo e il buon Dio* di Sartre a *Uomo e superuomo* di Shaw, dal *Matrimonio di Figaro* di Beaumarchais a *Madre Coraggio* di Brecht – in cui era la figlia muta di Lina Volonghi. Fondamentale fu, poi, nel 1976 l'incontro con Luca Ronconi, che le affidò la parte di Edvige nell'*Anitra selvatica* di Ibsen. Gli anni Ottanta trascorsi al Pierlombardo si concludono, invece, con il sodalizio con un altro grande regista, Massimo Castri che, nel 1989, la scelse per la parte di Solange ne *Le serve* di Genet – ruolo per il quale Lucilla Morlacchi ricevette nel 1990 il Premio Duse - e, negli anni successivi, la diresse in *John Gabriel Borkman* di Ibsen – interpretava il personaggio tormentato della cognata – e in *Madame de Sade* di Mishima, in cui l'attrice era la gelida e complessa madre della protagonista eponima. Accanto alla collaborazione con Castri, negli anni Novanta Lucilla sceglie di recitare per un altro regista milanese, Elio De Capitani, per il quale è la protagonista de *La sposa di Messina* di Schiller – nel 1990 a Gibellina, ergendosi tragica e maestosa nella scenografia disegnata da Mimmo Paladino – e poi, all'Elfo, ne *I Turcs tal Friul* di Pasolini – interpretazione che le valse, nel 1997, il Premio IDI per il teatro – e, nel 2004, nella succitata *La Monaca di Monza* di Testori. Nel 2006 Lucilla Morlacchi è stata Ecuba nelle *Troiane* di Euripide diretta da Mario Gas a Siracusa, mentre durante la stagione successiva ha condiviso il palcoscenico con Stefano Accorsi ne *Il Dubbio* di John P. Shanley, diretta da Sergio Castellitto. Una carriera lunga e quanto mai composita e varia, testimonianza della professionalità, della versatilità e della curiosità di un'attrice che frequentò sia i classici che gli autori contemporanei e seppe muoversi con la medesima disinvolta ma mai tronfia sicurezza fra le convenzioni della tradizione e le arditezze dell'avanguardia. Un'attrice che non si allontanò mai dal palcoscenico e che, ancora l'estate scorsa, portò al festival Tra Sacro e Sacro Monte di Varese un suo recital incentrato su *Il grande inquisitore*, il celebre "romanzo nel romanzo" inserito da Dostoevskij ne *I fratelli Karamazov*. Un testo complesso dal punto di vista etico e filosofico che Lucilla affrontò da sola, con quella concentrazione e quella rigorosa professionalità che contraddistinsero tutta la sua carriera. Rigore e "milanesissima" serietà che le permisero di regalare al pubblico interpretazioni di ineguagliata forza espressiva ed emotiva. ★

Lucilla Morlacchi (foto: Daniela Zedda).

premio HYSTRIO 25a edizione

Premio Hystrio Scritture di Scena

Bando di concorso 2015

Parte la quinta 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 1980). Il testo vincitore verrà pubblicato sulla rivista trimestrale *Hystrio* e sarà rappresentato, in forma di lettura scenica, durante la prima delle tre serate della 25a edizione del Premio Hystrio che avrà luogo a Milano dal 19 al 21 giugno 2015. 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 De Castillia 8, 20124 Milano; oppure attraverso **bonifico bancario** sul Conto Corrente Postale n. 000040692204, IBAN IT66Z0760101600000040692204. Le ricevute di pagamento devono essere complete dell'indirizzo postale a cui inviare l'abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*. I lavori dovranno essere inviati a **Redazione Hystrio, via Olona 17, 20123 Milano,** entro e non oltre il **25 marzo 2015** (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 dovrà essere presente, in busta chiusa, una fotocopia di un documento d'identità e un foglio riportante, nell'ordine, nome e cognome dell'autore, titolo dell'opera, indirizzo, recapito telefonico ed email. È inoltre necessario **inviare i file dell'opera (sia in formato pdf sia in formato word)** 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 2014.

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

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

Premio Hystrio alla Vocazione

Bando di concorso 2015

Il Premio alla Vocazione per giovani attori, giunto alla venticinquesima edizione, si svolgerà il 19-20-21 giugno 2015 a Milano. Il Premio è destinato a **giovani attori entro i 30 anni** (l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1985): sia ad allievi o diplomati presso scuole di teatro, sia ad attori autodidatti, che dovranno affrontare un'audizione di fronte a una giuria altamente qualificata composta da direttori di Teatri Stabili, pubblici e privati, e registi. Il Premio consiste in **due borse di studio da euro 1000** riservate ai vincitori del concorso (una per la sezione maschile e una per quella femminile). Il concorso sarà in due fasi: **1)** una **pre-selezione** (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**, a cui hanno accesso coloro che hanno superato la pre-selezione.

La **scadenza per l'iscrizione**, unica per tutti i candidati, è fissata al **2 aprile 2015**.

Coloro che supereranno questa prima fase, avranno accesso alla **finale**, che si terrà a **Milano** nei giorni **19-20-21 giugno 2015**.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE (tra il 15 aprile e il 25 maggio 2015, a Milano e a Roma)

Le pre-selezioni avranno luogo, in aprile a Milano e a maggio a Roma. Le **domande di iscrizione** dovranno pervenire alla direzione di *Hystrio* (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.409.483, premio@hystrio.it) **entro il 2 aprile 2015**.

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 (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'audizione. I brani, della durata massima di cinque minuti ciascuno e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale.

Modalità di iscrizione

L'iscrizione avviene preferibilmente **dal sito www.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 De Castillia 8, 20124 Milano; oppure attraverso **bonifico bancario** sul Conto Corrente Postale n. 000040692204, IBAN IT66Z0760101600000040692204. Le ricevute di pagamento devono essere complete dell'indirizzo postale a cui inviare l'abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*.

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.

Milano in Scena

A CURA DI HYSTRIO

milanoinscena.it

Il primo sito di recensioni di spettacoli teatrali in cartellone a Milano, scritte da critici professionisti che collaborano abitualmente a Hystrio.

Il sito milanoinscena.it è stato realizzato nell'ambito del Progetto "Twister-Teatro in movimento" grazie al contributo di Fondazione Cariplo

Ai confini del rappresentabile per ricostruire il mondo

Al Festival d'Automne di Parigi, tre ritratti d'artista - Romeo Castellucci, William Forsythe e Luigi Nono - una finestra sul mondo internazionale, e le novità della drammaturgia contemporanea francese, con l'ultima creazione di Pascal Rambert.

di Giuseppe Montemagno

Spostare le frontiere tra le arti. Esplorarne i limiti, infrangere i confini, creare nessi e legami apparentemente reconditi: questa la *mission* della quarantatreesima edizione del Festival d'Automne di Parigi, la quarta firmata da Emmanuel Demarcy-Mota, in assoluto una delle più riuscite dell'ultimo decennio. Vetrina internazionale tra le più prestigiose della scena europea, forte del successo riservato l'anno scorso alla retrospettiva dedicata a Bob Wilson, la *kermesse* ha arricchito quest'anno la sezione dedicata ai ritratti, ben tre, con l'Italia a fare la parte del leone: insieme al coreografo statunitense **William Forsythe** – ultimo anello di una catena che da George Balanchine approda a Merce Cunningham, Lucinda Childs e Trisha Brown – sono stati infatti **Luigi Nono**, per la musica, e **Romeo Castellucci**, per il teatro, a ricevere gli onori di una programmazione ricca di appuntamenti. Nominato Chevalier des Arts et des Lettres sin dal 2002, il regista cesenate figura ormai da un quindicennio tra gli artisti prediletti dal pubblico francese *à la page*: otto suoi spettacoli sono già stati rappresentati a Parigi, l'ultimo dei quali, *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, ospitato al riparo dalle polemiche che lo hanno accolto in altri paesi. Articolato in tre pannelli, il ritratto dedicato a Romeo Castellucci, particolarmente atteso dal grande pubblico, ha stentato tuttavia a prendere quota, nonostante l'opportuna dislocazione in diversi teatri della città. Nella dimensione intima e raccolta dei Bouffes du Nord sono risuonate le note di ***Schwanengesang D744***, elaborato a partire da alcuni *Lieder* di Franz Schubert, affidati al cristallo iridescente della voce di Kerstin Avemo. Poco più di un giro di lancette per indagare le potenzialità espressive del camerismo schubertiano, finché proprio il canto che dà il titolo allo spettacolo incrina un equilibrio precario, il rapporto tra l'interprete e il suo pubblico: come rimanere indifferenti sapendo che il celeberri-

mo *Wiegenlied* è, certo, una ninnananna, ma intonata accanto alla bara in cui giace un bambino cinto di gigli e di rose? Quando la cantante scompare, inghiottita nel buio del dolore, un'attrice, l'incandescente Valérie Dréville, ne prende il posto per rivolgersi al pubblico, interrogarlo, oltraggiarlo. Non siamo forse spettatori di una sofferenza troppo intima per essere rappresentata, osservatori indiscreti, *voyeurs* indesiderati? Una pioggia d'insulti sommerge l'ultima melodia di Schubert, finché non si comprende che anche questo è teatro, che vuole però mettere in discussione i codici della scena, contestare lo sguardo avido e brutale con cui l'attore si fa vampirizzare dai suoi fruitori. Spettacolo d'inaudita violenza, del quale sembra essere naturale prosecuzione ***Go down, Moses***, presentato al Théâtre de la Ville, moderna rilettura del personaggio biblico inteso come metafora dell'esilio di Dio sulla terra. Se la prima parte serve per declinare il dramma dei bambini abbandonati nei cassonetti della spazzatura, nella seconda – complice un'insopportabile transizione in cui la protagonista affronta una tomografia assiale computerizzata accompagnata dal martellante frastuono dell'apparecchiatura diagnostica – si ritorna infatti al tempo in cui vengono elaborate le prime immagini del divino. Nella grotta di Lascaux, arte e religione s'intrecciano – in maniera scarsamente intelligibile – nei gesti di alcuni uomini preistorici, che lanciano un grido d'allarme verso l'esterrefatta, interdetta platea. Non meno sconvolge, ma almeno intriga, ***Le Sacre du Printemps***, incunabolo della modernità licenziato da Igor' Stravinskij nel 1913, che Castellucci sceglie di ambientare nella grande Halle della Villette, sede dell'antico macello di Parigi. Nessun essere umano in scena, questa volta, ma un dispositivo elettronico che, dall'alto, fa precipitare cascate, getti, fiotti, colate di polvere bianca perfettamente sincronizzati con la musica. È uno spettacolo di rara, ipnotica suggestione, tanto nel delineare le linee tratteggiate nell'aria dall'insolito materiale, quanto le corolle, i disegni che progressivamente si depositano sul pianciito. Ma il pugno nello stomaco arriva proprio nel finale, quando la partitura celebra il sacrificio dell'eletta e l'alternarsi delle stagioni. Alcune proiezioni spiegano infatti che il pulviscolo utilizzato è la cenere calcinata raccolta dalla combustione di bovini, 75 esemplari sacrificati per realizzare 6 tonnellate di polvere, comunemente utilizzata come fertilizzante in agricoltura per concimare, arricchire, rigenerare la terra. La natura sembra così cedere il passo all'inquietante avanzata della meccanizzazione e dell'industria, senza che rimanga alcuna possibilità di celebrare la primavera, né altro sacrificio, oltre quello della terra stessa. Alcune ossa, rimaste intatte al termine del processo di combustione, sono l'unico avanzo che rimane sul palcoscenico al termine dello spettacolo.

Brutti, sporchi e cattivi

È tuttavia la straordinaria apertura internazionale a rendere il Festival d'Automne un evento unico nel panorama europeo. Presenza irrinunciabile della rassegna fin dalla fondazione è quella di **Bob Wilson**, che quest'anno ha proposto all'Odéon ***Les Nègres*** di Jean Genet, testo tra i più ardui del visionario drammaturgo francese. Fonte di ispirazione e punto di partenza del regista texano è, questa volta, l'architettura tradizionale di una casa dei Dogon, uno squadrato alveare di argilla in cui abitano queste tribù, attualmente stanziate nel Mali. Per diciassette, lunghissimi minuti, il silenzio viene squarciato unicamente dai colpi di pistola che, a uno a uno, freddano tutti i personaggi dello spettacolo. Solo dopo questo lungo prologo, vibrante atto d'accusa contro le violenze razziali, l'azione può finalmente avere inizio: e poiché si tratta di un processo in cui l'intera etnia ne(g)ra viene artatamente accusata dell'omicidio di una donna bianca, Wilson immagina maschere di singolare bellezza, lussureggianti icone immerse nell'atmosfera fumosa di un *jazz club*, appena rischiarato dai bagliori del sassofono di Logan Correa Richardson. Al grido «Che i Negri siano neri!», ognuno fa il possibile per mostrarsi brutto, sporco e cattivo, maleodorante e violento, in una sorta di *black pride* che però, nella versione patinata di Wilson, perde parte della carica corrosiva, della violenta denuncia sociale avanzata da Genet alla fine degli anni Cinquanta. Nei tempi lentissimi, nella recitazione regolata al millimetro, Wilson riserva per il finale l'unico, autentico colpo d'ala. Quando la storia d'amore tra Village e Vertu si dipana tra i riccioli biondi di mille luci che si intrecciano sulla scena, la nostalgia d'altrove si tinge del rimpianto dell'altro, di una diversità agognata ma inattingibile, sognata, svanita.

Esponente di spicco della nuova drammaturgia di lingua araba, **Rabih Mroué** contamina invece teatro e *performance* nel racconto della malattia del fratello Yasser, protagonista di ***Riding on a Cloud***, in scena alla Cité internazionale. Appena diciassettenne, Yasser viene infatti colpito da un cecchino a Beirut, nel corso della guerra civile libanese: al risveglio dal coma risulta affetto da una grave forma di afasia, che non gli permette di collegare le immagini alle persone e agli eventi. Da qui la lenta ricostruzione della memoria, realizzata grazie a un'importante raccolta di documenti audiovisivi, che il protagonista assembla e illustra – con criterio apparentemente randomico, ma in realtà minutamente calcolato – nel corso di una ricostruzione storica che aiuta a saldare la memoria personale a quella collettiva.

Scoperta sensazionale del Festival è tuttavia la partecipazione del regista sudafricano **Brett Bailey**, che con la sua compagnia Third World Bunfight rilegge il ***Macbeth*** di Shakespeare e Verdi al Nouveau Théâtre de Montreuil. Se il coro «Patria oppressa!» fa da cornice all'azione, la scena si

illumina su una valigia di stracci, unico e ultimo avanzo di una compagnia che a Goma, capitale della Repubblica Democratica del Congo, avrebbe messo in scena il dramma lirico di Verdi. Come la Scozia della scrittura originaria, anche le regioni orientali del Congo, ai confini tra Uganda e Ruanda, sono percorse da guerre e tradimenti, speculazioni e inganni, destinati a consegnare il paese a una ristretta cerchia di tiranni sanguinari, *longa manus* di potenti multinazionali desiderose di conquistare le preziose riserve minerarie di tantalite del Paese. La resistibile ascesa di Macbeth, soldato alle dipendenze del nemico straniero, e della sua Lady, dapprima semplice lavandaia quindi irresistibile *first lady* in abiti leopardati, è a un tempo ironica e tragica, vera e avvincente pur nella distanza creata dal canto in lingua italiana. Un manipolo di strepitosi cantanti e attori tingono infatti di nero le pagine verdiane, che il talento di Fabrizio Cassol adatta per la vertiginosa performance della No Borders Orchestra, uno scatenato *ensemble* jazz in odore di Kusturica, capace di restituire pulsazioni e vibrazioni, ritmi e risonanze della musica africana. Ne scaturiscono vibranti *tableaux vivants*, sullo sfondo degli arditi accostamenti cromatici proiettati alle loro spalle, immagini ingrandite di stoffe e tessuti raccolti al mercato di Kinshasa: quasi a voler chiudere il cerchio sugli abiti sciorinati sulle prime note, molli di pianto per un destino ineluttabile.

L'ultima frontiera del teatro francese

Nomade per definizione, storicamente attirato dai teatri della *banlieue* della capitale, il Festival ha trovato nel T2G-Théâtre de Gennevilliers, da sette anni guidato da Pascal Rambert, la roccaforte della drammaturgia francese contemporanea. E gli esiti sono a dir poco lusinghieri, a giudicare dalle creazioni presentate nell'ambito della rassegna. Suggestiva è per esempio la creazione presentata dal **Théâtre du Radeau** di François Tanguy, ***Passim***, che – come vuole il titolo – altro non è che un'antologia di *hits* del teatro classico. Su una scena ingombra di tavole, porte, oggetti di trovarobato, basta accostare alcune assi, sollevare una cornice perché dal caos primordiale si faccia strada il teatro, pagine celebri di una memoria da preservare e valorizzare. Con l'imprevedibile supporto musicale cavato da Beethoven e Schubert come da Cage e Xenakis, Tanguy in pochi istanti raggiunge un'elevata temperatura emotiva impaginando frammenti effimeri eppur tangibili, assemblando schegge impazzite da *Penthesilea* di Kleist a *Re Lear* e *Hamlet* di Shakespeare, dal *Misantropo* di Molière a *La vita è sogno* di Caldéron: fino alla novella *Tiergarten* di Vasilij Grossman, scritta negli anni della Guerra fredda, in cui la descrizione dello zoo di Berlino all'epoca della disfatta nazista assume i tratti ulceranti e grotteschi della caricature di George Grosz.

E la stagione si chiude con un autentico terremoto scenico, procurato dall'ultima *pièce* di **Pascal Rambert**, ***Répétition***: titolo polisemico, come *Clôture de l'amour*, che qui allude tanto alla dimensione della prova quanto alla ripetizione – ampliata e variata – del testo precedente. I quattro personaggi coinvolti coincidono con i quattro artisti interpellati, Audrey Bonnet, Emmanuelle Béart, Denis Podalydès e Stanislas Nordey, le prime semplicemente attrici, il terzo autore, l'ultimo regista. Come per *Clôture*, quattro, interminabili monologhi declinano le ragioni di ciascuno, distruggono, annientano tutti gli altri: è bastato poco ad Audrey, nel corso di una prova, per capire che una semplice occhiata, lanciata dal suo compagno Denis a Emmanuelle, a sua volta legata a Stan, celava molto più di un semplice sguardo, l'inizio di una nuova passione. Per questo lei è pronta a interrompere lo studio di un nuovo spettacolo, dedicato al controverso rapporto tra Mandel'štam e Stalin; per questo la "struttura" d'un colpo sembra crollare come un castello di carte: la compagnia, i sogni, le speranze condivise. Nel perimetro asettico e iperrealista di una palestra disegnata da Daniel Jeanneteau, quattro autentici virtuosi della parola si affrontano in un duello verbale che ricorda *Quartett* di Heiner Müller: nella transizione dall'implosione all'esaltazione del desiderio, dalla coscienza del vuoto al desiderio di ricostruire il mondo, *Répétition* sancisce il fallimento della generazione post-sessantottina, ormai priva di ideali come di progetti ma ancora fiduciosa nella forza, nelle possibilità del teatro. «Bisogna ricominciare il mondo, la Storia non è morta: anzi, ci risveglierà» sono le ultime parole pronunciate da Stan, prima di accasciarsi al suolo, come i suoi colleghi. Dal fondo, l'agile *silhouette* di una ginnasta attraversa la scena e sfida il buio che avanza. ★

In apertura, Owen Metsileng e Nobulumko Mngxekeza in *Macbeth*; in questa pagina, due scene di *Go down, Moses* (foto: Luca Del Pia) e di *Passim*.

Ibsen a spasso nella City

Pulsioni anarchiche alla Occupy per Thomas Ostermeier, un *Peer Gynt* rock star secondo Irina Brook e un'*Anatra selvatica* sotto la campana di vetro per l'australiano Simon Stone: ecco come, a Londra, Henrik strega il pubblico del Barbican Theatre.

di Margherita Laera

Ai Londinesi piace Ibsen: su questo non ci piove. Quest'autunno Tony Racklin, direttore artistico del Barbican Theatre, ha pensato bene di andare sul sicuro presentando una rassegna ibseniana internazionale con un *Nemico del popolo* da Berlino, un *Peer Gynt* da Nizza e un'*Anatra selvatica* da Sydney.

L'eccezionale *ensemble* della Schaubühne di **Thomas Ostermeier** ha presentato ***Ein Volksfeind***, che aveva debuttato ad Avignone nel 2012. La scena si apre nell'appartamento del Dottor Stockman (Christoph Gawenda) e di sua moglie (la bravissima Eva Meckbach), frequentata da amici e parenti, tra cui il Sindaco, nonché fratello di Stockman, il direttore del giornale locale, Hovstad, e il redattore Billing. L'amicizia tra i tre ospiti e Stockman si trasforma in scontro frontale quando il Dottore scopre che le acque termali del villaggio sono inquinate e vuole pubblicare un pezzo sul giornale, minacciando di danneggiare per sempre l'economia locale. Nella versione del drammaturgo Florian Borchmeyer per Ostermeier, il discorso di Stockman al popolo – ovvero agli spettatori seduti in platea – è tratto dal manifesto anonimo anarchico-insurrezionale scritto nel 2007, *L'insurrection qui vient*, che ha profetizzato la crisi del 2008 e i movimenti di rivolta di massa come Occupy. Ma invece di suscitare l'odio del popolo, come nell'originale di Ibsen, Stockman trova negli spettatori degli alleati contro il potere corrotto. Si apre un dibattito: prendono la parola singoli membri del pubblico e il Barbican si trasforma per qualche minuto in un'assemblea autogestita a mo' di occupazione universitaria. Invettive contro i politici si alternano ad analisi economiche, finché una spettatrice fa notare che sono tutti uomini sul palco e che dovremmo invece ascoltare la voce della Signora Stockman. Poi le cose degenerano quando un'altra spettatrice prende il microfono per lamentarsi che il vicino non le permette di mangiare le patatine durante lo spettacolo, che è il primo che lei va a vedere da anni perché i biglietti non se li può permettere, e si trova a dover mangiare le patatine perché i sandwich del Barbican costano troppo. A questo punto, dopo appena dieci minuti, il dibattito viene tagliato corto, e la finzione del palco è restaurata, in tempo per finire lo spettacolo alle 22.30 e permettere agli spettatori di rientrare a casa con i mezzi pubblici. Si tratta tuttavia di un'occasione persa, data la freschezza dello scambio di idee e lo zelo con cui il pubblico si apprestava a partecipare (pare che a Buenos Aires il dibattito sia durato due ore, coinvolgendo i politici seduti in platea).

Decisamente meno eccitante il ***Peer Gynt*** del Teatro Nazionale di Nizza, diretto da **Irina Brook**, che rivisita il protagonista in veste di aspirante rock star, una specie di Peter Pan fannullone e donnaiolo interpretato da Ingvar Sigurdsson, che da solo tiene le redini dello spettacolo. La compagnia recita in inglese con forti accenti internazionali, dal francese all'italiano al giapponese, dando un senso di freschezza alla lingua franca dei nostri tempi, ma lo stile di recitazione è sciatto, e l'elemento comico sempre piuttosto cheap. Inoltre, l'adattamento del testo scritto dalla Brook non convince: che bisogno c'era di fare di Peer una rock star, privando la favola ibseniana di ogni rilevanza politica? Pur con poesie di Sam Shepard e musiche di Iggy Pop, le due ore e mezza passano molto lentamente.

Terzo e ultimo capitolo della rassegna è l'emozionante ***Wild Duck*** della Compagnia del Belvoir St Theatre a Sydney, scritto e diretto da **Simon Stone**, che si svolge interamente all'interno di una scatola di vetro. Questo espediente scenico costringe all'uso dei microfoni, che sarebbero stati un elemento di disturbo non fosse stato per lo straordinario cast la cui recitazione in stile televisivo regala momenti di grandissima commozione. L'adattamento rende il testo estremamente attuale trasportando le tragiche vicende in una Sydney contemporanea, in cui il suicidio della giovanissima Hedvig (la splendida Sara West) è ancora più difficile da digerire. La scatola trasparente, quasi una campana di vetro protettiva sotto cui vivono i personaggi, scompare dopo la morte di Hedvig: chi rimane non può più contare sulle favole per andare avanti. E noi ci troviamo a chiederci se la verità è sempre degna di essere perseguita. ★

Una scena di *Ein Volksfeind*, di Thomas Ostermeier (foto: Arno Declair).

La svolta europeista del Burgtheater di Vienna

Chiusasi con il licenziamento l'era di Matthias Hartmann, il Teatro Nazionale Austriaco si ridesta per il mondo di domani. Tolstoj, Karl Kraus e il *Re Lear* di Stein nella prima stagione della nuova direttrice Karin Bergmann.

di Irina Wolf

L'11 marzo 2014 – una data che rimarrà nella storia – Matthias Hartmann, direttore artistico del Burgtheater, è stato licenziato, senza alcun preavviso e a causa della sua cattiva gestione, da Josef Ostermayer, ministro austriaco delle arti, della cultura, della costituzione e del servizio pubblico. In 240 anni di esistenza, è la prima volta che accade un fatto del genere al Teatro Nazionale Austriaco. Termina così l'era Hartmann, che ebbe inizio nel 2009 con non meno di nove prime in un mese.

La nuova direttrice, Karin Bergmann, in carica fino all'agosto del 2019, ha indicato nello slogan «Il Burgtheater per il mondo di domani» il cammino prescelto. Il suo vuole essere un teatro europeo. «Immagino il Burgtheater come un condominio – dice Bergmann –. Ciò significa invitare molto più di quanto accadeva nel passato i nostri colleghi da Paesi vicini quali l'Ungheria, la Slovenia, la Slovacchia e la Repubblica Ceca per realizzare una stretta collaborazione».

Aldilà dell'enorme scandalo, **Matthias Hartmann** sarà ricordato in positivo per uno dei suoi allestimenti più notevoli: tre anni dopo il suo debutto, l'adattamento del romanzo di Lev Tolstoj ***Guerra e pace*** sta ancora riempiendo il Kasino am Schwarzenbergplatz, una delle quattro sale teatrali del Burgtheater. Quindici attori impegnati in più ruoli (il solo Moritz Vierboom ne interpreta ben nove) limano la storia trasformandola in uno spettacolo ironico e piacevole. La regia di Hartmann è vivace. All'atmosfera contribuisce molto anche la musica dal vivo composta da Karsten Riedel e Wolfgang Schlögl. Di fronte agli occhi del pubblico, seduto lungo tutta l'estensione del palcoscenico, si rivela un panorama della Russia ai tempi delle guerre napoleoniche disegnato con mezzi semplicissimi. Tavoli e sedie grigie sono allineati così da formare una passerella e, allo stesso modo, vengono utilizzati anche come armi oppure per creare paesaggi e magnifiche stanze (la scenografia e i costumi sono di Johannes Schütz). Sul fondo un pianoforte serve come palcoscenico per soldatini: per amplificarne l'azione, questo teatrino viene ripreso da una videocamera e mostrato su ampi schermi mobili e sulle pareti laterali. Ma ciò che rende magnifico il dramma è la versatilità dell'*ensemble*. Gli attori sono così concentrati come se si trovassero realmente nell'imminenza di una battaglia. Hartmann utilizza soprattutto brani tratti dalle prime cinquecento delle 1500 pagine di questo lungo libro, evidenziando il sarcasmo di Tolstoj e lasciandone da parte la solennità. Le quasi cinque ore di spettacolo (inclusi due intervalli) passano velocemente. Sono riempite da poesia, teatro epico, scherzi e satira. Ma, proprio a metà della narrazione, Hartmann tira il freno. La storia si interrompe, gli attori raccon-

tano quale destino attende i propri personaggi. Questa messa in scena del romanzo di Tolstoj, che iniziò come progetto che si sarebbe articolato in parecchi mesi di prove aperte, è tuttora uno dei principali successi delle ultime stagioni del Burgtheater.

Il teatro di Marte

In seguito al licenziamento di Matthias Hartmann, numerose produzioni non sono state concluse. Mentre alcune sono state cancellate, altre però sono state portate avanti, prima fra tutte ***Gli ultimi giorni dell'umanità*** di Karl Kraus. **Georg Schmiedleitner** si è attribuito un compito assai arduo nel momento in cui ha preso in carico uno dei maggiori eventi pensati per il centesimo anniversario dello scoppio della Prima guerra mondiale. In risposta al terribile conflitto che provocò milioni di morti e di feriti, Karl Kraus creò un documentario strutturato in più di duecento scene slegate l'una dall'altra e costruite con materiali quali articoli di giornale e lettere dal fronte, canzoni in stile operetta e figure surreali. L'autore stesso definì *Gli ultimi giorni dell'umanità* come "Teatro di Marte" e lo dichiarò impossibile da produrre poiché avrebbe richiesto non meno di dieci serate. La messa in scena della satira di Karl Kraus sugli orrori della Prima guerra mondiale realizzata da Georg Schmiedleitner ha debuttato in estate al Festival di Salisburgo e ha inaugurato la stagione 2014-2015 del Burgtheater di Vienna. Con molti effetti di luce e un appropriato sottofondo musicale, la tragedia del fronte viennese e dell'entroterra berlinese fluisce per quattro ore, ritraendo l'inumanità, la superficialità e la mancanza di senso delle forze che spingono alla guerra. Lo scenografo Volker Hintermeier ha svuotato l'ampio palcoscenico del Burgtheater così che l'orchestra d'ottoni delle Poste e Telecomunicazioni viennese potesse risalire dalle profondità del golfo mistico. La canzone di protesta di Bob Dylan *Masters of War* fornisce poi la giusta colonna sonora per l'apocalisse. Un'enorme struttura industriale trasportabile è utilizzata, insieme ad altri oggetti di scena, come sfondo per le scene in ombra. Ma la messa in scena di Schmiedleitner deve la sua alta qualità soprattutto all'ottima performance dell'intero cast. Tutti e tredici gli attori mostrano la loro versatilità in quanto la maggior parte è impegnata in più ruoli. Particolarmente brillanti risultano i dialoghi comici – come quelli fra le casalinghe – o il monologo dell'astuto mercante di carne . Meno riusciti, invece, sono i dialoghi – stancanti piuttosto che ficcanti – fra il Lamentoso e l'Ottimista. Protagonista della serata Peter Matic (ovvero la voce tedesca di Ben Kingsley) che, nei panni dell'imperatore Francesco Giuseppe ormai prossimo alla morte, gorgheggia la melodia della canzone che l'imperatore cantava a se stesso (*Nulla mi è risparmiato*). Delle duecento scene composte da Kraus, durante le quattro ore dello spettacolo, Schmiedleitner offre soltanto quelle caratterizzate da considerazioni morali e dalla satira. Sono invece ignorate le voci dei feriti, dei disperati, la paura e l'angoscia. È come se il sacrificio e la sofferenza fossero stati dimenticati per offrire invece un ipocrita memoriale di guerra.

Sul viale del tramonto

Un diverso tipo di storia di guerra ha guadagnato slancio in quella che sarebbe dovuta essere una produzione speciale del Burgtheater. È stato Wallenstein nella magnifica messa in scena integrale realizzata da Peter Stein del dramma di Schiller nel 2007. Nel 2008 ha interpretato il giudice Adam nell'affascinante allestimento di Stein de *La brocca rotta* di Von Kleist, mentre nel 2010 ha recitato nel ruolo del protagonista nella sconvolgente produzione dell'*Edipo a Colono* di Sofocle diretta a Salisburgo ancora da Stein. E nel 2014 hanno di nuovo lavorato insieme: Klaus Maria Brandauer è ***Re Lear*** nella messa in scena del dramma shakespeareano creata da **Peter Stein**. Difficile da credere, ma si tratta della prima regia realizzata al Burgtheater dal maestro settantaseienne, che più di altri ha plasmato il teatro in lingua tedesca nel Secondo dopoguerra. A differenza di molti giovani colleghi, Stein ha cercato di mantenere la complessità e l'imperscrutabilità del dramma di Shakespeare e, anziché concentrarsi su uno o due aspetti, ne ha considerata l'intera complessità. Il regista non tenta di nascondersi dietro effetti scenici superficiali bensì è capace di motivare il nutrito cast spingendolo a lavorare intensamente sui propri personaggi. Infatti, sul palcoscenico pressoché spoglio ideato da Ferdinand Woegerbauer, l'allestimento è fondato quasi esclusivamente sugli attori. Klaus Maria Brandauer, il settantasettenne membro onorario del Burgtheater, muta da anziano sovrano testardo e impetuoso a personaggio saggio e quasi ascetico. Il punto di vista di Stein riguardo il pessimistico dramma di Shakespeare non ricorre a "brillantini" ma il regista concede a se stesso e al suo cast, numeroso e di alto livello, tempi lunghi per il dipanarsi della vicenda. Una scelta non sempre esaltante durante le quattro ore e un quarto di spettacolo. Inoltre, una messa in scena in cui lo sventolio delle bandiere e il clangore delle spade rivestono un ruolo importante e non compare alcun tipo di riferimento alla contemporaneità, pare il frutto di un approccio piuttosto polveroso al teatro. Nessuna *standing ovation* per questo allestimento classicissimo e grandioso che è sembrato l'addio a un'era teatrale oramai al tramonto. ★

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

In apertura, una scena di *Gli ultimi giorni dell'umanità* (foto: Georg Soulek); in questa pagina, Klaus Maria Brandauer in *Re Lear* (foto: Reinhard Werner).

Una scena a tutta birra

Da più di due decenni, il Festival Internazionale di Teatro di Pilsen apre uno squarcio sul teatro della Repubblica Ceca, invitando anche molte produzioni straniere. Fra gli ospiti di quest'anno anche Bob Wilson.

di Pino Tierno

Una volta arrivati nella cittadina boema, dopo il prologo praghese del festival, la strada per giungere all'albergo si rivela un percorso a ostacoli, fra aree chiuse al passaggio, lunghi fossati e cumuli di terra. In stanza, però, gli ospiti trovano una bottiglia di buon vino locale, con un biglietto di scuse per le difficoltà incontrate nel raggiungere la struttura.

Pilsen, capitale europea della cultura nel 2015 insieme a Mons in Belgio, è ovviamente tutta un cantiere e non si fa fatica a immaginare che, una volta ultimati, i lavori di *restyling* renderanno ancora più elegante questa cittadina nota ai più solo per l'ottima bionda esportata in tutto il mondo. Il Festival Internazionale di Teatro è giunto alla XXII edizione e quest'anno è parso quanto mai carnoso, con compagnie provenienti da Israele, Francia, Ungheria, Slovacchia, Slovenia e ovviamente un bel concentrato di proposte da vari teatri della Repubblica Ceca.

Si è detto di un prologo praghese e, in effetti, prima dell'inizio ufficiale del festival, la capitale ha offerto, come antipasto, una produzione multinazionale firmata da **Robert Wilson**, ***1914***, con testi rielaborati a partire da *Il buon Soldato Sc'vèik* di Jaroslav Hašek e da *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus. Wilson mette in piedi un cabaret caleidoscopico e marionettistico per illustrare la precisione inesorabile della macchina della Prima guerra mondiale, conflitto con cui sembrò iniziare sul serio il XX secolo. La stilizzazione dei movimenti e dei visi degli attori, la manipolazione dei loro gesti contrasta ferocemente con la materia trattata e il risultato di questa opposizione non è parso sempre teatralmente convincente. La freddezza dell'esposizione, scandita da un ritmo a volte monocorde, mal sembra attagliarsi all'incandescenza dell'argomento.

Svecchiare i classici

A volte l'adattamento di un testo, una sua "attualizzazione" hanno un senso, anzi a volte il senso di un testo è proprio nella sua sostanza magmatica capace di modularsi su tempi e situazioni diverse. Da tempo speravo di assistere a un ***Ispettore Generale*** che, nel rispetto del testo gogoliano, fosse capace di distillare, vivificare almeno una parte della sua veemenza e metterla in dialogo con il torbido dei nostri tempi, fra disfacimenti e indecenze. C'è riuscito in gran parte il regista ungherese **Viktor Bodo** che ambienta l'azione in una spa moderna dove però le acque si sono prosciugate da tempo e il carrozzone della corruttela guidato dal direttore non può che pensare con sgomento all'arrivo di un ispettore. Attori bravissimi, ritmo forsennato, richiami continui alla realtà ungherese e non. Auspicherei quanto prima un'edizione italiana di quest'opera che sia distante dalle

recenti mummificate proposte e sia in grado di scavare, con allegria e durezza, nel fango in cui ci stiamo tutti rivoltando.
Il più interessante spettacolo del festival è forse però ***I Sessanta d'oro,*** toccante drammatizzazione dei diari di **Pavel Juráček**, scrittore, firmatario della Carta '77, e figura chiave del cinema ceco degli anni '60 (fra le cui fila, si annovera anche Milos Forman). I diari raccontano il suo apogeo e la sua caduta in disgrazia, in seguito alla normalizzazione post-68 e ciò che colpisce nello spettacolo è la maniera altamente evocativa e incalzante di teatralizzare gli scritti del regista, il cui personaggio è interpretato in scena da cinque attori contemporaneamente. Mentre uno parla, gli altri sono impegnati in azioni che suggeriscono o contrastano il pensiero del protagonista, l'atmosfera che lo circonda, tutto il momento storico. Non c'è bisogno di conoscere gli eventi del Paese per finire irretiti nei grovigli di un animo inquieto e nelle contraddizioni sue e di un'intera epoca.
Il festival ha proposto, poi, due ***Amleto*** molto diversi, accomunati forse solo da una connotazione anagrafica: i due attori che interpretano il Principe sono entrambi giovanissimi. La messa in scena ceca firmata da **David Spinar**, con l'ausilio di una scenografia ricca di ottocenteschi quadri di famiglia, punta sull'analisi dei legami fra i personaggi, soffermandosi sull'inadeguatezza dei giovani ad accettare il presente e le responsabilità che il viverlo comporta. Nel secondo tempo, l'efficace Patrick Dërgel, seminudo, s'immerge a più riprese in una vasca di vetro per sfuggire agli incubi della sua esistenza. Meno convincente la produzione tedesca firmata da **Ian Klata**, star polacca della regia, probabilmente ancora sconosciuto dalle nostre parti. Anche qui la giovinezza ha una sua forte valenza, ma questo Amleto pare invece piuttosto indifferente a quanto gli succede intorno, preferendo stordirsi in un mondo di musica pop e di risse, dove prevalgono noia e freddezza.
Al centro di ***Fanfara*** c'è invece un autentico fatto storico accaduto nel villaggio di Dobronin dove, alla fine del secondo conflitto mondiale, si verificò l'espulsione e – in molti casi – l'uccisione di membri della popolazione tedesca insediata in quei luoghi di confine. Lo spettacolo, diretto da **Jiri Havelka**, si svolge nell'ampia sala eventi di un circolo dell'epoca comunista e tuttora in funzione. Durante tutta la performance, scorrono fiumi e fiumi di birra offerti sia agli spettatori che agli attori, i quali, mescolati fra il pubblico, ricreano divertenti scene del consiglio comunale, oltre che battibecchi e rinfacci fra gli abitanti del villaggio. In un amalgama non sempre riuscitissimo fra realtà e finzione, cabaret e satira politica, balletti indiavolati e tesi scontri verbali, lo spettacolo non prende posizione, non cerca vittime o carnefici ma tende a ricreare emotivamente, sensorialmente quasi, l'atmosfera di un evento appartenente a un passato non facile da dimenticare. Il teatro ceco appare oggi curioso e aperto alle osmosi, ma le sue energie sono ancora in gran parte assorbite dallo scandaglio degli ultimi tormentati decenni del Paese. E come dargli torto. ★

In apertura, una scena di *L'ispettore generale*, regia di Viktor Bodo (foto: Daniel Dömölky)

LONDRA/2

Nulla di nuovo tra i ciliegi dello Young Vic

IL GIARDINO DEI CILIEGI, di Anton Cechov. Traduzione e adattamento di Simon Stephens. Regia di Katie Mitchell. Scene di Vicki Mortimer. Costumi di Sussie Juhlin-Wallén. Luci di James Farncombe. Musiche di Paul Clark. Suono di Gareth Fry. Movimenti di Joseph Alford. Con Cavan Clarke, Andy Cresswell, Kate Duchêne, Gawn Grainger, Paul Hilton, Peter Hobday, Stephen Kennedy, Natalie Klamar, Sarah Malin, Tom Mothersdale, Sarah Ridgeway, Dominic Rowan, Hugh Skinner, Catrin Stewart, Angus Wright. Prod. Young Vic Theatre, LONDRA.

Continua il sodalizio tra Katie Mitchell e Simon Stephens: questa volta i due uniscono le forze per creare *Il giardino dei ciliegi* allo Young Vic di Londra, di cui lei firma la regia e lui la cosiddetta "traduzione", che poi è un adattamento vero e proprio con tagli sostanziali. L'ottimo *ensemble* comprende molti attori già noti per aver precedentemente collaborato con la Mitchell, tra cui la brava protagonista, Kate Duchêne.
Insomma: ho come la sensazione di avere già visto questo spettacolo prima ancora che inizi. Si tratta di un pacchetto sapientemente confezionato dai produttori dello Young Vic per soddisfare le aspettative di una fetta del pubblico londinese, che si crede molto all'avanguardia, pur non offrendo nulla che non sia già stato ampiamente collaudato. Il risultato? Un Cechov elegante ed educato, e una Mitchell molto più convenzionale di quello che è capace di fare. Sullo sfondo delle scene di Vicki Mortimer, che rappresentano una vecchia residenza nobiliare ottocentesca, si svolgono le vicende di Madame Lyubov Andreievna Ranevskaya e della sua famiglia sull'orlo della bancarotta. Se l'ambientazione e i costumi non hanno nulla di moderno, né la trama è stata alterata in modo da fare riferimento a tempi più vicini a noi, la scelta di Stephens di utilizzare un inglese particolarmente contemporaneo e vicino alla parlata dei suoi spettatori crea un contrasto particolarmente stridente. Da una parte c'è la volontà di adattare un classico alle circostanze attuali e dall'altra, forse, c'è la scelta di non far coincidere il vecchiume dei ricordi (la casa e i suoi mobili) con il modo di esprimersi delle nuove generazioni che la abitano. Forse Stephens vuole ricordarci che la vecchia casa, il cui giardino rappresenta la storia di una stirpe intera, è rimasta sempre uguale, ma che il mondo è cambiato rapidamente attorno a lei, incluso il linguaggio di chi l'ha ereditata.
Eppure non posso fare a meno di pensare che la scelta sia semplicemente dettata dalla necessità di "farsi capire" dal pubblico, senza costringerlo a prestare troppa attenzione a un modo di esprimersi troppo lontano dal loro orizzonte culturale. Ormai va di moda nel Regno Unito commissionare ai drammaturghi famosi le traduzioni/adattamenti di classici a partire da traduzioni "letterali" compilate da anonimi (pratica assai problematica). E la missione è sempre quella: fare di Cechov (o chi per esso) un cittadino britannico. Quando gli inglesi si renderanno conto che anche gli stranieri in quanto tali sono degni di nota, avremo fatto un passo avanti. **Margherita Laera**

Le vie della libertà passano per Cluj

Nella città romena, gli Incontri Internazionali di Teatro mettono a confronto attori locali con artisti provenienti da altre esperienze e tradizioni. Fra gli ospiti di quest'anno, l'artista circense americano Eli Simon, l'ungherese Peter Uray, lo scrittore Matei Vişniec e il regista italiano Roberto Bacci.

di Laura Caretti

Gli Incontri Internazionali di Cluj, inaugurati nel 2011 con l'intento di creare uno spazio di dialogo sul teatro, si sono rinnovati nei giorni dall'8 al 12 ottobre con spettacoli, tavole rotonde e dibattiti. A collegarli insieme il tema dedicato quest'anno a *Le vie della libertà* (*Căile libertăţii*) sia quelle che i personaggi imboccano o trovano impedite, sia quelle tracciate dalla creazione artistica, in un Paese come la Romania che ha conosciuto la perdita di libertà e rievoca quel passato alla luce del nuovo presente. Promotore di questa particolare occasione d'incontri è stato, come sempre, il Teatro Nazionale di Cluj che ha aperto il sipario su una ricca rassegna teatrale, mostrando dal vivo la propria prassi "internazionale". Una prassi che, invece di ospitare delle produzioni nate altrove, invita artisti, provenienti da altre esperienze e tradizioni, a lavorare con i propri attori che così sperimentano forme diverse di scrittura scenica e drammaturgica. E sono proprio questi attori a meritare per primi un grande applauso per il loro poliedrico talento. Tra questi in particolare le attrici: Irina Wintze, Anca Hanu, Ramona Dumitrean, e gli attori Christian Grosu, Radu Lărgeanu, Ionut Caras, ma tutti andrebbero nominati. Li abbiamo visti, inventivi e dotati di una sorprendente energia, passare da un ruolo all'altro, dalla parola al canto, dal gesto alla danza, e trasformarsi anche in clown, guidati in un viaggio interplanetario dall'artista americano **Eli Simon** (*Clowns extraterrestri*).

Libertà vo' cercando...

A Cluj, le "vie della libertà" attraversano infatti i confini dei generi dell'arte teatrale, come hanno mostrato gli spettacoli, a cominciare da ***Swing***, una performance della danzatrice e coreografa **Vava Ştefănescu** che ha segnato l'inizio di questo particolare festival. Siamo nel piccolo Studio Euphorion, sotto la grande sala del Teatro Nazionale: uno spazio scenico perfetto per una condivisione più diretta con il pubblico. Una giovane donna oscilla, danza, volteggia su un'altalena. La voce fuori campo dell'attrice Irina Wintze fa risuonare i suoi pensieri, ne modula i toni e i silenzi. La musica dà impulso ai movimenti: liberi e insieme prigionieri, costretti nel piccolo spazio di quella tavola di legno, sospesa in alto. Le corde la sostengono, ma a tratti s'intrecciano, impongono un'improvvisa rotazione e un rischio di caduta. La gioia infantile diventa slancio vitale, ma il movimento in avanti torna sempre indietro in uno *swing* che dona soltanto l'illusione del volo. Così Vava Ştefănescu traduce il tema delle "vie della libertà" in una dinamica metafora esistenziale. Fa parte anche lei degli artisti invitati a Cluj proprio per collaborare al progetto di creare una sinergia creativa che metta in azione tutti i linguaggi del teatro. Il direttore del Nazionale,

Mihai Măniuţiu, è impegnato in prima persona a promuovere questo progetto. E lo fa anche, in veste di regista, nella sua messinscena del ***Don Chisciotte,*** dove la parola teatrale non suona isolata, ma, mossa dai ritmi composti dall'artista rumena Ada Milea, diventa canto. Qui le vie della libertà sono quelle surreali dei sogni che nascono dai desideri e dalle nostre follie.

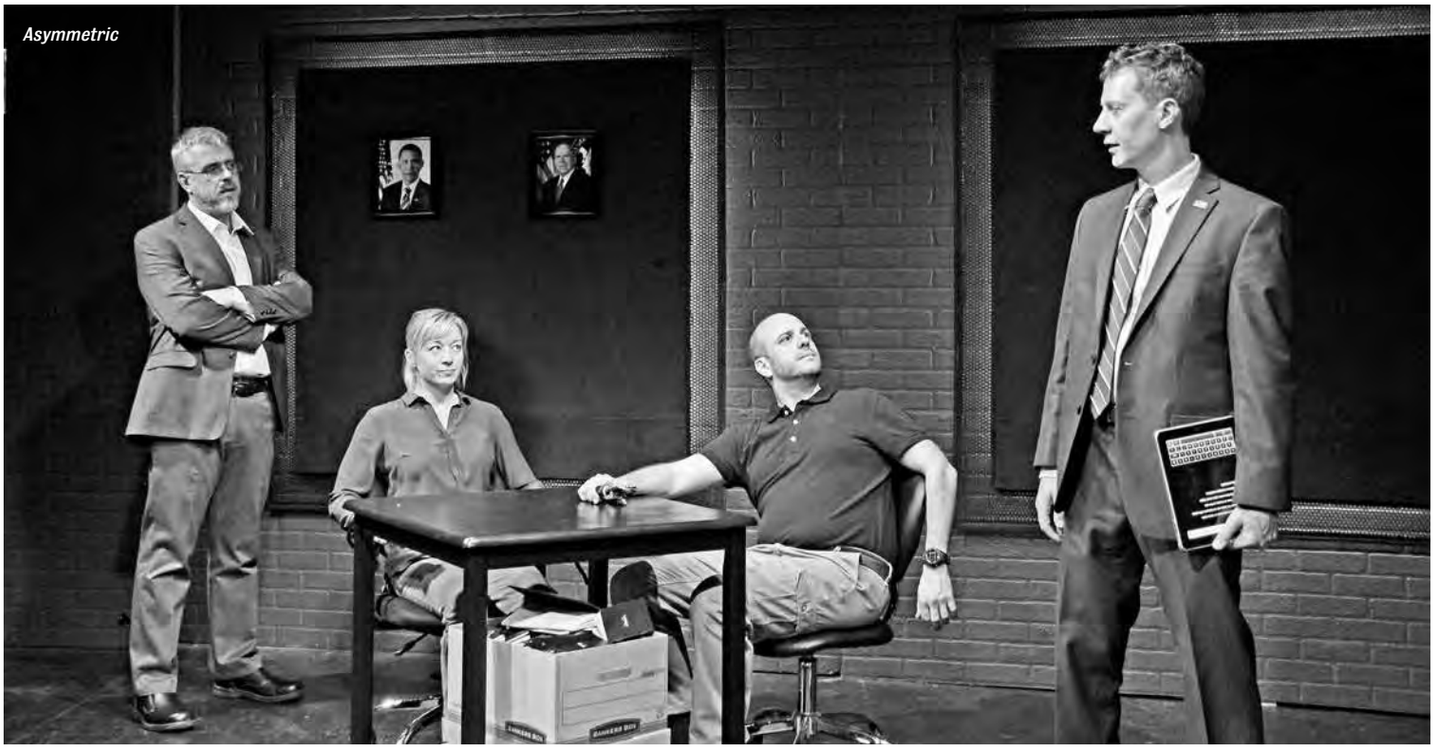
Anche nel ***Come vi piace*** di Shakespeare, parole, musica e danza sono congiunte in un'unica partitura. A dirigere gli interpreti c'è il regista-coreografo ungherese **Peter Uray** che trasferisce la vicenda di usurpazione e fuga nella foresta di Arden nel Novecento, negli anni in cui la presa di potere del Nazismo e del Fascismo costrinse molti all'esilio. In questa prospettiva, l'antefatto shakespeariano acquista maggior rilievo. Tutto inizia con un ballo interrotto con violenza all'improvviso. La musica sinuosa del valzer è frantumata in ritmi martellanti, le coppie abbracciate divise, gli uomini aggrediti e le donne afferrate brutalmente. Presto l'intera scena si riempie di figure nere che scattano come automi minacciosi, pronti a misurarsi in tornei di lotta. Da questo mondo ci si può salvare solo fuggendo. La via della libertà passa così per l'esilio e il travestimento della propria identità. Nello spettacolo, questo *exodus* diventa quello di tutta una comunità che abbandona il proprio Paese, portandosi dietro soltanto quel poco che sta in una valigia. E di queste valigie è fatta la foresta che vediamo in scena. Sono ammucchiate in modo da creare una sorta di protezione rispetto all'incubo lasciato alle spalle e segnano il passaggio al mondo capovolto in positivo di Shakespeare. Una società utopica dove la vita può scorrere secondo le sue stagioni naturali (come insegna il filosofo Jaques), dove si ritrova la fratellanza perduta, e l'amore rifiorisce in forme nuove di rapporto tra uomo e donna. Alla fine, i personaggi riuniti in una coralità festante vengono verso gli spettatori e correndo escono da quel "teatro" dove l'alternativa era solo la fuga. Questa volta non si tratta di una partenza, nessuno porta con sé i ricordi chiusi in una valigia. Lo slancio è carico di speranza in una diversa libertà. Insomma, è come se le parole di Celia fossero spostate dal primo atto alla conclusione della commedia e i giovani dicessero con lei le parole di Shakespeare: «Now go we content/To liberty and not to banishment».

Spettatori condannati e petali bianchi

Il Festival ha però anche messo in scena un'epoca più recente che di nuovo ha costretto molti a prendere la via dell'esilio. Tra questi, lo scrittore rumeno **Matei Vişniec**, che dal 1987 vive a Parigi, e che ha partecipato a questi Incontri Internazionali. Due le sue pièces viste a Cluj: ***Come spiegare la storia del Comunismo ai malati di mente*** (scritta in francese nel 1998 e prodotta anche in Italia dal Teatro Stabile di Catania) e ***Lo spettatore condannato a morte***, composta invece nel 1984, durante il regime di Ceausescu. Una satira grottesca che sa trarre dalla sua nascita storica la capacità di parlare al pubblico di tutti i tempi. Così è successo nel piccolo spazio dell'Art Club, grazie anche all'estro parodico degli interpreti e alla regia di Răzvan Mureşan. La situazione paradossale in cui viene a trovarsi un qualsiasi ignaro spettatore, messo all'improvviso sotto processo, travolto in un turbine di accuse, false testimonianze e pretestuose prove di colpevolezza genera una comicità agghiacciante. E tutto il pubblico, fotografato, schedato, sottratto alla sua condizione di intangibile osservatore, è esposto gradualmente a una possibile incriminazione. Nessuno è salvo, neppure l'autore. Ed è stato proprio Matei Vişniec, presente in sala, a essere chiamato a un certo punto sul banco degli imputati a rispondere del suo stesso dramma, così come in passato, quando le sue opere in Romania furono messe al bando.

Con il ***Giardino dei Ciliegi***, diretto a Cluj dal nostro **Roberto Bacci**, si torna nella grande sala del Teatro Nazionale, e anche qui il pubblico si trova immerso nello scenario del dramma. Una lunga passerella attraversa la platea partendo dal palcoscenico vuoto, delimitato sul fondo soltanto da quinte di velo. Tutto è bianco come nella famosa scena di Damiani dell'allestimento di Strehler, ma i fiori dei ciliegi, non più sospesi in alto, sono sparsi a terra. Su questo tappeto di petali si muovono i personaggi e nessun segno suggerisce l'interno o l'esterno dei luoghi. Solo le valigie disegnano lo spazio e sono onnipresenti in questo ritorno a casa che ha già in sé la partenza. Il tempo scivola via in un'attesa che è di tutti, così come è di tutti il continuo tentativo di illudersi e di desiderare un'impossibile felicità. La bella regia di Bacci non concentra i riflettori su un unico punto focale. I personaggi, quasi sempre in scena, creano continue inventive azioni che tessono la loro storia. Così, per merito anche della bravura degli attori, la dimensione drammatica si dispiega in una pluralità di intrecci, accomunati dal senso sospeso della fine. Quando questa arriva all'improvviso, le trame si spezzano e tutti si disperdono. Dovremmo sentire, a questo punto i colpi lontani delle scuri che tagliano i ciliegi e quel suono triste, come scrive Cechov, di una corda di violino che si rompe. Ma qui, dal fondo della sala, da dove sono usciti i personaggi, avanzano invece minacciosi in mezzo al pubblico degli alieni uomini-robot brandendo delle terrificanti seghe elettriche e chiudono così il sipario su questo viaggio tra i petali sfioriti del passato. ★

In apertura, una scena di *Il giardino dei ciliegi*, regia di Roberto Bacci; in questa pagina, un'immagine da *Come vi piace*, diretto da Peter Uray (foto: Nicu Cherciu).


Asymmetric

Nel labirinto newyorkese dell'Off Broadway

È la sede dei teatri più vitali, dove la proposta è più varia e differenziata. Una passeggiata, nel primo scorcio di stagione, a scoprire l'ultimo Sam Shepard e altri drammaturghi più o meno affermati quali Barry Germansky, Joe Assadourian e Mac Rogers.

di Giorgia Asti

Entrare da spettatore non abituale nel sistema teatrale newyorkese è quasi come perdersi nel Labirinto Magico di Carroll, sopraffatti dalla molteplicità delle vie da seguire e, al tempo stesso, inebriati dalla varietà dell'offerta. Broadway, Off Broadway, Off-Off Broadway. Se del primo sistema è nota la vistosa propensione al musical/kolossal multimilionario con al centro le grandi star del cinema, per gli altri due circuiti ogni tipo di categorizzazione rischia di non trovare riscontro nella realtà. Off-Off Broadway è un complesso di teatri *underground*, improntato alla forte sperimentazione, alla ricerca drammaturgica e performativa; spazi *uncoventional* (sottoscale, cantine, box, *hall* di condomini) con una capienza di massimo novantanove persone. Off Broadway è meno classificabile dal punto di vista dei luoghi: teatri quasi sempre "canonici", dai cento ai cinquecento posti e rappresentazioni che sposano tematiche e tendenze drammaturgiche disparate. Tuttavia, specialmente negli ultimi anni, Off Broadway sembra aver eroso quote di pubblico alle platee patinate di Broadway, con spettatori sempre meno inclini alla *fiction* o al puro intrattenimento e sempre più desiderosi di storie reali e vicine ai problemi della società contemporanea americana.

Maestri e cattedre

A Particle of Dread (Oedipus Variations) del pluripremiato drammaturgo **Sam Shepard** al Signature Theatre, rispecchia interamente l'idea di spettacolo Off Broadway, sia per il soggetto della messa in scena, che per la tipologia di teatro ospitante che per la caratura degli attori coinvolti. Il titolo della pièce prende le mosse da una frase dell'*Edipo*, dove il personaggio di Chorago dice: «If the killer can feel a particle of dread, your curse will bring him out of hiding (se il killer riesce a sentire un frammento di paura, la tua esitazione lo porterà allo scoperto)». Da qui, lo sviluppo drammaturgico di due storie parallele: da una parte l'antico mito greco, dall'altra la vicenda di un'anziana coppia di coniugi incuriosita da un misterioso omicidio avvenuto nel deserto di Las Vegas; il rimando all'una e all'altra vicenda è continuo, con i personaggi che si sovrappongono intrecciandosi in un dispiego narrativo talvolta troppo caotico. Il vecchio coniuge è ora Edipo ora Otto, la moglie ora Jocelyn ora Giocasta. Un irriverente cavillo narrativo che rende costantemente sbilanciato lo spettatore, privo dunque di indizi cognitivi per poter realmente entrare nella vicenda, che si dispiega in un incubo notturno di Otto, il quale sogna di essere un investigatore privato impegnato nella risoluzione dell'omicidio. Ha senso la storia? «No, ma raramente la pazzia e i sogni ne hanno, sono solo allucinazioni». L'input drammaturgico qui dichiarato da Shepard è ben trasposto dalla regista Nancy Meckler, che con lui lavora da anni e che riesce con disinvolta velocità a passare dal piano tragico a quello comico, senza adeguare la pièce a una struttura narrativa convenzionale, ben seguita da un ec-

cellente cast di attori tra cui spicca un istrionico Stephen Rea. Lo spettatore ricompone a piccoli pezzi il puzzle della vicenda, sempre frammentata e senza nessun reale disegno narrativo da poter seguire. Nota dolente la scenografia che sembra ricalcare quella di innumerevoli altri spettacoli, totalmente priva di personalità drammaturgica.

Tutt'altro spettacolo è ***The Answer-Killing question buys a crisis*** presentato dal giovane ed esordiente drammaturgo **Barry Germansky** al Crown Theater: una satira sul sistema educativo americano diretta da un lucido Cihangir Duman. La pièce narra la coraggiosa battaglia di uno studente americano contro il regime totalitario e le *lobbies* tuttora presenti all'interno del mondo universitario e delle sue leggi. La scuola, metafora di una società americana imprigionata in stilemi comportamentali ineludibili ma spesso contraddittori, non ammette ribelli. Andrew Danner, eclettico e talentuoso protagonista della vicenda, si renderà presto conto che preoccuparsi per l'università vorrà dire preoccuparsi per la sua stessa vita e che i problemi vissuti da ragazzo saranno gli stessi da adulto. Uno spettacolo che nasce dall'urgenza di raccontare i *mala tempora* di una nazione unita ma in realtà mai come adesso divisa, instabile e soprattutto sempre uguale a se stessa, che cerca con linguaggi artistici non convenzionali una denuncia dell'inesorabile *status quo*. Uno spettacolo per molti tratti ben recitato e diretto, ma che lascia allo spettatore un'idea di non finito, quasi che regista e drammaturgo abbiano avuto timore di spingersi oltre nell'invettiva sino a quel momento abbozzata.

L'ora d'aria e la *spy story*

Definito da molti critici americani come il miglior *one-man show* di New York, ***The Bullpen*** è scritto e interpretato da **Joe Assadourian**, un ex detenuto di 36 anni che proprio dalla reclusione ha dato il via alla sua carriera teatrale, iniziata per gioco con un compagno di cella e approdata con successo nei teatri Off Broadway. Lo spettacolo, nato durante un seminario teatrale per detenuti, racconta solo in minima parte dell'arresto subito e della reclusione, per l'altra maggior parte l'attore finge di essere nuovamente in carcere e nello specifico all'interno del *bullpen*, il grosso "recinto" dove i detenuti passano il tempo libero. Qui Assadourian incontra molteplici personaggi dalle storie e personalità disparate, che sul palco reinterpreta con personale attenzione. Diventa dunque il logorroico Roscoe, la prostituta Kitty, la tossica Shane e molti altri; diciotto personaggi in totale, tutti dotati di tratti caratteristici ben distinti e abbondante senso dell'umorismo, che l'attore americano riesce bene a trasmettere e impersonare.

Intrighi politici, corruzione, tortura, una nazione a rischio e l'amore: tutti questi elementi emergono in ***Asymmetric***, il nuovo lavoro del drammaturgo **Mac Rogers**, al 59E59 Theatre. La pièce ha luogo in un ipotetico ma ben definito futuro prossimo (martedì 20 ottobre 2015, per l'esattezza) e riguarda un ex capo dei servizi segreti, Josh, che diventa alcolizzato perdendo di conseguenza il lavoro a causa della separazione dalla moglie Sunny. Un collega, Zack, lo informa che, nel palazzo dove prima vivevano, una spia sta vendendo ai Paesi nemici, importanti informazioni circa lo studio dei droni nell'utilizzo di armi atomiche. Josh, non riuscendo a rimanere in disparte e vinto dalla curiosità, si mette a indagare, per scoprire in modo sconvolgente che la spia in questione è Sunny, l'ex moglie. Il finale, come da classica *spy story* americana, è pieno di colpi di scena e risoluzioni inaspettate. Il titolo dello spettacolo si riferisce al "conflitto asimmetrico" nel quale, durante una guerra, una parte è sempre più forte dell'altra e crea volontariamente un parallelismo con lo scontro centrale dello spettacolo, ovvero l'interrogatorio di Josh alla moglie che svelerà l'importanza delle informazioni in suo possesso. L'obiettivo, ben messo a segno dallo studio drammaturgico e registico, non è quello di rimarcare le implicazioni morali e la complessità scientifica e tecnologica nell'uso dei droni, ma, più semplicemente, coinvolgere e assorbire lo spettatore in una veloce, ben strutturata e avvincente *spy story*, con un finale degno di tale nome. Lo spazio della messa in scena è incredibilmente intimo e quindi adatto ad accentuare le sensazioni claustrofobiche di alcuni passaggi narrativi, peraltro tutti ben diretti da Jordana Williams. Ogni personaggio, privo di un vero e proprio costrutto psicologico, si rivolge all'altro con frasi secche, monotone, quasi robotiche, scandite da ritmo veloce e incalzante; sebbene la pièce sia avvolta da un sottile alone sarcastico, non vorremmo mai, realmente, dover essere interrogati dai modi atroci e ineludibili del protagonista Josh . ★

EXIT

Pensa, dammatrà: l'è mej pensà addio a Carlo Maria, decano della critica

C'era una volta il teatro. C'era un tempo Milano. Bei tempi, una stagione leggendaria: Giorgio, Fata Turchina acconciato dal Benito di via Rovello, il decisionismo di Grassi, la Nina Vinchi e via discorrendo. Al Manzoni, per i grandi Feydeau di Lionello/Erica Blanc, si riuniva nel *parterre de roi* la Camera dei Lord della critica, da Sir Bertani a Ugo Ronfani, esquire, dal colonnello Geron al Dean (leggi: rettore d'Università) Rigotti, al fianco del duca giansenista Carlo Maria Pensa, che ora, mentre andiamo in stampa, ci lascia, ultranovantenne (era nato nel 1921), troppo presto.

Ci lascia il suo stile magistrale, esercitato in particolare sulle pagine di *Famiglia Cristiana,* ci lascia il suo monologo per Mazzarella *Dammatrà* («dammi retta», per gli stranieri: esternazioni di un portinaio di sala in grembiule bigio come una figura di Gorkj), mirabile metateatro in gaddian-carloportese ripreso al Teatro Oscar troppo tempo fa (una dozzina di anni fa) con la regia di Piccardi dopo un debutto appartenente alla storia della drammaturgia lombarda e da riproporre oggi in clima Expo, insieme agli altri quattro lavori del suo repertorio.

Ci lascia una "civiltà di papà" che è nostro compito conservare per rinnovare dalle pagine di questa rivista, alla cui avventura Pensa partecipò fin dalla fondazione.

Ci lasci, Carlo Maria, eredi, non orfani.

Fabrizio Sebastian Caleffi

G(L)OSSIP

La Grande Regia

Dio non ride quasi mai/ma quando ride sono guai

di Fabrizio Sebastian Caleffi

Ridendo, l'Arch. D*o ha dato all'uomo il Teatro e per chi lo ama o prova a farlo son cominciati i guai. Mai finiti: infiniti. «Parlare di morte fa ridere di un riso forzato e osceno», Jean Baudrillard. Di colpo hai la luna di traverso: la luna al posto del cuore, tutta crateri, con la sua faccia nascosta. Mentre un ecoscandaglio la visita, tu pensi alla Grande Regia... così pensi ad altro e non alla malattia.

1. La Grande Regia: come rappresentare Shakespeare, Goldoni, Molière, Pirandello, Cechov, Brecht, Eduardo, Williams... lezioni teatrali di chi ha visto tutto, vissuto tanto, fatto di tutto.

2. Doktor Dapertutto vs. Erasmo Spikher. Prefazione di Erasmo Spikher, regista. Nel bel mezzo del cammin della mia vita, mi son ritrovato nella selva oscura del malanno; cosi affido a ES l'introduzione alla prima bozza delle mie lezioni, in anteprima per Hy nel numero del dossier Brook, forse il + Grande FSC affronta qui di petto (è proprio il caso di dirlo) una contrapposizione trasversale che attraversa il Teatro oggi e in specifico la situazione italiana in generale. Dunque: da una parte il conte Gozzi, il balagan, la fiera (ora si chiamerà Expo), mentre l'altra parte mette in campo, anzi, in campiello il Goldoni. Da una parte, il Matteo fiorentino, dall'altra il Matteo verdastro; di qui Bergoglio, di là l'Emerito; lo strano caso del Dottor Dappertutto e Mr. Craig affronta il nodo gordiano del teatro di Grande Regia e/o di Grande Magia... Erasmo Spikher, director.

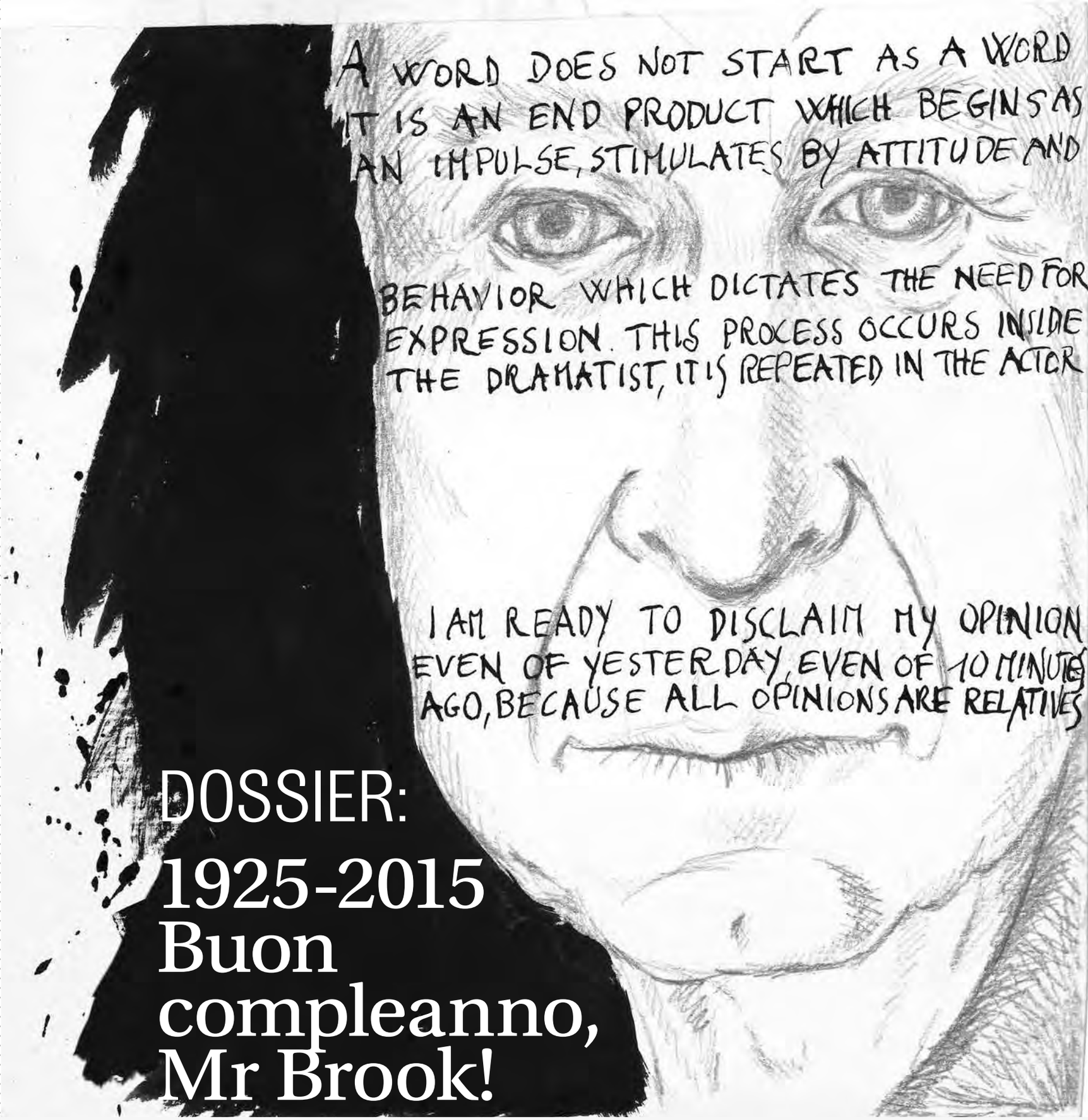
3. Samuel l'inetto, *en attendant* Beckett. Premesso che il dio del Teatro è uno e trino, *pater auctor, filius actor, espirito santo metteur en scene*, cominciamo con un *ace* da *match ball*: un'altra ipotesi sul senso nascosto di Godot. Prendiamo il termine russo Gadost', cogliendo l'assonanza complementare al cognome del ciclista maglia nera del Tour che ha suggestionato Sam, il Magnifico inetto: significa Che schifo! Ora, il disgusto cucinato con gusto Krapp da chef B* rischia di essere sommerso dalla melma/merdre di una società teatrale "Ubualemanna" per attitudine. Dal sistema Grassi (nel senso di Paolo) alla parata dei Grassi Mangioni di Briciole (poiché tale è il minimarket teatrale, simbolicamente rappresentabile con l'eventuale Eliseo trasformato in fast food) per una descrizione alla 8Dix.it! *Et donc*, Shakespeare vien sempre più spesso evocato dal busto di una "moglie" registica affondata nel guano con un lugubre "Willy" che non promette Giorni Felici e ha come risposta il silenzio. Gadost'!

4. *Also spracht* Spikher. Ai dualismi del prefatore si aggiunga Trotskji vs. Stalin: la rivoluzione registica permanente può essere un pranzo di gala? Ricordiamo che le grandi magie del '900 son state realizzate dalla *fusion* rappresentativa di un attore-autore come Eduardo, per esempio, e dal regista grassiano (come dire: leninista) Strehler. Capace, tra l'altro, quest'ultimo, di portare al potere carismatico di primattrice anche cuoche improbabili – serve far nomi e cognomi? Se il conte Gozzi reazionario elitario è preferito al nazional-popolare Goldoni, inscenare, diciamo, *La locandiera* (di una Locanda collocata a Firenze...) vorrà dire fare i conti con il *divertissment* della Venezia in maschera, smascherandone i trucchi baucchi. L'allestimento goldoniano contemporaneo, insomma, è una ricetta *gauchiste caviar*.

5. Finale di Partita (Tempi Supplementari). Molière: il Malato diventi Sano immaginario; Pirandello sia tradotto in *slang* attuale; il Giardino cechoviano autorizza ogni talea; Brecht sia sempre contestualizzato all'epoca della stesura dei copioni; Eduardo è ideale per la tv e il web; il tram desiderante di TW faccia fermata nella stazione fantasma di *Il treno del latte non si ferma più qui*: testo del '64, secolo scorso, da rivisitare, scoprendo la mitica figura dell'ispiratrice Marchesa Casati, per vie traverse diventata Marchesa Condotti nel film del '68 con Liz e Burton e Noel Coward nel ruolo della Condotti e cosi via, avendo capito l'antifona.

6. Commentare i Premi Ubu 2014? Mi par superfluo: da una parte mi rallegra lo scudetto alle *Sorelle Macaluso*, come l'Alinovi al Prode Nanni Balestrini, dall'altra mi piace ricordare Franco Quadri più personalmente, risalendo al nostro primo incontro nel suo studio presso corso Magenta, dall'aspetto esterno di un consolato mitteleuropeo, dove Quadri sventolò il lenzuolo rivoluzionario della rivista intitolata a Jarry – quello è l'EffeQu irrituale che preferisco, quello che pronunciava «crrritic» proprio come Beckett usava apostrofare la categoria...

Madamine, il catalogo è questo: auguri, buon anno e figli registi!



DOSSIER:

1925-2015 Buon compleanno, Mr Brook!

a cura di Giuseppe Liotta e Giuseppe Montemagno

Il mondo teatrale di Peter Brook nel racconto dei suoi amici e collaboratori più cari e di chi ne ha conosciuto a fondo il lavoro. Gli straordinari inizi in Inghilterra, la scoperta dei Bouffes du Nord a Parigi, i grandi spettacoli shakespeariani, il viaggio in Africa, *Le Mahābhārata*, il cinema, le incursioni registiche nel teatro musicale, il lavoro con gli attori, il teatro della memoria. Una vita tesa alla ricerca del teatro che non c'è.

Il lungo corso del ruscello alla scoperta del mondo

Scrittore, drammaturgo e traduttore, Jean-Claude Carrière ha seguito tutta la carriera di Peter Brook sin dagli anni della scoperta dei Bouffes du Nord, quando le storie e le leggende del mondo vengono rappresentate in un teatro alla periferia di Parigi. Il lavoro imponente per il *Mahābhārata* e l'ininterrotto confronto con Shakespeare tra i momenti salienti di una collaborazione d'eccezione.

conversazione con Jean-Claude Carrière a cura di Giuseppe Montemagno

In cima alla salita, all'orizzonte si staglia la bianca cupola della basilica del Sacro Cuore: incontro Jean-Claude Carrière a Parigi, nella sua casa nel quartiere della Nouvelle Athènes. Scrittore, sceneggiatore, attore, collaboratore di Buñuel e Forman, Tati e Barrault, Godard e Rappeneau, ha condiviso vita e carriera di Peter Brook sin dai primi passi in Francia. Per questo ha accettato un breve incontro, pochi giorni dopo la consegna di un Oscar d'onore per una carriera fitta di importanti riconoscimenti artistici. Ai piedi della statuetta dorata, il registratore è pronto a raccogliere la sua testimonianza sul regista inglese, nell'occasione di un importante anniversario...

«...il suo novantesimo compleanno, che cade il giorno della primavera, il 21 marzo! Perché Peter Brook è nato con la primavera, che è anche il primo giorno del calendario iraniano».

E per questo è tempo di ricordi, a cominciare dal vostro incontro. Qual è stato il ruolo giocato da Micheline Rozan, all'epoca *talent scout* in forze alla più importante agenzia francese?

Ci siamo conosciuti nel 1963, quando Peter Brook aveva appena debuttato, proprio grazie a lei. Micheline era a quei tempi la sua agente. In occasione di un film di Buñuel di cui ero stato sceneggiatore, *Il diario di una cameriera*, nel corso di una cena me lo ha presentato: nelle nostre vite ha svolto un ruolo fondamentale. Negli anni immediatamente successivi – doveva essere il 1964 o il 1965 – ho lavorato insieme a Peter alla sceneggiatura di un romanzo giapponese fresco di stampa, *Le belle addormentate* di Yasunari Kawabata, per farne un film. Peccato che, finita la sceneggiatura, ci accorgemmo che il film era stato appena girato: il progetto non è andato a buon fine, ma siamo diventati amici. Nel 1971 avevo saputo che aveva creato la sua prima compagnia. Si era stabilito a Parigi al Théâtre des Gobelins con attori venuti da molte parti del mondo, l'ho chiamato per sapere se potevo andare a vedere il suo lavoro. Accettò subito la mia richiesta, a

condizione che partecipassi in prima persona. E da qui ho cominciato a unirmi agli esercizi del gruppo, che presto avvertì la necessità di trovare un nuovo spazio teatrale.

Un momento ormai entrato nella leggenda, la scoperta dei Bouffes du Nord. Cosa vi ha impressionato di quella struttura?
Il teatro era completamente bruciato. Quando siamo penetrati all'interno eravamo insieme, il pavimento era sfondato, non esisteva più la scena, tutto era distrutto. Ma quando siamo riusciti a oltrepassare le balaustre delle balconate, siamo rimasti impressionati nel trovare un *clochard* al centro di questa voragine. Aveva acceso un fuoco nel bel mezzo del teatro e il fumo saliva verso la volta della sala, lasciata aperta: era veramente magnifico! Titubanti, ci siamo avvicinati, lo abbiamo salutato sospettosi e meravigliati: il posto era di una bellezza senza confronti. Prima ci ha squadrato, poi ci ha proposto: «Volete un goccio?». Da un sacco di iuta, che teneva a terra, faceva capolino un'intera fila di bottiglie: «Vi andrebbe un Pommard?», un Borgogna di lusso! Lo abbiamo bevuto in bicchieri di cartone, e Peter lo ha sempre considerato come una prima immagine dei Bouffes: un vino squisito in un luogo disastrato.

Come e quando fu deciso il restauro? Lo stato del sito avrebbe dovuto lasciarvi sgomenti...
Quel giorno abbiamo visitato tutto il teatro e Peter si è reso conto di quanto occorreva fare. All'epoca era infatti presidente dell'Associazione inglese dei costruttori di teatro, dunque era una materia che conosceva bene. È lui che ha disegnato la sala, con l'avanzamento della scena verso il pubblico e l'assenza di sipario e di quinte. Questo ha creato una superficie enorme per la rappresentazione scenica, pochi sanno che è superiore perfino a quella dell'Opéra di Parigi. Più lunga è stata la decisione per la decorazione: voleva infatti che il teatro mostrasse le sue ferite – amava dire così – e per questo, con il suo consenso, mi sono rivolto allo scenografo Georges Wakhévitch. Con la sua *équipe* ha perfettamente compreso i desideri di Peter e in pochi giorni ha realizzato tutto per inaugurare in tempo.

Perché era già in cantiere *Timon d'Athènes* di Shakespeare, lo spettacolo inaugurale, il 15 ottobre 1974. Perché scegliere questo testo, che non figura tra i grandi capolavori?
Perché era sconosciuto in Francia, era stato rappresentato per poco tempo, negli anni Trenta alla Comédie Française, ma era ignoto al grande pubblico. Nel suo gruppo di lavoro ai Gobelins c'era pure François Marthouret, che faceva al caso suo: voleva che il protagonista non fosse un vecchio brontolone ma un ragazzo brillantissimo. È stato un trionfo di pubblico immediato, ma mi piace ricordare uno dei primi spettatori. Avevamo appena aperto il teatro, arrivò un signore con una grande sciarpa e il volto nascosto da un cappello: era Rudolf Nureyev.

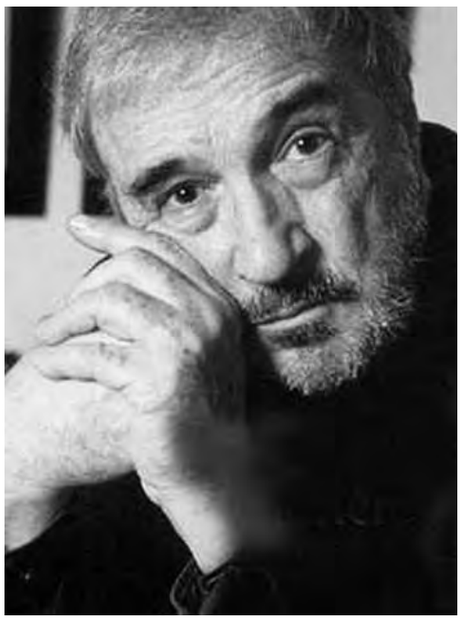
L'anno successivo è stata la volta degli *Iks*, dedicato a una popolazione che vive nel nord dell'Uganda, ai confini tra Sudan e Kenya. È il momento in cui il resto del mondo fa il suo ingresso ai Bouffes.
Brook mi aveva fatto leggere il libro dell'antropologo Colin Turnbull, che era appassionante. Io non mi trovavo in Francia: in quel periodo lavoravo all'adattamento di *Harold & Maude* di Colin Higgins, che presentai a Brook e che firmò a sua volta l'adattamento degli *Iks*.

In questi spettacoli lavora una compagnia, nata negli anni dei Gobelins, ma che progressivamente si stabilizza, soprattutto nei principi ispiratori.
È un lavoro che si sviluppa nel tempo. Bruce Myers faceva parte dei primi collaboratori già ai Gobelins, Maurice Bénichou è arrivato per *Timon d'Athènes*, e poi c'erano Yoshi Oida, Andreas Katsulas e molti altri. Brook teneva molto al carattere internazionale del suo gruppo, CICT, Centre International de Créations Théâtrales. Yoshi negli *Iks* era straordinario: era interessante capire cosa apportava la tradizione giapponese ad una storia africana, così come, all'inverso, quando Sotigui Kouyaté è stato chiamato ad interpretare Bishma nel *Mahābhārata*. Senza questa connotazione internazionale non sarebbe esistito Peter Brook.

E quasi a voler sancire questa apertura internazionale arriva *La Conférence des Oiseaux*, una raccolta di poemi medievali persiani di Farid Al-Din Attar, «l'oceano di cui avevamo bisogno».
Si tratta di un testo che ci capitò tra le mani proprio in quegli anni e, molto presto, venne utilizzato per fare quegli esercizi quotidiani posti alla base del metodo di Brook. *La Conférence* si è rivelata molto utile per almeno un migliaio di esercizi, fisici e vocali, alcuni dei quali pratico tuttora. Nel gennaio del 1969 il Festival d'Avignon ci aveva invitato a creare uno spettacolo per l'estate successiva e Peter mi chiese di scrivere una *pièce* breve: io lavoravo all'adattamento, lui alla messinscena, agli aspetti musicali e vocali.

Un gruppo in cui ogni attore era chiamato a interpretare uccelli, dervisci e principesse...
È difficile spiegare il lavoro dei suoi laboratori, che non erano destinati alla rappresentazione ma al lavoro del gruppo, a sviluppare le qualità di ciascuno e il rapporto con gli altri. *La Conférence* è stata preparata fino al pomeriggio dell'ultima recita: quando gli fu chiesto perché lo faceva, Peter ha risposto con una delle sue frasi migliori: «Non c'è alcuna ragione per cui lo spettatore di questa sera non debba beneficiare del meglio possibile». Questa è la sua coscienza professionale: quando si ha successo bisogna meritarlo e mantenerlo. Per questo non esiste una versione definitiva di questi spettacoli.

***L'os*, del poeta senegalese Birago Diop, viene messo in scena praticamente in contemporanea.**
Mi sono occupato personalmente dell'adattamento, perché veniva rappresentato



nella prima parte della *Conférence des Oiseaux*. Erano due spettacoli brevi, concepiti in maniera complementare: *L'os* parla di nutrimento, è il grido di un popolo che ha fame, ha appetiti materiali, mentre *La Conférence* parla di un'altra fame, di desideri spirituali. I due testi si completavano a vicenda, l'uno di origini nordafricane, l'altro iraniane.

Gli anni Ottanta cominciano sotto il segno del *Giardino dei ciliegi* e della *Tragédie de Carmen*, una riscrittura di Bizet.
Sin da quando siamo arrivati ai Bouffes, uno di noi ha detto: «Bisognerebbe fare cantare queste mura!», per ritrovare il repertorio che in quel teatro si eseguiva alla fine dell'Ottocento. L'idea di *Carmen* è legata alla presenza di Marius Constant, il compositore che aveva elaborato una riduzione per una coreografia di Roland Petit. Abbiamo lavorato tutti e tre a lungo per realizzare un'opera lunga un terzo dell'originale. L'idea sensazionale di Brook è stata quella di invertire la disposizione abituale, collocando l'orchestra dietro i cantanti, posti a stretto contatto con il pubblico. Grazie ai microfoni disposti in sala, era il cantante a decidere il momento in cui attaccare a cantare, visto che non vedeva il direttore. Due anni più tardi diventa un film, ma in tre versioni differenti e con interpreti diversi. Una decisione presa proprio in ragione degli interpreti: era l'insieme che desideravamo preservare. Per quanto riguarda *Il giardino dei ciliegi* le riprese comportarono modifiche importanti: nel film ho tagliato almeno cinque-sei pagine, senza che nessun esperto cecoviano se ne sia reso conto. Un dialogo filmato non ha lo stesso ritmo del teatro, il cinema procede molto più rapidamente.

Dopo *La Tragédie de Carmen* un altro archetipo teatrale era al varco, il *Mahābhārata*.
Nel suo *Teatro della crudeltà* Antonin Artaud consiglia di ampliare il repertorio delle opere teatrali facendo appello alle tradizioni "altre", e segnatamente a quella induista. *Les Iks*, *La Conférence des Oiseaux* e *Le Mahābhārata* costituiscono una sorta di trilogia di ispirazione extra-europea.

Ma in questo caso si trattava di un lavoro imponente: lo spettacolo, che debutta nel 1985, viene elaborato a partire da un'epopea in 250.000 versi.
Sin dal 1974, dall'inaugurazione dei Bouffes, avevamo cominciato a lavorare a questo progetto, durato undici anni. Tutto quello che abbiamo citato prima è nato in contemporanea al *Mahābhārata*. Philippe Lavastine, un sanscritista francese, ci aveva illustrato l'opera. Per lunghe settimane sono andato da lui tutte le sere a prendere appunti, fino alle tre di notte: con Peter ci siamo detti che ne avremmo fatto uno spettacolo. Per me è stato un autentico monumento, il lavoro più difficile di tutta la mia vita: nella mia casa di campagna gli appunti occupano un'intera stanza. Peter mi incoraggiava con due frasi: «Lo faremo quando potremo farlo» – potevo prendermi tutto il tempo necessario – e «Sarà lungo tanto quanto sarà necessario» – ed è diventato uno spettacolo della durata di nove ore. I viaggi in India sono cominciati agli inizi degli anni Ottanta, per incontrare gruppi di teatro che interpretavano il *Mahābhārata* in maniera tradizionale o moderna. Brook non aveva però alcuna intenzione di fare uno spettacolo indiano: volevamo carpire il possibile da questi spettacoli, anche un solo gesto, un movimento, un accessorio. Il gruppo era composto da Toshi Tsuchitori, il musicista, Marie-Hélène Estienne, con cui ho realizzato l'adattamento, e due o tre attori. Nel frattempo ho cominciato a scrivere le scene più importanti, una notte ho trovato l'inizio, ho chiamato Peter e gli ho spiegato la mia idea: tutto si sviluppava a partire da un bambino a cui viene narrata la vicenda. Brook, dal canto suo, si occupava del *casting*, durato un anno intero. Furono selezioni molto particolari, perché mi chiese di recitare le scene con gli attori durante le audizioni: un prezioso lavoro di verifica per entrambi, delle scene come degli attori. Le prove effettive, poi, si sono svolte dal settembre del 1984 al debutto ad Avignone, il 7 luglio del 1985: periodo nel corso del quale siamo anche stati dodici giorni in India tutti insieme. La prima volta che ho visto lo spettacolo integralmente, ai Bouffes, prima di partire per Avignone, ho capito che era lo spettacolo che avevo sempre sognato di vedere.

Cosa si è perduto, cosa si è guadagnato nel film, realizzato proprio nel 1989?
Personalmente amo entrambe le versioni. Il film è stato girato su un palcoscenico, cosa che ha imposto una stilizzazione e al tempo stesso un maggior realismo: sulla scena un carro da combattimento è una ruota mossa da un attore con una frusta in mano, gli spettatori aggiungono il resto. Tutto questo al cinema è impossibile, occorre almeno un cavallo. La realizzazione della miniserie televisiva, della durata di sei ore, è stato un punto di partenza importante in vista del film, anche se questo ha comportato ulteriori tagli per altre tre ore.

Qual è stata la reazione del pubblico a uno spettacolo così imponente? E quella del pubblico indiano, in particolare?

È stato un trionfo strabiliante, ad Avignone abbiamo fatto 25.000 ingressi e ne abbiamo rifiutato 60.000. Da settembre a marzo siamo passati ai Bouffes, poi abbiamo deciso di prolungare per quattro mesi e tutti i biglietti sono stati venduti nel corso di una mattinata. La tournée internazionale, poi, è durata fino al 1989. La questione del pubblico indiano è in parte diversa, perché ci è stato difficile rappresentare l'India. Malika Sarabhai, una delle interpreti dello spettacolo, ci ha molto aiutato per i gesti. Occorreva conservare una parte d'India, ma senza fare uno spettacolo indiano. Per i costumi nessuno sa come ci si vestiva all'epoca dell'epopea. La costumista, Chloé Obolensky, ha scelto di attingere alla cultura mogol del Nord dell'India e dell'Iran e inserire nelle gonne, lunghe più di tre metri, alcuni elementi folclorici, mentre la maschera per la testa di Ganesha era autentica della tribù Chu. Tutti questi problemi erano quotidiani e la ricerca di una soluzione appassionante: può un attore americano o polacco congiungere le mani all'uso indiano senza risultare ridicolo? Qui risiede l'essenza del lavoro di Peter, che è molto profondo perché cerca di trovare ciò che è comune a tutti gli esseri umani.

Ma dopo l'epopea indiana il ritorno a Shakespeare è parso irrinunciabile: a dieci anni di distanza sarebbero arrivati *La tempête* (1990) e *La Tragédie d'Hamlet* (2000).

Insieme abbiamo realizzato quattro lavori di Shakespeare. Tutte le mattine, dalle 7 alle 9, cominciavo così: la sua scrittura è una sfida senza precedenti. Sin dal *Timone* ci eravamo accorti della presenza di termini polisemici che figurano più volte nel testo. È un lavoro incredibilmente complesso, come dimostra una celebre frase di Flavius, «Feast won fast lost», quattro monosillabi, letteralmente «Vinto dalla festa, perduto dal digiuno», in cui *fast* vuol dire al tempo stesso digiuno ma anche rapidamente: occorre recuperare il doppio senso della parola ma senza rendere tutto eccessivamente esplicativo. Nella *Tempesta*, la frase di Prospero «We are such stuff as dreams are made of», siamo fatti della materia dei sogni, richiede che non si perda il gioco delle f, che nella frase aggiunge come una folata di vento. Per questo ho pensato al termine "stoffa", che ha la stessa radice, e recupera non solo le sonorità, ma anche i sentimenti stessi.

L'invisibile e la percezione del magico erano alla base della messinscena della *Tempesta*. Come sono stati resi questi elementi ai Bouffes?

Come sempre negli spettacoli di Brook non esisteva una scenografia. All'inizio, Ariel entrava in scena con un bastone della pioggia, uno strumento musicale africano pieno di ghiaia: agitato, produce l'effetto di una tempesta. Nessuno ha raggiunto un tale grado di precisione nell'evocazione di un'atmosfera, senza alcun effetto speciale. Ma al tempo stesso era uno spettacolo magico, considerato che Prospero a un certo punto rinuncia alla magia, al suo libro, per fare ritorno alla realtà del mondo. Il percorso di avvicinamento al nostro ultimo lavoro shakespeariano è stato progressivo, fino alla decisione di intitolarlo *La Tragédie d'Hamlet* – come *Carmen* – per condensare la vicenda in meno di due ore, a partire dall'esistenza di tre versioni dell'opera, che permetteva di modificare la collocazione di alcune scene.

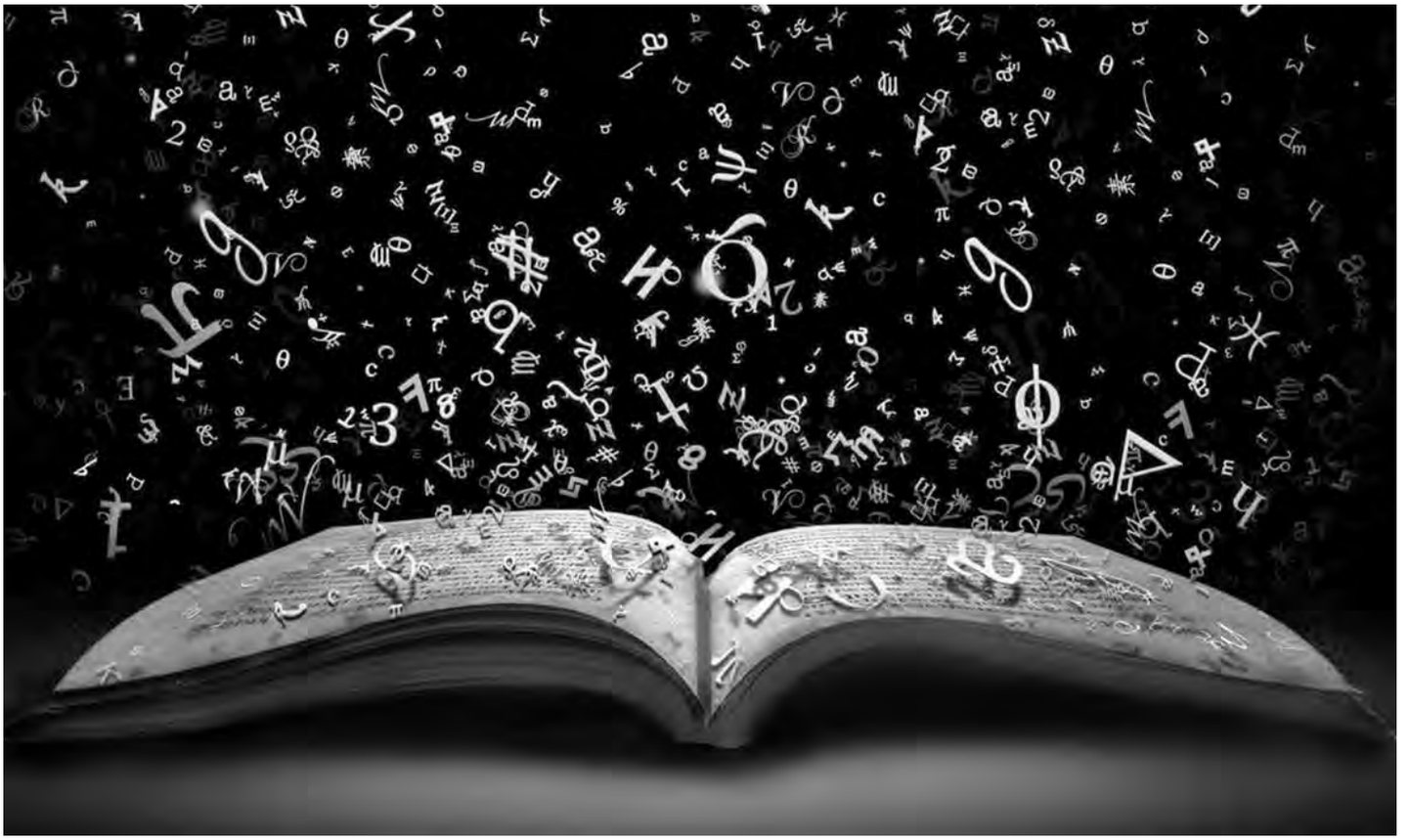
Chi è Peter Brook? Cosa gli augura per il suo compleanno?

Peter è, appunto, un *brook*, un ruscello d'acqua limpida che sgorga da una fonte purissima e passa su terreni diversi. Tutti questi terreni vengono seminati, fertilizzati, arricchiti, vi fa nascere delle piante di colori e forme differenti. E il suo corso continua... Per questo ho vari auspici per i suoi novant'anni. Ma uno l'ho formulato già alcuni anni or sono. Dopo la nostra morte spero ci ritroveremo in tre, lui, io e Ganesha (il dio al quale vengono narrate le gesta del *Mahābhārata*), da qualche parte, in uno dei tre mondi, per continuare a raccontarci delle storie. Ne abbiamo ancora così tante!★

In apertura, Peter Brook con Jerzi Grotowski; a pagina 31 un ritratto di Jean-Claude Carrière; nella pagina precedente, il regista durante le prove del *Mahābhārata* e un ritratto giovanile.

Per saperne di più

- Georges Banu (a cura di), *Brook*, Paris, CNRS (*Les Voix de la création théâtrale*, XIII), 1985.
- Georges Banu e Alessandro Martinez (a cura di), *Gli anni di Peter Brook. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il teatro*, Milano, Ubulibri, 1990.
- Georges Banu, *Da* Timone d'Atene *a* La tempesta*, o Il regista e il cerchio*, Firenze, La Casa Usher, 1994.
- Georges Banu, *Vers un théâtre premier*, Paris, Seuil, 2005.
- Peter Brook, *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli, 1968.
- Peter Brook, *Il punto in movimento: 1946-1987*, Milano, Ubulibri, 1988.
- Peter Brook, *La porta aperta*, Milano, Anabasi, 1994; poi introduzione di Paolo Puppa, Torino, Einaudi, 2005.
- Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Peter Brook, *I fili del tempo. Memorie di una vita*, Milano Feltrinelli, 2001.
- Peter Brook, *I miei Shakespeare*, a cura di Franco Quadri, Milano, Ubulibri, Biennale di Venezia, 2002.
- Peter Brook, *Dimenticare Shakespeare?,* prefazione di Georges Banu, Napoli, Guida, 2005.
- Peter Brook, *Climat de confiance*, Québec, L'instant même, 2007.
- Peter Brook, *Insieme a Grotowski*, prefazione di Georges Banu, Palermo, RueBallu, 2011.
- Peter Brook, *The Quality of Mercy. Reflections on Shakespeare*, London, Hern, 2013.
- Carla Centi Pizzutilli, Carmen*: da Georges Bizet a Peter Brook*, L'Aquila, Colacchi, 2004.
- Margaret Croyden, *Conversations with Peter Brook, 1970-2000*, New York, Faber & Faber, 2003.
- Lidia Curti, *Peter Brook e Shakespeare. Alla ricerca di un'avanguardia nel teatro inglese*, Napoli, Intercontinentalia, 1984.
- Vito Di Bernardi, *Mahābhārata. L'epica indiana e lo spettacolo di Peter Brook*, Roma, Bulzoni, 1990.
- Paolo Gallarati, *Mozart e Shakespeare nel* Don Giovanni *di Peter Brook*, in *Il Saggiatore musicale*, VIII/2, 2001, pp. 261-294.
- John Heilpern, *Conference of the Birds. The Story of Peter Brook in Africa*, New York, London, Routledge, 1999.
- Mickael Kustow, *Peter Brook. A biography*, London, Bloomsbury, 2006.
- Isabella Imperiali, *La lezione shakespeariana di Peter Brook*, Roma, Bulzoni, 2002.
- Antonio Pizzo, *Il* Giardino dei ciliegi *di Cechov per Peter Brook*, Pisa, ETS, 2004.
- Franco Quadri (a cura di), *Peter Brook o il teatro necessario*, Venezia, Biennale, 1976.
- Anthony C.H. Smith, *Il teatro come invenzione.* Orghast *di Peter Brook e Ted Hughes*, Milano, Feltrinelli, 1974.
- Andrew Todd e Jean-Guy Lecat, *The Open Circle. Peter Brook's theatre Environments*, New York, Faber & Faber, 2003.



Peter Brook dalla A alla Z piccolo zibaldone di pensieri teatrali

a cura di Roberta Arcelloni

Attore. L'allenamento dell'attore è anche allenamento della sua sensibilità e affettività. Essere attore è anche coltivare il proprio essere, perché questo essere è visibile nella creazione... non smettere di progredire in quanto attore implica non smettere di progredire in quanto uomo.

Si nasconde una trappola pericolosa, sotto la parola sincerità. Come ogni altra arte, per quanto a fondo ci si tuffi nell'atto della creazione, è sempre possibile uscirne e considerarne il risultato. La testa del pianista esercitato vien meno coinvolta delle sue dita e, per quanto egli sia "trasportato" dalla musica, il suo orecchio mantiene il proprio grado di distacco e di controllo oggettivo. Recitare è, in molti sensi, un fatto unico in quanto a difficoltà, poiché l'artista deve usare come mezzo quel materiale infido, mutevole e misterioso che è la sua stessa persona. Gli si impone di immedesimarsi completamente, pur a debita distanza, di essere distaccato senza distacco. Deve essere sincero, deve essere insincero, deve abituarsi a essere insincero con sincerità e a mentire veridicamente.

Vi è una regola aurea: l'attore non deve mai dimenticare che il testo è più grande di lui; quando crede di poterlo afferrare in realtà lo riduce al proprio livello; se, invece, ne rispetterà il mistero – e, di conseguenza, quello del personaggio che sta interpretando – come qualcosa che è sempre appena oltre la sua possibilità di comprensione, riconoscerà che i propri "sentimenti" sono una guida molto ingannevole. Per gli attori, più che le famose *Istruzioni di Amleto ai Comici*, è importante la scena in cui egli, infuriato, si scaglia contro l'idea che il mistero di un uomo possa essere esplorato mettendo «le dita sui suoi tasti» come se fosse uno strumento a fiato.

Un razzo in partenza per la luna: ci vogliono mesi e mesi di intenso lavoro per preparare il decollo; poi, un bel giorno... pum! La preparazione consiste nel verificare, nel mettere alla prova, pulire. Volare, però, è tutt'altra cosa. Nello stesso modo, preparare un personaggio è proprio l'opposto di costruire: vuol dire demolire, togliere, mattone dopo mattone, dai muscoli dell'attore, dalle sue idee e dalle sue inibizioni, tutto ciò che interferisce tra lui e il suo ruolo. Finché, un giorno, come portato da un soffio di vento, il personaggio lo penetrerà attraverso ogni suo poro.

Bouffes du Nord. Tre anni di viaggi e di esperimenti ci avevano insegnato – per un duro cammino – cos'era uno spazio valido e cosa non lo era. Un giorno Micheline Rozan mi disse: «Dietro la Gare du Nord c'era un teatro che tutti hanno dimenticato». Saltammo in macchina, ma quando raggiungemmo la piazza dove avremmo dovuto trovare il teatro, non vi era altro che un caffè, un negozio e la facciata con molte finestre di un tipico edificio parigino dell'Ottocento. Notammo, tuttavia, una parete sgangherata di tavole di legno che chiudevano

alla meglio un buco nel muro. La spostammo e ci infilammo in un tunnel polveroso che percorremmo carponi fino in fondo; quando ci tirammo su restammo senza fiato: il teatro era là, rovinato, bruciacchiato, macchiato dalla pioggia, tappezzato di buchi e tuttavia nobile, umano, rosso incandescente, bellissimo: Les Bouffes du Nord.

Carpet. Gli esperimenti cominciarono negli anni Settanta con quello che chiamavamo *The Carpet Show.* Nei nostri viaggi, in Africa e in altre parti del mondo, tutto ciò che ci portavamo dietro era un piccolo tappeto che definiva l'area su cui avremmo lavorato. Fu così che sperimentammo le basi tecniche del teatro shakespeariano. Capimmo che il miglior modo di studiare Shakespeare non era di studiare le ricostruzioni del teatro elisabettiano, ma semplicemente di fare improvvisazioni intorno a un tappeto. Ci rendemmo conto che era possibile iniziare una scena stando in piedi, concluderla sedendosi, e rialzandosi trovarsi in un altro paese, in un'altra epoca, senza perdere il ritmo della narrazione.

Distillatori. Un giorno in Italia ero seduto con un gruppo di colleghi registi nella cantina di un'azienda dove si distillava un liquore di qualità. Eravamo tutti d'accordo sul fatto che la nostra funzione professionale fosse definita nelle nostre rispettive lingue in modo non appropriato. A me non piacevano le implicazioni gerarchiche del termine inglese *director*; il francese sentiva che l'espressione *metteur-en-scène* fosse inadeguata, perché in modo vago non suggeriva altro che un "metter su"; per lo svedese il termine scandinavo *direktor* era infelice in quanto troppo vicino allo spartano allenamento ginnico; mentre il tedesco trovava che *Regisseur* evocava soltanto l'immagine del contabile di una tenuta di campagna. Allora Ermanno Olmi, regista italiano che ammiro profondamente, alzò il dito e, mentre tutti noi sentivamo il pulsare e il gorgogliare del liquore che di

là dalla parete veniva spremuto dall'uva, disse: «Propongo di definirci distillatori!» Distillatori. Fummo tutti d'accordo, pur con un certo timore per la sfida che un tale termine implicava.

Esercizio. Lo scopo di un esercizio è di ridurre, di restringere l'area sempre di più, finché non si riveli e si colga la presenza di una menzogna. Se l'attore sa scoprire questo momento, forse riuscirà ad aprirsi a un impulso più profondo, più creativo.

Foglia. Oggi è la nostra prima esperienza sul percorso a ostacoli. Al fischio, si comincia; i sergenti urlano incoraggiamenti e tutti gli entusiasti partono alla carica. Io, lavativo professionista sin dai tempi di scuola, arrivo per ultimo. Quando arrivo all'attraversamento del fiume sul tronco, gli altri hanno già raggiunto l'altra sponda da un pezzo e stanno svanendo all'orizzonte tra grida di gioia. Il sergente si ferma ad aspettare me. «Avanti, signore!» grugnisce. Il tono è insultante, ma io sono un allievo ufficiale, quindi il "signore" è d'obbligo. Appoggio il mio grosso scarpone sul tronco e mi aggrappo al ramo di un albero che sporge. «Avanti, signore!» Avanzo. «Lasci andare quel ramo!» Eseguo. Altri due passi. Allungo le braccia per equilibrarmi e afferrare una foglia. La foglia mi fa prendere coraggio, cammino in avanti, il tronco è lì davanti a me sull'acqua... Un altro passo. La mano che tiene la foglia è all'altezza della spalla, un altro passo ed è dietro di me. Non posso fare un altro passo a meno di lasciare andare la foglia, ma non posso. «Molli quella foglia!» muggisce il sergente. «Dannazione, molli quella fottuta foglia!» Io resisto. Lui sbraita. Faccio appello a tutta la mia forza di volontà per costringere le dita a lasciare la presa, ma si rifiutano. La foglia mi dà ancora sicurezza, il braccio è esteso fino al limite e mi tira in una direzione, i miei piedi vanno in un'altra. Finalmente lascio andare la foglia e finisco per fare un tuffo nel torrente. Torno ripetutamente a quest'immagine: il tronco e la foglia sono diventati parte della mia mitologia privata, contengono l'essenza del conflitto che per tutta la mia vita ho tentato di risolvere: quando aggrapparsi a una convinzione e quando vedere oltre e lasciarsi andare.

Gurdjieff. Nel libro *Frammenti di un insegnamento sconosciuto,* l'autore, un filosofo russo, sosteneva che l'antico insegnamento gli era stato trasmesso oralmente da una persona che indicava solo con l'iniziale G. Leggendo il libro, mi ero chiesto quale nome si celasse dietro quella lettera enigmatica e ora Jean mi spiegò che G. stava per Gurdjieff e aggiunse «Un libro è una cosa, l'insegnamento diretto è totalmente un'altra». Una vecchia tradizione dice che ogni notte, prima di andare a dormire, si dovrebbe ringraziare la persona che ti ha portato dal tuo maestro. Poche sere dopo oltrepassai il cancello di una grande e vecchia casa londinese situata in una tranquilla strada alberata. A questo punto ogni descrizione diventa

irrilevante. Vi era una stanza, vi erano alcune persone, ma non è questo che è importante. Il luogo era assolutamente ordinario, ma la qualità dell'incontro fu unica. Sentii parole semplici che immediatamente suonarono vere, parole che raccontavano di una comprensione che può essere comunicata solo direttamente, non attraverso la scrittura o la teoria, e il cui principio di base è che niente deve essere accettato passivamente, tutto deve essere messo in discussione e verificato, perché una verità acquista senso ed è convincente soltanto se è stata sottoposta a esame, riscoperta e provata passo dopo passo nella propria esperienza personale.
Heap. L'insegnante era Jane Heap. Un'americana bassa, vestita come un uomo, con capelli grigi cortissimi. «Abbiamo un mondo fuori di noi e un universo dentro» diceva spesso. In Geor-

ge Ivanovic Gurdjieff aveva trovato la guida per penetrare in questo spazio enigmatico. «Qual è il mio ostacolo maggiore a una vera comprensione?» chiesi a Jane dopo poche settimane. La risposta fu immediata: «Peter».

Improvvisazione. Improvvisare è allenarsi per essere pronti all'imprevisto, saper fare il vuoto al fine di rendersi disponibili.

Lingua russa. Non ho imparato molto della lingua russa quando mia madre tentava di insegnarmela, scaraventavo i libri a terra – ma oggi quando la sento parlare, pur non avendo alcuna idea di che cosa si stia dicendo, ho la profonda sensazione di capire attraverso strati sonori molto più profondi del senso.

Maestri. Il teatro per Artaud è fuoco; per Brecht è una visione chiara; per Stanislavskij è umanità. Perché dovremmo scegliere l'uno o l'altro?

Natasha Parry. Durante l'intervallo a una *matinée* stavo chiacchierando con alcuni amici quando all'improvviso la mia attenzione fu attirata da una ragazza di bellezza fuori dal comune che era in piedi accanto al bar. Avvicinandomi, scoprii con piacere che era in compagnia di uno che avevo incontrato di recente. Salutarlo mi avrebbe dato chiaramente la possibilità di essere presentato a questa giovane timida e riservata, dai lunghi capelli scuri, gli occhi scuri e seri. «Lei è Natasha» disse. Natasha? Era come sentire l'eco di una campana lontana. All'età di dodici anni avevo letto *Guerra e pace*, o per meglio dire lo avevo

divorato da cima a fondo. Avevo vissuto con l'eroina di nome Natasha, l'avevo amata e prima di chiudere il libro avevo deciso che avrei sposato una ragazza con quel nome. E così sarebbe stato.

Opposti. Quando i surrealisti parlavano dell'incontro tra l'ombrello e la macchina per cucire, qualcosa l'avevano capita. Un dramma è un incontro di opposti. L'armonia, in teatro, è disarmonia. Se lo spettacolo non ci fa perdere l'equilibrio, la serata è squilibrata.

Pubblico. Che cos'è un pubblico? Nella lingua francese, tra i vari termini che indicano il pubblico, lo spettatore, spicca una parola, diversa per qualità da tutte le altre: *assistance*. Io assisto a uno spettacolo: *j'assiste à une pièce*. Assistere. La parola è semplice: è la chiave. Un attore prepara, entra in un processo che può divenire privo di vita ad ogni stadio. Si avvia a catturare qualche cosa, a farla incarnare. Alle prove l'elemento vitale dell'*assistance* proviene dal regista, che è lì apposta per aiutare osservando, assistendo. Quando l'attore va davanti al pubblico, egli s'accorge che la magica trasformazione non funziona per magia. Egli può mettere tutta la sua buona volontà, tutta la sua integrità, tutto il suo ardore a far nascere vitalità dal lavoro, eppure avverte continuamente una carenza. Parla di platea "cattiva". Certi rari casi, in quelle che lui chiama "buone serate", incontra un pubblico che porta un interesse attivo e vitale al proprio ruolo di "assistenza": questo pubblico assiste. Con questa *assistance*, l'assistenza degli occhi e della messa a fuoco e dei desideri e del piacere e della concentrazione, la *répétition* diventa *représentation*. Allora la parola *représentation* non divide più attore e spettatore ma li avvolge: ciò che è presente per uno è presente per l'altro.

Qualità. Attraverso le persone straordinarie che ho incontrato, ho raggiunto una sola certezza luminosa. La qualità è reale e ha una fonte. In ogni momento una qualità nuova e inattesa può sgorgare all'interno di un'azione umana e altrettanto rapidamente può essere perduta, ritrovata e di nuovo perduta. Questo valore indefinibile può essere tradito dalla religione e dalla filosofia; le chiese e i templi possono tradirlo; i fedeli e gli infedeli non fanno che tradirlo. Eppure la fonte nascosta rimane. La qualità è sacra, ma è sempre in pericolo.

In un villaggio africano quando un cantastorie arriva alla fine del suo racconto, appoggia il palmo di una mano sulla terra e dice: «Poso qui la mia storia». E aggiunge: «Così forse qualcuno, un giorno, potrà riprenderla».

Regista. In un certo senso il regista è sempre un impostore, una guida notturna che non conosce il territorio e che pure non ha scelta: deve far la guida, imparando la strada giusta lungo il cammino. Spesso quando non gli riesce di prendere atto della situazione, quando spera per il meglio, mentre dovrebbe affrontare il peggio, la "mortalità" è là in agguato, a tendergli l'imboscata.

Il regista, invece, dovrebbe incoraggiare la scoperta di tutte le correnti incrociate che attraversano il testo. Gli attori sono con facilità tentati d'imporre le loro fantasie, le loro teorie o le loro personali ossessioni, ma il regista deve sapere che cosa incoraggiare e che cosa contrastare; deve aiutare l'attore a essere se stesso e andare oltre se stesso così che possa emergere una comprensione che superi l'idea limitata che ogni persona ha della realtà.

Ricerca. La gente ci chiede: «Che cosa fate, in realtà?» Noi la chiamiamo "ricerca". Quando tento di spiegare alla gente con una semplice immagine di che cosa trattava il nostro lavoro durante quel periodo, chiedo di alzare una mano e stringere il pugno, poi di stringere le dita sempre più forte. Che lo vogliano o no, la mano si fa sempre più minacciosa; ripresa in primo piano, rappresenterebbe una vera minaccia. Poi domando: «Qual è la differenza tra questo pugno e un altro che viene alzato in un impeto di autentica rabbia? Dov'è la linea di demarcazione? Questo è un pugno "vero" o un pugno "recitato"? Vi è un'emozione che carica i muscoli o l'emozione è soltanto nell'occhio dell'osservatore? Possiamo eliminare l'impressione di minaccia cambiando il sentimento di cui è caricata?»

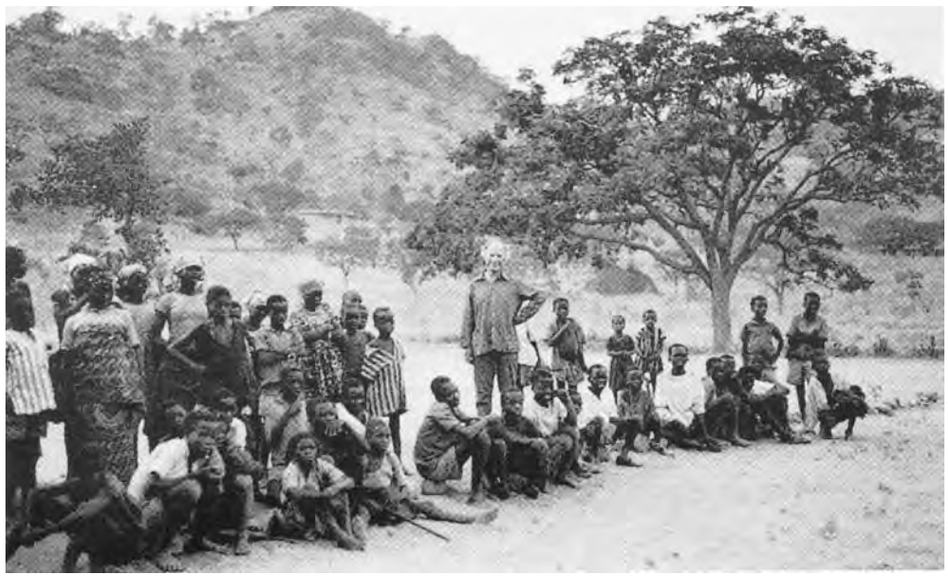
Se. Nella vita quotidiana "se" è finzione, in teatro "se" è un esperimento. Nella vita quotidiana "se" è evasione, in teatro "se" è la verità. Quan-

do siamo persuasi a credere a questa verità, allora teatro e vita sono una cosa sola.

Shakespeare. La Storia è un modo di guardare le cose che a me non interessa molto; a me interessa il presente. Shakespeare non appartiene al passato; se la sua opera è valida, è valida oggi. È come il carbone: tutti sanno in che cosa consiste l'intero processo di fossilizzazione della foresta primordiale e di come sulla base della sua profondità nel sottosuolo sia possibile tracciare la storia di questo. Eppure il nostro interesse per un pezzo di carbone comincia e finisce nel momento della sua combustione, che ci procura la luce e il calore di cui abbiamo bisogno. Questo è per me Shakespeare: un pezzo di carbone inerte. Potrei scrivere libri e tenere conferenze sulle origini del carbone, ma il momento in cui più m'interessa è in una sera fredda, quando ho bisogno di stare al caldo: lo metto sul fuoco e diventa se stesso, attiva le sue proprietà.

Teorie e **Tecniche.** Non ho mai creduto in un'unica verità, né in quella mia né in quella degli altri; sono convinto che tutte le scuole, tutte le teorie possono essere utili in un dato luogo e in una data epoca; ma ho scoperto che è possibile vivere soltanto se si ha un'ardente e assoluta identificazione con un punto di vista. A mano a mano che il tempo passa, che noi cambiamo, che il mondo cambia, tuttavia, gli obiettivi si modificano e il punto di vista muta. Se vogliamo che un punto di vista sia di qualche aiuto, bisogna dedicarvisi con tutte le nostre forze, difenderlo fino alla morte. Nello stesso tempo, però, una voce interiore sussurra: «Non prenderti troppo sul serio. Tieniti forte e lasciati andare con dolcezza».
Il regista troverà che ci vogliono continuamente nuovi mezzi, scoprirà che qualunque tecnica di prova ha la sua utilità, e che nessuna tecnica è onnicomprensiva. Seguirà il principio naturale della rotazione delle colture: vedrà che spiegazione, logica, improvvisazione, ispirazione, sono metodi che inaridiscono rapidamente, e si sposterà dall'uno all'altro.

Uomini straordinari. Io non sono stato testimone di miracoli, ma ho visto che uomini e donne straordinari esistono davvero; straordinari per la qualità con cui nella loro vita hanno lavorato su se stessi. Questa è la mia sola certezza ed è stata la ricerca di questo "qualcosa" che sfugge, a guidarmi. Quando ero bambino niente mi faceva arrabbiare quanto sentire gli adulti dire che più passavano gli anni e meno capivano. Ora prendo in considerazione la mia esperienza personale e sento l'intima validità delle parole di Lear: «Ah, me ne sono curato troppo poco». Quando cominciai a esprimermi, mi sembrava che tutto potesse essere spiegato; adesso vedo che renderei un cattivo servizio se tentassi di spiegare qui con poche frasi ben dette che cosa mi ha guidato durante gli anni, anche perché non lo so. Non sapere non è rassegnazione: è aprirsi allo stupore.



Viaggi. Per mettere alla prova le nostre indagini ci servivano spettatori che non sapessero alcunché di noi, che non fossero condizionati dal titolo del dramma o dal nome del suo autore; spettatori con i quali non avevamo in comune alcun punto di riferimento ovvio, che prendessero ciò che era offerto loro per quel che valeva. Dovemmo perciò viaggiare. Andammo in Iran, in Africa, dai *chicano* della California, dagli indiani d'America, perfino in un parco di Brooklyn: ovunque non vi fossero riferimenti, sicurezze o punti di partenza su cui contare.
Non siamo andati in Africa nella speranza di trovare qualcosa da imparare, prendere o copiare, ma perché nell'essenza dell'evento teatrale il pubblico è un elemento creativo tanto quanto l'attore. Ha un'importanza secondaria che oggi alcuni spettacoli alla moda facciano spostare il pubblico di qua e di là per evidenziarne la partecipazione o che esso resti in piedi immobile o comodamente seduto; ciò che conta, invece, è che il fenomeno teatrale esiste soltanto quando il composto chimico, ancora incompleto, preparato da un gruppo di persone, entra in rapporto con un altro gruppo e cioè con un cerchio più largo formato da altre persone che sono lì come spettatori. Quando questa fusione avviene, ha luogo l'evento teatrale; quando la fusione non avviene non vi è evento.

Zero. Grazie a Dio la nostra arte non dura. Per lo meno non aumentiamo le anticaglie nei musei. Lo spettacolo di ieri, oggi è un insuccesso. Se accettiamo questo, possiamo sempre ricominciare da zero.

Le citazioni sono tratte dalle seguenti opere di Peter Brook*: Il teatro e il suo spazio* (Milano, Feltrinelli, 1976), *La porta aperta* (Milano, Anabasi, 1994), *Il punto in movimento 1946-1987* (Milano, Ubulibri, 1997), *I fili del tempo. Memorie di una vita* (Milano, Feltrinelli, 2001); e, inoltre, da Georges Banu, *Peter Brook. Da* Timone d'Atene *a* La tempesta *o il regista e il cerchio* (Firenze, La Casa Usher, 1994).

A pagina 35 l'insegna dei Bouffes du Nord; una scena di *La Conférence des Oiseaux* e un ritratto di Georges Gurdjieff; nella pagina precedente, Peter Brook con la moglie Natasha Parry; in questa pagina, il regista in Africa nel 1972-73 (foto: Mary Ellen Mark).

La grande lezione del suo teatro un arcobaleno di libertà

Sviluppatasi nella Francia degli anni '70, dove si fronteggiavano "certezze" ideologiche che non le appartengono, la ricerca di Peter Brook instaura un nuovo rapporto tanto con il pubblico, quanto con il mondo circostante: per un "teatro immediato", sacro e istintivo, semplice e complesso, ambiguo e plurale.

di Georges Banu

Tell me lies

Cosa ti ha dato il teatro di Peter Brook, mi si chiede? Preferisco rispondere a un'altra domanda: cosa rimane a me, cosa rimane agli spettatori e ai sempre più numerosi studiosi d'Europa e di tutto il mondo? Cosa ha apportato a quanti hanno seguito lui e la sua "avventura"? Una fiducia nel teatro che, grazie a lui, si è rivelato punto d'incontro tra arte e vita; un teatro che ci ha prospettato l'intensità di una "seconda vita", più potente e perfetta di quella quotidiana; un teatro capace di non dissolversi nel quotidiano ma – anzi – di rivitalizzarlo. «Sono arrivato stanco e, dopo questo spettacolo, vado via pieno di energia» – dissi una sera a Brook, che non rimase insensibile alla mia affermazione. Brook è riuscito a infondere energia e dare conforto a un pubblico che, fuori da ogni demagogia, sa riconoscere nei suoi spettacoli il desiderio di elevarlo a partner e l'auspicio della condivisione, nel nome del piacere di stare insieme. Perché finalmente il teatro di Brook unisce. E, in questo senso, si distacca dal teatro politico, rispetto al quale Peter Brook si sentirà estraneo per tutta la seconda parte della sua vita e arte: allo scopo – mi ha confessato un giorno – di difendere «un valore essenziale: l'ambiguità.»

Si sono in effetti avvicendati nel tempo, prima il grande regista degli anni '50-'60 trionfatore delle scene internazionali, e poi l'uomo di teatro che ha deciso di fermarsi per interrogarsi, e non solo per dare delle risposte. «Adesso voglio sapere cos'è il teatro e cosa potrebbe essere», ha detto agli inizi di questa avventura, lontano da Londra e dalle sue origini. L'essenza della sua risposta risiede nella scelta di non rassegnarsi a perpetuare la tradizione, né a rigettarla, bensì a riattivarla e salvarla. Brook non ha mai abbandonato il teatro, ma ne ha ritrovato la vitalità grazie a una "libertà" diventata metodo di lavoro, di sperimentazione, di rinnovamento. Ha creato così un teatro privo di impedimenti di sorta, un teatro organico: il teatro di una fluidità smarrita da molti altri registi e invece da lui preservata ed esaltata come la sorgente di un sentimento comunitario che s'impossessa del "suo" pubblico. Tutto circola, ci si ritrova in mezzo agli altri senza dimenticare noi stessi:

un appagamento insieme collettivo e personale, fonte di un benessere che sempre ci pervade quando si è davanti a suoi spettacoli.

Dal semplice al complesso

Più di tutti gli altri, il teatro di Brook ha cercato e coltivato l'associazione del semplice e del complesso. E conviene prima di tutto chiarire l'importanza del "primo livello", accessibile a tutti e a ciascuno e dal quale nessuno resta escluso, per poi lasciare aperta la possibilità di accedere a pensieri e riflessioni più elevate, a seconda delle attitudini, delle disponibilità e delle risorse di spettatori tutti diversi, che si ritrovano così riuniti senza tuttavia costituire una massa uniforme. Grazie al passaggio dal semplice al complesso, Brook ha saputo, meglio di chiunque altro, instaurare un'alleanza tra la solitudine dello spettatore e la comunità del pubblico.

Sulla scena Brook ha portato la sensualità di materie e colori scoperti nel corso dei viaggi che l'hanno nutrito, arricchito, e che infine sono confluiti nella sua incomparabile esperienza. Ha toccato con mano la voluttà dei tessuti e delle danze, ha annusato gli odori dei mercati, ha frequentato principi e poveri, non si è sottratto alla concretezza di vite vissute altrove e tutto ha saputo integrare nella policromia dei suoi spettacoli, capaci di tessere insieme tutti i vestiti del mondo e gli attori d'ogni dove, dell'India e del Burkina Faso, del Giappone e della Francia. Ecco il gran teatro di un mondo plurale, esploso ed esplosivo, ricomposto in una sala, davanti a un pubblico che vi riconosce la composizione eterogenea delle città moderne. Il teatro di Brook ci restituisce l'arcobaleno delle nostre vie e piazze contemporanee e dei loro abitanti.

Per lunghi anni Brook si è indirizzato verso quello che ha definito il "teatro delle forme semplici", allo scopo di cogliere la ricchezza delle civilizzazioni extra-europee, fatte della sostanza degli aforismi dei maestri e dell'eredità dei gesti rituali. Il progetto brookiano non consiste però nel prendere a prestito e recuperare i vari modi espressivi, ma nell'instaurare una relazione di familiarità, a costo di sacrificare la complessità delle tante esperienze teatrali europee che intimidiscono il pubblico, che lo allontanano e che paralizzano la comunicazione diretta. Brook se ne è dissociato, perché quello che cercava e che è riuscito a realizzare è ciò che possiamo definire come un "teatro primo", un teatro delle origini e dell'incontro, senza preconcetti culturali e schermi di protezione. Un teatro in cui la comunità attuale si riconosca altrettanto bene che quella dei suoi antenati di ogni parte del mondo, che deambulano tra di noi come benevoli fantasmi. Noi non siamo soli, né nella scena, né nella sala.

Il gioco dell'imprevisto

Questo teatro – basato su compagnie in continuo mutamento ma articolato attorno ai solidi pilastri di attori che ritornano sempre – funziona sul fondamento che Brook ha posto alla base del suo lavoro: l'improvvisazione. Questa permette di risvegliare risorse di creatività che sono il nutrimento materiale di un progetto, al quale Brook vuole assicurare coerenza, senza tuttavia imporre uno stretto regime, un ordine rigido o autoritario. Grazie all'improvvisazione gli spettacoli mantengono il loro potenziale ludico senza costituirsi in "opere" immutabili, perfette, votate all'ammirazione e non alla soddisfazione procurata dal gioco dell'imprevisto. Questa à la sfida di Brook.

Sensuale ed essenziale, il teatro di Brook si è posto dalla parte della luce, e perfino di quello "stare sotto i riflettori" a cui ha rinunciato solo tardivamente. Perché infine la luce annienta la paura e il nervosismo: illuminati, tutti riconoscibili, formiamo una comunità che ammette di confrontarsi – e scontrarsi – a colpi di farse o di epopee, sulla base di certezze condivise. Insieme seguiamo una storia, insieme sperimentiamo la gravità della questione o la felicità della sua soluzione. Il teatro di Brook ci seduce in quanto teatro della positività, del superamento dell'oscurità, di quella vittoria sulla notte che è propizia all'illuminazione finale. In questa scelta e in questo senso si possono rintracciare le ricadute del pensiero del grande filosofo Gurdjieff, che tanto ha segnato la vita e l'opera dell'artista.

Brook ha vagato nel mondo recitando ovunque, in luoghi pubblici, in angoli sperduti, ma sempre riguadagnando un suo teatro; dopo l'epoca dei viaggi, sul principio degli anni Settanta, ha ammesso la necessità di disporre di uno suo spazio, capace di rispondere ai progetti e alle relazioni che desiderava instaurare tra attori e spettatori. E una volta scoperto il teatro dei Bouffes du Nord, nel 1973, l'ha interamente ripensato in relazione sia allo spazio elisabettiano – uno spazio vuoto di cui ha sempre avvertito il fascino – sia al teatro all'italiana, di cui ha voluto preservare lo spazio e la disposizione del pubblico. In questa sala "unica" è inscritta tutta l'estetica di Brook. È questo il luogo in cui si lascia leggere e identificare. Un luogo che è il sigillo di un'opera. Un grande uomo di teatro come lui sa che la traccia del luogo in cui l'opera si realizza diventa l'impronta durevole della sua avventura, scritta sulla sabbia incandescente del presente. Un presente – lo ricorda Puck nel *Sogno di una notte di mezza estate* – di cui rimarranno ricordi sparsi come i ricordi dei sogni... La rappresentazione li genera nell'edificio che è propizio al suo originarsi.

Peter Brook è arrivato a Parigi, agli inizi degli anni '70, confrontandosi con un teatro francese che si affidava a "certezze" ideologiche che Brook rifiuterà di fare proprie. Inizialmente trattato con diffidenza da un certo numero di professionisti, ha conquistato progressivamente la centralità che oggi occupa nel panorama francese: non ha evitato la lotta, ma l'ha affrontata serenamente. E allo stesso modo l'ha vinta.

Come la scrittura di Shakespeare, il suo autore-simbolo, la creazione di Brook è stata costantemente posta sotto il segno della mobilità e dell'alternanza di registri, di generi, perfino di collaboratori. Per la semplice ragione – lo ha spiegato spesso – che «rimanere nello stesso luogo equivale a indietreggiare». Bisogna alimentare senza posa il desiderio di progredire, tanto per se stessi quanto per l'arte. Brook non ha mai difeso un unico valore per poter preservare l'indispensabile "conflitto dei contrari", sempre attratto sia dai cieli del 'teatro sacro' che dalle terre del 'teatro popolare'. Brook non ha scelto mai l'uno o l'altro, ma li ha riuniti nel suo "teatro immediato". Lì risiede la sua verità. ★

(traduzione dal francese di Giuseppe Montemagno)

L'attore nello spazio vuoto

«Il dono specifico dell'attore - dice Brook - sta in un particolare legame tra pura immaginazione e corpo». Fra sperimentazione e tradizione, una «rivoluzione permanente» alla scoperta del mondo interiore.

di Laura Mariani

«Per un attore recitare sotto la direzione di Brook era qualcosa di indimenticabile». Così disse Michel Piccoli a Marcello Mastroianni, che fu diretto da Peter Brook in *Tchin-Tchin* di Billetdoux (con Natasha Parry, Parigi 1984). Mastroianni e Brook, già l'accostamento parla dell'amore di Brook per il mondo dello spettacolo tutto, per la natura plurale del teatro, di cui anche il cinema è un tramite. Per lui non ha senso contrapporre tradizione e sperimentazione: ogni teatro che si rispetti sperimenta e al tempo stesso si nutre di abilità e saperi maturati nel tempo e messi alla prova della contemporaneità. «Il teatro mortale» non risparmia né il vecchio né il nuovo. E c'è bisogno di una «rivoluzione permanente», ma sarebbe «criminale una distruzione arbitraria», aumenterebbe la confusione.

Lo scrive ne *Lo spazio vuoto*. Un libro tuttora sorprendente per la sua freschezza e utilità, anche se Brook ci tenne a definirlo "datato": nasceva dall'esperienza e dal punto di vista dell'uomo il cui passaporto registrava a quell'epoca gli elementi identitari. Anche grazie a questa apertura Brook porta benissimo i suoi novant'anni: non per il posto indiscusso che occupa nel Novecento teatrale, ma per come è entrato con passo leggero e sicuro nel nuovo millennio, da persona che di viaggi se ne intende.
Erland Josephson, in *Memorie di un attore*, dedica pagine molto belle al *Giardino dei ciliegi* che ha fatto con lui nel 1989. Ci lascia un'immagine indimenticabile della sua postura mentre dirigeva. Molti registi, come Ingmar Bergman, «si chinano verso gli attori come donne in ascolto»; invece, quando un attore interpreta un regista, spesso si inclina all'indietro per mostrare come sia difficile avere

a che fare con chi recita. «Peter Brook non si china né in avanti né all'indietro. Siede rigido su una sedia scomoda, immobile, sveglio. Gli occhi attentissimi (...) È una posizione autoritaria. L'attore si responsabilizza immediatamente di fronte a questa pazienza illimitata e tranquilla». Non si concentra solo sul corpo dell'attore, sulle meraviglie che può compiere, ma sull'attore come soggetto intero, non solo corpo, non solo materiale nelle sue mani ma creatore autonomo. «Siccome è un grande pedagogo sa che deve imparare dagli attori (...), sa che la sua eloquenza viene dalla pratica, non la precede». «Il metodo può bloccare quelle trasformazioni della coscienza che rinnovano il linguaggio e danno una forma a quanto può sembrare oscuro e confuso».

Nel documentario *The Tightrope* (2012), girato da Simon Brook con cinque telecamere nascoste, si vede Peter Brook al lavoro con un gruppo di attori. Sono seduti in circolo su cuscini mentre il regista è su una sedia, quando si alza ha un bastone e alla fine danza con gli attori. In realtà ha danzato insieme a loro tutto il tempo, lo hanno fatto i suoi occhi, curiosi e concentrati come quelli di un bambino che gioca. Le immagini ricordano la testimonianza appena citata di Josephson: «Forse quello che dice non è straordinario, ma lui non ha l'ambizione di esserlo. È il suo atteggiamento a essere sorprendente. La totale assenza di cinismo e di noia, l'esperienza come ispirazione e non come delusione, la fede nel teatro, l'assenza di arroganza: quando polemizza parte sempre da un punto di vista positivo». La freddezza anche e, alla base, «un umanesimo profondo». Gli attori si misurano con l'esercizio della fune del funambolo, improvvisano. Il regista interviene molto concretamente su ciò che vede, pure con Yoshi Oida. Ogni tanto, inquadrato in primo piano, lo ascoltiamo parlare più in generale, sempre restando in situazione. Si vede che prova «il piacere incredibile» connesso alle fatiche del mestiere attorico, alla recitazione. Ci deve essere gioia sennò non c'è vita. «Il dono specifico dell'attore – dice – sta in un particolare legame tra pura immaginazione e corpo».

Brook non ha mai odiato il teatro, nessun tipo di teatro, non ha mai voluto bruciarlo, pur avendo chiamato Teatro della Crudeltà uno dei suoi primi gruppi di ricerca teatrale, pur avendo avuto un rapporto importante con Grotowski, che, come un monaco, era capace di scoprire «un universo in un granello di sabbia». Una volta Grotowski gli disse: «La mia ricerca si basa sul regista e sull'attore. La tua sul regista, sull'attore e sul pubblico. Capisco che sia possibile, ma per me è un modo troppo indiretto». Brook, anche quando ha lanciato le sue sperimentazioni più ardite e ha cercato in Africa o in India un altro teatro, ha tenuto fermo l'ancoraggio a Shakespeare, al punto da cui era partito come giovane regista e condirettore della Royal Shakespeare Company a Stratford. Ha mantenuto una rigorosa separazione tra la ricerca interiore e gli esperimenti di teatro.

Le pagine che Brook dedica a Shakespeare ne *Lo spazio vuoto* sono tra le più belle: «è il modello che ingloba Brecht e Beckett, ma che va oltre», brucia in profondità la contraddizione fra Teatro Sacro e Teatro Ruvido (popolare, basso), incarna la potenza del teatro come «spazio vuoto». Una piattaforma sgombra, aperta, solo alcune porte che aprono possibilità infinite di immaginazione. Un teatro che permette all'autore di «passare con libertà dal mondo dell'azione al mondo delle impressioni interiori».

Nel 1968 (quando il libro uscì) questo era fondamentale per Brook, anche se non c'era più l'eccitazione dei tempi di Shakespeare, delle scoperte geografiche con «i viaggiatori che si avventuravano nell'ignoto» e vedevano cambiare «le loro vite psichiche», mentre gli attori diventavano professionisti e ponevano i loro banchi di mercanti «sulla piazza delle emozioni» (l'espressione è di Claudio Meldolesi). «Se ci trovassimo di fronte a una scena vuota – scrive Brook – in un rapporto ideale con un bravo attore continueremmo a passare da un campo lungo a un primo piano, a seguirlo con una carrellata oppure a saltare dentro e fuori campo e i piani spesso si sovrapporrebbero. Paragonato alla mobilità del cinema, il teatro di un tempo risulta appesantito e scricchiolante. Ma avvicinandoci sempre più all'essenzialità del teatro arriveremo a uno spazio scenico che avrà una leggerezza e una portata di gran lunga maggiori di quelle del cinema e della televisione».

Un buon attore a occupare lo spazio vuoto, questo è l'essenziale per Brook. Tanto più oggi che siamo ben oltre il cinema e la televisione. Se cinquant'anni fa sembrava che il nostro pianeta non nascondesse più segreti appassionanti, oggi le scoperte sono continue e comportano possibilità di conoscenza moltiplicate. È tornata così l'eccitazione delle epoche di grandi trasformazioni: emozioni del tutto nuove, che sfidano l'attore. Il teatro di Brook, fatto da attori artisti e da un regista che crea essendo in relazione, a partire dalle pratiche e non da una Pratica, conferma la vitalità possibile di questa arte antica: che non proietta immagini del passato come il cinema, che non crea relazioni immateriali come la rete, ma avviene sempre nel presente e in presenza e per questo può essere più reale della vita ordinaria, più eccitante. ★

In apertura, un momento del film *The Tightrope* di Simon Brook.

Da Stratford a Parigi in viaggio con Shakespeare

Dai primissimi lavori, appena ventenne, su Shakespeare all'incontro con i grandi attori inglesi del suo tempo, e poi la scoperta dei Bouffes du Nord, a Parigi, e l'inizio di un'avventura teatrale irresistibile sempre sotto il segno del Bardo.

di Laura Caretti

Da dove cominciare a parlare dello straordinario rapporto di Peter Brook con Shakespeare? Dal suo libro più recente *The Quality of Mercy. Reflections on Shakespeare*? O da quando inizia la sua avventura teatrale, mosso dallo slancio di dare nuova vita alle opere del passato, sottraendole a una consuetudine scenica che le ha imbalsamate? Sono gli anni in cui la guerra, appena finita, ha insegnato ai giovani a guardare la realtà con occhi diversi e Shakespeare appare il drammaturgo più capace di rappresentare il volto tragico della contemporaneità. Questa nuova prospettiva, che informa già le sue prime regie, spinge Brook a guardare oltre il sipario, là dove siede un pubblico ancora abituato a una passiva immobilità. Ed è qui che misura la distanza dal modello elisabettiano che si è perduto, ma da cui si può trarre forza e ispirazione. Per scuotere quegli spettatori che affollano il teatro di Stratford-upon-Avon, attratti dalla fama immortale del Bardo, capisce che non basta mettere in scena le sue opere meno note: *King John* (1945) e *Love's Labours Lost* (1946). Bisogna avere il coraggio di sfidarli sul terreno di un testo che conoscono bene, come il *Romeo and Juliet*.

Dimenticare le convenzioni

Le sue parole di allora possono essere il nostro punto di partenza: «Il nostro compito è quello di dimenticare le convenzioni degli scenari dipinti e degli allestimenti tradizionali, e fare di tutto per farvi sentire che il dramma è qualcosa di nuovo. Dobbiamo farvi sentire che questo non è il *Romeo e Giulietta* che avete tutti letto e amato, ma che siete venuti in un teatro sconosciuto, in una città sconosciuta, preparati a una nuova esperienza».

Così scriveva sul *Birmingham Post* del 10 marzo 1947, cercando allora, come ora e sempre, di stabilire un rapporto diretto con il pubblico, invitandolo a liberare la mente da idee e immagini già prefissate per aprirsi a una nuova esperienza. Ha solo 22 anni, ma ha già ben chiaro che senza questa predisposizione degli spettatori non sarà possibile farli partecipi di una visione diversa di quel *Romeo e Giulietta*, non più ridotto a una romantica storia d'amore. Sa di scontrarsi con la forza della tradizione. E lo sa perché è stato difficile anche per lui sottrarsi alle convenzioni consolidate del passato ed evitare un ennesimo *replay* del tutto sterile, uno dei tanti che alimentano l'inerzia del pubblico al punto di annoiarlo e farlo dormire. Per questo ha scelto due attori molto giovani per i ruoli principali, privilegiando l'energia delle passioni alla fama degli interpreti. Al primo attore della compagnia, Paul Scofield, ha invece affidato il personaggio di Mercuzio, il solo che vede la tragica follia del conflitto che insanguina la città. Ha immerso la scena nella calura di un sole che fa ribollire il sangue e scatena una violenza che travolge il fragile "sopramondo" dei due amanti. Alla fine Brook taglia il pianto e la riconciliazione dei vecchi, e anche il racconto del frate, per lasciare risuonare nel buio solo le ultime parole del principe.

Le critiche furono feroci. Molti non accettarono questa visione così cupa e si sentirono defraudati del bel canto dei versi che – come insiste ancora oggi Brook – annulla in un artificio il senso delle parole. Ma parlavano in nome di un passato irreversibile. La giovinezza degli interpreti, la ferocia dei duelli, la sensualità dell'amore, la prepotenza dei padri, la ribellione dei figli avevano aperto una strada che verrà percorsa da molti altri registi: e sùbito, già nel 1949, da Jerome Robbins che progetta con Leonard Bernstein il

suo *West Side Story*.-
Così accade ad altre sue regie che esercitano un impatto profondo sulla percezione dell'opera messa in scena, facendo vivere al pubblico quella "esperienza nuova" che per Brook è da sempre il vero compito del teatro. Tra queste, il *Titus Andronicus* (1955), non più visto come un coacervo di scene orrifiche; il *King Lear* (1962), tragedia della crudeltà del potere e degli affetti, dell'umano e del disumano, che arriva fino a noi nella versione cinematografica (1971); e il *Midsummer Night's Dream* del 1970, dove la commedia degli inganni d'amore si trasforma in una festa della magia del teatro, a cui tutto il pubblico partecipa. È questo il punto di arrivo di quel coinvolgimento che Brook sognava? Forse sì, ma è un "punto in movimento" in una storia che procede spedita e che proprio qui prende un'altra direzione. Se guardiamo avanti, come Brook invita a fare, non vediamo una cesura, ma il processo ininterrotto di una ricerca teatrale che ora parte per un'avventura più internazionale che trova a Parigi il suo centro radiante. «In Inghilterra la sperimentazione artistica è vista con sospetto, mentre in Francia è una parte naturale della vita artistica». Così risponde a chi gli chiede perché ha lasciato Londra e la Royal Shakespeare Company.

Il Globe della Ville Lumière

A Parigi, Brook non solo porta con sé quel modello ideale che ha appreso da Shakespeare, ma scopre in un vecchio teatro ottocentesco semidistrutto, i Bouffes du Nord, uno spazio scenico perfetto per ridargli vita. L'interno è carico di storia e di promesse. Per questo va lasciato così: con le pareti scrostate e le vecchie balconate. Occorre solo eliminare i resti del palcoscenico e riunire tutto in un'unica sala "vuota", aperta alla creazione di infiniti mondi immaginari e alle molteplici possibilità di rapporto con il pubblico. Shakespeare però, trasportato dall'Inghilterra, deve ambientarsi e trovare una diversa voce. Aiutato da Jean-Claude Carrière, che traduce in francese e collabora con lui alla stesura del copione, Brook inaugura il nuovo Globe parigino, nell'ottobre del 1974, con il *Timon d'Athènes*. Perché proprio quest'opera? Ne *I fili del tempo. Memorie di una vita*, Brook accenna solo brevemente alle ragioni di questa scelta: «Il dramma, nonostante fosse di Shakespeare, era attuale, perché toccava temi che ai francesi sembravano più che mai vicini: il denaro, l'ingratitudine, e l'amarezza». Temi che lasciano intravedere anche una sottaciuta componente autobiografica. Brook ha sempre ricollegato le sue scelte al "momento" in cui furono fatte, quando cioè le antenne del suo intuito individuavano una speciale congiuntura di occasioni, circostanze e pulsioni che rendevano possibile e necessario il lavoro su quella particolare opera teatrale. Ogni volta – ci dice – l'avvio del processo creativo ha avuto radici nel tempo di una storia insieme individuale e collettiva, fatta di "momenti presenti" in cui quella messinscena sembrava "appropriata" per quel "qui e ora". Così, ha risposto anche recentemente alla domanda con quali criteri avesse scelto i suoi Shakespeare, e come mai non ci fossero stati un *Macbeth* o un *Otello*.
Se scorriamo la sequenza degli spettacoli shakespeariani allestiti ai Bouffes du Nord, ci colpisce il fatto che il *Timone d'Atene* sia l'unica opera che Brook non aveva mai messo in scena prima di allora, in Inghilterra. Quelle che seguiranno, *Mesure pour mesure* (1978), *La Tempête* (1990), *Qui est là* (1995) e *Tragedy of Hamlet* (2000) quindi *La tragédie d'Hamlet* (2002) rinnovano, invece, in un diverso "momento" esperienze precedenti. Sono fili che tessono una continuità sotterranea, profondi tunnel della memoria che ricongiungono, ma anche mettono in contrasto, il passato con un presente profondamente mutato. Diversi il teatro, la compagnia, la lingua, l'adattamento dal testo..., ma non solo. Brook ora accentua la dimensione corale e narrativa del racconto shakespeariano e mette a frutto il lavoro fatto con il nuovo ensemble. La presenza di attori, provenienti da esperienze e tradizioni diverse (indiane, giapponesi, africane...), genera una straordinaria polifonia nelle voci, nei gesti, nei movimenti, nei costumi, nella musica. E tuttavia tutto è essenziale in questo "teatro delle forme semplici".
La precedente messinscena di *Misura per misura* del 1950, la più lontana nel tempo, era stata applaudita per la sapienza registica e coreografica delle scene che ritraevano la corruzione di Vienna, come in un quadro di Hogarth dalle tinte ancora più fosche. John Gielgud aveva dato ad Angelo una maschera fredda, impenetrabile, ma poi, messo a nudo, aveva fatto vibrare, nei soliloqui, tutte le tonalità profonde del suo io segreto. Di questo grande attore, che è anche Prospero nella sua prima *Tempesta*, Brook ricorda la mente inventiva, aperta al cambiamento, e soprattutto la straordinaria duttilità musicale della voce, ma osserva anche che questo talento non era accompagnato da una fisicità altrettanto espressiva. Ed è qui invece, nella congiunzione della parola al gesto e al movimento, che gli attori del nuovo *Mesure pour mesure* si distinguono. Nessuno primeggia sugli altri. L'impianto scenografico su cui si stagliavano i personaggi è stato eliminato. E tutto è tenuto insieme da un disegno poliedrico, estremamente dinamico che tutti contribuiscono a tracciare.

Occidente vs Oriente

In questo stesso anno, 1978, Brook lavora quasi contemporaneamente su entrambi i palcoscenici dei Bouffes du Nord e di Stratford, dove prepara *Antony and Cleopatra* con la Royal Skakespeare Company. È un ritorno in Inghilterra che, per una "congiuntura" di motivi, non avrà

però altro seguito. Eppure quella regia rappresenta un eccezionale punto di confluenza dei suoi percorsi di ricerca. Sally Jacobs che aveva ideata la scenografia del *Sogno*, ora circoscrive, con dei semplici pannelli trasparenti, lo spazio delle passioni politiche e amorose, separandolo, appena, da quello esterno delle battaglie. Oriente e Occidente entrano in contatto e si scontrano, rivelando anche solo nei dettagli di un gesto modi opposti di vivere e di morire. Glenda Jackson è una Cleopatra splendida e tragica nella difesa di una regalità che è ormai soltanto forma. E mentre il giovane Cesare la accerchia con il suo esercito, Antonio precipita con lei.

Passano degli anni prima che Brook riporti Shakespeare ai Bouffes du Nord. Anni in cui altri spettacoli, e soprattutto la grande epica del *Mahābhārata*, assorbono le energie sue e di tutto il Centre International de Créations Théâtrales. Quando nel 1990 decide di mettere in scena *La Tempesta*, sa di poter contare su un *ensemble* che partecipa fin dall'inizio, nella libertà delle prove e delle improvvisazioni, alla invenzione scenica. Questa volta però chiede qualcosa di più ad attori come Bakary Sangaré, Sotigui Kouyaté, Tapa Sudana e Yoshi Oida, legati a culture che non hanno perso il contatto con il "mondo invisibile". Chiede di aiutarlo a creare la dimensione magica della *Tempesta*. Come Prospero, anche lui ha bisogno di Ariele perché su quel palcoscenico di sabbia si possa ritrovare la "percezione del meraviglioso" che avevano gli elisabettiani. E così accade in questo bellissimo spettacolo, dove la vita appare come negli incubi o nei sogni, reale e illusoria, spaventosamente dolorosa, ma anche miracolosamente felice.

Hamlet, ancora una volta

Con *The Tragedy of Hamlet*, Brook torna nel 2000 a mettere in scena Shakespeare in inglese, e prepara un suo "adattamento" fortemente scorciato, che punta diritto al cuore del dramma, senza disperdersi. Nella prima regia del 1955, l'effetto intimidatorio dei classici glielo aveva impedito. Più tardi, ai tempi del "Teatro della crudeltà", si era preso la rivincita. Con spirito iconoclasta, aveva suggerito a Marowitz di mescolare le scene, come fossero carte da gioco, e ne era nato un imprevedibile collage. Poi, il testo era stato di nuovo smembrato e ogni frammento connesso alle riflessioni di alcuni grandi maestri del Novecento (Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Artaud, Brecht e Zeami) in uno spettacolo di grande originalità (*Qui est là*). Ora Brook si sente finalmente libero di tagliare e spostare le scene (secondo una prassi che, come sappiamo, era anche di Shakespeare) per comporre un copione di alta intensità e ritmo serrato. La scena è essenziale: un tappeto rosso e pochi cuscini che fanno da trono, letto, tomba... E tutto comincia con Amleto (il giovane attore Adrian Lester) che ci parla di sé, della morte del padre, del matrimonio della madre. Non è un monologo, ci sta raccontando, con dolore e rabbia, l'antefatto della "sua" tragedia. È un ragazzo ferito da eventi che di colpo lo trasformano, ne spezzano la voglia di vivere, gli impongono di «diventare uno strumento di vendetta». E non c'è scampo, neppure nell'ipotesi che lo spettro sia solo un diabolico inganno. Amore e orrore lo avvincono al racconto del padre che viene da fuori scena a iniziarlo alla necessità di uccidere. Quando viene il momento, lo farà freddamente sapendo che anche per lui è la fine. A questo punto, Brook elimina l'arrivo di Fortebraccio. Così, come tanti anni prima, aveva tagliato la riconciliazione delle famiglie nell'ultima scena di *Romeo e Giulietta*, la tragedia si chiude con il senso tragico della morte dei giovani (Amleto, come Laerte e come Ofelia) in un mondo violento e "fuor di sesto". ★

Brook & Shakespeare: la cronologia

- 1945 *King John* - Birmingham Repertory Theatre.
- 1946 *Love's Labours Lost* - Stratford-upon-Avon.
- 1947 *Romeo and Juliet* - Stratford-upon-Avon.
- 1950 *Measure for Measure* - Stratford-upon-Avon.
- 1951 *A Winter's Tale* - Phoenix Theatre, Londra.
- 1953 *King Lear* – (US 1953, film tv con Orson Welles).
- 1955 *Titus Andronicus* - Stratford-upon-Avon.
- 1955 *Hamlet* - Phoenix Theatre, Londra.
- 1957 *The Tempest* - Stratford-upon-Avon.
- 1962 *King Lear* - Stratford-upon-Avon.
- 1968 *The Tempest* (esercizi) - Théâtre des Nations, Parigi.
- 1968 *The Tempest* - Round House, Londra.
- 1968 *The Tempest* - Royal Shakespeare Theatre e Aldwych Theatre, Londra.
- 1970 *A Midsummer Night's Dream* - Stratford-upon-Avon.
- 1971 *King Lear* (UK/DK 1971) Film
- 1974 *Timon d'Athènes* - Bouffes du Nord, Parigi.
- 1978 *Mesure pour Mesure* - Bouffes du Nord, Parigi.
- 1978 *Antony and Cleopatra* - Royal Shakespeare Theatre, Londra, e Stratford-upon-Avon.
- 1979 *Mesure pour mesure* (F 1979, film tv).
- 1990 *La Tempête* - Bouffes du Nord, Parigi.
- 1995 *Qui est là*, da *Hamlet* con testi di Artaud, Brecht, Craig, Mejerchol'd, Stanislavskij e Zeami, Bouffes du Nord, Parigi.
- 2000 *The Tragedy of Hamlet* - Bouffes du Nord, Parigi.
- 2002 *La tragédie d'Hamlet* - Theaterhaus Gessnerallee, Zurigo.
- 2002 *The Tragedy of Hamlet* (film tv).

In apertura, Sotigui Kouyaté e Romane Bohringer in *La tempesta*; nella pagina precedente, una scena di *Sogno di una notte di mezza estate* (foto: Reg Wilson); in questa pagina, Glenda Jackson in *Antonio e Cleopatra*, Adrian Lester in *The Tragedy of Hamlet* e Paul Scofield in *King Lear* (foto: gallica.bnf.fr/Bibliothèque Nationale de France).

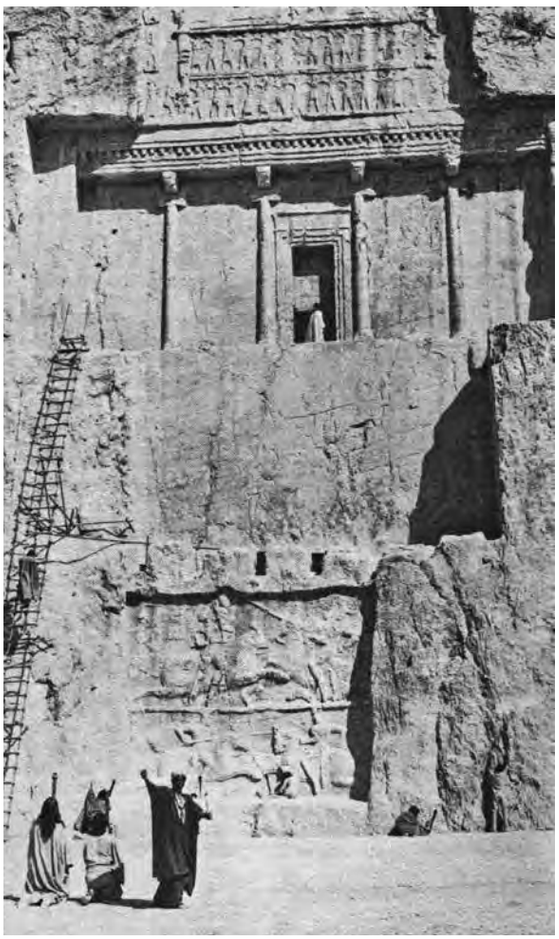
La sua Africa, in giro per il mondo

Da Persepoli fino a Nigeria e Mali, Brook ha attraversato territori sconosciuti per inseguire un'idea di teatro necessario, da inventare e costruire in modo nuovo, partendo da "altre" radici.

di Giuseppe Liotta

Sono per Peter Brook anni cruciali quelli che vanno dalla fine degli anni Sessanta agli inizi del decennio successivo. Nel '68, invitato da Jean-Louis Barrault al Festival del Théâtre des Nations, sostituisce l'allestimento di uno spettacolo con un laboratorio internazionale sulla *Tempesta* di Shakespeare, nel '70 fonda ufficialmente il Cirt e intanto debutta, nell'agosto dello stesso anno, con la Royal Shakespeare Company, con quell'incantevole, accecante rappresentazione del *Sogno di una notte di mezza estate* che farà il giro dei teatri più importanti di mezzo mondo, osannato dal pubblico e dalla critica come il più grande regista teatrale del suo tempo.
Ma cosa fa il nostro quarantacinquenne uomo di teatro nel pieno della sua maturità creativa, celebrato in tutto il mondo come uno dei maggiori registi del Novecento? Decide che è arrivato il tempo della ricerca e di cominciare a mettersi in viaggio verso nuovi luoghi e "compagni di strada", terre sconosciute e altre culture. Decide di non pensare più allo "spettacolo" in quanto tale ma a qualcosa che lo rimetta in sesto partendo da nuove e più fertili radici: va totalmente ripensato il lavoro dell'attore partendo dal suo corpo, dalla voce, dal movimento in uno spazio che non sia più quello del palcoscenico ma da ricreare, "vuoto".
Chiama nel suo Centre attori provenienti da varie parti del mondo mettendo insieme esperienze, tradizioni, tecniche, voci e gesti completamente diversi tra loro allo scopo di pervenire a una nuova "lingua" per la scena. «Quando si mescolano le razze, si allarga questo elementare principio di repertorio e si aggiungono più colori», dichiara Brook. Preceduto dalla sua fama mondiale, viene invitato a Persepoli (Iran) per le celebrazioni della nascita di quello stato dove continua e porta a compimento il lavoro iniziato a Parigi sulla parola e sul suono corrispondente. Porta in scena, in collaborazione col poeta Ted Hughes, autore dei testi, *Orghast* (1971), una parola/suono "inventata", onomatopeica che vuole dire "fuoco" e "luce", ma soprattutto uno "spettacolo mito" (10 attori persiani e altri 15 provenienti da nazioni diverse, con la sua direzione, ma affiancato da altri tre registi, fra cui il rumeno Andrej Serban) visto da pochissimi occidentali ma che sta alla base dei suoi futuri lavori.
«Lasciato l'Iran, la scelta quasi naturale fu l'Africa», scrive Peter Brook, sentita come necessità vitale dopo l'esperienza persiana. Comincia l'esplorazione di un nuovo Continente, attraversato tra il '72 e il '73, per demolire certezze acquisite e fare impreviste scoperte. «Siamo qui per tentare di capire se sia possibile la comunicazione tra genti di parti del mondo molto diverse», ma anche per ricevere quanto di utile quelle culture potevano offrire alla sperimentazione teatrale: improvvisazioni, gesto e movimento, tecnica della voce. Ogni cosa, ogni incontro diventa importante per quel gruppo di esploratori teatrali avidi di curiosità e di conoscenza che va alla ricerca di un immaginario ricco e sorprendente da cui "rubare" quell'universo simbolico, quelle metafore antiche e magistrali che la cultura occidentale ha dimenticato dentro di sé e che è venuto il momento di disseppellire.
Nigeria, Dahomey, Mali e Ifè «considerata dagli yoruba l'ombelico dell'universo dove il primo uomo si calò dal cielo con una catena e dove, secondo il patto primordiale, la vita si preserva rinnovandosi ogni giorno» (Brook), villaggi e periferie delle città diventano luoghi di incontri e scambi straordinari; sono le tappe di un viaggio "necessario" che porterà il gruppo anche negli Stati Uniti e in Sudamerica per ricominciare daccapo il lavoro ai Bouffes con un'idea e una pratica di teatro del tutto originali e fondanti una modalità espressiva che, con *Timon of Athens* del '74, riguarderà tutti gli spettacoli degli anni successivi, fino ad arrivare ai giorni nostri. ★

Un momento delle prove di *Orghast* a Persepoli.



Le radici lontane del teatro russo là dove fioriscono i ciliegi

Non solo Dostoevskij e Cechov, ma anche il Puškin messo in musica da Musorgskij e Čajkovskij punteggiano il rapporto di Brook con il teatro russo, forgiato nel solco della lezione di Stanislavskij: una risoluta corsa verso l'abisso, uno sguardo leggero e pensoso verso l'ignota realtà del domani.

di Fausto Malcovati

Radici. Radici profonde, un po' misteriose, perdute in territori lontani. Radici che scompaiono e poi riaffiorano in modo del tutto inatteso.
Peter Brook e la Russia. Inizio secolo. Piccolo paesino della Lettonia, provincia dell'Impero russo. Un ragazzo di sedici anni con idee rivoluzionarie incita i contadini a far fuori i grassi borghesi. Poi scappa a Mosca a una riunione clandestina: e viene subito arrestato. Il padre paga per farlo uscire e lo manda a studiare in Francia. Di lì, allo scoppio della Prima Guerra mondiale, il giovanotto passa in Inghilterra. Il cognome, da Bryk (in russo la y dura si pronuncia come una o gutturale) diventa Brook.
Il giovanotto ha una moglie e due figli. Peter è il minore. A scuola si annoia. Ma ama la musica e incontra una maestra di piano fantastica, la signora Biek, diplomata al Conservatorio di Mosca. Durissima e geniale: tutto viene messo in discussione, come sedere, come bilanciare il corpo, quali muscoli tendere per suonare la prima nota. Fin dalla prima lezione, vuole la concentrazione necessaria per l'esecuzione di un intero concerto. «Cominciai ad apprendere gli elementi fondamentali su cui poi si sarebbe sviluppato tutto il mio futuro lavoro. Ora so che quelle lezioni furono la mia unica accademia drammatica».
Frequenta anche molto il teatro e nel foyer del Covent Garden vede una ragazza di una bellezza fuori dal comune. Se la fa presentare: si chiama Natasha. «All'età di dodici anni avevo letto, o meglio divorato, *Guerra e pace*. Avevo vissuto con Natasha Rostov, l'avevo amata e prima di chiudere il libro avevo deciso che avrei sposato una ragazza con quel nome. E così sarebbe stato». La ragazza è Natasha Parry e diventa sua moglie nel 1951.

Dal cinema all'opera, il declino della Russia

A ventidue anni, dopo un ***Fratelli Karamazov*** a Londra con Alec Guiness di cui non è rimasta traccia (ben poca anche nella memoria del regista, che non ne fa cenno nelle sue memorie), Brook diventa "direttore artistico" (parolona, a detta dello stesso interessato: in realtà rispolvera vecchi spettacoli) del Covent Garden, appena riaperto dopo la guerra: il suo primo grande allestimento è ***Boris Godunov*** (1948), nella poco eseguita (allora, ma anche ora) orchestrazione di Musorgskij. In polemica con la tradizione, manda all'aria la scenografia di *routine*: niente cattedrali con cupole a bulbo, niente

cremlini e monasteri. Vuole portare nell'opera la sua passione per il cinema rivoluzionario russo, «esploso in modo esaltante nella mia vita quando Stalin era diventato nostro alleato in guerra». Sceglie uno scenografo di origini russe, Georges Wakhévitch: «Ai traballanti artifici del realismo della lirica preferimmo una Russia dura, dove la ferocia, l'oppressione, il dolore potessero essere del tutto credibili». Primo quadro: l'enorme palcoscenico del Covent Garden vuoto, coperto da un telo bianco, e al centro lo *jurodivyj*, il folle di Dio, che canta la sua nenia. Nel monologo della disperazione di Boris di fronte all'impopolarità e alla rovina c'è, al centro, una cupola che sovrasta Mosca, sopra la testa dello zar enormi ruote dentate a incastro, simili al meccanismo di un orologio medioevale, che si mettono a girare, mentre un enorme pendolo precipita dall'alto come una lama, simbolo della fine. Nella scena della morte di Boris, una profonda prospettiva, porte a due ante che scorrono silenziosamente, l'una dopo l'altra, cominciando dal fondo, finché le ante dell'ultima si uniscono a formare un'icona gigantesca, una testa di Cristo i cui occhi enormi guardano il corpo dello zar morente. Naturalmente il protagonista, un giovane ma già osannato Boris Christoff, si rifiuta di cantare in mezzo a quegli astrusi macchinari: Brook non esita a chiamare il sostituto, anche se il teatro è esaurito per la fama del protagonista. Christoff cede e lo spettacolo è un successo.

Nel Giardino d'Inverno di *Evgenij Onegin*

Il rapporto con l'opera non è per Brook né frequente né facile: è allergico agli artifici sclerotici che regnano ovunque e tenta una grande sfida, «riuscire a sostituire, nelle menti degli artisti e del pubblico, l'idea che l'opera è artificiale con l'idea che è naturale». Nove anni dopo *Boris*, affronta un'altra opera russa, ***Evgenij Onegin***, questa volta al Metropolitan di New York: «un vero atto d'amore» lo definisce. Questa volta accetta l'atmosfera à la Turgenev' che Čajkovskij richiede, prepara con lo scenografo Rolf Gérard scene di tipo naturalistico, che lo obbligano a frequenti intervalli per i cambi: ma non vuole il chiacchiericcio del pubblico, chiede al direttore Mitropoulos di creare interludi tratti dalla partitura in modo da evitare vuoti musicali e distrazione. Inoltre modifica la scena finale: secondo Brook è strozzata in un breve episodio (l'ultimo incontro di Onegin e Tat'jana nel salotto di lei), musicalmente povero (in realtà Čajkovskij aveva previsto un gran finalone romantico, in totale contrasto con il testo puškiniano e fu costretto a cambiarlo). Così, invece che nel salotto di Tat'jana, la scena si svolge nel Giardino d'Inverno: un parco gelato sulle sponde della Neva, le luci di Pietroburgo in lontananza, una ringhiera in ferro battuto, lampioni, la neve che cade. I due amanti si lasciano per sempre in un'atmosfera invernale, desolata, simile al loro stato interiore: e Mitropoulos allunga la partitura in modo da chiudere l'opera con un più ampio respiro musicale.

Il lungo pranzo all'ombra dei ciliegi

Cechov. Cechov e il ***Giardino dei ciliegi***. Ecco la sua Russia. Una Russia che s'interroga sul suo futuro con disincanto, ironia, nessuna concretezza, molta inquietudine. Niente nostalgia, crepuscoli, piagnistei. Uno spettacolo antisentimentale, percorso da una sorta di elettricità, di impazienza. Nessuna traccia della lezione moscovita di inizio secolo. Stanislavskij, chi era costui? Brook lo conosce tardi, per sua stessa ammissione. «Lavoravo in teatro da professionista già da qualche tempo e non avevo mai sentito parlare di Stanislavskij, non avevo mai incontrato nessuno che avesse la benché minima idea di che cosa fosse il Metodo». Legge invece le lettere in cui Cechov sparla di Stanislavskij e si dichiara irritato contro il Teatro d'Arte per il modo strappalacrime con cui rappresentano i suoi testi. Dunque il Cechov di Brook è come lo vuole Cechov. Ritmo, energia, leggerezza, risoluta corsa verso l'abisso, allegra incoscienza, disinvolto sguardo verso un domani nerissimo. Ljuba e Gaiev come Doris Day: «Que sera, sera, whatever will be, will be». Amen, e così sia (e così è stato, in effetti).

Uno spettacolo veloce, ilare, trasparente come le luci, come la recitazione degli attori e insieme magnificamente cupo, cupo come la sala dei Bouffes du Nord bruciacchiata, scrostata, volutamente lasciata nel suo suggestivo degrado. La prima prova? Un grande pranzo alla russa, con vodka, *pirozki*, *zakuski*, chiacchiere, brindisi. Poi ampio lavoro sui racconti: letture, improvvisazioni, spunti di riflessione. Tappa successiva, quelli che Brook chiama "esercizi": ci si inventa scene che l'autore non ha scritto, per esempio l'arrivo del treno, di cui si parla nel primo atto, o l'immangiabile pranzo al ristorante della stazione che Ljuba descrive nel secondo atto.

Come rappresentare il giardino, *vexata quæstio* di tutti gli allestimenti? Soluzione semplicissima, geniale: le nude pareti fatiscenti del teatro e per terra grandi tappeti. Tappeti, oggetti-simbolo di un lusso ormai insostenibile, morbidi appoggi per chi si sdraia e gioca per terra, come gli eterni bambini Ljuba e Gaiev. Così, nell'ultimo atto non si tagliano i ciliegi, si riavvolgono i tappeti: rimane il pavimento di bitume del teatro, duro e grigio, come la realtà di chi parte alla fine per destinazione più o meno ignota.

Attori eccelsi: la coppia di sventati fratelli sono Michel Piccoli e Natasha Parry, gli stessi che più di vent'anni dopo, nel 2003, Brook dirige in ***Ta main dans la mienne***, montaggio di lettere che Cechov scambiò con la moglie, l'attrice Ol'ga Knipper. E da ultimo sarebbe arrivato – estremo tributo a una delle pagine più celebri del romanzo di Dostoevskij, affrontato agli inizi della carriera – anche un ***Grande Inquisitore*** (2004), affidato al talento di Maurice Bénichou, altro attore-feticcio di Brook, che lo ha voluto, oltre che nel *Giardino*, in alcuni dei suoi spettacoli più famosi.

Dei maestri d'inizio secolo, Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov, Brook parla poco: ma nel 1998, quando a Mosca si celebrò il centenario della fondazione del Teatro d'Arte, prese la parola con impeto: Stanislavskij è il fondatore della scienza del teatro, è un grande ricercatore, un maestro che non ha mai smesso di indagare sul mestiere dell'attore, sull'eccellenza che in palcoscenico si deve raggiungere a tutti i costi. E in questo omaggio al fondatore del Teatro d'Arte, Brook è fratello di Grotowski, che diceva «Stanislavskij è mio padre». ★

Natasha Parry e Michel Piccoli in *Il giardino dei ciliegi*.

Cict, sul tappeto della fantasia il racconto si fa materia

Sono trascorsi quarant'anni da quando Brook scopre una sala abbandonata a nord di Parigi, il Théâtre des Bouffes du Nord. Tra le «ferite insanate» di quell'architettura teatrale vedono la luce i capolavori del regista, sotto l'egida del Centre International de Créations Théâtrales (Cict).

di Gianni Poli

Nel 2010 Peter Brook lascia la direzione del Théâtre des Bouffes du Nord. In piena creatività e reduce da prove sorprendenti (*Le Grand Inquisiteur*, 2004 e 2007; *Love is my sin*, 2009), l'artista passa il testimone, ma non abbandona la dimora amica, il centro della sua arte ancora *in progress*. E il congedo riporta alla memoria tempi lontani, la partenza da Londra, quasi in fuga dalla saggezza della prima maturità, e il 1968, quando prova a Parigi una *Tempesta* sospesa e rinviata. Poi l'incontro col teatro abbandonato dei Bouffes du Nord. Scelto per bisogno intimo, con la complicità del caso e la sagacia di Micheline Rozan (d'allora condirettrice), dava luogo a un progetto architettonico per un adattamento a esigenze creative precise e rigorose. «Uno spazio raccolto – lo definisce Brook – tale da dare al pubblico l'impressione di dividere con gli attori la stessa vita e contemporaneamente uno spazio camaleontico». L'intervento condotto da Michel Launay garantisce l'agibilità di uno spazio circolare ottenuto con la rimozione del palcoscenico. Due porte e due finestre saranno aperte lateralmente; e come «ferite insanate» resteranno altre ingiurie del tempo e dei vandalismi.

Lo spazio così svuotato catalizza il fenomeno teatrale: attori in azione, spettatori che li osservano. Posti allo stesso livello, i due agenti dell'evento annullano le differenze: «Una persona si alza in piedi, un'altra la guarda, questo è già un inizio. Perché ci sia uno sviluppo, c'è bisogno d'una terza persona che provochi un incontro. Allora subentra la vita». Sorge così il Centre International de Recherches Théâtrales nel 1971, attorno a un gruppo eterogeneo di interpreti. La sigla muta in Centre International de Créations Théâtrales e *Timon d'Athènes* (1974) ne è lo spettacolo shakespeariano inaugurale: con accostamenti stilistici arditi (cabaret e danza orientale) e un'impressione di sconfitta inconsapevole per il protagonista. Ai Bouffes si rappresentano *Les Iks* (1975), *Ubu aux Bouffes* (1977) e *Mesure pour mesure* (1978). Nel 1979, *La Conférence des Oiseaux* si svolge in un chiostro avignonese, così come il memorabile *Mahābhārata* (1985) è allestito in una vecchia cava. Si assiste alla convocazione in scena dei tre elementi primordiali – terra, acqua e fuoco – quali referenti simbolici di una vasta, ambiziosa cosmogonia. *La Cerisaie* e *La Tragédie de Carmen* (1981), *La tempête* (1990) tornano in teatro, mostrando l'eclettismo di temi e situazioni ispiratori, nella sostanziale coerenza dei mezzi espressivi.

L'alternanza di esterni e interni segna le creazioni successive. La suddivisione degli spazi accentua nel cerchio la scena elisabettiana, ricavata dalla disposizione all'italiana dei Bouffes, per fissarsi in rettangolo e aprirsi, in altezza, alla verticalità dello sguardo concesso all'attore-narratore. I materiali e gli oggetti concorrono a delimitare e a connotare la funzionalità degli spazi. È quindi l'originario «spazio vuoto» a colmarsi di senso, soppiantando la scenografia come *décor* e dando nuova vita ad attori e oggetti. Afferma Brook: «Perché accada un qualcosa che abbia qualità, è necessario che si crei uno "spazio vuoto". Posso prendere un qualsiasi spazio vuoto e chiamarlo palcoscenico vuoto. Un uomo attraversa questo spazio vuoto mentre qualcun altro lo guarda, e questo è tutto ciò di cui ho bisogno perché inizi un atto teatrale». In *Mahābhārata*, grandioso poema indù, i segni materiali sono il fiume sul fondo, il catino d'acqua al proscenio e l'ambiente scavato nella roccia. In *Carmen* è la terra arrossata dal sangue e dai falò gitani. Nella *Tempête* un rettangolo di sabbia, dapprima coperto da un tappeto, costituisce il suolo di un giardino zen.

Proprio il tappeto diventa l'emblema dell'evocazione immaginaria, quasi citazione dalle *Mille e una notte*, allusione al «racconto» e alla «preghiera». Nella *Conférence des Oiseaux*, tre grandi tappeti coprono il suolo e parte dello sfondo, quando lo spettacolo si sposta a teatro. Nella *Cerisaie* i tappeti si moltiplicano per favorire l'atmosfera d'intima vicinanza e familiarità tipica di Cechov. L'uso dei costumi volge frattanto da una vivacità chiassosa (*Sogno di una notte di mezza estate*, 1972) verso la tonalità scura, patinata dal tempo: esemplare *La Tragédie d'Hamlet* (2002), giocata sulle variazioni del rosso. E le luci, dalla fissa pienezza degli esordi, passano a sfumature e contrasti inusitati. L'arte teatrale, frutto di assiduo stato di veglia, è artigianato, la sua opera il camminare insieme. La sua meravigliosa, precaria facoltà di sbocciare è racchiusa fra due parentesi di misterioso silenzio. ★

Nei meandri della psiche per capire l'uomo di oggi

Elaborata nel corso di un ventennio, Brook ha scritto e diretto una trilogia dedicata alla memoria e agli insondabili misteri della mente umana. In *L'Homme Qui*, *Je suis un phénomène* e *The Valley of Astonishment* il disagio mentale diventa termometro per leggere e interpretare il mondo contemporaneo.

di Giuseppe Montemagno

Il teatro è memoria. Ma Peter Brook, nel corso della sua lunga, multiforme carriera, ha fatto molto di più: ha esplorato il paesaggio della memoria, il bizzarro funzionamento del cervello, lo stupefacente miracolo dell'intelligenza umana. Quarto continente della sua ricerca drammaturgica, insieme a Shakespeare, l'Africa e l'India, il teatro della memoria segna anche il primo approdo a una scrittura contemporanea, capace di coinvolgere un pubblico che – stratificato quanto si vuole – condivide comunque il punto di partenza dell'indagine: «tutti abbiamo una testa e crediamo di conoscerla. Ma nel momento in cui ci spostiamo al suo interno, ci troviamo su un altro pianeta».

Correva l'anno 1993 quando – tra *La tempesta* e *Oh les beaux jours* – il regista inglese adatta per la scena, a quattro mani con la fedelissima Marie-Hélène Estienne, un *bestseller* del neurologo Oliver Sacks, *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, portato in scena più semplicemente come ***L'Homme Qui***. Frutto di anni di frequentazione di case di riposo newyorkesi, il libro propone infatti un approccio inedito al problema della patologia mentale: «Se un uomo scambia la moglie per un cappello, vuol forse dire che è necessariamente pazzo?». Scartare questa ipotesi ha significato scrivere un «*divertissement* nel genere delle *Mille e una notte*», tanti sono gli orizzonti delle neuroscienze. Quattro attori-simbolo del teatro di Brook (Bénichou, Kouyaté, Myers, Oida), poche sedie e un tavolo sono quanto occorre per trasformare i Bouffes du Nord in una metafora del cranio, il teatro in un omaggio al teschio più celebre della storia, quello di Yorick: il medico è l'esploratore di una caverna platonica dalle mille suggestioni, di un antro magico dove turbina il vortice dell'intelligenza, della fantasia, della poesia. Il testo segue la forma libera e creativa, ma anche il rigore degli esercizi di improvvisazione, e procede con la stessa agilità di folgoranti frammenti beckettiani. Autismo e agnosìa visiva, afasia e *blind sight*, disturbi tra i più diversi culminano nella ricerca del rapporto tra il cervello e la parola, messo in discussione nel corso di una scena in cui Bénichou adotta un gergo suo personale, perfettamente coerente ma assolutamente incomprensibile agli altri: un'autentica prova di virtuosismo, per dimostrare quanto la scena possa diventare specchio della sala.

Un lustro appena separa *L'Homme Qui* da ***Je suis un phénomène***, seconda tappa di un percorso arricchito da esperienze sul campo condotte negli ospedali psichiatrici di New York e di Parigi come negli studi medici di New Delhi. Dalla descrizione di vari casi clinici i riflettori si spostano adesso sul destino di un singolo individuo: il fenomeno del titolo si riferisce infatti allo strano caso di Solomon Cerecevskij, autentica scoperta di Alexander Lurija, neurologo in forze all'Istituto Krupski di Mosca. Dall'Unione Sovietica agli Stati Uniti d'America il caso viene analizzato come esempio di una memoria praticamente illimitata, capace di immagazzinare un numero di dati impressionante. Ironia e disincanto si fondono nella considerazione sull'uso perverso che i due regimi politici intendono fare di un'arma potenzialmente esplosiva, la genialità di un uomo straordinario.

E il richiamo della contemporaneità risuona anche nell'ultimo capitolo della trilogia, ***The Valley of Astonishment*** (2014). Poche sedie e due tavoli, tre attori e due musicisti sono, ancora una volta, lo stretto indispensabile per raccontare il dramma della sinestesia, sindrome ipermnemonica che consiste nell'associare lettere e suoni a colori, immagini, sensazioni. Ma la scoperta della prodigiosa memoria di Sammy Costas (una camaleontica Kathryn Hunter) diventa spunto di riflessione sulle difficili condizioni del mercato del lavoro: dapprima licenziato come giornalista, Sammy diventa oggetto delle insane attenzioni delle neuroscienze come dello *showbiz* mediatico, prima di comprendere la strada per trasformare l'handicap in un dono. Quest'ultimo viaggio nei meandri della mente umana deve il suo titolo, la valle dello stupore, al grande poema persiano di Farid Al-Din Attar, *La Conférence des Oiseaux*, che Brook aveva messo in scena nel lontano 1979: un testo in cui si narra il viaggio iniziatico di trenta uccelli che devono attraversare un percorso in sette valli. La valle dello stupore è la penultima, la sesta: così da lasciare sperare che il viaggio continui, perché Peter Brook non vuole ancora smettere di stupire. ★

L'Homme Qui

La storia (in)cantata di una passione contrastata

Dura più di sessant'anni il dialogo tra Peter Brook e il mondo del melodramma, alla ricerca di nuove soluzioni interpretative. Dalle prime, contestate esperienze londinesi alla strategia degli adattamenti, l'opera si presta alla fruizione di un più vasto pubblico, per il quale vengono declinati alcuni capolavori dell'opera francese e della stagione mozartiana.

di Giuseppe Montemagno

La Tragédie de Carmen

In principio fu *La bohème*, ma galeotta fu la danza. A Londra, negli anni difficili della ricostruzione del Dopoguerra, Peter Brook si accosta al teatro musicale agli inizi del 1947: appena ventiduenne, fa riferimento alla più importante istituzione della capitale britannica, il Royal Opera House, che appena un anno prima è diventato sede di due compagnie ufficiali, il Royal Opera e il Royal Ballet, quest'ultimo sotto la vigile direzione di Ninette de Valois. *Il cappello a tre punte* e *La Boutique fantasque* di Léonide Massine, con i fantasmagorici costumi di André Derain, ma soprattutto *Le Jeune homme et la Mort* di Roland Petit, atto di nascita dell'esistenzialismo nella danza, travolgono il canone "bizantino" che, per Brook, connota il gusto britannico. Per questo, in autunno, scrive direttamente a David Webster, direttore generale del Covent Garden, e si autopropone come direttore della produzione, un incarico che gli viene concesso – preferendolo al più anziano e titolato coreografo Frederick Ashton – allo scopo di introdurre le innovazioni teatrali nel polveroso museo del melodramma.

Ed è subito guerra. Per ***La bohème*** (1948), infatti, Brook richiede non solo di mandare in pensione "Bogey" Ballard, l'ottantenne direttore di palcoscenico del teatro, ma soprattutto di sovvertire le disposizioni sceniche personalmente approvate da Puccini stesso. E la guerra si estende anche ai cantanti, quando propone come Mimì l'avvenente Ljuba Welitsch al posto dell'algida, compassata Elisabeth Schwarzkopf, peraltro moglie del più importante produttore discografico inglese. Autentico *enfant terrible* iconoclasta, per ***Boris Godunov***, lo stesso anno, si avvale della collaborazione di Georges Wakhévitch, lo scenografo di Petit, per disegnare uno spazio teatrale in movimento. Appena un anno più tardi, dopo l'esito burrascoso di *The Olympians*, una creazione di Arthur Bliss, Brook azzarda una ***Salome*** di Strauss in collaborazione con Salvador Dalí, autore di una «fantasia allucinatoria» ca-

pace di restituire il torbido erotismo della *pièce* di Oscar Wilde. Rientrato dalla Spagna con costumi esplosivi e copricapi giganteschi, Brook mette in scena uno spettacolo che alcuni critici giudicano come un incomprensibile *nonsense*, coronato da una testa decapitata simile a un *pudding* fumante, altri come una produzione «cruda, orientale, drammatica, barbarica». Nel giugno del 1950 la dirigenza del teatro decide di non rinnovargli il contratto: nel corso del decennio, il regista si limiterà ad altri due titoli del grande repertorio, ***Faust*** (1953) ed ***Evgenij Onegin*** (1957), per il pubblico non meno tradizionalista del Metropolitan di New York. Era necessario percorrere un'altra strada, inventare nuove soluzioni.

Il soffio del destino, l'eleganza del salotto

Il 6 novembre del 1981 le volte dei Bouffes du Nord, la sede storica dove da un lustro si consolida il magistero teatrale di Brook, ospitano il primo spettacolo musicale. Nel ricordo dei fasti del secolo precedente, è sul capolavoro di **Bizet** che cade la scelta, anche per motivi meramente economici: scaduti i diritti d'autore, ***Carmen*** può essere liberamente ripresa e interpretata. Ancora una volta è un ricordo degli anni londinesi a propiziare l'impresa: nel 1949 Roland Petit aveva presentato una sua riduzione coreografica dell'opera, in cui si era imposta l'affascinante figuretta androgina di Zizi Jeanmaire, sullo sfondo della Spagna austera e colorata disegnata da Antoni Clavé. Ma Brook va ben oltre, forte della preziosa collaborazione di Jean-Claude Carrière e Marius Constant. Il primo attinge direttamente alla novella di Prosper Mérimée e ne asciuga i tratti: sei personaggi ruotano intorno alla figura della *bohémienne*, dapprima maga nascosta in un viluppo di stracci, quindi *femme fatale* dal fascino irresistibile. Al secondo si deve invece una riduzione per orchestra da camera, un piccolo *ensemble* di quindici elementi posto alle spalle degli interpreti, che si ritrovano così a stretto contatto con il pubblico. Tra polvere di cardamomo e boccioli di garofano, Brook impagina una Spagna aspra e riarsa come uno schizzo di Goya, ebbra dello spirito che sprizza da arance appena sbucciate, illuminata dal chiarore di torce e candele, impastata di terra e di sangue. Tutti rimangono irretiti dal fascino di Carmen e tutti ne muoiono: il tenente Zuniga, trapassato a colpi di *navaja*, quindi il torero Escamillo, sconfitto durante la corrida; e infine la stessa Carmen, vittima predestinata e pronta a immolarsi nel corso di un vibrante, ineludibile rito propiziatorio. Bastano novanta minuti, affidati a una tripla compagnia di canto di cui rimane traccia in altrettante versioni filmiche, per condensare non solo il nucleo drammaturgico di Bizet, ma soprattutto una rete di relazioni inscindibilmente saldata dall'assenza del coro e della ricerca della *couleur locale*, cara all'immaginario europeo *fin-de-siècle*: per questo lo spettacolo viene ribattezzato *La Tragédie de Carmen*, il primo archetipo rivisitato con questo titolo, vent'anni prima di *Hamlet*.

Si deve invece al più noto olio su tela di Claude Monet, *Impression, soleil levant*, il titolo di ***Impressions de Pelléas***, lo spettacolo in cui Brook distilla il capolavoro di **Debussy**. Elaborato tra *La Tempête* e *L'Homme Qui*, indaga l'ambiguo triangolo maeterlinckiano a partire dallo sguardo innocente del piccolo Yniold, muto spettatore di un dramma che non abita più le brume del castello di Allemonde, bensì un salotto borghese parigino in odore di Proust. L'agile adattamento musicale di Constant restringe ulteriormente l'organico strumentale a due pianoforti che campeggiano in scena: sottile rimando alla lunga gestazione dell'opera, ma anche al repertorio – tutto francese – delle *mélodies* per canto e piano, di cui Debussy fu insuperato maestro. Dieci anni e due titoli sono sufficienti per rinnovare la storia dell'opera francese in versione *pocket*. E per la prima volta nella sua storia si rivolge a una fruizione stratificata, democratica, partecipe: alla periferia di Parigi, ma nel centro del mondo.

Il ritorno a Mozart

Su invito di Stéphane Lissner, nel 1998 Brook inaugura la 50ª edizione del Festival di Aix-en-Provence, culla della tradizione mozartiana francese, con un ***Don Giovanni*** interamente affidato a una compagnia di giovanissimi, promettenti talenti, a partire dalla bacchetta di Daniel Harding. Cinquant'anni dopo aver abbandonato il mondo dell'opera, nell'inflessibile cornice londinese, Brook può finalmente attuare la sua riforma della regia lirica, rinunciando definitivamente a parrucche e mantelli, cipria e duelli. Sui personaggi spira impetuoso un vento che scompone le chiome e agita i cuori, l'energia ulcerante e irresistibile di don Giovanni, mosso da sentimenti contrastanti: la gioia di vivere e la paura della morte. È una danza macabra e al tempo stesso festosa, quella che si inquadra in una scena delimitata da panche e pali dai colori primari, rigorose geometrie ispirate a Mondrian e continuamente scomposte e ricomposte a seconda del trascorrere dalla tragedia alla commedia. La lezione shakespeariana vive in ciascuno dei personaggi e nell'insieme della realizzazione, che culmina in un finale tanto travolgente quanto inatteso: trafitto da un palo rosso, dopo la morte don Giovanni ritorna tra i suoi, nel sestetto finale, e scruta gli effetti della sua opera come della sua prematura scomparsa: tra il sorriso e la malinconia del distacco, lo stupore e il dubbio del domani.

Ed è ancora con Mozart che Brook si cimenta per il suo ultimo adattamento, questa volta un ***Flauto magico*** (2010) che diventa sintesi e *summa* di un'intera stagione creativa. Per questo William Nadylam diventa *griot* di una storia (in)cantata e universale, raccontata con il candore di chi cerca – e infine trova – la verità. Una piccola foresta di canne di bambù e l'immancabile tappeto rosso delimitano e descrivono templi e prigioni, talami e segrete, riti d'iniziazione compiuti attraversando l'acqua e il fuoco. E come *Impressions de Pelléas* schiudeva una finestra sul salotto francese, così questo *Flauto*, ridotto per voci e pianoforte, ritrova intatta la dimensione buffa quanto una commossa atmosfera liederistica che sembra anticipare Schubert. Con straordinaria economia di mezzi, piccoli gesti si trasformano così in grandi gesta; e quando il flauto si eclissa, nel buio della sala, ne rimane imperituro riflesso nello sguardo dei protagonisti e degli spettatori, attoniti per il miracolo di un'ultima magia. ★

Fra cinema e teatro dentro i fili del tempo

Documentario e ricerca antropologica, cinema-*vérité* e ispirazioni multietniche si fondono nel complesso percorso cinematografico di Brook, spesso scaturito dalla ricerca teatrale e sviluppato intorno al suo capolavoro, *Mahābhārata*, la «grande storia dell'umanità » che non conosce confini.

di Fabio Francione

«Noi lavoriamo in un paese diverso, con un'altra lingua, in una differente tradizione: non aspiriamo a creare una nuova Messa, ma un nuovo rapporto elisabettiano – che unisca la sfera privata con quella pubblica, l'intimità e la socialità, le cose celate e quelle palesi, la volgarità e la magia» (Peter Brook, *Prefazione* a Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, 1970). Può apparire un vezzo lapidare con l'esergo grotowskiano una panoramica, come quella che segue, sul cinema di Peter Brook. Ma, rileggendo le frasi, armati di lente d'ingrandimento e tenendo ben stretto l'indirizzo autobiografico, assertivo di un metodo rivendicato di lavoro, queste schiudono un torno di anni cruciale per lo sviluppo dell'idea di arte totale concepita dal regista inglese: pratiche in cui scrittura e pensiero trovano terreno fertile sia nel teatro sia nel cinema, arato da una riflessione etno-antropologica e religiosa tanto rigorosa quanto germogliante di opere capitali degli ultimi trent'anni del '900 fino allo sfondamento negli "anni zero" del nuovo secolo con l'*Amleto* multietnico del 2001.
Adottando il passo del gambero, infatti, e considerando ***The Tragedy of Hamlet*** (2001) il suo ultimo film – e non la lezione aperta di ***The Tightrope*** (2012, liberamente e *à la* Genet tradotto come *Il funambolo*, meglio del letterale "equilibrista", passato a Venezia 69 e peraltro accreditato al figlio Simon) – si scopre immediatamente nella filmografia di Brook quello che è considerato a ragione il suo capolavoro: ***The Mahābhārata*** (1989). Nei diciotto libri della «grande storia dell'umanità», poema epico

fondativo della civiltà indiana, il regista e cineasta inglese sembra catapultare tutta la sua sapienza teorico-intellettuale. Con il suo metodo, abbeveratosi alla fonte degli insegnamenti di Georges Ivanovic Gurdjieff, è pronto ad affrontare e a ricostruire tutti «quegli uomini straordinari» (cioè "comuni", nel loro sapersi esprimere attraverso la musica, l'arte, la recitazione, la preghiera) che ha incontrato nella sua vita. Pertanto, il film tratto dal celebre libro del pensatore e mistico armeno – ***Meetings with Remarkable Men*** (1979) – risulta, alla luce dell'intera carriera di Brook, un lavoro di transizione, che però segna il ritorno al cinema di finzione: ma che giunge in modo assolutamente fortuito e non, come si suol dire, fuori tempo massimo. Anzi, dopo i *flirt* con la tv (***King Lear***, 1970, con veri contadini e pescatori a rappresentare il popolo) e la sperimentazione di un cinema-*vérité*, in bilico tra il documentario d'impostazione militante, con buona dose d'improvvisazione e la ricerca antropologica (dalle bugie sulla Guerra del Vietnam di ***Tell me lies***, 1968, ai viaggi iraniani raccontati in *Orghast*, 1971, si scoprono molte delle sintesi artistiche e concettuali operate, nel medesimo periodo, dal *Dziga Vertov Group* di Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin), *Meetings* traccia, infatti, con la presenza in Afghanistan della *troupe* e l'uso di maestranze locali, il dispiegamento, davanti all'occhio sorvegliato del regista, di una mappa mondiale del suo cinema.

L'ordito per certi versi può richiamare l'operazione artistica dettata alle filatrici afghane da Alighiero Boetti per la confezione dei suoi arazzi-mappe. Non dimenticando i diari di Peter Levi e le lettere di Bruce Chatwin (e i taccuini d'appunti di un insospettabile Cesare Brandi) su quel luogo, oggi devastato da una guerra infinita, cominciata l'anno successivo alle riprese del film e rimasto solo sugli atlanti storici e letterari. Dunque, fallito per le ragioni esposte un ulteriore approccio alla terra in cui la civiltà come la si conosce è nata (il ritorno all'uomo come essere umano e quindi a *Mother Africa* si compirà infatti con *Hamlet*), Brook avverte l'esigenza di spostare l'attenzione all'India Nella sua autobiografia, *I fili del tempo. Memoria di una vita*, un passaggio illumina la strada intrapresa nella costruzione del *Mahābhārata*, a teatro e poi al cinema: «Forse l'India è l'ultimo posto dove possono ancora coesistere tutti i periodi della storia, dove la bruttezza delle luci al neon può illuminare cerimonie rimaste immutate, nella forma rituale e nell'aspetto esteriore, dalle origini della fede indù».

L'avvicinamento all'India vuol dire anche riprendere il discorso, peraltro ininterrotto, con Grotowski e la sua dottrina. Perché è impossibile, per quanto si tenti e ci ha provato lui stesso come ama raccontare, dividere il Brook regista di cinema dal Brook regista di teatro. Un altro film, da riconsiderarsi in tale ottica, è ***La tragédie de Carmen*** (1983), le cui tre versioni cinematografiche, una per ogni interprete della protagonista, realizzate negli spazi del Théâtre des Bouffes du Nord di Parigi, rappresentano il miglior referto visivo delle sue teorie e dei suoi libri (*Lo spazio vuoto*, *Il punto in movimento*), ancor più dei capolavori degli anni '60; ed è imprescindibile non accoppiare al film il suo corrispettivo extra *Les secrets de Carmen* (1983).

Ma quando Brook comincia a pensare il cinema come un'applicazione delle sue teorie teatrali? A concepire lo spazio dell'inquadratura come estensione del cosiddetto dispositivo narrativo? Gli inizi, potrebbero apparire storicamente delle anticipazioni del *free cinema*. ***A Sentimental Journey*** (1944), film d'esordio, per l'impostazione "neorealista", l'assenza dei dialoghi e la voce *off* di commento, non può non ricordare le peregrinazioni dei ragazzi "fuori" di *Together* di Lorenza Mazzetti. Mentre ***Il masnadiero*** (1953), adattamento della celebre *Beggar's Opera* di John Gay per l'uso della canzone e il riferimento "clandestino" a Brecht poi rifuso a piene mani, in un singolare confronto-scontro con Artaud nel *Marat-Sade* tratto dalla pièce del brechtiano Peter Weiss, riesce a celare il tentativo di intraprendere una strada tutta rivolta al cinema *mainstream* inglese. Basta scorrere i cast artistici per vedere come Brook sposti l'attenzione, nell'arco di poco più di dieci anni, da attori-*star* come Laurence Olivier a interpreti del nascente "teatro dell'assurdo" come Patrick Magee o Jack MacGowran, riprendendo la tradizione elisabettiana con la presenza in *King Lear* di Paul Scofield e Cyril Cusack (che non disdegnava leggere in pubblico *L'innominabile* di Beckett).

Un argomento del genere si potrebbe affrontare anche per gli sceneggiatori, dal poeta Ted Hughes allo scrittore e drammaturgo Jean-Claude Carrière. Tornando ai film, ***Moderato Cantabile*** (1960), invece, nei suoi ostinati primi piani e da rubricarsi come una comprensibile, adocchiati i tempi e le mode, sbandata durasiana – *Hiroshima mon amour* di Resnais resta irraggiungibile – cerca di stabilire un nesso dialogico tra inquadratura e personaggi (con gli intensi Jeanne Moreau e Jean-Paul Belmondo, già in odor di *nouvelle vague*), che già si geometrizza a frammenti (chissà se Brook se ne ricorderà nei suoi *Fragments* beckettiani di quarant'anni dopo) nei rapporti interpersonali di puro esercizio di potere, e dunque, anche su un modo di testare l'esercizio politico in condizioni estreme come saranno i "ragazzi selvaggi" del ***Signore delle mosche*** (1963) e il citato ***Marat-Sade*** (1966). ★

Filmografia

- *A sentimental journey* (UK1944)
- *Il masnadiero* (*The Beggar's Opera*) (UK1953)
- *Moderato cantabile* (IT/F 1960)
- *Il signore delle mosche* (*Lord of the Flies*) (UK 1963)
- *Ride of the Valkyrie* (UK 1967, cortometraggio)
- *Marat/Sade* (UK 1967)
- *Tell Me Lies* (UK/USA 1968)
- *Re Lear* (*King Lear*) (UK/DK 1971)
- *Incontri con uomini straordinari* (*Meetings with Remarkable Men*) (UK 1979)
- *Mesure pour mesure* (F 1979, film tv)
- *La cerisaie* (F 1982, film tv)
- *La tragédie de Carmen* (F/UK/RDT/USA 1983)
- *Il Mahābhārata* (*The Mahābhārata*) (UK/F/USA, 1989)
- *The Tragedy of Hamlet* (2002, film tv)

Brook sulle scene italiane un amore (in)condizionato

Dal *Sogno di una notte di mezza estate* a *The Valley of Astonishment*, passando per il mitico *Mahābhārata*, molta luce e qualche ombra hanno generato i suoi spettacoli ospiti nei nostri teatri, ma comunque sale sempre piene di spettatori entusiasti che lo seguono e lo venerano come una star.

di Giuseppe Liotta

La prima volta di Peter Brook con un suo spettacolo in Italia è il 27 settembre del 1972 al Teatro La Fenice di Venezia col celeberrimo ***Sogno di una notte di mezza estate***, incantevole spettacolo che in piena avanguardia teatrale mostrava meravigliosamente come si poteva fare teatro importante senza necessariamente ricorrere alle forme estremizzate del gesto e dell'urlo ma con la semplice pratica di un'arte scenica "coltivata e consapevole", per dirla con Henry James, scrittore molto amato e studiato dal giovane Peter soprattutto per quella nozione del "punto di vista circoscritto" che riesce felicemente a tradurre dal piano letterario a quello della scena. Come scrive Roberto De Monticelli «nel suo spettacolo la potenza del teatro si dispiega intera lungo una trama di invenzioni limpide e affascinanti». Epoca di grandi mutamenti teatrali dentro e fuori la scena – sono gli anni del teatro di strada, del Living, di Grotowski, di Eugenio Barba, Kantor, Peter Stein e Ronconi – il *Sogno* di Brook sembra rappresentare lo spartiacque più alto e sublime fra un teatro di tradizione e quello dell'innovazione dai mille volti che si stava affermando in Italia.

Le perplessità della critica

Meno fortuna critica ebbe il successivo spettacolo ***Les Iks***, che nel luglio del '76 inaugurerà, sempre a Venezia, la Biennale Teatro dopo il debutto l'anno precedente ai Bouffes. Il copione teatrale firmato da Colin Higgins è ricavato dal saggio dell'etnologo Colin Turnbull, intitolato *The Mountain People*, che parla di una tribù dell'Uganda che vive cacciando nei propri territori finché il governo locale non li trasforma in un Parco Nazionale, destinando quella gente all'estinzione per mancanza di sostentamento. In scena sei attori di varie nazionalità e due giovani neri che agiscono in uno spazio povero fatto di terra rossa e qualche sasso, pochi oggetti, luci fisse, niente trucchi, nessun inganno scenico: proprio l'esatto contrario del *Sogno*; tanto quello giocava sull'illusione teatrale, tanto questo è scabro e realistico. Presa in contropiede nelle sue attese, la critica italiana si trovò spiazzata da tanta semplicità e rigore: «di teatro o di antiteatro ce n'è ben poco» sottolinea Giancarlo Vigorelli sul *Giorno*.

Contrastante anche il giudizio su ***Ubu aux Bouffes*** presentato nell'ottobre del '78 al teatro La Piramide di Roma, e poi al Teatro di Porta Romana a Milano. Mentre Roberto De Monticelli

ne apprezza «l'estro, un piacere dell'improvvisazione (calcolata) e un'intelligenza interpretativa d'una freschezza innegabile, anche perché ruvida, brusca, di grana festosamente popolare», Tommaso Chiaretti su *la Repubblica* ne rileva «il canovaccio di una turpe rappresentazione da circo», e Franco Quadri su *Panorama* conclude la sua recensione sottolineando come «di Jarry va perso inesorabilmente lo spirito, assieme alla sofisticata ambiguità dei sottintesi sotterranei». Pareri diversi anche per ***La Conférence des Oiseaux***, l'adattamento di Jean-Claude Carrière di una leggenda persiana del duecento trascritta da Farid Aldin Attar, con attori che indossano splendide maschere balinesi. Roberto De Monticelli lo vede nell'estate del '79 al Festival di Avignone e sottolinea «il raffinato sincretismo stilistico di Peter Brook, quell'unire l'Oriente all'Occidente, la maschera e la parola, il gesto e il canto, la figura umana e la marionetta» che «ad un certo punto cessa. Scompaiono i simulacri degli uccelli e restano gli uomini, e questa è a mio parere la grande idea dello spettacolo». Ma quando lo spettacolo viene presentato in Italia, a Roma nello spazio di via Sabotino dal 19 al 26 settembre, davanti a un pubblico di giovani osannanti (ricordo che a quella serata era presente pure Federico Fellini), preceduto dalla farsa africana *L'os,* nonostante i tanti applausi del pubblico, la critica si divise. Stefano De Matteis sulla rivista *Scena* concluse la sua recensione sostenendo che «certo con questo spettacolo non si è detto nulla che possa servire al teatro oggi, forse solo a farci riflettere su cosa non è teatro, oggi».

Una Carmen romantica e tragica

Andando alla ricerca di nuove frecce per il suo arco registico nel 1981 Brook propone una "riduzione" della *Carmen* di Bizet puntando sulle relazioni da tragedia greca dei personaggi della vicenda; ne modifica il titolo originale cambiandolo in ***La Tragédie de Carmen***, tutto in maiuscolo per rafforzare il suo intento registico. Secondo Jan Kott «nessuno ha mai mostrato una Carmen romantica che sia anche tragica. Nessuno tranne Brook». Ma quando lo spettacolo arriva in Italia nel 1986 al Teatro Romano di Pompei e poi a Milano, piovono più critiche che consensi, soprattutto da parte dei critici musicali. Mario Pasi sul *Corriere della Sera* ne rileva il «rituale barbarico», poca opera e «neppure gran teatro». Timida, invece, l'accoglienza della stampa nazionale per il suo primo spettacolo (all'età di settanta anni) tratto da un testo

Le Mahābhārata **a Prato lo spettacolo del secolo**

A sessanta anni Peter Brook firma l'opera teatrale della sua vita: *Le Mahābhārata*. Ci sono voluti dieci anni di preparazione, due di lavoro sul testo, un anno di prove sceniche, più di venti attori di varie nazionalità accomunati dalla stessa lingua, il francese, un costo produttivo di oltre due miliardi di franchi, un kolossal teatrale di nove ore di spettacolo. Ma il 7 luglio del 1985 al Festival di Avignone nella Callet à Boulbon va per la prima volta in scena lo spettacolo del secolo. Seguirà una lunga *tournée* europea, organizzata da Andres Neumann, che prima del ritorno a Parigi farà tappa anche in Italia, al Fabbricone di Prato il 18 ottobre dello stesso anno, facendo registrare sempre il tutto esaurito e giudizi della critica che vanno dalla «rara perfezione formale» (Renato Palazzi) al riconoscimento di un autentico capolavoro teatrale.

Le Mahābhārata è il poema epico più vasto di tutti i tempi con i suoi centomila versi suddivisi in 18 libri, scritto più di duemila anni fa e attribuito come autore al mitico Vyasa, l'Omero indiano. Si racconta la storia che oppone due gruppi di famiglie, i Pandavas e i Kauravas, legati fra loro da vincoli di sangue: un'antica epopea che trova le sue radici nel mito ma che ci conduce pure agli albori della civiltà orientale, fino a identificarla con la storia dell'umanità. Non si trattava dunque di interpretare il *Mahābhārata*, né di scoprire alcune privilegiate e profonde verità, ma solo di "mostrarlo", di trovare un'immagine a quell'universo perduto, dare un volto concreto ai suoi innumerevoli personaggi, fare parlare le parole, dare corpo alle tante azioni sceniche attraverso quegli strumenti elementari che al teatro sono sempre appartenuti, il gesto e la voce, e il loro incontro nella fisicità dell'attore. Due differenti culture, due mondi diversi che trovano una perfetta unità nel ritmo di una rappresentazione che si svolge davanti ai nostri occhi in una maniera assolutamente viva e naturale. Per nove ore di seguito (lo spettacolo viene a volte presentato in tre serate successive, quante sono le parti di cui è composto, *La partita a dadi, L'esilio nella foresta, La guerra*, ad Avignone dal tramonto all'alba, in altri teatri in un'unica giornata) tutto scorre in maniera impeccabile, immediata ed efficace, sia che si tratti di un inquieto torneo di dadi giocato seduti per terra, o degli impressionanti combattimenti, concitatissimi e violenti, che occupano tutta la terza parte.

Il fluire del racconto non è mai straripante o confuso, nonostante l'intreccio continuo con innumerevoli storie laterali: a narrarlo a un fanciullo è un poeta («Se l'ascolterai diventerai un altro») che non fa molta fatica a ricordare perché sono gli stessi protagonisti a reclamare la loro leggenda. Gli eventi si susseguono scanditi da un montaggio teatrale ineguagliabile, perfetto, con sequenze di ravvicinata e forte espressività. Alcune sequenze memorabili: la rivolta del principe Sisupala a cui Krishna taglia la testa col semplice schioccare delle dita, quelle lance tirate a mazzo sulla scena come un gioco di *shangai,* la freccia che colpisce Bhishima portata a mano attraversando il palcoscenico in un assordante, fatale silenzio. E poi quegli straordinari materiali di scena: petali di fiori, tappeti, sete indiane, ruote per indicare un carro di guerra, e poi tanta terra, acqua e fuoco come il mondo alle sue origini. Pensieri modulati come se fossero azione scenica, e qualche risposta ad antiche domande: «Che cosa è la follia? Un cammino dimenticato». Nello spettacolo si alternano tragedia e toni da commedia, ma tutto restituito con essenziale realismo. **Giuseppe Liotta**

di Beckett, ***Oh le beaux jours***, giunto in Italia al Teatro Romolo Valli di Reggio Emilia, nel dicembre del 1996, un anno dopo il debutto parigino. Renato Palazzi sul *Sole 24 ore* ne rileva il particolare taglio registico che «se da un lato rende i personaggi più vicini e più abbordabili, tende anche ad appiattire un poco la figura della protagonista, almeno per quanto riguarda la prima parte». Anche ***Le Costume***, che inaugura a Milano nell'ottobre del 2000 la seconda edizione del Festival d'Europa, non convince completamente: un importante critico arriva a scrivere che si è «annoiato» davanti a quel racconto africano lieve e triste ma anche ironico e divertente nella sua leggerezza, preferendogli, in un irriverente accostamento critico, lo spettacolo *Taca la bala* con la regia di Giorgio Gallione.
Per ***Ta main dans la mienne***, presentato in prima mondiale al Teatro Studio di Milano il consenso invece è unanime: semplice, immediato, indimenticabile, sono gli aggettivi più ricorrenti nelle tante recensioni. Ormai Peter Brook è di casa nei teatri italiani; i suoi spettacoli, per dirlo con le parole di Rodolfo Di Giammarco, creano «più emozioni di una meteora». Difficile nutrire riserve per ***La Tragédie d'Hamlet*** nella nuova versione francese, in esclusiva nazionale il 28 maggio del 2003 al Teatro Comunale di Ferrara, o per ***The Suit*** a Fermo in prima italiana il 3 dicembre del 2013, considerato dal *Corriere della Sera* «una sorpresa, un autentico capolavoro», preceduto dal 2004 da una serie di importanti tournée che hanno visto rappresentati sui palcoscenici italiani spettacoli come ***Tierno Bokar, Woza Albert!*** (in prima mondiale a Prato nel 1990), ***Il Grande Inquisitore*** nel 2010 al Teatro Alfieri di Asti; per arrivare alle polemiche seguite al debutto partenopeo nel 2013 al teatro Sannazaro di Napoli de ***Lo spopolatore*** di Beckett in lingua tedesca, e al suo ultimo spettacolo ***The Valley of Astonishment*** proposto nell'autunno del 2014 al Teatro Cucinelli di Solomeo e al Funaro di Pistoia. Insomma, l'Italia è diventata nel tempo la seconda casa teatrale del grande Maestro.★

In apertura, una scena di *The Suit*; nella pagina precedente, un'immagine dal *Mahābhārata* in questa pagina, Natasha Parry in *Giorni felici*; nel box, Kathryn Hunter e Jared McNeill in *The Valley of Astonishment*.

È al Funaro di Pistoia la casa italiana di Peter Brook

Il legame del Funaro con Peter Brook e il Théâtre des Bouffes du Nord nasce ancora prima che l'attività del Centro Culturale Pistoiese, nella sua attuale sede, abbia inizio nel 2009. È infatti dal lavoro congiunto di Jean-Guy Lecat, storico scenografo di Brook (che già nel 2006-2007 aveva tenuto per il Funaro un workshop professionale su "architettura e teatro" dal titolo *Simplicity is very sophisticated*), Enrique Vargas, regista e antropologo colombiano, fondatore del Teatro de los Sentidos, e di Gianluca Mora, architetto, che prende forma la trasformazione dei vecchi capannoni e magazzini a uso artigianale in luogo dedicato alla creazione, programmazione e diffusione del teatro.
Di questa premessa fa parte anche l'incontro col produttore internazionale Andres Neumann che oltre ad aver guidato fino al 2013, con la sua visione – all'interno della quale il lavoro del regista inglese ha un posto di sicuro rilievo – l'intero processo di sviluppo del progetto, ha donato alla struttura il suo archivio professionale, uno dei più importanti patrimoni documentari relativi alla storia del teatro degli ultimi quarant'anni. L'archivio, composto da corrispondenza, dossier, progetti, manifesti, rassegna stampa, fotografie, audiovisivi percorre i rapporti della Andres Neumann International con artisti di fama mondiale tra cui Peter Brook: moltissimi sono i documenti relativi a suoi spettacoli, a partire da *Mahābhārata* (di cui Neumann è stato coproduttore), oltre che *Tragédie de Carmen, Woza Albert!, La Tempesta, Impression de Pelléas, Oh les beaux jours, Don Giovanni.*
Ma di Peter Brook il Funaro ha anche ospitato spettacoli (*Love is my Sin*, 2009; *The Suit*, 2013; *The Valley of Astonishment*, 2014) e attività e altri spettacoli di "orientamento brookiano", realizzati da artisti a lui vicini o legati produttivamente ai Bouffes du Nord: *Arlecchino,* di e con Marcello Magni; il workshop *A body a story-A comical body,* condotto da Marcello Magni e Jozef Houben; *L'art du rire* di e con Jozef Houben; la residenza Lilo Baur e Daniel Pennac per *Il sesto continente*; *Storia di un corpo* di e con Daniel Pennac e *La tragédie de Carmen (di Peter Brook), il racconto di un allestimento leggendario.* Da ricordare, infine, che sono il Funaro e Andres Neumann a organizzare l'incontro con Peter Brook e la proiezione del film di Simon Brook *The Tightrope* presso il Teatro Valle Occupato di Roma. **C.C.**

Metti una sera a Vence...

Incontri molto ravvicinati fra uno studioso e il regista ricordando una cinquantennale amicizia a parlare di teatro per capirne il senso e il suo fine.

di Ferruccio Marotti

Nel 1960 Peter Brook, che insieme con Luchino Visconti già era il più famoso regista teatrale dell'epoca, presentò al Festival di Cannes il film *Moderato Cantabile*, uno straordinario, struggente esperimento: dare immagine a una realtà invisibile, a un'esperienza emotiva profonda, breve, unica, e, insieme, alla pena di vivere. Ero a Vence, sulla Costa Azzurra, con Gordon Craig, per scrivere un libro su questo straordinario artista, allora quasi novantenne, che ha passato una vita intera inseguendo l'utopia dell'arte del teatro, un teatro di pure forme, movimenti, suoni, in cui non vi è più posto per le debolezze umane dell'attore. Una sera, Peter Brook arrivò in macchina da Cannes, per fare visita a Gordon Craig, il vecchio folle che sognava un teatro diverso. Fu il primo dei miei tanti incontri con Brook. Mi colpì, allora, questa singolare compresenza, in lui, di due anime: quella pubblica, professionale, e quella privata, che lo spingeva, a sera inoltrata, a ricercare nel suo eremo silenzioso l'autoescluso, il sognatore utopico di un teatro impossibile ma necessario.

E più volte, negli anni, ho incontrato Brook regista di spettacoli di grande successo – ricordo *Uno sguardo dal ponte* di Arthur Miller, con Raf Vallone protagonista, messo in scena a Parigi, o lo straordinario *Marat-Sade* – e di ricerche prive di ogni concessione spettacolare, come il *Theatre of Cruelty* del Royal Shakespeare Experimental Group. È noto che, intorno al '68, Brook ha abbandonato il successo della Royal Shakespeare Company per creare un proprio gruppo internazionale di ricerca, nel vecchio teatro dei Bouffes du Nord, un quartiere periferico di immigrati, a Parigi. Qui ha realizzato con attori di varie parti del mondo spettacoli e "ricerche teatrali" semplici, diretti, che mi rimangono nella memoria come un'emozione profonda, indelebile, da *Les Iks* a *L'homme Qui* a *Je suis un phénomène*, fino a *The Valley of Astonishment*: sono ricerche teatrali in cui la riflessione sul senso del teatro oggi ha un testo profondo che ci parla del senso della vita e della morte. Perché il teatro è concepito e praticato come una metafora del reale, ma soprattutto perché qui la relazione si ribalta: e l'interrogazione sul fare teatro finisce per configurarsi, e per funzionare come progetto, come disegno del mondo.

Perché il teatro è "spazio vuoto"? perché lo spazio vuoto è ciò che «consente non solo di percorrere il mondo geografico e storico, ma di passare senza interruzione dal fuori al dentro, dall'universo realistico, oggettivo, ai fatti soggettivi dell'immaginario, dalla temporalità frammentaria del reale alla temporalità fluida della coscienza». Uno spazio vuoto dunque come metafora e immagine del passaggio dall'impulso informe alla forma strutturata dello spettacolo. Se noi occidentali non abbiamo una tradizione che ci aiuti a trovare una direzione, una linea, un perché alla cerimonia pubblica che si chiama "teatro", non ci rimane che la "ricerca".

Al posto di una tradizione che manca, dunque, Brook ha cercato, come punto d'appoggio, il "momento teatrale", quel momento che non è mai due volte lo stesso, perché muta col mutare delle condizioni. Ma è a partire da qui che nascono le altre domande artigianali: il contenuto, la forma, il senso della forma riferito all'attore, allo spettacolo. Per Brook, con una metafora che dà sinteticamente il senso del lavoro teatrale, lo spettatore è il fuoco che, nel laboratorio artigianale, trasforma il lavoro di ricerca sul rapporto fra acqua e farina in pane. La realtà del teatro, il pane, arriva solo con il confronto fra la pasta e il fuoco.

E dunque il lavoro artigianale del teatro alterna momenti di laboratorio al confronto con pubblici diversi. Ma il comune denominatore è unico: sono i diversi livelli di contatto fra l'attore e il pubblico. L'attore deve entrare in rapporto con il pubblico al primo livello, come quando si entra in una casa, dal pianterreno. E al pianterreno c'è, insieme all'arte dell'attore, l'arte del narratore/evocatore. Alla vitalità del solo corpo dell'attore si sostituisce la vitalità del ritmo, dello scambio fra il narratore e il pubblico: lentamente le energie collettive si animano e ci si avvia verso quella fusione fredda, priva di scorie negative, che è ancora oggi il senso ultimo del fare teatro.

In fin dei conti, mi diceva recentemente Brook, si fa teatro per cercare qualcosa di sconosciuto, che è l'essenza profonda della vita umana, quel che, in modo maldestro, perché non l'abbiamo mai vista, per migliaia di anni è stato chiamato l'anima. E con questa immagine abbiamo suggellato ridendo con un abbraccio un'amicizia ormai cinquantennale.★

Ferruccio Marotti e Peter Brook.

Marionette e burattini alle porte della Siberia

Fra tradizione e ricerca, in Russia il teatro d'animazione ha, nel Festival Petrushka The Great di Ekaterinburg, uno degli appuntamenti clou per confrontarsi con i nuovi linguaggi provenienti dall'Europa.

di Franco Ungaro

... e castigo

Da Ekaterinburg ci passa ancora la Transiberiana con i suoi novemila chilometri di percorrenza. Qui tutta la famiglia dei Romanov, oggi canonizzata dalla Chiesa ortodossa, venne trucidata dal bolscevico Sverdlov e qui nacque Boris Eltsin che velocizzò la democratizzazione della Russia post-sovietica a grandi dosi di vodka e di privatizzazioni. Non ci eravamo inoltrati ancora così lontani con *Paladini di Francia*, lo spettacolo di *puppet* che Koreja porta ormai in giro per ogni continente. A Ekaterinburg la Transiberiana prende un attimo di respiro prima di inoltrarsi nelle steppe della Siberia e dove tanti nel passato vedevano aggirarsi misteriosi mammuth. Siamo all'International Puppet Theatre Festival Petrushka the Great di Ekaterinburg, tra Asia ed Europa, porta d'Europa affacciata sull'Asia, in mezzo agli Urali, regione di montagne e colline, concentrato puro di minerale inorganico con quella magia di pietre e perle che, a guardarle, ci trasportano in un mondo di segni arcaici e di sogni da fiaba. Qui si avverava sino a pochi anni fa il miracolo dei cercatori d'oro, delle pepite d'oro e di tanti minerali preziosi estratti da miniere feconde e prodigiose.

A queste latitudini burattini e marionette si chiamano Petrushka o Vertep. Un linguaggio e un teatro familiari, di lunga tradizione e radicamento al punto che Ekaterinburg e gli Urali sono considerati le capitali del *puppet theatre* e la città si contende questo primato con Mosca e San Pietroburgo. Il festival, organizzato dal Teatro Municipale di Marionette, vuole essere la piattaforma che consolida e rinnova la tradizione.

Il "compagno" Pinocchio

Dalla competizione con Mosca e San Pietroburgo, Ekaterinburg costruisce una non meno forte identità teatrale con una ventina di sale, dal Teatro dell'Opera al Teatro della commedia musicale e di varietà, dal Volkhonka Chamber Theatre al Koliada, dai teatri per il balletto e la danza moderna al Teatro delle Marionette Fim (Filosofia delle Marionette) creato da Andreij Efimov per finire alla Casa dell'Attore.

"Esperienza ed esperimento" è lo slogan di questa settima edizione del festival, due parole che hanno la stessa radice, ci spiega la giovane organizzatrice Lyudmila Shegal. Per comprendere che cosa si intenda qui per tradizione e cosa per innovazione conviene mettersi dalla prospettiva di Pinocchio. Come ci racconta il nostro accompagnatore Alexeij Kokin, la fortuna di Pinocchio è legata alle vicende politiche dell'Urss, all'ingabbiamento e all'ir-

rilevanza del *puppet theatre* considerato, durante il regime sovietico, un'arte minore. Per lungo tempo e per certi aspetti ancora oggi in tempi di rigurgiti nostalgici, la versione più conosciuta di Pinocchio non è stata quella di Collodi, bensì quella di Aleksej Nikolaevic Tolstoj, autore del racconto *Burattino*, tradotto in Italia con il titolo *Il compagno di Pinocchio.* Un racconto che mette al centro la lotta e la ribellione di Pinocchio contro Karabas Barabas, il padrone cattivo del teatro dei burattini. I due Pinocchio contrassegnano due visioni, due epoche, due diverse sensibilità. Più virato verso intenzioni ideologiche quello di Tolstoj, più antropologico e poetico quello di Collodi con il burattino che sperimenta, fra paure e desideri, il cammino di crescita e di consapevolezza.

Negli Urali, come nelle altre repubbliche socialiste, il teatro di marionette era ritenuto negli anni Settanta/Ottanta un'arte riservata soltanto ai bambini. Non c'era da preoccuparsi se a esprimersi liberamente e coraggiosamente fossero pupazzi e teste di legno piuttosto che persone in carne e ossa. La svolta avvenne a opera di tre registi che hanno rivoluzionato il concetto del *puppet theatre* favorendo la creazione di un pubblico adulto e la messinscena di testi importanti (Brecht e Anouilh): Viktor Shraiman a Magnitogorsk (è stato presidente nella giuria del 2014 e ha premiato Koreja perché «sa preservare e sviluppare la tradizione del *puppet theatre*»), Vladimir Volkhovsky a Celyabinsk e Roman Vinderman a Ekaterinburg. Provenivano dalla San Pietroburgo degli anni Sessanta con le sue Accademie Teatrali e le sue sperimentazioni. Da lì arrivava pure Boris Ponizovsky, creatore del gruppo Da Niet (Sì No). Da quel nido è uscito il teatro ingegneristico del gruppo Akhe, di cui ricordiamo un passaggio anni fa al Festival Intercity di Sesto Fiorentino con *Faust*, e che ora ha in corso una collaborazione con Danze Provinciali, la compagnia di danza contemporanea di Ekaterinburg con numerose Golden Mask nel proprio medagliere. Esistono teatri municipali e teatri privati di marionette in ogni città degli Urali, a Celyabinsk, a Magnitogorsk, a Surgut, a Perm e a Kurgan. E dalla città di Kurgan, altro snodo della Transiberiana, dove c'è sempre stata voglia di ricerca, proviene uno dei capolavori del *puppet theatre*, *Capriccio* disegnato da Viktor Plotnikov di Celyabinsk, scenografo dello spettacolo *Snow show* di Slava Polunin. Sono stati quelli i grandi veri innovatori, coloro che hanno pilotato il cambiamento dal realismo socialista e dalla propaganda a un'estetica più figurativa e più ricca di riferimenti, inclusivi della danza, del circo, delle arti visive e della musica.

Dostoevskij bielorusso

L'Uralskaya Zona è diventata area d'eccellenza per la concentrazione di talenti e *puppeteers*, per l'intraprendenza delle persone, l'osmosi e lo scambio con l'Europa. Dire Europa a Ekaterinburg vuol dire rinnovamento, innovazione di linguaggio e di tecniche. È il motivo per cui al pubblico e alla giuria del festival sono piaciuti, oltre agli spettacoli italiani (c'erano anche Gaspare Nasuto di Napoli definito dai critici il «Mozart delle guarattelle», Zaches Teatro di Firenze che ha portato in scena *Pinocchio*, coprodotto con il Teatro Municipale di Marionette di Ekaterinburg, Otto Panzer di Bari), il Moscow Regional Puppet Theatre con *Il fantasma di Canterville* da Oscar Wilde, *...e castigo*, una versione di *Delitto e castigo* di Dostoevskij del bielorusso Oleg Zhyugzhda e due giovanissimi *storytellers* di San Pietroburgo con *Odisseus* diretto da Alexeij Leliavski, anche lui regista di Minsk (Bielorussia) che cerca di tirar fuori il teatro dalle secche del tradizionalismo e dell'accademismo. *Odisseus* racconta il mito con l'aiuto di oggetti e figure e con un linguaggio moderno pieno di umorismo e fantasia. «Quando quel giorno mi sono visto nello specchio prima di andare a nanna – ha confessato Alexeij Leliavski – quattro ore dopo lo spettacolo, mi sono trovato ancora stampato in faccia un sorriso felice da idiota».

Oggi più che mai, il *puppet theatre* vive di contrasti e opposizioni, fra esperienza ed esperimento, fra tradizione e ricerca. Ecco allora che nel pieno della crisi politico-militare fra Russia e Ucraina con le sanzioni europee in corso, le attenzioni e l'interesse degli artisti e del pubblico verso il testo di Tolstoj vengono visti come segno e sintomo di una certa *nostàlghia* sovietica, di un ritorno al passato quando etnie, lingue, storie diverse si tenevano insieme ben irreggimentate dalla fede assoluta nel Comunismo.

In un misto di indifferenza e curiosità, qualche giorno prima di arrivare a Ekaterinburg ho visto in piazza Majakovski, a Mosca, sotto la grande statua del poeta, tra sgomento e incredulità, gruppi di militanti con le bandiere rosse che raccoglievano fondi a sostegno dei combattenti russi in Ucraina.

«Ma ne valeva la pena?/la vita non è che ombra/'na marionetta/che s'agita tanto/dentro al suo teatrino /poco meno de n'oretta...». Finiscono così i giochi di guerra dei *Paladini di Francia;* il debordare delle guerre dentro il teatro, l'annidarsi della vita dentro l'arte diventa la cifra dei viaggi nei punti caldi di un'Europa febbricitante eppur vitale. Le marionette, come i minerali preziosi degli Urali, sono materia inorganica pura dentro la quale s'agitano le tante contraddizioni del tempo e della storia.★

Bambine streghe e altre diversità al Premio Scenario Infanzia

Davvero inconsueti e innovativi i tre progetti emergenti dalla rassegna conclusasi a Parma: protagonisti in *Greta la matta, Fa'afafine* e *La stanza dei giochi* sono la diversità, l'identità sessuale e il rapporto bambini-adulti.

di Mario Bianchi

E così, con la finale del 7 novembre al Teatro al Parco di Parma, la casa del Teatro delle Briciole, si è consumata anche questa quinta edizione del Premio Scenario Infanzia. La giuria presieduta da Giorgio Testa e formata da Stefano Cipiciani, Daria Paoletta, Luigi Pedroni e Cristina Valenti ha preso in esame gli otto progetti finalisti, selezionati fra i cinquantatre complessivi, già sottoposti a una prima selezione svoltasi a Cascina lo scorso settembre. I progetti sono stati presentati e visionati in un *trailer* della durata di venti minuti. La giuria ha scelto due vincitori *ex aequo* e una menzione. La menzione speciale è andata al progetto: *Greta la matta* di Osm Dynamic Acting - Compagnia Teatrale OcchiSulMondo di Perugia, mentre sono risultati vincitori *ex aequo* i progetti *Fa'afafine - Mi chiamo Alex e sono un dinosauro* della Compagnia Giuliano Scarpinato di Palermo e *La stanza dei giochi* dei liguri ScenaMadre. Diciamo subito che il compito della giuria è stato molto arduo. I tre progetti segnalati, infatti, sono veramente notevoli e scardinano, come previsto nelle intenzioni del premio, molti dei meccanismi spesso un po' obsoleti del teatro ragazzi italiano.

La menzione a ***Greta la Matta*** con Jenny Mattaioli, Greta Oldoni e Samuel Salamone, per esempio, premia un progetto composito e molto interessante che mescola in sé diversi linguaggi della scena, la danza, la narrazione in rima, il teatro di figura. Lo spettacolo si rifà, non solo figurativamente, al libro di Geert De Kockere, con le illustrazioni di Carll Cneut, ispirate al quadro *Dulle Griet* (*Greta la Matta*) di Peter Bruegel. La storia narrata è assai lontana dall'iconografia e dal sentimento comune, avendo come protagonista una bambina che decide addirittura di gettarsi nella bocca del diavolo, a causa dell'ostracismo di chi le sta intorno.

Ancor più dirompenti nel sistema creativo e produttivo del teatro *tout court* sono i due premiati. ***Fa'afafine - Mi chiamo Alex e sono un dinosauro*** parla di identità sessuale in modo molto diretto, ma assolutamente plausibile e poetico, contraddicendo una regola non scritta del teatro ragazzi: mai rappresentare una sessualità fuori dalla norma. Al centro dello spettacolo vi è Alex, interpretato in modo spontaneo e credibilissimo da Michele Degerolamo. Alex si presenta come un Fa'afafine, parola che, nella lingua di Samoa, definisce coloro che sin da bambini non amano identificarsi in un sesso o nell'altro e perciò sono ritenuti sacri. Lo spettacolo lo rappresenta nella sua stanza mentre ha deciso di dire al suo Elliot che gli vuole bene. E nel prepararsi al grande incontro è aiutato dai suoi giocattoli che, uno a uno, gli suggeriscono come vestirsi: da maschio, da femmina o da tutte e due insieme? Questo è il problema. E mentre è intento

a questa scelta, i genitori lo guardano dal buco della serratura. Non capiscono, nessuno ha spiegato loro come si fa con un bambino così speciale, pensano che sia un problema, credono di doverlo cambiare, ma sarà verosimilmente lui a cambiare loro.
Infine ecco il terzo progetto, anche questo del tutto anomalo. Ne ***La stanza dei giochi*** in scena sono Elio Ciolfi ed Emma Frediani, due bambini di nove anni. In modo naturalissimo, mettono in scena, tra gioco e realtà, con un interscambio perfetto tra sguardo adulto e bambino, tutte le vicissitudini inerenti il possesso di una piccola casetta, da cui "i grandi" sono esclusi ed è consentito loro solo di essere spettatori.
Tra gli altri cinque progetti, almeno due meritano una maggiore attenzione.
Out, creazione di teatro di figura, in cui la compagnia romana UnterWasser, sperimenta le potenzialità poetiche, evocative e comunicative di questo particolare linguaggio, raccontando la scoperta del mondo da parte di un bambino e del suo cuore, raffigurato da un uccellino. *Out*, che ha anche avuto una menzione dalla giuria di studenti universitari che si affiancava a quella ufficiale, è uno spettacolo muto, dove la musica e i suoni vengono utilizzati come amplificatori del sentimento e del significato, giocando con oggetti e forme di varie dimensioni e natura, che costruiscono ambienti e personaggi assai diversi tra loro.
Mentre per i piccolissimi, la friulana Desy Gialuz propone il suo ***Felicino***, componendo un prezioso omaggio alle cose più piccole e apparentemente inutili che racconta, in modo fantasioso e originale, con multiformi suoni eseguiti dal vivo da Simone Martino, il viaggio di iniziazione di un bambino molto curioso e della sua minuscola pietra blu.
Più convenzionali gli altri tre progetti ***Et amo forte ancora,*** dei milanesi Locanda Spettacolo, in cui una donna sulla scena narra tutti i primi batticuore della sua vita, in una specie di libera e continua confessione che si intreccia con il contrappunto musicale e verbale eseguito dal vivo da Stefano Zaninello.
Non potevano mancare in questa finale la fantascienza e la trasposizione di una fiaba classica. Ci hanno pensato rispettivamente la compagnia Lacasadiargilla in ***Astronave51***, ispirandosi al romanzo *Nick e il Glimmung* di Philip K. Dick, dove il protagonista, per salvare il suo coniglio dalla morte, è costretto a partire su un'astronave verso altri mondi, e il romano Emiliano Russo proponendo la personale trasposizione di una delle fiabe più truculente e originali di Hans Christian Andersen, ***Scarpette rosse***, risolta coralmente con in scena sette attori.
E ora aspettiamo con ansia di vedere tutti gli otto progetti diventare spettacoli. ★

In apertura, una scena di *Fa'afafine - Mi chiamo Alex e sono un dinosauro* e di *La stanza dei giochi* (foto: Jacopo Niccoli).

TEATRO RAGAZZI/2

Quando per pescare c'erano le bombe: la Calabria ai tempi del Duce

BOLLARI, MEMORIE DELLO JONIO, di e con Carlo Gallo. Prod. Teatro della Maruca, Crotone. FESTIVAL TEATROLTRE, LAMEZIA TERME (Cz).

«Bolla, bollaru, bollari» sono le parole antiche che i pescatori calabresi utilizzano quando vedono i pesci e possono calare le reti. E *Bollari*, la narrazione intensa e commovente che Carlo Gallo regala alla sua Calabria, tra l'italiano dei fatti narrati e il significante bellissimo dialetto di quelli evocati, parla appunto di mare, di pesci ma anche di dolore e rimpianto per una terra troppo spesso ingrata. È una narrazione che vuole fare riemergere dalla memoria, a futura testimonianza, i piccoli e grandi avvenimenti di un tempo passato, raccolti sul campo direttamente dai ricordi degli anziani.
Sono i tempi del fascismo, è un figlio che racconta del padre Mastu Rafele, anziano pescatore che ha perso una mano a causa di una bomba, quando sulla sua Cecella, il peschereccio più grande di tutta la Calabria, lavorava facendo incetta di pesci, ma ora quella barca appartiene al rivale Mastu Peppu. Ora Mastu Rafele si deve arrangiare, si deve accontentare di una barca molto più piccola dove pesca con il figlio e con Sandro, Sauricicchio, il cui compito è fare il palo da riva, per assicurarsi che non arrivino controlli. È infatti proibito pescare con le bombe. Poi c'è Michele Mastano "squama nera" il gendarme fascista che controlla soprattutto che le bombe non servano a uccidere Mussolini che arriverà a Crotone. Mussolini che «muzzicava parole ara radio come nu piscicane». Mussolini che invece, arrivato in pompa magna, sul podio dirà questa volta pochissime parole «La Calabria farà un passo avanti e lo farà», poi ha «scinnutu i scalette e si n'ha ghiutu!». Perché anche a lui, al Duce supremo, della Calabria in fondo non interessa nulla.
Nella narrazione di Gallo persino i pesci prendono vita, ecco il Sauro che quando lo si cattura muove la mascella ed emette dei «Crrrii... Crrriii» quasi a voler dire qualcosa, ecco il Vopa che quando viene preso in mano per la paura «lassa l'urtima firma aru munnu e ti caca subba i mani, i pantaloni e ri cavize», infine c'è il tonno che, stremato dalla lotta si ferma, s'arrende e ti dona la vita guardandoti negli occhi. E poi, soprattutto, ci sono le sardine che rappresentano il destino, metafora del vivere e delle sue incertezze.
Nuotano da una parte e dall'altra, ogni volta in numero minore perché attaccate sia dall'uomo che dagli altri pesci. È tutta la natura che partecipa dunque al lavoro, alla fatica e al dolore dell'uomo e sarà un tonno che, insieme al protagonista, assisterà alla morte del padre, ucciso da una bomba che serviva non per uccidere uomini, ma per sfamare una famiglia. **Mario Bianchi**

Bennett di nuovo all'Elfo il vizio del successo

Il vizio dell'arte
(foto: Laila Pozzo)

IL VIZIO DELL'ARTE, di Alan Bennett. Traduzione di Ferdinando Bruni. Regia di Ferdinando Bruni e Francesco Frongia. Costumi di Saverio Assumma. Luci di Nando Frigerio. Musiche di Matteo de Mojana. Con Ferdinando Bruni, Elio De Capitani, Ida Marinelli, Umberto Petranca, Alessandro Bruni Ocaña, Michele Radice, Vincenzo Zampa, Matteo de Mojana. Prod. Teatro dell'Elfo, MILANO.

Un testo (quasi) perfetto, come *Il vizio dell'arte,* è più facile da mettere in scena o ti si può ritorcere contro come un boomerang? È più facile solo se si dispone di una compagnia che, in tutte le sue professionalità, funziona come un meccanismo a orologeria, che è capace di coltivare il gruppo e le individualità, a qualunque generazione appartengano, con cura e passione. Come quella dell'Elfo. Ecco allora che, dopo il successo di *The History Boys*, il miracolo si ripete. Ancora con una commedia di Alan Bennett, *Il vizio dell'arte*, decisamente più complessa della precedente quanto a costruzione drammaturgica, ma altrettanto formidabile nel tenere in equilibrio intelligenza di contenuti, divertimento, commozione, qualche pizzico di retorica volutamente naif e dialoghi davvero strepitosi, a cui si perdona la sovrabbondanza di finali. Peccato veniale.
Scritta nel 2009 e ambientata proprio nel londinese National Theatre, dove poi ha debuttato, *Il vizio dell'arte* racconta, con un abilissimo gioco di "teatro nel teatro", di una compagnia che sta provando una pièce, *Il giorno di Calibano*, in cui si narra l'incontro tra due "mostri sacri": il poeta Wystan Hugh Auden e il compositore Benjamin Britten. Amici che non si vedevano da vent'anni, sono ormai vecchiotti e malandati, ma pur sempre capaci di qualche illuminante zampata sul senso e sull'intreccio tra vita e arte. Auden si sente un venerato monumento, ma troppo lasciato in disparte dalla vita culturale; Britten sta cercando di completare faticosamente una delle sue ultime opere, *Morte a Venezia*. Ferdinando Bruni, che interpreta il primo (e firma una regia impeccabile insieme a Francesco Frongia), ha per le mani il ruolo principale e se lo indossa, divertito e bravissimo, come un abito su misura: il suo Auden è brutto, sporco e simpaticamente velenoso, però curioso, travolgente e anticonformista, anche rispetto alla conclamata omosessualità, su cui spende battute fulminanti. Elio De Capitani, invece, lavora magistralmente tutto "in levare" per il suo Britten sempre molto controllato, *politically correct* e ben integrato nel sistema.
Ma in scena Bruni e De Capitani sono anche i due attori del National Theatre che stanno interpretando i due grandi artisti. E lo stesso fanno gli altri (nei ruoli dell'autore, del direttore di scena, del suggeritore, dei tecnici, ma anche dei personaggi che circondano Auden e Britten: i domestici, il marchettaro, il biografo, i mobili parlanti ecc.) in un intrigante sovrapporsi di piani "nobili" (la riflessione su vita e arte) e più "popolari", come la perfida descrizione delle idiosincrasie di ogni compagnia teatrale che si rispetti. Risultato: un gioco di squadra che vale quanto le prove dei due mattatori, continuamente rintuzzati, con ritmi e tempi comici perfetti, da tutti i comprimari, impegnati in più parti sotto la guida affettuosamente carismatica dell'"aiuto regista" Ida Marinelli. *Claudia Cannella*

Magda e il Führer ossessioni disneyane

MAGDA E LO SPAVENTO, di Massimo Sgorbani. Drammaturgia di Francesca Garolla. Regia di Renzo Martinelli. Suono di Fabio Cinicola. Luci di Mattia De Pace. Con Milutin Dapcevic e Federica Fracassi. Prod. Teatro i, MILANO.

IN TOURNÉE

Perché si prova tenerezza guardando Cucciolo? Perché ai Sette Nani, esseri inferiori, è affidata – anche se in parte – la salvezza di Biancaneve? E perché Walt Disney, genio riconosciuto, ha scelto un topo, notoriamente immondo, come suo personaggio-simbolo? Non è l'incipit di una nuova rilettura in senso psicanalitico del patrimonio fiabesco, ma lo spunto con cui Massimo Sgorbani conclude la trilogia *Innamorate dello spavento* con il terzo episodio *Magda e lo spavento*. Il presupposto è interessante perché affronta la tragedia del Nazismo a partire dalla riflessione sul linguaggio che lo ha generato. Razzista e paranoico, Hitler è un esegeta settario, che oscilla, nei confronti dell'immaginario disneyano (ma il discorso vale per qualunque altro testo), tra attrazione e repulsione, le spinte nichiliste e il bisogno empatico di divertirsi, ogni volta condizionato dal proprio interesse personale. Sola con lui, Magda Goëbbels (la terza donna a lui legata, secondo Sgorbani, dopo il pastore tedesco Blondi e la moglie Eva Braun) è la spalla, il *deus ex machina* che lo aiuta a mettere ordine nei pensieri, tacitandone i rigurgiti emotivi, le aporie della coscienza, in nome della necessità politica. Il loro è il dialogo tra due apostoli dell'Idea, due sponde opposte del medesimo sentire, che presto trascende la verità psicologica, pure presente, del dittatore, per illuminare ampie porzioni della storia umana, sempre tentata dalle ricadute nel totalitarismo. Una riflessione potente che Sgorbani conduce con innegabile maestria, ma che poco *appeal* ha sulla scena, tesa, com'è, sul filo dell'ineffabile, senza scendere a compromessi con la carne. E a cui Martinelli non sa regalare, nonostante l'apporto dei formidabili attori, l'abbrivio necessario, rimanendo abbarbicato a un gioco formale edulcorato e sottile, forbito e affascinante che molto dice ma che poco seduce, presto rinunciando a una qualsivoglia indagine del rapporto tra i due. Tanto da lasciare aperto il sospetto che meglio sarebbe stato puntare sul monologo del Führer *tout court*, giustificando dall'interno quel fitto rimando di

echi, paure, suggestioni che una troppo poco connotata Magda solo a tratti, e per una via tutta razionale, riesce a instillare. *Roberto Rizzente*

Tra uomini e altri animali una fiorentina a New York

MY LIFE WITH MEN AND OTHER ANIMALS, di Maria Cassi e Patrick Pacheco. Regia di Peter Schneider. Direzione musicale di James Edwards. Scene di Gianni Carluccio. Costumi di William Ivey Long. Luci di A.J. Weissbard. Con Maria Cassi. Prod. Change Performing Arts, MILANO - Red Shoes Production, LONDRA - Teatro del Sale, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Bisogna riconoscerlo: gli americani ci sanno fare. Non ci saranno, in molte delle produzioni – quelle *mainstream*, almeno – i contenuti e le raffinatezze anche stilistiche cui siamo abituati noi europei. Ma il senso dello spettacolo, la leggerezza, la padronanza del ritmo, dei tempi, la battuta giusta, quelli ci sono tutti. Prova ne è questo *My life with men and other animals*, realizzato con il contributo alla drammaturgia del giornalista Patrick Pacheco e la regia di una vecchia volpe *made in Usa*, il Tony Award e guru della Disney Peter Schneider. La ricetta è semplice: la vita e gli uomini di Maria Cassi, tra Firenze e New York. Condita, qua e là, dalle cartoline seducenti del paesaggio toscano, un paio di sketch azzeccati sulle difficoltà della lingua inglese e qualche musichetta accattivante. Come, ovviamente, *New York New York*, con tanto di foto della Minnelli stampata dietro. Cose già viste. Senza scomodare Jacques Tati o Charlie Chaplin, cui la Cassi è stata accostata dalla stampa internazionale, basterebbe pensare al varietà nostrano o a certo cabaret televisivo per trovare una qualche ascendenza immediata. Perché, allora, lo spettacolo funziona? Per la carica di sincerità che mantiene. Maria canta, ride, imita, racconta, mima. E, sempre, conserva una gioia, una vivacità e una freschezza che suonano a dir poco dirompenti. La Cassi viene da una "scuola" illustre. È la "scuola" dei Benigni, dei Carlo Monni. Sa caratterizzare col poco, le smorfie e poi la cadenza dialettale, le macchiette del "borgo natio", rendere il sapore di un'epoca, un paesaggio, sempre a partire dalla propria esperienza personale. Gli americani adorano queste cose e le sanno valorizzare. Il risultato è uno spettacolo in bilico tra confessione e (auto)ironia, favola e clownerie, che diverte ed emoziona, non s'impenna, magari, ma tiene banco e fila via liscio, come un'acqua tonica. Peccato solo per il finale, per quella chiusura un po' troppo moraleggiante e *politically correct*, secondo le esigenze dell'*happy ending*. *Roberto Rizzente*

La Milano di Gadda malata di egoismo

LA COGNIZIONE DEL DOLORE, da Carlo Emilio Gadda. Adattamento e regia di Lorenzo Loris. Scene di Daniela Giardinazzi. Costumi di Nicoletta Ceccolini. Luci di Stefano Bolgé. Musiche di Simone Spreafico. Con Mario Sala, Claudio Marconi, Monica Bonomi, Nicola Ciammarughi e Cristina Caridi. Prod. Teatro Out Off, MILANO.

Maradagal e Parapagal, paesi di un immaginario Sudamerica che ricorda così tanto la Brianza lombarda, le sue ville dove la ricca borghesia milanese mette in scena il proprio successo. È qui che l'ingegner Gadda ambienta la sua *Cognizione del dolore*, disperata fotografia dell'Italia moderna postguerra (la prima, ma potrebbe essere qualunque altra) dove, tolto il belletto, la borghesia lombarda rivela la propria decadenza, malata d'egoismo. Gonzalo Pirobutirro di questo ha perfetta cognizione, ma è del tutto incapace di un'efficace resistenza, di darsi un'alternativa, bloccato fra amore e odio nei confronti di sua madre e del mondo da cui proviene. Il romanzo di Gadda ha la dimensione (non solo quantitativa) di un'epica e la forza di una tragedia. Metterlo in scena, un'impresa per nulla facile che Lorenzo Loris porta a termine con successo, all'interno di un progetto dedicato a Milano. Lo spazio scenico ha alcuni elementi di realismo che evocano una ricca casa di campagna e la situazione narrativa, con quei muri fatti di sacchi che sembrano più le protezioni di una trincea che una recinzione domestica. Dell'"ingegnere in blu", Loris ha tenuto lo sguardo disincantato e pessimista, le parole esatte, il linguaggio. La drammaturgia, compatta e ben strutturata, è un'opera d'ingegneria scenica dove tutto sembra indispensabile. Il Gonzalo di Mario Sala (davvero efficace), nevrotico fin dal suo muoversi a scatti, dalle sue espressioni, è un inquieto misantropo raziocinante al punto da riconoscere il male («io, il più lurido dei pronomi»). La madre di Monica Bonomi è una piccola donna piegata dal dolore e dalla delusione, che cerca ancora affetto e salvezza negli esseri umani. Poi ci sono il dottore (Claudio Marconi), lucido e ragionevole nel suo umanismo, e i servitori (Cristina Caridi e Nicola Ciammarughi), precisi e adeguati in ogni loro intervento. E per tutti gli attori, l'impresa di confrontarsi con le parole di Gadda, facendosi narratori del proprio stesso personaggio e lasciandogli così, intatta, tutta la forza emblematica. *Ilaria Angelone*

Godot come l'Europa nel Beckett di Scaparro

ASPETTANDO GODOT, di Samuel Beckett. Regia di Maurizio Scaparro. Con Antonio Salines, Edoardo Siravo, Enrico Bonavera, Luciano Virgilio. Prod. Teatro Carcano, MILANO.

IN TOURNÉE

A Maurizio Scaparro l'intraprendenza non è mai mancata, ma per affrontare il suo primo Beckett ha aspettato di superare gli ottant'anni. Quasi a volersi offrire come rispettoso *trait d'union* fra il secolo breve e il nuovo millennio. Ha scelto *Aspettando Godot*, straordinario "contenitore" metateatrale che, pur dotato di didascalie rigorosissime, quasi in sé una regia, si presta a essere riempito di molteplici contenuti. A partire dall'identità di Godot, che i due stralunati *clochard* Didi e Gogo, ovvero Vladimiro (Luciano Virgilio) ed Estragone (Antonio Salines), aspettano invano tutta la vita su una landa desolata. Potrebbe essere Dio, la speranza, forse anche questa Europa che non riesce ad andare oltre l'unione economica, e pure quella vacilla. Scaparro punta sulla lettura in chiave "europeista" nel sottolineare l'appartenenza dei personaggi a un lontano e vicino '900, dove la battuta in cui Didi e Gogo ricordano romanticamente la Tour Eiffel, da cui avrebbero potuto suicidarsi alla grande, si contrappone all'aridità di un presente che emargina i più deboli, offrendo solo un alberello spelacchiato e una corda lisa con cui neanche ci si riesce a impiccare. Sopravvivere è d'obbligo, vivere è un lusso per pochi. Unico diversivo: l'attesa, vana, rintuzzata da un giovane messaggero (Michele Degirolamo) che annuncia i ritardi eterni del misterioso Godot. La tragedia entra in scena leggera, quasi sotto il velo del gioco di questa doppia coppia di clown formata, oltre che da Didi e Gogo, anche dal dispotico Pozzo (Edoardo Siravo) e dal suo servo Lucky (Enrico Bonavera). Impagina con sapiente eleganza Scaparro, imponendo ritmi rapidi e pause ridotte all'osso, mentre il tempo passa, scandito dalla luce che trascolora suggestiva nel buio fino a far comparire la luna, sulla scabra piattaforma lignea con alberello stilizzato ideata da Francesco Bottai. Due ore di spettacolo che passano rapide e intense anche grazie a un quartetto di attori di solidissima esperienza e notevole affiatamento, capaci di ben dosare virtuosismi da solisti e "spirito di gruppo" al servizio di una limpida intelligibilità della partitura testuale. *Claudia Cannella*

Aspettando Godot (foto: Andrea Gatopoulos)

PICCOLO TEATRO DI MILANO

Schiller, Dodin e l'amore una spietata parabola illuminista

INTRIGO E AMORE, di Friedrich Schiller. Traduzione di Nikolay Liubimov. Adattamento e regia di Lev Dodin. Scene di Alexander Borovsky. Luci di Damir Ismagilov. Con Igor Ivanov, Danila Kozlovsky, Ksenia Rappaport, Igor Chernevich, Sergey Kuryshev, Tatiana Chestakova, Elizaveta Boyarskaya/Ekaterina Tarasova (in alternanza) e con Artur Kozin, Leonid Luzenko, Evgeniy Sannikov, Stanislav Nikolkiy, Stanislav Tkachenko, Vladimir Shilling. Prod. Maly Drama Teatr di SAN PIETROBURGO.

Tragedia politica o dramma borghese *ante litteram* in bilico tra Illuminismo e Romanticismo, *Intrigo e amore*, per quanto più frequentato dalla lirica (la verdiana *Luisa Miller*) che dalla prosa, è, tra i drammi di Schiller, uno dei più belli nella sua crudele limpidezza. Ed è proprio una delle sue facce, cioè la struttura da "parabola illuminista" che, asciugata all'osso la vicenda, pare interessare Lev Dodin, tornato trionfalmente al Piccolo con il suo Maly Drama Teatr di San Pietroburgo dopo tre anni di assenza. In poco più di due ore, la tragica storia d'amore tra Ferdinand, nobile figlio del Presidente von Walter, e Luise, figlia del borghese maestro di musica Miller, prende la strada di un'amara riflessione sulla corruzione e sul potere, che si riverbera sinistra sull'oggi, russo e non solo.
Ma c'è anche, in chiara evidenza, uno scontro fra generazioni dove nessuno esce vincitore. A contrastare i sentimenti che uniscono i due giovani è, infatti, il padre di lui, appunto corrotto e assetato di potere, che, per ragioni di interesse, vuole vedere Ferdinand sposato con Lady Milford, potente cortigiana favorita del Duca. Alla lunga scena d'amore iniziale tra Ferdinand e Luise, bellissima nel suo essere senza parole, segue l'incontro tra lui e il padre, autoritario e impenetrabile. Il primo ha studiato all'estero, è una sorta di Amleto pieno di nobili ideali e forse un po' troppo idealista, il secondo appartiene alla vecchia guardia, pronto a sacrificare la felicità del figlio per garantirsi il potere.
Intanto la scena si popola lentamente di tavoli, che sono letti d'amore e di morte per i due ragazzi, scrivanie dell'autorità, tavole per un mortifero banchetto di nozze e passerelle per le apparizioni di Lady Milford, a cui il magnetico (e magnifico) *allure* di Ksenia Rappaport conferisce ironiche movenze da figurina di un carillon. In fondo anche lei, scaltra ma di buoni sentimenti, viene usata dal bieco Presidente che, per completare la sua nefasta opera, costringe Luise a scrivere una lettera d'amore all'infido consigliere Wurm (nome che non a caso significa "verme"), pena la morte dei genitori. Ferdinand non crede più a Luise, che a sua volta non sopporta di avergli mentito ed è ormai convinta che il loro amore non avrà futuro. Lui è stolido nei suoi ideali di purezza, incapace di ascoltare, lei è delusa e disillusa. Sembra quasi lasciarsi avvelenare per ribadire l'onestà del suo sentimento. Dodin non concede "appigli" ai suoi straordinari attori. Pochissime musiche, scenografia essenziale, afflato romantico limitato a un paio di intensissimi momenti, poco Sturm und Drang e molto Lessing e anche Rousseau. Ma è una scelta vincente. E forse proprio per questa ragione, ancora una volta il carisma e l'autorevolezza degli attori del Maly Drama Teatr ci travolge e conquista. **Claudia Cannella**

Un *Giardino* scanzonato come Cechov vuole

IL GIARDINO DEI CILIEGI, di Anton Cechov. Regia di Benedetto Sicca. Con Beppe Salmetti, Carla Stara, Giancarlo Latina, Luigi Maria Rausa, Mauro Lamantia, Riccardo Buffonini, Sara Drago e Sonia Maria Teresa Burgarello. Prod. Teatro Filodrammatici, MILANO - Teatro Ma/Ludvig, MILANO.

Un *Giardino dei ciliegi* irriverente, sfrontato, allegro, ogni tanto sopra le righe, qua e là sconclusionato, mai noioso. Cechov aveva più volte raccomandato: niente piagnistei, divertitevi e fate divertire. Benedetto Sicca lo ha preso alla lettera. Ha smontato e rimontato il testo, lo ha sfrondato senza alterarlo, ha inserito inattese citazioni (anche se qualche volta ci si domanda cosa c'entrino) da Shakespeare, Alda Merini, Cervantes e si è messo a lavorare con una compagnia giovane, sveglia, energica. Ne è uscito un *Giardino* inaspettato, dinamico, scanzonato. Certo, non tutto funziona: i suoi attori non usano gli oggetti, li mimano, ma potrebbero benissimo farne a meno, fanno a volte due personaggi, entrano ed escono da uno all'altro, cambiando solo qualche dettaglio: Ljuba è anche Anja. Perché no? Sono tutte e due adolescenti, la prima mai cresciuta, la seconda ancora acerba, tutte e due incoscienti, frastornate, tutte e due incapaci di affrontare la realtà, la perdita del giardino, la rovina, la povertà. C'è un narratore che insieme è Firs: dice ad alta voce le didascalie, interviene nelle battute altrui, qualche volta le fa ripetere, poi veste la giubba del vecchio servitore (con qualche forzatura). L'eterno studente Trofimov è anche l'insolente Jasa. Solo Gaev, Lopachin e Varja non si sdoppiano: ognuno ha le sue stramberie. Gaev è gay. Ma perché no? Gli attori, tutti bravi (ogni tanto forzano i toni, ma le repliche serviranno ad amalgamarli) scendono in mezzo agli spettatori, ballano con loro, ci raccontano un Cechov fatto di humour. E il pubblico, lungi da qualsiasi immedesimazione, segue con spasso il gioco di intrecci. In più c'è un personaggio, non previsto da Cechov, che accompagna con straordinario pathos tutto lo spettacolo: il violoncello, suonato magnificamente da Bruna Di Virgilio. Bella la scena semplicissima, tutta bianca, di Maria Paola Di Francesco: tre sedie e lunghi nastri candidi (i fiori di ciliegio?) che si incrociano, attraversano lo spazio fino all'avvenuta vendita: poi spariscono o penzolano inerti. Cechov avrebbe applaudito. *Fausto Malcovati*

Wolfgang e Remedios, destini animati

DUE DESTINI, ideazione e macchine sceniche di Coppelia. Regia di Marta Cuscunà e Marco Rogante. Luci di Emiliano Curà. Musiche di Patrizia Mattioli. Prod. Coppelia Theatre, VIANINO (Pr).

LA FESTA DELL'IMPERATORE, da *Der Schauspieldirektor* di W.A. Mozart. Regia di Karromato. Con Luis Montoto, Pavla Srncova, Francesca Zoccarato. Prod. Karromato, PRAGA.

Ad aprire la VIII edizione del milanese IF Festival Internazionale Teatro di Immagine e Figura è stato Coppelia Theatre con *Due destini*, regia di Marta Cuscunà e Marco Rogante. Una vera rivelazione, per tecnica e suggestioni. È infatti uno spettacolo particolarissimo di "marionette da polso", piccole creature intagliate nel legno e animate da un complesso sistema "robotico" composto da una leggera struttura in ferro applicata al polso, all'avambraccio e alla mano del marionettista, che consente movimenti minimi e precisi, come impugnare una piccola penna e scrivere una lettera, impensabili per una normale marionetta. La storia, senza parole e accompagnata dalle musiche dal vivo di Patrizia Mattioli, evocava l'immaginario della pittrice surrealista Remedios Varo. Un mondo onirico, affascinante e misterioso, ma anche romantico e ironico, che ha per protagoniste un'enigmatica Donna-Civetta e la sua vulcanica amica Dolores, che abitano minuscoli teatrini su misura, uno "lunare" e l'altro "solare", piccoli gioielli di grande artigianato scenico.
La festa dell'imperatore è, invece, un'opera per marionette "classica", messa in scena in un teatrino barocco. La vicenda è ispirata a alla biografia di Mozart, a cui l'imperatore chiese di comporre un'opera in occasione della visita della sorella a Schonbrunn. È il 1786, l'opera *Le nozze di figaro* e Mozart la scrisse in una

settimana. La reggia, la casa di Mozart, perfino il teatro visto dal fondo della scena sono gli ambienti riprodotti a misura di marionetta, con quinte e fondali dipinti. In un tondo, al di sopra della scena, invece, le situazioni "in campo lungo" evocate dalle bellissime *silhouette* del teatro d'ombre. I marionettisti, invisibili dietro i meccanismi, muovono i personaggi con grazia e armonia, facendoli saltare e cadere, dando loro spessore e carattere. Ci si diverte, con le scene più buffe, col piccolo figlio di Mozart che si muove come un bruco petulante, col pianoforte che si anima e insegue il compositore, con le schermaglie fra le due pomposissime cantanti e si resta a bocca aperta, come sempre, di fronte al ripetersi della magia. *Ilaria Angelone*

Balli proibiti al ritmo del jukebox

DIRTY DANCING, di Eleanor Bergstein. Adattamento di Alice Mistroni. Regia di Sarah Tripple. Coreografie di Kate Champion. Scene di Stephen Brimson Lewis. Costumi di Jennifer Irwin. Luci di Tim Mitchell e Valerio Tiberi. Con Sara Santonastasi, Gabrio Gentilini, Federica Capra, Simone Pieroni, Mimmo Chianese, Irene Urciuoli, Natalia Magni e altri 16 interpreti. Prod. Bananas srl e Wizard Productions srl, MILANO.

Musical anomalo, *Dirty dancing*, in quanto lo *score* e i *song* costituiscono un elemento di accompagnamento, superfluo sia a far progredire lo sviluppo delle vicende sia ad approfondire i passaggi psicologici dei personaggi. Ascoltiamo una cinquantina di *hit* anni '50/'60 provenire dalla radio, dai giradischi, cantati nella *ballroom* ma mai dalla voce dei protagonisti. Quasi un jukebox musical. Spettacolo singolare anche nel libretto mutuato quasi parola per parola dallo *script* del film, sì che la regia di Sarah Tripple (qui ripresa in fotocopia da Federico Bellone) è costretta a preoccuparsi più dell'entrata e uscita di scena degli oggetti che non di gestire le pur funzionali proiezioni e i dinamici *lightwall*. Tutti aspetti del resto già sottolineati dalla critica riguardo l'edizione londinese. Da noi le cose si aggravano quando si vedono gli interpreti. Gabrio Gentilini, per quanto si faccia ammirare per il fisico da Big Jim e per la buona volontà, non può sottrarsi al paragone con Patrick Swayze di cui purtroppo non ha né il carisma, né la fluidità nelle coreografie e le doti espressive. Sara Santonastasi si impegna al massimo, ma non può cancellare una voce da Daisy Duck. E ben peggio va a Federica Capra, sexy e splendida se balla (chilometriche gambe!) ma inascoltabile. Del resto è evidente una mancanza di lavoro complessivo sulla recitazione di tutto il cast e, tranne qualche riuscita caratterizzazione e qualche rara eccezione per meriti naturali (Natalia Magni la mamma, Marco Stabile il cugino, il nero Tito Suarez di Russell Russel), il livello medio è di poco superiore a una recita oratoriale. Un più accurato lavoro di regia su questo aspetto avrebbe forse attenuato gli evidenti limiti di un lavoro in cui gli investimenti economici sono più che evidenti ed encomiabili. Per fortuna ci si può rincuorare ascoltando belle musiche, ottimamente eseguite da un'orchestra live di 8 elementi e ci si può entusiasmare per le elettrizzanti coreografie di gruppo eseguite ai massimi standard. *Sandro Avanzo*

Le domande di Antigone in cerca della *polis*

ANTIGONE NELLA CITTÀ, di Gigi Gherzi. Regia di Lorenzo Loris. Scene di Daniela Gardinazzi. Costumi di Nicoletta Ceccolini. Audio e video di Alessandro Canali. Con Gigi Gherzi e Lorenzo Loris. Prod. Teatro Out Off, MILANO.

È una drammaturgia densa, quella scritta da Gigi Gherzi per *Antigone nella città*. Ogni parola col proprio peso, col proprio significato da far risuonare dentro di sé, ascoltandone le molte connessioni nel pensiero e nella memoria. Due attori in scena, Gherzi e Loris, due uomini di oggi, si interrogano, nello spazio indefinito e aperto di un teatro, sul senso della tragedia, l'uno (Gherzi) affermandone la necessità ancora attuale, l'altro (Loris) rifiutandone le parole che oggi non dicono più nulla. I due discutono, evocano immagini remote, quando un'intera città, la *polis*, si radunava nel teatro per quel rito collettivo di catarsi, l'agorà sullo sfondo, la morte sulla scena, mai mostrata, solo raccontata, per parlare di «misura, di

SHAMMAH/CECCHI

Levin: se la felicità è una promessa che la vita non mantiene

IL LAVORO DI VIVERE, di Hanoch Levin. Traduzione dall'ebraico e adattamento di Claudia Della Seta e Andrée Ruth Shammah. Regia di Andrée Ruth Shammah. Scene di Gianmaurizio Fercioni. Costumi di Simona Donadoni. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Michele Tadini. Con Carlo Cecchi, Fulvia Carotenuto, Massimo Loreto. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

«Com'è successo che ero un bambino, tutto il mondo apparecchiato per me, e come ha fatto tutto quanto a sgretolarsi tra le dita? Domande consumate per risposte consumate». In questa frase, dove naufragano rimpianti, desideri interrotti, stanchezza, frustrazione, si annida il senso di quella magnifica commedia che è *Il lavoro di vivere* del drammaturgo israeliano Hanoch Levin. A portarla in Italia ci hanno pensato Andrée Ruth Shammah e Carlo Cecchi, lei regista che ha trovato una sua vibrante sensibilità sempre più nitida, lui mostro di bravura qui a servizio di un testo in cui sprofondare senza rete. Già, perché questo *Lavoro di vivere*, è un oggetto dolente e crudele, beffardo e complesso.
Sotto le mentite spoglie di una commedia da camera, si cela un testo di vertiginosa profondità esistenziale e filosofica. Quasi sapienziale, una sorta di *Qohelet* aggiornato a questa nostra epoca nervosa. Non succede nulla o quasi, eppure c'è tutto nell'ultima notte di Yona e Leviva, coppia di mezza età al capolinea del desiderio. Lui, uomo senza qualità, narciso, egoista e mediocre, ancora scalpita perché la vita potrebbe nascondersi altrove, lontano da quell'alcova che ha ucciso ogni mistero. Lei (Fulvia Carotenuto) difende con ostinazione tutta femminile la "pozzanghera" dove ha investito l'intera esistenza, vestale di un nido ormai vuoto. Si massacrano tra le macerie, piccoli e patetici, mentre ci fanno ridere, ci commuovono e ci feriscono. Che è poi quel che dovrebbe fare il teatro, quando è vero teatro. E questo lo è, all'ennesima potenza.
Grazie a un testo che condensa un prisma di rimandi – il teatro yiddish, Ionesco, Bernhard, Pinter (vedi l'irruzione di un terzo personaggio, Gunkel, interpretato da Massimo Loreto), Brecht per l'antipsicologismo straniante, perfino Philip Roth per la rabbia sarcastica di fronte alla consunzione dell'eros – ma non assomiglia a niente. La regia di Shammah, zeppa d'amore, cura il dettaglio, la drammaturgia della luce e dello spazio, il ricamo prezioso dell'emozione. Mentre Cecchi, insolitamente disciplinato, ci inchioda alla poltrona con un'interpretazione gigantesca, tanto più intensa quanto più è in sottrazione. La felicità è una promessa che la vita non mantiene. **Sara Chiappori**

Carlo Cecchi e Fulvia Carotenuto in *Il lavoro di vivere* (foto: Fabio Artese).

MILANO

Filippo Timi torna *unplugged* per uno *Skianto* che non si dimentica

SKIANTO, di e con Filippo Timi. Costumi di Fabio Zambernardi. Luci di Gigi Saccomandi. Con Andrea Di Donna (voce e chitarra). Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO - Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA.

IN TOURNÉE

Skianto con la k, che fa più Anni Ottanta. *Skianto* come quando acceleri veloce contro un muro che fingi non esista. *Skianto* come il trauma di aprire gli occhi dopo esser stato con la testa nel Paese delle Meraviglie. Così succede al ragazzino protagonista, la scatola cranica chiusa, il corpo una gabbia. Ma i sogni corrono come pattini a rotelle.
E così fanno le parole, le immagini, la poesia di un Filippo Timi che torna al monologo e al dialetto umbro, come ai tempi de *La vita bestia*. All'inizio di tutto. E meno male. Che pare una purificazione. Il Don Giovanni ha (finalmente) abbandonato il suo corpo e quasi sembra di trovarsi di fronte a un album *unplugged*. Dopo anni di barocchismi bulimici così distanti dalle misurate scelte cinematografiche. E dalle proprie potenzialità. *Skianto* è un viaggio in solitaria al termine di una notte che non ti aspetti. Dove la vita torna nuda su un palco che, non a caso, viene ridotto alle dimensioni di una scatola magica. Alle dimensioni di quel maledettissimo cranio che non si apre. Triste palestra per adolescenti gonfi di speranze e di ormoni.
Skianto prende le mosse da una storia familiare, diviene metafora della distanza fra sogno e realtà, prima di accompagnare per mano in luoghi dove l'emotività si fa spessa come la nebbia. E nell'intimità si parla di se stessi, non solo per il nome dato al protagonista. Un Timi che piroetta come Yuri Chechi e si diverte coi cambi d'abito. Che si fa affiancare dalla splendida voce di Andrea Di Donna, si concede il lusso di un'indimenticabile cover di Britney Spears e, nel frattempo, proietta pubblicità sceme e video di gattini come fossero Intervalli Rai. Va bene, non è poco. E verrebbe da dirgli di prendersela con più calma, di non buttarla tempo zero in caciara, dopo monologhi bellissimi e strazianti. Ma questa volta c'è, è lì tutto sul palco, grande attore in *short pants* con la tremenda voglia di raccontare una storia. Al pubblico e a se stesso. Tornando a essere un autore con una cifra stilistica. E non più una cifra stilistica che s'è "magnata" l'autore. *Back in action.* **Diego Vincenti**

Filippo Timi in *Skianto* (foto: Neige De Benedetti).

legge, dei propri demoni», la violenza e l'assassinio per primi, e di come governarli. Si racconta dei teatri trasformati in "circhi", dove Antigone è stata sostituita dallo spettacolo della morte, si racconta del monaco Almanchio, solo al centro dell'arena a gridare contro questo orrore, si racconta della violenza spettacolarizzata oggi (esempi in tv a profusione, evocati anche attraverso i video), violenza senza catarsi. E le domande che continuano a restare nell'aria, ha ancora senso oggi Antigone? A quale città parla? Gli attori scivolano nei ruoli e in scena ascoltiamo Antigone (Gherzi) e Ismene (Loris) in un nuovo confronto, quello che Sofocle scrive per loro, fra la necessità di rendere onore al fratello morto e l'impossibilità di combattere da sole contro il potere del dittatore. Uno spettacolo bello e necessario, che si interroga non solo sul senso della tragedia, di quella di Antigone in particolare, ma sul senso del teatro stesso, dell'essere lì, attori e spettatori, insieme, in un rito di condivisione del pensiero. E lo fa con una struttura drammaturgica interessante, dove le parole trovano carne nei non-personaggi di Gherzi e Loris, un po' retori, un po' attori, che chiedono identificazione e distanza, che parlano alla mente e al cuore, nello stesso tempo e con eguale intensità. *Ilaria Angelone*

Accidentati percorsi verso l'età adulta

ADULTO, di Giuseppe Isgrò. Dramaturg Francesca Marianna Consonni. Suono di Giovanni Isgrò. Con Dario Muratore e le voci di Ferdinando Bruni e Ida Marinelli. Prod. Phoebe Zeitgeist Teatro, MILANO.

IN TOURNÉE

Molto corpo. E altrettanta disperazione in questo lavoro di Phoebe Zeitgeist. Una disperazione plumbea, senza risoluzione, come sospesa. Monologo scarno e lineare, è un mosaico che si lascia ispirare da *Petrolio* di Pasolini, *Aracoeli* di Elsa Morante e *Testamento di sangue* di Dario Bellezza. Un senso di vicinanza e, allo stesso tempo, di estraneità si percepisce avvicinando testi ultimi e tanto diversi. Ma le scelte drammaturgiche di Isgrò fanno prevalere il tentativo di vederci una continuità, quanto meno di spirito. Concentrandosi su passaggi per lo più carnali o in cui si racconta di transiti accidentati verso un'età adulta (la vita?). A partire dalla lunghissima sezione pasoliniana dedicata alla formazione "orale" del protagonista, una serie di rapporti casuali nella periferia romana in un'ubriacatura di sesso, odori, amore. Scelta che per altro ricorda quella del film di Abel Ferrara e che spinge a domandarsi se effettivamente di fronte alla complessità di *Petrolio*, l'episodio sia poi così fondante. Specie quando tanto spazio occupa nel piano drammaturgico, anche a scapito delle (meravigliose) pagine della Morante, il momento più intenso. Ma rimane una omogeneità d'intenti che piace. In un lavoro che gioca sapientemente fra il livello realistico delle descrizioni e le ramificazioni filosofiche-immaginifiche. Ottimo Dario Muratore, la cui formazione performativa qui si sposa con la precisione interpretativa di un testo difficilissimo, che rimane soprattutto di parola. Monologo disturbante come un album degli Atari Teenage Riot (o di Trent Reznor), forse si poteva anche osare di più. L'oggettistica retrò-infantile accentua il gusto e permette un continuo essere dentro e fuori i personaggi, le situazioni, il teatro. Si pretende molto dallo spettatore. E meno male. Sempre più tangibili invece le potenzialità della giovane compagnia milanese. Nuovi orizzonti. *Diego Vincenti*

Commedia indie-pop per famiglia squinternata

VA TUTTO BENE, drammaturgia collettiva della Compagnia Òyes, da un'idea di Stefano Cordella. Regia di Stefano Cordella. Scene e costumi di Mara De Matteis. Luci di Christian Laface. Con Vanessa Korn, Dario Merlini, Alice Francesca Redini, Umberto Terruso, Fabio Zulli. Prod. Compagnia Òyes, MILANO - Teatro Filodrammatici, MILANO.

Si ride (e parecchio) con *Va tutto bene*, commediola tutta virata verso il grottesco. Che, si sa, di solito è chiave che stanca veloce veloce. Non in questo caso, grazie a una comicità ispirata, che aiuta a tener alti ritmo e attenzione. Intorno alle vicende di

una scalcagnata famiglia: lui è fuggito in un paradiso tropicale con una biondina che potrebbe essere sua figlia; la moglie si è autoreclusa nel tinello ad alimentare una pericolosa teledipendenza; il figliolo Attilio cerca di barcamenarsi fra l'amico Edo e la volontà di fuga (e di sesso). Quando il padre muore, le tessere scombinate vanno miracolosamente a posto. Anche perché quell'angelo di biondina decide di vestire i panni di una sorta di Miss Wolf, la "risolviproblemi". Lavoro brillante, che segna un deciso passo avanti per la giovane compagnia nata intorno al Filodrammatici. Non si parla di ricerca raffinata, anzi. Ma di un sano indie-pop in crescita. Con un buon cast, dove si fa notare Alice Francesca Redini nei non semplici panni della madre. Curiosa la scelta della drammaturgia collettiva che, quando si stacca un attimo da maschere e battute, si scopre anche in grado di emozionare. Ma è come se non ci credesse del tutto. Come se le gambe tremassero e ci si ritrovasse col braccino del tennista. Così si spiega una regia un po' anonima, che giusto si nota per il gioco con la platea e alcune semplici (ma funzionali) soluzioni. Così si spiega quella chiave grottesca di cui si diceva, grammatica un po' facile che ricorda gli ultimi Carrozzeria Orfeo: ma un po' meno smaliziata, un po' meno consapevole. Ci sarà tempo. Riflessione a parte (e urgente) merita invece l'impianto scenico: quel gusto oratoriale da filodrammatica di provincia fa male agli occhi. E svilisce una sostanza che, pur senza toccare vette altissime, meriterebbe forme più belline. *Diego Vincenti*

Branciaroli è Enrico IV, il suo primo Pirandello

ENRICO IV, di Luigi Pirandello. Regia di Franco Branciaroli. Scene e costumi di Margherita Palli. Luci di Gigi Saccomandi. Con Franco Branciaroli, Melania Giglio, Giorgio Lanza, Antonio Zanoletti, Tommaso Cardarelli, Valentina Violo, Daniele Griggio e altri 4 interpreti. Prod. Ctb Teatro Stabile di BRESCIA - Teatro de Gli Incamminati, MILANO.

IN TOURNÉE

Metà viso con biacca bianca e pomelli rossi e metà struccata e con i capelli tinti di biondo, l'*Enrico IV* di Franco Branciaroli, al suo primo incontro con Pirandello, entra in scena con il volto diviso a metà a indicare, con un *escamotage* alquanto banale, la doppiezza del suo personaggio di finto pazzo. Tra una battuta in napoletano, una in falsetto, una con intonazione comica, un'altra con tensione drammatica, Branciaroli indaga nei meandri della mente del nobile che, perso il senno in seguito a una caduta da cavallo, mentre era mascherato da Enrico IV, ripresa conoscenza, pensa di essere veramente l'imperatore e, una volta rinsavito, non rivela la verità ai suoi servitori, per non vedere ciò che lo circonda e che non approva. Anche perché la sua caduta non è stata un incidente, ma una macchinazione del suo rivale in amore, Belcredi, per sposare la marchesa Matilde. Grotteschi appaiono gli altri personaggi già dalla loro entrata in scena su una sorta di scheletro di automobile ridotta a volante e sedili: Belcredi (Giorgio Lanza), un ciuffo da biondo playboy, sciorina alcune massime pirandelliane come battute senza profondità, l'amata marchesa Matilde Spina (Melania Giglio) è una bionda platino stile Marylin, sempre sguaiata e in pose provocanti, la figlia Frida (Valentina Violo) imperversa sul palcoscenico stretta in un abitino nero di pizzo, prima di indossare, senza nessuna grazia, l'abito della madre da giovane. Margherita Palli veste gli attori con costumi contemporanei, inserendo nella scenografia pannelli con fotografie di armature, monumenti equestri e cavalli come quelli delle giostre per bambini che ritornano, come un incubo, per rievocare il giorno della caduta e sui quali Branciaroli, dopo il toccante monologo finale, viene incoronato dallo psichiatra dottor Genoni (Antonio Zanoletto). Branciaroli sceglie intonazioni sopra le righe nella prima parte, per poi lasciare spazio, nella seconda parte, all'introspezione malinconica. Ricorrendo alla sua consumata esperienza, spazia dalla crudeltà, alla rabbia, all'apparente distacco, alla superbia, all'ironia spiazzando più volte lo spettatore. Eppure lo spettacolo non convince pienamente e la ricerca di una nuova chiave interpretativa si risolve in una serie di trovate alla lunga controproducenti. *Albarosa Camaldo*

MUSICAL

Geppi ed Elio, pallide star che non salvano gli Addams

LA FAMIGIA ADDAMS, testi di Marshall Brickman e Rick Elice, musiche di Andrew Lippa. Traduzione e adattamento di Stefano Benni. Coreografie di Giovanni Di Cicco. Regia di Giorgio Gallione. Scene di Guido Fiorato. Costumi di Antonio Marras. Luci di Marco Filibek. Con Elio, Geppi Cucciari, Pierpaolo Lopatriello, Giulia Odetto e altri 18 interpreti e danzatori. Prod. Familyshow/Murciano Iniziative, MILANO.

IN TOURNÉE

Che non ci si dovesse aspettare un capolavoro lo si sapeva da tempo. Le critiche all'edizione di Broadway de *La Famiglia Addams* erano state unanimi: non erano piaciuti il libretto, la trasformazione di Mercoledì in una *teenager* pronta a lasciare la villa accanto al cimitero per amore di un *boyfriend* perfettamente *straight*, il generico buonismo degli autori nell'elementare morale che "i mostri non esistono". Giudizi che si confermano anche per la versione italiana, che ha un limite invalicabile in soggetto e drammaturgia, sui quali neppure la buona penna di Stefano Benni può fare miracoli.
Nell'insieme comunque lo spettacolo funziona bene, scorre veloce, diverte grazie a una regia un po' retrò ma di mano sicura e di assoluta eleganza che si ispira all'allestimento *made in Usa*. Stesso personaggio di Hand che apre il sipario, stessi tratti fisionomici e fisici per Mrs Beineke, un drappo/coda italiano in più per arricchire la romantica luna che danza con Zio Fester nel poetico numero *The Moon and Me*. L'originalità *made in Italy* si esprime soprattutto nelle imponenti e ironiche scenografie di Guido Fiorato che si diverte a fare il verso a Tim Burton e nei fantasiosi costumi di Antonio Marras, quasi un *fetish* d'autore. Anche il cast, nel suo insieme funziona bene, danzatori e comprimari. Tra tutti il magnifico Pierpaolo Lopatriello nel ruolo di Zio Fester. È sufficiente che muova un passo di danza o che intoni una sola nota e il suo carisma cancella la presenza di tutti gli altri sul palco, anche dei protagonisti Elio e Geppi Cucciari, sulle cui spalle grava tutto lo spettacolo.
E mentre il primo porta a casa più che dignitosamente la serata, la Cucciari sembra atterrare qui dallo show di un villaggio turistico. E per quanto la si possa apprezzare per l'impegno nell'affrontare una prova complessa come il musical, non le si può perdonare l'approssimazione dei movimenti di danza, né la si può ascoltare se recita il ruolo della madre affettuosa che mette a letto il figlioletto. Geppi è tra le migliori *stand-up comedian* della scena italiana, ma un'attrice comica non è amnistiabile se non sa tenere i tempi della comicità quando si relaziona in scena. Colpa del provincialismo dello *showbiz* italico che ancora non osa puntare sui veri talenti del musical, ricorrendo al richiamo di nomi illustri anche quando non adeguati. **Sandro Avanzo**

ZONA K

Una, nessuna e centomila è la Milano dei Rimini Protokoll

REMOTE MILANO, ideato, scritto e diretto da Stefan Kaegi e Jörg Karrenbauer. Drammaturgia di Juliane Männel e Aljoscha Begrich. Suoni di Nikolas Neecke. Voci di Acapela Group. Per Milano: assistenza alla regia di Federica Di Rosa. Traduzione di Valentina Kastlunger. Prod. Rimini Apparat, BERLINO.

Ci avevano abituato ai "testimoni". Persone, prima che personaggi, prese di peso dalla vita di tutti i giorni e gettate sul palcoscenico. Con *Remote Milano*, realizzato nel capoluogo lombardo grazie all'agguerrita compagine femminile di Zona K, i Rimini Protokoll, cambiano focus. Non più "gli altri" sono il centro dell'attenzione. O per lo meno, non solo. Perché è tutto innestato sulle nostre reazioni, in solitudine con noi stessi e i vicini, questo lavoro.
Non ci sono filtri, non ci sono mediazioni: lo sforzo attorale è limitato a una voce. Un'eco lontana, incisa su nastro, a dare istruzioni di massima. Il resto lo fa il pubblico: siamo noi, col nostro corpo, il nostro *surplus* di emozioni, a "fare" lo spettacolo. Noi a invadere i palcoscenici della vita quotidiana, osservati e osservatori. Se nelle produzioni precedenti persisteva ancora una distanza tra "realtà" e "rappresentazione" – vuoi perché i "testimoni" acquistavano un carattere di extra-ordinarietà, vuoi perché il rito veniva celebrato nell'agone circoscritto del teatro – in *Remote Milano* questa si assottiglia, fino ad annullarsi. Il palcoscenico "si fa mondo", la città che viviamo tutti i giorni: il cimitero, la stazione ferroviaria, la piazza, il negozio sportivo, l'Ospedale.
La drammaturgia, soprattutto, si apre all'imprevedibile. Mantiene, sì, una direttiva di massima, posizionando lo spettatore nello spazio e indagando temi anzi complessi, come la morte, il fine ultimo che tutto pervade. E poi lo sport, la vicinanza e l'ascolto, il potere invasivo e demoniaco della folla, le frenesie del vivere metropolitano, la malattia, il dolore, la solitudine. Ma a ogni ora si compromette col caso: l'umore imprevedibile della gente, magari, le reazioni dei passanti – coloro che permangono "fuori" dalla rappresentazione. O forse solo le condizioni del traffico, il meteo anche. In ogni caso, "muta" di segno. E noi con lei. E nel sancire questo traguardo, ecco che *Remote Milano* va a occupare una casella ancora in parte libera, nel teatro nostrano. Come le "sinfonie delle città" per il cinema, negli anni '20 del secolo scorso, porta il "documentario" sulla scena, innestandolo – potenza dello spettacolo dal vivo – nel tessuto esperienziale di ognuno. A dispetto di ogni manipolazione retorica. **Roberto Rizzente**

Alla mia età mi nascondo ancora per fumare (foto: Serena Serrani)

Sogni di libertà nell'*hammam* assediato

ALLA MIA ETÀ MI NASCONDO ANCORA PER FUMARE, di Rayhana. Traduzione di Mariella Fenoglio. Regia di Serena Sinigaglia. Scene di Maria Spazzi. Costumi di Federica Ponissi. Luci di Roberta Faiolo. Con Anna Coppola, Matilde Facheris, Mariangela Granelli, Annagaia Marchioro, Maria Pilar Pérez Aspa, Arianna Scommegna, Marcela Serli, Chiara Stoppa. Prod. Atir, MILANO - Theater tri-buhne STUTTGART.

IN TOURNÉE

L'autrice algerina di *Alla mia età mi nascondo ancora per fumare* si nasconde dietro uno pseudonimo per proteggersi dall'ira e dalle violenze degli integralisti, che non amano affatto i suoi lavori (già ha subito un'aggressione e attualmente vive e lavora in quella Francia che, anche in questa pièce, appare come il sogno e la terra promessa per chi vive in certi Paesi del Nordafrica). Nel testo, che ha debuttato al Festival Intercity di Sesto Fiorentino, un gruppo di donne di età, storie e idee religiose diverse si ritrova tra le acque di un *hammam*. Prigioniere tuttora di una condizione femminile subalterna nei confronti dei maschi-padroni, le donne parlano tranquillamente e in maniera esplicita di sesso e di altri argomenti di attualità (il ruolo della donna nella società islamica, la religione, l'amore, i difficili rapporti con il mondo maschile), calate in una modernità con la quale convivono, in modo inquietante, l'arretratezza del ruolo in cui restano confinate così come la prospettiva incombente della violenza, degli attentati o delle "punizioni" degli integralisti. La situazione di fondo è drammatica, tragico e sanguinoso è il finale. Eppure il grande merito del lavoro di Rayhana (accentuato ancora di più in questa prima edizione italiana diretta da Serena Sinigaglia) è di puntare sulla leggerezza, su un tono spesso ilare e graffiante, su un'ironia gustosa e ricca di sapidi umori: insomma, su registri da commedia, che rendono questa sorta di *Le cognate* algerino un testo soprattutto divertente. Anche se il ritratto di una realtà feroce e delittuosa, che schiavizza e opprime principalmente le donne, garantisce comunque allo spettacolo il valore di un forte messaggio civile e politico. Scelta azzeccata della messinscena della Sinigaglia quella di non spingere le attrici a "fare le arabe" — diciamo così — con l'esito di creare personaggi improbabili, artificiali e forzati, diversi da quelli, ben più naturali, in cui queste ottime otto interpreti possono essere più loro stesse. Forse con qualche piccolo eccesso, come i tratti di "milanesità" nella Fatima di Marcela Serli o qualche caratterizzazione troppo marcata nella deliziosa, ingenua e teneramente buffa Samia di Arianna Scommegna. E abbiamo citato le due autentiche, irresistibili mattatrici dello spettacolo, emergenti comunque da un pregevolissimo "collettivo" di soliste, di esperienza e militanza teatrali diverse ma di identiche affidabilità e bravura. *Francesco Tei*

Un *vaudeville* cechoviano per Bucci e Sgrosso

SVENIMENTI. *Un vaudeville*, dagli atti unici, dalle lettere e dai racconti di Anton Cechov. Drammaturgia e regia di Elena Bucci e Marco Sgrosso. Luci di Loredana Oddone. Con Elena Bucci, Gaetano Colella, Marco Sgrosso. Prod. Ctb Teatro Stabile di BRESCIA - Le Belle Bandiere, RUSSI (Ra).

IN TOURNÉE

Svenimenti è un incontro, o meglio un ritrovare Anton Cechov come occasione per riflettere sul teatro, sul suo linguaggio, sul suo confinare con la vita. È questa la bella impressione che fornisce l'omaggio cechoviano messo in scena da Elena Bucci, Marco Sgrosso e Gaetano Colella. Bucci e Sgrosso sono partiti dagli atti unici *I danni del tabacco*, *L'Orso* e *Domanda di matrimonio*, piccoli/grandi capolavori di ingegneria teatrale, per quanto riguarda i meccanismi scenico-attoriali, ma anche elzeviri che dicono di un disagio del vivere, raccontato con esilarante comicità. I tre atti unici si intrecciano con le lettere che Olga Knipper scrive a Cechov, citazioni dai racconti, materiali biografici legati al drammaturgo russo, l'eco dei grandi capolavori dalle *Tre sorelle* al *Giardino dei ciliegi*. *Svenimenti* ha l'eleganza e la leggerezza dei velari con cui si disegnano spazi e tempi di un teatro puro, che è virtuosismo senza essere lezioso. Così Elena Bucci è centrale nel gestire il racconto, è Olga Knipper e lo stesso Cechov, è regista interna di una vita che coincide con la scena, è colei che dà il via ai racconti di amori impossibili e matrimoni contratti, in cui l'io non può mai incontrarsi con l'altro perché soffocato da interessi più o meno meschini e prese di posizione che cadono nel ridicolo. Bella l'intuizione di sdoppiare la partitura monologante de *I danni del tabacco*, tragicomico flusso di coscienza di un conferenziere che davanti al suo pubblico invece di parlare dei danni del tabacco sfoga il suo subire la tirannia della moglie. Marco Sgrosso e Gaetano Colella si dividono il monologo e mostrano aspetti complementari di quel personaggio che è maschera e che sta a metà fra Totò e alcune foto di Stanislavskij. Si ride con un pizzico di amarezza, ma soprattutto si assapora il gusto del teatro *comme il faut* e in anni di sperimentazione forzata, di installazioni, studi, *work in progress*. *Nicola Arrigoni*

Le verità mancate di Piazza della Loggia

IL SOGNO DI UNA COSA, musica di Mauro Montalbetti. Libretto e regia di Marco Baliani. Video di Alina Marazzi. Direzione musicale di Carlo Boccadoro. Scene e costumi di Carlo Sala. Luci di Stefano Mazzanti. Con Marco Baliani, Alda Caiello, Antonio Greco, i danzatori allievi del terzo corso di Teatro-danza Fondazione Milano Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi. Ensemble vocale Costanza Porta di Cremona, Ensemble Sentieri Selvaggi. Prod. Fondazione Teatro Grande di BRESCIA - Fondazione I Teatri di REGGIO EMILIA.

Un uomo incappucciato viene fatto sedere. In piedi, accanto a lui, Baliani lo interroga. Gli chiede ragione degli anni delle stragi. Grande è la rabbia: l'uomo non può parlare. È un manichino, non ha identità. È tutti e nessuno: egli assomma in sé la politica, il Sid, i fascisti. Può essere questo il punto di partenza de *Il sogno di una cosa*, l'opera multimediale che Baliani dedica a Piazza della Loggia, nel quarantennale della strage di Brescia. Un dialogo appassionato con chi di quell'attentato è stato responsabile. Una lettera aperta a coloro che tutto hanno fatto per coprire la verità, per non dimenticare. E, insieme, la presa di coscienza che una ferita insanabile è stata aperta, troppo grande per essere risolta in monologo. Perché non c'è, nella cronaca di quel maledetto 28 maggio 1974, una ragione oggettiva che aiuti a dirimerne le fila. Non la catena delle concause può essere ordinata, messa in forma, non esiste un prima, non un dopo. È un pullulare di domande, quello che la Storia ci consegna, un *can-can* di ipotesi, idee, suggestioni che Baliani, intelligentemente, risolve in opera aperta, polifonica, cacofonica e frammentata, dove la musica di Montalbetti s'impenna e i video di Alina Marazzi si moltiplicano, fondendo pubblico e privato, la cronaca oggettiva dei fatti col sentire di chi li ha vissuti, tessendo una tela in cui ognuno è libero di (ri)trovare le proprie direzioni di marcia. Ci sono sì, le parole. Rimane ancora un'ipotesi di narrazione, in quell'Operetta Morale a due, tra la Caiello-Monumento alla Bella Italia che fa capolino nel nord-est della Loggia e il corpo vivo del coro, i bravi allievi della Paolo Grassi. Ma sono scampoli, segmenti di verità, piccoli appoggi dialettici in un'ispirazione che non accetta compromessi, non accampa risposte. Non sempre riuscita, certo. E spesso orientata all'eccesso, in un senso anche cristologico. Ma, indubbiamente, onesta. E tanto basta a gettare via la patina della retorica patriottica per sostituirla con quella, per noi più interessante, della necessità teatrale. Dove la tragedia è risolta in rito, il mistero in gioco scenico. Il solo possibile, in quest'epoca di verità mancate. *Roberto Rizzente*

Ferrini è Cyrano, supereroe malinconico

CYRANO DE BERGERAC, di Edmond Rostand. Traduzione, adattamento e regia di Jurij Ferrini. Scene e costumi di Gaia Moltedo. Luci di Francesco dell'Elba. Con Jurij Ferrini, Ilenia Maccarrone, Raffaele Musella, Fabrizio Careddu, Lorenzo Bartoli, Daniele Marmi, Andrea Fazzari, Francesca Turrini, Michele Schiano di Cola, Angelo Tronca, Luca Cicolella. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di TORINO.

IN TOURNÉE

Affronta e sconfigge da solo una truppa di ben cento spadaccini e improvvisa rime ora argute ora appassionate: il Cyrano di Jurij Ferrini è un po' moderno supereroe – un Superman in difesa della giustizia e dell'arte, come testimonia il furioso attacco iniziale al "pessimo" attore Montfleury – e un po' malinconico innamorato, tanto generoso da rinunciare al proprio amore pur di non tradire persino la memoria del giovane Cristiano. Ferrini affronta con fedeltà e sguardo contemporaneo il celebre dramma di Rostand, ricercando con successo la chiave per comunicare con il pubblico. Un risultato ottenuto non attraverso la semplificazione ovvero la "volgarizzazione" del testo, né, tantomeno, ricorrendo a pretestuose attualizzazioni, bensì proprio per mezzo della fedeltà al dettato originario che, in virtù del suo riconosciuto status di "classico", possiede quell'universalità di temi, pensieri e sentimenti che è necessario rintracciare e valorizzare. Un lavoro di scavo e messa in rilievo che Ferrini compie con cura precisa ma anche disinvolta, consapevole dell'indispensabile coesistenza di tragedia e commedia, lacrime e risate. E così il suo *Cyrano* è un susseguirsi vorticoso di scene parossistiche, di sipari più intimi, quali i duetti fra il protagonista e l'amata Rossana; di momenti comici e drammatici, come quelli ambientati sul fronte. Certo ci sono musiche "ruffiane" e ammiccamenti ma essi non stridono e, anzi, sono coerenti, con un'impostazione registica che mira a restituire quell'estremo tentativo di mantenere in vita il romanticismo e i suoi alti ideali che fu il dramma di Rostand. Analogamente, Ferrini e i suoi ottimi attori (citiamo almeno Ilenia Maccarrone, capricciosa ma scaltra Rossana e Raffaele Musella, capace di sostenere con personalità una parte fiacca come quella di Cristiano) paiono ricordare il valore della bellezza, – quella della letteratura e dell'anima, ovviamente ché, anzi, il "naso" scelto dal regista è una sorta di protesi se possibile persino più rivoltante – ancora nella nostra scialba mediocrità. *Laura Bevione*

Cyrano de Bergerac
(foto: Andrea Macchia)

Battiston due volte padre nel *Falstaff* di De Rosa

FALSTAFF, da *Enrico IV*/*Enrico V* di William Shakespeare. Traduzione di Nadia Fusini. Regia di Andrea De Rosa. Scene e costumi di Simone Mannino. Luci di Pasquale Mari. Suono di Hubert Westkemper. Con Giuseppe Battiston, Gennaro Di Colandrea, Giovanni Franzoni, Giovanni Ludeno, Martina Polla, Annamaria Troisi, Elisabetta Valgoi, Marco Vergani. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di TORINO - Emilia Romagna Teatro, MODENA.

IN TOURNÉE

Non esiste alcuna opera shakespeariana dedicata esplicitamente a Falstaff. Compare nell'*Enrico IV* e nell'*Enrico V* e, ancora, in un *play* dal tono decisamente discorde, ossia *Le allegre comari di Windsor*. Una messe di materiali, policromi e densi, che Boito e Verdi condensarono in un'opera sublime intitolata, appunto, *Falstaff* e che, nella seconda metà del Novecento, Orson Welles sfruttò per dirigere un suo indimenticato capolavoro.
Diversa l'opinione di Andrea De Rosa che interpola la traduzione delle due tragedie di Shakespeare – a tratti discutibile, non basta certo inserire qualche parolaccia per modernizzare il linguaggio, di Nadia Fusini – con qualche legittimo "furto" dal libretto di Boito ma altresì con l'oramai immancabile *Lettera al padre* di Kafka, con brani da *Così parlò Zarathustra* di Nietzsche e con un incongruente estratto dalla sceneggiatura di *Belli e dannati* di Gus Van Sant. Inserimenti motivati dalla necessità di evidenziare uno dei temi alla base della messa in scena, ossia il ruolo del padre: il giovane principe Hal, futuro Enrico V, è costretto ad abbandonare il padre putativo Falstaff, maestro di dissolutezze e piaceri, per riconciliarsi con il vero genitore, quell'Enrico IV che, nella seconda parte dello spettacolo, è rinchiuso in una grigia e algida prigione.
Personaggio che De Rosa fa interpretare, non a caso, allo stesso Battiston che, così, compendia in sé i due volti della paternità, quella "spensierata" di Falstaff e quella "responsabile e severa" del sovrano. Un doppio ruolo che, benché possa creare un qualche disorientamento nel pubblico digiuno di letture shakespeariane, è assunto da Battiston con la consueta totale e generosa adesione, fisica e spirituale, al personaggio. L'attore, in effetti, è – insieme a una scenografia immaginosa e avvolgente, con soluzioni ingegnose e drammaturgicamente pregnanti – il vero cardine di uno spettacolo che, al contrario, pecca per velleitarismo. Non soltanto pare discutibile la scelta di "rimpolpare" Shakespeare (i momenti più coinvolgenti dello spettacolo sono proprio le magnifiche tirate di Falstaff tratte dall'*Enrico IV*) ma i due motivi-cardine – l'esaltazione del piacere a discapito delle convenzioni sociali e il rapporto padre-figlio – risultano superficialmente sviluppati. Non bastano certo pance posticce ovvero reiterate mossettine pseudo-erotiche né estemporanei scambi di battute sulla necessità di avere un padre "normale" a riempire di senso e di necessità uno spettacolo. *Laura Bevione*

Giuseppe Battiston in *Falstaff* (foto: Mario Spada).

Rinoceronti pop *made in China*

RINOCERONTI IN AMORE, di Liao Yimei. Regia di Meng Jinghui. Con Zhang Ziqi, Ren Yue, Mao Xuewen, Zhong Wenbin, Liu Chang, Kou Zhiguo, Zhu Jinliang, Liu Runxuan. Prod. National Theatre Company of China, PECHINO.

Rinoceronti in amore racconta il classico triangolo amoroso: Malu, l'eccentrico e ostinato guardiano di un rinoceronte, ama l'algida Mingming legata, invece, allo sfuggente Chen Fei. Una storia d'amore, vissuta con disperazione da Malu, con ossessione da Mingming, con ipocrisia da Chen Fei. La storia di un amore malato che condanna alla solitudine i tre personaggi, per diventare un'amara riflessione sulla vacuità di valori della società contemporanea. Lo stravagante titolo strizza l'occhio a Ionesco, ma ne rovescia l'allegoria. Il rinoceronte nello spettacolo di Meng Jinghui – ospitato a Torinodanza, allo Stabile di Genova e al Mercadante di Napoli – non è la metafora dei totalitarismi e del conformismo, bensì diventa simbolo del diverso, di chi non si arrende alle regole imposte dalla società. Uno spettacolo altamente evocativo e dalla regia onirica che esplora i vari registri del testo che virano dal drammatico al comico, dal satirico al musical, con ironia surreale e grottesca. Un impianto drammaturgico mutuato dal teatro classico, con tanto di coro, prova irreverenti incursioni nel pop, dal sapore quasi neomelodico. La struttura circolare dello spettacolo gioca sull'iterazione delle canzoni, delle frasi, e sul fare e disfare scenografico in un caleidoscopico gioco di luci. Uno spettacolo dal forte impatto visivo che tenta una mirabile commistione tra Oriente e Occidente, in cui il comico e il tragico si intrecciano per sconfinare con irriverenza nell'assurdo. La sovrabbondante fisicità degli attori produce una lacerante drammaticità, capace di raccontare con verità e insolenza le emozioni più intime. Scene intense si alternano a stranianti balletti che sberleffano una società malata di un consumo compulsivo, che riduce a merce anche i sentimenti. Una regia collaudata per uno spettacolo in scena dal 1999, in tre riallestimenti, che ha festeggiato a Pechino le 1000 repliche. *Giusi Zippo*

Eros Pagni, il boss del Rione Sanità

IL SINDACO DEL RIONE SANITÀ, di Eduardo De Filippo. Regia di Marco Sciaccaluga. Scene di Guido Fiorato. Costumi di Zaira de Vincentiis. Luci di Sandro Sussi. Musiche di Andrea Nicolini. Con Eros Pagni, Maria Basile Scarpetta, Federico Vanni, Gennaro Apicella, Massimo Cagnina, Angela Ciaburri, Orlando Cinque, Gino De Luca, Dely De Majo, Francesca De Nicolais, Rosario Giglio, Luca Iervolino, Marco Montecatino, Gennaro Piccirillo, Pietro Tammaro. Prod. Teatro Stabile di GENOVA - Teatro Stabile di NAPOLI.

IN TOURNÉE

Tra temi pirandelliani e rimandi a Shakespeare (secondo le parole di Marco Sciaccaluga), *Il sindaco del rione Sanità* per Eduardo De Filippo era un'opera «simbolica e non realistica», qui messa in scena con 15 interpreti su ruoli non sempre ben delineati (da cui emergono, comunque, per abilità interpretative, il Catiello di Gino De Luca, il povero ignorante e pavido O'Cuozzo di Rosario Giglio, la carogna, Arturo Santaniello, di Massimo Cagnina e la Armida di Maria Basile Scarpetta). Forza e bellezza del testo ruotano intorno a questo centro: una giustizia "fatta in casa" offerta da Antonio Barracano (Eros Pagni), anziano capo camorra, imborghesito idealista che, autoproclamatosi salvatore degli ignoranti, si ritiene al di sopra delle leggi che amministra a sua discrezione. Dall'alto della sua unica visione del mondo, Barracano chiede a tutti, compreso il fidato professore-chirurgo Fabio della Ragione (Federico Vanni) che rimedia i danni fisici di tanta illegalità, di sottomettersi. La necessità di costruire varie forme intorno alle sonorità del napoletano ma anche, a un livello più profondo, un certo progressivo senso del dubbio, costringono Pagni a un esercizio di attenzione e puntualità costante verso il suo don Antonio che gli evita il ricorso a facili toni. La centralità di questo eroe negativo non è però ben bilanciata dal contro-eroe (il dottore). Ingabbiato da impotenza e frustrazione, finisce per assecondare a tal punto il senso di sconfitta del personaggio, da offrire lo scarto finale in modo frettoloso e non molto convincente, seppur necessario. In una indiscussa capacità di catturare l'attenzione del pubblico parlando di giustizia e dignità umana, la messa in scena, che si anima su uno spazio molto duttile e cangiante, ma anche abile a neutralizzarsi e scomparire (Guido Fiorato), non spinge abbastanza sugli aspetti complessi della vicenda che avrebbero visto, in un ispessimento di alcuni ruoli e in un riequilibro tra eroe e anti-eroe, la creazione di una parabola capace di far riflettere al di là di distinzioni troppo nette tra bene e male. *Laura Santini*

Caligola, l'umanista folle e disperato

CALIGOLA, di Albert Camus. Traduzione di Andrea Bianchi. Regia e scene di Emanuele Conte. Costumi di Bruno Cereseto. Luci di Tiziano Scali. Con Gianmaria Martini, Enico Campanati, Viviana Altieri, Giovanni Serratore, Luca Terracciano, Pietro Fabbri, Yuri D'Agostino, Marco Lubrano e Alessio Aronne. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

Nel trittico dedicato dal Teatro della Tosse ai meccanismi del potere, dopo *Antigone* di Anouilh si rappresenta *Caligola*, di Camus. Il regista sceglie la versione definitiva dell'opera (1958) per la stimolante attualità politica. La scena ideata da Emanuele Conte, è composta da pochi elementi, una porta-finestra vetrata, un grande specchio centrale e i mobili di un soggiorno o *bureau* moderno. L'illuminazione ricava spazi variabili in diverse zone del palcoscenico, a cui annette talvolta il proscenio e parte della platea, collegati da un'estemporanea passerella. Da un testo discorsivo e raziocinante, emergono implicazioni poeticamente emotive e vive suggestioni sensoriali. Il regista confida soprattutto nell'apporto di un attore d'età coincidente con quella dell'imperatore e l'interpretazione del giovane Gianmaria Martini risulta di un'estensione e d'un impegno straordinari, decisivi nel dare ritmo e senso allo spettacolo. Con progressione che supera la mera logica de-

TORINO

Ubu nel salotto buono della borghesia, come Donnellan rilegge Jarry

UBU ROI, di Alfred Jarry. Regia di Declan Donnellan. Scene di Nick Ormerod. Costumi di Angie Burns. Luci di Pascal Noël. Con Xavier Boiffier, Camille Cayoul, Vincent de Boüard, Christophe Grégoire, Cécile Leterme, Sylvain Levitte. Prod. Cheek by Jowl, LONDRA e altri 3 partner internazionali.

Un'acuta ed esilarante rilettura dell'*Ubu Roi* quella ideata dal regista inglese Declan Donnellan insieme a un brillante *ensemble* di attori francesi, ospitata dal Teatro Stabile di Torino. La farsa surreale e grottesca composta più di un secolo fa da Alfred Jarry rischia di peccare di anacronismo se trasposta fedelmente sui palcoscenici attuali.
E, dunque, come Jarry rigirò come un vecchio calzino da una parte la borghesissima *pièce ben faite* e, dall'altra, il solenne dramma romantico, così Donnellan irride allo stesso tempo *conversation play* e passione per le nuove tecnologie. Non siamo più nella surreale Polonia del volgarissimo Padre Ubu, bensì in un raffinato soggiorno borghese, dominato dal candore di arredi color avorio e dai modi eleganti e un po' artefatti di una famiglia medio-borghese che attende ospiti per una cena fra amici. Ma il figlio adolescente si annoia e, intento a riprendere con una piccola videocamera i movimenti dei genitori, ne estrae piccoli gesti e atteggiamenti inconsapevoli che, combinati a un'immaginazione senza freni e allo spirito dissacratorio proprio della gioventù, germinano situazioni grottesche e irresistibili. Genitori, ospiti e il ragazzo stesso divengono i protagonisti di una moderna rivisitazione della magnifica ascesa di Padre Ubu: scopini e piccoli elettrodomestici branditi come spade affilate, ketchup a profusione e un paralume come corona, un divano che è anche grotta e un'enorme busta per la spesa come improvvisata ma terribile prigione.
Questa messa in scena – surreale e "sbracata" come avrebbe voluto Jarry – si alterna a sipari occupati dall'"educata" conversazione degli invitati alla cena, mentre la padrona di casa serve con grazia arrosti fumanti e piatti di raffinati formaggi. Frangenti che, con il procedere dello spettacolo, si fanno sempre più brevi e, nella parte finale, sono interpolati alla stessa oramai irrefrenabile fantasia ubuesca. Una geniale invenzione registica che sa puntare un riflettore quasi accecante sulla stantia vacuità dei riti borghesi, mettendone in risalto quelle sbavature – apparentemente insignificanti – eppure loquaci segnali di quella smodata volgarità e di quella invincibile smania di potere capaci di trasformare qualunque uomo perbene in Padre Ubu. **Laura Bevione**

Ubu Roi **(foto: Johan Persson).**

GENOVA

Salieri: quando sopravvivere a Mozart è un supplizio insopportabile

AMADEUS, di Peter Shaffer. Traduzione di Masolino d'Amico. Regia di Alberto Giusta. Scene e costumi di Laura Benzi. Luci di Sandro Sussi. Con Tullio Solenghi, Aldo Ottobrino, Roberto Alinghieri, Arianna Comes, Davide Lorino, Elisabetta Mazzullo, Andrea Nicolini. Prod. Teatro Stabile di GENOVA - Compagnia Gank, GENOVA.

Su una scena che si scompone in quadri emblematici immaginazione e ricordo generano una libera lettura tragica della vera storia, umana e professionale, che vide protagonisti Mozart (Aldo Ottobrino) e Antonio Salieri (Tullio Solenghi). Nato in risposta al forte fascino delle lettere di Mozart e del suo genio musicale, il testo di Shaffer strizza l'occhio anche ai drammi storici shakespeariani. Stupore, ammirazione, invidia verso un uomo-bambino dalle doti musicali inverosimili (personaggio non facile che Ottobrino cerca di contenere non negandone gli eccessi) sono i motivi su cui affonda la vicenda, filtrata dall'ottica di Salieri, più raccontata che agita anche nella versione di Alberto Giusta.
Costruita a ritroso, è questa una lettura al microscopio della creatura incomprensibile che fu Mozart agli occhi di Salieri: costretto a subire il successo del genio oltre la sua morte. Contorcendosi tra livore e rimorso, in scena come nella vita, in preda a una senilità incalzante, Salieri dichiara la sua colpevolezza verso la morte di Mozart. Episodio da cui Shaffer prende spunto, ma di cui gli storici negano la fondatezza.
Doppio dunque il Salieri interpretato da Tullio Solenghi: da un lato, più sfaccettato nei toni, il maestro di corte presso Giuseppe II imperatore d'Austria, un uomo maturo, avezzo al potere e al prestigio, teso a raggiungere l'apice della carriera come compositore e musicista. D'altra parte, una figura spogliata delle ambizioni, ormai chiusa in un mondo svanito, affiancata solo dal fidato servitore Venticello – ruolo che viene reso complesso dall'interpretazione di Elisabetta Mazzullo, ora crudele come uno Iago, ora più simile a un servo goldoniano, ora ambiguo come il Clov di *Finale di partita*.
Se la regia di Alberto Giusta si accorda al testo senza osare oltre, specie nel lasciar più spazio ai brani musicali o scorciando un secondo atto decisamente meno efficace, la scenografia di Laura Benzi incarna e agisce il meccanismo narrativo: da ambiente segnato dal tempo, muta costume quasi fosse un personaggio e si fa contenitore fitto di varchi nascosti dentro cui si celano dolorosi strati di coscienza che, sfogliandosi, rivelano ancor viva vergogna, rabbia, patti faustiani e sconfitte. **Laura Santini**

Aldo Ottobrino e Tullio Solenghi in *Amadeus* (foto: Maritati).

gli aforismi e dei ragionamenti, il Caligola di Martini e Conte evita l'enfasi, l'eventuale romanticismo o superomismo, abbassa il tono elevando la tensione espressiva verso un'impossibile meta esistenziale. Dalla fuga per la morte di Drusilla, rientra in tuta e casco da pilota, ad applicare il suo programma di folle coerenza. Grida il dolore con il sussurro, la disperazione con la carezza e la violenza. Finisce assassinato dalla congiura da sé alimentata, condotta da Cherea, un Enrico Campanati che disegna, per riduzione di effetti, un fermo antagonista, agente della normalizzazione storica perseguita assieme ai Patrizi (maschere della degenerazione sociale) grotteschi e ridicoli. Fra le scene notevoli, quella dell'irrisione degli dei celebrata da Caligola raffiguratosi come Venere nuda in parrucca, poi quella della morte di Cesonia (Viviana Altieri, sensualmente decadente, tragicamente fedele), strangolata per paradosso d'amore e quella della propria fine, svolte entrambe secondo stilemi crudeli da drammaturgia elisabettiana. L'anti-eroe dopo essere stato trucidato, si rialza per gridare al microfono: «Sono ancora vivo!». *Gianni Poli*

Memorie di una diva sul viale del tramonto

LA DIVA, da *La Diva Julia*, di W. S. Maugham. Traduzione di Franco Salvatorelli. Adattamento e regia di Laura Sicignano. Scene di Laura Benzi. Costumi di Mariagrazia Bisio. Luci di Tiziano Scali. Con Elisabetta Pozzi e Sara Cianfriglia. Prod. Teatro Cargo, GENOVA.

IN TOURNÉE

La Diva Giulia mette in scena la rievocazione, fra rimpianti e riflussi emotivi (amnesie comprese) della carriera di Julia Lambert, all'epoca considerata «la più grande attrice d'Inghilterra». La si osserva al declino, attraverso lo spoglio di fotografie del passato splendore dell'artista, che accendono dolorosamente le passioni residue della donna, rivelandole i guasti inarrestabili dell'età. Julia è una Elisabetta Pozzi costretta a duplicarsi (o a farsi in tre) per mimare gli incontri col marito, con gli amanti, col figlio. A volte il copione, artificioso nel coordinare i diversi piani temporali che coinvolgono le situazioni e i personaggi, richiederebbe una messa in scena dell'immaginario, affiorante dalla memoria. Ma le immagini del vissuto della donna si susseguono per scarti incongrui, quasi deliranti, rispetto alla recitazione decisamente realistica dell'attrice. «Il pubblico spia come un voyeur il camerino della Diva», precisa in *Nota* la regista-autrice, attestando il naturalismo della sua drammaturgia. Subentra dall'inizio, la presenza silenziosa di Evie, la cameriera, una Sara Cianfriglia sicura e straniata. Totalmente muta, interviene a contrappunto delle azioni della diva, a darle supporto fisico o a fornire un simulacro agli assenti evocati. Ma alla fine, Julia è addirittura «agita», come una marionetta, da colei che funge, oltre che da *alter ego*, da serva di scena. La Pozzi insiste per un'ora e un quarto in sapienti divagazioni sull'arte teatrale (e su *Fedra*, suo cavallo di battaglia), arricchendole dei vezzi e degli ammiccamenti tipici dell'artista malata di divismo, per cui arte e vita tanto si confondono da rendere crudele e grottesco il proprio ritratto allo specchio. Allora la ripetuta, sottolineata autoironia, appare ovvia, come quando s'aggrappa al sipario aperto, comicamente melodrammatica. Sipario che non si chiude, per lasciare all'interprete il gusto degli applausi da lei stessa maliziosamente sollecitati. *Gianni Poli*

Confessioni nevrotiche di orchestrale frustrato

IL CONTRABBASSO, di Patrick Süskind. Traduzione di Umberto Gandini. Regia di Luca Giberti. Scene e costumi di Guido Fiorato. Luci di Sandro Sussi. Con Andrea Nicolini. Prod. Luca Giberti-Associazione culturale Qed, GENOVA.

IN TOURNÉE

Il *Contrabbasso,* introdotto in Italia nel 1991 da Jerzy Stuhr, è la confessione di un orchestrale che si rivolge direttamente al pubblico, in un racconto-sfogo durante il riposo che precede il concerto. Lo spettacolo si apre

nella mansarda del musicista, dove il suo contrabbasso troneggia appoggiato a una sedia. È il secondo protagonista, muto e dalla presenza forte e significativa, oggetto d'una vocazione mancata (o deviata), attrezzo d'un lavoro non gratificante. Lo scrupolo del regista appare subito nell'esattezza dei particolari, a partire dalla scena di Guido Fiorato, una prospettiva profonda con oggetti moderni, illuminata dalla luce cangiante creata da Sandro Sussi. L'eloquio e i gesti, calibrati e passionali di Andrea Nicolini, esaltano un'interiorizzazione quasi naturalistica al limite del virtuosismo. E se il professore d'orchestra statale si riconosce modesto contrabbasso di fila, l'interprete disegna una persona alterata e nevrotica, nel rapporto col suo strumento-feticcio, fonte di amore e odio. V'è anche posto per una storia minima – l'attrazione di lui per una giovane lei (il soprano) che non se ne accorge – indice d'un bisogno affettivo e sessuale frustrato nell'uomo. La recitazione di Nicolini sorprende per tenuta (lungo cento minuti) e per varietà di registri, nella «partitura fisica rigorosa» che Luca Giberti gli affida. L'autentica scoperta del personaggio è la condizione subita, da cui derivano amarezza e delusione (con autoironia) e disprezzo per i ruoli sociali che la gerarchia dell'orchestra riproduce. Notazioni tecniche sul contrabbasso si mescolano all'ascolto di brani musicali, fino alla reazione clamorosa all'indifferenza del soprano. *Gianni Poli*

Tra *zombie* e *teen spirit* il musical *indie-rock*

CINQUE ALLEGRI RAGAZZI MORTI. IL MUSICAL LO-FI. *Episodio 1/ L'alternativa*, di Eleonora Pippo, tratto dall'omonimo romanzo a fumetti di Davide Toffolo. Musiche di Tre Allegri Ragazzi Morti. Coreografie di Simona Rossi. Con Mimosa Campironi, Marco Imparato, Elisa Pavolini, Maria Roveran, Libero Stelluti, Davide Toffolo, Matteo Vignati. Prod. Compagnia Pubblico Teatro, PORDENONE - La Tempesta Dischi, VENEZIA - Centro culturale mobilità delle arti, ROMA.

IN TOURNÉE

Si è cresciuti insieme ai Tre Allegri Ragazzi Morti. Vent'anni di sano indie-rock vagamente adolescenziale. Capostipiti. Ovvio che gli si voglia bene. Spiegata quindi la curiosità intorno a questo progetto teatrale, anche perché il leader Davide Toffolo sotto la maschera da teschio, ha da tempo dimostrato uno sguardo eclettico: sia come fumettista, sia come discografico di successo. Proprio la *graphic-novel Cinque allegri ragazzi morti* (che già ispirò il nome della band friulana) è alla base dello spettacolo diretto da Eleonora Pippo, qui alle prese con il primo episodio *L'Alternativa* che spiega come i protagonisti siano stati trasformati in *zombie* dopo un incidente mortale. E come in qualità di non-morti abbiano delle noiosissime regole da rispettare, guidati dallo spirito di una ragazza in coma. Ora: già dalle premesse si comprende quanto non sia semplice trovare una quadra per il palcoscenico. La chiave scelta è quella di una sorta di musical minimale dove il repertorio dei Tarm si presta alle esigenze del racconto, i brani eseguiti da Toffolo stesso e (soprattutto) dal giovane cast. All'interno di uno spazio vuoto e illuminato a giorno come la platea, a ricreare un'atmosfera informale da sala prove. La sensazione complessiva è quella di un esperimento intelligente che avrebbe avuto bisogno di una guida registica più decisa. Atmosfera fresca ed entusiasta, ma risultato complessivo troppo *naïve* per interessare un pubblico eterogeneo. E su movimenti coreografici e interpretazioni ancora molto ci sarebbe da faticare. Non si capisce quindi perché non imbellettare un minimo lo spettacolo, giocando con luci e atmosfere, magari aprendosi a video e immagini, vista anche la matrice del progetto. Perché non puntare maggiormente sui propri punti di forza, cercando di coprire i limiti con un po' di cipria. Piccole astuzie da primo appuntamento galante, in attesa di essere a proprio agio con le grammatiche teatrali. In ogni caso il lavoro è chiaramente orientato a chi già conosce il gruppo e a un pubblico *teen spirit*. Va bene. Ma in potenza l'idea può aspirare più in alto. Anche perché bazzica in un territorio pochissimo battuto, quello fra musica e teatro. Incontro da cui entrambi i settori avrebbero da imparare. E da guadagnarci. *Diego Vincenti*

Una Grande Guerra da non commemorare

SANGUINARE INCHIOSTRO, di Andrea Castelli. Regia di Carmelo Rifici. Scene di Guido Buganza. Costumi di Margherita Baldoni. Luci di Lorenzo Carlucci. Musiche di Daniele D'Angelo. Con Andrea Castelli, Tindaro Granata, Christian La Rosa, Lucia Marinsalta, Emiliano Masala, Enrico Pittaluga, Francesca Porrini. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO - Centro Servizi Culturali S. Chiara di TRENTO.

IN TOURNÉE

Sanguinare inchiostro di Andrea Castelli è uno spettacolo dedicato alla Grande Guerra, che presenta un assemblaggio di testimonianze storiche eterogenee. Eppure le parole di Remarque, Weber e Musil si armonizzano con le lettere di soldati trentini grezzamente alfabetizzati, che condividono la drammatica urgenza interiore di fissare sulla carta bianca i cupi colori e le sfumature dell'orrore quotidiano, denunciando l'ottusità e l'inutilità della guerra. Svincolato dalla retorica celebrativa o dalla visione ideologica, il lavoro di Castelli, che a tratti si avvicina alla drammaturgia del teatro-documento, riporta alla luce anche verità scomode e perciò dimenticate. Una su tutte: il dramma dei soldati trentini arruolati nell'esercito austro-ungarico in Galizia che, oltre a subire una terribile carneficina, vivono l'inquietante dramma dell'identità etnica. Questo corposo materiale storico raccontato in brevi quadri è assunto dalla regia di Carmelo Rifici con grande rigore e impegno creativo. Prossimo a una sequenza cinematografica, lo spettacolo si articola su una continua girandola di cambi di scena, che prevedono ora la scena vuota con eloquenti immagini proiettate ora la presenza di elementi funzionali alla ricostruzione della vita in trincea. A questo corrispondono l'azione, la gestualità e il timbro delle battute degli interpreti, che sembrano ora anime solitarie dai tratti sinistri e grotteschi nell'inferno della guerra, ora il coro di una tragedia greca postmoderna. In *Sanguinare inchiostro* manca la rappresentazione commemorativa della Grande Guerra, non ci sono né vinti né vincitori. Il primo piano spetta al modo in cui il giovane soldato si pone di fronte all'evento bellico: c'è chi si fa coinvolgere ciecamente dalla follia della violenza, ma c'è anche chi ritrova nella parola ascritta, che sia una semplice lettera o la pagina di un romanzo, il frammento silenzioso della propria identità e la spinta per alimentare sentimenti di pace, ieri e oggi. *Massimo Bertoldi*

Cinque allegri ragazzi morti

Shakespeare in volata a colpi di *nonsense*

TUTTO SHAKESPEARE IN 90 MINUTI, di Adam Long, Daniel Singer e Jess Winfield. Traduzione di Paolo Valerio. Adattamento e regia di Alessandro Benvenuti. Scene di Francesca Pedrotti. Costumi di Pamela Aicardi. Luci di Enrico Berardi. Musica di Antonio Di Pofi. Con Nino Formicola, Alessandro Benvenuti e Paolo Gabbrielli. Prod. Artisti Associati, GORIZIA - Fondazione Atlantide Teatro Stabile di VERONA.

IN TOURNÉE

Tre attori in scena in scarpe da ginnastica, davanti a una scenografia con uno stilizzato Globe Theatre, con rapidi cambi di costumi e pochi oggetti, dimostrano come il teatro sia gioco e passione e come, anche con pochi mezzi a disposizione, si possa scoprire tutto Shakespeare in 90 minuti. Con energia ed entusiasmo Alessandro Benvenuti dirige e recita, con Nino Formicola e Francesco Gabbrielli, *new entry* della Shakespeare Pocket Company. La loro sfida di rappresentare la maggior parte delle opere shakespeariane in 90 minuti riesce, anche se con qualche sbavatura e qualche birignao di troppo. Ma anche quelli fanno parte del mestiere dei guitti che discendono dalla Commedia dell'Arte con i loro volti, a volte stralunati, come quando rifanno *Amleto* in un numero sempre minore di minuti o quando lo ripropongono al contrario come in una sorta di moviola. Nel gioco dei tre attori le battute sono realmente quelle di Shakespeare, si rispetta la tradizione elisabettiana di uomini che interpretano i personaggi femminili, ma sempre con ironia e con l'intento di far scoprire che le tragedie sono più divertenti delle commedie, ribaltando alcuni ruoli e usando qualche trucco: Tito Andronico diventa un macellaio, Cleopatra un'isterica, Otello un rapper, i Tudor si giocano la corona in una partita a calcio. Quello che colpisce di più, al di là della sfida di proporre un "bigino" di Shakespeare, sono i divertenti *nonsense*, i sottili giochi di parole, i doppi sensi, il buon ritmo con cui è condotto lo spettacolo e la complicità degli attori che escono con naturalezza dai loro diversi ruoli per commentare, ma poi si scambiano un'occhiata e rientrano subito nella parte. Dando un'ulteriore prova della sua padronanza scenica, Benvenuti, anche come regista, con uno sguardo sornione o con una battuta da toscanaccio, non perde mai le fila del racconto, anche quando gli attori scivolano nel cabaret, improvvisando o coinvolgendo una spettatrice o tutto il pubblico. Alla fine non può mancare un ricordo di Andrea Brambilla, compagno di scena per tanti anni di Formicola e primo interprete di questo spettacolo nel 2012. *Albarosa Camaldo*

Paolino "la peste" spiega Svevo al popolo

LA COSCIENZA DI ZENO SPIEGATA AL POPOLO, di Stefano Dongetti. Regia di Paolo Rossi. Scene di Fabrizio Cormel. Con Laura Bussani, Stefano Dongetti, Alessandro Mizzi, Riccardo Morpurgo (piano) e Franco Trisciuzzi (chitarra). Prod. Bonavventura-Teatro Miela, TRIESTE - Il Rossetti Stabile del Friuli Venezia Giulia, TRIESTE.

IN TOURNÉE

Spiegare la *Coscienza di Zeno* al popolo, un'impresa improba. Perché il romanzo è uno di quei totem letterari da maneggiare coi guanti, perché è manifesto di un *milieu* culturale irripetibile e fecondo, perché Svevo, Joyce, Freud, i fermenti mitteleuropei e via di questo passo. E allora, forse, proprio per questo, l'idea di spiegarla al popolo non è poi così balzana. Nell'impresa si cimentano Stefano Dongetti, autore e orchestratore dalla scena, Alessandro Mizzi e Laura Bussani, accompagnati da due (bravi) musicisti blues, *gulash blues* per essere precisi, e diretti da quella "peste" di Paolo Rossi. E infatti l'impianto dello spettacolo è quello dell'*happening* dove si procede a soggetto, coinvolgendo lo spettatore. Sulla scena popolata di oggetti non indispensabili ma evocativi di un'epoca, un luogo (Trieste) e dei *topoi* della *Coscienza* (le enormi sigarette posate a mo' di suppellettili), i tre attori, in frac nero, procedono per quadri. Dongetti, spirito guida, presentatore *entertainer* alla Lettermann, racconta, introduce le scene, le tiene insieme. Sandro Mizzi entra ed esce dal ruolo di Zeno Cosini e, con le parole di Svevo, costruisce le scene del testo estratte a sorte per la serata (dicono che cambiano tutte le sere e c'è da giurare che sia vero). Laura Bussani, eclettica trasformista, è l'imbonitrice, la testimone oculare di 142 anni, la psicanalista-*entreneuse*, l'amante di Zeno e, per finire, un'affascinante Molly Bloom, in un monologo di grande intensità. Le parole sono quelle di Svevo, certo, ma anche di Slataper e di Saba e a esser raccontata, con leggerezza e ironia, non è solo *La coscienza*, ma anche un'epoca, una città, il suo spirito triste. Con alcuni lampi di genialità, come la definizione di *beat generation liberty* che precede Slataper letto da Mizzi alla Kerouac, o lo Zeno *stand up comedian* di Dongetti, con elmetto alla Bismark, l'unico umorista depresso della storia. *Ilaria Angelone*

Il *talent* amletico di Collettiv0 Cinetic0

AMLETO, concept, regia e voce di Francesca Pennini. Drammaturgia di Angelo Pedroni. Con Carmine Parise, Angelo Pedroni, Stefano Sardi. Prod. Collettiv0 Cinetic0, FERRARA - Teatro Franco Parenti, MILANO.

IN TOURNÉE

Un afflato consapevolmente goliardico anima l'*Amleto* di Collettiv0 Cinetic0, compagnia *sui generis* guidata dalla mente di Francesca Pennini. Dopo <*Age*>, il gruppo continua la sua preziosa ricerca sul rapporto tra macchina scenica e gioco, regolamentazione e aleatorietà, portando alle estreme conseguenze alcune maniacali intuizioni già osservate nei precedenti lavori. L'*Amleto* di Collettiv0 Cinetic0, infatti, è affidato totalmente a chi lo partecipa: quattro comuni mortali che hanno deciso di prendere parte a un concorso per aggiudicarsi il ruolo dell'eroe tragico solo per una sera (con tanto di premio in denaro). Uniche informazioni date prima dello spettacolo ai candidati sono le regole del gioco mentre ad avere in mano il loro destino è il pubblico chiamato ad approvare o disapprovare le loro esibizioni attraverso l'applauso (un applausometro ne capta l'intensità trasformandola in valore numerico e determinando la morte di un concorrente dopo ogni *manche*). Ma *Amleto* non è solo il pretesto per una virata al "divertentismo". È piuttosto una condizione, una trappola, una prigione all'interno di un dispositivo dispotico e tirannico. In un *Hamlet Got Talent* vicino al triviale per attori e registi di sorta pronti a varcare la soglia dello spettacolo dal vivo, Collettiv0 Cinetic0 individua rimasugli di un immaginario capace di far sopravvivere *Amleto* alla sua interpretazione e alla sua stessa messa in scena. In questa *gamification* del tragico, che scompone e ricompone i codici del teatrale, la scena è chiamata ad affrontare la sua stessa regolamentazione e ad affermarsi nonostante l'inettitudine dell'eroe che la abita. Nessuna azione, nessuna Ofelia o Gertrude è più forte dell'ingranaggio, del meccanismo matematico che determina vita e morte (essere o non essere), della competizione nella sua più volgare natura e dell'aleatorietà attraverso la quale l'immagine di Amleto emerge e si plasma, come fantasma, sulla biografia dell'interprete eletto. Non è un caso se i momenti più interessanti dello spettacolo sono quelli in cui tale meccanismo risulta affilato e pulito più che cinico, razionale e invariabile più che spietato. Qui il testo shakespeariano riesce a diventare riflessione metalinguistica sulla performance e non narrazione crudele di un gioco fine a se stesso. *Matteo Antonaci*

Amleto
(foto: Fabio Bortot)

È un *Adelchi* "vero" quello dei Lenz

ADELCHI, drammaturgia e imagoturgia di Francesco Pititto. Regia, installazione e costumi di Maria Federica Maestri. Musica di Andrea Azzali. Con Franz Berzieri, Carlo Destro, Carlotta Spaggiari. Prod. Lenz Rifrazioni, Parma. FESTIVAL NATURA DÉI TEATRI # 19, PARMA.

Secondo capitolo di un progetto biennale dedicato alla riscoperta di Manzoni, ripulito della spessa coltre di polvere depositata sull'autore dalla vulgata scolastica, il nuovo spettacolo di Lenz Rifrazioni esplora *Adelchi*, tragedia letta attraverso l'anima e lo sguardo di tre attori, affetti da disturbi dello spettro autistico, che la compagnia definisce "sensibili". Sul palcoscenico, che tre teli/diaframmi quasi trasparenti suddividono in altrettanti luoghi deputati, agiscono i quattro personaggi intorno ai quali, secondo Maestri e Pititto, è costruita la tragedia: Franz Berzieri – accomodato su una poltrona-trono – è Desiderio e anche Carlo Magno; Carlo Destro è il giovane e spaesato Adelchi; mentre Carlotta Spaggiari è la pura e disperata Ermengarda. Ed è proprio quest'ultima la vera protagonista dello spettacolo: Pititto e Maestri hanno rintracciato nella giovane attrice un'inusitata capacità di adesione totale al triste destino della figlia del re longobardo Desiderio, costretta dalla ragion di stato a sposare Carlo Magno il quale, in seguito allo scontro tra Franchi e Longobardi, la ripudia senza pietà. Carlotta non interpreta Ermengarda ma è Ermengarda, nel suo timore reverenziale nei confronti del padre, nel suo amore appassionato verso il marito, nella disperazione che la conduce alla morte per crepacuore. Una verità di sentimenti e pensieri che dona preziosa autenticità a un palcoscenico sul quale la polverosa tragedia manzoniana si rianima e si riempie di nuovi significati. Sono immagini e invenzioni apparentemente semplici eppure assai dense: Adelchi ed Ermengarda che, come cani ubbidienti, strisciano ai piedi del padre Desiderio, incapaci dell'aggressività dei due mastini che compaiono nelle suggestive immagini proiettate sui teli; i due fratelli che mimano una partita di tennis, fingendo la sfida impossibile con il proprio destino, la propria «improvvida sventura». La precisione e la raffinatezza dell'impianto scenografico e visuale sono efficaci correlativi oggettivi di movimenti dell'anima che la sensibilità accentuata dei tre concentratissimi interpreti sa tradurre in una performance di rara e lancinante verità. *Laura Bevione*

Se la classe operaia rinuncia al Paradiso

7 MINUTI, di Stefano Massini. Regia di Alessandro Gassman. Scene di Gianluca Amodio. Costumi di Lauretta Salvagnin. Luci di Marco Palmieri. Con Ottavia Piccolo, Paola Di Meglio, Silvia Piovan, Olga Rossi, Maiga Balkissa, Stefania Ugomari Di Blas, Cecilia Di Giuli, Eleonora Bolla, Vittoria Chiacchella, Arianna Ancarani, Stella Piccioni. Prod. Emila Romagna Teatro Fondazione, MODENA - Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA - Teatro Stabile del Veneto, PADOVA.

IN TOURNÉE

7 minuti

Sembra in tutto e per tutto un "ricalco" registico e drammaturgico, questo *7 minuti* di Massini e Gassman, sul "dramma giudiziario" *La parola ai giurati*, di Reginald Rose. Al film dichiara di essersi ispirato l'autore che, con abilità di scrittura e sicuro mestiere, crea un'infallibile macchina drammaturgica. Naturalmente, cambiano i personaggi, il tema, le situazioni ma la *suspense*, quella tecnica segreta che ti tiene incollato alla sedia per vedere come va a finire, è la medesima, mentre la tecnica di narrazione teatrale procede perfettamente scandita dagli interventi delle 11 operaie in scena. La parola dunque a queste donne chiuse in una stanza a decidere se accettare la proposta dei nuovi padroni della fabbrica in cui lavorano di ridurre di sette minuti, cioè quasi della metà, la loro pausa ricreativa, o rifiutarla mettendo anche a rischio il posto di lavoro, ma con la possibilità, per alcune di esse certezza, di non essere più sindacalmente ricattabili. La vicenda si ispira a un fatto realmente accaduto in Francia nel 2012, ma Stefano Massini la traduce, opportunamente, in un linguaggio più vicino alle lotte sindacali in Italia, con argomentazioni forse un po' approssimative e retrò che hanno tuttavia una buona capacità di coinvolgimento. Ma, intanto che la discussione politica va avanti, prendono corpo le esigenze individuali, emerge la fotografia dell'odierna classe operaia che, avendo rinunciato al paradiso, va alla ricerca non del bene collettivo ma di un posto al sole. Contro queste "persone sociali", Blanche, una caparbia e convincente Ottavia Piccolo, combatte la sua battaglia per riuscire a portarle dalla sua parte, rifiutando l'avvelenata proposta. Ci riuscirà? Neanche alla fine avremo la risposta. A ciascuno spettatore spetta la sua. Molto brave tutte le interpreti a sfuggire alla trappola del "già visto", del "già sentito" appellandosi alla natura dei rispettivi sentimenti. *Giuseppe Liotta*

Vivi, lavora, ama l'anarchia secondo le Albe

AMORE E ANARCHIA, di Luigi Dadina e Laura Gambi. Regia di Luigi Dadina. Scene e luci di Pietro Fenati ed Elvira Mascanzoni. Suoni di Alessandro Renda. Con Luigi Dadina e Michela Marangoni. Prod. Ravenna Teatro, RAVENNA.

Può una persona essere pienamente nel mondo e al contempo sparire? E un attore in scena? Il Teatro delle Albe pare voler rispondere a questi interrogativi con *Amore e anarchia*, spettacolo che narra di una coppia di combattivi anarchici nati a metà Ottocento (Maria Luisa Minguzzi e Francesco Pezzi) e da circa un secolo residenti, non visti, nella scuola di San Bartolo, vicino a Ravenna (luogo dove il lavoro ha debuttato). Due figure dialogano. Raccontano. Cantano. Mugugnano. Si commuovono. Sembrano domandarsi, come direbbe Woody Allen, «se un ricordo è qualche cosa che abbiamo o che abbiamo perduto». Sono due ossimori: vivi e fantasmatici, desideranti e rappacificati, vicini e discosti. Interagiscono in e con uno spazio elegantemente geometrico che dà volume alla loro sdoppiata condizione attraverso materici contrasti: buio-luce, bianco-nero, pieno-vuoto. Fanno del "confondere" (nel senso etimologico di "versare un elemento nell'altro") la cifra dello spettacolo. Nella semioscurità della minuscola sala affondata nella campagna ravennate viene in mente *Il cielo sopra Berlino* di Wim Wenders: là due umanissimi angeli, Damiel (Bruno Ganz) e Cassiel (Otto Sander), qui il co-fondatore del Teatro delle Albe Luigi Dadina e Michela Marangoni. Stanno in equilibrio, con destrezza, tra l'ineludibile "qui e ora" della (rap)presentazione e la condizione, propriamente surreale, nella quale ciò di cui resta traccia nella memoria non si sa se sia o meno un prodotto dell'immaginazione. Non si pensi a fumosi concettualismi: *Amore e anarchia* è uno spettacolo di robusto teatro d'attore con un impianto tradizionalmente testocentrico e un copione costruito, anche con la consulenza degli studiosi Massimo Ortalli e Cristina Valenti, su basi storiche ben documentate. Dal punto di vista recitativo, Dadina aggiunge alla consueta rocciosità inedite sfumature di fragile morbidezza, mentre Marangoni dà prova di maturità, dopo un decennio di apprendistato alla bottega artigiana delle Albe: un lento, paziente allenamento alla sottrazione. *Michele Pascarella*

Provocazioni e dubbi esistenziali sulle scene di Vie Festival

Generano inquietudine gli spettacoli del Festival organizzato dall'Ert, che vede, fra gli ospiti 2014, i Belarus Free Theatre, Angélica Liddell, Jeton Neziraj e gli italiani Babilonia Teatri, Teatro delle Albe, Nanni Garella, Andrea Adriatico e Teatrino Giullare.

Red Forest

RED FOREST, di Nicolai Khalezin e Natalia Kaliada. Drammaturgia di Fenella Dawnay. Regia e scene di Nicolai Khalezin. Costumi di Stephanie Pan. Musiche di Arkadiy Yushin e Ignatius Sokol. Video e luci di Andrew Crofts. Con 12 interpreti internazionali. Prod. Belarus Free Theatre, Minsk/Londra. VIE FESTIVAL, MODENA.

C'è una grande idea alla base del nuovo lavoro dei Belarus Free Theatre: raccontare i danni ambientali e i guasti dei cambiamenti climatici a partire dalle conseguenze sulle vite degli individui. Il tutto intercettando la testimonianza dei diretti interessati, attraverso tre settimane e più di lavoro sul campo, per il mondo e nel mondo. Premessa non nuova, per una compagnia che ci ha abituati a fare della politica il proprio vettore d'ispirazione, e che viene qui radicalizzata e giustificata da una committenza esterna – il Lift di Londra – e un team internazionale di ricerca. Si spazia così dall'Australia alla Nigeria, dal Bangladesh all'India, dal Brasile al Marocco, dalle aree contaminate da Chernobyl in Bielorussia al Sud Dakota, dalle Maldive alla Siria, l'Iraq e lo Sri Lanka. Tanto materiale, tanti frammenti di storie che vengono poi cucite e rappresentate visivamente con gli strumenti che la compagnia conosce meglio e per la quale si è giustamente affermata in tutto il mondo: l'uso accorto del suono e delle musiche, la fascinazione per la luce e le immagini video, le reminiscenze da Peter Brook nel lavoro sul corpo e l'attore. Proprio l'accumulo seriale delle narrazioni finisce col mostrare, tuttavia, anche i limiti dell'operazione. Perché sono poche alcune settimane, se non si conosce il territorio e non si è mossi da un'autentica urgenza, per raccogliere del materiale soddisfacente. Non si scava a fondo. Ci si limita al puro resoconto cronachistico, buono al più per un servizio televisivo, ma insufficiente per un'operazione artistica. Parimenti, nella rielaborazione drammaturgica, la mera giunzione paratattica dei frammenti, intorno alla vicenda di Aisha ed entro uno schema aprioristicamente dato, finisce col sacrificarne le irriducibili diversità. Le storie si riducono a puri *exempla* per illustrare un dramma a tesi, che bene farebbe invece un artista a decostruire, smontando i luoghi comuni. Così, quello che voleva essere il resoconto post-epico di una tragedia che ci riguarda tutti, finisce col risolversi in uno show di pura divulgazione. Un'esposizione universale sofisticata e patinata, fascinosa e ammiccante, che si limita però a "mostrare", senza prendersi la briga di "partecipare". Presto generando, nello spettatore, quel sentimento che più di ogni altra cosa il teatro dovrebbe scongiurare: l'assuefazione. *Roberto Rizzente*

ONE FLEW OVER THE KOSOVO THEATER, di Jeton Neziraj. Regia di Blerta Neziraj. Scene e costumi di Susanne Maier-Staufen. Musiche di Gabriele Marangoni. Con Bajrush Mjaku, Adrian Morina, Anisa Ismaili, Adrian Aziri, Ernest Malazogu. Prod. Qendra Multimedia, Pristhina (Kosovo). VIE FESTIVAL, MODENA.

Nei regimi totalitari dell'Europa dell'est prima della caduta del Muro di Berlino, il teatro dell'assurdo e la commedia allegorico-grottesca erano i grimaldelli comunemente usati in scena per aggirare la censura, per parlare (e criticare), attraverso metafora, dei problemi politici e sociali. Non sembra essere cambiato granché se Jeton Neziraj, uno degli elementi di punta dell'odierno teatro balcanico, usa in *One Flew over the Kosovo Theater* il classico gioco del teatro nel teatro e molto Beckett (non a caso *Aspettando Godot*) per raccontare gli ostacoli che il suo Paese sta affrontando per liberarsi dalla dittatura ideologica e nazionalistica del passato e quanto sia ancora lunga la strada che conduce alla vera democrazia. Siamo alla vigilia della nascita del Kosovo, nel 2008. Il Primo Ministro ordina a una compagnia, che sta provando appunto *Aspettando Godot*, uno spettacolo sulla dichiarazione d'indipendenza, che per altro non si sa quando avverrà. Le ingerenze politiche naturalmente sono forti e Godot – ecco il gioco di teatro nel teatro – diventa la stessa dichiarazione d'indipendenza in un Paese ancora segnato dalle ferite di guerra e dalla corruzione, dove tutti sono poveri, fa freddo e ci si consola bevendo raki. Scandito da didascalici capitoli post-brechtiani e da un vitale piglio naif, lo spettacolo procede tra tentativi di seduzione del Primo Ministro da parte della prima attrice, preoccupazioni politiche sul rispetto delle regole e sulla necessità di fare bella figura davanti all'Occidente e desideri di autonomia artistica da parte della compagnia. Due musicisti in scena (Susanna Tognella al violino e Gabriele Marangoni all'armonica) accennano motivetti da colonne sonore di film (*Cantando sotto la pioggia*, *Il padrino*, *Via col vento*, *007*) che ironicamente strizzano l'occhio a quell'Ovest, a cui il neonato Kosovo vorrebbe forse assomigliare, nel bene e nel male. È uno spaccato amaro quello tratteggiato da Neziraj, raccontato con strumenti teatrali forse per noi un po' datati, ma forti di una vera urgenza storica e politica, che non rinuncia alla speranza con un sorriso beffardo. Come nel finale, quando il Primo Ministro, tra palloncini colorati e stelle di carta, rimane "schiacciato" dal crollo del graticcio che ricorda tanto l'inferriata di una prigione. A questo punto l'indipendenza potrebbe essere davvero vicina. *Claudia Cannella*

VITA AGLI ARRESTI DOMICILIARI DI AUNG SAN SUU KYI, testo e regia di Marco Martinelli. Scene e costumi di Ermanna Montanari. Luci di Francesco Catacchio ed Enrico Isola. Musiche di Luigi Ceccarelli. Con Ermanna Montanari, Roberto Magnani, Alice Protto, Massimiliano Rassu. Prod. Teatro delle Albe-Ravenna Teatro. VIE FESTIVAL, MODENA.

IN TOURNÉE

La modalità drammaturgica della "parabola" è ormai la cifra consolidata della scrittura di Marco Martinelli, che questa volta sposta la temperatura dalla "visceralità romagnola" di *Pantani* alla "spiritualità birmana" della leader e Nobel per la Pace Aung San Suu Kyi. Una storia che viene da lontano per interrogare il nostro presente: bene comune, democrazia, libertà, verità, giustizia, sacrificio di sé le parole chiave di una narrazione scandita da 18 capitoli di dichiarata matrice brechtiana. Così come la dominante frontalità degli attori in scena che, in un certo senso, trasforma gli spettatori nel popolo birmano, da coinvolgere e (ri)educare. Anche questo molto brechtiano. Della ieratica Suu, a cui solo la voce e la presenza magnetica di Ermanna Montanari potevano dare corpo, viene ripercorsa l'esistenza esemplare tra pubblico e privato, fantasmi del passato (*in primis* quello del padre Aung San, fautore dell'indipendenza birmana e primo presidente assassinato appena trentenne quando Suu aveva due anni) e Storia presente per fermarsi al 2010, anno della fine di quei 21 anni di arresti domiciliari e non. Un drappo rosso in verticale, alcune proiezioni sul fondo, microfoni ad asta in proscenio, bastano a evocare un mondo, lontano e vicino al tempo stesso, insieme alle luci di rara efficacia narrativa approntate da Catacchio e Isola e alla splendida partitura musicale di Ceccarelli, che intreccia rap e musiche tradizionali birmane, sonorità metalliche e il *Canone* di Pachelbel. Una regia limpida, dunque, ben calibrata sul testo e, oltre che sul conclamato carisma della Montanari, anche sulla solidità della restante compagine attorale (Magnani, Protto e Rassu impegnati in più ruoli). Ma, sul fronte puramente drammaturgico, mentre nel *Pantani* Martinelli nuotava a suo agio in acque sentite e conosciute, in questo caso trapela qua e là il disagio di una materia sfuggente e di per sé non priva di ambiguità. Se per Pantani c'era amore, anche per la fragilità dell'eroe, per Aung San Suu Kyi ci sono ammirazione e timore reverenziale, che un poco allontanano la confidenza. Forse l'equilibrato punto d'incontro sarebbe proprio quel Brecht con cui da tempo il Teatro delle Albe tesse un dialogo a distanza e che forse è giunto il momento di affrontare da vicino. *Claudia Cannella*

LA PERSECUZIONE E L'ASSASSINIO DI JEAN-PAUL MARAT *rappresentati dagli internati dell'ospedale di Charenton sotto la guida del Marchese di Sade*, di Peter Weiss. Adattamento e regia di Nanni Garella. Costumi di Elena Dal Pozzo. Musiche originali di Saverio Vita. Con Laura Marinoni, Nanni Garella, Nicola Berti, Giorgia Bolognini, Luca Formica, Pamela Giannasi, Maria Rosa Iattoni, Iole Mazzetti, Fabio Molinari, Mirco Nanni, Lucio Polazzi, Deborah Quintavalle, Moreno Rimondi, Roberto Risi. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, Modena - Associazione Arte e Salute onlus, Bologna. VIE FESTIVAL, MODENA.

IN TOURNÉE

La versione di Nanni Garella del *Marat-Sade* di Peter Weiss pare voler rinunciare a tutte quelle forti connotazioni filosofiche, ideologiche e politiche che ne fecero uno dei testi *cult* del teatro di metà anni Sessanta – uno per tutti: l'allestimento di Peter Brook nel 1964 per il Royal Shakespeare Theatre di Londra – per "adattarlo" ai suoi attori della Compagnia Arte e Salute di Bologna, veri pazienti psichiatrici, con i quali ha portato in scena diversi lavori fino a rappresentare un *unicum* nel variegato panorama teatrale nazionale. L'ambizione dichiarata di Garella è quella di considerare la Compagnia che dirige un complesso professionistico a tutti gli effetti, a cui poter chiedere, e pretendere, livelli di resa teatrale cospicui. Per la verità, spesso il regista affianca in scena questo particolare *ensemble* di attori, forse col segreto convincimento di farli crescere e di annullarne il comunque esistente gap interpretativo. Qualche volta funziona, altre volte no. Come in questo caso, in cui una attenta e generosissima Laura Marinoni, nella parte di Charlotte Corday, è visibilmente fuori posto in quel contesto, tesa com'è alla ricerca costante di un interlocutore con cui avere uno scambio attoriale vero. Lo stesso Nanni Garella, che si è assegnato la parte del Marchese De Sade, si costringe nelle secche di una camicia di forza che gli blocca i movimenti e lo tiene sempre in disparte, fuori dal centro dell'azione. In verità, la rappresentazione non è tenuta insieme da alcuna logica poetica o drammaturgica interna, ma solo da quella cornice sociale e umana che la giustifica e la protegge. La colonna sonora, composta con musiche originali da Saverio Vita, è gradevole e trae spunti dal repertorio "leggero", tanto da spostare lo spettacolo dalle tematiche potenti e terribili del testo di Weiss verso qualcosa di molto popolare, cantabile. Per quanto riguarda il resto della composizione, c'è il rischio di cadere nella retorica emotiva di fronte a una realtà di disagio mentale che ha trovato tuttavia sul terreno del teatro il suo riscatto. *Giuseppe Liotta*

JESUS, di Valeria Raimondi, Enrico Castellani, Vincenzo Todesco. Con Enrico Castellani, Valeria Raimondi, Ettore Castellani. Prod. Babilonia Teatri, Oppeano (Vr). CONTEMPORANEA FESTIVAL 2014, PRATO - 67° CICLO DI SPETTACOLI CLASSICI AL TEATRO OLIMPICO DI VICENZA - VIE FESTIVAL, MODENA.

IN TOURNÉE

Sembra un ritorno alle origini. Alla forza, alla sfacciataggine, alla sensazione di nervi scoperti che ci colpì tutti, quando nel 2008 vedemmo *Made in Italy*, primo manifesto della poetica di Babilonia Teatri. Dopo aver imboccato altre strade, talvolta divergenti come è accaduto con *Pinocchio* e *Lolita*, Enrico Castellani e Valeria Raimondi tornano a quel teatro "di necessità". Che è una parola davvero troppo consumata. Ma è la sola che spieghi perché si devono dire le cose, perché a certe domande bisogna dar risposta. A un bambino che chiede «Perché si muore, mamma?», una risposta va data. Quella domanda, Ettore, il loro bambino, l'ha posta con la naturalezza di un'età, 3 anni, in cui nella mente si disegnano – a colori di favola e a forma di punti di domanda – le immagini della vita e della morte. Gesù bambino. Gesù crocifisso. «Avremmo potuto mentire. Dire di no. Che non tutto finisce. Che questo è solo un passaggio. Che la vita vera è altrove. Avremmo potuto rassicurarlo. Dirgli che Gesù ci salva e ci vuole bene». Da qui parte *Jesus* e qui *Jesus* ritorna. Scabro, senza fronzoli come *Made in Italy*, capace di smuovere discussioni o di prestare il fianco ad accuse di buonismo e superficialità, *Jesus* è invece uno spettacolo di interrogativi, asciutto, coinvolgente. Per chi questi problemi se li pone, *of course*. Dimostrazione della necessità di un Paradiso. Qualunque esso sia, magari personale. Ricognizione su un personaggio pervasivo, mediatico, virale. Che alla vita e alla morte però dà senso e giustificazione: Jesus. Il Gesù dei Vangeli. O quello sull'etichetta dei jeans. O quello che si è fidanzato con Madonna (nel senso della cantante). Un Jesus Superstar che occhieggia dalle tele delle chiese, dalle copertine dei dvd, dai libri sull'espositore all'autogrill. Un Jesus pop, per rilanciare l'etichetta che Stefano Casi mette nel titolo del suo libro (per Titivillus) sul teatro dei Babilonia. Tanto pop che non si vergogna di farci ascoltare insieme Verdi e i Depeche Mode, Schubert e Vasco Rossi. *Roberto Canziani*

Vita agli arresti domiciliari di Aung San Suu Kyi (foto: Enrico Fedrigoli)

LE AMANTI, di Elfriede Jelinek. Traduzione di Valeria Bazzicalupo. Drammaturgia, regia e interpretazione del Teatrino Giullare. Scene e oggetti di Cikuska. Prod. Teatrino Giullare, Sasso Marconi (Bo) - Festival Focus Jelinek, Bologna. VIE FESTIVAL, MODENA.

Due storie di donne diverse per parlare di lavoro e d'amore. Una cronaca minuziosa di vita quotidiana dove gli eventi hanno l'insignificanza della normalità, dei gesti inutili e vuoti, delle parole banali che si dicono ogni giorno per forza di abitudine: Paula e Brigitte, come le "dolci fanciulle" di Schnitzler, cercano l'amore per crescere, vivere, emanciparsi, non rimanere ai margini dell'esistenza. Sono due cucitrici, entrambe operaie in una fabbrica di reggiseni: il sogno di Paula si chiama Erich, mentre quello di Brigitte ha nome Heinz. Scritto nel 1975, il romanzo di Elfriede Jelinek ha un'ampia struttura musicale composta di brevi capitoli, in cui, in un montaggio alternato di situazioni, si parla ora dell'una ora dell'altra attraverso il flusso ininterrotto di una voce narrante che racconta la loro storia come se le tallonasse d'appresso, le spiasse dal buco di una serratura, le inseguisse per carpirne le emozioni, i comportamenti, i segreti. Come un entomologo, sembra studiarne le reazioni, le fughe e i disincanti, a volte con amorevole partecipazione, a volte con indifferenza proprio come le sue protagoniste, ma sempre con lucida pietà. Forse l'eco di una fiaba lontana, tragicamente contemporanea. Giulia Dall'Ongaro ed Enrico Deotti del Teatrino Giullare, nel loro adattamento sembrano cogliere questo nucleo primigenio del racconto e lo trasformano in una partitura scenica di grande suggestione fonetica e visiva dove le due storie assumono la forma teatrale di una inquietante favola brechtiana che, nonostante l'umorismo da cui è pervasa, non ci conforta né ci rassicura sul destino finale di Paula, Brigitte e dell'odierna umanità. *Giuseppe Liotta*

UN PEZZO PER SPORT, di Andrea Adriatico, da Elfriede Jelinek. Luci, scene e costumi di Andrea Barberini. Con Anna Amadori, Francesca Mazza, Olga Durano, Eva Robin's, Patrizia Bernardi e altri 8 interpreti. Prod. Teatri di Vita, Bologna - Ert, Modena - Festival Focus Jelinek, Bologna. VIE FESTIVAL, MODENA.

Lo spazio scenico come una grande palestra dove si svolgono esercizi fisici di ginnastica, o come terreno di uno scontro fra fazioni opposte in cui si privilegia il conflitto fra uomini e donne. Impossibilitato a "mettere in scena" questo testo di Elfriede Jelinek, scritto per il teatro, ma non per essere rappresentato, Andrea Adriatico ne offre una visione nello stesso tempo parziale ma scenicamente allargata alle dimensioni di una platea, quella dell'Arena del Sole di Bologna, portata a livello del palcoscenico col quale, tolte le sedie, forma un unico immenso campo di battaglia soprattutto verbale, che tuttavia, invece di semplificare, moltiplica le difficoltà di comprensione del turbinoso e fluviale testo della scrittrice austriaca. Lo sterminato quadro narrativo – un perfetto esempio di "antiteatro" – viene teatralizzato nei modi di un gioco scenico molto dinamico, leggero, perfino divertente, e quanto vi è di tormentato e tragico nel racconto della Jelinek assume qui le forme figurative del grottesco, dell'assurdo, dell'iperbole metafisica. Di parole ne scivolano tante, ma sembrano avere una ragione più sonora e musicale che di contenuto, di senso, come per sfuggire alle "cose" materiali, non corrispondergli più, in fuga verso un piano soprattutto mentale mentre i corpi si muovono irresistibili, di corsa verso mete agognate ma invisibili. Lo sport come metafora ideologica dell'uomo-massa descritto settanta anni fa da Ortega y Gasset, quell'uomo medio, senza qualità, che è diventato il vero *dominus* della società contemporanea e che forse con l'azione teatrale si può risvegliare, e brechtianamente cambiare. Da questo spettacolo, formalmente corale, si staccano precise individualità vere e proprie persone drammatiche che rimandano a ruoli e luoghi della classicità, in maniera ironica, o nell'irrisione tragica. Fra i tanti che si muovono in scena infaticabilmente segnaliamo le performances di Anna Amadori, Francesca Mazza, Olga Durano, Eva Robin's, Patrizia Bernardi. *Giuseppe Liotta*

REGGIO EMILIA

Peeping Tom: in una casa di riposo la resa dei conti con il padre

VADER, regia di Franck Chartier. Drammaturgia di Gabriela Carrizo. Scene di Peeping Tom e Amber Vandenhorck. Costumi di Peeping Tom. Luci di Giacomo Gorini e Peeping Tom. Con Leo De Beul, Tamara Gvozdenovic, Hun-Mok Jung, Simon Versnel, Maria Carolina Vieira, Brandon Lagaert, Yi-Chun Liu. Prod. Peeping Tom, Bruxelles e altri 9 partner internazionali. FESTIVAL APERTO, REGGIO EMILIA.

I belgi Peeping Tom portano in scena il primo atto, incentrato sulla figura paterna, di una trilogia dedicata alle relazioni familiari. Il particolarissimo linguaggio della composita compagnia belga, tuttavia, scansa abilmente luoghi comuni – letterari e pittorici – e non soltanto ambienta il proprio spettacolo in una casa di riposo, ma raddoppia le figure paterne – il figlio che va a trovare l'anziano genitore Leo è, a sua volta, padre di un giovane contestatore, Simon – e, di conseguenza, i punti di vista.
All'effetto in qualche modo straniante originato dall'inusuale ambientazione e al sovrapporsi di prospettive si unisce, poi, quell'inclinazione al grottesco e al surreale che contraddistingue la poetica della compagnia e che, paradossalmente, attribuisce ai suoi spettacoli una vivida efficacia nel rispecchiare dinamiche e sentimenti alla base delle relazioni umane. Nella desolata casa di riposo in cui è ospite Leo capita, così, di avere una snodabile animatrice thailandese, un'assistente mentalmente disturbata e un palco sul quale si esibiscono improbabili ospiti-musicisti. E lo stesso Leo si lancia in una trainante esecuzione al pianoforte di *Feeling*, suscitando l'entusiasmo delle ospiti femminili della struttura. L'esistenza dell'anziano uomo è scandita dalla routine – in realtà tutt'altro che monotona – della casa di riposo e dalle frettolose visite del figlio, ansioso ognora di condurre il padre a passeggiare all'aria aperta. Volontà che rivela palesemente sensi di colpa e rimorsi, gli stessi che, forse, proverà suo figlio Simon che ora, al contrario, gode nell'attaccarlo.
E la scena in cui il giovane, microfono in mano, scarica sul padre tutto il suo rancore suscitando gli applausi entusiastici degli astanti che gli consegnano pure una coppa, è esemplare di quel grottesco capace di rivelare nella sua nuda verità la natura umana di cui la compagnia è maestra. Allo stesso modo pietrifica e commuove nel profondo la scena finale, in cui la fragile nudità del padre è esposta al gelo della morte. Quel freddo senza rimedio che strozza anche il cuore dei figli, desiderosi ma incapaci di convivere serenamente con il ricordo del proprio padre, poiché, alla fine, mai riescono a conquistare con lui un rapporto realmente pacificato. **Laura Bevione**

Vader **(foto: Herman Sorgeloos).**

PRO & CONTRO

Ma il destino di Angelica è solo di *épater le bourgeois?*

YOU ARE MY DESTINY - LO STUPRO DI LUCREZIA, **testo, regia e costumi di Angélica Liddell. Costumi di Pipa & Milagros. Luci di Carlos Marquerie. Suono di Antonio Navarro. Con Angélica Liddell e 16 attori e cantanti del laboratorio presso la Biennale Teatro di Venezia. Prod. Iaquinandi, S.L. Prospero e altri 14 partner internazionali. VIE FESTIVAL, MODENA.**

You are my destiny **(foto: Brigitte Enguerand).**

Una coproduzione internazionale sostiene Angélica Liddell, in *You are my destiny*, affresco forsennato che è insieme omaggio e abiura al poema *Lo stupro di Lucrezia* di Shakespeare e del mito narrato da Tito Livio, affogati in un calderone che sfida ogni formato e che, in una struttura drammaturgica completamente squadernata, realizza un rituale rinnovato e primordiale. Certi esperimenti condotti alla radice stessa del linguaggio teatrale possano risultare urticanti, possono creare fastidio e distanza in una platea, soprattutto una rivestita di velluto come quella del Teatro Storchi di Modena, ma affilato è lo strumento che l'artista catalana maneggia nel puntare l'analisi all'essenza stessa della femminilità. La vicenda della virtuosa Lucrezia, che si toglie la vita dopo essere stata stuprata dal figlio dell'ultimo re di Roma torna in vita in un'imponente architettura scenografica, su cui incombe la facciata ad archi di un palazzo veneziano (lo spettacolo è stato ideato durante la Biennale 2013) e agisce un millimetrico disegno luci. Liddell stessa compare come una sorta di spirito guida in un ingombrante abito a *panier* turchese, quasi una bambina che sogna d'essere principessa, circondata dai suoi interpreti-feticcio e dieci performer italiani. La dolorosa scena dello stupro, una tortura performativa e terminante con una Lucrezia che sogna di perdonare il suo stupratore, si affianca nella memoria al prologo che l'artista regala a sipario ancora chiuso, leggendo con voce sommessa un'intima poesia, un braccio teso all'amore l'altro alla morte. L'iconografia rinascimentale, evocata dalle straordinarie performance di un trio di cantanti tradizionali ucraini, convive con l'esplosivo post-drammatico dell'interprete che ingurgita e sparge in terra una cassa di birra, fino a regalare il trionfale ingresso di un carro funebre eletto a macchina nuziale, con un gigantesco leone alato sgozzato sul tetto. Tale immensa macchina della crudeltà trae forza dal picchettare in sordina di una trama personale, che passa sul testo come un fantasma attraverso i muri, lasciandosi dietro una scia di una celebrazione in pompa magna, che però vibra di urgenze viscerali. *Sergio Lo Gatto*

You are my destiny di Angelica Liddell è interessante non tanto per il suo esito spettacolare, che abbiamo trovato sconnesso e fastidiosamente patinato, ma perché stimola una serie di incalzanti riflessioni sull'oggetto scenico contemporaneo, sulla sua natura e sulla sua programmatica assenza di regole predefinite. Soprattutto in relazione al ruolo dello spettatore, pericolosamente esposto alla mancanza di appigli razionali e narrativi, e quindi rassicuranti, chiamato in causa nel qui e ora di un'esperienza ambigua e polisemica, dove è il concetto stesso di verità a essere messo in discussione nell'azzeramento delle convenzioni grammaticali e sintattiche. E questo è un bene. Succede con *You are my destiny.* Per le oltre due ore della sua durata ci domandiamo se la pallida vestale indemoniata in chiodo di pelle nera e crinolina celeste ci stia prendendo in giro o ci stia stregando. Nella sua presenza scenica c'è qualcosa di violento e magnetico, ma nell'assenza di una struttura che non sia il semplice montaggio per quadri dell'esibizione di sé la sua forza si sfrangia nella calligrafia della provocazione. E allora diventa sempre meno interessante, arrivando a lambire la noia, ché di épater *les bourgeois* ormai non è più il tempo. A monte del lavoro c'è il poemetto shakespeariano *Lo stupro di Lucrezia*, ma è chiaramente solo un pretesto, un vago orizzonte su cui dislocare ossessioni più che visioni dentro una Venezia cupa, barocca e misteriosa di archi e loggiati, dove suonano campane e schiere di bambini battono tamburi fino a sfinirsi come in una tammurriata, tra processioni di monaci incappucciati, cantori ucraini (bravissimi), stilizzazioni alla Paradzanov e gallerie di nudi. Mentre lei, l'artista catalana che trasforma il suo disagio in opera, orchestra un rituale di bottiglie di birra stappate e bevute (un *leit motiv*), lavacri funebri e danze fino al finale da quasi kolossal con carro funebre che entra in scena portando un leone alato di San Marco, tramortito sul tetto. Dopo Haendel (ma dai?), arriva anche la canzone del titolo, ma per gli applausi parte addirittura *Gloria* di Umberto Tozzi. Alla rabbia performativa di Angelica Liddell non si addice il dispiegamento quasi ronconiano di un allestimento inutilmente possente che mortifica il mistero del gesto cadendo nella trappola di quella stessa rappresentazione che si vorrebbe negare. *Sara Chiappori*

Se Alice esce dal coma

WONDERLAND, **drammaturgia e regia di Nicola Bonazzi e Andrea Paolucci. Video di Simon Barletti. Con la Compagnia Gli amici di Luca. Prod. Teatro dell'Argine, SAN LAZZARO DI SAVENA (Bo) e Gli amici di Luca, BOLOGNA.**

È la punta dell'iceberg di un percorso durato due anni *Wonderland*, realizzato dalla Compagnia Gli amici di Luca, nata nel 2003 e composta da persone uscite da esiti di coma, attori, volontari e operatori della Casa dei Risvegli Luca De Nigris. A guidarli in questa lunga esperienza (in passato ricordiamo almeno Antonio Viganò e i Babilonia Teatri con quel *Pinocchio* che ancora gira) erano Nicola Bonazzi e Andrea Paolucci del Teatro dell'Argine. In scena quattordici persone, non facile. E l'idea di partenza, cioè lavorare su *Alice nel paese delle meraviglie*, deve cedere il passo e farsi strumento per parlare di loro, della vita dopo la caduta, delle trasformazioni fisiche, dei sogni di normalità. *Wonderland* diventa quindi, in un calzante gioco di teatro nel teatro, il racconto, per momenti esemplari, di questi due anni di lavoro insieme: il risveglio al mattino, il bus per andare al lavoro, le prove, l'ansia del debutto, fino al fatidico "chi è di scena". Il palcoscenico si trasforma in luogo dove riconciliarsi col mondo e con se stessi, ma è anche la barca comune su cui tutti sono saliti per raccontare la propria disabilità: «se fosse un quadro, sarebbe *La zattera di Medusa*, sperando che non diventi il *Titanic*», dice un'altra. Ecco una delle due cose che mi colpisce, annullando quell'aura di ricatto emotivo che spesso avvolge simili spettacoli: l'ironia e l'autoironia con cui riescono ad affrontare e a raccontare un presente certo faticoso, senza piangersi addosso e con una buona dose di consapevolezza della realtà. L'altra cosa è l'intelligente scelta artistica di Bonazzi e Paolucci che, partendo da una drammaturgia condivisa con tutto il gruppo, hanno realizzato video durante le prove e registrato le voci degli attori in modo tale da "alleggerire" la loro presenza sul palco da compiti complessi per chiunque come, nello stesso tempo, recitare, muoversi, raccontare. Con un risultato non da poco: vedere in scena persone libere di mostrarsi e di essere come sono, ma non tradite e camuffate da quel che non saranno mai. *Claudia Cannella*

Quando lo Stato tratta con la mafia

È STATO LA MAFIA, di e con Marco Travaglio. Regia di Stefania De Santis. Musiche di Valentino Corvino. Con Valentina Lodovini. Prod. Promo Music, BOLOGNA.

IN TOURNÉE

Dal libro edito da Chiarelettere, una nuova versione teatrale di *È stato la mafia* in cui Marco Travaglio, vicedirettore del *Fatto Quotidiano*, ritorna in scena in un momento di "teatro civile", dove l'attore cede il posto all'oratore, dopo *Promemoria - Quindici anni di storia d'Italia* e *Anestesia Totale*, per rivelare la trattativa tra Stato e mafia, fra uomini delle istituzioni e uomini di Cosa Nostra, emersa dopo le bombe del 1992-93 e proseguita fino a oggi, evidenziando in modo ironico anche i maldestri tentativi di coprire i risultati delle indagini. Al suo fianco l'attrice Valentina Lodovini recita i testi di Giorgio Gaber, Pier Paolo Pasolini, Piero Calamandrei, Sandro Pertini. Mentre la Lodovini riporta le voci di coloro che incarnavano una politica onesta, come Pertini portato spesso a modello, Travaglio in un monologo, a volte sarcastico, a volte drammatico, denuncia il coinvolgimento di rappresentanti della politica, delle forze dell'ordine, dei servizi segreti e degli apparati di sicurezza, alcuni dei quali ancora oggi rivestono ruoli di potere poiché, grazie agli accordi con la mafia, hanno potuto fare carriera. L'indagine di Travaglio è minuziosa, scende nel dettaglio, segna date e addirittura orari, usa la tecnica di creare *suspense* e attesa, lancia frecciatine ma anche accuse pesanti, parla dell'uso delle intercettazioni citando anche gli atti pubblici, facendo nomi e cognomi, per dimostrare come la morte di Falcone, di Borsellino e degli agenti della scorta sia stata anche causata da politici corrotti. Infatti le frasi pronunciate spesso a effetto, così da scuotere il pubblico, spingono a porsi domande e a cercare risposte, come nel caso della vicenda dell'ex Ministro Mancino che vede coinvolto anche il Presidente Napolitano. L'intento di Travaglio centra il bersaglio che si è prefissato: risvegliare le coscienze. A inframmezzare il discorso brani musicali eseguiti dal vivo da Valentino Corvino che diventano parte integrante dello spettacolo poiché a volte spezzano la tensione, a volte la accrescono. E in chiusura la lettura del *Discorso sulla Costituzione* di Calamandrei porta a riflettere sull'importanza della politica come impegno civile. *Albarosa Camaldo*

Ritratto nella cripta dell'attore in disarmo

RECITA DELL'ATTORE VECCHIATTO NEL TEATRO DI RIO SALICETO, di Gianni Celati. Con Claudio Morganti ed Elena Bucci. Prod. Esecutivi per lo Spettacolo, Prato - Regione Toscana, Firenze - Contemporanea Festival, Prato. FESTIVAL CONTEMPORANEA 2014, PRATO.

IN TOURNÉE

Potrebbe essere nato nel 1910, a Venezia, l'attore Attilio Vecchiatto, giramondo alla maniera di Salvini e della Ristori, ammirato da Laurence Olivier e Jeanne Moreau, osannato da platee nord e sudamericane. E potrebbe aver chiuso la propria carriera con una recita, inacidita e malinconica, sul palcoscenico di un teatrino in disarmo, tra oche e nebbie nella Padanìa. Potrebbe, appunto. Ma così non è stato, perché la biografia di questo glorioso scavalcamontagne, la pubblicazione dei suoi sonetti, la trascrizione di quell'ultima recita nel teatrino emiliano di Rio Saliceto, dove Vecchiatto avrebbe dato il meglio e anche il peggio di sé, accudito dalla moglie Carlotta, sono un play letterario-teatrale inventato vent'anni fa da Gianni Celati, fecondo scrittore italiano di beffarda matrice joyciana. In pochi assistemmo alla nascita di Vecchiatto: non nel 1910, ma alla metà degli anni '90, quando Celati stesso gli diede parola e voce, tra gli appuntamenti del TeatroFestival di Parma, per affidarlo poi a Mario Scaccia, che di quella tradizione capocomicale e delle sue rodomontate avrebbe certo potuto incarnare l'eredità. Come del resto avevano fatto Osborne, e Bernhard, e Minetti, con i loro affettuosi e isolenti ritratti dell'attore "da vecchio". Una scelta sofisticata e sotterranea di Claudio Morganti ed Elena Bucci ha riportato in vita Vecchiatto, e ce lo ha fatto incontrare di nuovo a Prato, in occasione di Contemporanea 2014, calato nella cripta di quell'Istituto Magnolfi che sembra conservare ancora, là sotto, l'eco delle voci di baccante di Marisa Fabbri. I tavolini attorno cui ci accomodiamo, davanti a un bicchiere di vino e a una coppetta d'uva, assicurano quella complicità che la pièce richiede, immaginando che pochi e sonnacchiosi spettatori assistano all'ultima recita a Rio Saliceto. Nella quale, attraverso le tre età canoniche delle figure shakesperiane (Amleto, Macbeth, Re Lear) Vecchiatto-Morganti si racconta. E racconta anche po' l'Italia, prima che l'ultimo sipario cali, su di sé, e su quel decennio. *Roberto Canziani*

Alla luce
(foto: Roberto Palermo)

Una crudele *roulette* per vincere la vista

ALLA LUCE, drammaturgia di Michele Santeramo. Regia e scene di Roberto Bacci. Costumi "La Scaletta Creazioni" di Maria Giovanna Nardi. Luci di Stefano Franzoni. Con Sebastian Barbalan, Michele Cipriani, Silvia Pasello, Francesco Puleo, Tazio Torrini. Prod. Fondazione PONTEDERA Teatro.

IN TOURNÉE

Ardua e scivolosa la materia che Michele Santeramo sceglie quale cardine della sua nuova drammaturgia, ovvero la cecità. Materia con precedenti letterari illustri, quali, ad esempio, l'omonimo romanzo di Saramago o lo straordinario capitolo contenuto in *Sopra eroi e tombe* di Ernesto Sabato, il "Rapporto sui ciechi". Tuttavia l'inizio di *Alla luce* fa ben sperare. Un clima carico di attesa e tensione pervade la scena, dove due coppie di non vedenti – due fratelli (Michele Cipriani e Francesco Puleo) e una coppia (Tazio Torrini e Silvia Pasello) – si sfidano in un crudele gioco, che ha nel totale controllo delle emozioni negative la prerogativa necessaria per conquistare la vittoria. La partita è articolata in sette prove, con ferree regole contenute in un grosso libro, che dà il titolo alla pièce. Il premio in palio è la vista. In uno spazio oscuro, con una scenografia ridotta ai minimi termini, un cinico *croupier* (Sebastian Barbalan), conduce il gioco con freddezza e distacco. I quattro sfidanti si accingono alla tenzone, con il coraggio disperato di chi nulla ha da perdere. Ben presto, tuttavia, l'architettura drammaturgica sembra disgregarsi, allontanandosi dalla traccia iniziale, per lasciare spazio ai conflitti che si celano all'interno delle due coppie: tra i due fratelli c'è un rapporto malato, di convenienza e opportunismo, mentre la donna ha alle spalle un gesto disperato e crudele che ha incrinato per sempre il rapporto col marito. Ma nello spostare l'attenzione dal gioco ai drammatici rapporti interpersonali – tralasciando una vena ironica che nella prima parte attenuava le discese nel tragico – assistiamo a scontri feroci, caratterizzati da un'esuberanza scenica a tratti eccessiva e stremante, dove tutto è troppo carico e urlato, eccessivamente in primo piano, e si perde a poco a poco ciò che di buono avevamo intravisto nella prima parte ed era presente nell'idea di partenza, rischiando, soprattutto nel finale, di offrire allo spettatore riflessioni ed esiti che profumano di "già detto". *Marco Menini*

Intercity: linea diretta dall'umanità senza diritti

Ma quanti litri di birra si bevono, durante lo spettacolo presentato alla ribalta del Festival Intercity, le due ragazze della ceca **Spitfire Company** in *Antiwords*, ispirato a *L'udienza* di Vaclav Havel? Le giovani e brave Jindriska Krivankova e Tereza Havlickova (dirette da Petr Bohac) offrono al pubblico un prodotto teatrale fresco e accattivante, ma anche accurato e ben condotto. Le due ragazze – indossando delle teste giganti – dosano con attenzione ed efficacia toni ironici e grotteschi, paradossali o sottilmente inquietanti, cogliendo lo spirito di fondo dell'amara parabola di Havel nel colloquio, interrotto e improbabile, tra un intellettuale dissidente e perseguitato politico e il suo superiore alcolizzato portatore, pur nel suo squallore esistenziale, dell'autorità. Con *Alla mia età mi nascondo ancora per fumare* (vedi recensione a pag. 68), *Antiwords*, uno dei tre spettacoli stranieri ospiti, è stato probabilmente la proposta migliore dell'edizione numero 26 dell'Intercity Festival al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino.

Il festival quest'anno ha viaggiato tra Palestina, Belgio, Algeria e Repubblica Ceca, sulle orme di una drammaturgia innovativa e contemporanea. Dal Belgio è arrivato il teatro-danza, immaginoso e trasgressivo, del *Cocktails* della **Compagnia Thor** di Thierry Smits: un caos organizzato di metamorfosi a catena dei cinque, esuberanti interpreti, un turbinio di scene con le tre ragazze quasi sempre seminude o nude.

Dalla compagnia anglo-belga Reckless Sleepers è arrivato *Last supper*, testo, regia e format teatrale firmati dal regista Mole Wetherell, nell'edizione italiana di **Marche Teatro** interpretata da Sara Allevi, Teodoro Bonci Del Bene, Matteo Lanfranchi. Un "invito a cena" per un numero limitato di spettatori, cui vengono ammannite, in un clima che vorrebbe essere teso e coinvolgente, decine e decine di citazioni delle ultime parole pronunciate da condannati a morte noti e sconosciuti, prima di morire. A Intercity, però, *Last supper* non è arrivato a instaurare col pubblico l'atmosfera desiderata, nonostante la qualità più che soddisfacente della recitazione degli attori.

L'apertura del Festival 2014 è stata affidata al **Teatro della Limonaia***: I monologhi di Gaza*, una produzione doppia, due (brevi) spettacoli diretti uno da Silvia Guidi, l'altro da Dimitri Milopulos (drammaturgia Iman Aoun e Edward Muallem dal Teatro Ashtar di Gerusalemme e Ramallah). Due modi diversi di entrare nella realtà terribile della Palestina durante il periodo dell'operazione militare israeliana ("Piombo fuso") del 2008-2009, raccontata dalle testimonianze dirette di più di trenta ragazzi di Gaza. La Guidi ha costruito un frammento teatrale lirico e stilisticamente ambizioso con l'attore (Massimo Grigò, affidabile come sempre) a intertagire sulla scena con sonorità, musiche e un'importante parte visuale, cercando un effetto ipnotico. Milopulos è sembrato invece puntare di più sulla nuda e cruda essenzialità dei fatti narrati, con Riccardo Naldini e quattro attori giovanissimi su un palcoscenico volutamente spoglio. Una semplice, ma incisiva *full immersion* in una quotidianità sconvolta e distrutta degli eventi traumatici della guerra, tra lezioni scolastiche interrotte dal bombardamento e zii ridotti a brandelli da un missile israeliano che centra l'auto su cui si sta viaggiando. Scopriamo come la prospettiva della morte incombente si insinui atrocemente in una vita normale, e anche come sia difficile accettare quanto succede. *Francesco Tei*

Antiwords

Villoresi e Mondello star ai ferri corti

EVA CONTRO EVA, di Mary Orr. Regia di Maurizio Panici. Con Pamela Villoresi, Maurizio Panici, Romina Mondello, Luigi Diberti. Prod. Associazione Teatrale Pistoiese, PISTOIA - ArTè Teatro Stabile di Innovazione, ROMA - La Versiliana Festival, MARINA DI PIETRASTANTA (Lu).

IN TOURNÉE

Non è soltanto una diva di Broadway, la Margo Channing di *Eva contro Eva* che Pamela Villoresi porta in scena rispolverando i panni che già furono di Bette Davis sul grande schermo. Per lei, che con le star si trova bene fin dai tempi di *Marlene*, Margo è anche una donna travolgente, simpatica e di grande spessore umano. La storia dell'arrampicatrice Eva, che si presenta con grande modestia nel camerino della diva ma nasconde un animo ben diverso, è ora diretta dal regista Maurizio Panici, anche attore dello spettacolo. Interpreta il drammaturgo Lloyd Richards che, con sua moglie Karen, è fra i più intimi amici di Margo. Questo testo, tecnicamente perfetto, è la versione teatrale del '64, che Mary Orr scrisse quindici anni dopo il successo del film, e a vent'anni di distanza dalla prima apparizione del suo racconto sulle colonne del *Cosmopolitan*. Nel ruolo del titolo, che al cinema era di Anne Baxter, c'è adesso Romina Mondello, presente anche nell'ultimo film di Terrence Malick, e nota soprattutto per la sua partecipazione a *R.I.S.* Sul palco trova una certa disinvoltura, pur sfiorando qualche volta il confine del caricaturale. Spicca nel cast l'ottimo Luigi Diberti, che torna in teatro dopo gli innumerevoli successi al cinema, nei panni del critico teatrale Addison DeWitt. Sarà lui a consacrare la nuova carriera da vedette della giovane Eva, di cui s'innamora, ponendo fine all'ascesa dell'ormai anziana Margo. Ne scaturisce uno spettacolo curato e piacevole, che sa rileggere il capolavoro di Mary Orr senza far rimpiangere il film. *Gherardo Vitali Rosati*

FIRENZE

Un Lavia filosofo congela i *Sei Personaggi*

SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE, di Luigi Pirandello. Regia di Gabriele Lavia. Scene di Alessandro Camera. Costumi di Andrea Viotti. Musiche di Giordano Corapi. Con Gabriele Lavia, Michele Demaria, Lucia Lavia, Rosy Bonfiglio, Andrea Macaluso, Alessandro Baldinotti, Giulia Gallone, Mario Pietramala, Marta Pizzigallo e altri 12 attori. Prod. Fondazione Teatro della Pergola, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Uno spettacolo preparato con ammirevole scrupolo e attenzione, un allestimento di grande bellezza, dall'indiscutibile fascino scenico e visuale frutto, spesso, di un'autentica ispirazione. È il Pirandello di Gabriele Lavia, realizzato con giovani attori. Un meccanismo congegnato con abile accortezza e perfetta consapevolezza anche nei dettagli del gioco a incastro tra i venti personaggi in scena.
Tuttavia quello che, nei suoi *Sei personaggi*, Lavia, regista e primattore, finisce soprattutto per darci è un itinerario di pensiero, come un manifesto filosofico-estetico-esistenziale dal risultato fin troppo rigoroso e cerebrale. Tre ore, quasi, di spettacolo, da seguire soprattutto intellettualmente, senza riuscire a emozionarsi, dispersasi la stessa carica lirica e poetica del drammone straziante a forti tinte messo in scena da Pirandello. A parte un ritocco inutile e di facile presa come le "gag" con il povero Suggeritore (Alessandro Baldinotti), lo spettacolo di Lavia risente, nel complesso, anche di alcune scelte compiute sugli attori e sulla loro recitazione: pensiamo a Lucia Lavia, di cui pure si intuiscono le ottime qualità, obbligata a una recitazione irrimediabilmente esagitata e forzatamente sopra le righe, nei panni di una Figliastra sempre acre e aggressiva (né sembra avere il *physique du rôle* richiesto dalla parte).
Improbabile, come costruzione, come toni e atteggiamenti del personaggio, la Madre di Rosy Bonfiglio. Mentre, invece, il Capocomico-Direttore di scena di Michele Demaria, caratterizzato all'inizio in maniera abbastanza convenzionale, quasi leziosa, riesce, piano piano, a convincere sempre più: Lavia fa, giustamente, di questo personaggio (il portatore del Teatro nella sua materialità e prosaica quanto appassionata quotidianità) quello che deve essere, un ulteriore protagonista accanto al Padre. Anche se qui il peso del personaggio, interpretato da Lavia, è predominante e inarrivabile. E lo spettacolo finisce quasi per identificarsi con quest'unica figura e con quello che dice in palcoscenico. **Francesco Tei**

Sei personaggi in cerca d'autore (foto: Tommaso Le Pera).

Le mille e una storia di violenza contro le donne

LE MILLE E UNA NOTTE, libero adattamento e regia di Maria Grazia Cipriani. Scene e costumi di Graziano Gregori. Luci Fabio Giommarelli. Suono Luca Contini. Con Elsa Bossi, Giacomo Vezzani, Nicolò Belliti. Prod. Teatro del Carretto, LUCCA.

IN TOURNÉE

Le mille e una notte come puro pretesto e architettura narrativa. Incastonando nella cornice della nota vicenda di Sharazad e del suo sultano non le storie raccontate dalla fanciulla nell'originale ma altre, provenienti dal mito greco, dalla fiaba o dalla letteratura occidentale. O anche, venendo al nostro tempo, dalla cronaca. Tutte vicende – a parte la nascita del Minotauro da Pasifae e la pazzia di Orlando, in cui si dipinge invece la traumatizzante tragicità dell'eros – unificate da un tema: la violenza del maschio sulla femmina. Da Teseo e Arianna ad Apollo e Dafne (secondo le *Metamorfosi* di Ovidio) passando da Amleto e Ofelia, dalla fiaba della fanciulla dai capelli d'oro e dalle tante, troppe stragi del mondo di oggi. E in effetti di violenza di genere si parla nelle *Mille e una notte* con l'uccisione sistematica e quasi rituale delle spose del sultano Shahriyar. Con l'aiuto della creazione visiva e scenografica preziosa e immaginifica di Graziano Gregori e di una colonna sonora di forte (ma facile) suggestione, Maria Grazia Cipriani infonde energia e passione nell'impresa di una bruciante denuncia dell'oppressione morale e fisica di un sesso sull'altro, facendo leva su toni sempre aspri, angosciosi, di un'espressività cruda. Così, alla bravissima interprete Elsa Bossi sembra richiesta un'adesione particolare a questa odissea di sofferenza interiore e fisica (nella finzione scenica) che si fa spesso straziante ed emblematica. L'ispirazione, ideologica e "femminista", della Cipriani ci regala anche una sarcastica, impietosa galleria di caricature del maschile, grottesche e minacciose, ridicole e criminali, dal narciso ottuso e palestrato sino all'assassino più crudele; figure affidate ai due attori (Niccolo Belliti e il più metamorfico e istrionico Giacomo Vezzani), che affrontano comunque con efficacia il loro compito. Di indiscutibile effetto, con il suo taglio scabro, aggressivo, sempre allarmante, il lavoro del Carretto compensa il suo essere troppo "a tema" con il capovolgimento di prospettiva del finale, che – ricongiungendosi, con circolarità, all'inizio – ci presenta un inatteso, rinfrancante *happy end*. Una promessa di rigenerazione di una nuova e forse inaspettata possibilità di un rapporto armonico tra i due sessi, nella chiave dell'amore e dell'eros, che cancelli (per sempre?) ogni oppressione e violenza. *Francesco Tei*

Le mille e una notte

PRO & CONTRO

L'Alcesti di Civica, musa del lutto, fantasma dell'amore

ALCESTI, di Euripide. Traduzione, adattamento e regia di Massimiliano Civica. Costumi di Daniela Salernitano. Maschere di Andrea Cavarra. Luci di Gianni Staropoli. Con Daria Deflorian, Monica Demuru, Monica Piseddu, Silvia Franco. Prod. Fondazione PONTEDERA Teatro e Ass. Cult. Atto Due, CAMPI BISENZIO (Fi).

Alcesti **(foto: D. Burberi).**

Di un sacrificio, tratta *Alcesti*. Anzi del sacrificio, come modalità dell'umano. La particolarità di questa tragedia - la più antica a noi giunta di Euripide – era di ricordare allo spettatore la propria natura mortale. E suggerire altresì che la morte si può riscattare. Con l'amore. Admeto deve morire. Alcesti, la sua giovane e amorosa sposa, si sacrificherà al suo posto. È un dare senza sperare di ottenere. È donare la propria vita, perché si ama. Insensato sarebbe farne una lettura "politica". Né vale sporgersi verso l'"attualità". C'è piuttosto il saggio di un'antichista perspicace, Nicole Loraux, *La voce addolorata*, che pone all'attenzione di noi contemporanei, il lavoro sul registro del lutto che sviluppa la tragedia, musa del dispiacere. L'impressione è che Massimiliamo Civica, regista, traduttore e dramaturg di questa *Alcesti* antropologica, abbia meditato a lungo su quel volume (lo dice anche in un'intervista a Massimo Marino). E in uno spettacolo laico, severo, per pochi spettatori, una ventina al più, non progettato per repliche e tournée, "prigioniero" anzi nel Semiottagono delle Murate (l'ex-carcere fiorentino che "accolse" anche Tommaso Salvini), abbia voluto sottolineare la distanza che ci separa dal meccanismo tragico. Distanza a che noi moderni, integrati, ubriacati dai nostri *device*, impigliati nella rete delle comunicazioni, impedisce di penetrarne il segreto, così antico, così inattuale. E ci preclude spesso la sintonia con quel principio – il sacrificio – tanto elementare quanto potente. L'impressione è, anche, che Civica si sia applicato ad *Alcesti* come Peter Brook fece con la saga indiana del *Mahābhārata* e abbia restituito a chi guarda, grazie a efficaci mezzi d'attore (in questo caso attrici, tra le più originali del decennio), il mix favolistico di divino, eroico, umano che è tipico dei miti di formazione di una civiltà. In più, Civica ci mette del suo: l'accuratezza storica nel limitare a tre il numero delle interpreti, e l'eresia personale che volge al femminile e al canto (Demuru è il coro) il "lutto ineffabile" di cui parla Loraux. Eresia spiritosa, perfino, se il dialetto trentino (Deflorian) e la lingua sarda (Piseddu) spuntano come gemme di un anticlimax calcolato. Che non è estraneo all'happy end con cui Euripide consola i suoi spettatori: Alcesti, l'amorosa, infine torna in vita. *Roberto Canziani*

Una (precisa) linea registica c'è: questo è innegabile. La disincarnata astrazione, la lentezza che si fa quasi ritualità, la stessa antiteatralità di questa *Alcesti*, quel ché di rarefatto, quel senso voluto di vuoto che si colgono in tutto lo spettacolo sono certamente il segno, e insieme l'effetto, di una scelta determinata. Ma tutto resta fine a se stesso senza divenire cifra di una pregiata operazione intellettuale o artistica. Nulla di nuovo in questa *Alcesti*, nulla che suggerisca il clima autentico e la natura profonda di uno dei testi più enigmatici e misteriosi del teatro greco. Non pare che il viaggio di Euripide tra le ombre che la Morte allunga, nere e inquietanti, sulla vita e sulle speranze di un suo superamento in un "dopo" abbia detto molto alla sensibilità di Massimiliano Civica. Il regista sembra interessato semmai al tema – pure importante – del sacrificio di Alcesti per amore e dell'amore stesso, quindi, come elemento centrale di tutta l'esperienza umana. Come suggerito anche dal verso della canzone di Lucio Dalla cantata alla fine da Monica Demuru ed eletta a "morale" di tutta la vicenda («Vedi, io credo che l'amore / è l'amore che ci salverà» dicono le parole di Henna). Poco o niente, vista la raggelata fissità dell'azione scenica frontale, viene sfruttata l'ambientazione – potenzialmente di grande effetto – nello spazio verticale di un angolo dell'ex carcere di Firenze (ma potremmo trovarci dovunque). Inoltre non riusciamo a trovare la motivazione per cui le interpreti (tre e con maschera, secondo l'uso della tragedia greca) siano tutte donne. Né perché debba essere inflitta loro una recitazione così monocorde e priva di colore, tale da fare balenare persino la sensazione di una sostanziale fragilità tecnica delle attrici, del tutto stupefacente in interpreti tra le più importanti del teatro degli ultimi tempi. Nemmeno i costumi, data la loro conformazione, fanno un buon servizio alle attrici. E dunque ci chiediamo cosa possa dire a un "normale" spettatore il formalismo insistito e in fondo poco curato di uno spettacolo così (pensiamo all'evidente incapacità di gestire i pure difficili cambi di registro, dal serio all'ironico, dal comico-grottesco al tragico o il gioco poco padroneggiato dei dialetti)? Il rischio è uno spettacolo rivolto a una "nicchia" (o a un clan). *Francesco Tei*

La solitudine dei quarantenni

DIARIO DEL TEMPO: L'EPOPEA QUOTIDIANA PRIMA PARTE IN DUE ATTI, scritto e diretto da Lucia Calamaro. Luci di Gianni Staropoli. Con Federica Santoro, Roberto Rustioni, Lucia Calamaro. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA - Teatro di ROMA.

IN TOURNÉE

Dopo *L'origine del mondo*, con il *Diario del tempo* Lucia Calamaro sceglie di continuare a indagare il malessere del quotidiano, non più tramite tre generazioni di donne ma attraverso le diverse solitudini di una generazione di quarantenni. La prima parte dello spettacolo, che debutterà l'anno prossimo nella versione completa, vede in scena Federica (Santoro), Roberto (Rustioni) e Lucia (la Calamaro stessa). Federica è una giovane disoccupata che, nell'ansia di impegnare il tempo, perde il controllo della propria esistenza. Fa sport, cura il verde, si veste di giallo, o a righe, per farsi notare, ma di fatto resta vittima della propria ignavia. Roberto, il vicino di casa obbligato al part-time, è il solo amico di Federica, che su di lui sfoga la propria noia e le proprie fissazioni. Lucia, supplente di ginnastica che si è iscritta a filosofia e cerca di capire Lacan, è la vicina del piano di sopra. Nelle loro teste i pensieri non hanno freno, si alimentano fino a diventare ossessivi. «La mente lasciata sola con se stessa sborda dal reale»: sembra essere questa la chiave – pronunciata in scena da Federica – di tutto lo spettacolo. E il testo è un fiume di parole che dà voce a quello che avviene nel privato del proprio incontrollabile inconscio: un *continuum* mentale che potrebbe andare avanti all'infinito, come afferma la Calamaro, e che si interrompe solo perché i limiti del tempo scenico lo richiedono. Ma questa espressione dell'inconscio diventa, in particolare nel secondo atto, rigonfia e ai limiti dell'autoreferenzialità. L'autoironia dei personaggi e la bravura degli attori creano una sinergia con il pubblico soprattutto nei dialoghi, infatti nel confronto (e nello scontro) si comprime la ridondanza di parole che, nel monologo, così come nella solitudine del proprio rimuginare, non conoscono confini. Un ruolo chiave ha da questo punto di vista il personaggio di Roberto che,

con la maggiore concretezza e un diverso registro interpretativo, scardina la massa introspettiva delle due donne e introduce uno stacco necessario. I pochi oggetti in scena – che, insieme alle luci di Gianni Staropoli, riescono a cambiare quadro in modo immediato ed efficace – offrono un appiglio (per gli attori e per il pubblico) alle sicurezze della realtà. Ma non bastano a contenere un flusso di pensieri che, nel debordante contorcersi su se stessi, sfuggono di mano. *Francesca Serrazanetti*

Orsini, la fede e Dostoevskij

LA LEGGENDA DEL GRANDE INQUISITORE, da *I Fratelli Karamazov* di Fëdor Dostoevskij. Drammaturgia di Pietro Babina, Leonardo Capuano e Umberto Orsini. Regia di Pietro Babina. Con Umberto Orsini e Leonardo Capuano. Prod. Compagnia Umberto Orsini, ROMA.

IN TOURNÉE

Possiede la temerarietà e la curiosità che mancano a molti giovani lo splendido ottantenne Umberto Orsini che, insieme a un regista della cosiddetta avanguardia come Pietro Babina – ex Teatrino Clandestino – e un attore malleabile come Leonardo Capuano scrive e mette in scena un progetto maturato quarant'anni fa, quando Orsini si appassionò al *La leggenda del Grande Inquisitore*, un capitolo dei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij filosoficamente ed eticamente denso che meritava, secondo l'attore novarese, un maggiore rilievo. Da qui l'idea di costruirci uno spettacolo organizzato in due capitoli distinti, costruiti con linguaggi differenti ma non antitetici. La prima parte è ambientata in una sorta di asettica camera mortuaria, occupata al centro da un letto/tavolo di metallo, illuminata su uno dei lati da una scritta al neon, «fede», e separata a tratti dalla platea da candidi sipari sui quali, per esempio, campeggia la parola «libertà». Termine che, insieme al succitato "fede", è chiave dell'intero spettacolo che, come avviene nel testo di Dostoevskij, si interroga sui concetti di individualismo e libero arbitrio contrapposti all'illusione di libertà che l'appartenenza alla comunità religiosa regala. Ragionamenti che in questa prima parte sono suggeriti visivamente e sonoramente, attraverso brevissimi sipari, perlopiù senza parole, agiti dallo stesso Orsini – un Ivan alle soglie della morte – e da Capuano – suo immaginario figlio le cui sembianze, però, si confondono con quelle di moderno demonio ovvero di severo inquisitore in pesante tonaca cardinalizia. Frammenti sonori e immagini che suggeriscono quanto, nella seconda parte, viene esplicitato diffusamente dallo stesso Orsini che, in proscenio, recita le pagine tratte da Dostoevskij ma, poiché un'ambientazione nella Russia ottocentesca avrebbe smorzato la forza e la lucidità etica di quelle pagine, la regia sceglie come contenitore quello delle *Ted conference* – cui chiunque abbia qualcosa di interessante da dire può partecipare con 15 minuti a disposizione. Un mezzo apparentemente ultra democratico per raccontare, invece, quella perfetta finzione di libertà che, secondo Ivan Karamazov, è la fede. *Laura Bevione*

La leggenda del Grande Inquisitore

Thovez e Zucca un Plauto per sette

CÀSINA, di Marina Thovez da Tito Maccio Plauto. Regia di Marina Thovez. Scene di Nicola Rubertelli. Con Marina Thovez e Mario Zucca. Prod. Ludus In Fabula, ROMA.

IN TOURNÉE

Si può ancora rappresentare Plauto oggi? È la sfida che si propongono Marina Thovez e Mario Zucca e, per renderla più difficile, decidono anche di interpretare tutti i sette protagonisti di *Càsina* scambiandosi i ruoli, rubandoseli a vicenda per avere un monologo o una scena migliore in più. La storia di infedeltà, di gelosia, di ripicca ruota attorno alla bella trovatella Càsina, adottata dalla ricca coppia Sciolgotutto e Strepitosa, che fa innamorare tutti, il suo patrigno, il figlio della coppia, i due schiavi, il fattore Olimpione e lo scudiero Palino. Ma il potere delle donne ha la meglio e così Strepitosa, insieme a un'amica, architetta un divertente stratagemma perché tutti restino a bocca asciutta! Di teatro se ne vede tanto in questo allestimento, quando i due attori in proscenio parlano dell'efficacia odierna del lavoro del commediografo o della riuscita o meno di una scena, ma anche quando Thovez e Zucca, con bella energia, si buttano senza risparmiarsi nelle rispettive parti, afferrano manichini in costume quando il loro trasformismo non basta, si sdoppiano con un semplice costume, da una parte scuro e dall'altra chiaro, per interpretare quattro personaggi insieme. Aldilà del meccanismo del teatro nel teatro, che già Plauto aveva anticipato proprio in questa commedia, facendo dialogare i suoi personaggi con il pubblico, e aldilà del trasformismo dei due attori, lo spettacolo funziona grazie alla credibilità di tutti i personaggi interpretati anche solo cambiando il tono della voce e la mimica. Originale anche il finale, quando tutti i manichini girano su una piattaforma con i costumi di scena e i due interpreti, girando insieme a loro, cambiano la voce per lanciare le ultime battute a conferma che, per trasmettere la magia del teatro, bastano gli attori. *Albarosa Camaldo*

La scaltrezza si addice a Rosaura

LA VEDOVA SCALTRA, di Carlo Goldoni. Adattamento e regia di Emanuele Barresi. Con Debora Caprioglio, Daniela Morozzi, Emanuele Barresi, Eleonora Zacchi, Fabrizio Brandi, Riccardo De Francesca, Michele Crestacci. Prod. Compagnia degli Onesti, ROMA.

IN TOURNÉE

Debora Caprioglio riveste ne *La vedova scaltra* i panni della Rosaura smorfiosa, astuta, leziosa della tradizione goldoniana, senza nessuna ulteriore indagine psicologica del personaggio. Infatti, dopo essere stata, nella scorsa stagione, la stessa Rosaura di *La donna di garbo* che da cameriera è riuscita a sposare l'anziano Arturo solo per avere l'eredità e diventare signora, eccola cercare la sua seconda occasione da "vedova scaltra" nel vagliare i pretendenti e scegliere un marito devoto e benestante come il precedente. L'arte di Goldoni mette in scena una caratterizzazione, moderna per l'epoca, presentando un ventaglio di pretendenti internazionali: l'inglese, il francese, lo spagnolo e quello che naturalmente ha la meglio, un italiano fedelissimo. Infatti la Caprioglio sfodera tutte le sue doti di ammaliatrice per scoprire quale sarà il marito giusto: e, per metterli alla prova, finge di essere ora una misteriosa donna inglese, ora francese, ora spagnola, ora italiana, a seconda della nazionalità del pretendente. Solo l'italiano sarà, come vuole la morale dell'epoca, il migliore. A sostegno di Rosaura la brava Daniela Morozzi, nel ruolo di Marionette, la servetta che arriva sempre al momento giusto con ironia e leggerezza. Ogni personaggio maschile è caratterizzato con una differente parlata e con alcuni espedienti, la verbosità e lungaggine del francese (Emanuele Barrese che è anche il regista), l'irruenza e la vanità dello spagnolo (Fabrizio Brandi), la freddezza dell'inglese Milord Runebif (Riccardo De Francesca), pensati appositamente per mostrare gli stereotipi dei loro popoli. Mentre Michele Crestacci è l'italiano innamorato a cui Goldoni leva la maschera, facendolo apparire meno una macchietta, ma più un carattere. Una commedia godibile e sempre senza tempo, ma niente di più. *Albarosa Camaldo*

Latella/De Filippo: un presepe-famiglia per un Natale di morte e resurrezione

Natale in casa Cupiello
(foto: Brunella Giolivo)

NATALE IN CASA CUPIELLO, di Eduardo De Filippo. Drammaturgia di Linda Dalisi. Regia di Antonio Latella. Scene di Simone Mannino e Simona D'Amico. Costumi di Fabio Sonnino. Luci di Simone De Angelis. Musiche di Franco Visioli. Con Francesco Manetti, Monica Piseddu, Lino Musella, Valentina Vacca, Francesco Villano, Michelangelo Dalisi, Leandro Amato, Giuseppe Lanino, Maurizio Rippa, Annibale Pavone, Emilio Vacca, Alessandra Borgia. Prod Teatro di ROMA.

IN TOURNÉE

Nascita, morte, resurrezione. Famiglia, eredità, tradizione. Generi teatrali, lingua, linguaggio. Sono tanti, e altri ce ne potrebbero essere, gli spunti di riflessione e le chiavi di lettura squadernati da Antonio Latella in questa densissima e potente messinscena di *Natale in casa Cupiello*, primo De Filippo per lui e prima produzione del Teatro di Roma sotto la direzione di Antonio Calbi. Un'enorme messe di materiali stratificati, alcuni trasversali ai tre atti, altri a fare di ogni atto quasi un capitolo a sé. Ma tutto senza disintegrare l'impianto narrativo-drammaturgico (anche questione imposta dai diritti d'autore), come avveniva nel *Servitore di due padroni*, a vantaggio non solo della comprensione del testo, ma anche di una creatività registica "costretta" a indagare anche altrove e a trovare altre possibilità inesplorate. In questo coadiuvata da una compagnia straordinaria, in cui primeggiano Monica Piseddu (Concetta), Francesco Manetti (Luca) e Lino Musella (Tommasino), e da una (non) scenografia fatta solo di "oggetti" di folgorante valore simbolico.

Il primo atto è tutto di Luca Cupiello, unico di bianco vestito in mezzo agli altri personaggi in nero schierati in proscenio sotto una gigantesca, meravigliosa cometa di gerbere gialle (fiore funebre per antonomasia), ciascuno a dire le proprie battute e le rispettive didascalie, un po' come avveniva nel pasoliniano *Bestia da stile*. Si capisce subito che Luca, con la sua ossessione frustrata di costruire un presepe, che sembra tanto la famiglia che non riesce a tenere insieme, è il diverso, l'anomalia anacronistica. È l'unico che cerca di usare il più possibile l'italiano, lo scrive compulsivamente nell'aria, ma anche questo gli preclude la comunicazione con la famiglia: con il viziato e ladruncolo figlio Tommasino, che odia quel presepe-famiglia, con la moglie Concetta, il vero *pater familias*, con la figlia Ninuccia, che di famiglia ne vorrebbe una nuova con Vittorio e non con il marito impostole Nicola. Siamo nella commedia pura, con tutte le sue gag, iterazioni e battibecchi, che tende verso la farsa con il dramma all'orizzonte (la lettera che rivela la relazione tra Ninuccia e Vittorio inavvertitamente consegnata da Luca a Nicola).

Dramma che si concretizza nel secondo atto in due strepitosi momenti di dolore e violenza: quando Concetta, come Madre Coraggio, trascina un carro (funebre) pieno delle carcasse di animali presepiali ornati di fiori (ancora le gerbere), ciascuno fino a poco prima abbinato a un personaggio, e quando Ninuccia, in una lotta di guappi da sceneggiata, diventa fisicamente oggetto del contendere fra amante e marito che alla fine la violenta. Nel terzo atto irrompe il melodramma. Distrutto è il presepe-famiglia di Luca, che giace nudo in una mangiatoia, Bambin Gesù afasico pronto a benedire inconsapevole la "nuova famiglia" formata da Ninuccia e Vittorio, scambiato, nel delirio mortifero, per il genero. Intorno a lui, come un presepe ottocentesco, prefiche in nero e una moglie-suora-Madonna inscenano una sorta di liturgia non tanto natalizia, bensì pasquale "al contrario", dove, grazie al pietoso gesto di Tommasino (leggi: eutanasia), la resurrezione è la morte di Luca, che finalmente può ricongiungersi al suo immaginario mondo-presepe, lasciando la famiglia a una vita finalmente vera, come veri sono il bue e l'asinello che si materializzano nell'ultima scena accanto alla mangiatoia. Nella tragedia, un barlume di speranza. *Claudia Cannella*

Le passioni alla finestra del professor Cirino

CIRINO E MARILDA NON SI PUÒ FARE, di e con Anna Marchesini. Musiche del gruppo Aire de Mar. Prod. Marisa srl, ROMA.

IN TOURNÉE

Non è mai stata "solo" una eccellente attrice, Anna Marchesini. Personalità poliedrica, da quindici anni abbondanti ormai ci ha abituato a incontrarla su più fronti: in scena, come attrice, regista e autrice, ma anche nell'editoria, autrice di romanzi, racconti e poesie. E proprio dalla sua ultima raccolta di racconti, *Moscerine* (Rizzoli), ne ha scelto uno, dalla natura molto teatrale, *Cirino e Marilda non si può fare*, con cui sta mietendo successi in tutti i teatri della penisola. Con il carisma, che neanche una dolorosa malattia è riuscito a piegare, Anna, accompagnata dalle sonorità jazz del trio Aire de Mar, riempie la scena con la tenera e malinconica (ma anche ironica) storia del professor Cirino Pascarella, omino abituato più a sognare che a vivere, destinato a essere travolto da quella turbolenza di emozioni da cui ha sempre procurato di tenersi distante. Cirino vive in una non meglio identificata città portuale, nella Pensione Smeraldo gestita dall'incontenibile signora Olimpia, che vorrebbe rifilargli la figlia Marilda ormai quasi quarantenne, ma con scarsi risultati. A separare quei due mondi così lontani giusto la porta della stanza 12, dove si rifugia il professore, un uomo arreso allo scorrere di giornate tutte uguali, finché una sera, guardando da una finestra, scorge qualcuno che riaccenderà in lui desideri, vitalità e passioni che credeva ormai perduti. Elegantissima, seduta a leggio, la Marchesini interpreta tutti i personaggi, passando da momenti puramente narrativi a dialoghi veri e propri con una raffinatezza di toni e di sfumature che trascolorano senza soluzione di continuità dal comico al tragico, arrivando a sfiorare la farsa. Merito anche di una scrittura sorprendente, per grazia, humor e intelligenza, che a tratti ricorda quella della grande Franca Valeri. Alla fine *standing ovation* del pubblico, divertito e commosso, che rende omaggio non solo alla straordinaria attrice e autrice, ma anche alla donna coraggiosa e amatissima. *Claudia Cannella*

Il mondo senza confini di Romaeuropa Festival

52 appuntamenti, 118 recite con artisti provenienti da 19 paesi: nonostante i tagli ai finanziamenti e la perdita degli spazi (Palladium, Eliseo), il festival capitolino sembra non volersi arrendere alla crisi. Liddell, Barberio Corsetti, ricci/forte, Masilo, Sieni, i Motus e Baracco fra gli ospiti di questa 29a edizione.

TANDY, di Angélica Liddell/Atra Bilis Teatro, da *Winesburg, Ohio* di Sherwood Anderson. Con Angélica Liddell, Fabián Augusto, Leonor Caso, Lola Jiménez, Sindo Puche e con il Ready Made Ensemble. Prod. Atra Bilis Teatro, Barcellona - Berliner Festspiele, Berlino e altri 2 partner internazionali. ROMAEUROPA FESTIVAL.

Prima domanda. Sarà rimasto deluso chi avesse atteso l'arrivo di Angélica Liddell a Romaeuropa Festival, autunno 2014, così come noi spettatori della Biennale a Venezia l'avevamo lasciata, nell'estate del 2013, mentre si accaniva su uno Shakespeare risistemato a modo suo, *El año de Ricardo*, e come sempre politicamente scorretto? Seconda domanda. Sarà sempre lei, l'inquieta catalana, che al Teatro Argentina fa risuonare un languoroso madrigale, ma che, scolando casse di birra, saccheggerà invece *Lo stupro di Lucrezia* mettendoci sopra un disco di Paul Anka (*You are my destiny*, in cartellone fra i debutti modenesi del Festival Vie)? È vero che nell'animo degli artisti esistono pieghe difficili da penetrare e da spiegare. È vero pure che attitudine dello spettatore è trovare continuità in ciò che vede, piuttosto che fare attenzione a crepe e a incrinature. Ma mi ha sorpreso e lasciato scontento *Tandy*. Detto con il rammarico di chi l'ha seguita e ammirata da tempo, la vertiginosa e viscerale Liddell (vedi il dossier sul teatro spagnolo nel precedente numero di *Hystrio*). *Tandy* mi pare uno spettacolo da festival, e infatti gira i festival europei. Educato, aggraziato, affrescato. Con ottime luci, sontuosi arredi, timide e quasi pudiche apparizioni della carne, musica barocca dal vivo, forte presenza di simboli che lasciano aperto lo spazio del significato. Lontano dai pugni nello stomaco che altre creazioni della dirompente Liddell mi avevano procurato. Creazione per un pubblico colto, che non esige illustrazioni, ma apprezza le evocazioni, sapendo già leggere - grazie ad articoli sulla stampa e al programma di sala - il riferimento a un racconto di Sherwood Anderson, scritto nel 1919. Vi si dipinge il Midwest americano e la vicenda dell'alcolista che incontra una bambina di cui si innamora. Consapevole dell'impossibilità di quel sentimento, alla presenza del padre di lei, la consacra allora all'amore ribattezzandola Tandy. Il "geroglifico" musicale – si spiega ancora – è il *Lamento della Ninfa* di Monteverdi, affidato a un *ensemble* di voci barocche. Certo, il tema della bimba solitaria ritorna in molti altri lavori di Liddell. Ma la disturbante sensazione che mi aveva sempre suscitato, qui lascia spazio a un immaginario più riconoscibile di donne ospiti di un manicomio dell'Ohio negli anni della guerra. «There were be miracles» dice una grande scritta in alto. Accadranno miracoli. E non capisco se la devo riferire a me, o fa parte del racconto. *Roberto Canziani*

GOSPODIN, di Philipp Löhle. Traduzione di Alessandra Griffoni. Regia di Giorgio Barberio Corsetti. Scene di Giorgio Barberio Corsetti e Massimo Troncanetti. Costumi di Francesco Esposito. Luci di Gianluca Cappelletti. Con Claudio Santamaria, Valentina Picello, Marcello Prayer. Prod. Fattore K, Roma - L'Uovo Teatro Stabile di Innovazione, L'Aquila - Romaeuropa Festival, Roma. ROMAEUROPA FESTIVAL.

IN TOURNÉE

Scritto da uno dei giovani talenti della drammaturgia tedesca, questo testo, messo in scena con rilevante dispendio di tecnologia da Giorgio Barberio Corsetti, è tanto più "consolatorio" e "borghese", quanto più si traveste da denuncia del capitalismo e delle ipocrisie. Gospodin è un giovane anarchico e un po' "spostato" che si guadagna da vivere compiendo lunghe passeggiate in compagnia di un candido lama e accettando le mance che i passanti gli concedono. Quando Greenpeace gli sequestra l'animale accusandolo di maltrattamenti, il nostro decide di cambiare decisamente vita: d'ora in avanti non vorrà più avere niente a che fare con il denaro e si procurerà ciò di cui ha bisogno ricorrendo al baratto. Scelta che gli aliena l'amore della compagna, che lo abbandona portandosi vita tutti i mobili. Attorno a Gospodin si muovono innumerevoli personaggi – interpretati da Valentina Picello e Marcello Prayer – ora apertamente critici, ora benevolmente diffidenti verso il suo "dogma", una sorta di manifesto che afferma, fra l'altro, la libertà di non scegliere. La radicalizzazione di questa svolta esistenziale si esplicita in un susseguirsi frenetico di scene, appena rallentato dai continui spostamenti degli elementi scenografici, quattro parallelepipedi sul fondo che fungono da schermo per le proiezioni, e tre strutture che suggeriscono le varie ambientazioni. Situazioni paradossali e personaggi grotteschi – caratteristica, quest'ultima, accentuata dalla recitazione ostentatamente petulante e nevrotica della Picello – che spingono sempre più lo spettatore a parteggiare per lo stravagante protagonista che, al termine del dramma, addirittura si dichiara felice di essere stato rinchiuso in prigione dove, finalmente, è libero di non dover compiere quelle scelte che punteggiano la quotidianità di qualunque abitante di una moderna città. Ecco questa inevitabile simpatia nei confronti di Gospodin – un Claudio Santamaria adeguatamente dimesso e mai sopra le righe – è proprio l'elemento consolatorio cui accennavamo: compiangendo insieme al protagonista i grotteschi "borghesi" che lo circondano, lo spettatore dimentica quanto di altrettanto "borghese" contrappunta la sua pacata esistenza e si concede anche lui per qualche tempo il privilegio di "non scegliere". *Laura Bevione*

DARLING (Ipotesi per un'*Orestea*), drammaturgia di ricci/forte. Regia di Stefano Ricci. Scene di Francesco Ghisu. Costumi Gianluca Falaschi. Con Gabriel Da Costa, Anna Gualdo, Piersten Leirom, Giuseppe Sartori. Prod. Romaeuropa Festival e altri 4 partner internazionali. ROMAEUROPA FESTIVAL.

IN TOURNÉE

Se non fossimo sicuri che stavolta hanno sbagliato mira, scriveremmo volentieri che *Darling* è il più bauschiano degli spettacoli di ricci/forte. Il tandem teatrale più chiacchierato del decennio ha poco a che fare con Pina Bausch, naturalmente. L'eredità diretta della coreografa tedesca arriva fino alla generazione precedente (quella di Delbono, per intenderci) e la delicatezza indiscreta con cui Pina trattava i suoi danzatori è qualcosa di molto diverso dall'acido lattico e l'adrenalina che r/f sono abituati a pompare nel sangue dei performer. Eppure, sotto la superficie, qualcosa di indicibilmente Bausch si respira. Come in Bausch, anche qui è fortissima l'incidenza di una drammaturgia musicale, che compone "a numeri" lo spettacolo facendone, anche, un jukebox, o *playlist* emotiva, sulla quale opera la tenaglia della regia. Apparentemente fragile, Pina si limitava a porre le sue famose domande e a far scaturire le improvvisazioni. La spietatezza fisica è invece uno degli strumenti privilegiati d'indagine di r/f. Non crudeltà - si badi - ma un invito sempre accettato, e sempre gradito da chi lavora con loro, a forzare il corpo, superare il limite del quotidiano, vivere al 110% lo spazio e il tempo della scena. Così anche in *Darling* devono faticare. Lo sfidante è un container vero, di metallo, 500 chili di portellone che solo uno stridìo di catene e argani può sollevare e che in estenuanti e sudati saliscendi mette alla prova la resistenza fisica dei performer. Solo quattro, stavolta, e impegnati - spiega il foglio di sala - a svolgere il tema *Orestea*. Se possibile in 2'e 55": tanto dura dentro al container il mattatoio degli assassinii congegnato da Eschilo in tre tragedie, mentre la voce di Frank Sinatra incalza con *Bewitched*, stregoneria. Il tema tragico si può comunque sdrammatizzare, magari con una divertente *chat* che ripercorre il dialogo di Elettra e Oreste, o una suite di canzoni che dovrebbero agire come lame sui sentimenti degli spettatori: Burt Bacharah, i Led Zeppelin, ma anche i Coldplay o i presagi dei Prodigy. E si finisce con le mosse ancheggianti di Tony Manero nella *Febbre del sabato sera*. Ma Eschilo ne esce talmente triturato che non lo si può più masticare. Si dirà: lo avevano fatto, spettacoli prima, anche con Virgilio, Dennis Cooper, i fratelli Grimm, Chuck Palahniuk. *Darling* conferma l'idea che dall'estetica di ricci/forte - anche per ricci/forte - è difficile sfuggire. E che, stavolta almeno, è sbagliata la mira. *Roberto Canziani*

CARMEN, coreografia di Dada Masilo. Costumi di Ann Bailes e Kobus O'Callaghan. Luci di Suzette Le Sueur. Con Dada Masilo, Nadine Alexa Buys, Sonia Zandile Constable, Phindile Kula, Ipeleng Merafe, Refiloe Mogje, Khaya Ndlovu, Cindy Okkers, Thami Majela, Songezo Mcilizeli, Llewellyn Mnguni, Thabani Ntuli, Nonofo Olekeng, Kyle Heinz Rossouw, Tshepo Zasekhaya, Xola Willie. Prod. The Dance Factory/Suzette Le Sueur – Interarts Lausanne/ Chantal et Jean-Luc Larguier e altri 6 partner internazionali. ROMAEUROPA FESTIVAL.

Dopo l'intrigante *Lago dei cigni*, presentato alla passata edizione di Romaeuropa, Dada Masilo torna a sedurre e a divertire con una *Carmen* a modo suo. Qualche purista o talebano del più estremo teatro danza forse storcerà il naso di fronte a tanta forza comunicativa, così "facile" e immediata, ma questa Carmen di rosso vestita (la stessa Masilo) non si dimentica. Non solo per la virtuosistica (e ironica) fusione di stili, dove convivono rivisitazione del balletto classico, opera, danza contemporanea, flamenco e radici sudafricane, ma anche per la libertà con cui la coreografa e protagonista si relaziona alla storia e alla musica, con i celeberrimi passaggi dell'opera di Bizet filtrati dalla versione sinfonica di Rodion Ščedrin, l'*Habanera* cantata dalla Callas e un paio di estratti dal *Lamentate* di Arvo Pärt. A tratti pare un musical, con i sedici danzatori della Dance Factory a riempire il palcoscenico nudo solo con le perfette geometrie dei loro corpi sprizzanti energia e carisma. Gli uomini sono tutti in completo nero e camicia bianca, come un branco minaccioso; Dada Masilo-Carmen, testa rasata e fisico minuto ma con la grinta di una pantera, in abito rosso quasi da flamenco; Micaela in giallo-oro, lontana dall'iconografia della fidanzatina "perbene" di don José per farsi donna che combatte ad armi pari con la gitana rivale. Esplode la lotta fra i sessi, la passione, la gelosia e la morte, dove l'"impotenza" di don José raggiunge l'apice nello stupro di Carmen e non nella sua uccisione. Che è anche peggio, perché è l'umiliazione e l'annientamento di un'anima in un corpo che rimane dolorosamente in vita. Fino al tragico epilogo che vedrà don José infilzato come un toro nell'arena da Escamillo. Ma nessuno esce vincitore da questa tragedia eccetto la potenza narrativa di questa grande artista sudafricana. *Claudia Cannella*

DOLCE VITA-ARCHEOLOGIA DELLA PASSIONE, coreografia di Virgilio Sieni. Costumi di Giulia Bonaldi. Luci di Fabio Sajiz e Virgilio Sieni. Musiche di Daniele Roccato. Con Giulia Mureddu, Sara Sguotti, Jari Boldrini, Ramona Caia, Maurizio Giunti, Giulio Petrucci, Claudia Caldarano, Marjolein Vogels. Prod. Compagnia Virgilio Sieni, Firenze e altri 3 partner. ROMAEUROPA FESTIVAL.

Virgilio Sieni riesce a combinare e a spacchettare tracce di lavori antichi e a rovesciarne persino il senso. Sebbene *Dolce vita* richiami alla memoria come una eco lontana o anche un "resto" di lavori precedenti frammenti restituiti a nuova enfasi descrittiva (pur nella svuotata disamina del movimento, sempre di più in questa fase matura rivolta a quella neoclassica impostazione del suo "tempo di mezzo"), la bellezza si sbilancia deflagrante e contamina e si dona per quella che è, una parola pittorica asservita al comportamento del corpo. Torna agli assunti della Passione cristologica tangenzialmente affrontati in passato nel sorvolare la "compassione" pasoliniana, questa volta però con un'intenzione evocativa divisa per quadri che diviene narrazione simbolica, trattazione critica dell'affresco ancora una volta lì a svelarne il dubbio della perfezione rimestando con maestria tra i riferimenti, le concatenazioni estetiche, i "debiti" a Rosso Fiorentino che aggancia il Settecento di Goya per arrivare alla materia compatta e appannata del Cézanne di *Les grand baigneuses* e non tralascia di assorbire le allucinazioni picassiane dei copricapo, anche questi un retaggio nella citazione di sé, trasformati in estensioni articolari in forma cubista. Ecco i capitoli esemplificanti a ogni passaggio: Annuncio, Crocifissione, Deposizione, Sepoltura e Resurrezione che i danzatori impostano come architettura del paesaggio umano, sbilanciando geometrie verso passi che assestano la composizione e poi la smontano, in una successione di cambi, aperture e ricadute a volte dentro corridoi luminosi, altre in sublimi feritoie che avvertono di ciò che avviene

subito dopo. Lo spazio è aperto, senza quintaggio scenico, assomiglia a quel fare bottega che in Sieni è più un misterico laboratorio di idee prima ancora di un vero e proprio esercizio fisico, per l'occasione mostrato nel suo farsi come una prova continua dello spettacolo. Pezzi di catinella che fungono da leva, cavalletti che accompagnano e sorreggono il corpo dei danzatori, oggettistica funzionale come i costumi essenziali al servizio di un impianto coreografico avvincente, non ultimo aperto verso altri territori musicali con l'esecutore Daniele Roccato dal vivo. *Paolo Ruffini*

KING ARTHUR, di Henry Purcell. Testo di John Dryden. Regia e scene di Daniela Nicolò ed Enrico Casagrande/Motus. Drammaturgia e traduzioni di Luca Scarlini. Costumi di Antonio Marras. Luci di Alessio Spirli e Marie-Sol Kim. Con Glen Çaçi, Silvia Calderoni, i cantanti Laura Catrani, Yuliya Poleshchuk, Carlo Vistoli e l'Ensemble Sezione Aurea. Prod. Motus, Cesena - Sagra Musicale Maletestiana 2014, Rimini - Romaeuropa Festival - Amat Marche/ Comune di Pesaro. ROMAEUROPA FESTIVAL.

Grazie all'incontro con la testualità immaginifica di Shakespeare, il lavoro scenico dei Motus si è spostato definitivamente verso una sintesi della forma narrante aderente all'attualità come pochi altri gruppi in Italia. In questa direzione, non potevano non incontrare il teatro musicale di Henry Purcell per sperimentarne a loro modo l'allegoria del *masque*, intrattenimento, gioco di corte (o borghese) preso a pretesto per una critica al tempo che viviamo. La messinscena del bellissimo *King Arthur* coniuga l'anima sonora e rumorale con quella più squisitamente fisica del loro immaginario, puntando a tenere assieme barocco, minimalismo catastrofico e sentimento periferico del conflitto, quella rabbia generazionale che li ha contraddistinti negli anni. Dalle parole di John Dryden, scaturigine delle passioni di Arthur e delle disillusioni della giovane Emmeline, l'opera si costruisce come una pittura simbolista fra scompensi gestuali e il recitar-cantando di melodie popolari, allacciate al *refrain* di madrigali italiani che lascia spazio all'impurità di un testo personale e doloroso dei personaggi. Perché l'allestimento è "un come se" alla maniera Motus che fa dialogare musici e cantanti col controcampo video, in diretta, che indaga l'esterno, forse il soprannaturale, macchie oscure dell'oltre tempo mitizzato di una Camelot *banlieu*. A dispetto dei puristi, lo spettacolo si trova perfettamente a suo agio nella fusione dei linguaggi che i due registi-autori contraggono e rimodellano in una non-opera performativa. Certo, l'ensemble Sezione Aurea ha la tempra giusta per misurarsi con due fuoriclasse come i protagonisti Glen Çaçi e Silvia Calderoni, ai quali bastano le loro sole presenze sceniche per svelare immagini e creare fantasmi. Arthur ed Emmeline come doppi e opposti dello stesso attributo: destino/scelta, magia/reale, ulteriori e corrispondenti degli Ariel e Calibano traghettano verso una lettura post-coloniale il Seicento di Purcell nell'alveo di Shakespeare, aggiornandone lo sguardo e scompaginandone le fissazioni culturali. *Paolo Ruffini*

HAMLET, di Andrea Baracco, Biancofango, Luca Brinchi e Roberta Zanardo (Santasangre). Regia di Andrea Baracco. Dramaturg Francesca Macrì. Scene, costumi e luci di Luca Brinchi e Roberta Zanardo. Video di Luca Brinchi, Roberta Zanardo, Daniele Spanò. Con Lino Musella, Michele Sinisi, Paolo Mazzarelli, Andrea Trapani, Woody Neri, Eva Cambiale, Livia Castiglioni e Gabriele Lavia (in audio e video). Prod. Teatro di Roma - Festival Romaeuropa - 369 gradi, Roma e altri 8 partner. ROMAEUROPA FESTIVAL.

Montagne russe e foreste. Di freddezza scandinava. E poi brandelli di corpi sezionati come cadaveri (destrutturati come un testo), dettagli e liquami. Con le immagini proiettate su altissimi pannelli che donano imponenza formale a una scena per il resto spoglia. È ipnotizzante il lavoro dei Santasangre, i cui interventi coincidono con alcuni dei momenti più riusciti di questo *Hamlet* collettivo. Insomma, anche fuori dal palco ci si è ritrovati nel bel mezzo di un passaggio di potere, pur senza avvelenamenti... Ecco quindi Baracco alla regia, i Biancofango con la Macrì dramaturg, i Santasangre. Mentre in scena si fanno notare Sinisi di Teatro Minimo, Paolo Mazzarelli e Lino Musella, quest'ultimo uno splendido Amleto finalmente adolescente, che profuma d'isteria e di principi incrollabili. Sembra non voler crescere mai, come in una canzone di Tom Waits. Mentre il coraggio va a braccetto con la follia. I risultati maggiori si hanno quando quest'unione è percepita e concreta, specie in un primo atto intenso, evocativo, a tratti corale. Poi... Poi invece si perde omogeneità, diminuisce il soccorso formale delle scene, deludono (e molto) i ruoli femminili, si svilisce Musella con inutili rimandi alla tradizione napoletana. Tante le potenzialità, solo in parte sfruttate. Come un Savicevic stretto in schemi calcistici troppo asfissianti. Mentre la Macrì sfoltisce, tagliuzza, prova a volgarizzare, prima di infilare *Comprami* di Viola Valentino nella morte di Ofelia. E piace. A Sinisi (Orazio) il compito di declamare in chiusura il monologo dei monologhi. Perché? Ecco, è da questi particolari che si giudica la stanchezza di certa critica. Da questo tornare sempre a misurare la distanza dal classico, dal disegnino riconosciuto, dalla consequenzialità. Frega niente invece. L'impressione è che mischiando le tessere, quella più grossa sia rimasta fuori. E lì resta. Almeno non è stata d'inciampo. *Diego Vincenti*

In apertura, Claudio Santamaria in *Gospodin*; nella pagina precedente, *Carmen* (foto: John Hogg); in questa pagina, *King Arthur* (foto: Viterbofotocine) e *Hamlet*.

Un Eduardo da camera tra cinismo e commedia

DOLORE SOTTO CHIAVE, due atti unici di Eduardo De Filippo, con un prologo da *I pensionati della memoria* di Luigi Pirandello. Regia di Francesco Saponaro. Scene e costumi di Lino Fiorito. Con Tony Laudadio, Luciano Saltarelli, Giampiero Schiano. Prod. Teatri Uniti, NAPOLI - NAPOLI Teatro Festival Italia.

IN TOURNÉE

Come ci parla e come ci appassiona questo *Dolore sotto chiave*, un Eduardo "da camera" diretto con schiettezza ed eleganza da Francesco Saponaro. Un lavoro di settanta minuti ben curato, che aggancia la tradizione senza avere deciso di stravolgerla. Impreziosendola, piuttosto, con un prologo in napoletano strettissimo (tratto però da una novella del mentore di Eduardo, Pirandello), recitato da Giampiero Schiano, che di mestiere fa lo *schiattamuorto* e sa come vanno le cose: «A morte, 'a fermatura, è 'na credenza». Già perché è la morte, sempre presente, sempre evocata, mai davvero esperita, il *fil rouge* che lega i due atti, *Dolore sotto chiave* e *Pericolosamente*, una morte che è illusione più vera del vero. Così reale e "normale" nella sua rappresentazione (in *Dolore*, Lucia mente per un anno al fratello Rocco facendogli credere che la moglie, seppur molto malata, è ancora in vita e lo aspetta; in *Pericolosamente* una pistola caricata a salve viene puntata da un ingegnoso marito sulla moglie rancorosa che finge di morire a ogni colpo sparato) da stravolgere i rapporti e confondere la ragione. Di morte ci parla anche la scenografia, con le tombali porte che si aprono e si chiudono su uno sfondo nerissimo, verso cui i personaggi sono irrimediabilmente attratti. È una morte-espediente, manovrata dai personaggi per controllare e ristabilire un ordine laddove ce ne fosse bisogno: un utilizzo assai borghese della "livella", come la chiamava Totò, che però borghese non è e quindi si diverte a scompaginare i ruoli, mostrandoci fragilità, doppiezze e l'affettazione del vivere secondo i legami imposti. Che è la tematica eduardiana della fatica del tirare a campare: fatica che è essa stessa vita e che, prima o poi, regalerà sollievo e speranza (il figlio che l'amante di Rocco porta in grembo). Nella lingua, questa sì, ancora vivissima, di Eduardo, Laudadio e Saltarelli (*en travesti:* suoi i due ruoli femminili, scelta azzeccata) volano dalla farsa al dramma, dallo sketch alla commedia, alternando con sapienza ed equilibrio furia, dolcezza, cinismo e nostalgie. *Francesca Gambarini*

Vite non vissute di travet di provincia

UN ANNO DOPO, testo e regia di Tony Laudadio. Con Enrico Ianniello e Tony Laudadio. Prod. Onorevole Teatro Casertano, CASERTA - Teatri Uniti, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Parole, parole, parole. E poi sguardi, frammenti di vita, gesti brevi, meccanici, quelli ripetuti giorno dopo giorno, per trent'anni in condivisione dello stesso metro quadrato o poco più. *Un anno dopo* non è una storia d'amore, ma quasi. È certamente una vicenda di conoscenza, o per lo meno del tentativo di conoscersi oltre le apparenze, oltre la maschera del quotidiano, dei doveri e degli impulsi. È una storia di ordinaria non follia: due travet della provincia, con un irresistibile accento del centro Italia raccontano di esistenze comuni, pronte alla fuga (ma poi manca sempre il coraggio di compierla) tra autocompiacimento e timore di provare qualcosa di vero. Si comincia con la leggerezza della battuta, si prosegue cavalcando l'onda del cinismo, poi dipingendo qualche pennellata di grottesco, infine si chiude sul filo di una dolce tristezza, senza paura della morte. Strano, dopo aver così tanto temuto la vita. A distrarre Goffredo e Giacomo da un destino meschino, grigiastro, "provinciale", ci sono l'incompiuto progetto di trasferirsi a Roma, città del sogno, e il rifugio in un hobby quasi maniacale: scrivere sinossi. Ma bastano un titolo e poche righe per approdare alla vita vera? Laudadio, attore e drammaturgo di fine intelligenza, è capace di mantenere un equilibrio non scontato, sia nella scrittura che nell'interpretazione. Il suo compagno, Ianniello, dà e prende la battuta con realismo disarmante, personaggio da amara commedia all'italiana. Ci sono trenta mini episodi, uno per ogni anno di vita "non vissuta": eppure i personaggi invecchiano, anche grazie a una mimica in continua evoluzione. Il meccanismo a sketch non si inceppa e convince, pur perdendo un po' di smalto dopo la prima mezzora. Ma lo spettatore è già stato catturato e smascherato. Sta lì in poltrona a domandarsi se è vero che il futuro è un predatore e ci sta rincorrendo tutti. Per chiedere quel riscatto che Goffredo e Giacomo non hanno potuto pagare. *Francesca Gambarini*

Arancia meccanica

Burgess come Brecht per un'*Arancia* didattica

ARANCIA MECCANICA, di Anthony Burgess. Traduzione di Tommaso Spinelli. Regia di Gabriele Russo. Scene di Roberto Crea. Costumi di Chiara Aversano. Luci di Salvatore Palladino. Musiche di Morgan. Con Alfredo Angelici, Martina Galletta, Sebastiano Gavasso, Giulio Federico Janni, Alessio Piazza, Daniele Russo, Paola Sambo. Prod. Fondazione Teatro di NAPOLI-Teatro Bellini.

IN TOURNÉE

«Tu puoi esserci molto utile, ragazzo», dice lo scrittore Alexander F., metafora in scena di Anthony Burgess, che elaborò *Arancia meccanica* non per diletto, come usava dire, ma per curarsi il dolore del pestaggio e dello stupro subito dalla compagna. Dev'essere quest'inciso ad aver ispirato la regia di Gabriele Russo che – evitato il rapporto col libro e col film – si rifà alla commedia musicale che Burgess stesso ricavò dalla trama nel 1990, per la Royal Shakespeare Company. «Tu puoi esserci molto utile, ragazzo» deve aver pensato Russo giacché fa, del capolavoro distopico, una messinscena brechtianamente didattica, che ha per fine non il coinvolgimento emotivo ma l'avvertimento testimoniale. Procede così per scene singole, epicamente anticipate («Che succederà?») e rese esponendo tutto il falsume del teatro: l'ubriachezza è un naso da pagliaccio, le mani non toccano i corpi che dovrebbero colpire e la quarta parete l'abbatte una torcia, rivolta alla platea. S'aggiungano stilizzazione gestuale, tra *slow motion* e mimica ultragrottesca, e la rivisitazione lessicale del Nadsat in uno spettacolo che evita derive splatter: niente violenza verosimile, niente sangue in abbondanza, quanto piuttosto la recita della violenza e l'evocazione del sangue. Sia chiaro, non tutto funziona: *Arancia meccanica* rallenta troppo, durante alcuni dialoghi, mentre riceve applausi quando fa avanzare la "stanza di vetro" in ribalta, ingrandendola come capita con un ricordo percettivo, disturbante e malato, che torna a trovarci. È questo un altro merito: aver dato non la vicenda ma la visione personale e distorta della vicenda medesima. È la testa di Alex (abbruttita da Dio, dal Diavolo e dallo Stato onnipotente) che capovolge gli ambienti (letti e sedie al soffitto); è la sua testa che offre la parabola, crudele e catartica, di un carnefice nichilista che finisce vittima di famiglia e governo. D'accompagnamento le musiche di Morgan, nel ruolo gli interpreti, ottima la prova di Alex/Daniele Russo. *Alessandro Toppi*

DE FILIPPO

Se Dante dà i numeri al Lotto per vincere e per morire

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA SBORNIA, di Eduardo De Filippo. Regia di Armando Pugliese. Scene di Bruno Buonincontri. Costumi di Silvia Polidori. Musiche di Nicola Piovani. Luci di Stefano Stacchini. Con Luca De Filippo, Carolina Rosi, Nicola Di Pinto, Massimo De Matteo, Giovanni Allocca, Carmen Annibale, Gianni Cannavacciuolo, Viola Forestiero, Paola Fuliciniti. Prod. Compagnia di Teatro di Luca De Filippo, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Rifacendosi alla commedia *La fortuna si diverte,* scritta da Athos Setti nel 1933, Eduardo compone nel '36 *Sogno di una notte di mezza sbornia*, affrontando argomenti destinati a trovare successivi sviluppi in *Non ti pago*.
Il tema centrale del testo, riproposto in chiave decisamente farsesca da Armando Pugliese, è quello della superstizione, legata a un certo tipo di umanità, capace di credere possibile un miglioramento di vita soltanto grazie al "soprannaturale" che, nel caso specifico della famiglia Grifone, si manifesta attraverso l'anima di Dante Alighieri, portatrice, in sogno, dei numeri per vincere al lotto. L'eletto del sommo poeta è il capofamiglia, Pasquale Grifone (un irresistibile Luca De Filippo), il quale, in verità, ogni volta che alza un po' il gomito fa sogni piuttosto stravaganti e quello che sembra destinato a cambiargli la vita non fa eccezione: nell'elargirgli i numeri fortunati, infatti, l'Alighieri gli precisa che essi rappresentano anche la data (ahilui non troppo lontana) e l'ora della sua morte.
La quaterna, in effetti, esce, arricchendo considerevolmente i Grifone; ma mentre la famiglia si gode a più non posso la nuova condizione, dando vita a esilaranti gag da *parvenu*, Pasquale oscilla fra il terrore per la morte "imminente" e l'irritazione per la scarsa sensibilità dei suoi di fronte al proprio dramma. Sebbene moglie, figli e affini (Carolina Rosi, Viola Forestiero, Giovanni Allocca, Massimo De Matteo, affiatati e scoppiettanti), con una certa aria di sufficienza, provino a convincerlo che si tratta solo d'una sciocca superstizione, il giorno fatidico si vestono a lutto. Ma la trovata drammaturgica finale riapre la dialettica tra gioco dell'esistenza e gioco della scena, evidenziando quelli che, al di là delle intenzioni comiche del testo, sono gli elementi serpeggianti in questa come in gran parte delle opere eduardiane, ovvero l'ambiguità, il cinismo per non dire la cattiveria che possono contraddistinguere le relazioni familiari. **Stefania Maraucci**

Carolina Rosi e Luca De Filippo in *Sogno di una notte di mezza sbornia* (foto: Federico Riva).

La baffuta Cesira e le sue tre verità

LE TRE VERITÀ DI CESIRA, di Manlio Santanelli. Regia di Antonello De Rosa. Scene di Tonino Di Ronza. Costumi di Giusy Giustino. Luci di Salvatore Palladino. Con Rino Di Martino. Prod. TTR-Il Teatro di Tato Russo, NAPOLI.

Dispensa saggezza popolare e limonate la baffuta Cesira, ritratto arguto di donna nata e cresciuta ai margini della società. Distratta, insolente, egocentrica, ironica, ma soprattutto provvista di quel cinismo tipico di chi si scontra ogni giorno con le difficoltà della vita. Tra battute salaci e considerazioni acute, prova a raccontare a un supposto cameramen le sue tre verità, su come tra naso e bocca le siano spuntati i suoi "mustacci", setosi e inestricabili, da cui non pensa assolutamente di separarsi, sono infatti i baffi a renderla unica e rara. Tre racconti surreali, tre interpretazioni della sua condizione esistenziale, bizzarra e amara, ma insieme spaccato grottesco del sottoproletariato napoletano e squarcio sull'ambiguità del linguaggio e della comunicazione umana. Ognuna delle tre verità viene svelata dall'apertura di un tabernacolo, l'essenziale scenografia si compone infatti di tre spazi occultati da tendine di plastica. A ogni svelamento segue un rituale irriverente e occasionale. Cesira si acconcia con orecchini appariscenti, ombrellini di carta per rendersi presentabile alla televisione. Rino Di Martino rende insieme la sua Cesira dolente e sfrontata. Con leggerezza e ironia la tratteggia con un'umanità disarmante e aggressiva, con un'esuberanza vitale che cela dolori mai sopiti. Coinvolgente e appassionato, restituisce tutta l'ambiguità di un personaggio emblema di una città inafferrabile. *Giusi Zippo*

Confessioni dolenti di una donna senza testa

LA FEMME ACÉPHALE, testo, regia, luci e scene di Libero de Martino. Costumi e interpretazione di Cinzia Annunziata. Prod. Teatri delle Sguelfe-Officine di Carpenteria Drammatica, NAPOLI.

Libero de Martino compone una biografia teatrale associando, ai lacerti memoriali di una vita rovinata dalla follia, gli echi che vengono da Prévert e tramutando questo insieme di storia e di poesia in una presenza barocca. Un cumulo di pentole, mastelli, catini, barattoli accoglie l'attrice che, dalla penombra, avanza in ribalta, per dare confessione di sé. Di lato il castello di cartone, nel quale talora penetra, si nasconde, dal quale riappare per giocare al gioco del teatro muovendo mani e stoviglie come pupi. Ne viene una messinscena volutamente frammentaria che, tra svelamento della finzione e ostentazione della recita, è capace di raccontare la progressiva dissipazione di una donna, che passa dall'arte girovaga dei caravanserragli, delle fiere e dei mercati, alla detenzione coatta in sanatorio, legata a un letto, gli elettrodi ai polsi. Funzionali le luci laterali che, alternando buio e calore, danno la sensazione dell'incedere cattivo dei giorni. *La femme acéphale* è, pertanto, un monologo che ha la forma di una pantomima addolorata e la cui drammaturgia – insieme di racconto in prima persona, riporto di referti medici e commento di avventure sciagurate – è resa con forza vigorosa da Cinzia Annunziata: dolce fanciulla, allegra giostraia, amante tradita, pazza presa per pazza e infine carcassa corporea, cui non resta che chiedere al destino una tregua, la pace, la fine. Tutto ciò che vediamo ci ricorda che siamo a teatro, che lo spettacolo è un falso, che l'attrice è un'attrice: i movimenti stilizzati, il ritmo dato alle parole, l'uso degli oggetti di scena. E tuttavia, terminata l'opera e svanito l'incanto, resta la verità di una vicenda intima, delicata, sofferta: accaduta chissà dove, chissà quando, a chissàchi. *Alessandro Toppi*

Genitori alla ricerca di un figlio su misura

IL CATALOGO, drammaturgia e regia di Angela Di Maso. Scene di Armando Alovisi. Costumi di Alessandro Varriale. Luci di Cesare Accetta. Con Massimo Finelli, Patrizia Eger, Giuseppe Cerrone. Prod. Maniphesta Teatro, NAPOLI.

Un figlio è il progetto di ogni coppia, il destino di ogni coppia, forse mai una scelta. Completa il senso di famiglia. Essere impossibilitati ad averne incrina gli equilibri familiari. Si decide di adottarne uno per sentirsi completi e finalmente una famiglia. Ma cosa suc-

cederebbe se a una coppia ansiosa di assurgere al ruolo genitoriale si profilasse la possibilità di scegliere un bambino su misura? *Il catalogo* con sagace e distaccata ironia si interroga su questa eventualità. Gli impacciati e guardinghi coniugi Portman decidono di rivolgersi a un'agenzia "sperimentale" in materia di adozioni, per aggirare le lungaggini della burocrazia. Il cinismo del signor Law, l'addetto alle vendite, dapprima li turba, poi li disgusta, ma infine li tenta. Tenta la parte debole della coppia, la parte responsabile della possibilità di completarsi come famiglia. Tenta la signora Portman che descrive, non solo le caratteristiche fisiche del bambino che desidera, ma le inclinazioni intellettuali, gli interessi, tradendo forse il sogno egoistico di ogni genitore. Un figlio non solo appaga il sogno di immortalità insito nell'essere umano, ma ne incarna i sogni e le aspirazioni. Una drammaturgia minimalista delinea personaggi anaffettivi e infelici. Con le provocazioni dell'arrogante signor Law, che promette loro un catalogo da cui scegliere un bambino, esplodono le tensioni tra i due aspiranti genitori, incapaci di provare emozioni autentiche, semplicemente alla ricerca del "figlio perfetto". *Giusi Zippo*

L'ultimo desiderio del poeta maledetto

BLUE BIRD BUKOWSKI, di Riccardo Spagnulo. Regia di Licia Lanera. Scene di Michele Iannone. Luci di Vincent Longuemare. Con Vito Signorile e Mary Dipace. Prod. Nuovo Teatro Abeliano, BARI.

Quale potrebbe essere l'ultimo desiderio che un poeta come Bukowski vorrebbe veder realizzato appena prima di morire? Fedele all'alcol, alle invettive e al sesso forse amerebbe raggiungere l'aldilà con ancora sulle labbra il sapore di birra e vodka e nelle mani il ricordo della pelle di una donna. E se la signora con la falce lo ghermisse prima, ci sarebbe da sperare in una resurrezione. Ma niente è semplice nemmeno per i poeti. Devono guadagnarsi ciò a cui aspirano pagando lo scotto di rivangare un'intera esistenza in cui tutto è stato difficile, a iniziare dai bisogni della carne che sono dolore e struggente bisogno d'amore ma anche maschere di cinismo crudele che tutto distrugge. L'amore è un cane che viene dall'inferno e azzanna sempre ma, nella livida luce della *morgue*, complice lo spaesamento di un altro essere, si può fare un ultimo tentativo per pacificarsi con se stessi. Riccardo Spagnulo e Licia Lanera si cimentano in una nuova avventura affrontando un lavoro su commissione, il primo nelle vesti di drammaturgo e la seconda come regista. Trascurando momentaneamente le loro Fibre Parallele si impegnano in *Blue Bird Bukowski* per il Nuovo Teatro Abeliano, con risultati notevolissimi. Spagnulo crea un testo di grande impatto che oscilla tra realtà e sogno, rimarcando una lontananza critica dalla figura di Bukowski, presente con cenni biografici che spesso però confluiscono in ispirati momenti lirici. Lanera ambienta l'azione in uno spazio triangolare e spoglio, adotta pochi e significanti movimenti scenici per concentrarsi sulla tenuta delle parole e dei personaggi, trovando sponda nella partitura luminosa creata da Vincent Longuemare che, come sempre, va ben al di là di una semplice suggestione scenica. Certo non rinuncia nemmeno questa volta agli elementi forti che caratterizzano Fibre Parallele, come la centralità dei corpi e qualche spiazzante notazione, ma tutto è di un rigore esemplare, funzionale alla messa in scena. Un risultato che segna una piena riuscita anche grazie alla bravura degli interpreti. Vito Signorile non mostra solo intensità e potenza, ma anche insolita e per niente scontata disponibilità, mentre Mary Dipace, al suo debutto sulle scene, è una figura di sorprendente particolarità. *Nicola Viesti*

Nozze al *talk show* tra verità e finzione

IL MATRIMONIO, di Nikolai Gogol'. Adattamento e regia di Salvatore Tramacere. Scene e luci di Lucio Diana. Con Francesco Cortese, Giovanni De Monte, Carlo Durante, Erika Grillo, Anna Chiara Ingrosso, Emanuela Pisicchio, Fabio Zullino. Prod. Cantieri Teatrali Koreja, LECCE.

A trent'anni Agaf'ja Tichonova è prossima a essere annoverata tra le zitelle senza speranza ma una buona dote, assicuratale da un famiglia di mercanti, può ancora fare miracoli. Così la procacciatrice di matrimoni Fëkla Ivanovna si dà da fare proponendo alla ragazza ben quattro pretendenti, tra cui lo svagato e assai riluttante Pdkolësin. Agaf'ja, dapprima frastornata e intimidita, comincerà infine a provare, ricambiata, qualcosa per Pdkolësin. Il finale sarà inaspettato e amaro. Salvatore Tramacere ha concepito questo *Il matrimonio* per i giovani e molto bravi interpreti di Koreja rispettando un testo – che Gogol' scrisse nel 1842 – ancora contemporaneo nello svelare i conflittuali rapporti tra i sessi e le profonde insicurezze dell'animo umano, ma operando una complessa operazione su vari livelli. La drammaturgia originale è immersa in un'ambientazione che sottolinea la schizofrenia dei nostri tempi, che ancor più mette in risalto le distanze tra l'apparire e l'essere. Tutto, infatti, è giocato nell'ambito di un *talk-show* televisivo con le sue esigenze e le sue follie. Nello stesso tempo, avendo a disposizione un giovane cast, il regista ha agevolato l'irruzione di brandelli di vita degli attori a caratterizzare la varie figure. Il risultato – a parte qualche eccesso – si mostra interessante e godibile e anche sottilmente inquietante, con quell'angolo in cui gli interpreti si isolano permettendo a una telecamera di evidenziare particolari di corpi e azioni. E il finale sembra spiazzare tutti anche in platea con Pdkolësin che abbandona i confini della scena per dissolversi in cerca di una vera vita oltre il palcoscenico, risucchiato dal nulla. Tutti lo cercano ma il *talk-show*, il cui meccanismo si è inceppato per un attimo, sembra pronto a ripartire. Finale bellissimo che svela come questo *Il matrimonio* sia, in fondo, un'acuta riflessione sul senso della rappresentazione. *Nicola Viesti*

Ovadia: canto per le vite spezzate dalla guerra

DOPPIO FRONTE. ORATORIO PER LA GRANDE GUERRA, di e con Lucilla Galeazzi e Moni Ovadia. Luci di Nino Annaloro. Video di Elisa Savi. E con i musicisti Paolo Rocca, Massimo Marcer, Albert Florian Mihai, Luca Garlaschelli e il Coro del Conservatorio di Musica "Vincenzo Bellini" di Palermo. Prod. Teatro Biondo Stabile di PALERMO - Promo Music, BOLOGNA - RAVENNA Festival.

È un vasto affresco della Grande Guerra (forse con la pretesa di essere esaustivo) quello che fanno in *Doppio Fronte, Oratorio per la grande guerra*, Moni Ovadia e Lucilla Galeazzi. Lo spettacolo affronta gli aspetti storici, umani, politici, sociali, connessi al devastante evento, visto come inutile carneficina di uomini innocenti, attraverso un'antologia di testi che vanno dalla folle esaltazione del militarismo di Marinetti, alle poesie asciutte e dolorose di Ungaretti, dalla ninna nanna contro la guerra di Trilussa alle lettere dal fronte. Interessante, tra i materiali scelti, il *Manifesto delle Suffragette* presentato alle ambasciate di tutti i paesi alla vigilia del disastro: un accorato appello contro la guerra rimasto purtroppo inascoltato. Forte è anche la polemica contro i generali che mandavano a morire i loro uomini senza mezzi sufficienti. Ed è molto sapida la lettura della testimonianza della musicologa Giovanna Marini sulla toccante canzone *O Gorizia, tu sei maledetta,* che al Festival dei Due Mondi di Spoleto, nel 1964, suscitò l'ira del pubblico benpensante per una strofa contro gli ufficiali. Tutti momenti

Blue Bird Bukowski (foto: Egidio Magnani)

molto alti, come quelli delle canzoni e delle musiche, frutto di un'interessante ricerca, eseguite da un ottimo *ensemble* dal vivo, da un coro di giovanissimi che hanno volutamente la stessa età dei soldati al fronte e dalle voci di due straordinari interpreti. Eppure restano solo momenti isolati: le due ore di spettacolo peccano di una tessitura drammaturgica incapace di coinvolgere e commuovere. Neanche le belle immagini di repertorio riescono a compiere il miracolo: l'impianto dell'intero spettacolo somiglia piuttosto alla lettura di un sussidiario scolastico. Un recital a leggio che ha forte il senso della musica, ma poco quello del teatro. Così il testo è solo didascalia delle canzoni e reca in sé tutta la monotonia del puro dato storico. Come se elencare la quantità numerica dei morti e dei feriti potesse farci toccare con mano, darci il senso, il peso di quella tragedia. Non è così, la conoscenza di quei fatti rimane cerebrale e la commozione non arriva mai. *Filippa Ilardo*

Mafia, liberi tutti!

DOPO IL SILENZIO, di Francesco Niccolini e Margherita Rubino, dal testo *Liberi tutti* di Pietro Grasso. Regia di Alessio Pizzech. Con Sebastiano Lo Monaco, Mariangela D'Abbraccio, Turi Moricca. Prod. Associazione Sicilia Teatro, FLORIDIA (Sr) - Teatro Tina Di Lorenzo, NOTO (Sr).

IN TOURNÉE

È alla migliore gioventù di oggi, attraverso il suo ultimo libro *Liberi tutti*, che Pietro Grasso si rivolge in questa appassionante storia in cui memorie personali e fatti tragicamente accaduti si intrecciano a disegnare una geografia umana, storica e politica di grande attualità e densità narrativa, ricavata da quarant'anni di impegno nella lotta alla mafia. Da questo racconto Francesco Niccolini e Margherita Rubino hanno tratto un testo teatrale a tre voci fatto di dialoghi semplici ed efficaci monologhi che riescono ad arrivare al cuore del problema: trasmettere alle giovani generazioni il disastro morale di cui si alimenta il potere mafioso, ma soprattutto il senso etico ed eroico di quelle tante morti insopportabili. Un'ora e mezza di teatro civile, immagini, parole, documenti che rimbalzano nello spazio scenico ideato da Giacomo Tringali, delimitato sul fondo da un simbolico muro della memoria, come a ricordarci che quel passato cammina con noi e quei volti, come quello di Don Puglisi, non si possono dimenticare. Sebastiano Lo Monaco si fa narratore e interprete di una storia che ha il coraggio d'essere contemporanea, ora freddo e determinato quando deve indicare, sottolineare i tragici eventi, ora coinvolto e appassionato quando deve rappresentare Borsellino e Pietro Grasso, i veri protagonisti della vicenda. Mariangela D'Abbraccio dà la sua voce alle tante figure femminili rievocate, con maturità espressiva e convinzione, restituendo loro un ruolo centrale, mentre Turi Moricca rende bene il personaggio del giovane mafioso che, ucciso proprio dalla mafia, non ha la possibilità di provare una diversa vita. La regia di Alessio Pizzech riesce a tessere con intelligenza una sottile trama scenica e drammaturgica fatta di documenti e presenze vere. Le lancinanti musiche di Dario Arcidiacono e le suggestive luci di Luigi Ascione contribuiscono a creare momenti di forte tensione emotiva. *Giuseppe Liotta*

Pirandello e Beckett compagni di strada

ALL'USCITA-ATTO SENZA PAROLE, di Luigi Pirandello e Samuel Beckett. Traduzione di Carlo Fruttero. Regia di Guido De Monticelli. Scene di Edoardo Cossu, Marta Porcu, Valeria Spiga, Eleonora Uras. Costumi di Adriana Geraldo. Luci di Löic François Hamelin. Con Edoardo Demontis, Paolo Meloni, Isella Orchis, Luigi Tontoranelli. Prod. Teatro Stabile della Sardegna, CAGLIARI.

IN TOURNÉE

Diversamente dal titolo, lo spettacolo si apre con *Atto senza parole*, che inizia al cospetto di un albero stilizzato su un cielo a luminosità variabile. Lo stesso segno presiederà ai dialoghi cimiteriali delle ombre evocate da Pirandello in *All'uscita*. Uno strano abbinamento, quello concepito da De Monticelli, che si dimostra però attraente per composizione formale (accurata, persino preziosa, nei rapporti spaziali e gestuali) e per le variabili emozionali espresse. L'azione mimata assume immediatamente un senso d'avventura inane fino alla frustrazione. Una metafora d'esistenza, spinta da bisogno e desiderio, continuamente delusa. Il mimo Edoardo Demontis la interpreta quasi come esecuzione d'una partitura gestuale e ritmica, nelle cesure segnate dall'apparizione di oggetti accessori funzionali (una brocca d'acqua, tre cubi mobili, forbici e una grossa corda). Gli episodi, scanditi da colpi di fischietto, acquistano l'andamento d'una danza, scherzosa e un po' clownesca (non mancano riferimenti a Buster Keaton). Una bella prova d'equilibrio per l'attore, che si conclude ai piedi della pianta. Là appare il Filosofo pirandelliano, seguito dall'ombra dell'Uomo grasso, nei pressi di un cimitero a rievocare tormenti della vita perduta. Il Grasso attende la moglie traditrice, presagendone la morte, finché la Donna sopraggiunge davvero, invasata e discinta. I restanti personaggi del «mistero profano» si concretizzano nei quattro burattini in legno intagliato di Donatella Pau, «apparenze» (per l'autore) dolenti o furenti, destinate all'oblio. Uno spettacolo a tratti avvincente, che avrebbe guadagnato in logica consequenzialità invertendo l'ordine dei pezzi, mostrando meglio il trapasso dai fantasmi primitivi dell'agrigentino all'astrazione degli automi beckettiani. *Gianni Poli*

Atto senza parole (foto: Daniela Zedda)

Due donne una sola solitudine

DUE DONNE CHE BALLANO, di Josep M. Benet i Jornet. Traduzione di Pino Tierno. Regia di Francesco Brandi. Costumi di Adriana Geraldo. Luci di Loïc François Hamelin. Con Mariagrazia Sughi ed Eleonora Giua. Prod. Teatro Stabile della Sardegna, CAGLIARI.

IN TOURNÉE

È un testo minimale, quello di Benet i Jornet messo in scena da Francesco Brandi. Una piccola storia, di quelle che si nascondono dietro le porte chiuse dei pianerottoli, storie ordinarie che restituiscono le vite degli altri. Due donne sole. Il loro un incontro fortuito. Quella anziana, che i figli tentano di "gestire", prendendole una badante-domestica; quella giovane, maestra *part time*, spezzata da un dolore che l'ha svuotata. Si incontrano, si graffiano l'un l'altra, si tengono a distanza, si insultano anche ma, alla fine, scoprono di avere la stessa disillusione nei confronti della vita, lo stesso rifiuto per un futuro che pensano impossibile. Non è una storia felice, ma molto vera. E alla verità si ispira anche la messa in scena. Siamo ammessi in un ambiente domestico, un soggiorno qualunque, con la credenza piena di piatti e bicchieri, il tavolo, la poltrona. E le mensole, dove la donna anziana raccoglie la sua collezione di giornalini vecchi e sorpassati, un rimpianto d'infanzia mai superato e anche l'unico piacere che la donna sembra prendersi. Questo il teatro della vita delle due donne, dei loro dialoghi prima trattenuti, fatti di frasi a metà, di parole negate, poi, giorno dopo giorno, sempre più aperte. Le due donne finiscono per raccontarsi il proprio passato, confidandosi le proprie paure e i propri dolori, la propria angoscia. E quando la vecchia scoprirà che i figli le preparano il trasferimento in casa di riposo, il rifiuto per il futuro sarà totale e le legherà strettamente in un gesto definitivo. Aderenti al vero delle parole e dei personaggi di Benet i Jornet, anche Mariagrazia Sughi ed Eleonora Giua, la vecchia e la giovane, precise, capaci di tenere la giusta intensità, senza un gesto o un tono fuori posto, autentiche e ordinarie nella loro tragicità di donne comuni. *Ilaria Angelone*

Da Don Giovanni ai profughi albanesi l'opera "nostra contemporanea"

Don Giovanni (foto: Binci)

DON GIOVANNI, musica di Wolfgang Amadeus Mozart, libretto di Lorenzo Da Ponte. Regia di Graham Vick. Scene e costumi di Stuart Nunn. Luci di Giuseppe Di Iorio. Coreografie di Ron Howell. Direttore José Luis Gomez-Rios. Orchestra I Pomeriggi Musicali di Milano. Coro del Circuito Lirico Lombardo diretto da Dario Grandini. Con Gezim Myshketa/ Dionisios Sourbis, Federica Lombardi/Mariateresa Leva, Valentina Mastrangelo/Ekaterina Gaidanskaja, Andrea Concetti/ Leonardo Galeazzi e altri 8 interpreti. Prod. Teatri del Circuito Lirico Lombardo e altri 4 partner.

Questo *Don Giovanni* secondo Graham Vick, che nei mesi scorsi ha attraversato l'Italia, è un esempio virtuoso per più motivi, di ordine estetico, etico ed economico. Cominciamo dal primo, che riguarda lo spettacolo. Alzi la mano chi, dopo aver letto con attenzione il libretto, immagina ancora un'opera imbellettata da pieno Settecento e così, in blocco, trapiantata nel terzo millennio. Da Ponte ci trasmette, nelle sue pagine, una vicenda che ruota intorno a un protagonista sordido, e dunque disgustoso, volgare, approfittatore senza scrupoli. Il suo libretto è pieno di doppi sensi, da interpretare a senso unico, talmente chiari che non serve neanche la malizia. E così lo restituisce il regista inglese, partendo dall'assunto che «stiamo parlando di un capolavoro in cui grottesco, volgarità e ossessione per il sesso sono temi dominanti» e trasferendo la storia ai nostri giorni, tra una specie di discarica e un container, che diventa l'ufficio dei traffici di un Don Giovanni in uscita da un Suv dove ha appena fatto i suoi comodi, e una discoteca dove va in scena un memorabile finale di primo atto, un festino a base di coca durante il quale un nutrito gruppo di coatti arricchiti balla in atteggiamenti contemporanei sulla musica di Mozart. Un esempio da mostrare nelle scuole dove si studia il teatro, ma anche da offrire agli spettatori, di come l'opera non sia per niente un fenomeno polveroso da museo, quanto piuttosto un "nostro contemporaneo" dove possono convivere felicemente parole e note che vengono da secoli passati con immaginari della nostra (squallida) attualità. L'opera è andata in scena con un doppio cast di giovani interpreti, che si sono messi a servizio totale del regista, ottenendo un risultato di assoluto rilievo dal punto di vista teatrale. Ma, come si diceva all'inizio, il *Don Giovanni* di Vick è anche un lavoro etico, perché, come spiega l'artista inglese, «la lirica non può essere un privilegio per pochi o per chi si aspetta di trovare in teatro ciò che già conosce: l'arte si deve preoccupare di dare stimoli, di provocare, di disturbare». Ovviamente lo spettacolo ha spaccato i teatri, tra feroci dissensi ed entusiastiche adesioni, soprattutto tra i giovani. Infine l'aspetto economico: aver messo insieme una serie di teatri di tradizione italiani (Teatro Sociale di Como, Teatro Grande di Brescia, Teatro Ponchielli di Cremona, Teatro Fraschini di Pavia) ha consentito di confezionare un prodotto di qualità a beneficio del pubblico. *Pierfrancesco Giannangeli*

KATËR I RADËS. IL NAUFRAGIO, musica di Admir Shkurtaj, libretto di Alessandro Leogrande. Regia di Salvatore Tramacere. Scene e luci di Michelangelo Campanale. Costumi di Stefania Miscuglio. Con Simona Gubello, Marzia Marzo, Stefano Luigi Mangia, Alessia Tondo, Emanuela Pisicchio, Anna Chiara Ingrosso, Fabio Zullino. Prod. Cantieri Teatrali Koreja, LECCE - La Biennale di VENEZIA.

La solennità, tragica, della Storia. A cui l'umanità è destinata, inerme, in balia degli eventi. Al pubblico il compito di nutrire solidarietà, ridare dignità, rinsaldare memoria. La parola eufonia calza particolarmente per descrivere *Katër i Radës* opera teatralizzata in musica, lavoro d'attore, materiale verbale e prosa. L'eufonia dell'osmosi di un mirabile, ottimale, assemblaggio di elementi scenici. Una piattaforma mobile sullo spazio scenico rimanda a una barca. Il pubblico disposto ai lati, attorno alla scena, su tribune frontali l'una all'altra. L'orchestra in boccascena ai piedi della platea tradizionale, di corde, fiati e percussioni, amplificata e distorta elettronicamente. Composizioni sonore a contestualizzare e dare anima a gorgheggi, lirismi, canti, scene, gesti. L'effetto risultante è armonia. E c'è da parlare di viaggio per restituire l'intenzione dell'allestimento: viaggio sensoriale, esistenziale e rappresentazione della migrazione. Un'opera d'innovazione, di disegno scenico compiuto, altamente fruibile nonostante la mancanza di *logos*, di drammaturgia in senso canonico. Ma è proprio la partitura silente composta dal suono e dalle biomeccaniche attorali/vocali a enfatizzare le tematiche e l'etica dello spettacolo. Una grammatica che facilita la comprensione di dettami e poetiche, che coinvolge, trasporta, induce lo spettatore allo sguardo epico. Linguaggio individuabile nell'archetipo del *mythos*, parola che racconta. Un trittico di "mani" a comporre un'opera di effettiva bellezza e incisività visiva, gestuale, auditiva: Salvatore Tramacere, Admir Shkurtaij, Alessandro Leogrande. Un *ensemble* di arti tessute in un ricamo mai sfarzoso, senza gli orpelli dell'attualizzazione, crudo e sensuale. Il viaggio disperato di un popolo: la tragedia dei profughi albanesi speronati quindici anni fa nel Canale d'Otranto. Ottanta morti tra cui molti bambini, di cui riaffiorano in scena i vestitini da una pozzanghera di speranze illuse. *Emilio Nigro*

A passo di danza lungo la penisola dove Torino è la vera capitale

TAUBERBACH, **ideazione, scene e regia di Alain Platel. Costumi di Teresa Vergho. Luci di Carlo Bourguignon. Musiche di Steven Prengels. Con Bérengère Bodin, Elie Tass, Elsie de Brauw, Lisi Estaras, Romeu Runa, Ross McCormack. Prod. Münchner Kammerspiele, Monaco di Baviera - Les ballets C de la B, Ghent (Belgio) e altri 6 partner internazionali.**

COUP FATAL, **ideazione di Serge Kakudji e Paul Kerstens. Direzione artistica di Alain Platel. Scene di Freddy Tsimba. Costumi di Dorine Demuynck. Luci di Carlo Bourguignon. Con 14 musicisti, cantanti e danzatori provenienti da Kinshasa. Prod. KVS & Les ballets C de la B, Ghent (Belgio) e altri 7 partner internazionali. FESTIVAL TORINODANZA - ROMAEUROPA FESTIVAL - VIE FESTIVAL, MODENA.**

IN TOURNÉE

Il palcoscenico ingombro di vecchi abiti colorati ma inevitabilmente frusti e fuori moda. Cumuli di tessuto dai quali emergono figure disorientate e disperate, un'umanità che «non va d'accordo con la propria esistenza» e, allo stesso tempo, sa di non poter essere altro di quello che è in quel momento e in quel luogo desolato. Il coreografo fiammingo Alain Platel ha composto questo intenso spettacolo partendo da suggestioni musicali – *Tauber Bach*, ossia Bach cantato dai sordi, di Arthur Zmijewski – e sociali – un documentario in cui è descritta la vita di una *catadora*, cioè raccoglitrice, di immondizia. Una figura che, sul palcoscenico, è interpretata e reinventata dall'attrice olandese Elsie de Brauw, sottile e nervosa, appassionata e frastornata. La donna è accompagnata, molestata ovvero svogliatamente consolata da cinque anime alla deriva come lei: due ragazze e tre uomini, incarnarti dagli splendidi danzatori della compagnia di Platel, Les ballets C de la B. I sei personaggi indossano abiti, si dipingono di nera pece, provano ad amarsi – con furiosa disperazione e ansia di vita – per poi tormentarsi e reclamare propri spazi. Un'oscura e imperiosa voce fuori campo dialoga con l'attrice, le ricorda quel fallimento cui lei tenta di opporsi. Elsie de Brauw grida, protesta, afferma con determinazione ognora più fragile l'orgoglio della propria scelta di vita. Accanto a lei i danzatori dialogano e cantano a cappella, cercando una solidarietà fra disperati che, al termine, si rivela impossibile. La coreografia è coerentemente "sporca", asimmetrica e nient'affatto armoniosa: è quella "danza bastarda" ideata da Platel e frutto di un'investigazione senza filtri delle zone più nascoste e istintuali del nostro io. Un'originale concezione della danza che ha convinto l'artista a contribuire alla creazione di *Coup Fatal*, un concerto-happening frutto della collaborazione fra Platel e il controtenore congolese Serge Kakudji. Il cantante e il coreografo hanno messo insieme una vera e propria orchestra, composta da incredibili musicisti e cantanti, tutti provenienti da Kinshasa. Le sedie di plastica blu, gli strumenti e i balli della tradizione africana, i costumi colorati, il fatalismo che non cancella il dolore, la passione incrollabile per la vita e l'amore sono gli ingredienti di uno spettacolo energico ed emozionante che, fra i tanti meriti, ha anche quello di riconfermarci l'universalità della grande musica, come dimostrano le arie del repertorio barocco eseguite da Kakudji con accompagnamento di bastone della pioggia e kalimba. *Laura Bevione*

PLEXUS, **ideazione, scenografia e regia di Aurélien Bory. Coreografia di Kaori Ito. Costumi di Sylvie Marcucci. Luci di Arno Veyrat. Musica di Joan Cambon. Con Kaori Ito. Prod. Compagnie 111/Aurélien Bory, Parigi - Théâtre Vidy, Lausanne - Théâtre de la Ville, Parigi e altri 5 partner internazionali. FESTIVAL TORINODANZA.**

Uno spettacolo di danza in cui la coreografia sembra compiere un passo indietro e occupare una posizione di retrovia, subordinata a una struttura scenografica imponente e simbolicamente ingombrante. Una sorta di cubo formato da migliaia di sottilissimi fili, pressoché invisibili ma ben presenti nel delimitare spazi e costringere movimenti. In verità la struttura, creata dal coreografo francese Aurélien Bory e abitata dalla danzatrice giapponese Kaori Ito – una fra gli interpreti più espressivi dei Ballets C de la B di Alain Platel – è uno spazio altamente flessibile, pronto a essere riempito di visioni quasi fantastiche e di significati non scontati. La coreografia, dunque, anziché ancella, riveste il ruolo di plasmatrice di quello stesso spazio, sagomandone la quasi liquida entità in forme non casuali e pregnanti. La danzatrice – esile eppure forte di una presenza capace di dominare l'intera struttura scenica – si muove disegnando traiettorie brevi e rallentate; appare e scompare fra quei mille fili che costruiscono inusitati tunnel e passaggi; si arrampica come un'esperta acrobata per poi lasciarsi cadere; si cambia magicamente d'abito ovvero si lascia avvolgere da neri sipari che, arrotolati, vorticano sinuosi come serpenti. Le luci – protagoniste dello

spettacolo tanto quanto la coreografia e la scenografia – spezzano e frastagliano l'oscurità dominante, la violano e, allo stesso tempo, ne dichiarano la supremazia. La danza lenta e minimale di Kaori Ito diviene così una sorta di paziente tentativo di fuoriuscire dalle tenebre e dalla costrizione dell'esistenza umana, un corpo a corpo con la vita combattuto senza violenza né rabbia, bensì con una testardaggine quieta e tenace che evidenzia ancor più il disperato tentativo di essere qualcosa di più di una marionetta – quella che compare nel finale dello spettacolo – manovrata da un destino oscuro e invisibile. *Laura Bevione*

AIDE MEMOIRE, coreografia, scenografia e luci di Rami Be'er. Con i danzatori della Kibbutz Contemporary Dance Company. Prod. Kibbutz Contemporary Dance Company, Kibbutz Ga'aton (Israele). FESTIVAL TORINODANZA.

Uno spettacolo che, come suggerisce il titolo, riflette sull'imprescindibilità della memoria e, in modo particolare, sull'eticamente indispensabile ricordo della Shoah. Tragedia immane, questa, suggerita principalmente dalla scenografia – alte strutture praticabili rettangolari color rame, che rimandano a tetri vagoni di treno ed esiziali camere della morte – ma non esplicitamente citata. Ciò cui il coreografo israeliano Rami Be'er mira, infatti, è ricostruire, per mezzo delle infinite potenzialità espressive della danza, l'angoscia, la disumanizzazione e, all'opposto, la disperata lotta per conservare la propria umanità e quella sensazione di essere vivi che l'amore e il sesso sanno donare, che un'esperienza estrema come quella di una guerra e di uno sterminio porta con sé. Be'er riesce a universalizzare sentimenti ed esperienze, amplificando il contenuto emotivo dello spettacolo, costruito su quadri tecnicamente perfetti e sonoramente eloquenti. La tecnica scansa il rischio dell'algido esercizio ma, al contrario, esalta quelle sofferenze, quelle speranze, quegli orrori e quelle eclissi di umanità che la memoria collettiva a tratti pare voler spazzare via. L'affiatata compagnia israeliana si muove con simmetrica perfezione sul palcoscenico e sulla imponente struttura scenografica, sulle note di una colonna sonora che va da Stockhausen alla musica elisabettiana e che, a tratti, è interpolata con voci registrate in differenti lingue che alludono a distacchi involontari e immani sofferenze patite. Le coreografie – nella loro lineare e testarda perfezione, nella ripetitività pressoché meccanica, negli scarti quasi impercettibili, negli assolo che accompagnano ovvero intervallano le prevalenti azioni corali – paiono testimoniare un'ansia di serena linearità e di umana armonia che la scenografia e questa stessa innaturale perfezione smentiscono amaramente, dichiarando infine quella vischiosa persistenza del male che, forse, soltanto la memoria del tragico passato può aiutare a sradicare. *Laura Bevione*

ARINGA ROSSA, coreografia di Ambra Senatore. Costumi di Roberta Vacchetta. Luci di Fausto Bonvini. Musica di Igor Sciavolino. Con Caterina Basso, Romain Bertet, François Brice, Claudia Catarzi, Matteo Ceccarelli, Pieradolfo Ciulli, Elisa Ferrari, Simona Rossi, Ambra Senatore. Prod. Compagnie EDA e altri 14 partner internazionali. FESTIVAL TORINODANZA.

Sul palcoscenico spoglio nove danzatori si muovono con grazia e disinvolta armonia, circoscrivono spazi e sperimentano posizioni e movimenti, cercano possibili simmetrie e ben più interessanti asimmetrie con i compagni in scena. Ma, questo, è soltanto il prologo, uno stato di innocenza e di esplorazione della realtà e delle sue convenzioni e regole sociali che, ben presto, proprio queste ultime inesorabilmente inquinano. E, così, alle armoniose coreografie che aprono lo spettacolo si sostituisce un susseguirsi affannato di sipari irresistibilmente surreali – ricordano alcuni testi di Ionesco e di Adamov – in cui sono messe alla berlina circostanze comuni e ordinarie, quale l'incontro casuale con qualcuno che non si vedeva da tempo. Lo sguardo attentissimo di Ambra Senatore sa cogliere quanto di stereotipato e di assurdamente meccanico condiziona gesti e attitudini quotidiane e, con l'ironia arguta ma mai acida che le è propria, sa tradurlo in coreografie spezzate, che, nell'istante stesso in cui vengono compiuti, mettono in discussione movimenti graniticamente codificati. Un'opera di dissezione e di ripensamento della realtà che investe dunque i riti quotidiani, i *topoi* della danza contemporanea e gli stessi oggetti – pochi in verità – utilizzati in scena – per esempio dello scotch – che vengono a intervalli ripresi e reinterpretati. Un'operazione di ridiscussione che, ancora, non tralascia le convenzioni sceniche: così il voluto e sonoro scontrarsi con uno dei fari in proscenio ovvero il reiterato sfondamento dello spazio scenico convenzionale, con l'azione che si protrae nelle quinte laterali oppure in platea. Ambra Senatore governa tutto ciò con il suo sguardo preciso e benevolo, coordinando con apparente naturalezza i suoi otto compagni in scena, tutti bravissimi come danzatori e scanzonati, sognanti performer. Un *ensemble* affiatato e in perfetta armonia – tecnica ed interpretativa – che rafforza lo spessore coreografico e poetico di uno spettacolo che rispecchia la maturità artistica conquistata dalla torinese – ma ormai un po' francese – Ambra Senatore. *Laura Bevione*

RISING, con Aakash Odedra. *Nritta*, coreografia di Aakash Odedra. *Cut*, coreografia di Russell Maliphant. Luci di Michael Hulls. Musica di Andy Cowton. *In the Shadow of a Man*, coreografia di Akram Khan. Luci di Michael Hulls. Musica di Jocelyn Pook. *Constellation*, coreografia di Sidi Larbi Cherkaoui. Luci di Willy Cessa. Musica di Olga Wojceichowska. Prod. Aakash Odedra Company, Londra. FESTIVAL MILANOLTRE.

Rising è il titolo collettivo che raggruppa quattro brevi assolo interpretati dal giovane danzatore anglo-indiano Aakash Odedra, stella nascente del panorama internazionale, ammirato in particolare per la sua capacità di coniugare tradizione e contemporaneità, come testimonia il primo dei pezzi, *Nritta*, da lui stesso coreografato. Qui i *topoi* della danza indiana tradizionale (il Kathak) si coniugano felicemente con le tecniche e gli stilemi espressivi di quella contemporanea occidentale, così da coniare un linguaggio affatto originale ed eloquente, costruito su movimenti estesi e armoniosamente veloci eseguiti stando al centro della scena, in un'apparente immobilità. La tecnica perfetta e il carisma del danzatore indiano, così come il sostrato "classico", caratterizzano anche gli altri tre pezzi, accordati secondo tonalità differenti, coerenti alle diverse cifre stilistiche dei tre coreografi. In *Cut* Russell Maliphant pare sperimentare la capacità di adattamento di Odedra a una sorta di trappola di luce che, illuminando a intervalli regolari porzioni di-

verse del corpo del danzatore, lo costringe a inventare l'espressività di ogni singola parte di sé. A un'altra indagine, quella del lato più oscuro e perfino "animalesco" della propria personalità, è condotto da Akram Khan che, nel suo *In the Shadow of a Man*, anche per mezzo di un accorto disegno luci, racchiude Odedra in una sorta di prigione, all'interno della quale il danzatore si dibatte alla ricerca forsennata della libertà. Ad atmosfere al contrario pacificate e quasi ultraterrene riconduce, invece, *Constellation*, che Sidi Larbi Cherkaoui ha composto ispirandosi al significato sanscrito di Aakash, ovvero "cielo". Una selva di tonde lampade opalescenti scende dall'alto a illuminare progressivamente il palcoscenico, sul quale Odedra si muove indossando una veste candida che, insieme all'armonia e all'eleganza dei movimenti, amplifica l'irresistibile magnetismo emanato. *Laura Bevione*

HOW LONG IS NOW, ideazione e coreografia di Michela Lucenti. Testi di Maurizio Camilli e Sara Ippolito. Luci di Pasquale Mari. Musiche di Julia Kent. Con Maurizio Camilli, Andrea Capaldi, Ambra Chiarello, Francesco Gabrielli, Sara Ippolito, Chris Knight, Maurizio Lucenti, Michela Lucenti, Carlo Massari, Alessandro Pallecchi, Gianluca Pezzino, Emanuela Serra, Giulia Spattini, Chiara Taviani. Prod. Balletto Civile, PARMA e altri 4 partner.

Pennellate di colore in forma di corpo in movimento si delineano con precisione geometrica e plasticità su un tappeto verde che occupa quasi tutto il palco nella coreografia di Michela Lucenti: *How long is now.* Insieme al suo gruppo di tredici danzatori, che sono anche abili interpreti e cantanti, Lucenti (anche lei sul palco) ricostruisce il legame tra danza e vita. Affiancata in scena dal padre in un ruolo principale e da un gruppo di tredici anziani – in degenza presso residenze di volta in volta diverse con cui Lucenti e il suo gruppo lavorano per due/tre settimane – *How long is now* è una coreografia di emozioni per corpi, che pochi gesti reiterati sanno evocare raccontando per intero, seppur in brevi poetici *flashback*, tracce di passato, sogni, scene di vita quotidiana e momenti chiave di un'esistenza che si avvia alla fine, con naturalezza ma non senza dolore. Riflessione sulla vita e sulla morte, sulle forme di amore, *How long is now* è un lavoro di teatro-danza contemporaneo, rigoroso e persino divertente che non esclude alcuna forma espressiva del teatro, nessun passo di danza e sa includere canto e musica originale eseguita dal vivo da Julia Kent (violoncello). Persino la figura del clown rivisitata diventa un elemento portante e necessario. E non è lontana dall'evocare altri linguaggi ancora, per esempio il fumetto quando, nel rappresentare le generazioni che si ritrovano, propone nonno e nipote, l'uno in spalla all'altro, in un viaggio, ludico e pacificatorio. Chiude una riscrittura del *Bolero* di Ravel su cui, forse, Lucenti indugia un po' troppo, facendo emergere una certa crudeltà nel gesto reiterato (diciotto minuti), ma crea certo un'intensa pagina coreografica dal sapore bauschiano. *Laura Santini*

JOHN DOE, di Marco Valerio Amico e Rhuena Bracci. Scene e luci di Giovanni Marocco. Suono di Roberto Rettura. Con Sissj Bassani, Alessia Berardi, Rhuena Bracci, Anna Marocco. Prod. E/gruppo nanou, RAVENNA.

IN TOURNÉE

Una poltrona rossa un po' vintage al centro della scena, sovrastata da una sorta di gabbia stilizzata composta solo da quattro bracci metallici e chiusa, sul fondo, da una tenda a frange che trascolora a seconda dei tagli di luce. In questo *habitat*, che richiama quelle suggestioni visive alla Edward Hopper, che tanto avevano inciso nella precedente trilogia *Motel*, il gruppo nanou ambienta il primo capitolo di un nuovo progetto triennale intitolato *J.D. shot*. J.D. sta per John Doe (nelle successive tappe saranno Jean Doe e Baby Doe) che, nel gergo giuridico americano, indica persone di identità sconosciuta. Ecco, l'assenza di identità è il cuore di questo lavoro, governato da un immaginario sospeso fra un senso di vuoto e di attesa alla Raymond Carver, le inquietudini oniriche di David Lynch e, come già si scriveva, le solitudini metafisiche della pittura di Hopper. L'azione sembra dipanarsi per quadri, dove frammenti di esistenze misteriose si sfiorano o si intrecciano, prendendo la forma di tre danzatrici e un danzatore (in realtà una donna vestita da uomo, che a tratti pare un corpo decapitato). Non c'è dichiaratamente alcun tipo di narrazione, si procede per assonanze visive, che corrono il rischio però di trasformarsi in eleganti variazioni sul tema. È come se lo sviluppo "orizzontale" di questa non-narrazione impedisse l'irrompere, anche emotivo, di elementi destabilizzanti "verticali". Come se un vetro trasparente separasse l'azione scenica dal sentire dello spettatore. Potrebbe essere il significato estremo dell'essere un John Doe o un limite da superare. Vedremo come se la caveranno Jean Doe e Baby Doe. *Claudia Cannella*

In apertura, due scene tratte da *Tauerbach* e *Rising* (foto: Chris Nash); nella pagina precedente, un'immagine da *Aringa Rossa* (foto: Viola Berlanda); in questa pagina, una scena di *How long is now* e una di *John Doe*.

TI MANDO UN BACIO NELL'ARIA

di Sabrina Petyx

Personaggi:
Lui
Lei

In scena Lui e Lei. Due sedie. Lui è seduto. Lei Compie l'azione di indossare un cappotto.

LUI - Stai andando?
LEI - Sembra di sì.
LUI - Dove?

Buio.

Lei è in piedi. Sulla sedia vuota il cappotto che poco prima Lei stava per indossare. Lui è seduto, ripete sempre gli stessi movimenti, automaticamente, come un roditore nella sua gabbia. Prende dalla tasca un piccolo quaderno, scrive degli appunti, fissa il vuoto, controlla intorno a sé con piccoli scatti della testa e poi ricomincia.

LEI - Lui non dimentica. Non dimentica niente. Annota tutto. Getta un'ancora per ogni passo. Mette un numero per ogni pagina e poi annota ogni numero e ogni pagina su altre pagine, per essere sempre certo di poter trovare ogni cosa. I fatti sono annotati in nero, i pensieri in rosso, gli appuntamenti in blu. Ha registrato la data e l'ora di tutte le volte che ho promesso a me stessa che non sarei tornata. Non so se l'abbia scritto fra i pensieri o fra i fatti. Lui non dimentica niente. Fa solo finta di farlo.

Lui prende dalla tasca una radiolina a transistor, la accende, cerca una stazione, ascolta guardando nel vuoto.

LEI - Dice che non c'è niente di strano in questo. Che scrive ogni dettaglio per avere la coscienza a posto il giorno in cui se ne vorrà dimenticare. Dice che questo può bastare. Dice che sono in tanti a pensarla così. Dice che questo non è poco. Dice che sono in tanti. Non penso che tornerò. Anche se lui crede che io sia qua, ferma, come sempre, accanto a lui, come sempre. Accanto alla mia sedia, come sempre, con il mio solito vestito addosso, come sempre. Come sempre. «La differenza fra i morti e quelli che sono partiti è che solo i morti non possono tornare», dice. Ma io resisto. Gli basterebbe alzare gli occhi e capirebbe ogni cosa. E invece finge di non sentirmi, di non vedermi. Parlo e lui fa finta di non vedermi. Dice che questo mi tiene qua. Ha ragione.

Lui spegne la radiolina a transistor, la rimette in tasca e continua quello che stava facendo.

LEI - Mi fa paura quando ha ragione. «Abbiamo avuto fortuna» dice. «Abbiamo in mano le carte buone. Non si può perdere con delle carte così». Le mie carte sono sempre le stesse e non mi sembrano così tanto buone.
LUI - (*Al pubblico*) Può darmi l'ora? Per favore, che ore sono? Impossibile. È assolutamente impossibile. Ma come fa a non avere un orologio che funzioni?
LEI - A volte lo osservo come fosse un criceto. Lo guardo da una finestra, dal buco di una serratura, da uno spiraglio, fingo di dormire per osservarlo. Anche quando esce per strada. Quei suoi passi piccoli, sempre attaccati a terra. Quando cammina sembra che i piedi non si sollevino mai, come se l'asfalto gli restasse incollato addosso. Tutto quello che tocca gli resta addosso. Tutto. Quando lo sento scendere per le scale spero che non torni più, che l'asfalto lo tenga incollato a terra. Impigliato, come un topo sulla colla. Ma lui poi torna e gira nella sua ruota da criceto. Sistema i suoi semi. Si ferma a guardare. Compie pochi movimenti di scatto, sempre nello stesso verso, sempre diretto agli stessi oggetti. Si ostina a non cambiare nulla. Nessun dettaglio. Mi fanno schifo i suoi dettagli. Mi ingozza di dettagli. Dice che questo ci tiene in vita, dice che sono le nostre provviste per l'inverno, dice che questo ci rende forti, «i dettagli sono la nostra unica eredità», dice.
LUI - (*Lei ripete fra sé, come se le sapesse a memoria, le parole di questa battuta in contemporanea con lui*) Il lume che hai lasciato nell'angolo sinistro della scatola, credo appartenesse a mia zia. Mi ricordo sia stata lei ad avercelo regalato. È strano pensare che quest'oggetto mi appartiene solo perché appartiene anche a te. Se avessi sempre vissuto da solo, mia zia non me l'avrebbe mai regalato. Tu riesci a ricordare mia zia? Sono certo di no. Eppure ti appartiene il suo lume. Questo è uno di quei dettagli che il mondo non sa spiegare. La fiducia che si ha nel supporre. La generosità che ha bisogno di non vedere in volto. Non daremmo mai cento euro a un mendicante che ci segue per strada, ma possiamo spedirli in busta chiusa a uno sconosciuto in Africa, perché possa comprarsi dei mattoni di fango che alle prime piogge daranno prova della loro inutilità. Tu non hai mai amato il lume di mia zia. Se ti chiedessi di descrivermelo, saresti in grado? Mi piacerebbe se me lo descrivessi. Capire quali dettagli di un oggetto che non si ama più riescono a restare in mente, è un fatto che mi sembra interessante.
LEI - È un lume e non ha una lampada che lo faccia illuminare.
LUI - Ti do una mano: è un lume e non ha una lampada che lo faccia illuminare.
LEI - Sì.
LUI - E allora? Ti ricorda qualcosa?
LEI - Sì.
LUI - Se ci avesse regalato un orologio da tavolo o da parete, forse non lo detesteresti così. Servirebbe a darti un inizio e una fine delle cose. Sapresti che per attraversare la stanza bastano quindici secondi e che la stessa azione può essere ripetuta sempre nella medesima direzione, impiegando ogni volta un tempo diverso oppure sempre lo stesso, cosa che è molto più difficile.
LEI - Lo so.
LUI - Ci vuole molto allenamento per imitare se stessi in maniera fedele.
LEI - Lo so.
LUI - Basta poco per sembrare altri.
LEI - Ma se io…
LUI - Infatti! Se io adesso attraversassi la stanza in sette secondi e mezzo, tu non mi riconosceresti più. Non potresti più pen-

La Locandina
TI MANDO UN BACIO NELL'ARIA, di Sabrina Petyx. Regia di Giuseppe Cutino. Scene e costumi di Daniela Cernigliaro. Luci di Marcello d'Agostino. Movimenti di scena di Alessandra Fazzino. Con Massimo Verdastro e Sabrina Petyx. Prod. Teatro Biondo Stabile di Palermo e M'Arte Movimenti d'Arte, Palermo.

Lo spettacolo andrà in scena a Palermo, presso il Teatro Biondo, dal 14 al 29 aprile 2015.

sare, sentendomi da lontano, che quel rumore, quel ripetitivo calpestio, sono io. Ti chiederesti allora chi cammina in questa stanza e ciò potrebbe generare in te un'apnea, una mancanza di ossigeno…

LEI - «… un accelerare dei battiti e un discreto aumento della sudorazione».

LUI - Ti suda il collo quando diventi nervosa. Sono piccoli dettagli che ho imparato a notare. Hai un sudore discreto che a me comunque tocca sopportare. Ho imparato a farlo senza fatica. Il sudore, in fondo, è più intimo dell'urina, perché non ha alcun rispetto della volontà, il sudore sa essere inopportuno e inarrestabile. È questo che lo rende così interessante. Ho conosciuto persone nella mia vita che non hanno mai avuto simili attenzioni. Non ci vuole molto. È la fase di studio, di preparazione, che genera un buon risultato. Bisogna conoscere l'altro nei minimi dettagli per poter dire, senza esitare, il numero dei suoi nei, accorgersi che l'età cambia quel numero aggiungendo piccole macchie che arrivano con i giorni. Certo con te è difficile tenere il conto, tu cerchi di confondere le acque, a ogni ora la tua pelle compie continui mutamenti di ombre e colori che non è facile riuscire a fermare. A volte gioco a prevedere come sarai domani, se il tuo corpo avrà sempre gli stessi contorni, gli stessi difetti, le stesse pieghe, se i tuoi muscoli avranno sempre quell'aspetto un po' meno femminile dei tuoi fianchi. Hai le spalle troppo larghe o forse sono larghe e basta, mi chiedo se l'età ti porterà a incurvarle o se continuerai a urtare gli stipiti delle porte con la stessa frequenza di ora. Una parte della mia giornata è dedicata a questo. Immaginarti, osservarti e far quadrare i conti. Prevedere ciò che accadrà. Vedi? È questo che intendo dire, abbiamo avuto fortuna, abbiamo in mano le carte buone. Non si può perdere con delle carte così. Nonostante il passare del tempo i nostri conti continuano a quadrare. Sappiamo cosa poterci aspettare e non tutti possono dire altrettanto. Siamo un ingranaggio infallibile.

LEI - Sono le undici.

LUI - Ti ricordi di ieri?

LEI - Sì.

LUI - Perfetto.

LEI - Perfetto che cosa?

Lui si alza. Porta il suo piccolo quaderno e la penna con sé.

LUI - Perfetto! Lo avevo scritto qui, vedi? «Io le domanderò: ti ricordi di ieri? E lei mi risponderà: sì». Senza aggiungere altro. Lo avevo scritto. Era questo che cercavo di farti capire poco fa.

Lui, va a sedersi guardando nel vuoto. Scrive qualcosa sul quaderno.

LEI - Sta seduto delle ore su quella sedia, resta immobile, guarda davanti a sé ma non si sa cosa. Lascia passare il tempo. Quando gli chiedo cosa stia facendo risponde: «Mi adatto, come chiunque altro. Dovresti provarci. Dovresti goderti questa piccola serenità». Ci sono momenti in cui ho paura di somigliargli. Ho paura che mi piacciano gli stessi dettagli, le stesse ore del giorno, gli stessi odori. Ho paura di non accorgermi del cambiamento. Ho paura di essere ancora qui quando accadrà. Ho paura di svegliarmi un giorno ed essere già a fine metamorfosi, senza saper dire quando sia successo, né in quanto tempo. Tutto già passato, accaduto, lentamente, senza far rumore, come un fiore che sboccia o l'acqua di un pentolino che evapora sul fuoco. Impossibile rimediare. Impossibile da evitare. Davvero, non lo so. Non lo so se ce la farò.

LUI - Basta allenarsi a una strenua indifferenza.

LEI - Non capisco come si faccia a sopportarlo.

LUI - L'importante è che avvenga lentamente. A piccole dosi qualunque cosa si può sopportare. Dovresti fartene una ragione. E non sono il solo a pensarla così.

LEI - E che importanza ha?

LUI - Ha, ha importanza! È questo che fa la differenza.

LEI - Ma che ne sai?

LUI - Lo so! Osservo quello che succede la notte. L'ho scritto fra i fatti. Quasi tutte le finestre restano accese ormai, la città non si ferma più. Le luci si abbassano, tutto qui. La televisione trasmette di tutto e a tutte le ore, ricette, lezioni di fisica nucleare, filmati di vecchie *Superclassifica Show*, interviste a sconosciuti, video porno con pretesa di educazione sessuale, tribune politiche, thriller, interi dossier di medicina legale. Credo che la gente si sia disabituata a sentire quel rumore, quel click, quel confine immediato fra la notte e il giorno, fra il sonno e la veglia, fra il vero e il falso. Click. Credo che nel dormiveglia ciascuno abbia trovato una sua forma di tranquillità. Non puoi dire a che ora ti sei addormentato, non puoi sapere con certezza quante volte e a che ora ti sei svegliato. La notte passa, prima che ci sia il tempo di assumersi una responsabilità.

LEI - Di notte devi dormire. Ti aiuterebbe.

LUI - Dormirei se sapessi con certezza che tu sei là.

LEI - Non mi sono mai mossa di un passo.

LUI - Dovresti farlo, ti farebbe bene.

LEI - Ci proverò.

LUI - Forse non vuoi farlo? Forse vorresti farlo ma non lo sai fare?

LEI - Ci proverò.

LUI - Forse non sei abbastanza forte, abbastanza pronta, abbastanza stanca?

LEI - No.

LUI - Forse non è abbastanza facile per quelli come te.

LEI - Chi?

LUI - Quelli come te parlano di terra senza mai averne avuto in mano una zolla.

LEI - Non lo so.

LUI - Tu pensi troppo.

LEI - No.

LUI - Dovresti smetterla se davvero vuoi deciderti ad andare.

LEI - Lo farò.

LUI - Sempre che tu lo voglia, sempre che tu lo voglia realmente fare.

LEI - Sì, lo voglio fare!

LUI - «Può restare qui tutto il tempo che vorrà». C'è scritto nel tuo libro. Pagina 216, 35° rigo. L'hai sottolineato in rosso e marcato con una freccia a bordo pagina.

LEI - Smettila!

LUI - «Che genere di libri vi piacerebbe leggere? Dei libri di storia e di geografia. Dei libri che raccontino cose vere, non cose inventate». Pagina 65.

LEI - È il mio libro!

LUI - «Dopo un po', col tempo, non abbiamo più bisogno di un fazzoletto per gli occhi, né di erba per le orecchie. Chi fa il cieco volta semplicemente lo sguardo verso l'interno, il sordo chiude le orecchie a tutti i rumori».

LEI - Ridammelo!
LUI - Puoi leggermi pagina 34?
LEI - È il mio libro!
LUI - Mi piace quando dice: «Allora conoscete i dieci comandamenti. Li rispettate? No, signore, non li rispettiamo. Nessuno li rispetta. È scritto: non uccidere e tutti uccidono».
LEI - È il mio libro, ti ho detto! Lascialo stare!
LUI - Se fosse davvero tuo non potrei conoscerne ogni dettaglio, il tuo libro appartiene a me, come a te appartiene il lume di mia zia. Dovresti fartene una ragione. Sono queste le regole del gioco.

Lei gli scaglia addosso il libro. Il libro si scompagina. Lui si alza, raccoglie il libro. Lo osserva come per constatarne i danni e ne scorre le pagine rimaste.

LUI - Sono un tipo all'antica io, amo le cose che resistono al tempo. Almeno un po', che resistono al tempo almeno un po'. Gli oggetti deperibili mi confondono. La loro forma cambia, il loro colore si decompone. L'odore li rende insopportabili. Invecchiare e deperire non sono esattamente la stessa cosa. La polvere regala una certa bellezza alle cose. Le rende rassicuranti. Non ne modifica l'essenza. Non ti chiedi come sarà domani un oggetto impolverato. Non puoi dire lo stesso di un oggetto nuovo di zecca. Lui sai per certo che ti tradirà. Che ben presto sarà come non avresti mai né immaginato né voluto. Bisognerebbe dubitare delle novità. Bisognerebbe avere più rispetto per la polvere. La polvere nasconde il passato e smaschera il nuovo. Ne conserva le tracce, le impronte, ne rivela i passi falsi, come un DNA della nostra vita. Racconta come siamo, cosa abbiamo mangiato, quale oggetto amiamo di più e persino da dove veniamo. È un peccato portarla via. I telefilm sono pieni di questa idea. Dopo un omicidio c'è sempre qualcuno che dice: «questo tavolo sembra appena spolverato». Piccoli indizi distrutti con il gesto di una mano. Basta guardarsi intorno per pensarla così. Sono punti di vista. Ma i fatti mi danno ragione. E non sono il solo a pensarla così.

Lui fa per darle il libro, lei non lo prende, lui lo rimette in tasca.

LUI - Chissà se quando andrai via ti porterai dietro un po' di polvere che sia solo tua.
LEI - Non preoccuparti, te ne lascerò quanto basta.
LUI - Sarà meglio metterci d'accordo, essere previdenti. Meglio proteggersi dagli imprevisti.
LEI - Non ci sono più imprevisti.
LUI - La tua improvvisa certezza mi commuove.
LEI - È così! Potrei uscire per strada e gridare aiuto all'impazzata. Non accadrebbe nulla comunque.
LUI - Nessuno te lo impedisce, puoi farlo se pensi di volerlo fare.
LEI - Lo farò, prima o poi.
LUI - Allora vuol dire che non lo vuoi fare.
LEI - Vuol dire che lo farò. Prima o poi.
LUI - Dicono tutti così. Non sei la sola. Nessuno apre la finestra e grida aiuto. Ma molti dicono di volerlo fare. Dovreste incontrarvi qualche volta.
LEI - La cosa più difficile è cominciare: aiuto!
LUI - Si è sentito solo «aiù...».
LEI - Aiuto!
LUI - Non è male ma alla televisione sanno fare di meglio.
LEI - Aiuto!!!
LUI - Dovresti immaginare qualcosa che ti faccia veramente paura.
LEI - Aiuto.
LUI - (*Incalzante, senza tregua, come braccandola*) Qualcosa da cui stai scappando...
LEI - Aiuto.
LUI - Un ladro, un killer, un maniaco che ti sorprende sotto la doccia...
LEI - Aiuto!
LUI - ...Qualcosa che ti sveglia la notte.
LEI - Aiuto!!

Lei continua con i suoi crescenti tentativi di richiesta di aiuto, il cui colore, intensità ed esasperazione si adatteranno all'incalzare della battuta di Lui.

LUI - Prova a pensare a un buon pastore, che ti raccoglie come una pecorella smarrita e che si offre di aver cura di te e che lo farà fino a quando non ti afferrerà per il collo per tagliarti la gola, perché tu l'hai tradito, perché hai dubitato, perché tu hai voltato le spalle, perché tu sei andata via, mentre tutti stavano là. E ci contavano. E contavano su di te. Perché tu hai tradito un'idea, un progetto. E questo non si fa. E lui il buon pastore non potrà che fartelo ricordare. «Con me o contro di me», dirà. Prova a immaginare di non avere più voce per gridare e che le tue parole non servano più, prova a immaginare che la vita ti scorra accanto senza che tu riesca a far niente per fartela somigliare, prova a immaginare che tutto sia quieto e normale, che tu riesca a vedere ma non a muovere un dito. Prova a dire buongiorno e buonasera. Prova a coricarti con un'idea fissa e risvegliarti senza sapere dove sia finita. Prova a pensare a tutto quello che potevi fare e che invece non hai fatto, perché il difficile è cominciare, sei stata tu a dirlo, prova a sentire il sapone fra le mani e sotto i piedi e avere l'impressione di scivolare, scivolare, scivolare, ovunque tu ti voglia aggrappare, continuare a scivolare. Prova a veder sparire un desiderio al giorno e dover accettare che sia una cosa normale, prova a sentire che sono in tanti a pensarla così e che prima poi ti dovrai abituare, ti dovrai abituare, perché non c'è niente da fare! Perché sono queste le regole del gioco. Prova a fartene una ragione! Prova! (*Pausa*) Credo che l'esperimento sia perfettamente riuscito.
LEI - Non mi pare.
LUI - Vuoi riprovare?
LEI - Se anche gridassi il doppio non succederebbe comunque niente. Questo è un fatto.
LUI - Non è detto. Magari qualcosa potrebbe accadere.
LEI - Stiamo sprecando tempo.
LUI - Che fretta c'è? E allora, a che ora pensi di andar via?
LEI - Alle tre.
LUI - Le tre sono già passate.
LEI - Andrò via alle quattro.
LUI - Passate anche quelle.
LEI - Alle quattro e dieci.
LUI - In punto?
LEI - In punto.
LUI - Non ce la farai. Il momento esatto in cui un'ora può dirsi in punto è troppo breve perché tu possa riuscire a farcela. E oggigiorno non trovi più nessuno che sappia darti un'ora assoluta. Dicono tutti "circa". Circa. Posso dimostrartelo.

LEI - Allora vuol dire che non ce la farò. Che non sarà in punto.
LUI - Potrebbe mancare ancora molto tempo. Vorrei ti mettessi comoda ad aspettare.
LEI - Che differenza fa?
LUI - Assolutamente nessuna. Solo, non vorrei che un giorno mi rimproverassi di non avertelo detto: «Vorrei ti mettessi comoda ad aspettare». Sei l'unica in piedi qui. Bisogna adeguarsi. Questo dimostra che stai facendo una cosa insensata.
LEI - Pazienza, preferisco restare qui.
LUI - Stai comunque aspettando.
LEI - Potrei decidere di saltare giù da una finestra.
LUI - Non sei abbastanza agile, né abbastanza giovane e non è detto che qui ci sia una finestra. E poi questi colpi di testa hanno perso senso ormai. Sono ridicoli attentati al buonumore. Ne hai avuto la prova poco fa. Se tutti si lanciassero dalle finestre passerebbe qualcuno incaricato di raccoglierne i resti e farli sparire. Verresti rapidamente dimenticata. A questo punto credo non ne valga la pena. Fossi in te mi accontenterei di una porta. Non è lo stesso ma fa meno rumore.
LEI - Stai fingendo.
LUI - Non l'ho mai fatto con te.
LEI - Falso. Una volta mi hai detto che sapevo ballare.
LUI - Era il 26 marzo 1990, lo annotai fra i fatti. Non c'è niente di male a mentire per una buona causa. Sono i fatti a dirlo. Ben incoraggiato, chiunque può essere in grado di fare qualsiasi cosa. È un atto di generosità. Penso che sarebbe gentile da parte tua lasciare che io possa rifarlo oggi. Potrebbe essere l'ultima nota che scrivo prima che tu te ne vada. Potrei scrivere: «Oggi, le ho detto ancora una volta che sapeva ballare».
LEI - È più di quanto possa sopportare.
LUI - Il tuo limite di ciò che non si può sopportare non esiste.
LEI - Stai vaneggiando.

Lui inizia a ballare abbracciato a Lei. Le sue movenze sono di un ballerino aggraziato. Lei procede con palese goffaggine e distacco. È come una bambola di pezza fra le sue braccia.

LUI - Nessuno ha più un limite ma tutti dicono di esserci seduti sopra. «Il limite della pazienza», potrebbe essere il titolo di un film, di un libro, di un settimanale. Sei un'ottima ballerina, sai? Se vuoi potrei aiutarti.
LEI - No, grazie.
LUI - Basterebbe che tu mi lasciassi fare. Se davvero questo limite che tu dici esiste, sono sicuro che riuscirei a farlo rianimare.
LEI - Lo hai già fatto.
LUI - Perché sei ancora qua allora? Forse non è abbastanza? Forse la tua corda non è ancora abbastanza tesa?
LEI - Lasciami andare!
LUI - Eppure sono in tanti a pensarla così. Per strada è un pieno di piccoli capannelli che dicono «basta!». Cantano canzoni, leggono due o tre poesie. Passano il tempo. Si tengono occupati, in cerca di quel limite che tu sostieni di aver trovato.
LEI - Lasciami andare!
LUI - La musica non è ancora finita. Perché non gridarlo ai quattro venti, allora? «Ho superato il limite della pazienza!». «L'ho trovato!». Raduneresti un piccolo esercito di curiosi pronti a fotografarti con i loro cellulari carichi di pixel.
LEI - Lasciami andare ti ho detto!
LUI - Non sono particolarmente forte e nemmeno tanto più alto di te. Penso che potresti andare se davvero volessi. Penso che potresti assestarmi un pugno in pieno viso e andare via. Un pugno solo. Potresti. Ma penso che quel click non sia ancora scattato, che il tuo limite abbia ancora un altro po' di strada da fare.
LEI - Lasciami andare!
LUI - Pensa se il tuo click andasse a tempo col mio, pensa se riuscissimo a sincronizzarci.
LEI - Tu non hai mai avuto un click!
LUI - Andare a tempo renderebbe ogni cosa speciale. Potresti aiutarmi a scoprire che quel limite c'è. E io potrei insegnarti a sopportarlo. È come nel ballo, uno porta e all'altro tocca farsi portare. È la sincronia che fa la differenza. L'ho letto nel tuo libro. «L'attendente e la fantesca sono coricati sul letto. La fantesca è tutta nuda. L'attendente ha solo la camicia e i calzini. È coricato sulla fantesca e tutti e due si muovono avanti e indietro e da destra e sinistra». Tutti e due, c'è scritto nel libro, tutti e due. Avanti, indietro, destra, sinistra. (*Come seguendo il tempo della musica*) Un, due, tre. Un, due, tre...
LEI - Lasciami andare!
LUI - Sai dirmi che pagina è? Un, due, tre. Un, due, tre...
LEI - Lasciami!!!

Lui e Lei continuano a ballare. Lui la trattiene con forza. Il ballo comincia a trasformarsi in esercizio di violenza, fisica, sessuale.

LUI - Un, due, tre. Un, due, tre...

Lei gli resta fra le braccia come fosse un sacco svuotato. Lui, sorreggendola, continua comunque la sua azione di violenza simulata, scandendola come fosse a tempo di musica. Il testo perde valore, è solo un battere che accompagna il ritmo incalzante della scena. Fino a quando lui la lascia cadere a terra come un sacco vuoto.

LUI - Va meglio adesso?
LEI - Va meglio cosa?
LUI - Il tuo limite della pazienza, si è risvegliato o possiamo considerarlo un fascicolo definitivamente archiviato?
LEI - Dimenticatene, fai finta che non sia mai esistito.
LUI - Perfetto! Dimentichiamocene. Facciamo come se non fosse successo niente.

Lei si va a sedere sulla sedia.

LUI - Ho fatto quello che dovevo. Tutto qua. Questo sì, sarebbe da ricordare. C'è poca gente che fa quello che deve fare. Adesso ci sei quasi: «Limite della pazienza», «Limite della pazienza», «Limite della pazienza», prova a ripeterlo all'infinito «a forza di ripetere le parole a poco a poco perdono il loro significato e il dolore che portano si attenua». Pagina...

Lei si alza e viene avanti in proscenio guardando il pubblico.

LEI - Parli da solo.
LUI - Non credo.
LEI - Parli da solo. Guarda, nessuno ha voglia di starti ad ascoltare.
LUI - Vuoi fare una partita?
LEI - No grazie. Falla tu.
LUI - D'accordo ma se dovessi vincere potresti pentirtene. Non ti darò nessuna rivincita.
LEI - Vincerai, sei la parte migliore di me, ne sono certa.

LUI - No, sono semplicemente quella che sa giocare a carte da sola.
LEI - È questo che intendevo. Hai tutte le qualità per diventare qualcuno.
LUI - Qualcuno chi?
LEI - Non importa chi. L'importante è che tu sappia vincere un solitario. È questo che fa la differenza. «Non si può perdere con delle carte così». Sei stato tu a dirlo.
LUI - Lo terrò a mente.
LEI - Sono sicura che lo farai fruttare.
LUI - Pensi sia prudente annotarlo?
LEI - Escludo ti riesca di dimenticarlo.
LUI - Ti faccio paura?
LEI - Nessuno mi fa paura.
LUI - Se ti facessi paura riusciresti ad andartene? In giro ho visto che la gente ha inventato nuovi modi di fare paura. Prima sarebbe stato più facile. Prima la concorrenza era meno spietata. Oggigiorno tutti vogliono fare paura. Sei sicura che io non ti faccia paura adesso?
LEI - Sicurissima.
LUI - Chiudi gli occhi allora. Se si è capaci di smarrire gli occhi significa che si è davvero a buon punto. Riesci a chiudere gli occhi?
LEI - No.
LUI - Posso darti un vantaggio se vuoi. Posso allontanarmi.
LEI - Allontanati.
LUI - Chiuderai gli occhi?
LEI - Non lo so.
LUI - Mi allontanerò comunque. Non vorrei mi rimproverassi un giorno di non averti dato questa opportunità. Sono a sette passi e mezzo da te. In proporzione alla dimensione del posto penso di essermi allontanato. Se facessi altri sette passi e mezzo sarebbero quindici, che potrei anche suddividere in tre passi alla volta per cinque differenti volte o anche cinque volte per…
LEI - Ho chiuso gli occhi!
LUI - Non ti dirò con quale scansione numerica mi sposterò di volta in volta. Questa è la regola del gioco. Prendere o lasciare.
LEI - Lasciare.
LUI - Benissimo. Conto fino a tre e cominciamo. Uno…
LEI - Ho detto lasciare.
LUI - Uno…
LEI - Ho detto lasciare!
LUI - Uno! Ho detto: uno…
LEI - Lasciare!
LUI - Uno! Queste sono le regole. Uno! E ora lasciami cominciare.
LEI - Potrei sempre aprire gli occhi.
LUI - Due… No che non puoi.
LEI - Non te ne accorgeresti.
LUI - No che non puoi! Lasciami continuare!
LEI - Non lo capiresti.
LUI - Ti cambierebbe il ritmo del respiro.

Lei inizia ad ansimare rumorosamente.

LEI - Li ho aperti.

Lei rimane sempre con gli occhi chiusi.

LUI - Non ci credo.

Lei continua ad ansimare.

LEI - Perché non vieni a controllare?
LUI - Non ho ancora detto tre.

Lei ride.

LUI - Sei sleale!
LEI - Ho solo aperto gli occhi. Non mi sembra la fine del mondo.
LUI - Smettila!
LEI - E allora? Quanto ti devo aspettare?
LUI - Mi stai facendo confondere.
LEI - Sbrigati.
LUI - Non ho ancora detto tre.
LEI - Sto per alzarmi.
LUI - Non puoi farlo.
LEI - Ti colpirò con un pugno.
LUI - Non puoi farlo
LEI - Un pugno solo.
LUI - Dici cose che non hanno senso.
LEI - Ti faccio paura?
LUI - No!
LEI - Chiudi gli occhi, allora!
LUI - Tre! Sto camminando. Uno, due e tre. Sto arrivando fino a te. Uno. Te la farò pagare. Due e tre. Come hai potuto essere così sleale. Uno, due e tre. Dovevi stare ferma! Dovevi, uno, due e tre, tenere gli occhi chiusi! Uno, due…
LEI - Che succede?
LUI - Stai fingendo.
LEI - Non l'ho mai fatto con te.
LUI - Hai gli occhi chiusi!
LEI - Hai voluto tu che li chiudessi.
LUI - Non hai mai fatto quello che ti ho chiesto. Dovevano essere aperti. Tu mi hai detto che erano aperti! Perché adesso sono chiusi? Stai fingendo. Questo si chiama cambiare le carte in tavola!

Lei, sempre con gli occhi chiusi, sputa a terra sul pavimento, ai suoi piedi. Lui prende un fazzoletto dalla tasca, si china per pulire il pavimento, poi si rialza e rimette il fazzoletto in tasca.

LUI - Puoi andare adesso se vuoi.
LEI - Stai fingendo.
LUI - Non ti ho mai chiesto di restare.
LEI - Non mi hai mai chiesto niente.
LUI - Lo so. È la mia polizza di assicurazione. Mi protegge dagli infortuni delle attese. È gratis.

Lei indossa il cappotto.

LUI - Stai andando?
LEI - Sembra di sì.
LUI - Dove?
LEI - Per strada.
LUI - Non morirai per questo. Finirai per tornare. Preferisci abbracciarmi, una pacca sulla spalla, una stretta di mano, uno schiocco sulla guancia, un gesto della mano, un saluto?
LEI - Ti mando un bacio nell'aria. Ti terrà occupato quando non mi vedrai tornare. Non ti sarà facile prenderlo. Ma non morirai per questo.

LUI - Farai qualche stupidaggine, ne sono certo.
LEI - Spero di sì. Prima o poi bisognerà cominciare a fare qualche stupidaggine.
LUI - Non so con che colore dovrò annotarlo. Hai un suggerimento?
LEI - Usa il primo colore che ti viene davanti. Tanto non ti servirà a ricordare. Le tue pagine di appunti non valgono niente. «Dimenticherai. La vita è fatta così. Tutto si cancella col tempo. I ricordi si attenuano, il dolore diminuisce. Ti ricorderai, di questi giorni come ci si ricorda di un uccello, di un fiore». Siete in tanti a pensarla così. Non so perché ma immagino che questo vi rassicuri.
LUI - Ci garantisce dal rischio di sbagliare. È impossibile avere torto se si è in tanti.
LEI - Una parola di più e finirai per convincermi!
LUI - Io cerco solo di fare la cosa più giusta. Annotare mi aiuta a tenere i conti, scrivo le cose più rilevanti per non correre il rischio di ritrovarmi un giorno dalla parte sbagliata.
LEI - Ci sei quasi!
LUI - Bisogna avere le spalle coperte per stare al caldo, non importa da chi.
LEI - Non importa da chi?
LUI - Non mi sembra un crimine.
LEI - Può essere anche peggio! Si ha diritto di sapere chi è perché ti sta portando via tutto quello che sei.
LUI - Stai sprecando tempo.
LEI - Non posso prendermela con nessuno, è questo che intendi? Persino odiare qualcuno ha perso di senso.
LUI - Io non ti odio. Sappi che non ti porterò alcun rancore.
LEI - Stai fingendo! Parli di cose che hai dimenticato. Odiare è una parola priva di senso detta da te. Ma che ne sai tu? In quale pagina dei tuoi appunti l'hai annotato? Prova a pensarci. Prova a cercarlo tra i tuoi appuntamenti. Perché prima o poi potrà capitare anche a te di odiare qualcuno. Verrà un giorno in cui proverai una rabbia che ti scoppia dentro, in cui vorrai smetterla di galleggiare e tornare a essere qualcuno con un nome, un cognome, un gruppo sanguigno, un'identità!

Lui prende la radiolina e la accende.

LUI - Certe cose hanno un effetto devastante sull'organismo.
LEI - Ma tu hai mai provato un desiderio? Ce l'hai almeno un solo ricordo di che cosa significhi desiderare? Prova a pensarci! I desideri hanno suoni, colori, odori, fanno rumore, si agitano, non si fanno afferrare, ti tengono sveglio la notte a pensare cose che la mattina non si trovano più. Come fai a dimenticarlo? I desideri sono come la fame, quando ce li hai, ce li hai. È inutile starci a ragionare.
LUI - Stai parlando da sola.
LEI - Sì, lo so.
LUI - Spero ti piaccia. Che aiuti a "desiderare"!
LEI - Che differenza fa?

Lui spegne la radio.

LUI - Non lo so. Dipende da te. Non credo che ce la farai.
LEI - Farò il possibile. Prendila come una rivincita.

Lei continua a parlare fra sé in modo animato, sommesso, intimo. Non sono parole intellegibili, né frasi con una sequenza logica ma più che altro un sottofondo sonoro, un tessuto ritmico di emozioni, impeti, accensioni, desiderio ed eccitamento via via crescente, le parole si spezzano, diventano mugolii, fiati, orgasmo. Il testo è solo una traccia. Lui resta fermo in piedi a guardarla. Parlerà in continua sovrapposizione all'azione e alle parole di Lei, senza tuttavia mai esserne sovrastato.

LEI - (*Fra sé*) Una stanza, un fuoco... un camino da stare a guardare... cento pensieri che mi ronzano dentro... Canterei se sapessi cantare... «Amuri amuri chi m'ai fattu fari»[1] (*intona appena que-*

AUTOPRESENTAZIONE

Prove per una rivoluzione impossibile

Due persone, un ring immaginario, Lui e Lei, si sfidano, si torturano, si fronteggiano sulle rive di quel fiume dove indisturbato scorre un tempo spietato. Accettarlo o contrastarlo? Navigare nelle sue acque torbide o lottare per risalirlo contro corrente? Forse, piuttosto, continuare vanamente a parlarne lasciandolo ingrossare sotto i nostri occhi. Ma fino a che punto si può sopportare? C'è un limite quotidiano alla resistenza? La ragione dei tanti è davvero una buona ragione?
La lettura della *Trilogia della città di K*, delle prove di sopportazione, del rapporto con ciò che è, con ciò che crediamo o vogliamo che sia, gli orrori che attraversiamo e la capacità di tollerarli nell'attesa di qualcosa che accadrà, che faremo, che saremo forse in grado di fare, ecco gli spunti da cui siamo partiti per parlare di questo tempo ipocrita in cui il bisogno di ribellione si è addormentato, in cui al buon senso si è imposto il senso comune che, come una epidemia, corrompe ogni forma di rinascita, di guarigione, di possibilità.
Parlare di rivoluzione in un tempo in cui parlare non serve più, in cui rivoluzione diventa una parola *vintage*, passata di moda, dimenticata, ci è sembrato necessario quanto disperatamente vano, proprio perché le nostre parole hanno ormai smesso di essere azione e la nostra capacità di agire è diventata sempre più debole e conciliante, con l'illusione che ci sia sempre un altro tempo e un altro luogo destinato al fare, un tempo che non sarà oggi ma domani, forse.
Sabrina Petyx e Giuseppe Cutino

sto verso di una canzone), cento matite una appresso all'altra… E nessuna che mi serva per disegnare… Rido perché mi fa bene… Provo a contare… Mi distraggo… Devo ricominciare… Non puoi convincermi ad andar via da qua. Dietro quella porta c'è il mio bagno caldo… Sono impaziente, non vedo l'ora… Riprendo a contare… Confido nel respiro per tenere il tempo… Ansimo. La porta si apre. Buongiorno!... Un pensiero mi afferra per il viso… Mi apre gli occhi… Mi obbliga a guardare… Non vedo niente e questo mi piace. C'è nessuno?... Chi c'è?... Non vedo niente… E non intendo spingermi più in là… Datemi la mia ora di acqua calda! Se speri di potercela fare, fermati… Fermati… Stai perdendo tempo… Non ti lascerò passare. Fermati!... Sento che c'è ancora tempo e questo mi piace… Che ragione c'è? Sento che c'è ancora tempo… I miei muscoli si danno da fare… L'acqua sale… Lenta… scivolo lentamente… Mentre l'acqua sale e sento il sangue che mi intasa il cervello… Che gusto ci provi a stare a guardare? «Amuri amuri chi m'ai fattu fari»… c'è nessuno? Chi c'è?... Mordo il freno ma voglio restare… Da quanto tempo! Dove sei stato?... La porta chiusa, la finestra aperta… Che panorama si vede da qua!... Se soltanto… Soltanto… Se io soltanto… Tremare mi fa bene alla pelle… Vorrei resistere ma non lo so fare… Che fai?... Andiamo… Lasciami andare… Lasciami… Non smetto!... Inseguo i pensieri che mi scappano come farfalle… Distratta… Uno sciame d'api mi vola dentro e non so che fare… Ferma… Fermati… Corri più veloce. Non ti fermare… Perché mi stai guardando così?

LUI - (*Sovrapponendosi, in contemporanea alla battuta di Lei*) Non capisco. Si comporta come se non fossi qui. Amo starla a guardare. Negli animali lo chiamano comportamento sessuale. Dicono sia naturale. Ma io non capisco che ragione abbia di farlo adesso. Non ci facciamo mancare niente. È così che dice chi teme che qualcosa stia per cambiare: «Non ci facciamo mancare niente». Questi sono fatti. Non è la prima volta che la vedo così, solo prima non era necessario che io stessi lì a guardare. Sebbene l'abbia sempre fatto. Il sangue in certe circostanze sembra non circolarle, ci sono zone della sua pelle di un estremo pallore, dove la temperatura si abbassa di quasi un grado. E questo la irrigidisce, la rallenta, la tiene ferma. A volte mi piace farla arrossire per vederle accendersi in viso una vampata di rosso. Se è nervosa le si restringe la pupilla. So come funziona ogni centimetro quadrato della sua pelle. Potrei scrivere e indovinare il tempo esatto che le occorre per digerire, urinare, per cominciare a sudare, per far iniziare e finire un piacere. Conosco il calendario dei suoi ormoni attraverso il mutare del suo odore. Il suo odore cambia con i giorni e con le stagioni. So esattamente tutto di lei. Ma non capisco che ragione abbia di tremare. Tutto potrebbe accadere con piccoli scatti meno eclatanti. Lo so. So come reagisce. Basta sapere esattamente, cosa fare. Guardami, sono qua! Non penso sia il caso di continuare! Mi senti? Se ne avessi bisogno potrei aiutarti. Davvero non capisco. C'è quell'angolo che davvero non riesco a trovare, un angolo recondito che non vibra, che sta lì, come un testimone del godimento. Una parte di noi che può dire «sono felice e so perché». Tutti l'abbiamo. L'ho visto da qualche parte. Tutti possiamo essere presenti alla nostra felicità. Ma lei no, lei sembra di no, lei segue il piacere nelle sue mete più estreme e per ragioni che non riesco a comprendere. Hai finito?

Lei smette la sua azione d'improvviso.

LEI - Mai cominciato.

LUI - Vuoi un bicchiere d'acqua?

LEI - Vorrei solo poter andare.

LUI - Potrei offrirti qualcosa. Un bicchiere fra le mani tiene i pensieri impegnati quel tanto che serve. Potrebbe bastarci. Un modo per far passare il tempo, magari potrebbe piacerti.

LEI - Non ce la farai.

LUI - Sarai esausta dopo tutto quell'ansimare. È stato patetico e desueto.

LEI - Desueto... (*Ride piano fra sé*)

LUI - E comunque non eri credibile, almeno non per me e non vedo nessun altro che stesse a guardare. (*Verso il pubblico*) O almeno, nessun altro che ti conosca come me.

LEI - Non puoi farcela. Non ci riuscirete. Andrò via da qui, lo so. Il difficile è cominciare ma uno di questi giorni succederà. Lo so, so che andrò via da qui prima di poter dimenticare. Mi devo soltanto esercitare.

Lei è ferma in piedi. Non accenna a muoversi.

LUI - Hai assolutamente ragione: «So che andrò via da qui prima di poter dimenticare». Adoro questa frase, lo sai. Riesci a dirla in modo sempre più affascinante. Questa volta poi, hai superato te stessa! «So che andrò via da qui prima di poter dimenticare». La conosco a memoria! A questo punto potrei descrivertela nei minimi dettagli. E non l'ho mai annotata! Non ho mai saputo scegliere che colore usare: tu pensi sia un fatto, io la metterei fra i pensieri ma probabilmente non si tratta altro che di un appuntamento mancato. Penso che finché non finirà nel mio quadernetto ti sarà più facile cambiare idea, nessuno di noi potrà mai dire di averla ascoltata. Faremo come se nulla fosse successo. Penso che potrei vivere con un uomo per tutta la vita senza mai sentire la necessità di lasciarlo!

LEI - Vorrei solo poter andare, adesso!

LUI - Dal momento che hai deciso di restare, penso che questo non ti serva più.

Lui va da lei. Le sbottona il cappotto. Lei è immobile. Lui le sfila il cappotto e va a riporlo verso il fondo della scena dove, illuminati, si intravedono una ventina di cappotti appesi.

LEI - No...

LUI - Non ho mai creduto ti donasse.

LEI - È mio. È il mio!

Lui appende il cappotto insieme agli altri sul fondo.

LUI - Non te l'ho detto per non confondere il tuo ottimismo.

LEI - Lasciatemi andare! Lasciami!

LUI - Ne compreremo un altro quando servirà. Magari la prossima volta sarà un'altra stagione quando sceglierai di andar via. L'estate è un buon tempo per ricominciare.

LEI - La prossima volta. La prossima estate. Vorrei sapere quando, quando arriverà il tempo giusto? Un'altra stagione per ricominciare. Quanto dovrò aspettare? Io non ce la farò. Non ce la farai! Non c'è un tempo giusto. Lasciatemi andare. Io ho solo bisogno di cominciare. Di saltare giù da quella finestra. Di provare. Di cadere, forse. Io vorrei andare, vorrei solo saper andare...

Lui e Lei continueranno a parlare sovrapponendosi fino alla fine. Le frasi di Lei si trasformeranno via via in parole, in frammenti, in tentativi di dire.

LUI - Potrei leggerti una pagina del tuo libro per far passare il tempo. Dal momento che sei ancora qui. Vuoi che ti legga qualcosa? Posso farlo se vuoi? Sono storie inventate, storie di tanto tempo fa. Ma credo che potranno distrarti ugualmente. Guarda! Pagina 222! Tre volte due. «Non ci posso credere!». Non sarà un caso. Le cose non avvengono mai per caso. Senti questa: «Nella piccola città non succede quasi niente... Un corteo attraversa la città intonando il vecchio inno nazionale e altri vecchi canti che ricordano un'altra rivoluzione, di un altro secolo». Ti piace? (*Ride piano e nervosamente, con piccoli squittii*) Non c'è che dire, la fortuna di chi scrive un libro è di potere inventare tutto quello che vuole! Mi piacerebbe saper scrivere un sacco di assurdità così. Ti piace? Eh? Dovresti conoscerlo. Lo hai segnato con una linea blu nel margine della pagina. Anche qua, vedi? «Una contro rivoluzione. È cominciata con gli intellettuali che scrivevano cose che non avrebbero dovuto scrivere. È continuata con gli studenti. Hanno organizzato una manifestazione che è degenerata in sommossa contro le forze dell'ordine». Ridicolo! (*Ride piano e nervosamente, con piccoli squittii*) «... gli operai e addirittura una parte dell'esercito si sono uniti agli studenti. Ieri sera dei militari hanno distribuito armi a individui irresponsabili». Guarda! Questa sembra proprio la scena di un film! «La gente si spara addosso nella capitale e il movimento sta guadagnando la provincia e la classe contadina». «Presi dal panico duecentomila abitanti lasciano il paese. Qualche mese dopo, il silenzio, la calma, l'ordine regnano di nuovo». Mi piacciono le storie a lieto fine. Strano che qui non sia sottolineato. Deve esserti sfuggito. Vuoi che lo faccia io per te?

Lui continua a leggere le pagine della Trilogia della città di K. *Il volume della sua voce è adesso più sommesso, quasi un rumore di sottofondo in cui si percepiscono accenni di risate e di commenti tesi a ridicolizzare le parole del libro.*
Lei è come inchiodata al suolo, come se i suoi piedi fossero impossibilitati a muoversi malgrado ogni tentativo. Non ha mai smesso di cercare di parlare in sottofondo. La sua voce è sommessa, spenta, atona, svuotata e struggente, come di chi pensa a voce alta un'immagine da ricordare, da fissare nella mente.
Lentamente si fa buio. Una luce sul fondo continua a illuminare i cappotti appesi.

Fine

Note:
1 «Amore amore che mi hai fatto fare» da *Cincu stizzi* (*Cinque gocce*): antica canzone popolare siciliana.

Foto di apertura e nel box: Francesco Francaviglia.

SABRINA PETYX
Sabrina Petyx, attrice, scrittrice, drammaturga studia alla Scuola di Teatro Teatès. Lavora come attrice con Michele Perriera, Emma Dante, Thierry Salmon, Giuseppe Cutino, Luciano Nattino. Fondatrice della compagnia M'Arte-Movimenti d'Arte, con cui vince il Premio Scenario 2003 con *Come campi da arare*, è docente di tecnica vocale nella scuola di Arti e Mestieri dello Spettacolo, del Teatro Biondo Stabile di Palermo, diretta da Emma Dante. Come scrittrice e drammaturga riceve numerosi riconoscimenti, come il premio di narrativa Vucciria 2000 con *Vietato tuffarsi*; la menzione speciale Enzimi 2003 per *Deposito bagagli*; la selezione Schegge d'autore 2005 con *In sua assenza*; la selezione Uai (Unici Atti italiani) Festival 2005 con *Vietato tuffarsi* ed è finalista del premio di drammaturgia Ugo Betti 2008 con *Volevo dirti*. Fra le sue opere pubblicate, il racconto *Vietato tuffarsi* (Ed. Malatempora, 2001), *Quello che i pesci non sanno* in *Le ragazze con la pistola* (Flaccovio Ed. 2001), *Dimmi che cosa vedi* e *Rimani* (Ed. Compagnia degli gnomi, 2009 e 2010). I suoi testi teatrali sono pubblicati nel 2009 in *M'Arte-I teatri di Giuseppe Cutino e Sabrina Petyx* a cura di Cristina Valenti (Editoria & Spettacolo).

biblioteca

a cura di Albarosa Camaldo

Lucrezia Borgia? Una simpatica maliarda

Dario Fo
La Figlia del Papa
Milano, Chiarelettere, 2014, pagg. 208, euro 13,90

Il premio Nobel per la letteratura racconta, a suo modo e da par suo, la figura di Lucrezia nata Borja, meglio conosciuta e soprattutto misconosciuta come Lucrezia Borgia, figlia del Vescovo di Roma che la amò fino all'incesto. Tutto vero, tutte calunnie? Mistero buffo e licenzioso: materia per uno show di Fo, che però qui sembra più incline alla saggistica divulgativa che al teatro popolare; il *Dario's touch* si evidenzia maggiormente nelle illustrazioni al testo. Per quanto riguarda la contemporaneità, alla quale ovviamente si rivolge l'illustrissimo autore, anche illustrat(t)ore, come "leggere" codesta Lucrezia? Fatto salvo l'interesse personale per una figura in relazione ai tempi suoi con rami della mia famiglia, come gli Orsini, la sensazione, sempre personale, ma più attuale, è che Dario Fo abbia intavolato un discorso da tavolino da caffè, come quello di Porta Romana dove più di una volta abbiamo fatto colazione, allo scopo di rendere simpatica - nel senso stretto di "simpatetica" - la Borgia sinonimo di lussuria e dissolutezza. Lasciamoci dunque prender per mano dal Grande Affabulatore e, senza farci prendere la mano da automatismi anticlericali, entriamo allegramente nel club della curva Sud degli *hooligans* della squadra Borja e della sua *spermajorette* Lucrezia. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

Prampolini, successo europeo

Giovanni Lista
Enrico Prampolini Futurista Europeo
Roma, Carocci, 2013, pagg. 308, euro 28

Nella vicenda delle avanguardie artistiche, la ricerca e l'opera di Enrico Prampolini (1894-1956) sono analizzate secondo piani tematici e fasi cronologiche. Lista ripercorre i Manifesti e le opere pittoriche, le esperienze di intercettazione e di diffusione delle teorie sceniche, dal Futurismo a Dada, dal Surrealismo all'Idealismo cosmico e all'Aeropittura, mostrandone la varietà e l'estensione. Quelle formulazioni originali, a confronto col panorama complesso del primo mezzo secolo Ventesimo, vengono ricostruite e interpretate dallo studioso, autore di *La scène moderne*, "enciclopedia mondiale delle arti dello spettacolo" (1997) come altrettanti momenti evolutivi. L'aspetto teatrale risalta e si concreta in scenografia e scenotecnica; pantomima e costumi, per progetti e produzioni comprendenti prosa, opera lirica e balletto. Il dibattito sulle avanguardie storiche pone ancora questioni capitali (i rapporti tra Futurismo e Fascismo; la collaborazione con gli innovatori francesi) su una creatività poliedrica, feconda e instancabile. La sua adesione al Futurismo degli esordi e la sua estensione sopranazionale, i contatti con la cultura di Praga, il lungo determinante soggiorno parigino, fino al secondo dopoguerra in Italia, confermano per Lista il ruolo europeo della visione e delle realizzazioni sceniche di Prampolini. *Gianni Poli*

La strana coppia tra cabaret, tv e teatro

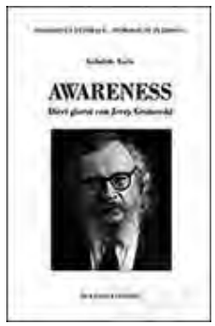
Nino Formicola
Io sono quello senza barba
Milano, Rizzoli, 2014, pagg. 278, euro 17,50

Zuzzurro e Gaspare, la "strana coppia", resa celebre dalle surreali indagini in tv del commissario Zuzzurro, con la sua spalla Gaspare, con i tormentoni *nonsense* come «Ce l'ho qui la brioche» viene raccontata, dopo che si è sciolta nell'ottobre de 2013, con la scomparsa di Andrea Brambilla, alias Zuzzurro. Non è facile scrivere la lunga autobiografia di un duo comico senza retorica, né autocelebrazione, ma Nino Formicola (Gaspare) lo fa con ironia, semplicità, a volte con commozione, con uno stile diretto e disincantato. Ripercorre la sua storia personale, intrecciata a quella "del Brambilla", come lo chiama, incontrato nel 1976, ricostruendo dialoghi ed eventi in modo lieve, ma con la consapevolezza che la loro piccola storia è anche la storia del cabaret, del Derby di Milano, della tv degli anni Ottanta. Tra le pagine si ritrova l'amore per il teatro, si rievoca il successo nelle commedie di Neil Simon (come *La strana coppia* e *Andy e Norman*), intrecciato al racconto di come nascono i loro sketch e le collaborazioni con Teo Teocoli, Athina Cenci, Alessandro Benvenuti, Francesco Nuti che hanno segnato l'evoluzione e trasformazione della comicità in Italia. I viaggi, gli amori, i contatti di lavoro con Berlusconi o Pippo Baudo diventano, alla lettura, episodi godibili che, oltre a ricordare una storia recente della tv e dei suoi meccanismi, spesso spietati, ne mostra i cambiamenti nel tempo. E anche il momento della dolorosa separazione dal Brambilla, che sognava di recitare fino a pochi attimi prima della morte, diventa per Formicola il desiderio di non dimenticare la loro storia e di raccontarla anche per lui. *Albarosa Camaldo*

A lezione da Grotowski

Gabriele Vacis
Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski
Roma, Bulzoni, 2014, pagg. 260, euro 20

Jerzy Grotowski
Testi 1954-1998. Vol. I La Possibilità Del Teatro
Lucca, La Casa Usher, 2014, pagg. 264, euro 20



Bulzoni ristampa, dopo la prima edizione del 2002 (BUR), l'appassionato racconto delle lezioni che Grotowski tenne a Torino nel 1992. Vacis ricorda quanto il "verbo" del regista polacco sia entrato in felice corto circuito con la propria concezione di teatro ma descrive anche le reazioni degli altri "allievi" e riflette sul concetto di "maestro". Non un'oggettiva registrazione delle lezioni di Grotowski, bensì la presa di coscienza di quanto, dieci anni dopo, di quell'esperienza sia rimasto, con la consapevolezza (*awareness*, appunto) di essere inevitabilmente parziale ma anche fatalmente autentico, come il regista polacco avrebbe voluto. E, per far sì che la sua voce non sia mai spenta, Roberto Bacci e Carla Pollastrelli, con la Fondazione Pontedera Teatro, hanno promosso la pubblicazione in quattro volumi degli scritti di Grotowski, in gran parte inediti in Italia. Il primo volume raccoglie articoli, interventi, reportage, scritti e interviste pubblicati in Polonia nel periodo tra il 1954 e il 1964. Si tratta di testi in cui il giovane studente dell'Accademia d'Arte Drammatica di Cracovia riflette certo sul tea-

tro con precoce originalità, ma si concentra in particolare su quelle questioni di carattere politico, etico e sociale che attraverseranno poi come un solido filo rosso tutti i suoi spettacoli. *Laura Bevione*

Musicisti? No grazie!

Banda Osiris
Le dolenti note
Milano, Ponte alle Grazie-Salani Editore, 2014, pagg. 160, euro 12,50

«Ma che discorsi sono "speriamo che non diventi un attore"… noi gli impediremo con tutte le nostre forze di fare l'attore!». Uno splendido Nanni Moretti d'annata, all'epoca di *Aprile*. Viene in mente sfogliando questo libretto firmato dalla Banda Osiris tutta intera, ovvero i fratelli Gianluigi e Roberto Carlone, Giancarlo Macrì e Sandro Berti. Sono insieme dal 1980, praticamente un matrimonio. E da Vercelli si sono fatti conoscere nel Bel Paese con uno strambo incrocio fra musica, comicità, teatro. Divenendo poi una presenza fissa dei salotti della Dandini, oltre che *habitué* dei palcoscenici (recentemente con Neri Marcorè per il suo lavoro sui Beatles). Perché quindi Nanni Moretti? Perché il libro vuole essere (o meglio: finge di essere) una sorta di *vademecum* negativo per chi abbia l'insana idea di diventare un musicista professionista. Come recita anche il sottotitolo: "Il mestiere di musicista: se lo conosci lo eviti". Un libello-guida che ostacoli una scelta che non potrà che portare a frustrazione e fallimenti. O forse solo a essere brutte persone. Insomma, alla fine questo *Le dolenti note* è un piacevole libretto comico dedicato al mondo della musica. E che strappa più di un sorriso, in un vortice di epigrafi ispirate alla "Legge di Murphy", aneddoti di vita vissuta, freddure e barzellette (del tipo: «Come si fa a riconoscere se un batterista bussa alla porta? I colpi tendono a rallentare»), aforismi e citazioni. C'è pure una breve sezione dedicata alle cattiverie pronunciate da celebri musicisti nei confronti di alcuni loro colleghi. E si ridacchia. Come quando si ripercorre la breve storia di Aaron Burckhard, giovane batterista che nel 1987 abbandonò il gruppetto dove suonava per diventare direttore notturno di un Burger King. E pazienza che il gruppetto erano i Nirvana agli esordi... Davvero infelice la copertina, che potrebbe sviare possibili acquisti. Ma simpatiche le illustrazioni di Niccolò Barbiero, che con tratto leggero accompagnano una lettura spensierata, che poco aggiunge ma non annoia. E riesce a divertire. *Diego Vincenti*

Tre quartetti per uomo contemporaneo

Neil LaBute
Plays I. Trilogia della bellezza
a cura di Marcello Cotugno, Spoleto (Pg), Editoria&Spettacolo, 2014, pagg. 240, euro 20

Quasi un pretesto quello della bellezza. Poco più di un filo rosso che attraversa i testi scelti per questa raccolta, che ha il merito di focalizzare l'attenzione sull'attività teatrale dell'autore statunitense, per molti soprattutto uomo di cinema, in bilico fra sensibilità *indie* e progetti *mainstream*. Tre opere scritte nel primo decennio del terzo millennio (LaBute, nato a Detroit, è del 1963) e che molto rimandano alla società degli Anni Zero. Soprattutto per gli interrogativi che vanno a comporre sul senso di omologazione e di insicurezza individuale, sul concetto di fascino, sulla nostra fragilità di fronte al giudizio degli altri e alle loro aspettative. Riflessioni che necessariamente rimangono aperte, come sospese. E non potrebbe essere altrimenti. In un teatro che declina la complessità della materia attraverso personaggi diversi per età ed estrazione sociale, spesso ombelicamente concentrati su se stessi, sempre a disagio per qualche strana ragione, di certo poco avvezzi alla verità. Tre quartetti dall'enorme potenzialità scenica, come per primo rilevato da Marcello Cotugno, che ha portato LaBute in Italia e cura questa raccolta firmando una preziosa introduzione. E allora ecco in ordine cronologico *La forma delle cose* (poi divenuto anche un film), su un ragazzotto timido la cui vita viene ribaltata da un'artista; *La grassona*, dove un corteggiatore attratto dalla protagonista non riesce a fare i conti con la disapprovazione dei suoi amici; *Buoni motivi per essere attraenti*, dove una coppia entra in crisi partendo da un azzardato commento di lui su un'altra donna (e il protagonista, Greg, è tornato anche in *Reasons to be happy*, debuttato lo scorso anno a New York). Nella prefazione Masolino d'Amico fa riferimento a paragoni importanti, forse generosi, ma non azzardati. Di certo si (ri)scopre alla lettura, un autore che ha piena consapevolezza dei propri mezzi, di gran ritmo e ottimi dialoghi. Dove un gusto profondamente contemporaneo per lessico, ispirazioni, sfoghi e riflessioni, mantiene tuttavia un legame piuttosto evidente con la tradizione del Novecento. Se non con i classici. Arricchiscono ulteriormente il bel volume, due paginette scritte dallo stesso LaBute ai lettori italiani. A conferma del rapporto ormai privilegiato fra l'autore statunitense e il Bel Paese, che nel 2014 l'ha visto anche artista in residenza alla Biennale Teatro per il progetto AdA Venezia. *Diego Vincenti*

Pupi e marionette quante belle storie

Laura Mariani
«Quelle dei pupi erano belle storie». Vita nell'arte di Pina Patti Cuticchio
Napoli, Liguori, 2014, pagg. 132, euro 16,99

Teatri di figura. La poesia di burattini e marionette fra tradizione e sperimentazione
a cura di Simona Brunetti e Nicola Pasqualicchio, edizioni di pagina, 2014, pagg. 170, euro 19

Pina Patti Cuticchio, madre di Mimmo e di altri sei figli, è stata la prima donna pittrice di fondali per l'Opera dei Pupi. Un lavoro tradizionalmente svolto dagli uomini che lei imparò sul campo, anzi, per le strade, a partire dagli anni Quaranta quando, sposa appena quindicenne dell'oprante Giacomo Cuticchio, prese a girare col teatro dei Pupi "camminante" per le città della Sicilia. Poi il teatro trovò una casa, a Palermo. E Pina dipinse fondali, sia con Giacomo sia con Mimmo quando fondò la Compagnia Figli d'Arte Cuticchio (nel 1973) in via Bara all'Olivella. Pittrice originale e donna notevole, Pina Patti è raccontata da Laura Mariani in un libro che ha il pregio di coniugare un approccio scientifico con la passione nei confronti dei personaggi e del loro ambiente storico-culturale. Rovesciando quasi la prospettiva, i Pupi sembrano essere vivi e reali, mentre le persone appaiono figure mitiche di un mondo magico e fantastico, quanto avvincente.
E sempre di teatro di figura si parla nel volume, curato da Simona Brunetti e Nicola Pasqualicchio, che raccoglie gli atti di un Convegno internazionale tenutosi all'Università di Verona nel 2012. Stimolato dal libro *Il mondo delle figure* di Luigi Allegri, il Convegno si proponeva di approfondire un genere teatrale che gli studi scientifici hanno definitivamente salvato dalla definizione di "arte teatrale minore" e a cui l'editoria di settore non aveva ancora riservato adeguato spazio in Italia. Gli atti restituiscono il quadro tracciato dal Convegno, con alcuni affondi legati al rapporto tra tradizione e innovazione, alle relazioni fra il teatro di figura e altri linguaggi, all'influsso del concetto di marionetta sulle avanguardie del primo Novecento e di oggi. Così, alle ricostruzioni storico geografiche sul mondo delle figure nel Nord Italia (Paola Conti) e della Sicilia dei Pupi (Rosario Perricone), si affiancano, fra gli altri, i saggi su cinema e marionette (Nicola Pasqualicchio su Jan Švankmajer), sulla marionetta-manichino nel teatro di Bontempelli (Simona Brunetti) e della supermarionetta nella danza di Alwin Nikolais (Elena Randi). *Ilaria Angelone*

biblioteca

Carmelo Bene
COS'È IL TEATRO?!
LA LEZIONE DI UN GENIO.
Venezia, Marsilio, 2014, pagg. 107, euro 14, con dvd

Il ciclo di lezioni sul teatro che Carmelo Bene ha tenuto nel 1990 al Palazzo delle Esposizioni di Roma costituisce un esempio della sua modalità di approccio all'analisi. La ricerca di *Che cos'è il teatro?!* non si struttura attraverso un'analisi cronologica della storia del teatro, ma parte dal riconoscere la confusione che da sempre si è fatta tra teatro e spettacolo. Bene afferma, provocatoriamente, che mentre lo spettacolo è riscontrabile ovunque, in tv, dal fornaio, a Palazzo Chigi, il teatro non si è mai visto davvero. Il termine teatro può essere utilizzato propriamente, dunque, solo per definire lo spazio architettonico all'interno del quale si presenta una messa in scena.

Alberto Bentoglio
MILANO, CITTÀ DELLO SPETTACOLO. CONTRIBUTI CRITICI PER LA STORIA DEL PICCOLO TEATRO E DEL TEATRO ALLA SCALA
Milano, Editore Unicopli, 2014, pagg. 185, euro 15

Dopo una introduzione riservata alla storia dei teatri milanesi tra Otto e Novecento e al loro ruolo nel panorama cittadino, la prima parte raccoglie i contributi già dedicati dall'autore al Piccolo Teatro. La fondazione (1947), il decentramento teatrale (1968-1972), l'impegno per un Piccolo Teatro-Teatro d'Europa e il periodo di lavoro comune tra Sergio Escobar e Luca Ronconi (1998-2001). La seconda parte è dedicata alla Scala. Prendendo le mosse dall'attività del giovane Strehler regista d'opera, l'autore concentra la sua attenzione sull'impegno dei cinque sovrintendenti dal dopoguerra a oggi per una "Scala aperta", con un focus su Paolo Grassi e Carlo Fontana.

Paolo Quazzolo
CONOSCERE IL TEATRO. STRUMENTI PER L'ANALISI DELLO SPETTACOLO
Venezia, Marsilio, 2014, pagg. 189, euro 12,50

Il volume propone un viaggio attraverso il mondo del teatro, i suoi aspetti artistici e tecnici. Lungo un percorso strutturato in più sezioni, vengono analizzati lo spazio teatrale, il testo drammatico e i generi, il concetto di interpretazione e di ricezione, le strategie in base alle quali si allestisce uno spettacolo teatrale e il significato dei diversi ruoli. Infine l'aspetto organizzativo, anche in rapporto alle più recenti novità legislative.

Erica Faccioli, Theòdoros Grammatas, Gilda Tentorio
DUE MAESTRI DEL NOVECENTO: MICHAIL CECHOV E RUDOLF STEINER. SGUARDI SUL TEATRO GRECO CONTEMPORANEO. CULTURE TEATRALI 2014
Firenze, La Casa Usher, 2014, pagg. 298, euro 15,50

Due le sezioni monografiche: la prima, a cura di Erica Faccioli, dedicata al rapporto tra l'attore russo Michail Cechov e l'Antroposofia, indaga le matrici spirituali ed esoteriche della cultura russa primonovecentesca e l'influsso di Rudolf Steiner sulla tecnica per l'attore promossa dall'allievo di Stanislavskij. Nella seconda sezione, a cura di Theòdoros Grammatàs e Gilda Tentorio, dieci studiosi delle principali università greche (Atene, Salonicco, Patrasso, Cipro) fanno luce sul teatro greco contemporaneo.

Carlo Lanfossi
TEATRO ALLA SCALA
Milano, Skira, 2014, pagg. 236, euro 80

Un teatro come la Scala di Milano è un organismo che muta nel tempo, che si adegua alle esigenze dello spettacolo, che partecipa e per molti aspetti anticipa le grandi svolte della cultura, del gusto, della moda. Questo libro ne celebra la storia, attraverso i testi e un repertorio di immagini, dall'*Europa riconosciuta* di Antonio Salieri, che il 3 agosto 1778 inaugurava il teatro, all'*Europa riconosciuta* diretta da Ronconi e Muti nel 2004, per la riapertura dopo i lavori di ristrutturazione e ampliamento, fino a oggi.

Erika Fischer-Lichte
ESTETICA DEL PERFORMATIVO. UNA TEORIA DEL TEATRO E DELL'ARTE
Roma, Carocci, 2014, pagg. 376, euro 29

Erika Fischer-Lichte mette in primo piano il potere trasformativo dello spettacolo. Nella determinazione di questo concetto assumono un ruolo centrale la copresenza corporea di attori e spettatori, l'unicità e la fugacità degli spettacoli, il carattere emergente dei significati e la peculiare esperienza estetica che queste stesse condizioni rendono possibile. L'estetica del performativo così elaborata apre prospettive nuove per la riflessione teorica sull'arte.

Clarissa Egle Mambrini
IL GIOVANE STREHLER
Milano, Lampi di Stampa, 2013, pagg. 366, euro 24

L'esordio alla regia di Strehler avvenne durante la guerra, con due spettacoli rappresentati a Novara. Riscoprire quegli eventi, analizzarne il contesto diventa l'occasione per approfondire un periodo umano e professionale poco noto dell'artista triestino, la vita culturale di Novara e Milano e la realtà teatrale italiana del tempo. Il volume si avvale di documenti inediti e di un nutrito apparato iconografico.

Claudio Capitini
LE VOCI DEL TEATRO. INTERVISTE AI GRANDI DELLA SCENA
Venezia, Marsilio, 2014, pagg. 476, euro 22

Da fine anni Sessanta al primo decennio dei Duemila, Claudio Capitini, giornalista e testimone privilegiato attraverso le sue interviste, pubblicate sul giornale *L'Arena*, nel volume propone una ricca testimonianza del suo lavoro e dei suoi incontri con i più importanti protagonisti della scena passati per Verona e per il suo Festival Shakespeariano, da Randone, Gassman, Strehler a Bene, Scaccia, Carraro, Guarnieri, Ferrati, Lavia e Melato.

Francesca Sgorbati Bosi
GUIDA PETTEGOLA AL TEATRO FRANCESE DEL SETTECENTO
Palermo, Sellerio Editore, 2014, pagg. 297, euro 18

La storia del teatro francese del Settecento, attraverso i ritratti di attori, cantanti, ballerini e del loro pubblico, col progressivo affermarsi della figura del teatrante, affrontata con leggerezza. Il libro sceglie una serie di inquadrature provenienti dal gossip e dalle cronache, gazzette, fogli clandestini, *pamphlet* vietati, memorie segrete, relazioni, verbali di polizia, processi, epistolari per ricreare l'atmosfera dell'epoca.

Ilona Fried
IL CONVEGNO VOLTA SUL TEATRO DRAMMATICO. ROMA 1934. UN EVENTO CULTURALE NELL'ETÀ DEI TOTALITARISMI
Corazzano (Pi), Titivillus, 2014, pagg. 328, euro 18

Il Convegno Volta, organizzato in piena epoca fascista (1934) dalla Reale Accademia d'Italia, voleva rappresentare i meriti artistici e scientifici della rigenerata cultura italiana e l'importanza e il prestigio del teatro italiano anche a confronto con altre forme di spettacolo come il cinema e lo sport. Il volume, prima monografia sul tema, grazie all'ampia documentazione raccolta, affronta i rapporti tra teatro italiano ed europeo, tra mondo della cultura e mondo politico.

Stella Casiraghi, Giulio Luciani
FIORENZO CARPI. MA MI. MUSICA TEATRO CINEMA TELEVISIONE
Milano, Skira, 2014, pagg. 160, euro 24

Fiorenzo Carpi è stato un innovatore, uno dei grandi musicisti del '900, stimato dai compositori suoi contemporanei e riconosciuto come un caposcuola. Il suo sterminato repertorio, fra teatro, cinema, televisione, canzoni e musica classica, riserva delle scoperte che questo volume racconta. *Ma mi*, *Le mantellate*, i temi famosissimi del *Pinocchio* di Comencini, quasi tutte le canzoni di Dario Fo e le musiche degli spettacoli di Giorgio Strehler sono sue, colonne sonore entrate a far parte dell'immaginario collettivo non solo in Italia.

Alfonso Malaguti e Camilla Gentilucci
LA DISTRIBUZIONE PUBBLICA DEL TEATRO
Milano, Franco Angeli, 2014, pagg. 112, euro 16

I circuiti teatrali rappresentano una struttura importante per lo spettacolo dal vivo, che è stata capace di dare un senso nuovo allo spettacolo negli ultimi 40 anni, sia per quello che ha fatto e proposto a livello territoriale e locale, sia per la diffusione quasi capillare e omogenea fra le diverse regioni del nostro Paese. Il testo analizza l'orizzonte a cui essi si rifanno, con teorizzazioni e proposte che intendono dare un concreto contributo per un radicale cambiamento per le *performing arts* in generale e l'attività teatrale in particolare.

Anna T. Ossani e Tiziana Mattioli
ANNA BONACCI.
BIOGRAFIA PER IMMAGINI
Rimini, Raffaelli Editore, 2014, pagg. 200, euro 35

La storia di Anna Bonacci (1892-1981), l'autrice della "più fortunata commedia italiana del dopoguerra", interpretata in Francia per tre anni consecutivi da Jeanne Moreau, poi divenuta film, prima diretto da Mario Camerini (*Moglie per una notte*) e poi da Billy Wilder (*Kiss me stupid*). Anticonformista e ribelle, discendente da una famiglia di giuristi e parlamentari delle prime legislature del governo unito (Pasquale Stanislao Mancini e Teodorico Bonacci), dopo un successo mondiale è stata poi dimenticata.

Agatha Christie
TUTTO IL TEATRO
Milano, Mondadori, 2014, pagg. 1368, euro 25

La sua opera teatrale *Trappola per topi* è in scena a Londra ininterrottamente dal 1952. Molti lettori dei suoi "gialli" ignorano che Agatha Christie sia stata anche un'autrice teatrale di grande successo nel West End londinese come a Broadway, con una carriera drammaturgica durata dal 1930 al 1972. La traduzione di tutti i drammi raccolti nel volume è firmata dal drammaturgo e regista Edoardo Erba, con una lingua moderna, brillante, attenta alla resa dei dialoghi, perfetta per il palcoscenico.

Elfriede Jelinek
FAUSTIN AND OUT. DRAMMA SECONDARIO BASATO SU "URFAUST"
Corazzano (Pi), Titivillus, 2014, pagg. 160, euro 14

Elfriede Jelinek costruisce il suo testo teatrale utilizzando la prima versione del *Faust* di Goethe come sfondo mentale e strutturale per illuminare la condizione di una donna sfruttata e prigioniera, Elisabeth Fritzl, segregata dal padre in una cantina di Amstetten (Austria) dal 1984 (quando aveva diciotto anni) fino al 2008, ripetutamente violentata, che partorì nel corso della sua prigionia sette bambini.

Marco Martinelli
SIAMO ASINI O PEDANTI?
Roma, Cue Press, 2014, euro 5,99-6,99

VITA AGLI ARRESTI
DI AUNG SAN SUU KYI
Bologna, Luca Sossella Editore, 2014, pagg. 102, euro 10

Due versioni, una più semplice e una multimediale, arricchita da contenuti video finora inediti, mostrano come nuova *Siamo asini o pedanti?* un'opera teatrale che è anche manifesto artistico, scritto nel 1989 da Marco Martinelli. Sotto la matrice filosofica del linguaggio emerge la scrittura di scena, in un dialogo costante con la voce dell'autore/regista, che la conduce. Si mescolano, vita, teatro e dottrina.
Presso Sossella, invece, l'ultimo testo messo in scena dal Teatro delle Albe sulla figura di Aung San Suu Kyi, leader birmana, Premio Nobel e donna "eretica", in senso etimologico, ovvero capace di scegliere. Di non cedere alla violenza, di conservare la bontà, la compassione, il profondo senso dell'umano, a qualsiasi costo, con una "mitezza d'acciaio" che la avvicina a Gandhi.

Jeton Neziraj
LA DISTRUZIONE DELLA TORRE EIFFEL
La Spezia, Cut up, 2014, pagg. 108, euro 13

Con la traduzione di Giancarla Carboni e Monica Genesin e la curatela di Anna Maria Monteverdi viene pubblicato per la prima volta in Italia il drammaturgo Jeton Neziraj, classe 1977, voce critica nel teatro del nuovo Kosovo, attivista impegnato a rivendicare il ruolo dell'artista, la sua responsabilità nei processi socio-politici. Neziraj esplora ironicamente le cause e le degenerazioni del fanatismo religioso, costruendo una perfetta macchina drammaturgica che, grazie all'umorismo, smonta pregiudizi e fraintendimenti sull'Islam, sulla tollerante Europa e sui nazionalismi.

Maria Callas in una foto tratta dal libro *Teatro alla Scala*, di Carlo Lanfossi (foto: Archivio Fotografico del Teatro alla Scala)

Daria Deflorian, Antonio Tagliarini
TRILOGIA DELL'INVISIBILE. REWIND, RZECZY/COSE E REALITY, CE NE ANDIAMO PER NON DARVI ALTRE PREOCCUPAZIONI
Corazzano (Pi), Titivillus, 2014, pagg. 160, euro 14

Questo volume raccoglie i tre testi della *Trilogia dell'invisibile*, accompagnati dalle riflessioni di Graziano Graziani, Gerardo Guccini, Renato Palazzi, Attilio Scarpellini. Deflorian e Tagliarini hanno dato vita a un percorso artistico che guarda alla scrittura post-drammatica, con non-personaggi che vivono sul confine tra biografia e finzione, performance e recitazione. Centrale, nella loro drammaturgia, è l'esperienza dell'opera d'arte come momento da cui scaturisce una riflessione più ampia.

Goliarda Sapienza
TRE PIÈCES, SOTTOTITOLO
E SOGGETTI CINEMATOGRAFICI
Milano, La Vita Felice, 2014, pagg. 332, euro 14,50

Tre pièces molto diverse, per l'ispirazione e il contesto storico che le videro nascere, ma tutte e tre accomunate dall'unità di tempo, luogo e azione. Emerge la tragicità siciliana connessa con la tragedia ateniese anche se per l'autrice era un retaggio, derivatole dal padre, avvocato socialista catanese, amico di Angelo Musco e di tutto il vivace mondo teatrale in dialetto e in lingua della città etnea. Nel volume, oltre al teatro, quattro soggetti cinematografici.

RICORDARE MELDOLESI
Prove di Drammaturgia, numero doppio 1 e 2, Corazzano (Pi), Titivillus, 2014, euro 12

Per Claudio Meldolesi, il numero doppio, a cura di Gerardo Guccini e Laura Mariani, di *Prove di Drammaturgia*, riproduce la struttura della Giornata per Claudio Meldolesi (18.3.2013, Laboratorio delle Arti, Bologna), presentando gli Atti del convegno e le numerose voci raccolte durante la successiva festa con gli artisti, organizzata presso i Laboratori delle Arti, dal Cimes, centro di ricerca del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

Italiani d'Europa

di Roberto Rizzente

Meeting the Odyssey

John Mpaliza Balagizi è un immigrato africano di 42 anni. Non si occupa di teatro. Non direttamente, almeno. Nel 2012 intraprende un progetto un po' folle. Lascia Reggio Emilia, dove risiede, e a piedi attraversa sette Paesi (Italia, Svizzera, Francia, Germania, Lussemburgo, Olanda e Belgio) per raggiungere il Parlamento Europeo di Bruxelles, con lo scopo di sensibilizzarlo su una delle tante guerre dimenticate, quella che dal 1998 insanguina il suo Paese: il Congo.

Il caso di Mpaliza scuote immediatamente l'opinione pubblica, attirando l'attenzione di molti artisti, istituzioni e realtà culturali. Tra queste, il Teatro dell'Argine (teatrodellargine.org). A tempo di record, la compagnia di San Lazzaro di Savena (Bo) costruisce un vero e proprio network internazionale intorno a Mpaliza, **Impronte d'Europa**, con tanto di blog, workshop, documentari e spettacoli, molti "dal basso", nati spontaneamente (www.peacewalkingman.org). In nome dell'arte, sì. Ma anche e soprattutto della pace.

Quello del Teatro dell'Argine è solo uno degli esempi che dimostrano quanto l'interesse per l'Europa sia radicato, tra i nostri artisti. Nonostante la crisi, le resistenze all'Euro di certi politici e le gelosie "da cortile", non sono poche le compagnie che all'estero trovano piena legittimazione. Portandovi gli spettacoli in tournée. Vincendo premi, anche, come è capitato ad Antonio Latella con la rivista russa *Sobaka*. Ma, soprattutto, costruendo progetti. Facendo rete.

Ce ne sono molte, d'iniziative in cantiere. Quelle dello stesso Teatro dell'Argine, ad esempio, come il laboratorio per ragazzi da tutto il mondo **Esodi**, o il progetto per l'integrazione **Lampedusa Mirrors**, in partnership con Eclosion d'Artistes (Tunisia), nell'ambito del **Tandem/Shaml-Cultural Managers Exchange** (tandemexchange.eu), a cura di European Cultural Foundation (Amsterdam), MitOst (Berlino), Al Mawred Al Thaqafy (Cairo) e Anadolu Kültür (Instanbul).

O, ancora, i network in cui sono inseriti alcuni dei festival nazionali, con il supporto del Programma Cultura dell'Unione Europea. Come **Open Latitudes**, di cui è membro per l'Italia Teatro delle Moire con Danae (www.danaefestival.com), focalizzato sulle forme ibride della scena, attraverso residenze e co-produzioni (www.latitudescontemporanes.com); **Create to Connect** coordinato dal Bunker di Ljubljana e supportato da 13 organizzazioni europee, tra cui Santarcangelo dei Teatri (santarcangelofestival.com), centrato sui nuovi modelli performativi, aperti al coinvolgimento attivo della cittadinanza (www.createtoconnect.eu); **SharedSpace**, triennale, in cooperazione con 12 istituzioni, tra cui, di nuovo, Santarcangelo, finalizzato alla ricerca scenografica sui temi della Musica, del Tempo e della Politica, in vista della Quadriennale di Praga di giugno, promotrice dell'iniziativa (www.sharedspace.cz).

Capita poi, che certe compagnie siano addirittura capofila d'importanti progetti transnazionali. Come **Meeting the Odyssey** (www.meetingtheodyssey.eu/it/) di Scarlattine e Cada Die Teatro, Teatro della Limonaia, Regione Lombardia e altre 10 realtà, con la direzione artistica di Michele Losi (Scarlattine): una grande avventura sulle orme dell'*Odissea* e del contemporaneo, a bordo del veliero Hoppet, per portare 4 coproduzioni (*Memories for Life*, *Waiting for the rain*, *Mille bulles bleues* e *sbarchi_landing*, quest'ultima al debutto in Darsena, a Milano, il 27 maggio), 14 azioni locali site-specific, 100 repliche e più di 14 workshop in tutta Europa, da San Pietroburgo all'Isola di Icaria, nell'agosto 2016.

O, ancora, **Be SpecACTlive**, quadriennale, promosso dal Kilowatt Festival di Sansepolcro nell'ambito del nuovo Programma Cultura "Creative Europe" 2014-2020 (www.kilowattfestival.it), con il supporto di 12 istituzioni, 9 nazioni, per creare gruppi di spettatori attivi in ogni città coinvolta; un progetto internazionale di studio e di ricerca, a cura della Fondazione Fitzcarraldo insieme alle Università di Barcellona e Montpellier; una festa dello Spettatore Europeo, in programma via web il 18 luglio; meetings internazionali (il primo è previsto a Sansepolcro il 23 e 24 luglio) e 21 co-produzioni, tra cui il nuovo lavoro del croato Bruno Isakovic, in prima mondiale il 21 luglio a Sansepolcro, il "documentario in presa diretta" sulle aree periferiche di Londra e Praga del britannico Dan Canham, e *Letters* del ceco Michal Zahora, questi ultimi sviluppati anche attraverso l'interazione online con gli utenti.

Fino a **Small Size, performing arts for early years** (www.smallsize.org) de La Baracca-Testoni Ragazzi di Bologna (www.testoniragazzi.it), secondo classificato nella graduatoria dei 21 vincitori del Programma Cultura 2014-2020, sezione progetti su larga scala, grazie alla miriade di festival, workshop, pubblicazioni e produzioni messe in campo coi 16 partner per diffondere una cultura per l'infanzia, a favore di una fattiva "cittadinanza culturale" da parte del bambino. ★

Lo Ietm torna in Italia

Per la prima volta dopo dieci anni, il Meeting Ietm torna in Italia e più precisamente a Bergamo, dal prossimo 23 al 26 aprile, in occasione della settima edizione di Luoghi Comuni, il festival annuale di Associazione Être. Per l'occasione, una giuria composta da Laura Valli, Michele Losi, Davide d'Antonio, Roberto Rizzente e Maddalena Giovannelli, ha scelto a novembre sei spettacoli, rappresentativi del Belpaese e delle nuove generazioni: *Alcesti* di Zerogrammi, *Hand Play* di 7-8 Chili, *Lo splendore dei Supplizi* di Fibre Parallele, *How Long is Now* di Balletto Civile, *All Ways* di Teatro delle Briciole e *Peli* di Quattroquinte. Proposti in doppia replica, gli spettacoli affiancheranno la selezione ufficiale, affidata a una giuria composta da Velia Papa, Maurizia Settembri, Fabrizio Grifasi, Isabella Lagattolla e Massimo Mancini. Fondato nel 1981 al Festival di Polverigi, il network Ietm aggrega oggi 550 operatori provenienti da 50 Paesi: il Meeting, biennale, è organizzato da Associazione Être in collaborazione con Mibac, Regione Lombardia, Comune di Bergamo e Fondazione Cariplo.
Info: www.ietm.org, www.luoghicomunifestival.com

Inchiesta su *Classic Voice*

Classic Voice ha messo a confronto, nel numero di novembre, i costi sostenuti dalle Fondazioni liriche per le maestranze artistiche (orchestrali, coristi, maestri collaboratori), in relazione alla produttività. Si scopre così che il personale artistico dell'Opera di Roma grava del 22% sul totale e del 36% sulle spese per il personale, di contro alla percentuale sproposita riservata a tecnici e amministrativi. Non solo, secondo i dati del 2013, i romani lavorano 125 giorni all'anno, i genovesi 128, i fiorentini 144, i veronesi 198, i torinesi 206 e i più virtuosi, i napoletani, 217, comunque lontani dai 300 giorni a Berlino e Monaco o dai 270 previsti dal contratto nazionale di categoria. Falso anche quel che si dice sugli stipendi gonfiati, che oscillano tra i 67.274 euro e i 99.552 lordi alla Scala, ben lontani dai 10.000 euro al mese garantiti a Monaco. Morale della favola: i benefit concessi agli artisti non rappresentano il primo problema che le Fondazioni sono chiamate a risolvere.
Info: www.classicvoice.com

Playfestival si sdoppia

135 proposte, 12 spettacoli, 2 giurie, critica e popolare, 40 giurati, 6 serate, più di 60 artisti under 40, 7 città coinvolte (Milano, Livorno, Roma, Viareggio, Valle San Bartolomeo, Venezia, Messina): sono questi i numeri della seconda edizione del Play Festival, la rassegna ideata da Serena Sinigaglia al Teatro Ringhiera di Milano. In palio per *A tua immagine*, lo spettacolo vincitore degli Odemà, l'ospitalità al Piccolo Teatro Studio Melato nella stagione 2015/2016. Novità della seconda edizione del Festival è il gemellaggio con Roma: dal 23 al 28 marzo, dieci compagnie under 40 verranno presentate in cinque serate al Teatro Tor Bella Monaca e al Teatro Biblioteca Quarticciolo. I vincitori saranno ospitati l'8 e il 9 maggio al Teatro Villa Torlonia e il 10 al Teatro India. Il vincitore assoluto, tra Milano e Roma, verrà circuitato nel 2015/2016 tra i teatri partner di Roma, Milano e Genova.
Info: www.atirteatro.it, www.casadeiteatri.roma.it

Festival Focus Jelinek

Al Premio Nobel 2004 Elfriede Jelinek, è dedicato il Focus Jelinek, in programma fino a marzo 2015. Ideato e diretto da Elena di Gioia, il Festival coinvolge dieci centri dell'Emilia Romagna (Bologna, Casalecchio di Reno, Castel Maggiore, Cesena, Forlì, Faenza, Modena, Montescudo, Parma, Piacenza, Ravenna, Reggio Emilia, Rimini, San Lazzaro di Savena) con spettacoli, letture, incontri, proiezioni, laboratori, un convegno, pubblicazioni sull'opera della scrittrice austriaca . Tra gli artisti coinvolti, Chiara Guidi, Accademia degli Artefatti, Andrea Adriatico, Teatrino Giullare e Fanny & Alexander.
Info: www.festivalfocusjelinek.it

Eliseo, Valle e Opera: così Roma normalizza i suoi teatri

Sembrano avviarsi a soluzione le situazioni più "spinose" della realtà teatrale romana. Accertata la morosità della famiglia Monaci e la voragine nel bilancio dell'Eliseo, a fine novembre il teatro è stato chiuso e sgomberato dai carabinieri, dopo l'esecutività dello sfratto messa in atto dal Prefetto. Luca Barbareschi ha acquistato lo stabile e lo gestirà per i prossimi dieci anni, nel rispetto del "vincolo" imposto dal Ministro Franceschini per evitare che fosse oggetto di speculazioni edilizie.
Il Teatro Valle si avvia alla riapertura: Comune, Teatro di Roma e Romaeuropa ne avranno la gestione e già si annuncia la presenza di Emma Dante al debutto della stagione 2015/2016, a confermare la volontà di mantenere una programmazione di alta qualità artistica.
Risolta dopo infinite trattative anche la situazione dell'Opera di Roma, che aveva provocato il *forfait* di Muti. Ora finalmente l'accordo sembra raggiunto. I sindacati uniti hanno firmato lo scorso novembre. Nessun licenziamento nell'organico di orchestra e coro, ma una riduzione del 25% dell'indennità estiva e l'azzeramento di altre indennità non giustificate, un cda più snello e un sovrintendente con più responsabilità, maggiore produttività (+40% di spettacoli in cartellone, prove orchestrali anche al martedì, sostituzioni dei ruoli fra gli strumentisti) fra le clausole approvate; 3 milioni di euro il risparmio previsto. **Ilaria Angelone**
Info: www.teatroeliseo.it; www.comune.roma.it; www.operaroma.it

A Licia Lanera il Premio Reiter

Anno d'oro per Licia Lanera: dopo la menzione al Duse come miglior emergente e l'Ubu come migliore attrice under 35, la fondatrice di Fibre Parallele ha battuto, lo scorso 11 dicembre, Irene Russolillo e le ragazze di Punta Corsara (Giuseppina Cervizzi e Valeria Pollice) al Premio Virginia Reiter per la miglior attrice under 35. Nel corso della serata, tenutasi per la prima volta al Teatro Argentina di Roma, sono stati consegnati anche il Premio Giuseppe Bertolucci (I edizione) alla miglior attrice europea under 35 e il Premio alla Carriera, rispettivamente all'interprete dell'*Hedda Gabler* targata Ostermeier, Katharina Schüttler, e Piera degli Espositi. La giuria del Premio era presieduta da Sergio Zavoli e composta da Gianfranco Capitta, Rodolfo di Giammarco, Maria Grazia Gregori ed Ennio Chiodi.
Info: www.fibreparallele.it

Una mostra per Cuticchio

I locali dell'ex Chiesa di San Mattia a Palermo, in via Torremuzza, ospitano, fino al 22 febbraio, "Scene nuove per un teatro antico". Curata da Tania Giordano, la mostra propone un percorso interattivo entro l'opera di Mimmo Cuticchio (**foto sotto**), a partire dai fondali, le scenografie di Otello Tiberi, Carlo Curaci, Giovanni Salerno, Fabrizio Lupo, Alfredo Troisi, Marco Incardona, Toti Garraffa, Pippo Miraudo, Calì, Pina Patti Cuticchio, i macchinari del vento, della pioggia e del tuono che ne hanno orientato l'ispirazione. La visita, interattiva, è guidata da Tiziana Cuticchio, Heidi Mancino e Massimiliano Spatafora.
Info: www.figlidartecuticchio.com

Un polo culturale al Teatro India

Antonio Calbi disegna il nuovo volto del Teatro India, sede alternativa dello Stabile di Roma, da tempo chiusa per ristrutturazione. Una sala polifunzionale di 500mq, intitolata a Giuseppe Bertolucci, una di 300 posti, in memoria di Anna Magnani, con pavimento in legno, e una da 150 a pianta centrale, ribattezzata Marcello Mastroianni, ne costituiranno, assieme al Paesaggio esterno Pier Paolo Pasolini, il nucleo strutturale, che conserverà la memoria post-industriale dell'ex fabbrica Mira Lanza. Grazie anche alla convenzione col Municipio XI, il nuovo teatro sarà aperto al territorio e ospiterà eventi culturali diversi, mostre, musica, simposi, ospitalità. Già a partire dalla fine del 2015.
Info: www.teatrodiroma.net

Teatropoli in Sicilia, una bolla di sapone

Era esploso lo scandalo all'inizio dello scorso anno. I teatranti siciliani, con tanto di nomi e cognomi, additati come artefici di una truffa ai danni della Regione dalla quale avrebbero ricevuto finanziamenti a fronte di spettacoli mai fatti, contributi evasi e altre amenità simili. Oggi, a un anno di distanza, la vicenda sembra ricondotta alle sue reali dimensioni: dalle indagini svolte la gran parte dei soggetti sono risultati in difetto solo per cifre minime e ritardati versamenti fiscali e contributivi. Dei 72 soggetti indagati, 26 sono stati "archiviati" senza alcuna conseguenza, mentre sugli altri la magistratura sta ultimando gli accertamenti e nessuno è stato ancora rinviato a giudizio.

In mostra a Roma la danza che conta

Silvia Azzoni e Oleksander Ryabko di Amburgo, Alessia Gay e Alessandro Macario dell'Opera di Roma: sono queste le coppie vincitrici della tredicesima edizione del Premio Jia Ruskaja, promosso dall'Accademia Nazionale di Danza, presieduta da Larissa Anisimova. Segnalati, tra gli altri, anche Zarko Prebil per la carriera; Claude Bessy, direttrice della Scuola di Ballo dell'Opera di Parigi, per l'innovativo sistema didattico; e i giornalisti Alexander Maksov e Francesca Bernabini per l'attività di divulgazione. La cerimonia, condotta da Gaia Vazzoler, si è tenuta lo scorso novembre al Teatro Nazionale di Roma.
Info: www.accademianazionaledanza.it

D'Alatri, Mancini, Bottiroli, Cantù nuove nomine e riconferme

Dopo la nomina di Massimo Ongaro, lo scorso maggio, alla guida del Teatro Stabile del Veneto e, a settembre, di Franco Però come nuovo direttore del Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, si completa (o quasi: mentre andiamo in stampa, manca ancora all'appello lo Stabile di Genova) il giro delle poltrone "che contano". A novembre il regista Alessandro D'Alatri è stato nominato nuovo direttore artistico dello Stabile d'Abruzzo. Pronta la replica degli avversari, insoddisfatti per i legami tra d'Alatri e la senatrice Pezzopane e l'iter dell'elezione seguito dal cda, senza passare da un bando pubblico come auspicato dal Decreto "Valore Cultura" dello scorso 1 luglio.
Sempre a novembre Massimo Mancini è diventato direttore del Teatro Stabile della Sardegna per il prossimo triennio. Già direttore del Crt di Milano, membro di Ietm, dal 1 maggio 2014 direttore artistico di Cagliari-Sardegna 2019, Mancini subentra a Guido De Monticelli.
Altre due nuove nomine, infine, a dicembre. Silvia Bottiroli è stata riconfermata per il prossimo triennio alla guida del Festival di Santarcangelo, mentre Paolo Cantù sarà invece il nuovo direttore del Circuito Teatrale Piemontese. **R.R.**
Info: www.teatrostabile.abruzzo.it, www.teatrostabiledellasardegna.it, www.santarcangelofestival.com, www.regionepiemonte.it.

Il "Bene Comune" dell'Emilia Romagna

Si è concluso a dicembre il progetto "Beni Comuni-Un teatro partecipato per una cultura condivisa", organizzato da undici Comuni dell'Emilia Romagna per riflettere sull'identità, il passato e il futuro dei territori colpiti dal sisma nel maggio 2012. L'iniziativa, finanziata dal Mibac e promossa dal Comune di Carpi, in collaborazione con Ert e Ater, ha coinvolto decine di attori e cittadini, dal Teatro delle Albe alle Ariette, da Elena Bucci a Mariano Dammacco, impegnati in laboratori, *mises en espace* e letture, tutti improntati a una nuova definizione del concetto di "mio" e "nostro".
Info: www.progettobenicomuni.it

Emma Dante, Eccellente al Femminile

Sono stati consegnati a novembre a Genova i premi Ipazia all'Eccellenza al Femminile. Emma Dante è la vincitrice della sezione Nazionale, la poetessa polacca Ewa Lipska di quella internazionale. Nelle passate edizioni, il Premio è stato conferito a personalità come Carla Fracci, Elisabetta Pozzi, Maria Luisa Spaziani, Eva Cantarella, Margarethe Von Trotta.
Info: www.eccellenzalfemminile.it

Concorso Callas: la finale parla italiano

Nessun vincitore per il concorso Maria Callas 2014: la giuria, presieduta da Gianni Villani (giuria critica) e Cecilia Gasdia (comitato d'onore), si è limitata ad assegnare il secondo premio al baritono coreano Mansoo Kim e il terzo *ex aequo* a Sara Rossini, già vincitrice del Premio Speciale Carlo Bologna, e Miriam Battistelli. Al tenore cinese Xiqiu Zhang, già segnalato nell'edizione 2013, sono andati ben due Premi Speciali (Peter Maag e Giovanni Zenatello). Segnalato anche il soprano Sum Hyung Cho (Premio Speciale Loggione).
Info: www.concorsomariacallas.org

La rivincita teatrale dei Comuni laziali

Quattrocento recite, laboratori, residenze, sedici teatri, cinquanta Comuni

coinvolti, centoquaranta compagnie, mille operatori, 1,5 milioni di budget, centomila spettatori attesi per un milione d'incasso: sono i numeri della nuova stagione targata Atcl, l'Associazione Teatrale tra i Comuni del Lazio. Obiettivo dell'iniziativa, sul lungo periodo, è quello di anteporre alla logica del grande evento la continuità e capillarità della programmazione, arrivando alla produzione. Per il 2015 sono attesi in cartellone, tra gli altri, Valerio Binasco e Peter Stein.
Info: www.atcllazio.it

Tragos, concorso per la drammaturgia

La cruna dell'angelo di Ferdinando Crini e *Sogno di giustizia. L'alba di Dike*, da Eschilo, del Liceo Classico Asproni di Nuoro: sono questi i vincitori di "Tragos. Concorso Europeo di Drammaturgia" in memoria di Ernesto Calindri, rispettivamente per la sezione drammaturgia e scuole. Segnalati anche *Stringimi* di Luca Zecchillo, *I panni sporchi, ovvero la donna di pezza* di Giovanni De Luise, *Sopra la città (mia soltanto è la patria della mia anima)* di Cristina Lanaro, *Ecosistemi lacustri: il regno del coniglio rosa* a cura del laboratorio teatrale dell'Istituto Alessandrini di Vittuone (MI), oltre al riconoscimento speciale a Giulia Lazzarini. I premi sono stati consegnati il 25 novembre presso il chiostro del Piccolo Teatro Grassi. Promosso da Pro(getto)scena, il concorso è giunto alla XII edizione.
Info: www.progettoscena.it

Addio a Riccardo Reim

È scomparso lo scorso 5 dicembre a Roma Riccardo Reim. Romano, classe 1953, debuttò nel 1972 in *Ragazzo e ragazzo* di Dacia Maraini, sul tema dell'omosessualità. Come attore, prese parte, successivamente, a *Oh mamma!* e *L'uomo di sabbia* (1976), diretto da Tinto Brass, e *Lady Edoardo* (1978) di Aldo Trionfo. Negli anni '80, concentrò l'attività nella regia e la drammaturgia, firmando con Copi la farsa *Tango-Charter*, quindi *Les enfants terribles* (1989), *Frau Sacher-Masoch* (1991), *Virginia Maria de Leyva monaca di Monza* (1992), *Le ceneri del West*, con Philippe Leroy (1994), *I mignotti* (1997), *Requeim per Gilles de Rais* (2000), *Marquis de Sade, Vierge et Martyr* (2004) e *Turbamenti notturni* (2007). Reim fu anche romanziere (*Lettere libertine*, 1993; *Il delitto Pasolini: un testimone oculare*, 2013), si dedicò al cinema e, negli ultimi anni, all'opera, riscrivendo *Lo schiaccianoci* nel 2008 e i libretti di danza classica *Don Giovanni* e *Salon Kitty*.

Al via Coordina_Menti

Coordina_Menti è il nome del progetto della Regione Marche e Amat, rivolto a giovani under 35, selezionati da un bando e mediante colloqui motivazionali. I cinque finalisti hanno ricevuto a luglio una formazione intensiva e una borsa lavoro di sette mesi, a partire da novembre, per occuparsi del coordinamento organizzativo della rete dei teatri storici regionali. Ventiquattro i Comuni aderenti. C'è solo da sperare che il progetto abbia solidità per durare più dei sette mesi previsti dalla Borsa lavoro.
Info: www.amatmarche.net

Per ricordare Renata Tebaldi

Nel decimo anniversario della scomparsa, Milano celebra la rivale della Callas, Renata Tebaldi (Pesaro 1922-San Marino 2004), con una mostra, in programma fino al 1 febbraio a Palazzo Morando ("Il mito del canto, lo stile di una Diva", a cura di Alessandra Ferrari, coordinamento di Giovanna Colombo); un cortometraggio, *Pianissimo, fortissimo*, previsto per il 1 febbraio, data del compleanno della "voce d'angelo"; e un pullman con un'apposita "Vox Box", in occasione di Expo.
Info: www.milanocuoredeuropa.it

3000 nuovi libri per Il Funaro

Tremila nuovi testi arricchiscono dal novembre scorso la biblioteca del Funaro di Pistoia. La donazione è stata fatta da Donatella Orsini: si tratta della collezione privata di Piero Palagi, storico bibliotecario fiorentino appassionato di teatro. Il catalogo del Funaro conta più di 5000 libri, per cui è stato necessario un ampliamento dei locali. La biblioteca è consultabile dal lunedì al venerdì (con l'esclusione del martedì pomeriggio) dalle 10.00 alle 13.00 e dalle 16.00 alle 19.00.
Info: www.ilfunaro.org, biblioteca@ilfunaro.org

Premi Ubu, viva le donne!

«Dedico il premio a tutte le donne», così Emma Dante, prima donna italiana nella storia degli Ubu a ricevere il riconoscimento come migliore regista per il suo *Le sorelle Macaluso*, che si è aggiudicato anche il titolo di spettacolo dell'anno (**nella foto**). E sono state altre due donne a regalare estemporanei momenti di vero spettacolo, Arianna Scommegna, miglior attrice per *Ritorno a casa* (a Roberto Latini il gemello maschile per *Il servitore di due padroni*), e Licia Lanera, miglior attrice under 35.
Gli altri premi sono andati a *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni* di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini (novità italiana), *Frost/Nixon* di Peter Morgan prodotto dal Teatro dell'Elfo (novità straniera), *Glaube Liebe Hoffnung* diretto da Christoph Marthaler (spettacolo straniero) e, Premi speciali, alla Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli e a Michele Sambin/Tam Teatromusica. Per il resto la cerimonia di premiazione, svoltasi il 15 dicembre al Piccolo Teatro di Milano, segnala alcune "timide" novità, tra cui la creazione di un comitato di gestione del Premio e l'inserimento di tre nuove categorie: "Miglior progetto artistico o organizzativo" a Romeo Castellucci per l'antologica "E la volpe disse al corvo"; "Miglior progetto sonoro o musiche originali", a G.u.p. Alcaro per Quartett e "Miglior allestimento scenico" ad Alessandro Marzetti, Silvia Bertoni, Armando Punzo per *Santo Genet*. Una via che, se da una parte cerca il cambiamento, dall'altra rischia di divenire contenitore di lobby teatrali.
Ai vincitori, oltre che a una copia della rivista *Panta*, dedicata a Franco Quadri, è andato un piatto di vetro decorato con un leone rosso, opera di Daniela Dal Cin. Nella stessa serata sono stati attribuiti anche il nuovo Premio Franco Quadri a Frie Leysen, "storica" direttrice del Kunstenfestivaldesarts di Bruxelles, il Premio Alinovi-Daolio a Nanni Balestrini e i premi di Rete Critica, questa volta ben tre, che ha offerto ai vincitori - CollettivO CineticO (migliore compagnia), Archivio Zeta (migliore progettualità) e Volterra Teatro 2014 (migliore strategia di comunicazione virale) – la promessa della pubblicazione di un e-book monografico.
Laura Bevione

Il Piccolo è Teatro d'Europa

È arrivato lo scorso 16 ottobre l'annuncio del riconoscimento del Piccolo Teatro come Teatro d'Europa. Atteso da tempo, l'atto conferma al Piccolo il ruolo d'eccellenza a livello europeo già previsto dal 1991 e la necessaria autonomia statutaria. L'annuncio corona una stagione ricca di successi per lo stabile milanese, già segnata dal record di spettatori (368.000, di cui 288.722 in sede, per il 47% sotto i 26 anni) e il bilancio in pareggio per il quindicesimo anno consecutivo.
Info: www.beniculturali.it; piccoloteatro.org

Parliamo di archivi

Si terrà il 24 gennaio al Chiostro Nina Vinchi del Piccolo Teatro "La memoria dell'effimero", una giornata d'incontro sugli archivi teatrali. Curato da Oliviero Ponte di Pino, l'incontro prende spunto dalla presentazione del Censimento degli archivi dei teatri in Lombardia, a

cura della Soprintendenza Archivistica della Lombardia, la Regione Lombardia-Assessorato alle Culture, Identità e Autonomie, e la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. Gli interventi saranno pubblicati su ateatro.
Info: www.ateatro.it

Ventiquattro scene per Roma

Ascanio Celestini, Fausto Paravidino, ricci/forte, Letizia Russo, Franca Valeri, Corrado Augias, e poi Roberto Latini, Sandro Lombardi: sono alcuni dei 26 autori e dei 60 interpreti che lo scorso novembre, con maratona unica il 22, hanno animato il Teatro Argentina, proponendo 24 pièce per raccontare altrettante ore nella Città Eterna. "Ritratto di una Capitale (**foto sotto**)– Ventiquattro scene di una giornata a Roma" è un progetto di Antonio Calbi e Fabrizio Arcuri, prodotto dal Teatro di Roma in collaborazione con la Siae.
Info: www.teatrodiroma.net

Milano invasa da *Fidelio*

Una Milano sempre più coinvolta dalla Prima alla Scala: nel 2014 la diretta in streaming ha visto interessati ben 14 luoghi cittadini (Teatro del Verme, Muba, Ottagono, San Vittore, Auditorium Gaber e Valvassori Peroni, Wow Spazio Fumetto, Atir/Teatro Ringhiera, Ex Fornace, Spazio Teatro 89, Teatro In-Stabile, Villa Scheibler, Teatro della Cooperativa, Mic) e una quarantina sono gli eventi succedutisi per tutto il mese di dicembre, quali mostre dedicate, convegni, dibattiti, party e spettacoli a tema.
Info: www.teatroallascala.org

Una app e un nuovo cda per la Pergola di Firenze

Si è insediato a ottobre il nuovo cda del Teatro della Pergola di Firenze, presieduto dal sindaco Dario Nardella, che ha confermato Marco Giorgetti alla direzione generale. Fra le novità della gestione 2015, l'acquisizione del Teatro Goldoni e del Niccolini, due sale storiche della città, la prima già attiva, la seconda da riaprire mediante un piano di recupero strutturale. I tre teatri, messi in rete, andranno così a costituire il polo della prosa fiorentino. Intanto un'applicazione per smartphone e tablet, scaricabile gratuitamente su Apple Store e Google Play, informerà sulla programmazione, con tanto di approfondimenti e la possibilità di acquistare online i biglietti. L'iniziativa va ad aggiungersi a Twitter, le dirette delle prove generali su Storify, Youtube e Instagram, già sperimentate con successo dal teatro.
Info: www.fondazioneteatrodellapergola.it

Incontri di critica al Metastasio di Prato

"Lo spettatore attento" è il titolo del ciclo d'incontri per la formazione del pubblico, condotti fino ad aprile al Ridotto del Metastasio di Prato da otto critici: Franco Cordelli, Rodolfo Di Giammarco, Andrea Porcheddu, Attilio Scarpellini, Roberto Canziani, Massimo Marino, Simone Nebbia e Roberta Ferraresi. Gli incontri, riservati a un massimo di 15 partecipanti, sono gratuiti, è obbligatoria la prenotazione.
Info: www.metastasio.it, comunico@metastasio.it

Torino, Bologna, Palermo e Napoli valzer di poltrone negli enti lirici

Mentre Walter Vergnano, alla guida della Fondazione dal 1999, è stato riconfermato sovrintendente del Regio di Torino per il prossimo quinquennio, sarà Michele Mariotti il nuovo direttore musicale del Teatro Comunale di Bologna. Numerosi i titoli in stagione, tra cui segnaliamo le regie di Alvis Hermanis e Robert Wilson, rispettivamente per *Jenufa* e *Macbeth*, e l'inedito *Flauto Magico* di Fanny&Alexander che, per il debutto nella lirica, scelgono di utilizzare, per la prima volta, la tecnologia 3D.
Anche il Teatro Massimo di Palermo avrà un nuovo direttore musicale: il maestro Gabriele Ferro sarà già attivo dalla stagione 2015, mentre dal 2016 garantirà la propria presenza alla direzione di almeno due titoli d'opera e alcuni concerti. Puntano così al rilancio dell'istituzione il sovrintendente Francesco Giambrone e il neodirettore artistico Oscar Pizzo.
Inaspettate, invece, anche se consensuali, a fine settembre sono giunte le dimissioni di Nicola Luisotti, direttore musicale del Teatro San Carlo di Napoli. Non si escludono, però, future collaborazioni. **R.R.**
Info: www.teatroregio.torino.it, www.tcbo.it, www.teatromassimo.it, www.teatrosancarlo.it

Barenboim saluta la Scala

Daniel Barenboim dice arrivederci a Milano, ma non prima di essere stato nominato socio onorario della Filarmonica della Scala, dopo nove anni da direttore musicale. Ma la collaborazione non è destinata a finire: il maestro argentino-israeliano, infatti, ha promesso di aprire nel novembre 2016 la stagione dei concerti. Al posto di Barenboim è subentrato, a fine 2014, Riccardo Chailly.
Info: www.teatroallascala.org

In Emilia Romagna la danza fa sistema

Si sono riunite a ottobre, intorno al Tavolo della danza, Aterballetto, Aterdanza e Rete Anticorpi: obiettivo del progetto, del valore di 20.000 euro, è la promozione della danza in diciannove cartelloni dell'Emilia Romagna. Tra le iniziative collaterali, il tutoraggio di Cristina Bozzolini e il sostegno nella distribuzione del lavoro di un coreografo attivo sul territorio: per il 2014-2015 è stata selezionata Simona Bertozzi.
Info: www.aterdanza.it

Torna Per Voce Sola

Giulia Lombezzi, di Milano, con il testo *Quater*, è il vincitore della edizione 2014 di "Per voce Sola", riservata ai monologhi. Organizzato dal Teatro della Tosse di Genova e dalla Fondazione Luzzati, il concorso ha premiato, lo scorso dicembre, anche *Il divano* di Gianluca Martinelli (Mi), *Un uomo a metà* di Giampaolo G.Rugo (Rm), *ex aequo* al secondo posto; e *Lucia non beveva caffè* di Laura Pace (Ge), terza classificata.
Info: www.pervocesola.org

Cue Press, impresa creativa

5.000 euro: tanto si è aggiudicata la Cue Press, lo scorso dicembre, per la vittoria del premio Impresa Creativa, promosso nell'ambito dell'imprenditoria emiliano-romagnola. Fondata a Imola a fine 2012 da Mattia Visani, la casa editrice si è imposta per la capacità di coniugare la qualità della proposta culturale (autori classici e moderni) con l'innovazione tecnologica dell'iBook, l'ePub, i formati Mobi e Pdf, il *print on demand*.
Info: www.impresacreativa.net, www.cuepress.com

La Scala vende l'*Aida*

Ha fatto infuriare il regista Zeffirelli la decisione del teatro milanese di vendere la "sua" *Aida* al teatro di Astana in Kazakistan. La celebre produzione del 2006 (11 riprese, sempre con successo) ha debuttato a novembre. Zeffirelli si sente messo da parte e mi-

naccia querele, mentre il Piermarini garantisce che i diritti del regista sono stati tutelati correttamente.
Info: www.teatroallascala.org

Il Rotary per la cultura

Sono stati consegnati a ottobre i premi della prima edizione di Rotary Spazio Cultura, riservato al no profit di Milano: primo classificato è l'Accademia dei Filodrammatici, al secondo posto gli Amici del Loggione del Teatro alla Scala. Terzi, *ex-aequo*, la Fondazione Palazzo Litta Pacta Arsenale dei Teatri e la cooperativa Quelli di Grock. Previsti, per il vincitore, un contributo di 5000 euro e una targa di merito.
Info: www.rotaryspaziocultura.it

Arlecchino d'Oro, a volte ritornano

Gabriele Lavia e Luca Barbareschi sono i vincitori dell'Arlecchino d'Oro 2014 e 2015, promosso dalla Fondazione "Artioli Mantova capitale europea dello spettacolo". Lavia ha ricevuto il premio il 25 novembre al termine di *Lavia dice Leopardi*. Barbareschi lo riceverà il 19 marzo, quando sarà di scena con *Cercando segnali d'amore nell'universo*.
Info: www.capitalespettacolo.it

Martone, Marescotti e Dante Alighieri

Mario Martone e Ivano Marescotti sono i vincitori, lo scorso novembre a Firenze, della seconda edizione del Dante Alighieri, fondato dall'omonima Società e rivolto a personalità illustri della cultura, dell'imprenditoria, delle istituzioni. Segnaliamo, fra gli altri premiati, Claudio Marazzini presidente dell'Accademia della Crusca, e Mina Gregori, storica dell'arte.
Info: www.ladante.it

La Royal Opera House in 80 cinema italiani

Grazie all'accordo con la Qmi Entertainment, per il secondo anno la stagione della Royal Opera House sarà accessibile in 80 cinema italiani, con 11 proposte tra opera e balletto. Fra le opere in programma, *Andrea Chénier* (29/1), *L'Olandese Volante* (24/2), *La bohème* (10/6) e *Guglielmo Tell* (5/7). *Il Lago dei Cigni* (17/3) e *La fille mal gardée* (7/5) di Ashton, i balletti.
Info: www.rohalcinema.it

Un caffè letterario al Bellini di Napoli

Ha inaugurato a inizio ottobre, nell'ambiente sottostante il palcoscenico del Teatro Bellini, il caffè letterario Sottopalco. Curato dalla casa editrice Marotta&Cafiero in collaborazione con il teatro, propone, nelle tre sale da 120, 50 e 30 posti, dopo-prime teatrali, mostre, convegni, corsi, presentazioni di libri, una libreria specializzata in editoria indipendente e un bistrot.
Info: www.teatrobellini.it

Premio De Sica per il teatro

Tante eccellenze italiane sono state insignite lo scorso novembre a Roma, a Palazzo Barberini alla presenza del Ministro Franceschini, del prestigioso Vittorio De Sica. Il premio, fondato nel 1975, è andato per il teatro ad Ascanio Celestini, Emma Dante e Francesca Benedetti. Tra gli altri segnalati, Roberto Vecchioni, Ettore Scola, Alba Rohrwacher.
Info: www.premivittoriodesica.it

Rimandato il debutto di Kusturica nella lirica

È slittata alla prossima stagione la prima de *Il Ponte sulla Drina* di Ivo Andric, l'opera che segna il debutto di Emir Kusturica nella lirica, coprodotta dal Teatro La Fenice di Venezia e da Verdiana srl, col sostegno del governo bosniaco. Causa del rinvio sono gli impegni del regista, su tutti la lavorazione dell'ultimo film, *Sulla Via Lattea*, con Monica Bellucci.
Info: www.kustu.com

Anche il *crowdfunding* per il Muggia cabaret

Non solo le *sponsorship* con le società sportive del territorio: sarà sostenuta anche dal *crowdfunding* la rassegna "Muggia cabaret, per un week end diverso", proposta al Teatro Verdi di Muggia (Ts) dalle agenzie Golden Show e Bananas (Zelig). In palio, per i benefattori, biglietti ridotti, la cena con gli artisti, la citazione e il ringraziamento.
Info: www.eppela.com/ita/projects/1225/muggia-cabaret

Una cabina di regia per lo spettacolo

È attivo all'indirizzo www.cultura.regione.lombardia.it il progetto "Cabina di Regia dello Spettacolo", una piattaforma informatica per rilevare le sedi e i soggetti di spettacolo in Lombardia. Il sistema sarà aperto costantemente per consentire l'aggiornamento dei dati e nuovi inserimenti.
Info: spettacoloedeventiregione.lombardia.it

Sei minuti inediti di Giacomo Puccini

Sono stati ricostruiti, grazie al lavoro del Centro Studi Giacomo Puccini di Lucca, due brani inediti del grande compositore. I due lavori, uno *Scherzo* per orchestra e la versione per baritono e orchestra della lirica *Ad una Morta*, sei minuti in tutto, sono stati eseguiti a novembre al Teatro del Giglio di Lucca, in occasione dei 90 anni dalla morte del compositore.
Info: www.puccini.it

Casciana Terme, il teatro ritrovato

Ha riaperto a ottobre, grazie all'Associazione La Compagnia del Bosco, Andrea Lupi ed Eva Malacarne, il Teatro Rossini di Casciana Alta (Pi). Sette week end, fino ad aprile, proporranno un mix di prosa e musica per adulti e bambini, sfruttando soprattutto le risorse locali.
Info: www.lacompagniadelbosco.it

Ortika e Vuccirìa migliori under 30

Si è conclusa a ottobre al Teatro Sociale di Gualtieri (Re) la prima edizione di Direction Under 30. Il premio della Giuria, pari a 3.000 euro, è stato assegnato a *Chi ama brucia. Discorsi al limite della frontiera* di Ortika, con Alice Conti. È andato invece a *Io, mai*

Tris d'assi per il Premio Duse 2014

Compie 29 anni il Premio Duse, voluto dalla Banca Popolare Commercio e Industria (Gruppo Ubi Banca) per sensibilizzare l'opinione pubblica sull'arte al femminile. Alle due tradizionali categorie, destinate all'attrice che più si è distinta nella passata stagione e all'emergente, è stato aggiunto quest'anno il Premio Duse Social, voluto dal pubblico.
I nomi, tutti di livello, scelti dalla giuria (Anna Bandettini, Magda Poli, Maria Grazia Gregori e Renato Palazzi) hanno rispettato i pronostici: da Sonia Bergamasco (**nella foto**), milanese, classe 1966, già allieva di Strehler, Massimo Castri, Carmelo Bene e Giuseppe Bertolucci, a Licia Lanera, anima delle Fibre Parallele, lo scorso anno in forza alla *Celestina* allestita da Ronconi e ora premiata con la menzione d'onore come migliore emergente. Fino a Valentina Picello: già Premio Hystrio alla Vocazione nel 2003 e Premio Ubu nel 2013, l'attrice casalese è stata scelta dal pubblico all'interno di una terna comprendente anche Isabella Ragonese e Marina Rocco.
La cerimonia di premiazione è stata ospitata, come da tradizione, dal Piccolo Teatro Grassi, lo scorso 10 novembre. **Roberto Rizzente**
Info: www.piccoloteatro.org

niente con nessuno avevo fatto di Vuccirìa Teatro quello della Critica (una settimana di residenza a Gualtieri).
Info: www.teatrosocialegualtieri.it

Verona, torna il Premio 12 Apostoli

A Claudio Bisio e allo scrittore Michele Serra è stato assegnato a novembre, all'Arena di Verona, il Premio 12 Apostoli, fondato nel 1968 da Enzo Biagi e Indro Montanelli. Bisio è stato premiato per il monologo *Father and Son*, tratto dal volume che ha portato alla vittoria Michele Serra: *Gli sdraiati.*
Info: www.larena.it

Gifuni, Altan e Valduga, napoletani "doc"

A Fabrizio Gifuni va il Premio Napoli 2014. Alla cerimonia di premiazione, agli inizi di novembre all'Auditorium Rai nella città partenopea, erano presenti anche il vignettista Altan, Guido Barbujani e Patrizia Valduga, altri vincitori del premio. Gifuni subentra a Enzo Moscato, trionfatore dell'edizione 2013.
Info: www.premionapoli.it

Prima stagione teatrale al Cine Auditorium di Leini

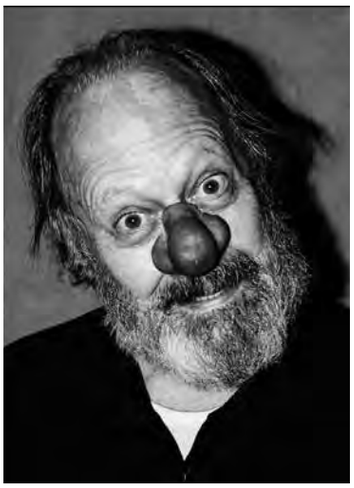
Ha debuttato in autunno "Leini a teatro primo atto", la prima stagione di Leini (To), al Cine Auditorium, con la direzione artistica della Fondazione Trg Onlus, in collaborazione con il Sistema Teatro Torino e Provincia/Teatro Stabile di Torino. Segnaliamo, tra gli ospiti, I Sacchi di Sabbia.
Info: www.fondazionetrg.it

Riccardo Muti inaugura due teatri in Puglia

È stato Riccardo Muti, lo scorso 10 e 11 dicembre, a inaugurare il Teatro Umberto Giordano di Foggia e il Teatro Saverio Mercadante di Altamura, da anni chiusi per restauro. Primo atto della nuova stagione: una sinfonia da *I due Figaro* di Saverio Mercadante, eseguita con l'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini.
Info: www.riccardomutimusic.com

Addio a Mario Prosperi

È scomparso a Roma lo scorso 19 novembre, all'età di 74 anni, Mario Prosperi, figlio del critico Giorgio Prosperi. Laureatosi in Lettere a Roma, si è distinto per l'intensa attività drammaturgica, spesso dirigendo e interpretando i propri testi, come *La persecuzione e la morte di Girolamo Savonarola* (Biennale di Venezia 1969), *Felicitas* e *Produzione De Cerasis* (Premio I.D.I. 1978 e 1984), *Quo Vadis* (segnalato al Premio Riccione 1987), *Il docente furioso* (Premio Agis-Minerva 1991), *Mussolini e il suo doppio* (Premio Aristofane 1993), *La città di Dio* (finalista al Premio Internazionale di Drammaturgia Religiosa 1999), *Lo schiaffo di Anagni*, commissionato dal Comune in occasione del Giubileo.



Notevole anche l'attività di sceneggiatore televisivo (*Odissea* 1966 ed *Eneide* 1970, diretti per la Rai da Franco Rossi), traduttore e adattatore di classici per la scena (*I discorsi di Lisia* 1963; *Il Governo di Verre* 1965; *La donna di Samo* 1979, presentato in Grecia, Francia, America e Giappone; *Il miracolo di Sancto Nicolao* 1995; *La cortigiana* 2001; *Aristodemo* 2005; oltre alle prime mondiali de *L'arbitrato* di Menandro e *Ippanda* di Giovan Battista Alberti, nel 2006) e la televisione (*I Persiani*, 1974; *Lisistrata*, 1976, censurata dalla Rai e ripresa nel 1999 dallo Stabile di Catania). **Giorgia Asti**

Ninarello vince CollaborAction

L.A.N.D. Where is my love? di Daniele Ninarello è il progetto vincitore del Premio CollaborAction, promosso da Mosaico Danza e sostenuto da 10 realtà del network nazionale Anticorpi XL. Ninarello, che subentra al vincitore 2012 Giulio D'Anna, si è imposto sui finalisti Maristella Tanzi e Riccardo Buscarini.
Info: www.mosaicodanza.it

Jacopo Quadri, documentario su Ronconi

È stato presentato a novembre al Torino Filmfestival e Milano FilmMaker Fest *La scuola d'estate*, il documentario di esordio di Jacopo Quadri, figlio del compianto Franco, su Luca Ronconi e la sua scuola, il Centro di Santa Cristina, in Umbria. Il lungometraggio è stato prodotto dalla casa editrice Ubulibri.
Info: www.ubulibri.it

Un'app per il Teatro

È disponibile per iOS e Android "Teatro Pocket". L'applicazione, a cura della rivista *Teatro e Critica*, consente di consultare in tempo reale gli spettacoli in cartellone, secondo una zona data. Obiettivo della redazione è quello di mappare tutti i teatri nazionali. Al momento ne sono iscritti 600.
Info: www.teatropocket.com

Riapre il teatro di Cologna Veneta

Dopo la chiusura estiva, il Teatro Comunale di Cologna ha riaperto i battenti lo scorso novembre. Alla radice dell'iniziativa, il contributo della neonata associazione "Teatro di Cologna Veneta", rappresentata da Viviana Marcati, e il sostegno economico (7.000 euro) dell'amministrazione comunale.
Info: www.comune.cologna-veneta.vr.it

Sem Benelli per l'amatoriale

Sono stati consegnati lo scorso novembre al Teatro dei Concordi di Roccastrada (Gr) i premi della 14a edizione del Sem Benelli al teatro non professionale. Tre i vincitori: la compagnia Gad Città di Pistoia per il migliore spettacolo; Elisa Palavano e Giacomo Del Bino, migliori attori.
Info: www.comune.roccastrada.gr.it

Arezzo: una rassegna dedicata ai ragazzi

Si chiama "Mappamondi" la rassegna teatrale per ragazzi inaugurata lo scorso 11 dicembre al Teatro Pietro Aretino di Arezzo. L'iniziativa, in programma fino alla fine di aprile, è sostenuta dall'Assessorato alla Cultura, il Comune e la Compagnia Nata.
Info: www.reteteatralearetina.it .

Alessandro Gassman ambasciatore Unhcr

Alessandro Gassman è stato nominato a ottobre ambasciatore di buona volontà dall'Unhcr. L'incarico, volontario e di grande responsabilità, lo coinvolgerà nelle attività a sostegno delle emergenze umanitarie internazionali. Per far fronte all'impegno, l'attore ha annullato l'intera tournée di *RIII-Riccardo terzo.*

Il Piccolo per la Melato

È stata inaugurata a fine settembre su una parete del Piccolo, nel foyer del Teatro Studio, una mostra fotografica permanente dedicata a Mariangela Melato. L'iniziativa dello Stabile milanese cade a un anno dalla dedica alla grande attrice del Teatro Studio, nel mese del compleanno.
Info: www.piccoloteatro.org

Ciao, Anna Maria Gherardi

È scomparsa lo scorso ottobre a Roma Anna Maria Gherardi. Classe 1939, diplomatasi alla scuola del Piccolo, è stata attrice di cinema e teatro. Dopo il debutto con *Adelchi*, al fianco di Gassmann, fu diretta da Ronconi (*Ignorabimus*, Premio Ubu come migliore attrice nel 1986), Scaparro (*Le serve*) e da Bertolucci nel suo film *Novecento.*

A Riccardo Muti la laurea *honoris causa*

L'Università per stranieri Dante Alighieri di Reggio Calabria ha conferito a Riccardo Muti la laurea *honoris causa* in Programmazione e gestione delle politiche e dei servizi sociali d'area mediterranea. Il maestro l'ha ritirata lo scorso ottobre nel corso di un'affollata cerimonia.
Info: www.unistrada.it

Roma: nasce il Seven

È stato inaugurato a novembre a Roma il Seven, in Via Assisi 117, un nuovo spazio di 2.000mq dedicato alle "sette arti": musica, teatro, danza, cinema, design, fotografia, moda. Al suo interno sono presenti anche una sala espositiva, una live e altre per la didattica e la videografica.
Info: www.7arts.it

Il Workcenter a Macao

È stato inaugurato a Macao, Milano, negli spazi occupati dell'ex Macello di viale Molise, #NowHere, un progetto di residenze attive. Primo appuntamento, lo scorso ottobre, l'Open Program del Workcenter di Grotowski e Thomas Richards.
Info: www.macao.mi.it

Ambrogini d'Oro 2014

Ci sono anche il Teatro Nuovo e il Teatro della Cooperativa nella lunga lista degli Ambrogini d'Oro 2014. I premi sono stati consegnati, come da tradizione, nel giorno di Sant'Ambrogio, 7 dicembre, al Teatro Dal Verme di Milano.
Info: www.comune.milano.it

Mazzocchetti per la prosa al Marrucino di Chieti

Il musicista Germano Mazzocchetti è il nuovo responsabile della prosa del Teatro Marrucino di Chieti. Segnaliamo, tra le ospitalità della nuova stagione, *Totò e Vicè* di Vetrano e Randisi e *Se' nùmmari*, regia di Vincenzo Pirrotta.
Info: www.teatromarrucino.eu

Ligabue per la Nazione

È stato attribuito al Progetto Ligabue di Mario Perrotta, nel 50º anniversario della morte del pittore, il riconoscimento onorifico di Evento di Interesse Nazionale. L'iniziativa è del Comitato storico-scientifico della Presidenza del Consiglio dei Ministri.
Info: www.marioperrotta.com

Napoli: il Tan riapre i battenti

Ha riaperto a novembre il Tan di Napoli, grazie al comodato d'uso a titolo gratuito per dieci anni promesso dal Comune e la collaborazione con Libera Scena Ensemble e Interno 5, riunitesi sotto la sigla di Teatri Associati di Napoli.
Info: www.liberascenaensemble.it, www.interno5teatro.it

Rovereto, restaurato il Teatro Zandonai

È stato riaperto al pubblico lo scorso ottobre, dopo 12 anni di restauro, il Teatro Zandonai di Rovereto, rinnovato nelle dotazioni tecniche. L'edificio, progettato da Filippo Macari, fu inaugurato il 26 maggio 1784, tra i primi in Trentino.
Info: www.teatro-zandonai.it

Le residenze di Lab 121

Si apre alle residenze il Lab121 di Claudio Autelli, fondato a Milano nel 2010. Il progetto è stato inaugurato con Alice Conti (*Chi ama Brucia. Discorsi al limite della frontiera*) e Giacomo Ferraù e Giulia Viana di Eco di Fondo (*O.Z.*).
Info: www.lab121.it

Il Cirko Vertigo in scena a Torino

Sarà il Cirko Vertigo a dirigere, per il prossimo triennio, il Teatro le Serre di Grugliasco. Numerosi gli ospiti per la prima stagione, Eccentrika, da Bergonzoni ai Kataklò.
Info: www.teatroleserre.it

MONDO

Qatar, tornano gli Oscar della Lirica

Si è tenuta lo scorso dicembre a Doha, in Qatar, sul palco dell'Anfiteatro di Katara, la cerimonia di consegna degli International Opera Awards. Questi i vincitori: Francesco Meli (tenore), Maria Agresta (soprano), Marianna Pizzolato (mezzosoprano), Alberto Gazale (baritono), Ferruccio Furlanetto (basso), Gustavo Dudamel (direttore d'orchestra), Damiano Michieletto (regia), Lorenzo Cutuli (scenografo). Segnalati anche Carlo Bergonzi (Alla Memoria), Antonio Forcione (Golden Opera), Renato Bruson (Alla Carriera), il soprano Samantha Sapienza e il tenore Vincenzo Costanzo (New Generation). Promosso da Verona per l'Arena, in collaborazione con The Cultural Village Foundation (Katara) e la Confederazione Italiana Associazioni e Fondazioni per la musica lirica e sinfonica, il Premio è giunto alla quarta edizione, dopo l'Arena di Verona, il Gran Teatro Giacomo Puccini e il Comunale di Bologna.
Info: www.oscardellalirica.com

Angela Villa, drammaturga a Cuba

Ninpha (o estudio entrecortado sobre lo que sueñan las cigarras) della salvadoregna Jennifer Rebecca Quintanilla Valiente, *El perro de Artola* dell'argentina Raquel Silvia Albéniz, *El árbol de los gatos* della cubana Elaine Vilar Madruga: sono questi i finalisti del VII concorso internazionale al femminile "La scrittura della differenza". Vincitore della sezione nazionale per l'Italia è invece *Omissis* di Angela Villa, impostosi su *La iena* di Sara Sole Notarbartolo e *La borsa rossa* di Patrizia Rinaldi. Menzionata anche Margherita Tercon con *E tu chi sei*, mentre Fedra Marcús Broncano è la vincitrice per la Spagna con *El último Piso*. I tre testi della selezione internazionale verranno allestiti a Cuba dall'8 al 13 marzo. La pubblicazione di tutti i vincitori sarà a cura della casa editrice cubana Tablas-Alarcos e in digitale di Metec Alegre edizioni.
Info: www.laescrituradeladiferencia.org

Un americano a Parigi debutto nella Ville Lumière

Ha debuttato a novembre al Théâtre du Châtelet di Parigi *Un americano a Parigi* (**foto sopra**), ispirato all'omonimo film. Lo spettacolo, con libretto di Craig Lucas e direzione musicale di Brad Haak, proseguirà la tournée al Palace Theatre di New York dal 13 Marzo al 31 agosto.
Info: www.americaninparisonbroadway.com

Artisti europei contro Navracsics

Lo scorso ottobre una trentina di artisti europei, tra cui Romeo Castellucci, Ariane Mnouchkine e Olivier Py, hanno firmato la petizione di Bernard Foccroulle (Festival di Aix-en-Provence) contro la nomina di Tibor Navracsics a Commissario Europeo della Cultura. L'ungherese è noto per una politica che «volta le spalle ai Diritti dell'Uomo, rinnega i valori comuni europei, limita la libertà d'espressione, rifiuta la diversità culturale, umilia il settore artistico». Purtroppo, l'appello è rimasto inascoltato.
Info: ec.europa.eu/commission/2014-2019/navracsics_en

Instabili Vaganti in Corea del Sud

È stato presentato il 16 e 17 dicembre al Bluelight Theatre di Seoul *Easts meets West*. Lo spettacolo, prodotto da Instabili Vaganti, sintetizza le cinque

sessioni del progetto "Stracci della Memoria", compiuto dalla compagnia, a partire dal 2006, in Corea del Sud, Italia (Bologna, Matera e Modena) e Città del Messico, coinvolgendo performers provenienti da Europa, Armenia, Messico, Tunisia, Usa, Colombia, Brasile e Corea, con la regia di Anna Dora Dorno e il training di Nicola Pianzola. Il progetto è in collaborazione con l'Ert, Bologna Unesco-City of Music, l'Istituto Italiano di Cultura di Seoul e il Bilingual Theatre Festival di Incheon.
Info: www.instabilivaganti.com

Meese licenziato a Bayreuth

Nonostante la scarsa esperienza di palcoscenico, in vista dell'edizione 2016 del Festival Wagneriano di Bayreuth, gli era stata affidata la regia del *Parsifal*. Ora Jonathan Meese, pittore e performer berlinese, è stato licenziato a causa dei costi eccessivi della messa in scena. «La realtà è che a Bayreuth l'arte è morta»: con queste parole l'artista ha attaccato l'istituzione sulle pagine di *Der Spiegel*. A sostituirlo sarà Uwe Eric Laufenberg, direttore del Teatro di Stato di Wiesbaden.
Info: www.bayreuther-festspiele.de

Mogol all'opera

La capinera segnerà il debutto nella lirica di Mogol. L'opera, musiche di Gianni Bella, libretto di Giuseppe Fulcheri, arrangiamenti di Geoff Westley, sarà diretta da Gustav Kuhn. A Mogol, il compito di scrivere e "ritoccare" le liriche conferendogli il suo stile. Tratta da Verga, *La capinera* sarà in cartellone al Festival austriaco di Erl nel 2016. Nessuna data, per ora, nei teatri italiani, dove le nuove opere sono considerate rischiose.
Info: www.tiroler-festspiele.at

Gianandrea Noseda, direttore dell'anno

Gianandrea Noseda, direttore musicale del Teatro Regio di Torino, è stato nominato a novembre "Conductor of the year" da *Musical America,* il più noto magazine statunitense di musica classica. Fondata nel 1898, la rivista aveva annoverato, nel 2011, i suoi *Vespri siciliani* nella Top Ten Musical Events.
Info: www.teatroregio.torino.it

Keira in scena a Broadway

Debutterà a ottobre 2015 in *Thérèse Raquin* di Helen Edmundson, dal racconto di Zola, Keira Knightley, la seconda attrice meglio pagata di Hollywood. La prima è prevista il 29 ottobre al Roundabout Theatre. La regia sarà di Evan Cabnet.
Info: www.roundabouttheatre.org

Latella l'internazionale

Antonio Latella ha vinto a ottobre il sondaggio online Top 50 della rivista russa *sobaka.ru* nella categoria Teatro/Opera/Balletto. Lo stesso regista è stato candidato in Austria al Premio Nestroy, poi assegnato a Krystian Lupa.
Info: top50.nsk.sobaka.ru, www.nestroypreis.at

Puccini sbarca in Cina

Un nuovo spazio teatrale, Huafa Theater, è stato aperto a fine ottobre nella città cinese di Zhuhai. A inaugurarne le attività, la *Turandot* prodotta dal festival pucciniano di Torre del Lago 2014 (regia di Angelo Bertini, sul podio Valerio Galli).
Info: www.puccinifestival.it

Niente attori per la satira su Murdoch

È stata presentata a Melbourne, Washington e Sydney, ma nessuno pare disposto a interpretare il ruolo di Rupert Murdoch nella versione londinese di *Rupert*. La pièce satirica di David Williamson dovrebbe debuttare nel West End a maggio.

PREMI

In scena con Outis

Ultimissimi giorni per partecipare alla XIV edizione di Tramedautore-Festival internazionale della Nuova Drammaturgia, in programma a settembre al Piccolo Teatro di Milano. Novità del 2015 è l'anticipazione a luglio della finestra sulla drammaturgia nazionale. Le proposte, ispirate all'Italia delle Regioni, secondo lo slogan "Write local, play global", devono pervenire all'indirizzo direzione.artistica@outis.it entro il 15 gennaio. Eventuali studi, al momento dell'iscrizione, devono essere completati entro aprile.
Info: www.outis.it

Addio Jurij Ljubimov

È scomparso in ottobre a Mosca il regista russo Jurij Ljubimov. Classe 1917, segnò l'identità della Scala negli anni '70-'80, grazie alle regie di *Al gran sole carico d'amore* di Luigi Nono, 1975, e *Boris Godunov*, 1979, con la direzione musicale di Claudio Abbado. Nel 1983 la sua regia del *Rigoletto* al Comunale di Firenze provocò l'abbandono della produzione da parte di Bruno Bartoletti e Piero Cappuccilli, in polemica contro la messa in scena giudicata invadente. Direttore dal 1964, trasformò il Taganka di Mosca in uno dei teatri sperimentali più interessanti dell'Urss. Richiamandosi a Mejerchol'd, propose un teatro antinaturalistico, incentrato sull'attore-mimo. Ricordiamo, fra le regie di questo periodo, *I dieci giorni che sconvolsero il mondo*, di J. Reed, 1965; *La madre*, di M. Gor'kij, 1969; *Qui le albe sono quiete*, di Vassiliev, 1971; *Amleto*, 1972; *Il maestro e Margherita*, da M. A. Bulgakov, 1974. **Ilaria Angelone**
Info: taganka.theatre.ru

Torna Trasparenze

Scade il 16 gennaio il bando per partecipare alla terza edizione del Festival "Trasparenze", organizzato a Modena a maggio dal Teatro dei Venti in collaborazione con Officinae Efesti e l'Ats Teatro dei Segni. Le iscrizioni, gratuite, vanno fatte online all'indirizzo www.trasparenzefestival.it/index_festival.php, compilando il form apposito e caricando il video integrale dello spettacolo proposto. I lavori verranno valutati dalla Direzione Artistica di Agostino Riitano e Stefano Tè, coadiuvati da una Konsulta di giovani tra i 16 e i 25 anni.
Info: www.trasparenzefestival.it

Firenze, proroga al Premio della Pergola

È stata prorogata al 31 gennaio la scadenza del Premio Pergola per la nuova drammaturgia, promosso dalla Fondazione Teatro della Pergola col sostegno del Mibac. Tema della prima edizione è l'eroe. Il testo vincitore sarà allestito e rappresentato dalla Pergola nella stagione 2015/2016. I testi vanno inviati all'indirizzo: Fondazione Teatro della Pergola, via della Pergola 12/32 - 50121 Firenze. È prevista una quota di iscrizione di 30 euro.
Info: www.fondazioneteatrodellapergola.it

Roma, due bandi per la drammaturgia

L'Associazione ChiPiùNeArt e il Teatro Due di Roma hanno lanciato due bandi. Il primo, rivolto alle compagnie italiane e straniere che vogliano partecipare al D.O.I.T. festival - Drammaturgie Oltre il Teatro 2015

(18 aprile - 24 maggio al Teatro Due), dedicato all'incrocio tra i vari linguaggi. Scadenza: 15 febbraio. Il secondo, "Artigogolo", rivolto ai drammaturghi. Scadenza: 28 febbraio. Prevista, tra i premi in palio, la pubblicazione in un'antologia edita da ChiPiùNeArt.
Info: www.doitfestival.eu, www.artigogolo.eu

A Catania per i corti

Giunge alla sesta edizione il festival di corti teatrali "Teatri Riflessi", promosso nel mese di luglio a Catania da IterCulture e I-Press. Numerosi i bandi, sul tema delle radici: segnaliamo, tra le altre, le sezioni "Senior Classica", in scadenza il 13 marzo; "Junior (scuole superiori)", 10 aprile; e "Piccoli testi per piccoli attori (8-14 anni)", 21 aprile. I materiali vanno inviati all'indirizzo iterculture@live.it. Sono previsti premi in denaro.
Info: www.iterculture.it

Il ritorno di Tuttoteatro

12 gennaio: è questo il termine per partecipare all'undicesima edizione del Premio Tuttoteatro.com alle arti sceniche Dante Cappelletti, diretto da Mariateresa Surianello. Previsto, per il vincitore, un premio di 3.000 euro come contributo alla premiazione. La quota d'iscrizione è di 30 euro.
Info: www.tuttoteatro.com

Concorso Orsa Polar

Riso Giallo Club, in collaborazione con le edizioni Milorked MyBook, ha bandito il concorso Orsa Polar per atti unici teatrali di genere giallo, noir, pulp e thriller. I vincitori vedranno il loro testo pubblicato sull'antologia *Orsa Polar*, più altri premi speciali. Scadenza 31 gennaio.
Info: milorked@gmail.com

CORSI

A scuola con Ronconi

Il 15 gennaio è il termine ultimo per presentare le domande di partecipazione ai corsi di perfezionamento organizzati a giugno dal Centro Teatrale Santacristina di Gubbio, diretto da Luca Ronconi e Roberta Carlotto. Quattro le sezioni: attore del teatro di parola, riservato ai neodiplomati; attore del teatro di parola, riservato ai professionisti; attore del teatro di regia, riservato ai neodiplomati in recitazione; attore del teatro di regia, riservato ai professionisti. La partecipazione, comprensiva di 420 ore di lezioni teoriche e 4 mesi di stage per i neodiplomati, è gratuita.
Info: www.ctsantacristina.it

Laboratori dei Filodrammatici

C'è tempo fino al 15 gennaio per iscriversi ai laboratori di drammaturgia promossi dall'Accademia dei Filodrammatici e coordinati da Tiziana Bergamaschi: 26-31 gennaio, a cura di Mohamed Kacimi, rivolto agli autori; 23-28 febbraio, con Kossi Efoui, per autori-attori; 13-18 aprile, con Renato Gabrielli, per registi-dramaturg. Le domande vanno inviate all'indirizzo filodram@accademiadeifilodrammatici.it. È possibile candidarsi per un solo laboratorio. La partecipazione è gratuita.
Info: tel. 02 86460849; www.accademiadeifilodrammatici.it

Capannori, officina dell'inclusione sociale

A Capannori (Lu) è stato rinnovato il progetto Cantiere delle Differenze, un laboratorio permanente di ricerca e sperimentazione sui valori e le forme della diversità nelle arti e nel sociale, diretto da Satyamo Hernandez e Alessandro Garzella. Segnaliamo, tra le attività, il laboratorio teatrale "Contagi", in programma fino a dicembre per un totale di 45 incontri, e il Centro Studi Ricerca, aperto ai colloqui individuali.
Info: cantiere.differenze@gmail.com

Milano Playwriting Festival

Si terrà a ottobre la prima edizione del Milano Playwriting Festival: i gruppi di lavoro si riuniscono ogni mese al Gogol' Ostello di Milano per analizzare, recitare e tradurre i migliori testi in scena a Londra o gli script di serie tv *made in Usa*. Chi volesse partecipare, può inviare una mail a info@milanoplaywritingfestival.it con oggetto "candidatura gruppo". È richiesto un contributo per l'affitto della sala (5-10 euro).
Info: www.milanoplaywritingfestival.it

Mondaino per la narrazione

Scadono venerdì 13 marzo le iscrizioni per il laboratorio di narrazione "Gramsci Antonio detto Nino", proposto dall'Arboreto di Mondaino. Condotto da Francesco Niccolini e Fabrizio Saccomanno, per un massimo di 15 partecipanti, il laboratorio si sviluppa parallelamente alla residenza dello spettacolo che, in forma di quarto studio, andrà in scena il 12 aprile.
Info: www.arboreto.org

I week end teatrali di Teatri Possibili

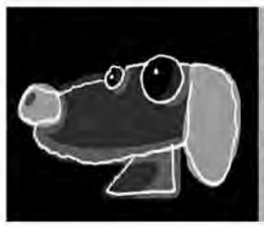
Al via i seminari week end di Teatri Possibili in via Savona, Milano: "Voce cantata e voce parlata artistica", 14-15 febbraio, con Tiziana Salvador; "Tradimenti", 14-15 marzo, con Monica Faggiani; "Il recitar commedie è la nostr'arte", 11-12 aprile, con Gabriele Guarino; e "La recitazione nel cinema americano degli anni '70", 9-10 maggio, con Milo Manni. La quota è di 120 euro.
Info: www.teatripossibili.it

Hanno collaborato:
Ilaria Angelone, Giorgia Asti, Laura Bevione, Francesca Carosso, Alessio Negro, Emilio Nigro, Chiara Viviani.

OFFICINE SOLIMANO cinema teatro musica

TEATRO DEI CATTIVI MAESTRI
Spettacoli per bambini

GOBBOLINO, IL GATTO DELLA STREGA
Ispirato alla favola di Ursula Moray Williams. Adattamento e regia di Antonio Tancredi. Scenografia e costumi di Valentina Albino. Compagnia Cattivi Maestri.
Nato gatto di strega, nero e con gli occhi verdi, Gobbolino, che ha una zampina bianca e gli occhi blu e trema di paura all'idea di volare su una scopa, vuole diventare gatto di casa. Comincerà così un susseguirsi di viaggi e avventure alla ricerca della famiglia giusta.
Per bambini a partire da 4 anni.



IL CANE
Studio su Abbaiare stanca di Daniel Pennac. Riduzione da un adattamento teatrale di Renato Sarti. Compagnia Cattivi Maestri.
Il viaggio di crescita di un cane e anche di un bambino, per imparare, attraverso lo sguardo dei protagonisti, a rispettare ogni forma di differenza. Disavventura dopo disavventura, tutti insieme si diventa più grandi e si può forse davvero trovare la felicità.
Per bambini a partire da 6 anni.

BIANCANEVE E I SETTE NANI
Spettacolo d'attori e burattini. Allestimento a cura della Compagnia Cattivi Maestri.
Questo spettacolo, all'insegna del colore, del divertimento e di una grande tradizione, narra la fiaba delle fiabe, la storia di Biancaneve e dei sette nani, per far divertire e riflettere grandi e piccini. Una fusione di due classici: la fiaba raccontata dai fratelli Grimm e la presenza - accanto agli attori "veri" - dei burattini.
Per bambini a partire da 4 anni.

Circolo Arci. Officine Solimano, via dei Carpentieri 1, Savona. Tel. 392.1665196
www.cattivimaestri.it www.officinesolimano.it cattivimaestri@officinesolimano.it

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, Albarosa Camaldo, Roberto Rizzente, Monica Giacchetto (segreteria).

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Matteo Antonaci, Roberta Arcelloni, Nicola Arrigoni, Giorgia Asti, Sandro Avanzo, Georges Banu, Massimo Bertoldi, Laura Bevione, Mario Bianchi, Ferdinando Bruni, Fabrizio Sebastian Caleffi, Roberto Canziani, Laura Caretti, Francesca Carosso, Jean-Claude Carrière, Sara Chiappori, Giuseppe Cutino, Renzo Francabandera, Fabio Francione, Francesca Gambarini, Pierfrancesco Giannangeli, Filippa Ilardo, Margherita Laera, Giuseppe Liotta, Sergio Lo Gatto, Fausto Malcovati, Stefania Maraucci, Laura Mariani, Ferruccio Marotti, Marco Menini, Giuseppe Montemagno, Alessio Negro, Emilio Nigro, Michele Pascarella, Sabrina Petyx, Gianni Poli, Paolo Ruffini, Laura Santini, Francesca Serrazanetti, Francesco Tei, Pino Tierno, Alessandro Toppi, Francesco Ungaro, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Gherardo Vitali Rosati, Chiara Viviani, Irina Wolf, 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 De Castillia 8, 20124 Milano
oppure
bonifico bancario su Conto Corrente Postale n° 000040692204
IBAN IT66Z0760101600000040692204
oppure
on line www.hystrio.it
In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega di inserire l'indirizzo completo del nuovo abbonato e di inviare la ricevuta al **fax: 02 45409483**.
Un numero euro 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.

FERDINANDO BRUNI

Ferdinando Bruni, che ha realizzato la copertina e l'immagine di apertura del dossier, è attore, regista, scenografo, costumista, traduttore, co-direttore artistico del Teatro Elfo Puccini di Milano. Insieme a Gabriele Salvatores fonda il Teatro dell'Elfo, col quale collabora pressochè ininterrottamente da quarant'anni. Intorno alla fine degli anni Ottanta e fino alla creazione di Teatridithalia (1993) si prende qualche pausa per lavorare in Francia nel teatro lirico (Lyon, Nice, Montpellier, Aix en Provence, Paris). Come regista preferisce lavorare in coppia, con Elio De Capitani e con Francesco Frongia. Se non fosse occupatissimo con tutte le attività di cui sopra, amerebbe molto dedicare più tempo alla pittura e al disegno.

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 Augusto)
tel. 0541 788090

Roma
La Feltrinelli Libri e Musica
l.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

DA HYSTRIO UN DONO ESCLUSIVO A TUTTI I SUOI LETTORI

LIBRIVIVI

Oscar Wilde's

IL PRINCIPE FELICE

UN'OPERA LIBRIVIVI
INTERPRETATA DALLE VOCI ITALIANE
DELLE STAR DI HOLLYWOOD.

Hystrio, che da anni si impegna nella divulgazione della cultura teatrale nazionale e internazionale, in collaborazione con LibriVivi, ti regala *Romeo e Giulietta* in formato Audio Cinema.

I **LibriVivi** sono audiolibri di nuova generazione che propongono i capolavori della letteratura come veri e propri film da ascoltare con narrazioni, dialoghi, atmosfere, musiche, suoni e un cast d'eccezione composto dalle voci italiane delle star di Hollywood che interpretano il meglio della letteratura, della poesia e del teatro.

Riconoscerete le inimitabili voci italiane di stelle come Anthony Hopkins, Robin Williams, Richard Gere, Michelle Pfeiffer, Natalie Portman, Scarlett Johansson, Bruce Willis, Emma Thompson, e molti, molti altri...

Ricevere il regalo è semplice:

Vai su **www.librivivi.com/hystrio** inserisci il codice regalo **HYLV17** e premi il tasto ***conferma*** per scaricare l'audiolibro *Il principe Felice*in formato mp3 + eBook ad alta qualità.

MP3 AUDIO

Per scoprire il mondo LibriVivi visita www.librivivi.com

teatro biondo

stagione 2014/2015

www.teatrobiondo.it

teatro biondo stabile di palermo

ISSN 1121-2691

© olly - Fotolia.com

progetto grafico: margherita accascina

direttore **Roberto Alajmo**
artista residente **Emma Dante**

quello che non ti aspetti

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
Dir. Gen. per lo Spettacolo dal vivo

Regione Siciliana

Provincia Regionale di Palermo

Città di Palermo

Fondazione Andrea Biondo

FASTWEB

tuito FREE WIFI