

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

HN

testi
made in italy
di Babilonia Teatri

dossier
Ariane Mnouchkine
e il Théâtre du Soleil

Berlino
Parigi
Londra
Budapest
Spagna
Argentina
Birmania
India

SPECIALE
emilia
romagna

critiche teatro di figura biblioteca società teatrale

CIRCUITO

TEATRI POSSIBILI



Stagione Teatrale 2008 - 2009

OLTRE il MURO

BEYOND THE WALL - ЗА ПАМКИ СТЕНЫ
AU-DELA' DU MUR - 超越 - SOBRE LA PARED
НАДСТЕНАТА - PRES ZED' - 벽에 이상
PREKO ZIDA - OVER MUREN - YLI SEINÄN
以上の壁 - ΠΑΝΩ ΑΠΟ ΤΟΝ ΤΟΙΧΟ
OVER VEGGEN - OVER DE MURR - AO LONGO DE MURO

1989 - 2009



Circuito Teatri Possibili

Teatro Everest - Firenze

Stagione teatrale 2008-09

055-2321754 - info@teatroeverest.it

Teatro Lux - Pisa

Rassegna teatrale STORIE A MERENDA

Rassegna teatrale SGUARDI OBLIQUI

Rassegna teatrale TEATRI DI CONFINE

050-830943 - info@cinemateatrolux.it

Teatro Sant'Agostino e

Teatro Zeta - L'Aquila

in collaborazione con

ATAM - Associazione Teatrale Molisana Abruzzese

Stagione Teatrale VOLO LIBERO

0862-404604 - laquila@teatripossibili.org

Teatro Libero - Milano

Stagione teatrale "OLTRE IL MURO"

02-8323126 - biglietteria@teatrolibero.it

Teatro Baretta - Torino

Stagione teatrale "white cube '09"

011-655187 - info@cineteatrobaretti.it

Teatro Cuminetti - Trento

in collaborazione con

Centro Servizi Culturali S. Chiara

stagione teatrale TRENTOLTRE

0461-924470 - trento@teatripossibili.org



TEATRI DEL
PONENTE
LIGURE

< Bordighera
< Finale Ligure
< Imperia

< Loano
< Sanremo
< Ventimiglia

www.teatripossibili.it



Il fertile ecosistema teatrale dell'Emilia Romagna è protagonista della sesta puntata dei nostri Speciali regionali - di *Massimo Marino, Giuseppe Liotta e Altre Velocità*



Una poetica collettiva immersa nella Storia contemporanea, capace di ibridare Oriente e Occidente, visione e narrazione, pedagogia attorica e impegno politico: è il Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine - a cura di *Silvia Bottioli e Roberta Gandolfi*



Tutti pazzi per il Cirque Éloize e per Auteuil/Molière - Branciaroli ultimo mattatore - Cechov secondo Vacis - *L'anima buona* della Melato - *L'Odissea* di Brie - Toscani doc: Ugo Chiti e Paolo Poli - *Le Pulle* di Emma Dante

2 VETRINA

Piccoli teatri crescono - Le sorelle Brönte ad Alessandria d'Egitto - Tra *reality* e dvd il nuovo "Palcoscenico" - Ricordo di Harold Pinter - di *Roberto Rizzente, Roberto Canziani e Laura Bevione*

10 exit

Addio a Nico Garrone, Alberto Lionello, Luigi Ciminaghi e Roberto Francia - di *Roberto Rizzente e Fabrizio Caleffi*

12 BANDO DI CONCORSO DEL PREMIO HYSTRIO 2009

14 SPECIALE EMILIA ROMAGNA

26 teatromondo

Berlino/1: Jürgen Gosch, ubiquità teutonica - Berlino/2: la scena indipendente - Il nuovo Siglo de Oro della drammaturgia spagnola - Argentina: i Cechov di Veronese e il teatro d'appartamento della Compagnia Timbre 4 - Il cartellone bizzarro del parigino Châtelet - A Londra la sfida infinita tra Visual Theatre e prosa; il Mime Festival - Check up a Budapest per il teatro di ricerca ungherese - India e Birmania fra tradizione rivisitata e cabaret sovversivo - di *Davide Carnevali, Elena Basteri, Pino Tierno, Lorenzo Donati, Giuseppe Montemagno, Margherita Laera, Dóra Várnai, Claudia Cannella e Lucrezia Maniscotti*

44 DOSSIER Ariane Mnouchkine e il Théâtre du Soleil

72 biblioteca

Le novità editoriali - a cura di *Albarosa Camaldo*

76 CRITICHE

108 teatro di figura

IF Festival a Milano - di *Valeria Ravera*

110 TESTI

made in italy - di *Enrico Castellani e Valeria Raimondi/Babilonia Teatri*

116 nati ieri

i protagonisti della giovane scena/33: Babilonia Teatri - di *Stefano Casi*

119 foyer

di *Fabrizio Caleffi*

120 la società teatrale

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

in copertina: *Ariane du Soleil*, illustrazione digitale di *Ivan Groznoj Canu*, 2009

...e nel prossimo numero: dossier teatro e cinema, speciale Piemonte-Val d'Aosta-Liguria-Sardegna, il Premio Hystrio 2009, corrispondenze da Berlino, Londra e Parigi, il Premio Europa a Wroclaw, le recensioni dell'ultima parte della stagione, le anticipazioni dei festival estivi e molto altro...



Piccoli teatri crescono

di Roberto Rizzente

C'erano una volta le cantine romane. Protagoniste, a cavallo degli anni Sessanta e Settanta, dell'esaltante stagione della neoavanguardia, contribuirono a svecchiare l'ordinamento teatrale del Belpaese. Esaurita quell'esperienza - tutti o quasi gli spazi sono stati chiusi o trasformati in cinema (Beat '72, L'Attico, Spazio Zero, per citare i più noti) e i protagonisti sono stati riassorbiti nel teatro ufficiale (Tiezzi, Corsetti) - ci prova ora l'agguerrita pattuglia di teatri e teatrini di nuova generazione a portare avanti una politica culturale alternativa a quella ufficiale. Con una differenza di fondo: la pluralità delle scelte, che non necessariamente passa attraverso la sperimentazione.

L'identikit degli spazi alternativi

Moderato da Antonio Calbi, l'incontro del 19 gennaio allo Spazio Tadini, "Roma e Milano: piccoli spazi e grandi città", ha evidenziato un dato di fatto: il numero spropositato di realtà minori e minime che prolifera, in condizioni spesso precarie, ai margini delle politiche culturali nazionali. Per limitarci alle capitali di eccellenza, se ne registrano un centinaio a Roma, e una cinquantina a Milano. Ma il numero è destinato a crescere sensibilmente, se andiamo a considerare gli spazi di nuovo conio (**LachesiLab** del Teatro delle Moire, **Lo spazio.it**), i centri sociali (l'**Angelo Mai**), le associazioni culturali o le cooperative (**Teatro LaCucina** dell'Associazione Olinda, circolo Arci **La Scighera**) che affianca-

no alle abituali attività culturali uno o più spettacoli teatrali.

È evidente come questo mondo sommerso finisca con l'incidere non poco sul tessuto connettivo nazionale, rendendo assai meno monolitiche le leggi che regolamentano lo spettacolo dal vivo in Italia. In alcuni casi, alla radice di queste realtà c'è un nucleo compatto di artisti e operatori che sceglie di dissociarsi dai gruppi originali di riferimento mettendosi in proprio (per esempio Edoardo Favetti da Teatri Possibili al **Pim Spazio Scenico**). Come pure non sono infrequenti i casi di compagnie (**Teatro i**, **Atir**) che decidono di mettere fine al proprio nomadismo culturale, inaugurando uno spazio in cui portare avanti la loro ricerca seria e fattiva.

Succede poi che alcune di queste realtà prosperino a tal punto da allestire una vera e propria stagione. Intorno al nucleo artistico

"Roma e Milano: piccoli spazi e grandi città" ha inaugurato a gennaio il ciclo di incontri curati da *Hystrio* allo Spazio Tadini di Milano. Tanti i temi emersi, dalla vitalità artistica dei piccoli spazi teatrali al rapporto col territorio, dalle politiche culturali delle Istituzioni alle nuove reti per la circuitazione delle produzioni indipendenti. Con una domanda di fondo: come sopravvivere tra i grandi e con pochi soldi in tasca?

fondamentale, si viene a delineare una proposta culturale articolata, fatta di tanti tasselli che condividono, nonostante gli alti e bassi, l'identità della compagnia promotrice (la stagione "europea" del **Teatro della Contraddizione**). Vengono allestite, persino, parallele stagioni musicali che, come per il **Rialto Santambrogio**, servono a finanziare l'attività maggiore, e gli spazi si trasformano in attivissimi centri polifunzionali, dove non è raro rintracciare stimolanti connubi tra il teatro, la musica, la letteratura.

Il rapporto con le Istituzioni

Nonostante la profusione di intenti e le dichiarazioni ufficiali degli amministratori, non si può certo affermare che il rapporto dei piccoli spazi con le Istituzioni sia idilliaco. Certo, i Comuni hanno bisogno di questi teatri perché vanno a coprire un settore di cui i grandi teatri non possono e non vogliono occuparsi. Basti pensare al lavoro svolto nelle periferie (**Teatro Officina**, **Kollatino Underground**), o all'ospitalità di spettacoli dichiaratamente *off*, anticonvenzionali e con poco *appeal* per il pubblico di massa (le rassegne di danza contemporanea al **Teatro Furio Camillo**). Ma è vero, al contempo, che questi spazi sono una spina nel fianco perché mettono in discussione il sistema consolidato della casta, oltre che la ripartizione delle risorse.

Il caso di Roma è in questo senso esemplare. Da anni l'amministrazione sembra concentrare tutti gli sforzi finanziari sui grandi eventi, spesso gratuiti e finalizzati alla creazione del consenso (basti pensare alle Notti bianche o al recente Festival del Cinema voluto dall'amministrazione Veltroni). Vengono, è vero, concessi dei finanziamenti alle piccole realtà, che svolgono un lavoro magari meno appariscente ma certo più radicato sul territorio, ma l'erogazione è schizofrenica, nella convinzione che nuove realtà andrebbero comunque a sostituire quelle scomparse. Senza contare i continui tentativi di boicottaggio, come è accaduto al Rialto Santambrogio, occupato a marzo, per una presunta irregolarità nella concessione delle licenze, da una pattuglia di 40 agenti.

Certo, non tutte le amministrazioni seguono questo indirizzo programmatico. Il Comune di Milano, a esempio, ha di recente rinnovato il sistema delle convenzioni, allargando i teatri convenzionati da 14 a 20, incrementando le risorse a disposizione (400.000 € in più secondo le ultime stime) e valutando, ai fini dell'erogazione, parametri qualitativi solo in parte dipendenti dalla storicità degli enti; e Bologna ha concesso a una delle realtà di punta del teatro di ricerca, **Teatrino Clandestino**, lo storico spazio San Leonardo, già utilizzato da Leo de Berardinis. Ma questi esempi sembrano più delle eccezioni che una regola in un sistema che appare imbolsito, incapace di garantire quel ricambio generazionale che ha fatto la fortuna del teatro negli anni Sessanta.

Le strategie di sopravvivenza

Il problema della sopravvivenza finisce così col diventare una priorità nel taccuino degli operatori. Se guardiamo ai numeri, è evidente come il solo incasso del botteghino non riesca a coprire i costi vivi per il mantenimento di questi spazi. Nonostante l'eccellenza delle stagioni, gli alti affitti delle sale, l'ostinato silenzio dei quotidiani nazionali, che negano visibilità ai cartelloni *off*, l'atavica

diffidenza del pubblico verso proposte ritenute elitarie o autoreferenziali, e le dimensioni ridotte delle sale rendono la vita quasi impossibile al variegato mondo del teatro indipendente.

In assenza delle istituzioni, gli operatori devono così ingegnarsi per trovare fonti alternative di finanziamento. Alcuni scelgono di dotarsi di una scuola, dando vita a corsi di recitazione, regia, drammaturgia e doppiaggio, con singolari incursioni nei territori scivolosi della formazione aziendale.

Altri tentano di attirare capitali privati. Se resta ancora poco percorribile la via della sponsorizzazione *mainstream*, che tendenzialmente preferisce lavorare sui grandi numeri - a meno di investimenti a fondo perduto, come nel caso del Pim, che può prosperare grazie a un'inusuale forma di mecenatismo privato - segnali incoraggianti di apertura provengono dalle Fondazioni bancarie che, nonostante la rigidità dei parametri imposti dai bandi per l'erogazione dei fondi, si stanno trasformando sempre più in vivaci poli culturali, attenti alle eccellenze del territorio, come certificato dal **Progetto Être della Cariplo**.

Un'ultima via è quella di unire le forze, mettendo in comune risorse e infrastrutture per garantire un minimo di distribuzione agli spettacoli prodotti, conquistare una maggiore forza contrattuale nei confronti delle istituzioni e dividere, soprattutto, i costi organizzativi e promozionali. È un terreno, questo, su cui Roma sembra essere all'avanguardia, come testimoniano **Ztl-Zone Teatrali Libere** (Astra Teatro, Rampa Prenestina, Rialto, Strike e Furio Camillo) e il **Consorzio Ubusettete**, nato nel 2008 dall'incontro delle compagnie fondatrici dell'omonima rivista e della rassegna (Amnesia Vivace, Circo Bordeaux, OlivieriRavelli_Teatro, Katakisma Teatro, Teatro Forsennato). Ma qualcosa comincia a muoversi anche nel Nord. È di questi giorni la notizia della nascita di **C.re.a.io.**, un progetto di coordinamento che annovera 14 compagnie indipendenti attive sul territorio lombardo. Singolare resta, infine, il caso di **Teatri Possibili** che è riuscito, caso unico in Italia, a dotarsi di un circuito interno in grado di far girare gli spettacoli di produzione nelle quattordici sedi consorziate (ma non solo in queste), distribuite sull'intero territorio nazionale (Milano, Torino, Genova, Legnano, Trento, Bolzano, Firenze, L'Aquila, Imperia, Bordighera, Pisa, Ventimiglia, Loano, Finale Ligure). ■

Prossimamente allo Spazio Tadini

Proseguono in aprile gli incontri di *Hystrio* allo Spazio Tadini di Milano. Dopo "Liberi tutti: quale teatro per uscire dalla marginalità?", svoltosi a marzo con alcune realtà milanesi attive nel campo del teatro sociale e testimonianze del loro lavoro sul campo, sarà la volta, il 27 aprile, di "Fotografare lo spettacolo", mostra-proiezione dedicata ai fotografi che hanno fatto la storia dello spettacolo, da Silvia Lelli e Roberto Masotti a Tommaso Le Pera, da Massimo Agus a Marco Caselli Nirmal, fino alle nuove generazioni, rappresentate da Diego Ciminaghi, figlio del celebre Luigi, da poco scomparso, e Andrea Messana. Conclude la rassegna, il 18 maggio, "Per fare teatro serve andare a scuola?", con i direttori delle scuole di recitazione milanesi (Piccolo Teatro, Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi, Accademia dei Filodrammatici, Teatri Possibili, Quelli di Grock e altre). Info: www.hystrio.it, www.spaziotadini.it.



Un clic per Alexandria

di Roberto Canziani

La rinascita delle sorelle Brontë è cominciata con un clic: un colpo di mouse sul sito di Amazon, la libreria online più fornita. All'inizio c'era un suggerimento, ancora vago, del musicologo Carlo Mayer che segnalava l'esistenza di Bernard De Zogheb, viaggiatore, giornalista, scrittore cosmopolita, pittore e infine librettista egiziano del secolo scorso. Poi era saltato fuori il titolo del volume: *Le sorelle Brontë*, praticamente introvabile. Il suggerimento cominciava però a trovare conferma. Era vero che Adelphi, nel 1964, aveva pubblicato quel libretto d'opera, ma si trattava di piccola tiratura, editoria di quasi cinquant'anni fa. Come trovarlo? Un clic su Amazon.com ha risolto il problema. Una copia esisteva ancora. E Bernard De Zogheb, la sua operina musicale scritta per una cerchia di amici, la sua Alexandria, città d'Egitto, traffici, profili levantini, personale di servizio emigrato dall'Europa, sono usciti dall'ombra. Diventando un "caso" nella più recente edizione del Festival di Teatro della Biennale di Venezia. Dove *Le sorelle Brontë* ha debuttato, prima di andare in scena al Teatro Baretta a Torino, con l'ideazione e la regia di Davide

Livermore.

È fascinosa, oltre che misteriosa, la storia di De Zogheb e delle sue creature. Si inserisce nel fenomeno, teatralmente ancora poco approfondito, delle lingue franche. Lingue ibride, veicolari, esperanti commerciali utilizzati nel grande traffico di merci e servizi che erano - e sono ancora oggi - i mari. La lingua franca mediterranea era un mix di francese, italiano, arabo, spagnolo, greco, utile a fare affari nei porti di una civiltà marittima e cosmopolita. Se ne era impadronito per esempio Goldoni, per far parlare il suo turco Ali, nell'*Impresario delle Smirne*. «Ali galantuomo, star impegno, voler far, voler spender, voler tutto far ben, e non trovar donna». Idiomi maccheronici: verbi all'infinito, nessuna distinzione tra maschile e femminile né singolare né plurale.

Alle lingue franche il festival della Biennale aveva dedicato già nel novembre scorso una sezione dei suoi laboratori. Ed era proprio là, all'Auditorium universitario di Santa Marta, dove studiava come fosse possibile ridare vita all'opera di De Zogheb, che avevamo incontrato Davide Livermore e il musicologo Stefano Valanzuolo. Con un gruppo di studenti,

La città egiziana, le sue atmosfere, l'ultimo dei suoi intellettuali, dietro a *Le sorelle Brontë*, allestito da Davide Livermore alla Biennale di Venezia

cantanti di conservatorio, studiosi di teatro e di linguistica, artisti come Edoardo Bennato e Alfonso Antoniozzi lavoravano attorno ai versi di quel libretto, in cui si raccontano vita, morte e misfatti delle tre scrittrici inglesi (quelle di *Cime tempestose*, *Jane Eyre*, *Agnes Grey*). Ma in forma di parodia, per divertimento, con testi adattati alle musiche di famose canzoni che si sentivano ad Alexandria in quegli anni: *Amado mio* o *Le foglie morte*. «Una drammaturgia musicale strana, colta e divertente, realizzata più o meno negli anni in cui il Quartetto Cetra, in Italia, parodiava famose opere letterarie nella *Biblioteca di Studio Uno*, sostituendo le parole di canzonette famose», spiegava Livermore, che a quel quartetto, fondamentale negli anni che precedettero l'avvento della neo-televisione ha fatto continuo riferimento. Un'opera "da casa", da rappresentare per gioco nei lunghi e caldi dopocena dell'Alexandria estiva, utilizzando una lingua che tutti capivano e canzoni che tutti avevano sentito. «Le lingue franche - prosegue Livermore - sono spazi di conoscenza. Io perdo pezzi della mia grammatica e tu, che non parli la mia lingua, fai altrettanto. Insieme creiamo questa lingua ibrida, uno strumento per capirci. Non molto diverso, da quanto succede in una civiltà multietnica come quella in cui oggi, pure in Italia, stiamo andando incontro».

Ma fin dagli ultimi decenni dell'800 si erano ingrossate le correnti migratorie che dal centro Europa spingevano verso l'Egitto giovani donne in cerca di un'occasione di vita migliore - balie, badanti, cameriere - e uomini che si mettevano al servizio, come autisti o maggiordomi, delle facoltose famiglie alessandrine. Del fenomeno si occupa anche *Alexandria*, testo teatrale nato da un'idea del regista Franco Però e sviluppato da Renata Ciaravino Nato qualche anno fa, per una serata del MittelFest di Cividale, il progetto di ricerca di Però ha infine trovato il supporto dello Stabile del Friuli Venezia Giulia (che sull'argomento ha pure ospitato un convegno) e mette a fuoco un ritratto di emigrante "alessandrina" a cui Elisabetta Pozzi, presta la sua sensibilità d'attrice. Erano donne migranti, per miseria, per disperazione, o magari per desiderio di emancipazione. Esattamente come oggi. Ognuna ha propria storia, ma comune è lo stesso destino di paure, decisioni, speranze, di mobilità forzata.

Dell'egiziano Bernard De Zogheb che quelle badanti, quelle balie, accolte nella propria casa sono rimaste intanto poche e rare notizie. Era l'ultimo discendente di una ricca famiglia siro-libanese che si era trasferita in Egitto ancora ai tempi dell'avventura napoleonica, e con la crisi del cotone, nel 1920, aveva perso tutto. Ma lui, a quell'Alexandria d'altri tempi, era rimasto morbosamente attaccato. E anche dopo le nazionalizzazioni del 1960, dopo che le banche avevano incominciato a incamerare i capitali, e gli immigrati oramai abbandonavano la città, lui aveva deciso di restarci, vivendo "da dilettante" la decadenza di quelle vie che avevano visto passare, solo pochi decenni prima, intellettuali e scrittori di mezza Europa, accorsi là per trarre ispirazione dall'ambiente levantino, esotico, seduttivo. In quei crepuscoli mediterranei, De Zogheb scriveva operette *camp*, nella lingua franca delle cameriere di casa, le dedicava al poeta Kostantin Kavafis, altro inafferrabile alessandrino, o si impegnava in riscritture della *Fedra* di Racine che finivano, chissà per quali strani passaggi, rappresentate a New York da compagnie di marionette. Il suo studio, in Gabarti Street, era un punto di osservazione, da cui commentare gossip e costume sulle colonne della *Réforme Illustrée*, un domenicale letto in quel mondo di esuli, anglofoni, e francofo-

ni alla deriva. Nelle *Sorelle Brontë*, all'*Alleluja* di Haendel, si era divertito a sovrapporre versi nei quali citava famosi cocktail e belle donne irlandesi: «Anoleri, Anoleri, Bladimeri, tra la la». Nato nel 1924, è scomparso nel 1999, chiudendo il secolo e la finestra su un'Alexandria oramai estinta. Di lui, in rete, soltanto un ritaglio del quotidiano egiziano *Al-Ahram* (tradotto vuol dire: Le piramidi), che lo commemora a pochi mesi dalla scomparsa. Un clic, per ricordare Bernard De Zogheb. E poco altro. ■

Venezia/Torino

Le sorelle Brontë sbarcano in Egitto

Uno spettacolo scombinato e colorato, irriverente e divertente, attuale e antico, intellettuale e popolare, internazionale e provinciale. E, ancora, di lirica e prosa, musica commerciale e melodramma, poesia e battuta. Un universo in cui si parlano tante lingue e dove le parti si invertono: uomini nerboruti interpretano fragili fanciulle e donne mingherline sono irresistibili seduttori senza, ovviamente, tentare di rendere credibile il proprio travestimento. L'allestimento è, non a caso, ispirato al libretto di Bernard de Zogheb, protagonista di quella scena culturale novecentesca di Alessandria d'Egitto che, benché poco conosciuta, fu vitale e inventiva, traendo la sua forza dalla propria posizione geografica, porto sul Mediterraneo e ponte fra Occidente e Oriente, fra Europa, Africa e Asia. Un ibridismo di culture e lingue che Livermore aggiorna e trasferisce sul palcoscenico, combinando ai capricci degli artisti la malinconia delle migranti, costrette dalla povertà a fare le infermiere in un paese straniero e ostile; sovrapponendo a un'aria d'opera un qualche successo leggero *d'antan*. Ma non pensiate a un caos disorganizzato, che lo spettacolo possiede una drammaturgia tutt'altro che fragile: una cornice - una casa di riposo per anziani nella quale si decide di allestire una piccola recita per i parenti in visita - e la messa in scena vera e propria, intitolata *Le sorelle Brontë* e interpretata dagli ospiti, dalle infermiere e persino dalle suore. La recita procede a fatica fra le smanie di protagonismo delle infermiere e i brontolamenti degli ospiti e, in mezzo a tutto questo, i riferimenti all'attualità più stringente, le improvvisazioni, gli ammiccamenti al pubblico,

peraltro divertito e coinvolto. E il barocchismo, la ridondanza, la confusione programmata, il sarcasmo che si generano anziché confondere ovvero infastidire, intrattengono piacevolmente, in quanto risultato di intelligenza flessibile e poliedrica cultura. Ma all'ammirevole esito dello spettacolo concorre in misura significativa la compatta squadra di interpreti, tutti indiscutibili professionisti, capaci di amalgamare uniformemente tecnica, personalità e una buona dose di auto-ironia. *Laura Bevione*

LE SORELLE BRÖNTE, libretto di Bernard de Zogheb. Regia di Davide Livermore. Scene di Barbara delle Vedove. Costumi di Clara Mennonna. Luci di Nicolas Bovey. Con Alfonso Antoniozzi, Davide Livermore, Ekaterine Bugianishvili, Perrine Madoeuf, Cristina Alberto, Angela Nisi, Inna Savchenko, Maryse Pires da Silva, Oxana Mochenets, Anna Bessi, Mara Bezzi, Giulia Alberti, Francesca Rota, Gualtiero Ristori, Maria Pia Negro, Angelo Conto, Diego Mingolla. Prod. La Biennale di Venezia, VENEZIA - Teatro Regionale Alessandrino, ALESSANDRIA - Teatro Stabile e Associazione Baretto, TORINO.

In apertura, una scena di *Le sorelle Brontë*, di Bernard de Zogheb, regia di Davide Livermore (foto: Zaira Zarotti).



Il fenomeno del teatro in televisione e dvd, protagonista di un recente dibattito allo Spazio Tadini di Milano, a cura di *Hystrio*, si è imposto negli ultimi anni con la forza dei grandi numeri. Sono milioni i pezzi venduti da Fabbri, Einaudi e De Agostini, mentre si moltiplicano nei palinsesti di Mediaset Premium le trasmissioni dedicate. In questo contesto, desta preoccupazione il tentativo della direzione di Rai2 di modificare radicalmente la storica trasmissione "Palcoscenico", a partire da un inopportuno trasloco

Tra reality e dvd sipario sul nuovo "Palcoscenico"

di Roberto Rizzente

Esiste un filo, sottile, che lega il teatro in televisione e il teatro in dvd. Eredi degli esperimenti portati avanti negli anni '60 dai registi Rai con la nuova tecnologia Ampax, entrambi perpetuano la memoria dell'evento spettacolare, di per sé effimero. Il fenomeno, iniziato per motivi documentaristici, si è gradualmente esteso a un pubblico che ama collezionare le grandi opere editate da Fabbri Editori, Einaudi e De Agostini. Sono centinaia, ormai, i titoli in catalogo, vivificati dall'apporto salutare di nuovi editori - Luca Sossella, RaroVideo, Persiani - e registi televisivi - Pino Strabioli, Marco Calindri per Mediaset Premium. Desta quindi sorpresa che una delle trasmissioni leader del settore, "Palcoscenico", sia costretta a lottare per la sopravvivenza (www.palcoscenico.rai.it). Si è molto parlato del tentativo, messo in atto dalla direzione Rai, di traslocare la redazione da Milano a Roma, spostando il centro di produzione a Napoli. Benché l'operazione sia stata momentaneamente sospesa, a seguito della *bagarre* sollevata sui giornali dagli intellettuali milanesi, essa ha imposto significativi cambiamenti all'interno della redazione, costretta a privarsi degli espo-

nenti di punta - Alida Fanolli, direttore della trasmissione, si è ritirata in pensione e il vicedirettore, Giovanna Milella, è passato alla segreteria del Prix Italia - e a cambiare nome in "Palco e retropalco". Il programma sarà curato da Paolo Carmignani, con la consulenza di Felice Cappa e di Maurizio Costanzo, che sarà anche titolare di una rubrica interna di approfondimento intitolata *Note a margine*.

HYSTRIO - *Che cosa comporterebbe l'eventuale trasloco della redazione di "Palco e Retropalco" a Roma?*

ALIDA FANOLLI - La Rai è un'azienda distribuita su tutto il territorio nazionale. Che la redazione stia a Milano, a Torino, a Napoli o a Roma non cambia, il problema è: dove sta la struttura di programmazione? Spostare la testa da Milano a Roma significa cambiare il taglio della trasmissione, l'obiettivo, stravolgere i rapporti con il mondo che ti sta attorno, è per questo che siamo molto preoccupati. Tutto, ora, dipenderà dal nuovo direttore, che cosa penserà di *Palcoscenico* o, se sarà ancora Marano, se si farà convincere dai buoni ascolti che tutto sommato gli diamo.

HY - *Che obiettivo persegue la direzione di Rai2?*

A.F. - Credo che l'obiettivo di Marano sia quello di fare la televisione dei giovani, di portare in Rai un po' dello stile di Mtv, di Italia1. Antonio Marano crede ai reality, è l'uomo di *X Factor*, ha ereditato *L'isola dei Famosi* e si è inventato *Scalo 76*. Ha sempre visto la nostra trasmissione come un'anomalia, e quando siamo passati in seconda serata, inevitabilmente, si è preoccupato degli ascolti, tanto da chiederci di programmare più comici.

HY - *Quali sono i compiti della redazione milanese?*

A.F. - Innanzitutto ci occupiamo della scelta dei programmi e delle trattative coi teatranti, e poi seguiamo l'adattamento, cercando di documentare con un linguaggio "televisivo" quello che televisivo non è. A volte, addirittura, inventando una collocazione televisiva *ad hoc*, come abbiamo fatto con *Donna non rieducabile* di Ottavia Piccolo, che abbiamo ripreso alla vecchia fabbrica dimessa Italsider. O con *Vergine madre* della Giagnoni, che abbiamo portato al sacro Monte di Varese, dove ci sono gli affreschi di Gaudenzio Ferrari. Ma pensi solo al teatro di narrazione, al *Vajont*, per esempio, o a *Corpo di stato*, che abbiamo presentato ai Fori Imperiali. Non ci siamo mai accontentati di una ripresa notarile, come fanno nelle televisioni satellitari, perché il nostro obiettivo è quello di trasferire nel linguaggio televisivo l'input teatrale, dando tutti gli stimoli per ricreare la forza di attrazione dello spettacolo dal vivo.

HY - *Come scegliete gli spettacoli da registrare?*

A.F. - Andiamo moltissimo a teatro, e in più siamo bombardati di proposte. Durante le riunioni valutiamo la programmazione dell'anno, guardiamo il materiale che abbiamo già in cassetta e i programmi acquistati da Rai Trade, e tra i teatri disponibili a concederci i diritti facciamo la nostra scelta. Spesso ragioniamo per cicli: lo scorso anno, per esempio, abbiamo fatto il *Trittico* di Puccini alla Scala perché cadeva l'anniversario pucciniano. E l'anno prima avevamo fatto *Salomè* perché era un'edizione molto curiosa, tedesca, diretta dal giovane e talentuoso Harding e con una cantante fantastica, Nadja Michael, ex campionessa di ginnastica. Cerchiamo di documentare l'esistente, per cui siamo andati a prendere delle chicche che non sarebbero arrivate a nessuno: per esempio abbiamo fatto un ciclo sulle donne, "Donne che raccontano donne", con *Ascoltami bene* di Mascia Musy, un bellissimo monologo della Hillesum che ci siamo reinventati in studio, con la regia di Emanuela Giordano, o *Delirio amoroso* di Licia Maglietta, tratto dalle poesie di Alda Merini, con la regia di Soldini, o *Attraversando un paese sconosciuto* di Anna Maria Ortese, rielaborato da Iaia Forte e allestito in un capannone dimesso a Roma, vicino all'India, dove una famiglia di rumeni si era costruita la propria casa.

HY - *Che genere di difficoltà incontrate durante le riprese?*

A.F. - C'è un problema di diritti, innanzitutto. Al Piccolo, per esempio gli attori pretendono 9 paghe, il che è una follia: andava bene nei tempi in cui la Rai portava gli attori in studio, ma ora è la televisione a venire in teatro, al massimo chiede due pomeriggi. Per *Il ventaglio*, fortunatamente, ci è venuta incontro Rai Cinema, pagando parte dei diritti, perché aveva già previsto la realizzazione del dvd. Ma il problema vero è l'opera: ci vogliono 400.000 euro solo di diritti: lei capisce che se disponiamo di un budget di

3 milioni di euro, e dobbiamo darne 500 alla Scala, senza contare i costi per le riprese, rischiamo di realizzare un numero veramente irrisorio di registrazioni.

HY - *Quanto personale occorre per una ripresa televisiva?*

A.F. - Dipende. La ripresa può essere fatta in appalto o coi mezzi diretti della Rai, e anche in questo caso dipende: per un originale possono bastare 3-4 telecamere per più giorni, ma se le riprese devono essere fatte in un teatro come La Scala, che ti permette di riprendere solo dai palchetti, allora occorrono 8 telecamere per 3 giorni di riprese, a parte la sinfonia di introduzione, per la quale ti consentono di mettere le telecamere nel golfo mistico. E poi c'è il montaggio, e non è affatto semplice, perché se il direttore d'orchestra pretende che venga scelto l'audio, mettiamo, della prima sera, dove le riprese non sono buone né per la luce né per la recitazione, bisogna trovare un *escamotage* per montare quell'audio sul video di un'altra serata. C'è poi il problema del cast, che non sempre è lo stesso, vuoi per esigenze di produzione, vuoi perché il cantante si è ammalato, vuoi perché se ne è andato, come Alagna, ed è stato sostituito da un tenore in jeans: tutti problemi che ti costringono a tenere i mezzi fermi per giorni e giorni.

HY - *Quali altre opere avete nel cassetto?*

A.F. - Abbiamo *Canì di bancata* di Emma Dante, per esempio. Mi auguro che lo facciano vedere, è chiaro che bisognerà trovare la sera adatta perché è molto violento, nonostante avessimo cercato di fare tutto a dettagli per disperdere un po' la forza del totale. E poi *Pescecani* della Compagnia della Fortezza, anche questo molto forte, con questa scena di sesso corale tra un uomo vestito da papa, uno vestito da generale e uno vestito da cardinale. E ancora il Premio Scafi 2006, *Via Tarquinia 20*, tutto fatto in studio per ricreare una luce *ad hoc*. Per il centenario di Goldoni abbiamo fatto *Il Ventaglio* di Ronconi, i *Memoires* di Scaparro, poi presentato a Parigi, *Una delle ultime sere di Carnevale*, con la regia, le scene e i costumi di Pizzi. E poi Ruccello, di cui abbiamo *L'Ereditiera*, *Le cinque rose di Jennifer*, *Notturmo di donna con ospiti*, e poi la Sinigaglia, col *Grigio*, la Shammah, con *Io, l'erede*, l'unico che ancora ci mancasse della produzione di Eduardo.

HY - *Cosa succederebbe al mercato editoriale se non dovessero più venire finanziate le produzioni Rai?*

A.F. - I direttori editoriali non si rendono conto di pescare su quello che c'è: è chiaro che se noi non facciamo più le riprese o le facciamo parzialmente - anche adesso se ne fanno meno di prima perché i costi sono pazzeschi - l'ingranaggio si inceppa. Ed è un problema per la stessa Rai: io che ho lavorato in azienda 41 anni ho passato la vita a fare trasmissioni dove mandavamo in onda materiale di repertorio. Ho fatto uno speciale su Gianni Agus, uno speciale sul Quartetto Cetra, su Mastroianni, sulla Callas, sul Piccolo a 10 anni dalla morte di Strehler: non avrei potuto montare i contributi video, né dirigere il remake di certe opere, se non avessi potuto attingere alle teche. Le teche Rai sono un patrimonio per la memoria: che ne sarebbe, oggi, del *Troilo e Cressida* di Ronconi se il Comune di Torino non ci avesse commissionato il dvd? ■



ricordo di Pinter

L'ultimo nastro di Harold

di Roberto Canziani

Non sempre è vero ciò che si dice ai funerali, con una formula di convenienza e di rispetto. Che lo scomparso lascia un vuoto incolmabile. Nel caso di Harold Pinter, scomparso alla vigilia di Natale del 2008, il vuoto che la morte dello scrittore inglese inevitabilmente ci ha lasciato tende paradossalmente a essere colmato. In questi ultimi mesi, il nome, la drammaturgia, l'influenza che Pinter avuto nella storia del teatro contemporaneo sono oggetto di un recupero che rilancia, nel mondo intero, la sua forza di artista e di cittadino. Come appunto stava scritto nel titolo della *lecture* che aveva preparato per l'accettazione del Premio Nobel per la Letteratura, nel dicembre 2005: *Arts, Truth and Politics*. Arte, verità e politica. Allestimenti e riallestimenti dei suoi lavori, pubblicazioni di testi, serate dedicate a lui con proiezioni di frammenti storici e recuperi di inediti (e anche qualche indiscreto gossip biografico) stanno innalzando un *memorial* virtuale che fa di Pinter un autore teatralmente più vivo che mai. E lascia supporre che, stremato da un male che negli ultimi anni si era andato sempre più aggravando e sempre più gli riduceva la libertà, lui

stesso avesse deciso di smettere di lottare, come aveva fatto fino ad allora strenuamente. Ci era sembrato indistruttibile, Pinter. La malattia aveva minato il suo fisico, ma la sua forza polemica, il pensiero, le imbattibili argomentazioni non sembravano affatto vinte: scrittore e uomo di opinioni, maestro della scena e coscienza critica per l'Occidente. Non si era presentato, per evidenti ragioni di salute a Stoccolma per ricevere il Nobel che gli accademici di Svezia gli avevano attribuito per aver saputo, con il suo teatro, «svelare il baratro che sta sotto le chiacchiere quotidiane» e per averci costretto a «entrare nelle stanze dell'oppressione». Così la motivazione del Premio. Ma nemmeno dodici mesi dopo era su un palcoscenico, a Londra, a recitare un monologo di Samuel Beckett, e a scherzare, nonostante il male, con Dustin Hoffman, venuto apposta per rendere omaggio allo scrittore di cui avrebbe voluto, almeno una volta, interpretare un personaggio. L'inconfondibile voce di Pinter, voce da attore, si era ispessita, ma sempre tagliente era la precisione con cui inchiodava la politica estera occidentale alle proprie responsabilità, indicandola come causa di un'ancora attuale deriva terroristica.

Peccato non potergli chiedere cosa pensa adesso dell'elezione di Barack Obama, dopo che all'elezione del democratico Bill Clinton, nel 1992, si era espresso con il suo humour britannicamente corrosivo: «Clinton? Potrebbe fare qualcosa per gli Stati Uniti e per il mondo. Se smettesse per un momento di fare jogging».

Humour a parte, ma anche con quello, Pinter ha cambiato il teatro del Novecento. Lo ha cambiato da dentro. Lui, che da giovane era stato un attore magnetico e ha continuato a esserlo fino a pochi anni fa, ha saputo svelare la forza irresistibile del linguaggio, il ruolo armato delle parole, la loro totale disponibilità al conflitto. Con le sue celebri *pause*, il teatro di Pinter ha mostrato che le parole e le non-parole - cioè i silenzi - possono essere usati come strumenti di potere, di oppressione e di minaccia. Anche di tortura. E lo ha fatto applicando questo bisturi ai rapporti quotidiani tra le persone - mariti e mogli, amanti, genitori e figli, sono i personaggi più comuni nelle commedie giovanili di Pinter - ma anche ai meccanismi di persuasione dell'autorità: civile, politica, militare. Soldati e quadri dell'esercito, ministri, uomini d'affari popolano i lavori scritti negli anni Ottanta e Novanta. Dalla *Stanza* (del 1957) a *Conferenza stampa* (del 2002) la drammaturgia di Pinter esplora tutti gli strati della piramide sociale e tutti gradi del potere: dai sottoproletari al ministro della cultura.

«Credo di essere stato coerente. Ho scritto commedie che toccavano sempre questioni politiche, anche quando sembrava che parlassero d'altro» ci aveva detto cinque anni fa, proprio a Milano, annunciando la volontà di non scrivere più per la scena. «Ne ho scritte oramai più di una trentina. Non bastano? Comunque niente paura - aveva aggiunto - il mio impegno politico rimarrà lo stesso, finché vivo. È una faccenda che mi assorbe ancora tantissimo». In realtà, al teatro Pinter era tornato. Sia come attore, lasciando ammutolita e sospesa la platea del Royal Court di Londra, nel 2006, per tutti i sessanta minuti dell'*Ultimo nastro di Krapp* di Beckett, sia divertendosi a citarsi addosso quando, sempre in quell'anno, aveva preso carta e penna e messo giù le due pagine di un brevissimo testo. Sono due personaggi che riecheggiano i

duetti a lui cari fin dai tempi del *Calapranzi*, ma ripresi e scolpiti con grande finezza in *Notte*, o nella prima scena di *Tradimenti*. «Mi dispiace averti persa». «In che senso?». «Ti ho persa». «Ma no. Sono qui. Dov'ero». «Già, dov'eravamo?». «Scusa?». Pausa. Si intitola *A parte quello* ed è - per quel che ne sappiamo - davvero l'ultimo testo (o l'ultimo nastro) di Pinter. ■

Pinter vs Usa

«Noi siamo liberi» lauree con denuncia

«Una laurea a disonore» e, ancora, «Da Firenze la prima bomba sull'America». L'edizione toscana de *Il Giornale* non lesinò certo retorica né bombastica enfasi nel riferire della cerimonia di consegna della Laurea Honoris Causa a Harold Pinter da parte dell'Università di Firenze, avvenuta, per disgraziato caso, proprio il 10 settembre 2001, ventiquattr'ore prima dell'attacco alle Twin Towers. Ma che cosa disse di così terribile il drammaturgo quel 10 settembre? Quali parole resero lui - e l'intero dipartimento di Spettacolo dell'Università fiorentina, che aveva fortemente voluto la sua Laurea ad Honoris - spietati complici di Bin Laden? La *lectio magistralis* di Pinter esordiva con il disvelamento della natura per nulla «umanitaria» dell'intervento della Nato in Serbia e proseguiva con la denuncia della «sbalorditiva discrepanza che c'è tra il linguaggio del governo Usa e le sue azioni». Secondo il drammaturgo, negli ultimi cinquant'anni gli Stati Uniti «sono riusciti a manipolare incessantemente, sistematicamente, spietatamente e con fredda determinazione il potere mondiale travestendosi da dispensatori del bene universale», ma con il governo Bush essi «sono finalmente usciti allo scoperto», mostrandosi «arroganti, sprezzanti e indifferenti alle Leggi Internazionali». Pinter, ancora, non risparmiava gli alleati degli Usa, compresa l'Italia, implicitamente citata in causa allorché il drammaturgo affermava che «anche gli interventi della polizia a Genova ci hanno dimostrato che le rappresaglie e le repressioni sono e rimangono selvagge, violente e spietate». Affermazioni che, se si prestavano a bieche strumentalizzazioni, contenevano invece in sé sia un atto di fiducia nell'uomo, sia una severa condanna di qualsivoglia forma di violenza, compresa quella terroristica. La fede nell'umanità era tutta chiusa in quella frase, ripetuta più volte da Pinter nella parte finale del suo discorso: «Noi siamo liberi» e, quindi, capaci di modificare e plasmare il nostro destino. La buona fede di Pinter, invece, non fu affatto colta da tanti cittadini: i giovani di Forza Italia, per esempio, chiedevano conto all'Università di una scelta che aveva «gettato Firenze e le sue antiche istituzioni in un gravissimo imbarazzo diplomatico». Imbarazzo che, secondo *Il Giornale* e *La Nazione*, avrebbe arrossato le guance dell'Italia intera e che, tuttavia, non impedì all'Università di Torino di assegnare orgogliosamente, il 27 novembre 2002, una nuova Laurea honoris causa a Harold Pinter. E, di nuovo, il drammaturgo lucidamente denunciò la politica, allo stesso tempo omicida e suicida, perseguita da Bush e incitò l'Occidente a costruire una strategia alternativa, concludendo con queste parole la sua *lectio*: «Se l'Europa non riesce a trovare la solidarietà, l'intelligenza, il coraggio e la volontà per combattere e resistere il potere degli Usa si meriterà la definizione di Alexander Herzen [...] "Noi non siamo il medico, siamo il morbo"». Nessuna polemica seguì quel discorso, nessuna lettera indignata alla stampa né al rettore torinese: ma il 27 novembre 2002 è una data qualunque, non vi era l'urgenza di scovare capri espiatori, quale un drammaturgo coerente e coraggioso, per omettere la denuncia delle vere responsabilità di una tragedia immane.

Laura
Bevione

In apertura, un ritratto di Harold Pinter; in questa pag., Pinter in *L'ultimo nastro di Krapp*, di Samuel Beckett.





Addio a Nico Garrone firma storica di *Repubblica*

Molte voci autorevoli si sono levate lo scorso febbraio per l'ultimo saluto a Nico Garrone (Roma, 2 giugno 1940-21 febbraio 2009). Né poteva essere altrimenti: figura estroversa di giornalista-scrittore, Garrone ha segnato una pagina importante nella storia critica teatrale del secondo Novecento. Per la lunga collaborazione con *la Repubblica*, innanzitutto: dal 1976, anno della fondazione, vi ha lavorato ininterrottamente, firmando recensioni in cui dimostrava di seguire da vicino gli indirizzi più anticonvenzionali della prosa e della danza, poi confluiti e rielaborati in saggi di indubbio valore, come il volume-antologia *Ahi! ah! Ah! I figliol di troia non muoian mai* sulla scuola dei comici toscani. E poi per l'impegno costante a favore dell'avanguardia e delle nuove generazioni, come dimostra la direzione pluriennale del Festival "Estate di Radicondoli" (Siena), al quale Garrone ha saputo dare un indirizzo artistico improntato alla contemporaneità, invitando artisti come Krypton, Kinkaleri, I Sacchi di Sabbia, Egumteatro, Andrea Cosentino, Daniele Timpano, Sosta Palmizi. Ma non si renderebbe giustizia alla sua complessa figura se non si ricordasse la parallela attività di artista e divulgatore. Il giornalista romano è stato infatti drammaturgo per i Magazzini (*Ebdomero* e *Nedda*) e Gianni Fiori (*Catullo*); sceneggiatore per Memé Perlini (*Grand Hôtel des Palmes* e *Ferdinando, uomo d'amore*) e Maria Bosio (*Breve ma veridica storia della pittura italiana*); e documentarista per l'Eti (*Ifigenia 2000: appunti per Sakrifice* e *La ballata dei migranti*, dedicati a Marco Baliani), il Teatro delle Albe (*L'isola di Alcina, Baldus*) e Koreja (*Opera Rom*), senza dimenticare la televisione, per la quale ha diretto *L'Altro Teatro (1970-1980)* sull'esperienza delle "cantine romane" e la rubrica *Prima della prima* su Rai3. Legato sentimentalmente alla fotografa Donatella Rimoldi, Nico Garrone lascia due figli, Stefano e Matteo, affermato regista di recente salito agli onori della cronaca per la trasposizione cinematografica di *Gomorra*. *Roberto Rizzente*

Lionello, il Divo più vero del vero

Nato nel 1927, Oreste condivide il cognome con il grande collega Alberto, campione del teatro leggero, illustrandolo con il magistrale lavoro di doppiatore. Woody Allen, s'è detto e ripetuto e l'ha ribadito lui stesso, gli deve la fama italiana e l'affetto del pubblico. Affetto costruito sulla solida base del Bagaglino, fondato nei primi anni Sessanta a Roma. Il cabaret del Bagaglino ha fatto del cosiddetto qualunquismo la sua bandiera. Coraggiosamente spregiudicato, Oreste l'ha retta e sventolata. Memorabile la sua imitazione di Andreotti: il Divo è stato lui, prima e dopo il film di Sorrentino intitolato al longevo Senatore, disinvoltamente ostile nei confronti del neorealismo (e di ogni evoluzione del panorama socio-culturale italiano). Ma va ricordato che nel 1972 Lionello dette voce anche all'Hinkler de *Il grande dittatore* di Sir Charles Spencer Chaplin, in arte Charlot. Quando, in febbraio, Oreste è scomparso, ho pensato che Woody avesse perso la forza della sua eloquenza. Per certi versi, come in un suo brillantissimo film, dove interpreta un regista che dirige afflitto da cecità isterica... Lionello nel suo paradiso troverà di certo più di un conservatore da doppiare, porporati e democristiani, per esempio. Ma anche il caldo abbraccio di Charlot. *Fabrizio Caleffi*



Ciminaghi, l'occhio attento del Piccolo

Se la fotografia dello spettacolo gode oggi di una maggiore considerazione, lo si deve anche all'attività di Luigi Ciminaghi. Merito, certo, delle sue frequentazioni (Grüber, Chéreau, Lluís Pasqual, Vitez, oltre a Strehler) ma anche del talento con cui per 37 anni ha immortalato i capitoli più importanti della storia del Piccolo Teatro. Milanese, classe 1937, esordisce al fianco del giornalista-fotografo Giancarlo Scalfati. Negli anni '60 è un frequentatore assiduo del Circolo Turati di Milano: da lì al Piccolo il passo è breve. In una riunione conosce Paolo Grassi, che gli spalanca il mondo del teatro. Giovaniissimo - non ha ancora trent'anni quando, nel 1964, diviene il fotografo ufficiale del Piccolo - Ciminaghi introduce subito delle novità. La tecnica neorealista, innanzitutto, così lontana dallo stile di Mulas, suo predecessore. E poi l'ampiezza della documentazione fotografica, che arriva a coprire tutto il lavoro preparatorio del regista, fin dalla lettura



a tavolino con gli attori. E, ancora, l'attenzione per il dettaglio, la pazienza maniacale nella ricerca dell'attimo. Elementi, questi, riscontrabili sin dal primo lavoro - un reportage sulla vita dei pescatori di Chioggia, preparatorio alle *Baruffe chiozzotte* - e che costituiranno la sua cifra stilistica negli anni a venire. Nel corso della sua lunga carriera, Ciminaghi ha fotografato tutti i lavori più celebri di Strehler, come *Arlecchino*, *Il campiello*, *Temporale*, *La tempesta*, *Faust*, *Il giardino dei ciliegi*, *L'anima buona del Sezuan*, *La grande magia*, *I giganti della montagna*, fino a *Così fan tutte*, e ha collaborato con prestigiose realtà nazionali (Teatro Stabile di Genova, Emilia Romagna Teatro) e riviste (*Abitare*, *Gente*, *L'Espresso*). Le

sue immagini sono oggi consultabili presso l'Archivio Fotografico del Piccolo Teatro e on-line sul sito www.piccolo-teatro.org, nella sezione archivi. *R.R.*

Francia, scenografo di luce

Era noto al mondo dello spettacolo soprattutto per il lungo, ininterrotto sodalizio con Maurizio Scaparro. Ancora ventiseienne, fresco di studi all'università Ca' Foscari di Venezia, è con il regista romano che Roberto Francia ottiene i primi riconoscimenti, firmando le scene della *Festa grande d'aprile* di Franco Antonicelli, spettacolo inaugurale della direzione di Scaparro allo Stabile di Bologna. Ed è ancora con lui che conquista, nel 1965, il Premio Noce d'oro per *La Venexiana* e il secondo premio alla Biennale di Praga con *Amleto*, ma anche la consacrazione definitiva con le scene del *Don Chisciotte*, primo spettacolo multimediale in Italia, nato per il palcoscenico e trasformato in pellicola cinematografica e televisiva. Fedele alla lezione di Josef Svoboda, con cui collaborò al *Cyrano*, Francia si è distinto per la semplicità delle scenografie, mai eccessive e sempre funzionali all'insieme, dove prevalente è l'attenzione alla luce come elemento portante. Una passione, questa, coltivata fino alla morte che lo ha sorpreso lo scorso febbraio, a Roma, mentre ultimava un censimento dei teatri greci e romani nel mondo. *R.R.*

Premio Hystrio-Occhi di Scena

Hystrio e il **Centro per la fotografia dello spettacolo di San Miniato** si associano per la creazione di un premio dedicato alla fotografia di scena proseguendo e ampliando il progetto del Festival Occhi di Scena creato due anni fa dal centro toscano.

In questa sua prima edizione il **Premio Hystrio-Occhi di Scena** si pone l'obiettivo mettere in luce e delineare una maestranza non ancora bene identificata tra le varie forze in gioco del mondo Teatro, e al contempo portare agli occhi degli operatori dello spettacolo l'importanza di una sensibilità critica verso la qualità dell'immagine delle proprie produzioni. Il bando di quest'anno è esteso a tutti i fotografi residenti nella comunità europea con età compresa e inferiore a 35 anni, e a tutte le compagnie e teatri che vogliano valorizzare il proprio lavoro (iscrivendo il loro fotografo al concorso). Sono accettate solo documentazioni fotografiche di eventi teatrali (prosa, danza, performance, opera lirica, teatro musicale) eseguite tra l'ottobre 2006 e il marzo 2009.

L'iscrizione è da effettuarsi via e-mail inviando da un minimo di 10 a un massimo di 25 immagini in formato digitale (nominate per ordine di visione, anno, cognome autore, es.: 01_08_Verdi) al seguente indirizzo: photohystrio@gmail.com.

L'e-mail dovrà inoltre contenere: a) scheda di partecipazione debitamente compilata in tutte le sue sezioni e firmata; b) fotocopia di un documento d'identità valido; c) curriculum dell'autore; d) breve presentazione sulle modalità e le intenzionalità del proprio lavoro; e) didascalie delle immagini (anno, luogo, soggetto fotografato); f) eventuali materiali critici e informativi sullo spettacolo fotografato; g) copia della ricevuta di pagamento della quota di iscrizione di € 15,00 da versare sulla Carta Postepay (visa electron) n. 4023 6004 2690 0314 intestata ad Andrea Messana (curatore dell'iniziativa), con causale "Premio Hystrio-Occhi di Scena 2009".

Il termine per la partecipazione al bando è il 12 aprile 2009.

Il premio prevede l'esposizione collettiva dei migliori reportage selezionati in occasione del Premio Hystrio alla Vocazione (Milano, giugno 2009) e, in seguito, la premiazione del vincitore e l'esposizione del suo lavoro nell'ambito del Festival Occhi di Scena a San Miniato (Pisa, ottobre 2009). Info: www.hystrio.it e www.centrofotografiaspettacolo.it

Il Premio alla Vocazione per giovani attori, giunto con crescente successo all'undicesima edizione, si svolgerà nel giugno 2009 a Milano. Il Premio è destinato sia a giovani attori entro i **30 anni** (l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1979), allievi o diplomati presso scuole di teatro, sia ad attori autodidatti, che dovranno affrontare un'audizione di fronte a una giuria altamente qualificata composta da direttori di Teatri Stabili, pubblici e privati, e registi. Il Premio consiste in **due borse di studio da € 1500** riservate ai vincitori del concorso (una per la sezione maschile e una per quella femminile), a cui si aggiunge la **borsa di Studio Teatri Possibili-Comune di Pieve Ligure**. Prosegue infatti la collaborazione tra **Hystrio** e il **Circuito Teatri Possibili**, grazie alla pre-selezione potrà svolgersi in diverse sedi su territorio nazionale e, prima dell'accesso alla finale di Milano, avrà luogo una **semifinale a Pieve Ligure**.

Il concorso sarà quindi in tre fasi:

- 1) una **pre-selezione**, in diverse sedi, riservata a giovani aspiranti attori autodidatti o comunque sprovvisti di diploma di una scuola istituzionale di recitazione;
- 2) una **semifinale a Pieve Ligure** per i candidati che hanno superato la pre-selezione;
- 3) una **selezione finale a Milano**, a cui hanno accesso diretto coloro che frequentano o sono diplomati presso accademie o scuole istituzionali (l'elenco completo su www.hystrio.it), coloro che hanno versato per tre anni consecutivi contributi Enpals e i vincitori della semifinale.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE (20-30 maggio 2009, varie sedi)

Le pre-selezioni, riservate a giovani aspiranti attori che, pur sprovvisti di diploma di accademie o di scuole di teatro istituzionali, ritengano di essere in possesso di requisiti tali da giustificare una loro audizione, avranno luogo, **a fine maggio, in diverse sedi grazie al rapporto di collaborazione che lega Hystrio al circuito Teatri Possibili** (Milano, Genova, Trento, Firenze, Roma, L'Aquila). 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@fastwebnet.it) entro il **15 maggio 2009**. Possono essere inviate per posta oppure online (www.hystrio.it), corredate dai seguenti allegati: a) breve curriculum; b) foto; c) fotocopia di un documento d'identità; d) indicazione di titolo e autore dei due brani (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'audizione. I brani, della durata massima di dieci minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale. L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al concorso è il **1979**. I candidati che supereranno la pre-selezione parteciperanno alla **semifinale prevista a Pieve Ligure a inizio giugno**: in questa occasione verrà assegnata in forma di borsa di studio il **Premio Teatri Possibili-Comune di Pieve Ligure**, mentre i candidati selezionati avranno accesso alla selezione finale organizzata dal 18 al 20 giugno a Milano.

IL BANDO PER LA SELEZIONE FINALE (18-19-20 giugno 2009, Milano)

La selezione finale, riservata a giovani diplomandi o diplomati presso accademie e scuole istituzionali di recitazione (riportate qui sotto) e a coloro che hanno superato la semifinale, si svolgerà a Milano nei giorni 18, 19 e 20 giugno 2009. Le domande d'iscrizione dovranno pervenire alla direzione di *Hystrio* (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.409.483, hystrio@fastwebnet.it) entro il **12 giugno 2009**. Possono essere inviate per posta oppure online (www.hystrio.it), corredate dai seguenti allegati: a) breve curriculum; b) foto; c) attestato di frequenza o certificato di diploma della scuola frequentata oppure la fotocopia del libretto Enpals; d) fotocopia di un documento d'identità; e) comunicazione del titolo e autore dei due brani (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'audizione. I brani, della durata massima di dieci minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale. L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al concorso è il **1979**.

COME ISCRIVERSI

L'iscrizione avviene preferibilmente dal sito www.hystrio.it attraverso la compilazione dell'apposito modulo, corredato dei materiali di cui sopra. In alternativa si accetta anche l'iscrizione via posta. La quota d'iscrizione è la sottoscrizione di un abbonamento annuale alla rivista *Hystrio* (€ 30) da versarsi nei seguenti modi:

- bonifico su conto corrente postale (codice Iban: IT 66 Z 07601 01600 000040692204, intestato a Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale).
- versamento su conto corrente postale (n. 000040692204 intestato a Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Volturno 44, Milano; la cedola di avvenuto versamento dovrà essere inviata via fax a n. 0245409483 specificando nella causale "Iscrizione al premio Hystrio 2009")
- versamento tramite carta di credito iscrivendosi online sul sito www.hystrio.it

CONCORSO

TESTI SCELTI DALLA GIURIA

RUOLI FEMMINILI

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

RUOLI MASCHILI

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



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

EMILIA ROMAGNA

un sistema policentrico

Prosa, danza, sperimentazione, in una solida trama territoriale, dove il teatro è ricerca e sguardo al futuro. Tutto questo è l'Emilia Romagna, un ecosistema fatto di molte realtà differenti, in movimento, spesso specializzate e non risparmiate dalla crisi. Uno sguardo d'insieme su una delle regioni italiane teatralmente più fertili partendo dal suo capoluogo, Bologna, e attraversando poi le sue province

di Massimo Marino



È una regione ad alto tasso di teatralità, l'Emilia Romagna. Gli spazi per lo spettacolo dal vivo recensiti dall'utile portale www.cartellone.emr.it sono 292, 89 dei quali sono teatri storici. Una miriade di contenitori per ogni tipo di attività, dal teatro parlato a quello musicale, dal dialettale all'operetta, dal teatro per i ragazzi e i giovani al contemporaneo. Sono gestiti in molti modi diversi: direttamente dai comuni o affidati a programmatori pubblici o privati. Questo panorama ricchissimo è frutto della proverbiale buona organizzazione emiliana, che, nonostante oggi mostri più di una crepa, è ancora capace di spiccare non pochi acuti. In Emilia Romagna si possono leggere in filigrana tutti i sommovimenti degli ultimi cinquant'anni del teatro italiano. Accanto a uno Stabile regionale particolarmente dinamico, a Modena, vivono un paio di Stabili privati (a Parma e Bologna) che provengono dall'esperienza delle cooperative (che sembravano negli anni '70 la risposta all'invecchiamento e alla burocratizzazione delle istituzioni pubbliche), numerosi teatri di innovazione nati dal teatro ragazzi o dalla scena di ricerca e molte altre forme di organizzazione. Originale è il quadro delle compagnie di produzione, con nomi internazionalmente noti come Societas Raffaello Sanzio, Teatro Valdoca, Teatro delle Albe, Lenz Rifrazioni e i gruppi nati negli anni '90. Rilevante è l'attività di teatri a gestione municipale in capoluoghi come Ferrara, Reggio Emilia e Piacenza, con aperture produttive che vanno ben al di là dell'organizzazione di una normale stagione di prosa. Non si può, infine, dimenticare che in questa regione è sorto il primo Dams, il primo corso di laurea dedicato allo studio dell'arte della musica e dello spettacolo, che ancora mostra una notevole vitalità affiancando alla didattica e alla ricerca la programmazione di centri di sperimentazione come il Cimes e la Soffitta (ma anche l'Università di Ferrara si è dotata di uno spazio di pratica laboratoriale). L'Emilia Romagna è stata una delle prime regioni a dotarsi di una legislazione per lo spettacolo, nel 1999 con la legge 13; ma già dal 1985 aveva una legge di promozione delle attività teatrali, musicali e cinematografiche e dal 1994 una legge per la promozione culturale.

Raccontare un tessuto teatrale così ricco è impresa non facile, che corre sicuramente il rischio di tralasciare qualche realtà. Si potrebbe percorrere la via Emilia da Rimini a Piacenza, per vedere se ancora sussistono le specializzazioni che qualche anno fa facevano di quella strada una specie di spina dorsale di un'unica grande città diffusa e complementare, una Los Angeles adriatica, come scriveva Pier Vittorio Tondelli. Se Rimini e la Romagna erano le sedi del divertimento, delle discoteche, dello sballo (è anche tutto questo sistema dello spettacolo), se intorno al festival di Santarcangelo ma non solo si sono sviluppati i gruppi di ricerca più dirompenti, in contrasto o grazie a quella stessa cultura della riviera, a Bologna c'erano l'ente lirico, il Teatro Comunale, e l'Università, a Modena lo Stabile regionale, Emilia Romagna Teatro, a Reggio Emilia Aterballetto, a Parma Teatro Due, una compagnia che da universitaria era diventata uno Stabile privato con uno dei primi spazi all'europea, con varie sale con piante e funzioni diverse. Questo schema è poi invecchiato; si è trasformato, allargato, forse sbriciolato. Per esempio la grande danza, non solo in ospi-

talità ma anche in produzione e coproduzione, ha trovato un'altra sede molto importante nel Teatro Comunale di Ferrara diretto da Gisberto Morselli, una di quelle istituzioni generaliste (offre una stagione di prosa, una di danza, una per i ragazzi, una dedicata all'innovazione e produce anche, in rete con altri teatri storici, opere liriche) che pure ha puntato su una caratterizzazione principale, su una vocazione. Proviamo allora a partire dal centro, per andare poi verso l'Emilia e la Romagna: da quella Bologna che si trova nella scomoda posizione di capitale di una regione che copre tre stati pre-unitari, dove la semplice frittella di acqua, strutto e farina acquista nomi diversi man mano che si varcano gli antichi confini, chiamandosi crescentina a Bologna, gnocco fritto a Modena-Reggio, torta frita a Parma-Piacenza-Guastalla; dove la Romagna fa storia a sé, terra antica di briganti, anarchici e repubblicani, e Ferrara si caratterizza per un particolare dinamismo culturale.

Bologna: una città in crisi?

Per **Bologna** "Cartellone.emr" spara la cifra di 52 teatri. A guardare meglio, recensisce anche vari bar, osterie e spazi diversi aperti a spettacoli come concerti e intrattenimenti di arte varia. Le sale dove si fa teatro rimangono comunque una trentina (a poco più di 180 scendono, allora, nell'intera regione). La sala più prestigiosa è il **Teatro Comunale**, che citiamo in questa sede, benché sia dedicato alla musica, perché ben rappresenta la crisi di un sistema. Fino a non molto tempo fa fiore all'occhiello della città, è paralizzato oggi da un disavanzo notevole, che ha portato al taglio di due titoli già previsti in cartellone e a polemiche senza fine. L'altro punto di discussione è il **Teatro Duse**: gestito dagli anni '60 dall'Ente Teatrale Italiano, dovrebbe ora essere dismesso dallo stesso, perché il nuovo statuto spinge più verso la promozione dello spettacolo che non in direzione della distribuzione come in passato. Il Duse è stato il palcoscenico delle compagnie di giro medie e grandi, un teatro dedicato principalmente al repertorio. Ora la minaccia è quella della chiusura. Perché se l'Ente deve liberarsene, il Comune recalcitra ad addossarsi una spesa notevole, di un grande spazio all'italiana, per altro poco duttile, dove cioè si può fare, grosso modo, quello che sempre si è fatto. I colloqui tra l'Ente e Comune vanno avanti a lungo senza soluzioni. Da Roma si propone un accompagnamento, anche economico, a una nuova gestione per tre anni; il Comune, che va a elezioni che rinnoveranno sindaco e giunta, recalcitra in un primo tempo ad addossarsi quella che qualcuno definisce una «bomba a orologeria», stimabile, allorché l'Ente si ritirerà del tutto, in un impegno

In apertura, Paolo Pierobon e Mascia Musy in *Anna Karenina*, di Tolstoj, regia di Eimuntas Nekrosius; in questa pag., una scena di *Ubu Buur*, testo e regia di Marco Martinelli per il Teatro delle Albe (foto: Mario Spada).





intorno a 1.200.000 euro l'anno, il doppio dell'attuale finanziamento al principale teatro della città, l'**Arena del Sole**. Proprio in chiusura di numero abbiamo notizia di una poco probabile (elettorale?) soluzione: Comune, Regione, Provincia, Eti, Ministero si starebbero accordando per la costituzione di un nuovo soggetto teatrale (stabile di iniziativa privata) che dovrebbe contenere, non si sa come, l'Arena del Sole (già stabile privato) e gestire anche il Duse, attingendo a fantomatici fondi del taglieggiato Fus. Chi vivrà vedrà, intanto l'Arena non sembra coinvolta nell'operazione. Proprio in quest'ultimo spazio, nella centrale via Indipendenza, organizza dal 1995 le sue stagioni la cooperativa Nuova Scena, la stessa fondata nel 1968 da Vittorio Franceschi e Dario Fo, naturalmente molto trasformata nel tempo. L'Arena del Sole è uno stabile privato, che offre al suo pubblico una programmazione variegata, distribuita su tre spazi, un grande teatro all'italiana all'occasione modificabile innalzando la platea ad altezza di palcoscenico, una più ridotta sala sotterranea e un luogo ancora più piccolo, il **Teatro delle Moline**, fondato dal compianto Luigi Gozzi e da Marinella Manicardi negli anni '70, da qualche stagione associato a Nuova Scena, un luogo dedicato alla nuova drammaturgia e a spettacoli da camera. Nuova Scena ha una buona attività produttiva: alle Moline fa debuttare spettacoli più piccoli e sperimentali; nelle sale di via Indipendenza spettacoli da tournée, per lo più con la regia di Nanni Garella (ma ci sono anche coproduzioni con altri enti come Ert). Ma la vera originalità di questo teatro è la residenza della **Compagnia Arte e Salute**, diretta da Nanni Garella e formata da pazienti psichiatrici. Il tutto è iniziato con un corso di formazione professionale, nel 1999, e si è sviluppato in una esperienza solida, che vede persone in carico ai servizi di cura delle malattie mentali trasformate in attori che lavorano in compagnia con professionisti, producendo spettacoli belli e intensi da testi di autori come Pirandello, Shakespeare, Pinter, Brecht, Pasolini. Il teatro a Bologna lavora molto con il disagio socia-

le: **Massimiliano Cossati**, il **Gruppo Elettrogeno** e **Paolo Billi** hanno, di recente, operato nel carcere della Dozza; Paolo Billi da molti anni crea nel minorile di via del Pratello spettacoli che coinvolgono un gran numero di spettatori, soprattutto giovani, in un dialogo tra ragazzi reclusi e adolescenti liberi che pure vivono stridenti contraddizioni.

Nutritissima è la galassia del nuovo teatro, in una città giovane e rivolta all'innovazione, perché piena di studenti universitari. I **Teatri di Vita** sorgono in periferia, in uno spazio dotato di due sale polifunzionali. È uno dei paradossi di Bologna, Teatri di Vita: il teatro, ristrutturato con ampi investimenti pubblici, conta su mezzi inadeguati a un'attività di programmazione e produzione all'altezza. La candidatura a Teatro Stabile d'Innovazione ha raccolto finora tiepide adesioni dagli enti locali e dinieghi del Ministero. Per cui i cartelloni sono basati su belle intuizioni che non possono dispiegarsi pienamente a causa della penuria di fondi. Nella crisi perpetua viaggia anche **La Soffitta**, il centro teatrale del Dipartimento di musica e spettacolo. La programmazione si sviluppa per progetti: ogni spettacolo fa parte di un focus su un artista o un'emergenza della scena contemporanea ed è accompagnato da laboratori, incontri, proiezioni video. Ogni anno qualcosa viene sacrificato alla dura legge del budget: in questa stagione è stata la rassegna di danza a ridursi ad alcune conferenze sui Ballets Russes, mentre sono rimasti in piedi un "Omaggio a Grotowski" fatto di film e conferenze e una rassegna dedicata a "Ri-scuotere Shakespeare", ovvero a riscritture contemporanee di opere del Bardo. Peculiare è l'attività di **Xing**, dedicata alla scena contemporanea, agli incroci tra le arti, alla ricerca sulle ultime frontiere della spettacolarità e del comportamento, con rassegne sperimentali capaci di porre domande che attraversano molti campi differenti. Di recente Teatrino Clandestino, dopo tanto girovagare per spazi prove inadeguati, per residenze in provincia, per produzioni all'estero, ha trovato una casa in una parte del Teatro San Leonardo che fu, da metà degli anni '90, di Leo de Berardinis. Si chiama **Spazio Sì** ed è un luogo di produzione e di confronto, dove circoleranno giovani artisti non solo di teatro, alla ricerca di linguaggi capaci di esprimere i nostri tempi. Un altro centro di esperimenti è il **Teatro San Martino**, gestito da una nuova cooperativa nata dalla fusione tra lo storico Gruppo Libero e Fortebraccio Teatro di Roberto Latini, in fuga da Roma. Qui vengono ospitati non solo spettacoli finiti, ma anche studi, progetti in divenire e quant'altro rappresenta tempi in cui l'idea di liquidità pervade ogni campo. A San Lazzaro, nell'immediata cintura bolognese, opera il **Teatro dell'Argine**, un gruppo che punta sulla produzione e sulla nuova drammaturgia, ma anche sul teatro per i ragazzi e su un'idea di laboratorio territoriale permanente. Da ricordare, poi, una compagnia ancora senza sede come **Laminarie**, capace di progetti trasversali.

Il quadro non sarebbe completo senza citare sale più commerciali come le **Celebrazioni**, con una programmazione principalmente dedicata ai comici, e l'**Europauditorium**; e poi il piccolo **Teatro del Navile**, dedicato alla drammaturgia, il **Teatro Dehon**, spazio di Teatro Aperto di Guido Ferrarini, dove circolano compagnie di giro ma dove vengono ospitati anche gli spettacoli nati intorno alla Casa dei Risvegli Luca De Nigris, a opera di un gruppo che lavora con persone che

hanno vissuto l'esperienza del coma. Nella provincia una fitta rete di luoghi e di rassegne è un'ulteriore testimonianza di una vitalità che ha la sua punta di diamante in una compagnia originale come il **Teatro delle Ariette**, che vive e fa il suo teatro "ecologico" in un podere di Castello di Serravalle.

I molti teatri d'Emilia

A **Modena** ha sede **Emilia Romagna Teatro Fondazione**, lo Stabile regionale. Che controlla 15 sale tra la provincia di Reggio Emilia a quella di Rimini. In particolare, l'articolazione modenese degli spazi dà l'idea del modo di lavorare dell'ente diretto da Pietro Valenti. Nello storico **Teatro Storchi** vengono ospitate le grandi produzioni di Ert e gli spettacoli di giro, spesso provenienti da altri stabili; al **Teatro delle Passioni** arrivano lavori di ricerca e di drammaturgia contemporanea, spesso anche dall'estero, come in questo scorcio di febbraio che vede il ritorno di César Brie e del suo Teatro de los Andes in Italia. Ert produce stabilmente Pippo Delbono insieme a spettacoli firmati dai nomi ricorrenti del teatro di regia, da Cobelli a Lievi, Castri, Nekrosius. Non solo: ha negli anni sostenuto progetti di formazione guidati da gruppi di ricerca come Raffaello Sanzio, Valdoca, Albe, continuando l'attività di scavo e promozione di Drama Teatri, una realtà modenese che diede un impulso notevole al nuovo teatro degli anni '80 e '90. Organizza, inoltre, spettacoli per i bambini, incontri, approfondimenti, momenti di formazione.

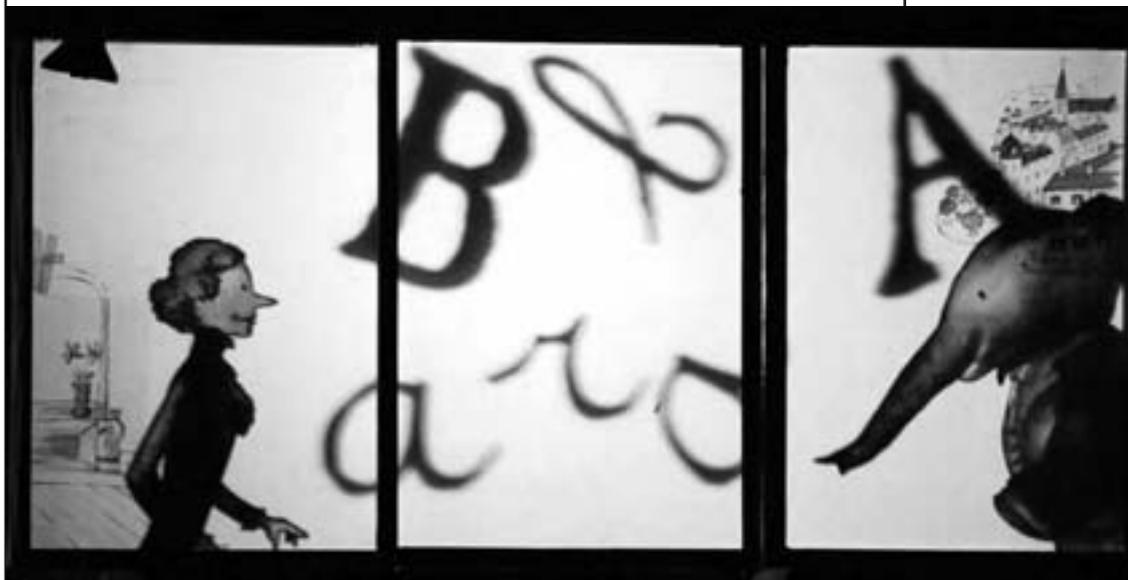
Reggio Emilia è la danza, in quanto sede di **Aterballetto**, di una notevole programmazione in questo campo e di un bel festival primaverile, Reggio Emilia Danza. Ma non solo. Nei suoi quattro spazi la **Fondazione I Teatri**, che gestisce lo spettacolo della città con la guida artistica di Daniele Abbado, propone musica, prosa e teatro d'innovazione, nonché progetti speciali e momenti di formazione. Stesso discorso per **Ferrara**: una forte specializzazione sulla danza, con un'apertura a 360 gradi, come abbiamo già visto. A **Piacenza** da alcune stagioni la programmazione di prosa del **Municipale** è affidata a **Teatro Gioco Vita**, uno Stabile di Innovazione nato nel teatro per i ragazzi, che gestisce ormai anche altre sale in provincia. Teatro ragazzi e teatro d'innovazione si

mescolano variamente anche altrove. Per esempio a **Parma**, dove il **Teatro delle Briciole** gestisce un altro spazio multi-sale nel bellissimo Parco Ducale, spaziando dalla programmazione per i più piccoli a quella per l'adolescenza a rasse-

TEATRO RAGAZZI una prolifica vocazione pedagogica

Come la via Emilia, da Piacenza al mare, tanto lungo è il sentiero costellato di gruppi, compagnie, animatori, protagonisti indipendenti e realtà stabili che hanno fatto dell'Emilia-Romagna una delle regioni più attente e prolifiche dell'intero panorama nazionale nell'ambito della produzione del teatro ragazzi. Se è vero che gli anni Settanta hanno gettato le basi del boom, vero è anche che ancora oggi, in questi tempi bui, le esigenze della fantasia sembrano diventate sempre più urgenti, coscienti che la magia a teatro non è evasione ma presa di coscienza, capace così di aprire alle nuove generazioni immaginazioni spendibili. Esigenze, queste, di cui insegnanti, artisti, istituzioni e associazioni della regione hanno continuato a farsi carico, sostenendo negli anni l'allargamento delle strutture al territorio, la formazione del pubblico e l'apertura verso l'Europa. A spiccare, tra i cinque centri stabili di Teatro Ragazzi e Giovani della regione, sono senza dubbio in Emilia il regno delle ombre del **Teatro Gioco Vita** di Diego Maj a **Piacenza** (Premio della Critica 2008), il **Teatro delle Briciole a Parma**, organizzatore tra le molte iniziative del Festival "Vetrina Europa", il primo in Italia dedicato al Teatro per ragazzi. Nel Modenese, a **Vignola**, apre soprattutto alle scuole il **Teatro Evento** così come la **Baracca-Teatro Testoni Ragazzi a Bologna**, nonché il **Teatro Testoni di Casalecchio di Reno (Bo)**, diretto dall'Ert. In Romagna, invece, a gestire una diffusa attività di produzione resta certamente l'**Accademia Perduta-Romagna Teatri di Forlì**, impegnata soprattutto sul capillare coinvolgimento del giovane spettatore nel territorio attraverso attività a sfondo sociale e integrativo. Largo è lo spazio riservato al teatro di figura, che ne il **Teatro Il setaccio a Reggio Emilia**, la **Compagnia del Pavaglione a Bologna** e soprattutto i burattini balneari di Elio Maletti e del **Centro Teatro di Figura di Cervia**, che ha dato vita al Festival internazionale "Arrivano dal mare", ha recuperato e rinnovato un'arte che nella regione ha riconosciuto una propria tradizione. Crescente inoltre è il numero di quelle nuove e autonome voci che nel teatro ragazzi cercano oggi di portare il rigore della ricerca e della sperimentazione come i bolognesi **Laminarie**, il teatro delle ombre dell'Est di **L'Asina sull'isola a Montecchio Emilia (Re)**, il **Baule Volante a Ferrara** e il **Teatro Due Mondi a Faenza**. Più concentrate sull'adolescenza che sull'infanzia, la **Non-Scuola delle Albe a Ravenna** e i laboratori del **Teatro dell'Argine a San Lazzaro di Savena (Bo)** completano il quadro multiforme di una vocazione pedagogica che è stata ed è per la sua cittadinanza impegno sentito di formazione civile. *Lucia Cominoli/Altre Velocità*

Nella pag. precedente, una scena di *Eclipo Re*, di Sofode, regia di Nanni Garella; in questa pag., un'immagine da *Babar*, del Teatro Gioco Vita; a pag. 19, la piazza di Santarcangelo durante un'edizione del Festival (foto: Daniele Ronchi).



gne e festival che coinvolgono anche il pubblico adulto, scandagliando esperienze di valore, spesso emergenti. Ma Parma è un'altra città con una grande articolazione. Lasciando da parte il **Teatro Regio**, tempio della lirica, la **Fondazione Teatro Due** è uno Stabile privato con frequenti incursioni nella nuova drammaturgia, con una solida stagione e con un festival storico che apre prospettive, da anni, sulla scena straniera. **Lenz Rifrazioni** gestisce un altro spazio multiplo, un ex capannone industriale in una zona soggetta a una trasformazione urbanistica che includerà anche questo sito da sempre aperto alle sperimentazioni più rigorose ed estreme. Lenz lavora a lunghi progetti laboratoriali che hanno incluso, negli anni, anche persone con handicap e malati di mente, fornendo alla compagnia alcuni performer che in questo gruppo chiamano "attori sensibili". Le sue visioni sono spesso difficili, inusitate, controverse, ma sempre di grande fascino, una boccata di ossigeno in un panorama artistico come quello parmense che tende un po' a sedersi sui risultati conseguiti. Tra gli altri spazi della città, ricordiamo il tradizionale **Nuovo Pezzani**, il piccolo e sperimentale **Teatro del Tempo**, l'eccentrico **Teatro Europa**. Segnaliamo ancora **La Corte Ospitale di Rubiera** (Reggio Emilia), un luogo doppio, con un teatro e un centro culturale ambientato in un ospedale quattrocentesco, che dopo l'apertura decisamente indirizzata verso un teatro popolare, di ricerca e di laboratorio voluta dall'ex sindaco Anna Pozzi sta vivendo negli ultimi anni vari sbandamenti di rotta. A **Ferrara** ricordiamo **Teatro Nucleo**, una compagnia storica nata dalla Comuna Baires, che continua a sperimentare e a fare teatro in situazioni di disagio come i centri di igiene mentale e il carcere.

La Romagna, territorio e organizzazione

Lungo è l'elenco in Romagna. Dal **Teatro Due Mondi di Faenza**, ad **Accademia Perduta** che, partendo da **Forlì**, gestisce varie sale, a **Ravenna Teatro/Teatro delle Albe**, fino ai teatri comunali di Forlì e Rimini, o a un sito storico come il Bonci di Cesena, gestito da Emilia Romagna Teatro, o a un teatrino vivace come quello di Longiano, dove fu sperimentata dagli anni '80, grazie anche alla presenza di una foresteria, una modalità produttiva originale: residenza agli artisti in cambio di anteprime di spettacoli che altrimenti non avrebbero mai potuto raggiungere la provincia. In questo panorama frastagliatissimo, le prime tre esperienze citate, con modalità e poetiche diverse, lavorano in stretto contatto con il territorio, allargando la produzione alla pedagogia, cercando di rendere il teatro necessario a spettatori vecchi e nuovi, conquistati o riconquistati tutti i giorni. I lavori del Teatro Due Mondi sono dedicati al teatro ragazzi e a creazioni politiche e di strada; le Albe investono moltissimo sui giovani, sul teatro come scandalo e contagio dionisiaco, rivolgendosi a un'esplorazione del presente che ha nell'attore e in una visionaria indignazione civile le sue radici; Accademia Perduta frequenta territori più tradizionali, puntando molto sul teatro ragazzi, sui comici, il circo e la musica, sempre con un predilezione per l'impegno civile. Ma il teatro romagnolo vive anche di grandi solisti: dai **Diablogues** di Vetrano e Randisi a **Imola** alle compagnie di ricerca romagnole, **Le Belle Bandiere**, **Teatro Valdoca**, **Societas Raffaello Sanzio**, **Masque Teatro**, **Motus**, **Fanny & Alexander** e altre più recenti, a ondate continue. Sono state queste, principalmente, le protagoniste di un illuminato programma nell'ambito del patto Stato-Regioni, che è stato interrotto per i soliti tagli ministeriali, appena dopo il primo anno. L'intuizione dell'assessorato alla cultura regionale era di puntare, in un territorio dove l'innovazione è di casa, sul contemporaneo e su compagnie ben radicate localmente che erano state capaci di acquistare una visibilità internazionale, per dare strutture alla creatività diffusa. Per ora tutto è sospeso. Si spera che i processi avviati possano rimettersi in moto. ■

C'erano una volta Santarcangelo e il Meeting Europeo dell'Attore di Parma, tra i più antichi e gloriosi festival italiani. Poi, lo sappiamo, i festival sono esplosi, come momenti di ricerca e di confronto, ma anche come luoghi dove poteva trovare spazio un teatro che altrove trovava poca attenzione. Oggi, in Emilia Romagna dobbiamo ricordarne altre di queste manifestazioni, di diversa entità. Tra i festival più piccoli e sperimentali, ma non tra i meno interessanti, annoveriamo **Natura dei teatri**, organizzato da Lenz a **Parma** in autunno; **Crisalide**, a **Bertinoro**, festival laboratorio a cura di Masque Teatro; **FISCO**, Festival dello Spettacolo Contemporaneo, una creazione di Xing a **Bologna** che mette a confronto artisti italiani e stranieri di diverse discipline, oltre ogni confine di genere. I festival più importanti sono, però, sempre quei due, con un nuovo arrivo. Da alcune stagioni Ert organizza a **Modena** in ottobre **Vie Scena Contemporanea Festival**, oggi sicuramente la rassegna più stimolante in Emilia Romagna. Mette a confronto produzioni straniere di teatro e di danza di grande richiamo (si sono visti spettacoli di Nekrosius, Alain Platel, Alvis Hermanis, Forced Entertainment, Rimini Protokoll, Peter Brook ecc.) con il meglio della creatività del territorio emiliano romagnolo e del panorama italiano, distribuendosi tra Modena e alcune cittadine della provincia. È diventato un appuntamento immancabile della stagione autunnale, momento in cui pure si sviluppano progetti che si potranno vedere nella forma definitiva in altri festival o teatri, oppure nell'edizione successiva. Uno spazio finalmente di livello internazionale. Anche **Teatro Festival di Parma-Meeting Europeo dell'Attore**, rivolge uno sguardo a ciò che avviene fuori del nostro Paese: ha fatto conoscere, nei suoi tanti anni di attività, teatri come la Schaubühne, il Katona di Budapest e artisti come Novarina, Minetti e Nekrosius, per citarne solo alcuni. Un po' meno entusiasmanti le ultime edizioni, dove comunque si sono aperti i veli di realtà lontane come l'Iran, qualche anno fa, e Israele, nella scorsa edizione.

Santarcangelo è stato per anni il più importante festival italiano dedicato al teatro di ricerca. In grave crisi negli ultimi tempi, per alcune scelte sbagliate di direzione, senza idee circa la sua funzione, da quest'anno intraprende un nuovo cammino. Con scelta coraggiosa e forse un po' incosciente, la direzione del prossimo triennio è stata affidata a tre artisti espressione dei ricchi umori teatrali della Romagna. Chiara Guidi della Raffaello Sanzio, Enrico Casagrande di Motus ed Ermanna Montanari delle Albe dirigeranno la manifestazione un anno per uno, fino al 2011. La



I festival luoghi di visioni in movimento

di Massimo Marino

sceita è stata propiziata dagli indirizzi dell'assessorato alla Cultura della Regione, che punta molto sul contemporaneo e su un locale/globale come possono essere tre personalità così "del posto" e tanto proiettate sulla scena internazionale e dall'opera dell'antropologo Piero Giacché e di Sandro Pascucci, che ha traghettato il festival verso questa soluzione. La triplice direzione ha sollevato, evidentemente, molti dubbi: si riuscirà a intravedere un disegno unitario, e a porre le condizioni per uno sviluppo del festival?

Riusciranno i tre a collaborare e a passarsi il testimone? Come si farà a realizzare progetti a lungo termine, se ognuno ha un tempo limitato? L'uovo di Colombo sta nell'aver una struttura di coordinamento, fatta da tre organizzatori-intellettuali (Cristina Ventrucci, Silvia Bottioli, Rodolfo Sacchetti), e

Rassegne storiche e manifestazioni nuovissime si snodano lungo la via Emilia. Con la novità di Vie Scena Contemporanea Festival a Modena e uno dei tanti cambiamenti di pelle del Festival di Santarcangelo di Romagna, che si avvia verso i quarant'anni

nel lavoro collettivo, che i tre direttori dichiarano di aver iniziato immediatamente: incontri, scambi di vedute, confronti nella diversità delle poetiche e delle visioni, per il festival. Il proposito è quello di non chiudere, ognuno, con il proprio anno di mandato, ma di continuare a suggerire, a collaborare, a realizzare. Intanto le tre edizioni hanno altrettanti titoli, che rappresentano tracce di ricerca: Chiara Guidi, con la collaborazione di Massimo Simonini di Angelica, festival di nuove musiche di Bologna, indagherà le congiunzioni tra teatro e musica;

Enrico Casagrande nel 2010 esplorerà i teatri della realtà; Ermanna Montanari, infine, nel 2011, il paradosso dell'attore contemporaneo. E i tre lavoreranno a dare al festival e a Santarcangelo quel luogo stabile di lavoro e spettacolo che finora è sempre mancato. ■



Dagli anni '90 agli anni zero oltre la forma spettacolo

di Lorenzo Donati/Altre Velocità

Uno degli elementi che danno forma alla cultura teatrale di un paese, forse il più importante, risiede in quell'atto scandalosamente privato che sta nel mezzo fra spettatore e rappresentazione. Di visioni, dunque, non potrà che continuare a nutrirsi il teatro, allargando il suo rito a risonanze collettive nei discorsi, negli scritti, nella vita di tutti i giorni. In questo veloce percorso attraverso i gruppi emiliano romagnoli degli ultimi vent'anni, non vogliamo tentare né bilanci né affondi teorici, piuttosto rimarcare come questa regione abbia in maniera eccezionale alimentato le visioni che poi, anche a distanza di due decenni, restano fra le più significa-

Una scena viva, composta da gruppi in ascolto delle domande del presente. Da Fanny & Alexander ai Menoventi, da Motus al Teatrino Giullare, l'Emilia Romagna delle ultime generazioni disegna una geografia inquieta, intenta a rinnovare un possibile senso per le arti sceniche oggi

tive di tutto il teatro italiano, al di là di ogni "geografia felix" e storiografiche ondate. Esperienze "ultralocali" e universali, per dirla con Marco Martinelli: partendo dalle Albe di Ravenna, fino alla Cesena della Raffaello Sanzio e del Teatro Valdoca, spingendosi a Parma da Lenz Rifrazioni. Circa una decina d'anni dopo la nascita di questi gruppi, si cominciò a parlare dei Teatri '90: fiorirono convegni, rassegne, incontri. Ci basti qui dire, a un rapido sguardo sui loro ultimi anni di lavoro, che si tratta di compagnie che continuano a raccogliere i problemi del presente, mettendoli in relazione con altre inquietudini e altri territori (l'arte, la musica e la letteratura contemporanee, gli avvenimenti di cronaca e il modo diffuso di trattarli, l'analisi sociologica e antropologica) allargando sempre gli orizzonti e senza accontentarsi. Non sarà un caso, dunque, che il formato spettacolo sia diventato insufficiente, come se l'opera stesse nell'esperienza e precipitasse in manifestazioni sempre parziali, comunque da mettere in relazione a percorsi che non possono risolversi in uno solo spettacolo. Ne è un esempio la modalità creativa per cicli dei ravennati **Fanny & Alexander** (nati nel 1992, come i Motus e i Masque Teatro): prima riscrivendo l'immaginario di Nabokov, recentemente inventando un archetipo proveniente dalla fiaba cinematografica e incrociando l'universo letterario di Tommaso Landolfi. Il progetto sul *Mago di Oz*

ha preso le mosse dal ripensamento dei linguaggi dell'opera lirica adagiando gli spettatori su materassini, come rifugiati in attesa che passi il ciclone (*Dorothy. Sconcerto per Oz*), per approdare per ora a una riflessione che ci interroga sul modo in cui ci rapportiamo al potere (*Emerald City*) e mette in dubbio la possibilità stessa dell'arte di sopravvivere (*East*). Se da Ravenna ci spostiamo a Rimini, un altro percorso per tappe ci viene offerto da **Motus**. *X (ics) racconti crudeli della giovinezza* ha sostato nel "terzo paesaggio" delle periferie, partendo dalle colonie abbandonate della riviera, passando per centri commerciali adagiati ai bordi delle statali, fino a toccare le città dormitorio in Germania. In questi posti continua a crescere un'erba tenace e tagliente, come vuole la suggestione di Gilles Clément; Motus con estrema delicatezza ne ha spiato le presenze umane, i discorsi, le contraddizioni, facendosi quasi da parte lungo tre movimenti spettacolari carichi di una visionaria vena antropologica. Infine il bolognese **Teatrino Clandestino** (1990), dopo i cicli *Madre e Assassina* e *Milgram*, aveva descritto in forma di dj set la generazione dei trentenni, quella nata dopo la caduta di un immenso asteroide, attraverso le parole di violenza domestica e televisiva di *Ossigeno* di Ivan Vyrpaev. Ora Pietro Babina si sta chiedendo quale sia lo spazio per le passioni personali, per l'immaginazione di un futuro sul suo "mezzo metro quadro di terra", in scena con chitarra e microfono nell'ultimo *Candide o il bastardo*. Mentre il *Comune spazio problematico* di Fiorenza Menni e Andrea Mochi Sismondi è un'indagine sul concetto di anarchia in una comunità Rom, tutt'ora in fase di studio. Caso a parte, tornando in Romagna, rappresentano i **Masque Teatro**. Il loro è un teatro filosofico che non rinuncia al contagio, basti pensare a festival come *Crisalide* e al recente *Zebra*. Strenuamente e forse solo in apparenza isolati, nell'ultimo *Head VI* il gruppo forlivese ricerca una metafisica dell'immagine che si dà per folgorazioni, lontano da dinamiche narrative piane e forse anche razionali, come la pittura di Bacon descritta da Deleuze, che ispira lo spettacolo. Si dovrebbe poi sostare più a lungo su Bologna, sulle sue visioni che spesso cavalcano altri circuiti rispetto ai quattro gruppi citati. Pensiamo al regista **Andrea Adriatico**, che prosegue il suo discorso d'autore attraversando Pasolini, Copi, Koltès. Pensiamo alla drammaturgia di scena di **Nicola Bonazzi** e **Pietro Floridia** dell'Irc di San Lazzaro, teatro sempre affollato da un pubblico appassionato, o alle visioni a metà fra teatro ragazzi e ricerca sullo spazio/tempo della rappresentazione di **Laminarie**. Infine, usciti dalla città in direzione Vignola, si arriva al "deposito attrezzi" del **Teatro delle Ariette**. Il loro è un teatro autobiografico, un impasto fra Tom Waits, Pasolini e gli animali del cortile, che termina quasi sempre con la riscoperta del valore del convivio, come il "teatro nelle case" che da anni organizzano.

Sebbene parlare di "padri" e maestri per i gruppi nati attorno al Duemila possa sembrare forzato, è innegabile che le opere delle compagnie nate negli '80 e '90, concomitanti con la fucina di festival come Santarcangelo, siano fra i tasselli fondamentali della formazione dei percorsi più recenti. Eppure, questi sono e restano "anni zero", non solo cronologicamente. Anni in cui si è seminato molto, a volte lavorando isolati in fredde sale prove, altre volte cavalcando repentine correnti di visibilità. Sono proliferati bandi, residenze, finanziamenti Pogas. I festival, per alcuni di questi gruppi, sono apparsi davvero un circuito alternativo agli ingessati Stabili. Il vento però cambia spesso direzione, a seconda dei governi ma anche delle mode dell'estate. Si vedrà col tempo cosa

racconteremo di questi anni, intanto teniamoci il monito di crolli sempre dietro l'angolo, consapevoli che domani potrebbe essere necessario ricominciare, per l'appunto, da zero. Intanto lungo la via Emilia e l'Adriatica ascoltiamo Vasco Brondi, alias Le luci della centrale elettrica, ferrarese: "Che cosa racconteremo, ai figli che non avremo, di questi cazzo di anni zero?". Probabilmente quello che siamo ed amiamo, in quel mezzo fra scena e platea, con la responsabilità di custodire lo "zero zero" di questi gruppi, come quello della farina che è la base per ricette più complesse. I **Menoventi** stanno a Faenza, si sono conosciuti durante il corso Epidemie diretto dal Teatro delle Albe. I loro spettacoli ci comprendono sempre, e senza scampo: la regina *Semiramis* prima ci fa applaudire, poi ci chiama in causa affinché la osanniamo, incerta sui limiti del suo potere ma facendo vacillare anche il nostro. Mentre nell'ultimo *Invisibilmente* due maschere ci devono intrattenere, prima che lo spettacolo inizi. Solo che lo spettacolo non inizia e qualcuno ci sta osservando, per mandare dei sottotitoli che descrivono le azioni di chi sta in scena e di chi guarda. Teatro d'attore è anche quello di **Oscar De Summa**, attivo nel bolognese e intento a fare proprio l'universo shakesperiano, ora riscrivendolo sul suo corpo ora "alleggerendolo" per portare *Amleto a pranzo e a cena*: salta così la possibilità d'immedesimazione in attori che si scambiano i personaggi e ridono di se stessi, sfuggendo al rischio di parole consumate. Lo spazio e la sua immaginazione sono invece i cardini delle performance di **Cosmesi**: il gruppo metà bolognese e metà friulano concepisce architetture che si fanno drammaturgia, preservando una vena ironica oggi rara. Un coniglio gigante compare dopo il suicidio nell'Audi della donna di *Cumulonembi alla mia porta*, la *Primadonna* è una bionda a cui si gonfia la gonna fino a inglobarla, e partorisce un uovo che ci è lanciato ai piedi, metafora dell'opera che così si conclude. Caso completamente *sui generis* è quello del **Teatrino Giullare**, tra i pochi in Italia che abbiano saputo reinventare la lezione kantoriana: le lingue di Beckett, Bernhard, Koltès si confondono fra la vita degli attori e la "morte" di pupazzi, maschere e oggetti, veicolate da un linguaggio che regge il passo dei classici. Teatri al plurale, dunque, in quello spazio che da zero si apre al potenziale come le visioni di altri due gruppi, per ora impegnati a sondare limiti e prospettive della rappresentazione: la camera ottica che proietta frammenti di senso dei ravennati **Ortographe**, il corpo e la sua sacralità nelle schegge filosofico/performative di *Pharmakos* di **Città di Ebla**, di casa a Forlì ma operanti a due passi da un paese che si chiama Terra del Sole. ■

In apertura, una scena di *Candide (o il bastardo)*, di Teatrino Clandestino; in questa pag., Consuelo Battiston in *Semiramis*, del gruppo Menoventi.



gli autori



Una drammaturgia a misura d'attore

di Giuseppe Liotta

Nonostante l'Emilia Romagna sia sede del più importante concorso per testi teatrali, il **Premio Riccione**, recentemente rinnovato nella sua prestigiosa giuria (presidente Umberto Orsini), i drammaturghi nati o residenti in regione sono tutti isolati e dispersi, ognuno per conto proprio, un piccolo, invisibile esercito composto da scrittori, comici, poeti, filosofi, docenti universitari, sceneggiatori, ma soprattutto attori e attrici che si scrivono i testi "addosso". Campione assoluto di questa "nuova espressività" scenica è **Alessandro Bergonzoni** che, nell'arco di vent'anni, si è inventato un linguaggio drammaturgico nuovo fatto di paradossi, non-sense, una catena inesauribile di frasi, aforismi, detti continuamente contraddetti da un tono di voce, una pausa, un semplice gesto o un lungo movimento del corpo - quasi estensione fisica della parola parlata - significati incensantemente capovolti, vicini al delirio verbale e all'immaterialità fisica del suo corpo quando agisce in scena, da *La saliera* e *l'ape Piera* al recente *Nel*. In questa tipologia dell'autore-monologante troviamo anche **Giorgio Comaschi**, inventore di un brillante genere teatrale pseudo-poliziesco con incorporato un giocoso coinvolgimento del pubblico (l'ultimo in ordine di tempo *La mosca di Comaschi*); **Matteo Belli**, che rappresenta una variante singolare per le caratteristiche particolari della sua recitazione e di una voce straordinariamente "studiata", estesa fino all'esercizio di stile più raffinato e citazionistico, e **Francesco Freyrie**, che non recita ma scrive i testi per l'attore Vito, con cui ha for-

mato una "ditta" teatrale assolutamente "vincente" al botteghino, ma decisamente "perdente" in una valutazione appena "critica" dei loro lavori. Vincente su entrambi i fronti è invece **Stefano Benni** con i suoi numerosi testi che svariano dal monologo, spesso dedicato ad amici attori e soprattutto attrici (Angela Finocchiaro, Lucia Poli, ma anche Ugo Dighero, i Broncoviz, Maurizio Crozza...), alle pièce di più ampio respiro in cui si intrecciano fantasia, comicità corrosiva e invenzioni poetiche e dolenti. Il suo è un mondo popolato di memorabili figure femminili (*La topastra*, *La signorina Papillon*, *Pinocchia*, *La misteriosa scomparsa di W*) e di nevrotici di oggi che strizzano l'occhio alla letteratura teatrale e non (*Amlieto*, *Dottor Divago*, *Sherlock Barman*),

È un popolo ricco ed estremamente composito quello degli autori emiliano romagnoli, non ha dato vita a "scuole", ma semmai a singole individualità: dalla comicità surreale di Bergonzoni e Benni alla drammaturgia per la scena di Gozzi, dal teatro di poesia della Gualtieri a quello in lingua di Baldini e Spadoni, dalle creazioni "collettive" di Martinelli al male di vivere di Franceschi e tanti altri

senza dimenticare la passione per l'universo musicale (*Il melologo degli insetti*, *Onehand Jack*, *Misterioso*).

La stretta relazione tra scrittura drammaturgica e scrittura di scena, declinata nella modalità del drammaturgo-regista, ha in **Luigi Gozzi** - dolorosamente venuto a mancare lo scorso settembre - il rappresentante più illustre. Il suo lavoro di drammaturgo partiva essenzialmente da una storia intesa soprattutto come trama di un racconto da ri-narrare attraverso la scena, seguendo una jamesiana strategia del "punto di vista circoscritto". Intrecci di narrazioni in cui la scoperta metateatralità del testo diventa occasione di una scrittura in continuo divenire. Insieme a Nicola Bonazzi, Pietro Floridia e Andrea Paolucci nel 2004 aveva scritto *L'attentato*. A partire da questa esperienza, i tre giovani drammaturghi, che da alcuni anni guidano le sorti del Teatro Itc di San Lazzaro di Savena, hanno consolidato e definito ancora meglio il loro ruolo all'interno del teatro che dirigono, ma soprattutto hanno dato, in particolare **Pietro Floridia** e **Nicola Bonazzi**, ulteriore slancio e una maggiore sicurezza alle produzioni e ai loro lavori drammatici. Ricordiamo *Liberata* di Nicola Bonazzi e *Tiergartestrasse 4. Un giardino per Ofelia* di **Pietro Floridia**. Un discorso a parte merita **Mario Perrotta** autore assieme a Nicola Bonazzi di *Italiani Cincalì!* e del recente *Odissea*, scritto da solo, esempio particolare di un teatro di narrazione più vicino all'idea di uno spettacolo teatrale non strettamente monologante.

Chi invece nella scena vive e consuma la sua drammaturgia d'attrice e tutte le parole che scrive e dice è **Mariangela Gualtieri** il cui lavoro si identifica strettamente con quello del Teatro della Valdoca di Cesena di cui è stata fondatrice insieme al regista Cesare Ronconi. Il suo è teatro di poesia, o poesia di scena, coi suoi rimandi sia alla sensibilità semplice e lacerata di Amelia Rosselli ma anche alle insondabili epifanie di un ineshausto "monologo interiore" riversato con artaudiana, viscerale carnalità, nel corpo del teatro: *Antenata*, *Fuoco centrale*, *Nei leoni e nei lupi*, *Parsifal*, *Chioma*, *Fango che diventa luce*, tra i testi più noti.

Romagnolo è anche il poeta e scrittore **Raffaello Baldini**, autore di due monologhi teatrali *Zitti tutti* e *Carta canta* che devono alla passione di Ivano Marescotti e Marco Martinelli per questo autore, scomparso nel 2005, la loro fortuna scenica. **Marco Martinelli** è anche autore di tanti testi portati in scena dal suo Teatro delle Albe, da *Siamo asini o pedanti a Incantati*, *parabola dei fratelli calciatori*, a *Salmagundi*, e poi *All'inferno I Polacchi* e quelle "riscritte" che diventano testi "originali" come il *Baldus* o *Il Sogno di una notte di mezza estate*. Copioni, partiture, testi scritti e "improvvisati" che hanno un comune denominatore drammaturgico: quello d'essere soprattutto l'esito di un processo di creazione scenica collettivo, che trova la sue ragioni più profonde e i suoi temi in un teatro come laboratorio spalancato sul tempo presente. Ma è anche sodale di **Nevio Spadoni**, appartato autore di un "teatro di poesia", di cui mette in scena il magnifico *L'isola di Alcina*.

Fra i poeti-drammaturghi un posto a parte spetta al bolognese **Roberto Roversi**, classe 1923, coscienza critica e civile per più di una generazione di intellettuali, scrittori e politici che vivono nella città delle Due Torri. Simultaneità, incroci temporali, interesse scene in cui non si riesce a distinguere, nella stesura drammatica, fra prosa e poesia, come nei testi più grandi del suo amato Bertolt Brecht. Sono la caratteristica più importante delle sue opere: *La macchina da guerra più formidabile*. *La macchina d'in-*

chiostro, *Unterdenlinden*, ma su tutti svetta lo straordinario dramma storico su *Enzo Re*. La lezione brechtiana è anche presente nei lavori di **Gianfranco Rimondi**, storico critico teatrale e drammaturgo di Bologna, autore di vari testi fra i quali ricordiamo *Basilio e l'amico Metro*, *Contaminazione per Rosa Luxemburg*, *Serata di fine secolo*, e, il più rappresentato fra tutti, *L'eroica e fantastica operetta di via del Pratello* dove precisi rimandi al teatro epico convivono magistralmente con più esplicite atmosfere più vicine ai drammi di Raffaele Viviani. Chi invece, curiosamente, si pone dei problemi strettamente legati alla forma teatrale è **Giorgio Celli**, entomologo di larga e consolidata fama, vincitore nel 1975 del "Premio Pirandello" per il teatro e autore di trenta drammi ora pubblicati tutti in un unico volume dal titolo *La zattera di Vesalio e altri drammi*. Dentro la struttura "classica" del suo teatro (l'amato Ibsen, Calderon, Strindberg, Lope de Vega) si agitano i fantasmi di un immaginario novecentesco spaventoso e ineludibile: dalle paure della guerra, alla faticosa ricerca di una civile convivenza fra gli uomini, dalla maschera del potere, agli svelamenti dell'amore, al bisogno del teatro per potere continuare a vivere.

Soprattutto poeta, **Gregorio Scalise** ha cominciato a scrivere per il teatro nel 1978. Con *Il pupazzo azzurro*, l'anno dopo vince il Premio Riccione. *Vita di Carol* inaugura le sua precipua modalità drammaturgica che è quella di ricostruire le vite di personaggi-simbolo, cercando di cogliere gli aspetti più inquietanti sconosciuti della loro personalità, come per esempio in *Marylin*, 5 agosto, *Milena risponde a Kafka*, *Zelda* e *Sartre*. *From Medea* di **Grazia Verasani**, prodotto lo scorso anno da Nuova Scena-Arena del Sole, è un piccolo gioiello di orchestrazione drammaturgica e ha regalato alla scena bolognese una nuova drammaturgia che riesce a coniugare la forma teatrale con una scrittura "narrativa" in cui, dietro l'apparenza delle conversazioni più normali, si nascondono grandi segreti. Così è anche per i suoi ultimi testi teatrali *Vuoto d'aria* e *Villa Forsizia*, dei quali è prevista una prossima realizzazione scenica.

Naturalmente non ci siamo dimenticati di **Vittorio Franceschi**, il più noto fra i drammaturghi bolognesi in attività. Autore, attore, regista, teatrale, ha scritto e rappresentato tantissimi testi: *Scacco pazzo*, *Jack lo Sventratore*, fino ai più recenti, *Il sorriso di Dafne* e *Dialogo col sepolto vivo*. Il male di vivere, che assume nel teatro di Franceschi le forme visibili di vere e proprie patologie fisiche e mentali, è il tema dominante dei suoi lavori. Il suo stile drammaturgico ha un segno violentemente grottesco e oscilla fra reale e immaginario. Il suo amore per la lingua italiana lo porta a una scrittura attenta alla scelta delle singole parole, al ritmo giusto da dare a una frase, "intagliata - come dice Franceschi - su quella storia, su quel personaggio". L'abbiamo lasciato per ultimo perché, in qualche modo, la sua esperienza teatrale, cominciata agli inizi degli anni '60, insieme al fondamentale impegno politico e didattico, racchiude e simboleggia quanto fino qui abbiamo tracciato. ■

In apertura, Vittorio Franceschi, autore, regista e interprete di *Il sorriso di Dafne*; in questa pag., Alessandro Bergonzoni.





Quale danza in Emilia Romagna?

di Lucia Oliva/Altre Velocità

Così l'Emilia Romagna difende la danza, la sua e quella del mondo, nella doppia accezione della danza che si fa e della danza che si vede. La struttura che in regione capitalizza e assume gran parte delle risorse è senza dubbio la compagnia **Ater Balletto**, riconoscibile per la sua inossidabile matrice neoclassica, di casa a **Reggio Emilia** così come il bel festival, **Red**, sempre gestito da Ater e che abita in maggio i teatri della città e non solo. Un altro festival, che va a unirsi a una stagione variegata che spesso affianca balletto e hip hop, è quello integralmente dedicato alla danza contemporanea dal **Teatro Comunale di Ferrara**: nell'autunno della cultura uno spiraglio di luce e un'occasione oramai irrinunciabile per i tanti appassionati di danza. Un festival che ha contribuito negli anni a formare un pubblico e ha messo a confronto le aspirazioni di futuri coreografi con l'opera dei maestri. Perché sicuramente questa è una ricchezza di questa terra: non solo strutture e

Anche quando la regione era felix, la danza stentava a raggiungere la visibilità di altre esperienze teatrali. Oggi, alla grettezza della politica culturale governativa si prova a rispondere a ogni livello, dagli artisti ad alcuni amministratori, passando per gli organizzatori e gli operatori

reti di operatori illuminati, come in **Anticorpi**, ma anche singoli artisti capaci di una danza inquieta perché in perenne ricerca di una forma che la riveli senza imprigionarla.

I nomi da citare sono diversi, diversi per gradienti concettuali e per trafittura emozionale, diversi per esperienza e per sostanza: chi adulto e chi meno, chi stakanovista e chi fortuito, chi noto e chi dimenticato, chi danza e chi no. Così l'elenco può avviarsi ma difficilmente concludersi perché espande e travalica i confini della regione. Se le annodature rigorose di **Simona Bertozzi**, le trasfigurazioni allegoriche di

Francesca Proia, la centratura figurale di **Sonia Brunelli**, l'onirico cambiar di pelle dei **Dewey Dell** di **Teodora Castellucci**, l'ironia straniata di **Daniele Albanese**, le mutazioni distopiche di **Francesca Pennini** hanno casa e indirizzo in regione, che dire della patafisica danzata di **Stefano Questorio**, delle esperienze seriali di **Paola Bianchi**, dell'irridente femminilità di **Martina La Ragione**, dei corpi allucinatori di **Fabrizio Favale**,

della vocazione ibrida dei **Le-gami**, e come considerare il **gruppo nanou** e la sua ricerca in bilico su più dimensioni, o le performance ogni volta diverse di **Antonio Rinaldi**? Dove abita davvero la danza? La parola che ne segna la casa è troppo piccola, e troppo stretta è la catalogazione regionale. Fra i pochi nomi citati non esistono a prima vista coordinate comuni se non quella di una estrema concentrazione sul proprio linguaggio, sul proprio dire. Un linguaggio che accorpa ambiti e tecniche plurali ma che sembra basarsi sull'affilatura di un pensiero che diventa scena, un pensiero restituito spesso attraverso un'accelerazione formale che lo trasforma in un gorgo e risucchia ogni attenzione, anche quella del pubblico. Ma se ci si sposta appena dalla verticale della calibratura scenica e si abbandona la focalizzazione su ciò che accade in quei pochi metri quadri di linoleum si scopre che quello che molti di questi artisti cercano di muovere è in realtà lo spazio che sta fuori dal teatro, uno spazio forzatamente transregionale in cui si abita per necessità e per virtù, in cui si cercano alleanze e si guarda oltre al proprio profilo per scovare altri luoghi, altri modi, altri mondi. Perché l'unico territorio che veramente conta, quando si parla di danza, è quello di un'immaginazione che non rinuncia a scontrarsi con la realtà, soprattutto quando è quella inimmaginabile di questo paese, in questo tempo. Un'immaginazione che si trasformi in un'opera capace di raggiungerci e di venire a bussare alla nostra porta, ovunque sia la nostra casa. ■



Dal DAMS alla STOA geografia della formazione

Disegnare una geografia emiliano-romagnola sulla formazione significa valorizzare delle specificità e delle eccellenze che le diverse province della regione possiedono in tema di educazione alle arti. Da ovest: **Piacenza** con la preziosa presenza del **Teatro Gioco Vita** offre percorsi laboratoriali di teatro d'ombre sia per bambini che per insegnanti ed educatori, finalizzati all'acquisizione di strumenti per realizzare esperienze di teatro d'ombra. Il **Teatro delle Briciole** di **Parma** spicca per la bella iniziativa di LabTdB, un laboratorio di scenografia e attrezzeria teatrale. La presenza di un festival importante nel panorama della danza italiana e internazionale come **Red-Reggio Emilia Danza** crea il fertile terreno per workshop con famosissimi coreografi come Russell Maliphant, Sasha Waltz e Batsheva Dance Company, per citarne solo alcuni, ma anche seminari tematici, incontri e presentazione di libri aperti a tutto il pubblico interessato. **Emilia Romagna Teatro Fondazione**, il Teatro Stabile dell'Emilia Romagna con sede a **Modena**, organizza ogni anno attività di formazione per attori e performer, corsi che spaziano dall'offerta più classica pensata per gli attori (come i corsi per attori con il regista Massimo Castri) fino all'incontro con il lavoro più sperimentale e ardito di Chiara Guidi sulla tecnica vocale molecolare. Nel bolognese scegliamo di citare il lavoro costante e capillare che l'**Itc Teatro** di **San Lazzaro di Savena** offre da anni attraverso diverse proposte per bambini, per adulti principianti e professionisti nel campo dell'espressività corporea, della danza, del teatro e della musica. La presenza del **Dams** a **Bologna** ha fatto sì che da anni le strutture interne al dipartimento come il **Cimes** e il centro di promozione teatrale La Soffitta abbiano organizzato momenti di studio e visione aperti agli studenti ma anche alla città. Nel corso dell'ultimo decennio, il **Teatro Comunale di Ferrara** ha dato corso a diversi progetti formativi che dalla programmazione di Prime Visioni Festival, rassegna dedicata alla danza, hanno tratto suggerimento per l'attivazione di attività collaterali mirate al coinvolgimento degli artisti ospiti, del pubblico e degli aspiranti danzatori grazie a importanti workshop con Wim Vandekeybus, Ismael Ivo, Carolyn Carlson. La **Non-Scuola del Teatro delle Albe** di **Ravenna** da quasi vent'anni si pone come il fronte non accademico del teatro portato nelle scuole e nei licei, un teatro capace di risvegliare il corpo e i sensi, che in un condensato di squadra, coro e comunità costruisce la tangibile possibilità nella creazione non utopica di mondo migliore. La **Stoa** di **Cesena**, infine, è la recente scuola sul movimento ritmico tenuta da Claudia Castellucci che dal 2004 a oggi ha coinvolto in maniera sempre crescente gruppi di adolescenti, mentre in provincia di Rimini, e precisamente a **Mondaino**, troviamo l'**Arboreto** che nasconde un teatro e una casa aperti alle residenze degli artisti e a un fitto calendario di incontri, laboratori, residenze e spettacoli. *Agnese Doria/Altre Velocità*

In apertura, Agata Castellucci in *à elle vide*, di Dewey Dell (foto: Laura Arlotti/Altre Velocità); in questa pag., in alto, Francesca Proia e Danilo Contini in *Qualcosa da Sala* (foto: Laura Arlotti/Altre Velocità); in basso, una coreografia della Stoa (foto: Carlo Bragagnolo).





Il sessantaseienne regista tedesco ha lavorato in molte città della Germania prima di ritornare a Berlino, dove si era formato e dove, in questa stagione, firma ben tre allestimenti in tre diversi e prestigiosi teatri. Presente in tutte le ultime edizioni del Theaterreffen, da sempre frequenta tanto i classici (Shakespeare, von Kleist, Cechov) quanto i contemporanei (Handke, Reza, Schimmelpfennig), sempre privilegiando, in spazi scenografici spesso di essenziale leggerezza, la pregnanza del testo e la fisicità dell'attore

JÜRGEN GOSCH ubiquità teutonica

di Davide Carnevali

Non si può dire sia del tutto usuale nel panorama berlinese, in cui ogni teatro *ha*, o meglio è un marchio di fabbrica, leggere il nome di uno stesso regista nei cartelloni di due diverse sale. Figuriamoci tre. Eppure in questo 2009 il nome di Jürgen Gosch non solo compare come di consuetudine nella stagione del Deutsches Theater, ma spunta anche nei programmi multicolori della Volksbühne, e tra gli ordinatissimi pieghevoli del Berliner Ensemble. Il fenomeno non deve comunque stupire più di tanto: il dono dell'ubiquità di Gosch è a portata di statistica. Basti pensare che nelle ultime sei edizioni del Theaterreffen - il festival che ogni anno raccoglie e accoglie al Haus der berliner Festspiele i dieci migliori spettacoli da paesi di lingua tedesca - Gosch è stato presente in tutte le rassegne, e con ben otto allestimenti, prodotti da cinque strutture differenti. Nel 2004 con *I villeggianti* di Gorkij, per il Düsseldorfer Schauspielhaus; nel 2005 con *Chi ha paura di Virginia Woolf?* di Albee, per il Deutsches Theater; nel 2006 addirittura con un *Macbeth* sempre da Düsseldorf e le *Tre sorelle* dal Schauspielhannover; nel 2007 con *Il dio della carneficina* di

Yasmina Reza prodotto dallo Schauspielhaus di Zurigo; nel 2008 con lo *Zio Vanja* del Deutsches Theater, che verrà bissato quest'anno da *Il gabbiano*, in coproduzione con la Volksbühne, a cui si aggiunge *Qui e ora* di Schimmelpfennig, montato a Zurigo.

Girovago dopotutto Gosch lo è sempre stato; nato nel 1943 a Cottbus, in quello che sarebbe di lì a poco diventato territorio della Ddr, si trasferisce ventenne a Berlino Est per studiare alla Scuola Superiore d'Arte Drammatica "Ernst Busch". Sul finire degli anni Sessanta debutta come regista al teatro di Potsdam, ma la notorietà arriva solo un decennio più tardi, quando apre la stagione '78/'79 della Volksbühne con un *Leonce e Lena* ricco di allusioni neanche troppo sottili al muro e al regime comunista, e quindi giudicato un tantino troppo critico nei confronti del sistema. L'anno successivo Gosch espatria dunque oltre cortina, alla volta di Hannover e Brema. Il riscatto avviene a Colonia, con un *Misanthropo* molieriano prima, e un *Edipo* sofocleo poi, quest'ultimo premiato nel 1985 alla Biennale Teatro di Venezia. Dal 1984 al 1988 è al Thalia Theater di Amburgo, per poi tornare a Berlino, questa volta sponda occidentale, alla Schaubühne. L'esperienza non è delle più felici, e

si interrompe prematuramente dopo neanche due anni, lasciando Gosch libero di lavorare a Bochum, e a Francoforte sul Meno. Dal 1993 è regista residente al Deutsches Theater, con una parentesi, dal 1999 al 2006, al Schauspielhaus di Düsseldorf e al Deutsches Schauspielhaus di Amburgo. Nel suo vastissimo repertorio rientrano tanto i classici - Shakespeare, von Kleist, Cechov, Gorkij, tra gli altri - quanto i contemporanei, a partire da Peter Handke fino a Yasmina Reza, e soprattutto Roland Schimmelpfennig, di cui recentemente ha messo in scena anche *Calypso*, *Idomeneus*, *Il regno delle bestie*, *Sulla Greifswalderstrasse*, *La donna di prima*, *Push up 1 - 3*, *Prima/Dopo*.

Fedele collaboratore del regista brandeburghese, è lo scenografo e costumista Johannes Schütz. Il suo apporto è tutt'altro che secondario; gli allestimenti di Gosch nascono spesso da una precisa idea di leggerezza dello spazio che, sottratto al peso di scenografie ingombranti, lasci parlare il testo. In *Chi ha paura di Virginia Woolf?* il salotto di Martha e George è costruito da fili sottili, una scatola dalle pareti invisibili, inconsistenti; un'architettura effimera come le fantasie che i protagonisti costruiscono per se stessi e per i loro ospiti. Potenza dell'immaginazione, dall'alto pende un foglio di carta, il quadro che George commenta con Nick all'inizio della prima scena, e da cui in sostanza prende il via la persecuzione psicologica della giovane coppia. Di tangibile ci sono solo quattro sedie e un tavolo con le bottiglie di alcolici, che scandiscono il ritmo del gioco, e alimentano la parlantina e l'immaginazione dei protagonisti. Quando gli ospiti se ne vanno e la tensione svanisce, anche la sala dei giochi e delle torture smette di sussistere, e Martha e George - Corinna Harfouch e Ulrich Matthes, entrambi formidabili - tornano a sistemarsi contro la parete di fondo, corpi senza voglie, che aspettano inerti la prossima notte di festa. L'esplorazione dei rapporti coniugali continua con *Il dio della carneficina*. Ancora una volta tutto gira intorno a una doppia coppia, in una serata di incontro che si converte in scontro di classe. Ora lo spazio non è più così spoglio: il comico si attacca agli oggetti, alle pile di libri dei salotti borghesi, scivola sul pavimento bagnato e provoca piccoli disastri intorno e dentro i protagonisti, generando un minuto caos che scappa di mano a tutti. Ne nasce una commedia di cui Gosch sa smorzare certe arie di raffinatezza eccessiva e forse un poco pretenziosa. Eppure l'amaro che resta sul fondo non si perde, e anzi invita a riflettere sugli effetti a breve termine dell'egocentrismo, più di quanto ci si potrebbe inizialmente aspettare.

Ma lo spazio svuotato di Gosch è soprattutto territorio libero per un teatro nudo e crudo, in cui gli attori hanno tutta la libertà di far esplodere la propria fisicità, giocare con la propria voce e il proprio corpo, mettere a soqqadro la scena. Nessuna pretesa di illusione, così che spesso le luci in sala restano accese durante tutto lo spettacolo: il pubblico è un invitato, e la distanza tra palco e platea si riduce al minimo. Il *Macbeth* del 2005 ne è uno splendido esempio, coraggioso e squisitamente polemico. È vero che durante la prima e non solo, molti abbandonarono la sala perché sette attori che girano nudi per il palco, che imprecano, orinano e defecano *in praesentia*. Ma qui c'è in fondo tutta la gretta forza dello *scottish play*: nelle mani insanguinate di Banquo che sporcano il viso e

poi il corpo nudo di Macbeth cosparso di talco, il posticcio e caduco imbellettamento di un candore ipocrita. Nella grottesca apparizione delle tre streghe porcine confusionarie e inquietanti; e in una goffa lady Macbeth eccessivamente mascolina, che non si sente proprio a suo agio nei panni di una donna. È finzione a vista, gli attori, tutti uomini - e tra tutti, bravissimi, va menzionato almeno Ernst Stötzner - giocano a travestirsi, spogliarsi, cambiare di personaggio. Gli spargimenti di sangue vengono da barattoli di vernice rossa, che imbratta tutto di una densità vera, corposa, viva. Così come la distruzione della scena, il velo del fondo squarciato, i tavoli rovesciati, le macchie sul pavimento, restituiscono perfettamente l'idea di un disastro irreversibile che si è compiuto, che ha lasciato il segno e nulla più permette, nemmeno il completamento di una ballata finale per chitarra acustica, che si interrompe bruscamente nello sconcerto generale.

Il dittico cechoviano degli ultimi due anni rinuncia invece al caos della scena sporca e ai colori vivaci, per uno spazio però ancora scarno, senza profondità, appiattito su una parete minacciosamente spintasi fin quasi al proscenio, che costringe gli attori a muoversi in uno spazio angusto e limitante, in particolar modo nel *Vanja*. Qui il tono dominante è un giallo ocra che sa di fiori appassiti come il desiderio di Ivan Petrovic per Elena; il primo è un Ulrich Matthes dallo sguardo triste, che alla vita chiede poco e ancor meno ottiene; la seconda una Constanze Becker ingenua e sensuale, nel suo vestito estivo. Ennesima prova di bravura di Gosch è il saper meravigliosamente dosare il ritmo comico - stupendi i duetti tra Matthes e l'Astrov di Alexander Khuon - e i picchi di tensione - una nota di merito alla Sonja della giovanissima Meike Droste. La bellezza del *Vanja* di Gosch è la poesia del tempo perduto, la sua amara presa di coscienza, e la speranza vana, remota e insulsa, di quel lumino che nel finale resiste allo spegnersi delle luci, mentre Astrov suona sulla sua chitarra una vecchia canzone. *Il gabbiano* mantiene più o meno inalterato il cast e la scena, che muta di colore tingendosi di grigio, e si apre ai lati. Contro la parete resta il gradino su cui gli attori siedono quando esauriscono le loro battute, e diventano un po' spettatori del gioco metateatrale cechoviano. Si respira insomma la stessa atmosfera del *Vanja*, nella prima parte forse meno soffocante perché i giovani non hanno ancora perso le speranze nel futuro. Eppure appare chiaro che si tratta pur sempre di un dramma di desideri non corrisposti. Ma se Ivan Petrovic falliva anche nei suoi tentativi di omicidio e suicidio, e il tempo seguiva il suo corso in una riconciliazione inevitabile e quindi ancor più penosa, nel *Gabbiano* la morte arriva davvero e il tempo si spezza. E quando Dorn annuncia a Trigorin che Kostja si è appena suicidato, la scena si congela di colpo in un lancinante *tableau vivant*, il cui sfondo grigio si fa più freddo di una lapide. ■

In apertura, un'immagine di *Macbeth*, di Shakespeare; in questa pag. una scena di *Zio Vanja*, di Cechov.





B
e
r
l
i
n
o
/
2



DA MITTE A KREUZBERG la scena è indipendente

di Elena Basteri

Il nostro tour tra i teatri indipendenti berlinesi comincia dal quartiere di Mitte, nel cuore della ex parte est della città. Qui nascono nel 1996 per mano di un'allora giovanissima Sasha Waltz e del gruppo teatrale Lubricat le **Sophiensaele**. L'idea dei fondatori di creare uno spazio per la produzione e la presentazione di nuovi lavori di artisti emergenti è tutt'oggi centro di questo luogo che, a dispetto dell'apparenza fascinosamente decadente, vive un momento di grande splendore. Sotto la direzione artistica di Amelie Deuffhard fino al 2007 e di Heike Albrecht attualmente, le Sophiensaele si dichiarano infatti ancora soprattutto un luogo di produzione. Qui gli artisti trovano le condizioni e l'humus adatto per potersi dedicare a nuove creazioni: sale prove, un supporto drammaturgico adeguato ma anche la possibilità, attraverso una rete di coproduttori europei, di far sopravvivere e circolare il loro

lavoro. Qui si sono fatti le ossa registi e coreografi che poi hanno raggiunto fama internazionale come Nico and the Navigators e Constanza Macras. La sensibilità alla problematica dei processi di lavoro è una caratteristica fisiologica di questo edificio a mattoncini rossi nella Sophienstrasse che fu un dopolavoro per artigiani e sede del movimento di sinistra rivoluzionaria nei primi anni del '900 (si narra che abbia ospitato tra le sue mura anche Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht). Altra caratteristica pregnante delle Sophiensaele è l'aver ignorato sin dal principio i confini tra teatro di parola, danza, musical e performance. Questa scelta trova il suo

manifesto programmatico già nel primissimo spettacolo presentato nel 1996 e tornato quest'anno, a gennaio: *Aller der Kosmonauten* di Sasha Waltz. L'idiosincrasia per le categorie, l'apertura ai giovani (per esempio con i festival *Tanztage* Berlin,

Gli emergenti alle Sophiensaele, il teatro della post migrazione alla Ballhaus Naunynstrasse, contaminazioni di linguaggi e danza contemporanea ai Teatri HAU: le molteplici identità dei circuiti non istituzionali

Freischwimmer e 100° Berlin) e l'attenzione alla processualità del lavoro artistico comportano una visione molto allargata, "impura" e volte rischiosa del teatro. Il palco non viene visto come il luogo ultimo e finale della creazione ma come un luogo in divenire, di apertura e condivisione. Bisogna ancora una volta scomodare il cliché del punk e la signora di mezza età seduti vicini tra il pubblico per dimostrare che rischiare a volte paga.

La **Ballhaus Naunynstrasse** è situata nell'omonima strada nel quartiere di Kreuzberg. La sua identità come teatro è infatti strettamente legata a questa parte della città e alla sua travagliata storia. Zona della ex Berlino Ovest periferica e desolata, negli anni '60 e '70 si popolò di immigrati turchi e accolse la scena punk. Da un po' di anni invece Kreuzberg è diventato il quartiere berlinese più multietnico, giovane e alternativo. Il clima multiculturale e hippie si sta scontrando però con un recente processo di centricizzazione e con la rapacità speculativa di investitori internazionali. Fatte queste premesse si capirà come un teatro con dimora a Kreuzberg, come la Ballhaus Naunynstrasse non possa ignorare la complessità dei fatti storici e sociali che si avvicendano fuori dalle sue porte. Lo sa bene Shermin Langhoff che dal 2008, dopo un periodo di chiusura per restauro (l'edificio è una vecchia balera di fine '800), ha preso le redini artistiche della Ballhaus. Turca di nascita e tedesca di adozione ha coscienza ed esperienza di entrambi i mondi e di quanto sia difficile e delicato farli incontrare. Il teatro può aiutare in questa impresa. Quello che va in scena alla Ballhaus è infatti il cosiddetto *postmigrantisches theater* (teatro della post migrazione), fatto cioè da autori e registi (come Feridun Zaimoglu, Neco Celik, Nurkan Erpulat o Branko Simic) migranti di seconda o terza generazione. Questo status comporta, secondo la direttrice artistica, grande potenzialità creativa e la capacità di raccontare storie da un punto di vista privilegiato. Durante Dogland, il festival di riapertura del teatro curato da Langhoff insieme a Fatih Akin (*La sposa turca*) è andato in scena per esempio *Schattenstimmen* di Feridun Zaimoglu e Guenter Senkel per la regia di Nurkan Erpulat. Dopo il successo di *Schwarze Jungfrauen* (2007) i due autori si sono confrontati in questo caso con le storie ricavate da interviste ai *sans papier*, condannati a vivere nell'ombra e che trovano voce e corpo attraverso il teatro. Sempre costruito da Erpulat col metodo delle interviste *Jenseits. Bist du schwul oder bist du türke? (Al di là. Sei omosessuale o turco?)* prende in esame l'omosessualità tra i migranti turchi come condizione di minoranza nella minoranza. Temi spinosi come la clandestinità o l'omosessualità ma anche storie di "normale" quotidianità vengono rappresentate sul palco della Ballhaus. L'approccio che risulta da queste scelte è necessariamente aperto e decentrato. Ad esempio con l'invito a collaborare alla programmazione a gruppi indipendenti come Balkan Black Box (bbb), Conflict Zone Arts Asylum (CZAA) e diyalog Theaterfest. La Ballhaus porta la "strada" dentro di sé ma si mescola anche volentieri con essa; come nel caso del percorso teatrale nella cornice dei caffè turchi dal titolo ironico *Turkish Delight - German Fright?* Questi luoghi, dai vetri opachi e la scritta all'ingresso "solo soci" che li rendono normalmente isole invalicabili, sono diventati per un giorno luogo di incontro fra tre mondi diversi: quello del teatro,

del pubblico e degli abituali avventori. Micro incontri fatti di scambi di sguardi e di vicinanze insolite che costruiscono, forse, un altro piccolo tassello del complesso mosaico della convivenza.

Il teatro di regia è morto (come la letteratura del resto) e il palcoscenico è uno spazio vuoto, un contenitore che si può riempire in molti modi diversi. Queste dichiarazioni dal sapore provocatorio e *postdramatisches* sono di Matthias Lilienthal, il direttore dei teatri HAU. Sotto questa sigla sono stati riuniti sotto di lui dal 2003 i teatri **Hebbel Theater**, **Theater am Halleschen Ufer** e il piccolo **Theater am Ufer** che sono diventati rispettivamente HAU1, HAU2 e HAU3. Con Lilienthal, un passato come drammaturgo della Volksbühne sotto Castorf, l'Hebbel ha rinforzato la sua immagine, diventando una sorta di luogo di culto delle arti performative e del teatro d'avanguardia, tempio di quella interdisciplinarietà tra le arti tanto inneggiata quanto controversa. Una solida storia centenaria (Claus Peymann e Peter Stein sono tra i tanti celebri nomi passati da qui) unita a politiche lungimiranti (non da ultimo di Nele Hartling, la predecessora di Lilienthal) lo ha reso un punto d'incontro vibrante della scena indipendente locale, nazionale e internazionale. Nell'era Lilienthal si è fortificato il connubio con le arti visive, alle quali è stato dedicato il festival *Fressen oder Fliegen - Art into theatre, Theatre into Art* con ospiti dal mondo dell'arte come Jeff Koons, Olafur Eliasson e Harun Farockis e artisti di confine come Thino Segal o Jérôme Bel. L'incontro con i codici e il linguaggio dell'arte visiva può essere utile per uscire da un certo impasse *postdramatisches* del teatro e aiutarlo a definire nuovi contenuti e nuove estetiche. Altra "soluzione" alla predetta morte del teatro classico di regia, è attingere alla sorgente inesauribile di fatti, personaggi e dinamiche dati dalla vita reale. Non a caso il gruppo che lavora in pianta stabile qui sono i Rimini Protokoll con i loro "esperti della quotidianità", ma sono di casa anche altri collettivi ibridi come She She Pop, Gob Squad o il Big Art Group. Anche la danza (storicamente di casa all'HAU2) si ritaglia una fetta cospicua della programmazione con la vetrina annuale di danza contemporanea brasiliana e il festival Context. Non da ultimo l'HAU si presta spesso a ospitare incontri teorici su temi di natura politica e sociologica. La capacità di collegare linguaggi diversi, la scena indipendente ben piazzata a quella esordiente, un approccio teorico-intellettuale a uno pop, rendono questo luogo una calamita culturale. Un *place to be* che riesce comunque a mettersi ancora in gioco senza arroccarsi nelle dinamiche auto-referenziali e vagamente *glamour* di certi ambienti della cultura d'avanguardia. ■

In apertura, a sinistra, l'HAU1, ovvero l'Hebbel Theatre (foto: Thomas Aurin); a destra, la Ballhaus Naunynstrasse (foto: Ute Langkafel); in questa pag., una scena di *Die Relevanz Show* del gruppo She She Pop (foto: © She She Pop).



Spagna



UN NUOVO SIGLO DE ORO?

di Pino Tierno

Sedici anni al servizio della scena iberica. La Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos di Alicante si è ritagliata, con la tenacia dei suoi organizzatori e la ricchezza della sua programmazione, un posto di rilievo fra gli appuntamenti dello spettacolo dal vivo di Spagna, e oramai, anche d'Europa, tenuto conto della rilevanza crescente del teatro e della drammaturgia di quel paese. Nell'ultima edizione, disseminati in tutte le sale della città, sono stati proposti 27 spettacoli di prosa, e poi teatro di strada, teatro danza, teatro per ragazzi, cabaret; nelle sale di tutte le istituzioni coinvolte, dalla municipalità agli atenei ai musei, si sono susseguite a gran ritmo letture e presentazioni di libri, proiezioni di film tratti da opere teatrali, conferimento di premi, incontri sulla traduzione teatrale e laboratori di drammaturgia. Fra gli autori presenti quest'anno con le loro opere vale la pena di citare almeno Fernando Arrabal - spesso rappresentato anche in Italia - Paco Sanguino, Alfonso Zurro, Eduardo Galán e una più che

nutrita presenza femminile: Laila Ripoll, Carmen Resino, Rosa Diaz... Ogni anno viene omaggiato un autore contemporaneo, beninteso rigorosamente vivente, scelto tra il fior fiore della drammaturgia: dopo, fra gli altri, Benet y Jornet, Galcerán, Alonso De Santos, quest'anno è stata la volta di Jesús Campos, regista, scenografo e autore con più di trenta pièces nella sua teatrografia. Tutto è "vivo" nel festival proposto dalla cittadina della Comunidad Valenciana. Gli spettacoli, proposti nei vari idiomi parlati in Spagna, tranne rarissime eccezioni, sono sempre a firma di autori tuttora in attività e i traduttori invitati all'incontro internazionale si occupano tutti rigorosamente di drammaturghi con i quali avere uno scambio vivo e costante. Il laboratorio di

La drammaturgia spagnola sta attraversando un nuovo "rinascimento". Guillermo Heras, direttore della Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, ce ne spiega le ragioni a partire da quanto si può osservare e scoprire nel corso del suo festival ad Alicante

drammaturgia, tenuto nel 2008 da Alfonso Plou, ma funzionante tutto l'anno a cura di Juan Luis Mira, sforna idee e propone esercitazioni che non si isteriliscono fra le pareti di un'aula: uno degli spettacoli più acclamati di quest'anno, 2.24, torbido e avvincente thriller epistolare, è frutto proprio del lavoro di due

ex-studenti del corso dell'anno passato, Jerónimo Cornelles e Pascual Carbonell. Anima ubiqua e infaticabile della Muestra è il direttore Guillermo Heras. Autore, regista, studioso e organizzatore, attivo tanto in Spagna quanto in America latina, Heras, attraverso tre decenni, ha contribuito profondamente al rinnovamento della scena spagnola, facendosi promotore di innumerevoli iniziative atte a favorire la conoscenza e la circolazione della drammaturgia contemporanea. Ad affiancare Guillermo c'è il tonitruante Fernando Gómez Grande, traduttore esperto, vice direttore e animatore appassionato di gran parte dei dibattiti del festival. Heras, con il suo Festival, si batte affinché i teatri spagnoli amplino sempre più l'offerta di opere scritte da autori contemporanei, con lo scopo, appunto, di «consentire al teatro di restare contemporaneo a noi stessi. Il nostro è essenzialmente un festival della parola, certo, ma questo non vuol dire festival della retorica. Continuiamo a credere che la parola rimanga un segno della nostra identità, non meno dell'immagine, ed io mi batto affinché i cartelloni del nostro paese trovino sempre più un equilibrio fra tradizione e modernità, fra offerta di classici e contemporanei».

HYSTRIO - *Guillermo, come viene composto un programma articolato come quello del festival di Alicante?*

GUILLERMO HERAS - La Muestra ha una sua commissione interna che tiene in conto tutti gli spettacoli visti in giro nel paese e le varie novità ipotizzate proprio per il festival. Sondiamo tutte le proposte al fine di realizzare una programmazione equilibrata fra le diverse forme di produzione (pubblica, privata, indipendente), poi cerchiamo di dare voce alle varie generazioni di autori, con stili e linguaggi differenti e riservare uno spazio adeguato alla scrittura femminile, in modo da coprire così tutti i segmenti di spettacolo inclusi nel festival: teatro per ragazzi, teatro di strada, cabaret, prosa; occorre fare poi attenzione a un certo equilibrio fra le diverse "Comunità" dello Stato e alle differenze linguistiche. In teoria il Festival programma solo autori spagnoli contemporanei, ma questo non vuol dire che non possano essere presenti produzioni straniere di autori spagnoli. Di fatto è già avvenuto con spettacoli provenienti dall'America Latina. Il momento maggiormente centrato sull'internazionalità è l'incontro che organizziamo ogni anno sulla traduzione teatrale. In quell'occasione invitiamo qui ad Alicante vari professionisti da tutto il mondo che hanno così modo di confrontarsi e di riflettere insieme sulle sfide del loro lavoro, ma hanno anche l'opportunità di conoscere nuovi autori spagnoli. Questi, a loro volta, sono ben contenti di far leggere le loro pièces a traduttori stranieri.

HY - *Quali sono, a suo parere, le ragioni, di questo "rinascimento" della drammaturgia spagnola che, a differenza di quanto avveniva un tempo, è sempre più presente sulle scene di tutto il mondo?*

G.H. - Sono molteplici: la diversità di proposte stilistiche, l'aver schiuso la scrittura a forme lontane dai vecchi clichés del naturalismo e del "sainete" spagnolo, l'apparizione di autori e autrici in tutte le comunità autonome del paese, con il conseguente investimento pubblico in nuove compagnie, e poi ancora il trionfo di una generazione importante di autori ora sulla quarantina, la qualità indiscussa di alcuni testi e la mancanza di complessi da parte di tali autori, capaci di integrarsi in maniera naturale, non solo in quanto scrittori, nel movimento generale delle arti sceniche spagnole.

HY - *La Muestra propone opere in tutte le lingue parlate nella penisola iberica...*

G.H. - In teatro questo avviene senza problema; l'estrema destra, con i suoi mezzi di comunicazione, ogni tanto prova ad agitare lo spettro del problema linguistico, ma in verità è qualcosa di inventato, per quanto in alcune "Autonomías" potrebbe anche avvenire una vaga discriminazione verso gli autori che scrivono in castigliano, manifestando un localismo che per la verità è lontano anche dallo spirito dei propri autori.

HY - *Ci sono, comunque, Comunità che credono e investono maggiormente nel teatro?*

G.H. - Ovviamente sì. L'esempio più lampante potrebbe essere quello della Catalogna il cui investimento attuale nel teatro è enorme, e probabilmente questo è uno dei motivi della estrema vivacità della sua drammaturgia, che è la più interessante in questo momento in Spagna. Anche una Comunità come l'Andalusia investe parecchio e questo fa sì che alcuni circuiti regionali risultino più forti. Spero che prima o poi si possa correggere questo squilibrio. Il caso di Madrid è a parte perché per quella città si uniscono le forze dello Stato, della Comunità e del Comune, ma senza alcun coordinamento fra loro. Basti pensare al fatto che i teatri pubblici della Comunità e del Comune (governato dalla destra) sono diretti da gente di teatro provenienti da altre parti di Spagna, curiosamente spesso proprio dalla Catalogna.

HY - *Si riescono a individuare dei punti in comune fra i drammaturghi più affermati del momento?*

G.H. - Tutto sommato credo che la drammaturgia spagnola, pur nella sua diversità, sia molto simile a quelle di altre grosse realtà europee e mondiali. Dal realismo minimalista alla trasgressione delle strutture, dalla commedia corrosiva alla tragedia contemporanea, dalla performance ai musical, il panorama è assai ampio. Esiste un teatro più vincolato alla dimensione politica e sociale così come c'è la dimensione evasiva. Ciò non toglie che alcuni autori abbiano in effetti sviluppato singolarmente uno stile ormai riconoscibile.

HY - *So che c'è stato un grande incremento della frequentazione delle sale in Spagna, è così?*

G.H. - In effetti il grande pubblico in Spagna è capace di seguire con molto interesse dei fenomeni scenici legati alla nuova drammaturgia. Pensiamo solo al caso più clamoroso, quello del *Metodo Gronholm* di Jordi Galcerán, che ha riscosso un successo clamoroso in tutto il paese e praticamente in tutto il mondo. È stato in scena per un paio di anni tanto a Madrid quanto a Barcellona, ovviamente con cast e idiomi diversi. Poi ci sono fenomeni interessanti come Rodrigo

In apertura, una scena di D. Juan@Simetrico.es, di Jesús Campos nella messinscena della compagnia TeatroATeatro; in questa pag., un'immagine da *Las bragas*, di Alfonso Zuro nell'allestimento del Cain Club Teatro.



García e Angélica Lidell che hanno delle vere e proprie legioni di appassionati, ma più in un ambito di nicchia, vicino a certi ambienti culturali. Sempre più ci sono poi nuclei intermedi che arrivano alle tavole con grande frequenza, come Juan Mayorga, Sergi Belbel e Lluïsa Cunillé, senza dimenticare i nostri "classici" come Alonso de Santos, Fermín Cabal, Sanchis Sinisterra, Benet i Jornet, Rodolf Sirera o autori affermati come Paloma Pedrero, Eduardo Galán o Ignacio del Moral.

HY - È stato spesso in Italia, dove ha tenuto anche seminari sulla drammaturgia spagnola contemporanea. Trova che oggi per un autore spagnolo sia più facile che da noi riuscire a essere rappresentato?

G.H. - Non conosco purtroppo così bene la situazione teatrale italiana, però in raffronto allo splendore di altre epoche, ammetto che in termini di quantità/qualità in questo momento gli spagnoli sono un poco avvantaggiati. Questo per quanto riguarda la drammaturgia. Diversa la situazione per quel che riguarda la regia. In Spagna c'è il problema che molti testi interessanti di autori moderni non ricevono interpretazione adeguata nelle messe in scena e gli elementi di originalità un po' si perdono. Anche per un autore spagnolo, comunque, risulta abbastanza difficile arrivare alla scena, in quanto gli impresari pubblici e privati, gli operatori e la gran parte dei registi raramente scommettono su di loro. Ma questa situazione sta in parte cambiando e il pubblico esprime sempre più chiaramente una voglia di novità.

HY - La Spagna ha alcuni premi di scrittura drammatica di una certa rilevanza.

G.H. - Sì, i premi possono risultare un ottimo trampolino di lancio, soprattutto ovviamente quando alla remunerazione in denaro si aggiunge un aiuto alla produzione. Come saprà, in Spagna, si parla di una "generazione Bradomín", facendo riferimento a un famoso premio che ha sfornato alcuni fra i più interessanti drammaturghi degli ultimi decenni.

HY - Tutti gli autori del momento sono passati e passano per il suo Festival. Fra i suoi indiscutibili meriti c'è per esempio quello di aver scoperto e lanciato Juan Mayorga...

G.H. - Sarebbe eccessivamente presuntuoso da parte mia dire di aver realmente scoperto alcuni di loro. Ho avuto l'onore di dirigere i primi testi di alcuni di coloro che, come è il caso di Juan, godono ora di enormi riconoscimenti internazionali, ma il merito è essenzialmente degli autori stessi. Il mio impegno in quanto operatore teatrale è sempre quello di scoprire nuovi talenti, sia dirigendo personalmente qualche messa in scena, sia programmandoli, qui alla Mostra.

HY - Ci sono autori giovani su cui si sentirebbe di puntare per il futuro?

G.H. - Sono molto ottimista perché in tutto il paese si van facendo strada numerosi talenti che esprimono già una loro personalissima cifra. Fra vari nomi potrei citare Pau Miró, Paco Berra, Jerónimo Cornelles, Jordi Casanovas, gli ultimi vincitori del Premio Bradomín per l'appunto, e in più un'eccellente generazione di giovani che scrive per la scena in esperienze vicine al teatrodanza, o alla multidisciplinarietà, che di solito è un po' dimenticata, a favore del segmento più ortodosso della letteratura drammatica. ■

Argentina



Veronese: due sulle orme

Racconta una leggenda metropolitana che Veronese e i suoi attori provino uno spettacolo per ben sei mesi, incontrandosi quando ci si può incontrare, dopo il lavoro; il lavoro pagato si intende, perché con le prove non si porta a casa niente se non ore di sonno in arretrato. Racconta un'altra leggenda che in Argentina questa sia la prassi e non un'eccezione; che i migliori attori facciano altri mestieri, anche più di uno, per guadagnarsi la vita: il taxista, l'agente di commercio, il dentista. Le leggende sono leggende, ma tutte le leggende hanno un fondo di verità. E la verità è che questi due Veronese meritano il prezzo del biglietto non solo del teatro ma dell'aereo, per volare dritti a Buenos Aires a toccare con mano la fattura di un lavoro che per una volta - purtroppo o per fortuna - rende inefficace qualsiasi tentativo di critica lucida e distaccata. Rare volte si ha avuto la sensazione di essere davanti a qualcosa di così tremendamente vivo come questo sobrio dittico cechoviano. Il testo viene asciugato, scarna la scenografia (due file di poltrone per le *Tre sorelle*; un tavolino, qualche sedia e un'apertura passavivande nella parete per *Vanja*), ridotto all'osso l'uso delle luci, e i costumi che non sono costumi ma i vestiti di una giornata qualunque. Due

UN HOMBRE QUE SE AHOGA (*Un uomo che soffoca*), da *Tre sorelle*, ed **ESPIA UNA MUJER QUE SE MATA** (*Spia una donna che si uccide*), da *Zio Vanja*, di Anton Cechov. Drammaturgia, regia e scene di Daniel Veronese. Con Mara Bestelli, Claudio da Paisano, Adriana Ferrer, Malena Figó, María Figueras, Ana Garibaldi, Fernando Llosa, Marta Lubos, Pablo Messiez, Osmar Nuñez, Elvira Onetto, Silvina Sabater, Luciano Suardi, Marcelo Subiotto, Claudio Tolcachir. Prod. Proyecto Chéjov, BUENOS AIRES.



Cechov d'autore di Stanislavskij

licenze Veronese si prende: innanzitutto il cambio di sesso dei personaggi di *Un hombre que se ahoga*, per cui le tre sorelle sono qui tre fratelli (la condizione dell'attesa riporta alla luce negli uomini una primitiva componente femminile, sostiene il regista); e poi l'inserimento in *Espía a una mujer que se mata* di alcuni passi da *Le serve*, sostituendo Ostrovsky con Genet. Due spunti che rivelano l'intenzione di indagare i limiti della teatralità, la rappresentazione, il rapporto attore-pubblico. Ma dietro a tutto questo c'è un'estrema fedeltà al testo, i fantasiosi titoli non ingannano. A detta di Veronese la perifrasi «Un uomo che soffoca spia una donna che si uccide» sintetizza perfettamente il teatro di Cechov, cogliendo l'essenza di quel lento spegnersi delle aspirazioni personali, la rinuncia alla vita nel presente e alle relazioni interpersonali. Che è poi l'agonia di una forma drammatica antiquata che l'autore russo contribuirà in maniera determinante a rimuovere. Da innovatore a innovatore: nell'approccio all'interpretazione, Veronese un solco lo traccia. Le battute sono dette con una naturalezza e spontaneità che lasciano meravigliati. Il dialogo è veloce, le repliche si sovrappongono, la parola è sporca eppure risuona e colpisce con una chiarezza da togliere il fiato, e il risultato è un ritmo incalzante che porta dal riso al pianto in pochi attimi. Soprattutto in *Espía*, con un Osmar Nuñez nella parte di Vanja, sulla cui prova qualsiasi parola di elogio scoprirebbe la propria insufficienza nei limiti del linguaggio. Un passo più in là del realismo estremo, per un teatro a cui siamo ormai poco abituati, di una fattura semplice e magnifica, che dimostra come ancor oggi la lettura di Stanislavskij possa ancora riservare sorprendenti interpretazioni. *Davide Carnevali*

Teatro d'appartamento

Noi non siamo una famiglia

Da qualche anno si dice che Buenos Aires sia la città con più sale teatrali al mondo. Se poi consideriamo il "teatro d'appartamento", fenomeno relativamente recente, il numero è destinato a salire. Si arriva di fronte a un portone, si suona un normale campanello, e si entra in una casa che è anche un teatro. Questa è la storia del fortunato spettacolo *La omisión de la familia Coleman*, che ha debuttato nella capitale argentina nel 2005 e, dopo avere girato mezzo mondo, è arrivato al festival modenese Vie. Il regista Claudio Tolcachir ha poco più di trent'anni, e come spesso accade è autore anche della drammaturgia del lavoro. Si entra, diciamo, e subito si è proiettati nel cuore dell'intimità di una sgangherata famiglia: il soggiorno. Una poltrona, un tavolo, una bicicletta sul fondo, un lavabo. C'è un figlio problematico, sempre annoiato e assonnato, che risponde a monosillabi; ce n'è un altro, di nome Marito, che sembra autistico, assillato da paure infantili, e che esige di fare la doccia coi calzini; poi c'è la sorella piccola, l'unica che pare farsi carico della famiglia, ci sono una madre un po' inebetita e spensierata e una nonna che cela verità nascoste che reggono un equilibrio sempre sull'orlo di rompersi. Tutto è estremamente reale, dall'uso di costumi quotidiani allo stile recitativo mai costruito, come se anche noi fossimo insieme a loro a discutere del più e del meno. Si ride molto, ma è un comico che appare compromesso, corroso da un passato catastrofico, "omesso" eppure sempre pronto a dilaniare il presente. Col trasferimento della nonna all'ospedale, infatti, tutto si scuote: compare la quarta sorella, l'unica che ha una vita propria "fuori", l'unica che in tenera età è stata misteriosamente prelevata e cresciuta altrove; il fratello sbandato fugge di casa, la sorella piccola s'innamora, mentre solo e gravemente malato resterà Marito, abbandonato anche da una madre che sembra avere abusato di lui. Ora in casa calano le luci, mentre una triste canzone racconta la gioia di un insperato incontro.

Lorenzo Donati

LA OMISIÓN DE LA FAMILIA COLEMAN, testo e regia di Claudio Tolcachir. Luci di Omar Possemato. Con Araceli Dvoskin, Miriam Odorico, Inda Lavalle, Lautaro Perotti, Tamara Kiper, Diego Faturos, Gonzalo Ruiz, Jorge Castaño. Prod. Maxime Seugé e Jonathan Zak - Compagnia Timbre 4, BUENOS AIRES.

In apertura, una scena di *Espía una mujer que se mata*, da Cechov, regia di Daniel Veronese; in questa pag., un momento di *La Omisión de la familia Coleman*, testo e regia di Claudio Tolcachir.





Parigi

EDWARD AUX MAINS D'ARGENT, da una storia originale di Tim Burton. Sceneggiatura e adattamento di Caroline Thompson. Regia e coreografia di Matthew Bourne. Musiche originali di Danny Elfman, arrangiamenti di Terry Davies. Scene e costumi di Lez Brotherston. Luci di Howard Harrison. Suono di Paul Groothuis. Orchestra diretta da Benjamin Pope. Con Matthew Malthouse, Dominic North, Madeleine Brennan, Ross Carpenter, Kerry Biggin, Gavin Eden, Nina Goldman, Adam Galbraith ed altri 23 interpreti. Prod. New Adventures, LONDRA.

WELCOME TO THE VOICE, di Muriel Teodori. Musica di Steve Nieve. Regia di Muriel Teodori. Scene di Bernard Arnould. Costumi di Caroline de Vivaise. Luci di Jacques Rouveyrollis. Video di Tom Volf. Ensemble Orchestral de Paris, diretto da Wolfgang Doerner. Coro del Théâtre du Châtelet, diretto da Frédéric Rouillon. Con Sting, Elvis Costello, Sylvia Schwartz, Joe Sumner, Marie-Ange Todorovitch, Sonya Yoncheva, Anna Gabler. Prod. Théâtre du Châtelet, PARIGI.

ON THE TOWN, di Betty Comden e Adolph Green, da un'idea originale di Jerome Robbins. Musica di Leonard Bernstein. Regia di Jude Kelly. Coreografie di Stephen Mear. Scene e costumi di Robert Jones. Luci di Mark Henderson. Orchestre Pasdeloup, diretta da David Charles Abell. Coro del Théâtre du Châtelet, diretto da Alexandre Piquion. Con Tim Howar, Adam Garcia, Joshua Dallas, Sarah Soetaert, Caroline O'Connor, Lucy Schauer, Sheila Reid, Jonathan Best, Janine Duvitski, Alison Jiear, Rodney Clarke. Prod. English National Opera, LONDRA.

LUCI DELLA CITTA' sugli azzardi dello Châtelet

di Giuseppe Montemagno

Ombelico dei teatri parigini, lo Châtelet ha cambiato volto e programmazione, da un anno a questa parte: dal "festival permanente", voluto da Jean-Pierre Brossmann, ad un ritorno alle origini, a quel teatro musicale "leggero" per il quale era stata pensata questa sala, nel 1862, e che ora è al centro delle attenzioni di Jean-Luc Choplin. L'opera conserva un posto di rilievo nella programmazione - anche se con titoli rari ed accattivanti: quest'anno il giovanissimo Wagner di *Die Feen* e il *Cyrano de Bergerac* di Franco Alfano - ma la contaminazione la fa da padrona, con produzioni talora sorprendenti o azzardate, ma proprio per questo di particolare interesse. Inevitabile il trionfo del *musical*, d'epoca o nuovo di zecca, per illustrare tutta la vitalità di un genere che non smette di coinvolgere un pubblico sovente in delirio.

Luci ed ombre negli spettacoli del primo scorcio di stagione.

In apertura, è stata la volta di *Edward aux mains d'argent*, riduzione in forma di balletto del recente film di Tim Burton. L'occasione è stata propizia per accostarsi alla musa irriverente di Matthew Bourne, autentico *enfant terrible* della danza inglese, celebrato per la genialità delle sue riletture di

Nella centralissima sala parigina, che ritorna alla vocazione originaria di teatro musicale "leggero", trionfano le scelte bizzarre o i raffinati *repêchage*: il balletto *Edward aux mains d'argent*, Sting e Costello protagonisti della rock opera *Welcome to the Voice* e l'intramontabile *On the town*

grandi classici. Rispetto al film, la versione coreografica raggiunge più rapidamente e felicemente lo scopo: la violenza dei colori pastello, l'iper-realismo dello skyline di Hope Springs, immaginati con felicità creativa da Brotherston, accentuano il carattere *desperate* della cittadina in cui viene accolto Edward, un automa rimasto incompiuto, a causa della prematura scomparsa del suo inventore, con enormi forbici al posto delle mani. Il risveglio degli atletici, vitaminici abitanti del villaggio, l'elezione del sindaco - che cadeva a pennello, viste le contestuali competizioni americane - o l'esilarante *barbecue* organizzato dai Boggs sono altrettante occasioni per esaltare la diversità del protagonista (un commovente Malthouse), un *outsider* che sintetizza i problemi di un adolescente incapace di comunicare con il resto del mondo. Complici le ammiccanti musiche di Elfman, il balletto, che si chiude su un delicato omaggio al *Fantasma dell'opera*, profuma di anni Cinquanta e ben presto si configura come uno straordinario, trascinate tributo al talento di Fred Astaire e Ginger Rogers, al sogno ad occhi aperti di un mondo oggi riletto con ironica distanza.

Meno convincente è parsa la creazione mondiale di *Welcome to the Voice*, rock opera che ha richiamato l'attenzione mediatica per la presenza di due icone del *pop* come Sting ed Elvis Costello, con l'aggiunta qualificante del figlio del primo, Joe Sumner, cantante e chitarrista di una nota *band* inglese. Se le musiche di Steve Nieve non riescono mai a valicare i limiti del prevedibile, il libretto e la regia dello spettacolo, firmati da Muriel Teodori, sono di un'ingenuità imbarazzante: si narra l'improbabile storia di Dionysos (Sting), che lavora in una fonderia ma è un melomane sfegatato. In un mondo in cui "devils and gods are unemployed", giusto lui viene "visitato" in sogno dai fantasmi di Carmen (Todorovitch), Butterfly (Yoncheva) e Norma (Gabler), tre eroine d'opera che lo spingono a conquistare Lily (Schwartz), il soprano impegnato nel teatro locale. Così, quando infuriano gli scioperi, gli operai invocano Marx, Gramsci e Che Guevara, mentre lui ineggia a Mozart: forse gli operai non andranno in paradiso, ma almeno lui conquista un posto all'opera. Lo spirito di solidarietà troverà modo di esprimersi quando, cacciatosi nei guai, Dionysos viene catturato da un inflessibile e violento commissario di polizia (Costello). Per fortuna tutto si conclude con un'improbabile

celebrazione



della voce, la "vera salvezza" del mondo: quasi caricaturale, se affidata a due artisti in cerca di nuove sfide perché ormai in disarmo, dalla vocalità usurata e dalla presenza scenica per lo meno avventurosa.

Non sorprende invece il trionfo di *On the town*, prezioso *repêchage* presentato in una nuova, sfavillante produzione della londinese English National Opera. Tenuto a battesimo a Broadway sul finire del 1944, il *musical* segna la nascita del sodalizio tra Leonard Bernstein e Jerome Robbins, destinato agli allori di *West Side Story*. Anche qui New York è protagonista del *musical*: tre marinai (Howar, Garcia, Dallas) sbarcano nella Grande Mela, dove possono trascorrere solo ventiquattro ore (*One day on the town*). Supportato dal jazz sinfonico-urbano di Bernstein, il ritmo del *musical* si fa incalzante sin dalle prime battute dello spettacolo, ma diventa addirittura incandescente nel secondo atto: Gabey, il più romantico dei tre, si è innamorato di Miss Turnstiles, eletta da tutti i frequentatori della mitica *subway*. Tra taxi gialli e metropolitane, Times Square e Carnegie Hall, Coney Island e Brooklyn, insegnanti ubriacone, tassiste valchirie e antropologhe assatanate, l'esuberante, scatenata regia di Kelly opportunamente evita l'impaginazione didascalica, la cartolina illustrata, preferisce puntare sull'ironia corrosiva di personaggi e situazioni, sapientemente miscela sogno e realtà in un girotondo vorticoso - tanto da far dimenticare gli orrori della Guerra, almeno per un giorno. Ma non è possibile tacere l'energia contagiosa delle coreografie di Mear, riprese da quelle originali, in cui una tecnica classica, ormai scaltrita, amplifica emozioni tipicamente contemporanee. Ne scaturisce il ritratto, coinvolgente quanto commovente, di una città in cui tutto è possibile - anche trovare l'amore, come auspicato dai nostri eroi - semplicemente perché permette di riconciliarsi con se stessi, immergendosi in uno *stream* vitalistico e travolgente. L'ottimismo del coro iniziale - uno dei tanti *New York, New York* della musica americana - si scioglie senza rimpianti nel finale, quando i tre marinai si imbarcano e cedono il posto ad altri tre colleghi, che ne prenderanno il posto: protagonisti di un giorno di gloria, sotto i riflettori di una città in cui il tempo scorre veloce, sempre in cerca di nuovi equilibri. ■

In apertura, in *Edward aux mains d'argent*, da Tim Burton, regia e coreografia di Matthew Bourne; in questa pag., in alto, una scena di *On the town*, di Betty Comden e Adolph Green, regia di Jude Kelly; in basso, Sting ed Elvis Costello in *Welcome to the voice*, testo e regia di Muriel Teodori.



Visual theatre vs prosa La sfida continua

di Margherita Laera

Una cosa è certa: il visual theatre non l'hanno inventato gli inglesi. A parte l'opera di Edward Gordon Craig, che sembra quasi un'oasi nel deserto, il teatro inglese è (ed è sempre stato) in primo luogo fatto di attori, in secondo luogo di drammaturghi. Di registi neanche l'ombra, o quasi: siamo rimasti al mito di David Garrick e William Shakespeare. Se si scava bene, però, qualcosa emerge in superficie: si tratta di una serie di compagnie britanniche di storica data che continuano a sfidare la roccaforte del naturalismo e le correnti dominanti del teatro di prosa, spingendosi in un territorio di ricerca formale ed estetica che tenta un dialogo con le arti visive. Eccone quattro esempi dalla stagione 2008-09.

Fondata da Lloyd Newson nel 1986, **DV8** è una compagnia formata da un gruppo di danzatori che produce spettacoli

DV8, Forced Entertainment, Theatre O, Complicité: sono alcune note compagnie del Regno Unito che, con esiti alterni, si propongono di andare oltre il tradizionale naturalismo tentando un dialogo con le arti visive

teatrali e film per la televisione. Presentata al National Theatre di Londra, l'ultima delle loro fatiche si intitola *To Be Straight With You*, e si propone di essere, come molte altre creazioni precedenti, un intervento polemico all'interno di un dibattito sociale contemporaneo. Questa volta il tema caldo è l'omosessualità, che in molti paesi (soprattutto in Africa, in Asia e nei Caraibi) è ancora considerata un reato. La compagnia ha cominciato il processo creativo intervistando decine di persone residenti nel Regno Unito sui problemi legati alla sessualità e alla religione. Il testo dello spettacolo, in parte registrato e in parte recitato dal vivo, è dunque interamente

ottenuto dalle interviste, senza tagli e senza aggiunte (dicono loro). Oltre a una serie di omosessuali vittime di abusi e violenze, DV8 ha voluto parlare anche con membri del clero e con attivisti dei diritti umani. Lo spettacolo è composto da una serie

di sketch, senza una trama vera e propria, in cui uno o più attori interpretano gli intervistati e ne raccontano la storia a mo' di documentario cinematografico. Video-proiezioni ed effetti visivi condiscono il tutto dando allo show un sapore "contemporaneo". *To Be Straight With You*, che gioca sul doppio senso della parola "straight" in inglese (vuol dire dritto, sincero, ma anche eterosessuale), si propone di portare alla luce la vita di migliaia di persone che, in una società apparentemente tollerante e liberale, sono costrette a vivere nell'ombra per paura di violenze e soprusi. Iscrivendosi nella corrente (molto in voga nel Regno Unito) del *verbatim theatre*, ovvero di un teatro che si serve esattamente delle parole usate nella realtà da una serie di "personaggi", *To Be Straight With You* aspira a essere considerato un atto politico, simile alle dimostrazioni performative di organizzazioni per i diritti civili quali *OutRage!* Il fatto che lo spettacolo fosse presentato al National Theatre, il baluardo della middle-class inglese, ha forse rubato un pizzico di purezza agli intenti di DV8. Ma la fortissima polemica contro le religioni cattolica e islamica, che condannano severamente l'omosessualità, si è dimostrata talmente diretta che alcuni spettatori hanno lasciato la sala per protesta. Nel complesso lo spettacolo è convincente – forse un tantino didascalico – ma decisamente carente dal punto di vista coreografico. Eppure è in lizza per Best Dance Production agli Olivier Awards 2009, accanto a Pina Bausch e al Royal Ballet.

Spectacular, il nuovo lavoro di **Forced Entertainment** andato in scena al Riverside Studios, è tutto fuorché spettacolare. Tim Etchells, fondatore della storica compagnia con sede in Sheffield, questa volta ha mancato il bersaglio: il titolo, volutamente ironico, si riferisce al racconto di uno spettacolo che sarebbe dovuto andare in scena ma che poi non ci è andato mai. Teatro concettuale, lo si potrebbe definire. Un uomo che indossa una tuta nera su cui è dipinto uno scheletro recita un monologo sull'ipotetico spettacolo-che-non-c'è per ben un'ora e mezza, mettendo a dura prova la pazienza della platea. Mentre l'uomo-scheletro racconta, una donna lo disturba dicendo di voler provare la sua "scena della morte". Così inizia una serie di prove di morti spettacolari da parte dell'attrice, che tenta varie tecniche e vari gradi di dolore, mentre l'uomo interrompe il racconto per criticare il suo lavoro sul personaggio. *Spectacular* vuole essere una sorta di performance metateatrale, una critica del concetto di spettacolo, ma rischia davvero di alienare il suo pubblico, non andando oltre l'"intrattenimento forzato".

Theatre O è una compagnia di vocazione internazionale, formatasi nel 2000 a opera di Joseph Alford e Carolina Valdés. *Delirium*, il nuovo spettacolo presentato nel novembre 2008 al Barbican Centre, è nato dalla collaborazione con il drammaturgo irlandese Enda Walsh (autore anche della sceneggiatura del film *Hunger* di Steve McQueen, vincitore della

Mime Festival

Circus Klezmer un matrimonio tutto da ridere

Torna il consueto appuntamento invernale con l'International Mime Festival a Londra. Più che mimo vero e proprio, si tratta di performance di teatro visivo, che spesso non trovano spazio nel panorama londinese se non in questa occasione. Al Barbican Centre è andato in scena *Les Sept Planches de la Ruse*, una produzione franco-cinese diretta da Aurélien Bory e interpretata dalla Compagnie 111. Con l'aiuto di un dispositivo scenico smontabile e rimontabile, un cast di quindici acrobati cinesi reinterpreta l'antico gioco cinese del Tangram, in cui sette forme geometriche, possono essere combinate in modi infiniti per rappresentare quasi qualsiasi forma. Un ritmo lento e pacato scandisce la costruzione e la distruzione di paesaggi geometrici che evocano mostri e forme naturali, grattacieli cittadini e distese spettrali. *Ali*, una performance a due teste, quattro mani e tre gambe è stata presentata all'Institute of Contemporary Arts. I francesi Mathurin Bolze e Hedi Thabet si sono esibiti in acrobazie spericolate per 30 minuti, entrambi muniti di stampelle. Thabet è disabile (ha una sola gamba) ma Bolze fatica a stargli dietro: i due gareggiano amichevolmente giocando con un handicap e sfidando i pregiudizi in maniera a tratti poetica. Le contorsioni circensi sono spiritose evoluzioni che sviluppano la relazione tra i due amici senza che una sola parola venga detta. La seconda gamba di Bolze diventa quasi la seconda di Thabet o un arto condiviso da entrambi, generando risate amare. Ma la serata più spassosa dell'edizione 2009 si è tenuta al South Bank Centre. Il regista argentino Adrian Schvartzstein ha diretto *Circus Klezmer*, uno spettacolo con musica dal vivo e tumultuosa interazione con il pubblico. Due giovani stanno per unirsi in matrimonio, ma il testimone dello sposo ha "perso" gli anelli. Nel frattempo ne succedono delle belle, tra cui membri del pubblico presi di mira, maltrattati, insultati e persino leggermente feriti dal lancio di scatole verso la platea. La sera in cui la sottoscritta era tra il pubblico, una signora è stata colpita in faccia da una scatola di cartone vuota lanciata nella sua direzione. La signora, che era già alla quinta birra della serata, ha interrotto lo spettacolo (davvero, non per finta) sbraitando per circa 10 minuti e minacciando di denunciare tutti. Una volta sistemato l'incidente, lo spettacolo è ricominciato, e la vecchia zia dello sposo ha preso a fare avance ammiccanti al compagno della sottoscritta, trascinandolo in seguito sul palco per saltargli addosso mezza nuda. Le nuove fedeli sono strappate a una riluttante signora del pubblico, mentre gli anelli "perduti" vengono fuori all'ultimo, quando il testimone dello sposo chiede la mano di una spettatrice. E i migliori applausi alla fine sono andati ai (fortunati?) membri del pubblico. *M.L.*

In apertura, il manifesto di *Shun-Kin*, di *Complicité*; in questa pag., una scena di *Les Sept Planches de la Ruse*, della Compagnie 111 (foto: Agleé Bory).



Caméra d'Or a Cannes 2008), che ha adattato in poche pagine l'interminabile romanzo di Dostoevskij *I fratelli Karamazov*. *Delirium* è un bel testo, ma prolisso e non di facile lettura, che la compagnia interpreta con leggerezza e creatività dirimenti. Coreografie, maschere, costumi, marionette, video-proiezioni e recitazione brechtiana fanno di questo spettacolo un mix esplosivo, sebbene un po' caotico.

Il nuovo lavoro della compagnia **Complicité**, *Shun-kin*, è una storia d'amore, ossessione, devozione e abnegazione che si fa fatica a dimenticare. Basato su due opere dello scrittore giapponese Jun'ichiro Tanizaki – il racconto *Ritratto di*

Shunkin e il saggio *Libro d'ombra*, entrambi scritti nel 1933 – lo spettacolo esplora una passione clandestina, ma anche il rapporto tra luce e tenebre e il misterioso piacere di vedere senza vedere. Assistiamo alla vita e alla morte di Shunkin, una giovane aristocratica non vedente vissuta nell'Ottocento, suonatrice dello strumento a due corde shamisen, e del suo fedele servitore, Sasuke. Il narratore esterno descrive piuttosto crudamente la protagonista: "Shunkin è una sadica". Ma il rapporto servo-padrone è ritratto da Complicité nella sua essenza più poetica e brutale allo stesso tempo. *Shun-kin* è interpretato da un cast giapponese nella lingua originale, fon-

dendo convenzioni drammatiche occidentali alle tradizioni del teatro nipponico. A dirla tutta, è fastidioso essere costretti a leggere i sopratitoli durante uno spettacolo teatrale. Ma la lingua giapponese, sconosciuta ai più, costruisce un effetto di distanza straniante tra il pubblico e il palco che rende la visione più mitica e surreale, a tratti davvero magica. A pensarci bene, la storia di Shun-kin e Sasuke è praticamente intraducibile, come le firme e i nomi propri. Il racconto è così strettamente collegato alla cultura giapponese che diventerebbe una cosa completamente differente in traduzione. Tra le porte scorrevoli e il canto degli usignoli in gabbia, tra il suono dei Shamisen e la seta dei kimono, questa storia di cieca auto-abnegazione e pura auto-affermazione è accaduta in giapponese e deve essere raccontata nella stessa lingua, con i suoi ritmi, le sue cadenze e la sua musicalità. Una cornice narrativa contemporanea (già in Tanizaki, ma che forse non è l'aspetto di maggior successo dello spettacolo) e l'uso di burattini giapponesi Bunraku aumentano l'effetto di straniamento. Col progredire della storia, la cieca protagonista lentamente diventa una donna in carne e ossa: da giovane fanciulla, Shunkin è incarnata da una marionetta e mossa da tre burattinaie, la cui presenza costante accanto a lei, anche durante gli incontri segreti con Sasuke, risulta una potente metafora. Le sue membra sono guidate con maestria e sembra-

Londra

Judi Dench strepitosa suocera del Marchese de Sade

Parigi, 1772-1790. Sotto gli alti soffitti di una maestosa dimora, tra i panneggi di seta e i boccoli delle parrucche, c'è solo un uomo sulle bocche di cinque aristocratiche signore e di una cameriera: il dissoluto Marchese de Sade. La moglie devota, la suocera inorridita, l'amante sognatrice, la contessa viziosa, la baronessa puritana e la governante fedele: ognuna crede di conoscerne il vero volto, ma tutte si sbagliano. La figura di de Sade, che per altro non appare mai dal vivo nella pièce *Madame de Sade*, in scena a Londra fino al 23 maggio, è tanto sfuggente e contraddittoria quanto quella dell'autore, Yukio Mishima. Romanziere nazionalista, intellettuale decadente e ossessionato dal tema della morte, Mishima (1925-1970) è un po' il D'Annunzio giapponese, messo da parte l'ambiguo orientamento sessuale. Sfuggente, viscerale ed esibizionista, fondatore di un esercito paramilitare in difesa dell'Imperatore, il *Tate no kai*, l'autore fu più volte nella lista del Nobel e compose *Madame de Sade* cinque anni prima del suo suicidio accuratamente orchestrato secondo il rito *seppuku* dei samurai nipponici. Non stupisce dunque il fascino del drammaturgo giapponese per de Sade, definito «cattedrale del vizio» e descritto con toni liturgici, quasi agiografici dal personaggio della moglie, Renée. De Sade rappresenta per Mishima la spiritualità della carne, la verità del sangue e l'abisso dove mente e corpo si congiungono. «De Sade sono io»: giura la Contessa di Saint-Fond, convinta di aver trovato se stessa grazie alle pratiche sado-masochistiche del Marchese. Per diciotto anni Renée, «mostro di devozione», rimase fedele al marito che passava da una prigione all'altra, nonostante le pressioni di sua madre, Madame de Montreuil. Ma quando lui viene infine liberato, Renée decide di farsi suora. In questa versione diretta da Michael Grandage, la suocera del Marchese ha il volto e la pas-

sione di Judi Dench, che regala momenti preziosi nei panni di una gelida macchinatrice: un cast eccezionale impreziosito da magnifici costumi non fa che rafforzare la sua performance. La scenografia in metallo, che rappresenta l'interno di un palazzo, si presta bene alle suggestive video-proiezioni di Lorna Heavey, che accompagnano le descrizioni più passionali di de Sade. È uno spettacolo ben confezionato per intrattenere e far riflettere ma considerando la natura viscerale della tematica, Grandage avrebbe potuto metterci un po' più d'anima. *Madame de Sade* vuole commuovere, ma non ci riesce. Margherita Laera

In questa pag., Deborah Findlay e Judi Dench in *Madame de Sade*, di Yukio Mishima, regia di Michael Grandage; nella pag. seguente, un'immagine da *To be straight with you*, dei DV8.





no respirare e sussultare come quelle di un essere vivente, e la sua voce è stridula e petulante. Col passare degli anni, la giovane donna è interpretata da un'attrice che indossa un maschera neutra, ma ancora comandata dalle burattinaie; infine, una burattinaia si trasforma in Shunkin che finalmente si muove da sola. Il viaggio verso un desiderio vergognoso rende Shunkin umana – e la condanna a sofferenze ancora più umilianti. Ci sono momenti di pura poesia in questo spettacolo, come quando Shunkin (ancora un burattino) fa l'amore per la prima volta con Sasuke, o quando dà vita al loro primo figlio, o anche quando Sasuke si acceca per non vedere più la sua padrona sfigurata da una ferita. Tutto si svolge su un palco debolmente illuminato, dove un'ombrosa ambiguità ammalia la nostra immaginazione molto più della chiarezza. ■

TO BE STRAIGHT WITH YOU, di DV8. Regia di Lloyd Newson. Coreografie Lloyd Newson. Scene di Uri Omi. Costumi di Gabriel Castillo. Luci di Beky Stoddart. Con Ankur Bahl, Dan Canham, Seke Chimutengwende, Ermira Goro, Hannes Langolf, Coral Messam, Paradigmz, Rafael Pardillo, Ira Mandela Siobhan. Prod. da Artsadmin, LONDRA e altri quattro partner internazionali.

SPECTACULAR, di Forced Entertainment. Regia di Tim Etchells. Scene di Richard Lowdon. Luci di Nigel Edwards. Con Robin Arthur e Claire Marshall. Prod. Forced Entertainment, SHEFFIELD e altri sei partner internazionali.

DELIRIUM, di Theatre O. Regia di Joseph Alford. Coreografie di Eva Vilamitjana. Musiche di Gus Macmillan. Con Joseph Alford, Julie Bower, Dominic Burdess, Nick Lee, Lucien Macdougall, Denis Quilligan, Carolina Valdés. Prod. Theatre O e The Barbican, LONDRA - The Abbey Theatre, DUBLINO.

SHUN-KIN, di Complicité. Regia e adattamento dagli scritti di Jun'ichiro Tanizaki di Simon McBurney. Scene di Merle Hensel e Rumi Matsui. Costumi di Christina Cunningham. Luci di Paul Anderson. Musiche di Honjoh Hidetaro. Con Kaho Aso, Songha Cho, Eri Fukatsu, Honjoh Hidetaro, Kentaro Mizuki, Yasuko Mochizuki, Nigoshichi Shimouma, Keitoku Tarata, Ryoko Tateishi, Junko Uchida. Prod. Complicité e The Barbican, LONDRA - Setagaya Public Theatre, TOKYO.

2009 PUNTACORSARA
DIREZIONE ARTISTICA MARCO MARTINELLI
PROGETTO D'IMPRESA CULTURALE 2007-09

Progetto Motus

Motus, Mercadante Teatro Stabile di Napoli, Punta Corsara Fondazione Campania del Festival, in collaborazione con Galleria Toledo Teatro Stabile di Innovazione

TEATRO SAN FERDINANDO

16 | 18 APRILE ORE 21.00

X.04 (ics)

Racconti crudeli della giovinezza >> Napoli

TEATRO AUDITORIUM DI SCAMPIA

19 APRILE ORE 20.00

De-Frag Party By Motus

TEATRO AUDITORIUM DI SCAMPIA

16 MAGGIO ORE 21.00

Anticorpi eXpLo

Tracce di giovane danza d'autore

Chiara Frigo Takeya

Helen Cerina F.S.A Fakeness Selfdestruction Anticlimax

Silvia Gribaudo Unattimo

Marie Thérèse Sitza Genealogia di un pesce

Danza Flux Basi studio fisico

TEATRO AUDITORIUM DI SCAMPIA

22 | 31 MAGGIO ORE 21.00

Aria di Tempesta!

sette scene corsare alla prova del presente

in collaborazione con Altre Velocità

VENERDI 22 Muta Imago (a + b)'

SABATO 23 Cosmesi

Cumulonembi alla mia porta_audi version

Finché c'è benzina c'è speranza di Michele Buzzana

La prima donna_chi semina vento raccoglie tempesta

DOMENICA 24

Roberto Corradino / Reggimento Carri

Conferenza/Nudo e in semplice anarchia

GIOVEDI 28 Menoventi Invisibilmente | In Festa

VENERDI 29 Zoe Teatro Malacorte

SABATO 30 Teatro Sotterraneo La Cosa 1

DOMENICA 31 Fibre Parallele Teatro

Mangiarmi l'anima e poi sputarla

TEATRO AUDITORIUM DI SCAMPIA

25 | 28 GIUGNO

Studio su Fatto di Cronaca di Raffaele Viviani a Scampia

a cura di Arturo Cirillo

in collaborazione con Mercadante Teatro Stabile di Napoli nel programma del Napoli Teatro Festival Italia

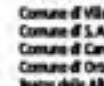
Info:

081 19560383

info@puntacorsara.it - www.puntacorsara.it



in collaborazione con



Budapest



TEATRO DI RICERCA *check up* lungo il Danubio

di Dóra Várnai

A vent'anni dai cambiamenti politici in Ungheria e con dieci anni di attività alle spalle, il teatro Trafó, capitanato dal direttore György Szabó, ha ritenuto fosse giunto il momento di fare il punto della situazione sullo stato di salute del teatro di ricerca ungherese. L'intenzione si è concretizzata, grazie anche alla collaborazione della compagnia Krétakör, in una rassegna intitolata "dunaPart" (un gioco di parole con l'espressione Lungodanubio), che ha presentato una nutrita carrellata di spettacoli di danza e di teatro di ricerca realizzati in Ungheria negli ultimi anni. Il fittissimo programma prevedeva una trentina di titoli in cinque giorni, oltre a una serie di incontri e dibattiti con gli autori. L'evento è stato seguito da un pubblico locale e internazionale attento e complice, che, data l'ottima preparazione tecnica, la vivacità e l'inventiva degli spettacoli andati in scena, ha potuto appurare il complessivo buono stato di salute delle

compagnie che agiscono al di fuori dai circuiti istituzionali.

Pál Frenák è uno dei danzatori-coreografi ungheresi più noti all'estero, che in passato anche il pubblico italiano ha avuto modo di apprezzare. Nato a Budapest, ma vissuto a lungo in

Alla rassegna "dunaPart" si è fatto il punto sullo stato di salute del teatro di ricerca e della danza contemporanea di area magiara. Frémak, Gergye, Horváth, Szabó, Zsóter, le compagnie Baltazár, del Teatro Bárka e HOPPart sono i nomi da tenere d'occhio. La nuova vita del Krétakör di Árpád Schilling

Francia, lavora attualmente con una compagnia mista di danzatori ungheresi e stranieri. Come in tutti i suoi spettacoli, anche nel nuovo lavoro, *InTime*, tornano gli elementi del linguaggio dei segni, ereditato dai genitori sordo-muti e a lui tanto caro: piccoli gesti e coreografie facciali inizialmente impercettibili si amplificano e si esasperano fino a esplodere in movimenti ampi, violenti, pieni di una carica erotica esibita senza pudore. Lo spettacolo è composto da diverse scene che illustrano i rapporti umani, scandagliando in particolare le incomprensioni e gli scontri all'interno di diverse coppie. L'essenza del lavoro di Frenák appare condensata nell'ultima di queste scene, in cui tre danzatori nudi si strusciano e scontrano, pur restando seduti a cavalcioni sul dorso di un divano rosso fuoco, unico oggetto di scena. Collaboratore per diversi anni della compagnia di Frenák, **Krisztián Gergye** dal 2001 realizza spettacoli autonomi con una formazione che porta il suo nome e che lavora sul confine tra teatro fisico e danza contemporanea. La coreografia presentata in occasione della rassegna, *T.E.S.T. (Corpo)* è nata in collaborazione con le bravissime danzatrici della compagnia Közép-Európa Táncszínház (Compagnia di teatro-danza del Centro Europa). Si tratta di una lunga riflessione sul corpo, tematica da tempo indagata dal coreografo, ma solo ora in relazione alla figura femminile. Infatti lo spettacolo è costruito su sette potenti ed eleganti assoli femminili, parti di un unico monologo fisico. In particolare il frammento coreografico realizzato utilizzando esclusivamente la schiena nuda di una delle danzatrici è stato sicuramente tra le visioni più emozionanti e memorabili dell'intera rassegna.

Un altro autore in equilibrio tra teatro e danza è **Csaba Horváth**, che ha portato in scena una riscrittura del poema finlandese *Kalevala*, opera del giovane poeta Balázs Szálinger. Il punto di forza dello spettacolo è proprio il linguaggio utilizzato da Szálinger: visionario e magniloquente, fortemente contemporaneo, tanto da trasformare la storia mitologica in un incubo dei nostri giorni, gelido ed estraniante. Raffreddati e rallentati sono anche i movimenti degli attori, che eseguono una partitura fisica difficilissima, e mentre declamano le gesta degli eroi del poema epico, alternando pathos e ironia, i coloratissimi disegni che decorano i loro corpi svaniscono lentamente disciolti dal sudore. Di tutt'altro tenore è *Alibi*, nuova regia/coreografia di **Réka Szabó** per la compagnia Tünet (Sintomi). Nota anche per essere l'unica danzatrice ungherese laureata in matematica, la Szabó fonda questo giovane gruppo di artisti nel 2006. La creatività di tutti i componenti contribuisce all'elaborazione delle opere gioiose e ludiche dei Tünet, caratterizzate appunto da giochi di luce, giochi di spazio, ironia musicale, testuale e fisica.

Lo spazio urbano protagonista

La **Compagnia Baltazár**, capitanata dalla regista **Dóra Elek**, è l'unica formazione teatrale professionale in Ungheria a impiegare attori con disagio mentale. Fondata nel 1998, dall'anno successivo la compagnia offre corsi di educazione artistica e di formazione teatrale a persone che difficilmente potrebbero trovare impiego artistico o integrazione sociale in altri modi. Lo spettacolo presentato alla rassegna parte da un immaginario quadro di Picasso: *La creazione del mondo*, che dà anche il titolo alla performance (*Picasso – A világ teremtése*), per raccon-

Budapest/2

Banda funebre per barbiere e puttana

Solo Woyzeck e Maria, in scena. Tanti Woyzeck e tante Marie, abbigliati come degenti di un qualche ospedale, forse psichiatrico, come un'umanità ridotta a numero, a massa indistinta. Eppure da questo coro formato da quattro donne e quattro uomini a poco a poco nascono, come sprazzi, come ricordi, le diverse scene dell'opera scritta da Georg Büchner nel 1836, tra pezzi corali e assoli, grida e parti sussurrate. Il regista palermitano Claudio Collovà firma un importante *Woyzeck* nella sala Nuovo Studio di uno dei più famosi teatri di Budapest, il Thália Színház, con la compagnia Maladype diretta da Zoltan Balasz. Lo spettacolo ha debuttato a novembre ed è in scena per cinque giorni ogni mese fino a maggio. Balasz e Collovà si incontrarono a Stoccarda nel 2002 in un laboratorio promosso dall'Unione dei Teatri d'Europa. Si piacquero e si promisero di lavorare insieme. Lo spettacolo è una successione di visioni, un alternarsi di momenti intimi e di esplosioni. All'inizio le donne stanno in un canto dietro pile di piatti e leggono un libro; un uomo si porta in un piccolo recinto bianco su cui sono sospesi barattoli di vetro pieni d'acqua. I vari personaggi della storia nasceranno dai due protagonisti, gli unici che hanno un nome nell'opera frammentaria dello scrittore tedesco, saranno una loro ossessione, ripetuta, replicata a specchio. Sullo sfondo diversi ritratti fotografici di un bambino, quello di Woyzeck e Maria, il povero bastardo venuto al mondo per caso in un ambiente di degrado, di solitudine, di oppressione e sfruttamento. Perché Woyzeck, e questo Woyzeck in particolare, è una cavia per esperimenti di medici e ufficiali, soldato semplice senza qualità, tradito perfino dalla prostituta che ha ingravidato. Piatti di piselli in terra, dappertutto, e vari Woyzeck pronti a mangiarli; Woyzeck cavia, Woyzeck meno che uomo, Woyzeck in preda alle visioni. Corse, passi militari, dolore, tentativi di cogliere almeno un attimo di gioia. Lo spettacolo si accende mescolando un rigore recitativo mitteleuropeo con le sonorità di bande del nostro Sud, che accompagnano Woyzeck simile a un cadavere, come Otello nel film di Orson Welles, scandiscono la passione di Maria per il Tamburmaggiore, il dolore e la morte. Dondolano, le Marie, come in una processione siciliana, e vengono portate a finire, ad annaspire, ad affogare in quel piccolo recinto bianco dove sono versate le acque contenute nei barattoli, uccise dalla gelosia del povero soldato barbiere. Resta solo quel flebile suono liquido, nella scena sempre spoglia, ora disastrosa di piccoli oggetti, gamelle, piselli, anfi, piatti sporchi, come dopo una quieta, disperante, travolgente catastrofe domestica. *Massimo Marino*

WOYZECK, di Georg Büchner. Regia, scene, costumi e luci di Claudio Collovà. Canzone di Woyzeck di Giacomo Pojero e Nino Vetri. Con Éva Bakos, Hermina Fáyol, Kamilla Fáyol, Zoltán Lendvaczky, Ákos Orosz, Zsolt Páll, Katalin Simkó, Ádám Tompa. Prod. Maladype Theatre, BUDAPEST.

In apertura, il protagonista di *Frankenstein-terv*, della compagnia del Teatro Bárka, regia di Kornél Mundruczó; in questa pag., un'immagine da *Woyzeck*, di Georg Büchner, regia di Claudio Collovà.



tare una versione personale della storia di Adamo ed Eva, attraverso pantomime, brevi partiture fisiche e balletti eseguiti con grande impegno dai simpatici e divertiti attori. Due nomi noti della regia hanno in questa occasione presentato dei lavori realizzati con compagnie o formazioni nuove: **Kornél Mundruczó**, apprezzato regista cinematografico, si era già cimentato con il teatro guidando gli attori di Árpád Schilling in una messa in scena di *Jég* (Ghiaccio) di Vladimir Sorokin. Ora dirige la compagnia del **Teatro Bárka** in uno spettacolo che vuole ri-definire i limiti della "diversità" delle persone, scritto insieme alla sceneggiatrice Yvette Bíró e intitolato *Frankenstein-terv* (*Progetto Frankenstein*). Lo spettacolo mette in scena il casting e le riprese di un film amatoriale, il cui protagonista, un ragazzo taciturno e apparentemente innocuo, si trasforma in un mostro sanguinario e porta a termine una cruenta carneficina. Dramma sociale, bizzarro *reality show*, commedia *splatter*? Il regista ne ha parlato in questi termini: «In senso filosofico, secondo me, l'essenza della fascistizzazione è l'invidia mista alla paura. Nelle mie intenzioni lo spettatore è chiamato a vivere questo processo durante lo spettacolo nel modo più vero possibile». **Sándor Zsótér** ha lavorato nel 2006 con gli studenti dell'Università di Cinema di Budapest a una versione di *Madre Coraggio* di Bertolt Brecht. Dopo la laurea i giovani attori hanno portato avanti il lavoro, fondando una vera e propria compagnia chiamata **HOPPart**, e adattando lo spettacolo *K. Mama* (inizialmente nato e fatto su misura per i corridoi dell'Università) agli spazi teatrali in cui di volta in volta si trovavano a esibirsi. Il vero grandioso protagonista dello spettacolo infatti è lo spazio: nella rappresentazione pensata per la rassegna gli attori si muovono sui ballatoi di una casa di ringhiera, corrono su e giù per le scale, saltano da un piano all'altro, si arrampicano sui muri, si affacciano dalle finestre o si ritrovano in cortile. Zsótér ha inoltre moltiplicato i ruoli, facendo interpretare madre Coraggio da tre diverse attrici. Lo spettacolo, nonostante (o sarebbe forse meglio dire grazie a) la recitazione minimale e raffreddata, la mancanza di qualsiasi oggetto di scena o costume, la generale e apparente semplicità, riesce a essere interessante e coinvolgente.

L'ultimo giorno della rassegna era dedicato al nuovo attesissimo progetto della compagnia **Krétakör**, o per meglio dire del regista **Árpád Schilling** e del manager Máté

Gáspár. Infatti Schilling e Gáspár hanno dato una svolta piuttosto radicale alla compagnia, sciogliendo il rapporto con gli attori storici e con il personale tecnico, e lavorando di volta in volta con collaboratori e artisti diversi. Inoltre dagli spettacoli teatrali "tradizionalmente" intesi sono passati alla realizzazione di progetti di teatro urbano e interventi artistici mirati, cercando il coinvolgimento di piccole comunità, in questo caso degli abitanti del quartiere dove sorge il loro nuovo spazio. La dimostrazione consisteva proprio nella presentazione dei nuovi locali teatrali della compagnia, situati al secondo piano di una vecchia casa di ringhiera nella zona sud di Pest: il lunghissimo appartamento è in corso di trasformazione in ufficio-laboratorio, dove oltre a presentare i progetti al pubblico, gli artisti potranno anche soggiornare e ospitare collaboratori stranieri per lavori comuni. Alla visita della nuova sede è seguita una passeggiata lungo il quartiere, armati di cuffie, attraverso le quali veniva raccontata la storia di alcune case o delle ultime botteghe artigianali sopravvissute in questa zona della capitale ungherese. Lungo il percorso si è potuto assistere a piccole performance di danza urbana, si veniva sorpresi da improvvise proiezioni di filmati dei vecchi spettacoli della compagnia sui cartelloni pubblicitari, o ancora da scene apparentemente casuali di teatro di strada, che prevedevano anche il coinvolgimento degli ignari passanti, degli avventori di un pub, o dei ragazzini intenti a giocare a pallone. Schilling ci ha tenuto a specificare che si tratta di un *work in progress* appena iniziato, e che il nuovo laboratorio sarà aperto a tutte le influenze e a nuovi apporti artistici. Non ci resta dunque che aspettare i prossimi appuntamenti per vederne l'evoluzione. ■



Quando diciamo alla nostra guida che quella sera saremmo andati a vedere i Moustache Brothers, diventa improvvisamente guardingo. Bisbigliando ci spiega che non ci può né accompagnare né aiutare e di chiedere alla reception dell'albergo di chiamarci un taxi. Il fatto che questa famiglia di attori "sovversivi", di stanza a Mandalay (seconda città dello Myanmar, un tempo Birmania), fosse citata ampiamente sulla Lonely Planet mi aveva insospettito, ma forse, data la reazione, mi sbagliavo. A quanto pare non è roba per intortare turisti in cerca di spiriti rivoluzionari in uno dei Paesi più repressivi del mondo. Il taxi percorre strade dissestate e semibuie (qui, dopo una cert'ora la corrente ce l'ha

MOUSTACHE giullari

di Claudia Cannella

solo chi possiede un generatore) fino ad arrivare a una specie di autorimessa sgarrupata, tappezzata di marionette, di ritratti e foto degli attori e del Premio Nobel Aung San Suu Kyi, tutt'oggi agli arresti domiciliari a Yangon. Lo spazio, davvero esiguo, è per metà occupato da una pedana e per l'altra metà da una ventina di spettatori, tutti stranieri. Lo spettacolo costa 8 dollari, non poco per un paese dove lo stipendio medio è di circa 30 dollari al mese; alla fine vendono anche le magliette e, fatti due conti, la serata non è fruttata meno di 200 dollari. Pensiero maligno: forse questi Moustache Brothers non sono poi così sovversivi... Lu Maw, omino assai vispo, segaligno e baffuto, conduce la serata, anche perché è l'unico a "parlare" inglese. Chino su un microfono del tempo che fu ci racconta chi sono e cosa fanno, mostra orgoglioso alcune tracce consunte dell'Occidente lontano: ritagli di giornali che parlano di loro, una vecchia edizione della Lonely Planet con in copertina sua moglie, un frammento di un

India/Chennai

Masquerade: rivisitare la tradizione

Ogni anno, tra dicembre e gennaio, a Chennai, nell'India del Sud, si svolge un Festival della danza e della musica. Tra gli spettacoli che hanno riscosso il maggior successo nell'ultima edizione della manifestazione si segnala una produzione dell'Accademia Kalakshetra: *Masquerade - Man in the Iron Mask*, una riscrittura in lingua *tamil* di un celebre racconto di Alexandre Dumas padre, diretta da Sheejit Krishna, danzatore, coreografo e insegnante. La storia è semplice: alla corte di Francia, re Luigi XIV vuole rubare al giovane Raoul la bella fidanzata Christine, di cui si è invaghito. Per liberarsi del rivale non trova altro espediente che mandarlo alla guerra, dove lo sfortunato trova la morte. Il dolore per la perdita spinge Athos, suo padre, a complottare con gli altri moschettieri per ottenere l'abdicazione del re. I congiurati, infatti, sono venuti a sapere dell'esistenza di un gemello di Luigi XIV che è tenuto prigioniero in una segreta, con il volto perennemente coperto da una maschera di ferro. Partendo da una gloriosa tradizione di *dance-drama*, spettacoli danzati e mimati basati sulle storie mitologiche indù, l'allestimento del Kalakshetra è risultato sorprendente. Molto divertenti le coreografie composte da passi tradizionali della danza Bharata Natyam elaborati secondo il personaggio o la situazione. I moschettieri hanno entusiasmato la platea, mentre le fanciulle di corte hanno incantato con movimenti e ritmi presi in prestito dalla danza Kathak. Di grande impatto la scena della morte di Raoul resa drammatica da un gioco di luci e suoni che enfatizza il dolore dei familiari. Altre scene sono state invece risolte in modo un po' ingenuo, come il gioco dei fratelli gemelli affidato a *escamotage* alquanto *naïf*. La musica è interessante, ma a volte troppo esuberante nella sottolineatura dei personaggi, mentre alcuni dei momenti parlati potrebbero essere più efficaci con una recitazione meno declamata.

Finalmente però si è potuto apprezzare un preciso lavoro sulle luci e un utilizzo dello spazio scenico diverso dal solito, così, sul palco del teatro del Kalakshetra sono bastati pochi oggetti per immaginare palazzi, prigionie, foreste. Il talentuoso Sheejit Krishna che ha concepito, diretto e interpretato la parte principale nella performance, ha offerto al mondo piuttosto conservatore che frequenta gli spettacoli tradizionali di Chennai una messinscena nuova e di qualità, che sarebbe interessante vedere anche in Europa. *Lucrezia Maniscotti*

MASQUERADE, ideazione, coreografie, direzione e organizzazione di Sheejith Krishna. Musiche di Jyothishmathi e Sheejith Krishna. Con Nidheesh Kumar, Shijith Nambiar, Hari Padman, Sheejith Krishna, Girish, Jayakrishnan, Lokesh Raj, Nirmala Nagaraj, Parvathi Shijith e altri. Prod. Kalakshetra Foundation, CHENNAI (India).

Nella pag. precedente, una scena di *Alibi*, regia e coreografia di Réka Szabó per la compagnia Tünet; in questa pag., in alto, Par Par Lay dei Moustache Brothers; in basso, una scena di *Masquerade*, di Sheejith Krishna.



BROTHERS di Birmania

film di Hugh Grant (*About a boy*) in cui vengono citati. Ride, scherza, racconta della bella moglie che lo schiavizza, ma intanto butta là argomenti "scottanti", aiutandosi con colorati cartelli neo-brechtiani rigorosamente in inglese: aids, prostituzione, droga, servizi segreti, corruzione, ingerenze cinesi, censura culturale e nelle comunicazioni (cd, dvd e cellulari sono permessi in Myanmar solo da una decina d'anni; comunque i cellulari dei turisti non prendono da nessuna parte del paese!). È un viaggio a ritroso nel tempo, siamo in presenza di un moderno giullare che, a modo suo, fa della controinformazione. Con un paradosso: se nel Medioevo questo avveniva per un pubblico popolare, qui è per un'élite di turisti *engagé*. Ci spiega che sono attori da tre generazioni, attualmente due fratelli e un cugino insieme alle loro mogli e sorelle, che di giorno fanno i marionettisti e di sera si esibiscono in questa sorta di "casalingo" spettacolo folk tra le cui pieghe si insinua di straforo quel tanto di satira che il feroce regime militare tollera. Non sempre però. Infatti Par Par Lay è già stato arrestato tre volte. Una di queste gli è costata ben sette anni di lavori forzati. Tutto per una battuta di troppo sui generali birmani, che quel furetto di Lu Maw non esita a definire "banditi come Jesse James", mentre la moglie, cotonata come Moira Orfei, la sorella e Par Par Lay mostrano, avvolti in costumi kitchissimi e con strabiliante precisione di gesti, frammenti di danze tradizionali delle varie etnie. Lo spettacolo è tutto qui, niente che già non sapessimo dal punto di vista delle informazioni, ma un drammatico assaggio della quasi totale assenza di libertà di parola (per non parlar del resto) a cui questo popolo è costretto ormai dai primi anni Sessanta. Per noi, abituati a Luttazzi, Guzzanti e soci, è satira davvero all'acqua di rose, ma per loro è un sottile gioco di equilibrio: catene e piccone sono sempre pronti. ■





dossier

UN TEATRO NELLA STORIA

Ariane Mnouchkine e il Soleil

a cura di Silvia Bottiroli e Roberta Gandolfi

di Silvia Bottioli

La storia del Théâtre du Soleil è legata, sin dalle sue origini, alla biografia di Ariane Mnouchkine. Nata a Parigi nel 1939 da madre inglese e padre russo - quell'Alexandre Mnouchkine che, per festeggiare la nascita della figlia, le dedica la casa di produzione cinematografica appena fondata ("Les Films Ariane", appunto) segnando forse inconsapevolmente un destino - Ariane Mnouchkine è attratta, adolescente, dalla psicanalisi, e per seguire i corsi propedeutici all'università si sposta, appena diciottenne, a Oxford. Qui scopre la realtà delle compagnie universitarie di teatro e lavora, tra gli altri, con un giovanissimo Ken Loach. Rientrata a Parigi, l'anno successivo si iscrive alla facoltà di psicologia della Sorbonne, e nel 1959 dà vita all'Atep (Association Théâtrale des Etudiants de Paris) con, tra gli altri, France Dijoud, Pierre Skira e Martine Franck (quest'ultima diverrà poi la principale fotografa del Soleil, e lo resterà anche dopo l'affiliazione all'agenzia Magnum, di cui fa parte anche il suo compagno di una vita, Henri Cartier-Bresson). La maggior parte dei futuri fondatori del Soleil si ritrova proprio tra le fila dell'associazione studentesca, e da subito condivide una militanza artistica e politica: nasce probabilmente da qui la certezza che i due termini siano poli indissolubili, tra i quali si misura il senso della propria esperienza umana. Prima della fondazione del Soleil vi è ancora una soglia, ed è nuovamente un viaggio a permettere di varcarla, questa volta verso Oriente. Ariane Mnouchkine dedica al suo periplo orientale un interno anno - il 1963 - tra la firma della sua prima regia teatrale (*Gengis Khan*, del 1961), i mesi passati a lavorare nel montaggio cinematografico per guadagnare i soldi necessari, e la fondazione della compagnia, che avverrà di ritorno a Parigi nel 1964. È inevitabile rintracciare in questo viaggio un segno dell'incontro con quell'immaginario e quel sapere formale che impregneranno alcuni dei maggiori lavori del Soleil. Ma forse il valore profondo

di questa esperienza risiede, prima ancora che nella scoperta dei teatri orientali e della civiltà che li ha generati, nella scelta di un'avventura solitaria come strumento per acquisire un diverso punto di vista, una distanza o una rincorsa prima di abbandonarsi al proprio destino. In questi tratti della biografia giovanile di Mnouchkine si sente già battere il cuore del Soleil: il senso profondo della comunità artistica e di vita; la necessità dell'impegno politico e del rapporto con la realtà sociale; la sperimentazione di linguaggi e mezzi espressivi diversi; la fascinazione per il lontano, l'altrove, il diverso sono tutti elementi di un radicamento nella propria cultura e nel proprio tempo esercitato anche attraverso la relazione con altre culture, altri tempi.

Una cooperativa operaia di produzione

Il Théâtre du Soleil viene fondato nel maggio del 1964 come Cooperativa Operaia di Produzione, scegliendo da subito il funzionamento collettivo e collegiale degli *ensemble* secondo-novecenteschi. Ad Ariane Mnouchkine viene assegnata la presidenza, una funzione anzitutto amministrativa, che risponde alla piena consapevolezza della necessità di dare vita a una struttura solida, che possa affrontare una progettualità impegnativa e articolata.

I primi due spettacoli del Soleil, prodotti a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro, sono *Les petits bourgeois* di Gorkij, e *Capitaine Fracasse*, liberamente tratto dal romanzo di Théophile Gautier, che incontrano un grande favore da parte del pubblico ma scarsa attenzione critica e, dopo un paio di stagioni in giro per la Francia, portano la compagnia a scegliere di fermarsi e darsi tempo per approfondire e arricchire il proprio vocabolario scenico. Ogni componente del gruppo si

Il Théâtre du Soleil è attivo da oltre quarant'anni sulla scena internazionale e, nelle sue epiche creazioni, continua a declinare con passione il rapporto con la Storia contemporanea. La sua casa parigina, la Cartoucherie, ospita a ogni nuovo spettacolo migliaia di spettatori per un incontro denso, lungo il tempo dilatato di un'immersione etica ed estetica, dentro l'evento spettacolare inteso come esperienza totale e come arte civile. Erede dell'utopia novecentesca del teatro popolare e della tradizione europea degli *ensemble*, il Soleil ha sempre perseguito una poetica collettiva che ibrida Oriente e Occidente, visione e narrazione, ricerca formale, pedagogia attorica e impegno politico. In questo dossier se ne ripercorre il cammino, poco noto al pubblico italiano, con ricostruzioni degli spettacoli, approfondimenti orientati, testimonianze dei protagonisti ed estratti dagli scritti della sua regista, Ariane Mnouchkine.

dedica a una personale formazione (Mnouchkine prende lezioni da Jacques Lecoq, altri attori studiano canto con un allievo di Dullin...), e nel 1966 il Soleil inizia a lavorare alla sua nuova produzione, *La cuisine* di Arnold Wesker, un testo contemporaneo (ambientato appunto nella cucina di un grande ristorante) che intende denunciare l'alienazione dell'uomo nel lavoro. Al debutto, nell'aprile del 1967, la critica francese scopre il Soleil, i suoi attori, la sua idea di regia: è la rivelazione al teatro di un nuovo modo, di un nuovo mondo.

Nella primavera del 1968 debuttano il *Sogno di una notte di mezza estate* e lo spettacolo per bambini *L'arbre sorcier, Jérôme et la tortue*, ma poi arriva il maggio: la compagnia riprende *La cuisine* e lo porta nelle fabbriche occupate, ma non risponde al richiamo allo sciopero generale che proviene da

ogni parte, decidendo invece (in una delle assemblee che da sempre scandiscono il funzionamento interno del Soleil e determinano ogni scelta di rilievo) di dare un segno politico proprio *attraverso* il lavoro teatrale. Siamo ancora di fronte a un momento cruciale, in grado di illuminare la questione, molto discussa, dell'impegno politico del Soleil. Se troppo spesso questa è stata letta, erroneamente, nel segno di una "politicizzazione" o di un'aderenza a un movimento o a una parte politica, il comportamento adottato di fronte agli eventi del maggio '68 testimonia una ben diversa presa di posizione, una forte autonomia di giudizio che si fonda sulla convinzione che la militanza politica (e di militanza si può a ben diritto parlare, per il Soleil) debba obbedire non già a un generico schieramento ma al senso profondo del proprio lavoro. Essere presenti con i propri spettacoli è il gesto politico del Soleil,

non vi è bisogno di altro, e per questo suona assurdo rinunciare a praticare il proprio teatro e a prendere la parola nello spazio pubblico della scena in nome di un richiamo allo sciopero. Nell'estate del 1968, durante due mesi di permanenza in Borgogna, matura l'altra grande scelta del Soleil, che si consuma su un terreno propriamente teatrale: la pratica della creazione collettiva, di contro all'assoggettamento al testo scritto e al criterio della messa in scena. Dopo la presenza alla Biennale di Venezia con *La cuisine* e *L'arbre sorcier* (uno dei rari passaggi italiani del Soleil) arriva il debutto, nella primavera del 1969, del nuovo spettacolo *Les clowns*, e quindi la presentazione ad Avignone, dove la compagnia è invitata da Jean Vilar che sta cercando di ravvivare il festival con la scelta di giovani gruppi e un diverso coinvolgimento della città e del pubblico (nello stesso anno è ad Avignone anche il Living Theatre con *Paradise Now*).

la sede, a Vincennes

LA CARTOUCHERIE una vecchia fabbrica nel bosco

La Cartoucherie è un vecchio edificio nel cuore dell'immenso Bois de Vincennes: il bosco, situato all'estremità orientale di Parigi, ospita la corte francese fino allo spostamento a Versailles avvenuto sotto Luigi XIV, diviene arsenale militare in epoca napoleonica e viene quindi regalato alla Città di Parigi nel 1860, affinché ne faccia un parco pubblico. In seguito a un'impressionante detonazione che distrugge una vecchia fabbrica di cartucce nel 1871, nel cuore del parco viene costruito un nuovo edificio, battezzato "Cartoucherie de Vincennes". Qui vengono preparati i carichi esplosivi utilizzati nella Grande Guerra; più tardi, nel corso della Seconda guerra mondiale, il parco viene occupato dall'esercito tedesco e quindi parzialmente distrutto dai bombardamenti durante la Liberazione; durante la guerra d'Algeria, infine, la Cartoucherie viene trasformata in centro di identificazione e detenzione per migliaia di algerini. È una caserma in rovina, immersa nel parco e destinata all'abbandono, quella che il Soleil scopre nel 1970. La compagnia vi si stabilisce nell'estate durante le prove di *1789* e al ritorno da Milano, dove lo spettacolo debutta in novembre, decide di sistemare lo spazio e farne la propria sede. Gli enormi lavori di restauro vengono realizzati dagli stessi membri della compagnia, senza alcun sostegno pubblico, e il 26 dicembre del 1970 la Cartoucherie apre per la prima volta le sue porte al pubblico, che impara a scoprire e ad apprezzare questo luogo misterioso, immerso nel parco e freddo (non era ancora funzionante un impianto di riscaldamento), tanto da trasformarlo in pochi anni in un centro della geografia teatrale parigina. Nei primi anni Settanta altre compagnie arrivano ad abitare questo spazio, e ancora oggi il Théâtre de la Tempête, il Théâtre de l'Épée de Bois e il Théâtre de l'Aquarium lavorano qui, in diversi edifici che formano una piccola costellazione teatrale. In comune a tutti, la scelta di portare avanti la propria ricerca senza collocarsi all'interno delle istituzioni e senza sottostare alla struttura architettonica del teatro all'italiana. Oggi la Cartoucherie è per il Soleil uno spazio di lavoro e di vita, in cui tutte le attività comuni della compagnia hanno un luogo: le prove, la costruzione scenografica, lo studio individuale, le riunioni, la preparazione dei pasti... e, non da ultimo, l'accoglienza del pubblico, tassello conclusivo di una poetica profondamente popolare e responsabilmente politica, in cui è proprio l'incontro con lo spettatore a determinare la legittimità - etica ancor prima che artistica - della propria ricerca. *Silvia Bottioli*

La poetica della partecipazione

La poetica della partecipazione

Les clowns segna la scoperta di un nuovo modo di fare teatro e l'acquisizione di un linguaggio originale, ma a portare a compimento questo processo di maturazione artistica sarà soprattutto lo spettacolo successivo, che nasce da un ennesimo momento di pausa e ripensamento: si tratta di *1789, la révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*, il lavoro con cui il Soleil guarda alla storia rivoluzionaria francese, e con cui il mondo intero identificherà a lungo la poetica della compagnia. Tutti gli elementi della sua forte personalità espressiva vi si ritrovano: il rapporto con la Storia e, attraverso di essa, con il proprio tempo; la creazione collettiva fondata sull'improvvisazione e sulla creatività dell'attore; la maschera e la



relazione con le forme tradizionali del teatro; la dimensione popolare, festiva e coinvolgente di una ritualità laica, che inventa dispositivi di coinvolgimento degli spettatori. La creazione di 1789 coincide anche con due fatti rilevanti per la vita materiale della compagnia: l'attribuzione di un contributo ministeriale e l'insediamento alla Cartoucherie di Vincennes, una fabbrica di cartucce abbandonata alla periferia orientale della capitale francese, che la compagnia riceve dalla Ville de Paris con una convenzione triennale, e in cui il Soleil lavora tuttora, avendovi installato tutti gli spazi necessari alla propria attività, dagli uffici a una sala teatrale che regolarmente accoglie anche il pubblico. 1789 debutta in realtà a Milano, grazie all'intervento di Paolo Grassi e del Piccolo Teatro, nel novembre del 1970, segnando la consacrazione internazionale del Soleil. Viene presentato a Parigi - negli spazi della Cartoucherie frettolosamente resi agibili dall'impegno di tutti i membri della compagnia - solo nel gennaio del 1971, e qui replica per sei mesi senza interruzione prima di intraprendere una tournée internazionale.

L'anno seguente è la volta di 1793, *la cité révolutionnaire est de ce monde*, che chiude il dittico rivoluzionario ma incontra qualche difficoltà nella tournée a causa dei suoi ingenti costi. Alla creazione segue ancora una volta una pausa, rivolta ora allo studio della Commedia dell'Arte, che Mnouchkine sceglie, insieme ai linguaggi del clown e del teatro cinese, come strumento per affrontare un nuovo progetto dedicato alla realtà sociale contemporanea: con la distanza resa possibile dalla codificazione formale, e portando in scena un Arlecchino-operaio immigrato e un Pantalone-imprenditore, *L'âge d'or* (1975) racconta il presente come un'ironica età dell'oro, sposando così il principio estetico dell'altro grande maestro del Soleil, quel Jacques Copeau che sognava la realizzazione della "commedia del proprio tempo" e che aveva dedicato la sua vita a inseguire un ideale di rinnovamento drammatico. A dieci anni dalla nascita della compagnia, con *L'âge d'or* emergono in modo ancor più nitido l'orizzonte etico-politico del Soleil (fondato sull'irrinunciabile relazione con lo specifico del proprio lavoro e con il proprio presente sociale); l'ampiezza e la consapevolezza delle soluzioni formali e di un vocabolario attoriale ricostruito a partire dalle grandi tradizioni (siano esse orientali o europee); la fertile tensione interna tra la dimensione collettiva della creazione e l'indiscutibile *leadership* esercitata da Mnouchkine.

Alla ricerca del proprio teatro

I primi anni Settanta corrispondono anche al momento in cui la compagnia mette a punto le modalità di funzionamento interno e la relazione con le istituzioni pubbliche e con la multiforme collettività dei suoi spettatori, fondandosi sul principio di un teatro "pubblico" e "popolare" nell'accezione già espressa da Vilar, ma sottolineando con maggiore forza l'indipendenza e la libertà delle scelte artistiche. Nella riflessione sul proprio statuto di compagnia il Soleil si volge anche al cinema: durante le prove di *L'âge d'or* Mnouchkine inizia a scrivere il soggetto di *Molière* (1978), un film storico e in costume, biografico e autobiografico, che strappa il drammaturgo dal cliché del letterato per restituirlo con forza al teatro vivente,

alle utopie, agli scacchi e ai sofferiti trionfi della vita di compagnia, dal nomadismo delle province francesi fino alla corte del Re Sole. Vi si rispecchiano le idealità e la fede tenace della *troupe* del Soleil in una orgogliosa ricerca di radici che dichiara la propria appartenenza alla lunga durata della storia teatrale. Segue, a ruota, lo spettacolo *Méphisto ou le roman d'une carrière*, tratto da un romanzo di Klaus Mann e dedicato all'ascesa nazista nella Germania degli anni Venti e Trenta; le scene si svolgono in alternanza fra due palcoscenici sperimentando ancora un altro dispositivo di relazione al pubblico.

È un periodo vorticoso, in cui la compagnia vede un profondo ricambio dei suoi attori, e infine la definizione di una salda équipe anche scenotecnica, a cui si aggiunge il compositore Jean-Jacques Lemêtre, che a partire da *Méphisto* costruisce la drammaturgia sonora di tutti gli spettacoli; periodo in cui, dopo il riconoscimento da parte del mondo del teatro europeo, il Soleil non si richiude all'interno di un linguaggio messo a punto una volta per tutte (quello che la critica riconobbe come "creazione collettiva" appunto), ma lo mette sistematicamente in discussione, anche rischiando una disomogeneità di risultati, pur di spostare ogni volta più in là l'orizzonte. La ricerca del proprio teatro da parte del Soleil è caratterizzata da un delicato equilibrio tra rottura e continuità, in un movimento organico che - come accade appunto per gli organismi vivi - non conosce bruschi salti e non è riducibile a una semplice linearità. C'è qualcosa della libertà del volo, in ogni scarto che il Soleil opera rispetto a se stesso, e qualcosa del lento maturare dell'albero, nel modo in cui accetta il ciclo della gemma e della foglia, del fiore e del frutto.

Una tensione costante è costituita anche dal rapporto tra ricerca teatrale e intervento militante. Proprio durante le repliche di *Méphisto* il Soleil viene contattato da una compagnia cilena, minacciata dal regime militare di Pinochet: Mnouchkine parte, insieme a Claude Lelouche, per Santiago, e al ritorno fonda alla Cartoucherie l'Aida, Association Internationale de Défense des Artistes victimes de la répression dans le monde, che negli anni si fa carico di artisti schiacciati, in vario modo, da situazioni di oppressione e di conflitto. L'impegno politico non si limita peraltro alla difesa degli artisti; nel 1995 la compagnia si mobiliterà, con François Tanguy, Olivier Py, Maguy Marin e altri, affinché il governo francese



In apertura, una scena di *Le dernier caravansérail* (foto: Michèle Laurent); nella pag. precedente l'ingresso della Cartoucherie (foto: Andrea Messana); in questa pag. Maurizio Scaparro e Ariane Mnouchkine durante la cerimonia di consegna del Leone d'Oro alla Biennale di Venezia 2007; nella pag. seguente, il manifesto di *Tartuffe* (1995).

prenda posizione a difesa dell'integrità della Bosnia, e l'anno successivo la Cartoucherie si aprirà ad accogliere per un mese centinaia di *sans-papiers*, che condivideranno lo spazio con le repliche di *Tartuffe* e con il suo numeroso pubblico.

La storia come narrazione

Gli anni Ottanta segnano l'inizio di una nuova avventura teatrale, alla ricerca della sapienza drammaturgica nell'epicizzazione della Storia. Il ciclo shakespeariano composto da *Richard II* (1981), *La nuit des rois* (1982) e *Henry IV* (1984) porta all'incontro con una nuova generazione di spettatori e cambia profondamente l'immagine del Soleil. La compagnia parte ora dal testo (e perdipiù un testo canonico della letteratura occidentale), e su di esso costruisce un'estetica visiva sontuosa e complessa, impregnata di un vero e proprio piacere sensuale, che si attesta su registri espressivi decisamente anti-naturalistici, attingendo a piene mani alla tecnica e allo spirito dei teatri orientali (i drammi storici di Shakespeare segnano l'incontro, fondamentale, con il Kabuki).

Alle prove del ciclo shakespeariano assiste anche Hélène Cixous, studiosa e scrittrice, compagna di Ariane Mnouchkine per molti anni che saranno segnati da profonda intesa anche sul piano artistico. Nel 1984 Mnouchkine le chiede di scrivere un testo sulla storia contemporanea del continente sub-indiano: nasce così *L'histoire terrible mais*



inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge, un dramma che racconta un popolo attraverso le vicende del suo sovrano e che si nutre di accurate ricerche bibliografiche e di un lungo viaggio in Cambogia. Lo spettacolo debutta nel settembre del 1985, e nei lunghi mesi di repliche alla Cartoucherie inizia la preparazione di un nuovo lavoro di respiro epico, firmato ancora da Cixous: è *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, dedicato questa volta alla conquista dell'indipendenza indiana del 1947, che va in scena due anni dopo. Volgendo la sua attenzione al subcontinente indiano, il Soleil è però bene attento a evitare la trappola del realismo e a non confondere l'Asia reale con l'Asia teatrale, e significativamente sia *L'Indiade* che *Norodom Sihanouk* sospendono l'esplorazione formale delle tradizioni performative orientali, sostituendovi registri attorici iperrealisti. Esse riappaiono però nel ciclo tragico *Les Atrides*, composto da *Iphigénie* (1990), *Agamemnon* (1990), *Les Choéphores* (1991) e *Les Euménides* (1992); il potente cerimoniale del kathakali indiano interagisce con la parola drammatica di Eschilo e Euripide, e resuscita il dispositivo della tragedia classica che per primo ha formalizzato teatralmente la relazione tra una collettività e il suo tempo: questione assai cara al Soleil. La dislocazione dell'azione scenica così lontano nello spazio e nel tempo, l'immersione in mondi distantissimi per latitudine, storia e cultura, rappresenta il primo movimento di un gesto che si chiude con un ritorno alla propria storia, al proprio tempo. In questa prospettiva si può leggere il successivo spettacolo, nato anch'esso dalla collaborazione con Cixous. *La Ville parjure ou le réveil des Erinyes*, che debutta nel 1994, sposta lo sguardo su un fatto di scottante attualità, la diffusione dell'Aids e lo scandalo del sangue infetto in Francia, nel più ampio contesto della fine dell'epoca

Teatrografia del Théâtre du Soleil

1964	<i>Les Petits Bourgeois</i> , di Maxim Gorkij
1965	<i>Le Capitaine Fracasse</i> , da Théophile Gautier
1967	<i>La Cuisine</i> , di Arnold Wesker
1968	<i>Le Songe d'une nuit d'été</i> , di William Shakespeare <i>L'Arbre sorcier, Jérôme et la tortue</i> , di Catherine Dasté
1969	<i>Les Clowns</i> , creazione collettiva del Théâtre du Soleil
1970	<i>1789</i> , creazione collettiva del Théâtre du Soleil
1972	<i>1793</i> , creazione collettiva del Théâtre du Soleil
1975	<i>L'Age d'or</i> , creazione collettiva del Théâtre du Soleil
1979	<i>Méphisto, le roman d'une carrière</i> , da Klaus Mann
1981	<i>Richard II</i> , di William Shakespeare
1982	<i>La Nuit des Rois</i> , di William Shakespeare
1984	<i>Henry IV</i> , di William Shakespeare
1985	<i>L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, Roi du Cambodge</i> , di Hélène Cixous
1987	<i>L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves</i> , di Hélène Cixous
1990	<i>Iphigénie à Aulis</i> , di Euripide
1990	<i>Agamemnon</i> , di Eschilo
1991	<i>Les Choéphores</i> , di Eschilo
1992	<i>Les Euménides</i> , di Eschilo
1994	<i>La Ville Parjure ou Le Réveil des Erinyes</i> , di Hélène Cixous
1995	<i>Le Tartuffe</i> , di Molière
1997	<i>Et soudain, des nuits d'éveil</i> , creazione collettiva "in armonia" con Hélène Cixous
1999	<i>Tambours sur la digue</i> , di Hélène Cixous
2003	<i>Le dernier caravansérail (Odyssées)</i> , creazione collettiva del Théâtre du Soleil
2006	<i>Les Ephémères</i> , spettacolo del Théâtre du Soleil

Mitterand. Schieramento politico e ricchezza estetica si fondono nel lavoro che, dopo *L'âge d'or*, più risponde all'intento di "scrivere la commedia del proprio tempo", con un grande equilibrio tra impegno politico e maturità artistica. Ma la politica contemporanea si può raccontare direttamente anche attraverso i classici: nel 1995, mentre in Algeria infuria la guerra civile, va in scena *Tartuffe*, in cui l'ambientazione magrebina fa esplodere il valore del testo di Molière come grido di denuncia di ogni fondamentalismo religioso; intanto Cixous epicizza ancora altre storie dell'Asia, in una rinnovata attenzione agli "altrove" dimenticati o rimossi: la realtà tibetana messa in scena con *Et soudain des nuits d'éveil* (1997-98), e la Cina fantastica della parabola *Tambours sur la digue* (1999).

Due sguardi sull'Europa contemporanea

Gli ultimi splendidi lavori del Soleil, *Le dernier caravansérail* (2003), diviso nelle due parti *Le fleuve cruel* e *Origines et destins*, e *Les Ephémères* (2006), costituiscono un ideale ditico sull'Europa contemporanea, vista attraverso gli occhi degli altri - i disperati migranti che attraversano il nostro continente in cerca di una possibilità di vita, e che così spesso non siamo capaci di guardare - e dall'interno delle nostre case - le storie di famiglia, relazioni, interni poveri o borghesi, momenti di quotidiana illuminazione in cui, con un incontro o una perdita, vediamo la realtà della nostra vita, la sua fragilità. Essi proseguono dunque la linea di ricerca che investe una riflessione sul sé e sul qui-e-ora così come uno sguardo sull'altro e sull'altrove, ma la ridisegnano secondo nuovi e significativi scarti poetici e di ricerca, con una estrema chiarezza di visione ispirata a un alto, dolente e palpitante "teatro della compassione" (Lev Dodin). Sono risultati raggiunti riprendendo la prassi della creazione collettiva e al contempo resuscitando, dopo vent'anni di teatro elegantemente formale, l'arte del realismo recitativo, all'insegna dell'autenticità e della cura dei dettagli nella creazione dei personaggi e degli spazi, inquadrati però nell'invenzione formale di carrelli/inquadrature di eco cinematografica. Ponendosi come dolenti narrazioni dell'odierna identità europea, essi affermano contestualmente il Soleil come soggetto civico collettivo, soggetto politico della nuova Europa, secondo la concezione alta della politica che da sempre anima Mnouchkine. È questo l'ultimo provvisorio approdo del lungo viaggio del Soleil. Che è poi il viaggio di una compagnia e di una ricerca, sognate coralmente da un'artista per la quale i due termini sono necessari l'uno all'altro, e hanno a che fare con qualcosa di più grande del teatro: «per me è assolutamente inconcepibile fare teatro al di fuori di un *ensemble* che condivide una ricerca in comune. Non farei teatro in un altro modo, perché credo che questo sia il solo modo per imparare, e perché ho voglia di imparare. Mi piacerebbe scalare la montagna. E scalare la montagna non significa solo scalare la montagna di ogni opera, ma riuscire a scalare la montagna del teatro, della propria vita. È un sogno, e questo stesso sogno è una sfida, una prova» (Ariane Mnouchkine in Josette Féral, *Dresser un monument à l'éphémère*, Editions Théâtrales, 1995). ■

Per saperne di più

Gli studi in italiano sul Théâtre du Soleil sono minimi di carattere perlopiù introduttivo (ma spiccano le traduzioni di Hélène Cixous ad opera della cultura femminista); esiste invece una vasta e specializzata pubblicistica sul Soleil nelle principali lingue europee, ricca di studi di riferimento che è indispensabile segnalare almeno in parte. Va aggiunto che molto materiale interessante di carattere saggistico è reperibile on-line al sito www.theatre-du-soleil.fr, che alla pagina "Le Bac au Soleil" offre studi e interviste di approfondimento, sia composti appositamente per il sito che tratti da libri e riviste.

- Judith G. Miller, *Ariane Mnouchkine*, London, Routledge, 2007.
- *Scrivere al presente. Un racconto intimo a trenta voci*, intervista ad Ariane Mnouchkine di Béatrice Picon-Vallin (2007), traduzione di Erica Magris, on-line al sito: www.cultureteatrali.org
- Roberto Alonge, "La perdurante efficacia dei "classici": Ariane Mnouchkine", in *Il teatro dei registi, scopritori di enigmi e poeti della scena*, Laterza, Roma-Bari, 2006.
- "Ariane Mnouchkine du théâtre au cinéma", in *Théâtre au cinéma hors-série*, n° 3, Bobigny, 2006.
- Ariane Mnouchkine, *L'art du présent. Entretiens avec Fabienne Pascaud*, Plon, Parigi, 2005.
- Barbara Alesse, *Ariane Mnouchkine e il Théâtre du Soleil*, Roma, Editoria e Spettacolo, 2005.
- Laura Peja, "1789, scrittura collettiva in festa", in A. Cascetta e L. Peja, *La prova del Nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, Vita e Pensiero, Milano, 2005.
- Anton Bierl, "La tetralogia degli Atridi in Estremo Oriente: Ariane Mnouchkine. Il dionisiaco Foucault e il teatro politico", in *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna*, Bulzoni, Roma, 2004 (ed. or. 1996).
- Hélène Cixous, *Tre passi sulla scala della scrittura*, traduzione e cura di S. Carotenuto, postfazione di N. Setti, Roma, Bulzoni, 2002.
- Laurent Labrousse, *Ariane Mnouchkine: un parcours théâtral: le terrassier, l'enfant et le voyageur*, Paris, Montreal, L'Harmattan, 1999.
- Françoise Quillet, *L'Orient au Théâtre du Soleil*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- *Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook*, a cura di D. Williams, Routledge, London, 1999.
- *Dresser un monument à l'éphémère. Rencontres avec Ariane Mnouchkine*, a cura di J. Féral, Paris, Edition théâtrales, 1995.
- Hélène Cixous, *Il teatro del cuore*, a cura di N. Setti, Pratiche editrice, Parma, 1992.
- Giuseppe Spataro, *Ideologia e prassi in Ariane Mnouchkine e il Théâtre du Soleil*, Milano, Rozzano, 1987.
- Franco Quadri, "Ariane Mnouchkine", in *Il teatro degli anni settanta. Tradizione e ricerca*, Torino, Einaudi, 1982.
- di prossima pubblicazione: Silvia Bottiroli e Roberta Gandolfi, *L'ora del Soleil. L'ensemble di Ariane Mnouchkine, le sue voci, la sua storia*, Titivillus, Pisa, 2010.



Un modello eretico del teatro pubblico francese

di Marco Consolini

Nato nel 1964, in ambiente studentesco universitario, il Soleil si caratterizza fin da subito come entità indipendente, fuori dalle istituzioni teatrali. Tali istituzioni vivono allora, nella Francia gollista degli anni Sessanta, il loro momento di massima espansione, ma anche di latente crisi ideologica. Lo Stato ha scelto di farsi carico di una vera e propria politica culturale, e da cinque anni esiste un Ministero della Cultura, creazione della Quinta Repubblica voluta da De Gaulle, alla testa del quale siede una prestigiosa firma della letteratura nazionale, André Malraux. Arrivano le prime, vere sovvenzioni, ma soprattutto si opera un ribaltamento, per cui la rivendicazione di un teatro popolare veicolo di democrazia culturale, da slogan proveniente «dal basso» si trasforma in parola d'ordine istituzionale. Il progetto di una Maison de la Culture in ogni dipartimento, per farvi nascere altrettante «cattedrali del XX secolo», si rivelerà ben presto demagogicamente sproporzionato, ma un'intera generazione di teatranti - a cominciare da quelli politicamente più «arrabbiati», come Roger Planchon e Gabriel Monnet - si troverà di fatto cooptata nella gestione del nascente sistema teatrale

Il Théâtre du Soleil rappresenta al tempo stesso un modello riuscito e una fastidiosa eccezione del teatro pubblico francese. La pratica scenica, l'etica organizzativa, lo speciale rapporto con gli spettatori che questo gruppo ha saputo elaborare, rivendicare e difendere nel corso dei suoi oltre quarant'anni di vita, contraddicono infatti, in gran parte, i modi d'uso del teatro istituzionale e sovvenzionato di oltralpe. Eppure, queste stesse caratteristiche appaiono oggi come una sorta di miracolosa e originale realizzazione del teatro pubblico e della sua utopia popolare

pubblico. L'ambiguità ideologica di una situazione del genere viene a galla in modo dirompente nel maggio '68, quando i responsabili e gli animatori dei Centri Drammatici, delle Maisons de la Culture e dei vari organismi della cosiddetta *décentralisation théâtrale* si riuniscono in assemblea permanente a Villeurbanne, vicino a Lione, presso il Théâtre de la Cité diretto da Planchon. Il testo che ne scaturisce, la *Déclaration de Villeurbanne* nel denunciare la cultura ufficiale praticata dalle istituzioni pubbliche e nel rivendicare l'apertura al "non pubblico" degli esclusi dai teatri borghesi, riecheggia in modo sorprendente l'altrettanto celebre *Manifesto di Ivrea*, vecchio di appena un anno. Con la differenza sostanziale, tuttavia, che se al Convegno di Ivrea si riuniscono quei "marginali" (Bene, de Berardinis, Ronconi, ecc.) che saranno i protagonisti dell'innovazione teatrale italiana, in Francia sono gli stessi direttori dei teatri più o meno istituzionali a mettere sotto accusa la politica culturale dello Stato. Nessuna sorpresa, allora, se le loro rivendicazioni rimarranno petizioni di principio e se il sistema tornerà a breve alla normalità, conoscendo anzi una netta e duratura stabilizzazione.

L'attore-coautore: la creazione collettiva

Ariane Mnouchkine che è già all'epoca fuori dalle istituzioni, non partecipa alle discussioni sessantottine di Villeurbanne. È prassi comune, tuttavia, identificare il Théâtre du Soleil col Sessantotto, dimenticando quanto ha più volte affermato la stessa regista: «Non mi sono mai definita in relazione al Maggio '68. Esistevamo già prima, siamo esistiti durante e dopo. (...) Ogni volta che mi chiedono: "Siete nati nel 1968?" rispondo: "No, siamo nati nel 1964, anzi si può dire nel 1959"» (in *La Décentralisation théâtrale. 4. Le Temps des incertitudes 1969-1981*, a cura di R. Abirached, 1995, pp. 123-124). Certo, lo spettacolo che impone la compagnia a livello internazionale, *1789*, sembra materializzare il sogno collettivo del Maggio, con la gioiosa invasione del nuovo, immenso spazio della Cartoucherie da parte degli spettatori, ma tale assimilazione è per più di un verso fuorviante. Il principale elemento dell'equivoco consiste nella questione della "creazione collettiva" e nella sua interpretazione tutta ideologica, che ha spesso portato a far coincidere, in modo quasi automatico, il Soleil con un teatro militante. *Création collective*, negli anni a cavallo fra i Sessanta e Settanta, significa rottura delle gerarchie: il fare teatrale afferma cioè la sua natura orizzontale e democratica. La critica si rivolge, evidentemente, al potere autocratico del regista, ma anche all'autorità inviolabile dell'autore drammatico e, nel contesto tradizionalmente *textocentrique* della Francia, quest'ultimo dato è assai significativo. La vicenda del Soleil rientra a pieno titolo in questa temperie rivendicativa ma non può assolutamente ridursi a essa. La scelta della creazione collettiva è al contrario insita in una concezione del lavoro teatrale impregnata della lezione di quei maestri del Novecento che hanno affermato la centralità dell'*attore creativo*: «Qui - dichiara Mnouchkine - si chiede all'attore di essere creatore nello spettacolo. Ciò che avviene nello spettacolo scaturisce da ciò che è intimamente legato alla vita e al lavoro del gruppo» (in A. Neuschäfer, *1970-1975 : Ecrire une Comédie de notre temps. La Filiation avec Jacques Copeau*, 2004). Tale principio, fondato sulla posizione primigenia dell'attore nel processo della scrittura scenica, è alla base della prima attività del Théâtre du Soleil e rimane immutato nel tempo. Anche

quando Mnouchkine decide di riprendere a "firmare" da sola la regia degli spettacoli (a partire dal 1979, con *Mephisto*, scompare la menzione «création collective») e persino quando al lavoro del gruppo si affianca un autore, Hélène Cixous (a partire dal 1985, con *Sihanouk*), il Soleil continua a fare affidamento sulla funzione drammaturgicamente creativa dell'attore; non a caso la menzione «creazione collettiva» ricompare nel 1997 per *Et soudain des nuits d'éveil*, con la dicitura «in armonia con Hélène Cixous», e nel 2003 per *Le dernier caravansérail*, mentre l'ultimo spettacolo realizzato, *Les Ephémères*, del 2006, si presenta semplicemente con logica d'ensemble come «spettacolo del Théâtre du Soleil». Dunque il principio della creatività dell'attore rimane intatto anche quando sul finire degli anni Settanta scema progressivamente il clima rivendicativo, e la quasi totalità dei soggetti che ne erano stati protagonisti non solo optano definitivamente per l'identità registica, abbandonando dunque le prerogative del lavoro collettivo, ma finiscono per integrare le massime istituzioni teatrali francesi, specie in seguito alla vittoria della sinistra nell' '81, con Mitterrand presidente e Jack Lang al Ministero della Cultura.

Una troupe permanente

Questo non significa che il Théâtre du Soleil sia rimasto estraneo al sistema del teatro pubblico: semmai si è sforzato di non transigere sull'originalità delle proprie modalità di lavoro e sulla propria indipendenza. Il gruppo, infatti, comincia a essere sovvenzionato dal 1970 in quanto *troupe permanente*, ma si guarda bene, malgrado i costi crescenti di una struttura complessa come la Cartoucherie e di un imponente effettivo artistico e organizzativo, dall'abbandonare il suo statuto "leggero" di compagnia, che consente al Soleil di costruire nel tempo la sua posizione assolutamente unica, quasi una bizzarria nel panorama francese. In primo luogo la compagnia: mentre in Francia, a cominciare dai teatri pubblici, scompaiono in modo pressoché totale tutti gli ensemble, per lasciare il posto a una mobilità generalizzata delle maestranze, e in modo particolare degli attori, basata sul sistema dell'*intermittence*, la compagnia diretta da Mnouchkine resta tale, composta cioè da un complesso stabile di 60-70 fra attori e tecnici. Le scissioni, le diaspore e gli abbandoni ne hanno profondamente modificato il nucleo originario, da molto tempo completamente disperso e più volte riplasmato, ma il principio fondante di una piccola comunità in cui ogni individuo percepisce la medesima retribuzione e in cui i compiti quotidiani (cucina e pulizie comprese) sono equamente distribuiti, è rimasto intatto. In secondo luogo i tempi di produzione: il Soleil resta saldamente ancorato all'idea della necessaria lentezza della genesi di ogni spettacolo. L'esistenza della compagnia è così ritmata dall'alternanza di lunghissimi periodi di pausa, riflessione, ricerca e infine creazione, e di altrettanto lunghi periodi di tenitura dello spettacolo infine realizzato. Sistema davvero anomalo, poiché pur recuperando in gran parte i meccanismi dell'economia "autarchica" delle vecchie compagnie comiche, rinuncia alla loro principale caratteristica produttiva: il repertorio. Gli spettacoli, infatti, dopo un'esistenza che spesso copre alcuni anni, muoiono definitivamente per lasciare il posto a un nuovo progetto, con il quale l'intero spazio modulabile dei capannoni della Cartoucherie subisce in genere una completa ristrutturazione. È certamente la fama, se non addirittura la leggenda, di questo gruppo storico e della sua figura guida, a con-

In apertura, un'immagine del foyer della Cartoucherie in occasione dell'allestimento di *Les Atrides* (foto: Stefano Fogato).

sentire la riuscita di una prassi produttiva apparentemente assai rischiosa. Il Soleil deve infatti ogni volta poter contare su di un pubblico estremamente numeroso, concentrato in più mesi di rappresentazione e in lunghe tournée. A ben guardare, in realtà, si tratta di una strategia di marketing (anche se questo termine farebbe inorridire Ariane Mnouchkine) di grande abilità, poiché sa sfruttare al meglio e con originalità il principio della “fidelizzazione” del pubblico, rincorso con non altrettanto successo da molti teatri pubblici francesi.

La Cartoucherie, una casa accogliente

Giungiamo così all'elemento forse più caratterizzante del Théâtre du Soleil e a ciò che ne fa un sorprendente erede dell'utopia del teatro popolare: il suo irripetibile rapporto di complicità con lo spettatore. Eugène Morel, il meno noto degli intellettuali che si attardarono a elaborare progetti e modelli di teatro popolare nella Francia di fine Ottocento, sosteneva che il teatro doveva diventare il luogo «di una festa intima», in cui lo spettatore modesto poteva recarsi senza soggezione, in famiglia, e dove oltre allo spettacolo poteva trovare il calore di un ambiente in cui riconoscersi, il cibo e le bevande e l'accoglienza che lo mettessero a suo agio. Il suo dettagliatissimo e visionario progetto, pubblicato nel 1900, è rimasto lettera morta (ma alcuni estratti sono pubblicati in traduzione in S. Carandini, *La melagrana spaccata. L'arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie*, 1988). Eppure Morel anticipa con stupefacente precisione la serie di misure che negli anni Cinquanta Jean Vilar e il suo amministratore Jean Rouvet misero in atto per attirare un vasto pubblico associativo al Théâtre National Populaire: modulazione degli orari in funzione dei trasporti pubblici, gratuità di una serie di servizi allo spettatore (il guardaroba, per esempio), ristorazione a basso prezzo e moltiplicazione delle attività festive parallele alla programmazione. Da allora il teatro pubblico francese ha incrementato e diffuso questo genere d'iniziativa, e così ad esempio anche il Théâtre du Soleil ha il suo autobus che fa la spola gratis fra il Château de Vincennes e quella cittadella dei teatri immersa nel verde che è divenuta l'ex Cartoucherie, ma l'ambiente che lo spettatore scopre (o ritrova), una volta sceso dalla navetta, non ha eguali. Innanzitutto ad accoglierlo trova sempre Ariane Mnouchkine in persona, che strappa i biglietti, accompagna gli eventuali spettatori ritardatari, risolve problemi logistici. Poi, oltre la porta d'ingresso, è uno spazio immenso brulicante di vita. La libreria, il ristorante, gli angoli riservati al comfort, che pur non mancano ormai in nessun teatro, hanno qui un aspetto inconfondibile e contribuiscono a immergere il visitatore nell'atmosfera dello spettacolo, dai colori e dalle decorazioni che ornano i muri ai sapori dei cibi, quasi sempre in relazione diretta con i temi della pièce che va in scena. Prima di guadagnare il proprio posto in sala ci si trova ad attraversare un ambiente da cui è possibile osservare gli attori che si truccano, indossano i costumi, si concentrano. Alcuni di loro (oltre all'onnipresente regista) indicano all'ospite-spettatore i posti rimasti liberi, lo aiutano a sedersi, gli danno una coperta in caso di freddo, e giunto l'intervallo gli offrono da bere o, nel caso in cui abbia scelto di assistere a una versione integrale dello spettacolo, riservata ai sabati e alle domeniche, gli servono uno squisito pasto completo, compreso nel prezzo del biglietto. L'accoglienza, l'accessibilità, la cura accattivante in cui si è generosamente catturati e coinvolti indirizzano così i visitatori verso una dimensione temporale dilatata, extra-quotidiana; la festa intima a cui pensava Morel più di un secolo fa era certo ben diversa da ciò a cui è invitato l'odierno pubblico del Théâtre du Soleil, ma sempre di festa si tratta. «Una festa serena e violenta, che reinventa i principi dei teatri popolari tradizionali» (testo-programma di *L'âge d'or*) e che ha probabilmente perso negli anni un po' della sua radicalità, ma non del suo potere aggregante. È forse per questo che le facce che s'incontrano alla Cartoucherie, malgrado il gran numero di *habitués* e di addetti ai lavori, appaiono più diversificate, meno uniformi rispetto allo standard dei teatri pubblici parigini, dove tutti sembrano conoscersi. Vi si trovano ad esempio un gran numero di bambini, divertiti e scorrazzanti, e questo sarebbe senz'altro piaciuto a Morel. ■

Un percorso nel pensiero e negli scritti di Mnouchkine, attraverso testi poetici e d'occasione, programmi di sala e interviste, per ascoltare la voce della regista e ripercorrere nodi e questioni del suo teatro e della pratica di compagnia del Soleil

Cambiare il mondo - Per cominciare, perché si fa teatro? Per il piacere che si prova a esprimersi attraverso il teatro. Poi ci si domanda: perché questo piacere, e quale strada seguirlo? Non si tratta di giustificarsi, il piacere non ha bisogno di essere giustificato, ma piuttosto di sapere che cosa si sta per fare, di operare una presa di coscienza valida sia per sé che per il pubblico. Io ho bisogno di parlare alle persone! Ho bisogno di cambiare il mondo... anche se questa ambizione sembra pretenziosa, anche se non riesco a portare altro che la mia piccola goccia d'acqua. Cambiare il mondo: non si può prescindere da un punto di vista politico, nella misura in cui la politica è la scienza della vita. (*Une prise de conscience*, in *Le Théâtre - Cahiers dirigés par Arrabal*, n. 1, 1968).

Giocare - Il Théâtre du Soleil è un'avventura da molti punti di vista. Innanzitutto fare teatro è di per sé un'avventura, perché non si sa che cosa esso sia. In un certo senso, non si sa che cos'è il teatro finché non lo si vede, quando si manifesta improvvisamente sulla scena. Ma forse, anche in questo momento di rivelazione è più saggio dirsi che non si sa che cosa sia, non più di quanto si sappia veramente che cos'è l'infanzia. (...) Quanto all'infanzia, credo che sia necessario giocare come bambini. Questo cosa significa? Innanzitutto crederci, molto semplicemente: giocare veramente al re, giocare veramente alla regina. Una delle caratteristiche del gioco, del teatro, è il piacere, la gioia di esserci, la gioia di trasformarsi, di travestirsi, di essere amati, di sapere che per quattro ore si risponderà a un bisogno. E questo bisogno è reciproco. (*Le théâtre ou la vie*, in *Fruits*, n. 2-3, giugno 1984).

Il necessario - [Occorre] fare di tutto perché ci sia ciò che è necessario al lavoro artistico. Lo spazio. Il tempo. Soprattutto il tempo. Un tetto. Un po' di riscaldamento. Della luce. Lo stipendio (...). E molto, molto affetto, amicizia, amore, desiderio. L'entusiasmo. Servire il teatro! Ciascuno deve poter dare il meglio di sé. (...) E ricordarsi sempre che nessuno ci obbliga a fare questo mestiere. (*L'art du présent. Entretien avec Fabienne Pascaud*, Paris, Plon, 2005).



Mnouchkine par elle-même

a cura di Silvia Bottiroli ed Erica Magris

L'opera di ognuno, l'opera di tutti - Per noi è molto importante che la creazione sia un processo collettivo, in una certa atmosfera di uguaglianza e libertà. Uno spettacolo fatto da attori che non cambiano, non riuscirà a cambiare nulla nemmeno nell'animo dello spettatore. Ma non bisogna immaginare questo cambiamento come un'evoluzione armoniosa, continua. Siamo su delle montagne russe. Il lavoro collettivo implica dei gravi momenti di confusione politica, delle crisi, dei problemi personali che alla fine riconosciamo essere dei problemi politici. Risultato: ci sono necessari sei mesi per costruire uno spettacolo, quando un'istituzione ne impiegherebbe due. Ma questo spettacolo sarà l'opera di tutti. Opera di tutti non significa opera di nessuno, come credono i seguaci della mitologia dei gruppi. Al contrario: è l'opera di ognuno, preso in tutta la sua individualità; è il compimento di una molteplicità di iniziative personali e originali. (...) La creazione collettiva è un mezzo di rendere ognuno responsabile di tutto ciò che deve fare. (*L'œuvre de tous*, in *L'Arc*, n. 55, 1973).

Costruire una cattedrale - Penso al modo in cui ci si suddivideva il lavoro nella costruzione di una cattedrale. C'era l'ideatore, l'architetto che faceva il progetto, e poi c'erano quelli che scolpivano tale ornamento, tale scultura, tale docione, quelli che si occupavano delle vetrate. E queste diverse arti dovevano essere straordinariamente ben coordinate perché, ad esempio, quella pietra arrivasse al momento giusto. La cosa curiosa nel nostro lavoro è il rapporto mobile fra l'insieme e il dettaglio, in ogni momento. Alcuni sono concentrati sul dettaglio, qualcuno sull'insieme, e poi improvvisamente chi era sul dettaglio deve passare all'insieme e, alla fine, io devo passare a considerare il dettaglio. Facciamo seguire continuamente primi piani a campi lunghi. Mi chiedo a volte se, quando siamo tutti qui, presi nella preparazione di uno spettacolo, ciò che facciamo non assomigli a quel lavoro di costruttore, in piccolo, per otto mesi e non per novant'anni, anche se a noi sembra immenso... (B. Picon-Vallin, *Une œuvre d'art commune: rencontres avec le*

Théâtre du Soleil, mars 1993, in *Théâtre/Public*, n. 124-125, luglio-ottobre 1995).

Il lavoro in collettivo - Il lavoro collettivo non è la censura collettiva. Quando si discute di un'idea, bisogna evitare che venga avversata da tre o quattro persone prima ancora di essere stata completamente espressa. Questo abbiamo imparato a non farlo. Sperimentiamo anche le idee più folli. Non le soffochiamo sul nascere. (...) Il lavoro collettivo è tutt'altro che egualitario. Ci sono quelli che conducono, che inventano, da ogni punto di vista, e quelli meno esperti, o meno in forma, che seguono, ma che sono anch'essi indispensabili. Al Soleil, si impara senza vergogna a lavorare per imitazione, come nei teatri orientali. (...) Ciascuno apporta quel che è in grado di apportare. Il molto di alcuni, e il pochissimo di altri. Senza modestia, è questa che definirei la conquista del Soleil. (*L'art du présent. Entretiens avec Fabienne Pascaud*, Paris, Plon, 2005).

La compagnia come maestra - Una compagnia rappresenta un ideale per la formazione. La scuola migliore. Tutti i livelli vi sono permessi. Io sogno una compagnia all'orientale in cui tutti i novizi sono presi in consegna dagli anziani, che servono loro da maestri. Un maestro deve dare molto più dell'allievo, deve darsi... Purtroppo ci si imbatte più spesso in rapporti veterano/giovane arrivista, che maestro/allievo. Tuttavia, al Soleil ci sono dei veri maestri... Ma sicuramente, restare vent'anni è difficile. È risaputo che le regole fondamentali non cambieranno mai: l'uguaglianza dei salari ad esempio. Ed è molto difficile. Certo si ha la stima, la soddisfazione interiore... Ma, e lo capisco perfettamente, a volte tutto questo sfibra... il mio sogno sarebbe comunque di arrivare alle quattro generazioni... I più anziani sarebbero dei santi... È un sogno, lo ripeto, orientale. Ma non riesco a immaginare di fare teatro, di vivere, in maniera differente. (*Rêve oriental*, in *Autrement*, n. 70, maggio 1985).

Il teatro è orientale - Le teorie orientali hanno segnato tutti gli uomini di teatro. Hanno segnato Artaud, Brecht e tutti gli altri perché l'Oriente è la culla del teatro. Quindi ci si va a cercare il teatro. Artaud diceva: «Il teatro è orientale». Questa riflessione si spinge molto lontano. Artaud non dice che ci sono delle teorie

In questa pag. un ritratto di Ariane Mnouchkine (foto: Stefano Fogato).

orientali interessanti per il teatro, ma afferma che «il teatro è orientale». E penso che abbia ragione. Quindi, dirò che l'attore va a cercare tutto in Oriente. Nello stesso tempo il mito e la realtà, l'interiorità e l'esteriorizzazione, questa famosa autopsia del cuore attraverso il corpo. E anche il non-realismo, la teatralità. (...) [Il teatro] ha bisogno di fonti e di memoria. Ha bisogno di arare il suo terreno per far affiorare sempre le profondità e le origini. Difficilmente possiamo dire di avere bisogno di tradizioni. Le abbiamo. Le discendenze esistono e certo ci appartengono, anche al di là delle frontiere. (J. Féral, *Dresser un monument à l'éphémère. Rencontres avec Ariane Mnouchkine*, Paris, Éditions Théâtrales, 1995).

Il corpo e la maschera - Credo che il teatro sia un andare e venire fra ciò che esiste nella nostra parte più profonda, più riposta, e la sua proiezione, la sua esteriorizzazione massima verso il pubblico. La maschera esige esattamente questa interiorizzazione e questa esteriorizzazione massime. Un certo tipo di cinema e di televisione ci hanno abituati allo "psicologismo", al "realismo", al contrario della forma, e quindi al contrario dell'arte; si ripongono gli attori in un *décor*, ma il palcoscenico non appartiene più veramente loro. Al contrario, con la maschera creano il loro universo in ogni istante. Al Théâtre du Soleil abbiamo praticato molto gli esercizi con maschere espressive; per noi, la maschera è la formazione essenziale dell'attore. Quando l'attore "trova" la sua maschera, è vicino alla possessione, può lasciarsi possedere dal suo personaggio, come gli oracoli. Alcuni soffocano, nel senso letterale del termine, restano senza voce, senza occhi, senza corpo, annichiliti dalla maschera. Altri la attraversano e questa traversata è dolorosa. Si chiede loro di essere dei "visionari", di dare carne a poemi, immagini, visioni; devono tener conto del mondo esteriore - quello in cui si svolgono il dramma e lo spettacolo - e del loro mondo interiore - quello del loro personaggio. È un compito molto faticoso, che non lascia intatto né il loro corpo, né la loro anima, un compito atletico, per il corpo, l'immaginazione, il cuore e i sensi. (...) A teatro tutto il corpo è maschera. (*Le masque: Une discipline de base au Théâtre du Soleil*, in O. Aslan, D. Bablet (a cura di), *Le masque. Du rite au théâtre*, Paris, Cnrs, 1985).

L'attore è un minatore - Un attore, come ogni artista, è un esploratore; è qualcuno che, armato o disarmato - più spesso disarmato che armato - avanza in un tunnel lunghissimo, molto profondo, strano, a volte molto oscuro, e che, come un minatore, ne estrae delle rocce. Penso che questo sia ciò che gli attori chiamano "l'avventura" e che, in ogni caso, io definisco così. Scendere nell'animo degli esseri, di una società, e tornarne, è la prima parte dell'avventura. La seconda è il momento in cui bisogna tagliare i diamanti senza romperli; trovare nella roccia la forma originale del diamante. (...) Penso che il teatro, il lavoro dell'attore, dipendano dalla chiarezza di una visione, in ogni istante. Perché l'attore possa "recitare", bisogna che abbia non tanto una visione chiara delle cose, quanto delle visioni chiare, nel senso visionario del termine, non solo nel senso di "progetto" (certo ci vuole anche un progetto chiaro). L'attore è sempre al presente; deve recitare il presente del personaggio istante per istante. È il modo in cui noi lavoriamo. L'attore deve

avere la forza e la muscolatura immaginativa per ricevere, per generare delle visioni, per trasformarle poi in immagini chiare agli altri; non può farlo se lui stesso non è capace di ricevere delle visioni, degli stati, delle emozioni, molto chiari. (*Le théâtre ou la vie*, in *Fruits*, n. 2-3, giugno 1984).

Essere veri, essere elementari - È necessario sbucciare le vostre visioni, restare concreti al punto più alto (...). È necessario non fare nulla che non sia vero, e allo stesso tempo è necessario che sia teatro. (...) Credo che la parola "elementare" sia importante, si deve andare verso qualcosa di fragile come l'ala di una farfalla. Per questo, occorre avere molta pazienza, molta fiducia e moltissima libertà. (Programma di sala di *Les Ephémères*, 2006).

Perché possa apparire il mondo - Innanzitutto, il luogo teatrale deve essere un "vuoto ispiratore" - ispiratore per gli attori, per i registi, e anche per gli spettatori. Bisogna che il pubblico vi diventi pieno di talento. Questo luogo probabilmente deve avere qualcosa di materno: è una cavità, un ricettacolo. Ci sono luoghi magnifici ma talmente completi che non hanno bisogno di accogliere del teatro. È anche il difetto di certe scenografie bellissime nelle quali è sufficiente il solo gioco di una luce. E poi ci sono dei vuoti splendidi ma non per forza ispiratori. Il vuoto e la luce non bastano. (...) Bisogna che, in questo vuoto, possa apparire il mondo, il più grande come il più piccolo. Su questa spiaggia bisognerà porre dei limiti affinché l'infinito sia possibile. L'infinito esiste solo se è limitato: la galassia non è teatrale. (*Un vide pour l'inspiration*, in G. Breton, *Théâtres*, Paris, Éditions du Moniteur, 1989).

Lo spazio del regista - Tolto Strehler, non credo ai registi che dettano tutto. Un regista, credo, deve solo dare spazio all'attore. All'interno e all'esterno. Spazzare via l'io, le affettazioni, le esibizioni, le esagerazioni. Dargli aria, ma non bruciare tutto. Fare il vuoto, ma un vuoto (...) carnale, caldo, fecondo, magico. (...) Bisogna diffidare delle buone idee del regista. Bisogna guardare. E vedere. Il regista è qualcuno che propone uno strumento, perché non si deve lasciare che gli attori si invischino nella psicologia. Ma, una volta che questo strumento è dato loro (...): pausa! Bisogna lasciare che la pasta lieviti, che si produca la fermentazione. (*L'art du présent. Entretiens avec Fabienne Pascaud*, Paris, Plon, 2005).

Il pubblico - Il pubblico è il re. Quando entra, è lui che deciderà se ha fatto bene a pagare per venire qui. Deve potersi dire: «Mi avete nutrito, mi avete dato delle forze, mi permettete di tornare in città un po' migliore, un po' più consapevole, un po' più sincero, un po' più generoso, un po' più forte». E poi, l'emozione degli spettatori, il modo in cui vengono a confidarsi quello che hanno provato... Ci ridanno forza. Ci nutrono in tutti i sensi del termine, innanzitutto materialmente. Il fatto che le persone prendano l'autobus, il metrò, spendano 135 franchi, vengano qui invece di restare davanti alla televisione, è un fenomeno di grandissima importanza. Attraverso la loro testimonianza, la loro riconoscenza, ci legittimano, ci eleggono di nuovo, voglio dire: esprimono il loro accordo perché li rappresentiamo nuovamente. (B. Picon-Vallin, *Une œuvre d'art commune: rencontres avec le Théâtre du Soleil, mars 1993*, in *Théâtre/Public*, n. 124-125, luglio-ottobre 1995).





La bussola del Soleil quattro parole per orientarsi

di Giorgina Pillozzi

Troupe - Il lavoro del Théâtre du Soleil si fonda sulla troupe e sul lavoro collettivo. E anche se è Ariane Mnouchkine a guidarlo dal primo all'ultimo momento della creazione, ciò che conta è il gruppo (oggi circa 60 persone), che si regge sulla formula cooperativa e democratica privilegiata dai grandi *ensemble* della ricerca teatrale secondo-novecentesca, a partire dal Berliner Ensemble. La troupe del Soleil si avvale della maestria di grandi artisti-artigiani, dal musicista Jean-Jacques Lemêtre al mascherai Erhardt Stiefel, ma rifiuta la specializzazione sistematica del lavoro: tutti gli attori collaborano all'organizzazione della vita quotidiana e hanno un rapporto diretto con la creazione. Ogni membro del gruppo partecipa alla costruzione dei personaggi e quindi alla creazione drammaturgica. La distribuzione dei ruoli non viene mai decisa in anticipo, ma solo in seguito a una lunga serie di improvvisazioni. La compagnia dunque crea su misura, lavora con pazienza concedendosi tutto il tempo necessario, finché, insieme alla regista, non raggiunge il risultato che la soddisfa.

Oriente - Per Ariane Mnouchkine l'Oriente rappresenta un orizzonte ideale, ma soprattutto uno strumento di ricerca essenziale. Ne ammira la teatralità endemica, la forza poetica, ma non cerca in alcun modo di riprodurre puntualmente le forme. Per i suoi attori la tradizione non è da riprendere ma da reinventare, in uno spazio - quello della Cartoucherie - che anche architettonicamente è ispirato all'Oriente. Le tecniche del Nô, del Kabuki, del Kathakali, del Bharata Natyam servono per essere trasformate, per creare a partire da esse immagini nuove e personali. Il lavoro sulle tradizioni asiatiche è funzionale alla recitazione, alla messa in scena di forme stranianti che dialogano spesso con un gusto drammaturgico deliberatamente occidentale - basti pensare al ciclo shakespeariano o a quello delle tragedie greche. La scelta di riunire istanze così distanti tra loro nasce dall'esigenza del Soleil di creare un rapporto dialettico tra gesto e parola, che stimoli il pubblico a scoprire e a ri-conoscere ciò che vede in scena.

Storia - La relazione tra Storia e individuo è stata al centro di tutti gli spettacoli del Théâtre du Soleil. Negli anni Settanta il Soleil si è più volte concentrato sul racconto della "rivoluzione", momento della Storia in cui un ordine antico viene sostituito da uno nuovo. In 1789 e in 1793 vengono denunciati i massacri e le violenze, ma lo slancio delle pièce è sempre rivolto alla felicità derivante dalle lotte contro gli oppressori. Negli anni Ottanta, con l'arrivo di Hélène Cixous, lo sguardo si sposta altrove, la rivoluzione e il rapporto tra collettività e Storia si complicano. In *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk Roi du Cambodge* e ne *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* la denuncia delle atrocità e delle violenze è potente e la rivoluzione assume una dimensione problematica, diventa il momento di confronto tra la sfera ideale e la realtà; l'interrogativo storico diventa anche filosofico. Ma accade anche che Mnouchkine e Cixous mettano in scena quello che invade la cronaca - basti pensare a *Et Soudain des nuits d'éveil* sulla questione tibetana e a *La Ville parjure ou le réveil des Erinyes* sullo scandalo francese del sangue infetto negli anni Novanta. Anche le nuove creazioni degli ultimi anni, *Le dernier caravansérail* e *Les Ephémères*, epicizzano il nostro presente, l'Europa odierna dei migranti e dei nativi, lungo lo sforzo costante di "agire la Storia attraverso il teatro" che segna tutto il percorso del Soleil.

Utopia - La ricerca di un linguaggio teatrale che metta in scena la Storia passata e presente assume per il Théâtre du Soleil valenze quasi utopiche. Mnouchkine vorrebbe raccontare - con i mezzi propri del teatro - la vita, semplicemente, teatralizzandola ed epicizzandola con uno sguardo assolutamente non-realista. Le tradizioni occidentali e orientali servono al Soleil per trovare una nuova forma drammatica capace di mettere in scena la tragedia contemporanea: una poetica radicata nella necessità di prendere la parola sui fatti del mondo e di farlo con la specificità del teatro, nella contaminazione delle sue forme, riabilitando la sua funzione catartica. Per il Soleil il teatro ha il dovere di raccontare la realtà e le sue brutture per suscitare nello spettatore un'emozione politica. Nessuna menzogna, nessuna falsa testimonianza.

Nella pag. precedente, Ariane Mnouchkine durante un momento di prova; in questa pag., la Cartoucherie (entrambe le foto: Michèle Laurent).

la formazione



LA PRATICA DELL'ATTORE

rituali di apprendimento quotidiano

di Lara Bell'Astri

Il lavoro dell'attore inteso come una continua formazione individuale, in armonia con il gruppo e con Mnouchkine, e come una domanda mai risolta sul senso del fare teatro oggi. Duccio Bellugi Vanuccini, attore italiano con il Soleil dal 1987, racconta la sua esperienza, mettendo a fuoco in particolare il percorso degli ultimi dieci anni

HYSTRIO - Come si può descrivere il rapporto fra attori e regista in seno al Soleil, compagnia che da sempre lavora in una dimensione cooperativa?

DUCCIO BELLUGI VANNUCCINI - È un rapporto di scambio reciproco, ma per me è chiaro che è Ariane Mnouchkine al timone: il teatro è il suo, anche se lei lo considera di tutti. Posso essere in disaccordo su alcune cose, ma alla fine mi affido a lei, senza mettere in discussione il rapporto dell'attore con la regista. Ariane può sapere o immaginarsi quello che ognuno può dare e cerca di farci andare oltre: ci dà delle chiavi per poter lavorare l'immaginario, avere delle visioni, attivare la fantasia... È essenziale la fiducia reciproca, sua verso di noi e nostra verso di lei,

senza la quale non si potrebbe navigare insieme. Così quando ci dice «Non so la strada che voglio prendere per questo viaggio», insieme facciamo dei tentativi, attraversando anche dei momenti problematici...

HY - Nelle ultime produzioni il Soleil ha riscoperto la creazione collettiva, modalità di lavoro che non veniva utilizzata dagli anni Settanta, con gli spettacoli sulla Rivoluzione Francese. In che modo differisce il lavoro della compagnia tra la realizzazione di uno spettacolo che si basa su di un testo e uno che nasce da una creazione collettiva?

D.B.V. - *Tambours sur la digue* è stato realizzato a partire da un testo di Hélène Cixous che abbiamo subito avuto a disposizione, praticamente dal primo giorno di prove, dopo che noi tutti eravamo stati in viaggio in Asia per un mese. Ogni attore si era organizzato come voleva, avendo a disposizione una sovvenzione del teatro per questo viaggio. Di ritorno a Parigi abbiamo cominciato a lavorare sulla pièce di Hélène, scritta come se fosse un testo per marionette: le prove sono durate nove mesi, un lavoro

enorme. Inizialmente il testo comprendeva molti monologhi, aveva una forma shakespeariana, ma ci siamo resi conto abbastanza velocemente che questo non era possibile per delle marionette. Durante il nostro viaggio in Asia eravamo stati a contatto con tantissime forme di teatro di figura, ma al momento della partenza Ariane non ci aveva ancora svelato che lo spettacolo sarebbe stato sulle marionette, ci aveva solo invitati ad «andare a vedere». Solo al settimo mese di prove, quando stavamo ancora cercando la maniera in cui recitare, abbiamo capito veramente la forma che volevamo. Abbiamo ristretto tutto, ridotto le quattro scene a una, e abbiamo lavorato anche con dei marionettisti, pur senza chiedere loro di spiegarci esattamente come muovere le marionette, ma compiendo piuttosto un lavoro di immaginazione rispetto a quello che può essere il movimento di un corpomarionetta. Poi, nella realizzazione si sono posti altri problemi, legati in particolare alla voce - le marionette non parlano! - e alla realizzazione gestuale, complicata dal fatto che le marionette non hanno peso e non toccano terra, ma si muovono sospese: solo dopo molto tempo abbiamo capito che queste marionette/attori avrebbero dovuto essere concretamente trasportate da una parte all'altra, da altri attori. Questo è stato il lavoro per *Tambours*, mentre ad esempio per *Le dernier caravansérail* non abbiamo avuto un testo da cui partire, ma abbiamo lavorato su improvvisazioni. Già con *Et soudain des nuits d'éveil* eravamo partiti dalle improvvisazioni, ma in quel caso il testo creato in scena veniva di volta in volta rielaborato da Hélène Cixous, che ce lo restituiva come punto di partenza per nuove improvvisazioni. Di fronte a *Caravansérail* Ariane si è posta in una maniera molto diversa e con un'altra nozione del tempo, con l'intento di lasciar vivere i singoli istanti.

HY - Come è nata l'idea dello spettacolo?

D.B.V. - Il Soleil ha sempre avuto un'eco politica: in *Caravansérail* parliamo dell'oggi, del presente assoluto. Per poter lavorare questa quotidianità, la prima chiave che abbiamo adottato è stata costruire lo spazio. Ariane ha incontrato molti migranti e rifugiati: a Sangatte, a Lombok, in Indonesia e in Nuova Zelanda. In Australia è andata al campo di Villawood insieme a un'attrice della compagnia, Shaghayegh Beheshti, che le faceva da traduttrice, e noi tutti siamo stati, individualmente, a Sangatte, nel campo della Croce Rossa in prossimità del tunnel sotto la Manica. Così Ariane ha raccolto tantissime testimonianze, che sono quelle trascritte e dette in scena. Ha registrato tutto, ma non ci ha fatto sentire nulla all'inizio, per non portarci a cercare di rifare quel che avevamo sentito. Lavoravamo lasciando libera l'immaginazione.

HY - Partivate da un quadro, da un'azione?

D.B.V. - Partivamo da un posto. Ad esempio, «oggi siamo in una cabina dell'infermeria di Sangatte», e allora costruivamo l'infermeria di Sangatte. Questa è stata la chiave: poter trasportare questi universi, questi mondi diversi in teatro. Il viaggio era dappertutto: come fai a raccontare Sangatte, un fiume in Kizichistan, una casa in Iran... tutto questo in uno stesso spazio? Ariane ci ha proposto di usare una specie di carrello, che era già stato utilizzato per il film *Molière*, e là sopra abbiamo fatto un camion, il primo spazio, e vi abbiamo creato una prima scena. Ogni mattina ci si riuniva e ci si diceva «Che cosa proviamo?»... «Io propongo...». In questo modo si decideva la situazione che uno di

noi voleva cercare di far vivere. Non si parlava del fare, ma del vivere. Per fare questo Ariane lasciava che le improvvisazioni durassero anche due ore, cosa che abitualmente non succede al Soleil: in questo caso invece le lasciava vivere e osservava lo sviluppo di un momento di vera vita. Noi volevamo semplicemente raccontare la storia di un uomo, una donna, un bambino, una bambina: non «i rifugiati che vanno...», ma la storia di qualcuno che esiste. Poi, omeopaticamente, goccia a goccia, Ariane ci comunicava quello che aveva raccolto durante le interviste; diceva: «Ah, sì! Questo mi ricorda così...», oppure «Ma è successo un po'... più così!».

HY - Come procede il lavoro dell'attore al Soleil nella fase di elaborazione di uno spettacolo?

D.B.V. - Siamo molto concreti, di solito lavoriamo e allo stesso tempo studiamo una forma teatrale o di danza, come allenamento giornaliero. Invece, per *Le dernier caravansérail*, non abbiamo fatto niente di tutto ciò, ma ci siamo concentrati a costruire i vari spazi, la scenografia: si decideva la situazione sulla quale avremmo lavorato e poi ci si precipitava nell'atelier con gli attrezzi e si cercava di realizzare quello che usciva dalla nostra immaginazione, sapendo che tutto doveva accadere nello spazio di un carrello di tre metri per due. Il lavoro si è sviluppato più o meno in questo modo, poi c'è stata una ricerca più cinematografica: l'intenzione era quella di trovare delle vere e proprie inquadrature, che permettessero di mettere a fuoco un dettaglio, facendo avanzare lo spazio e la situazione verso l'occhio di chi guarda, oppure al contrario di allargare e poi virare l'inquadratura, come se l'azione accadesse solo in un punto preciso dello spazio scenico.

HY - Quale ruolo ha giocato in questo processo l'utilizzo dei carrelli?

D.B.V. - È stato una chiave, ci ha aiutato a perseguire uno dei principi fondamentali del Soleil: non essere mai totalmente realisti, facendo un teatro che è quasi naturalista, ma che non vuole risultare tale. Questo ci ha permesso di entrare col nostro spazio, senza fare cose che, per così dire, ci avrebbero fatto restare per terra.

HY - La creazione collettiva vi ha accompagnati anche nel vostro ultimo spettacolo: come avete lavorato collettivamente per *Les Ephémères*?

D.B.V. - È stato senza dubbio un proseguimento del lavoro di *Le dernier caravansérail*, con la differenza che si parlava di noi: delle nostre famiglie, dei nostri vicini, delle nostre esperienze. Per *Caravansérail*, la mattina ci si ritrovava in cerchio con tutti gli attori e si proponeva una scena o uno spazio: erano proposte aperte. Per *Ephémères*, trattandosi di argomenti intimi, personali, la proposta si faceva in disparte: si formavano piccoli gruppi di lavoro e si parlava tutta la mattina di come volevamo indirizzare una situazione. Poi si costruiva lo spazio, cercando oggetti che evocassero un periodo, un momento, una persona. Avevamo tutta una sala del teatro che sembrava un deposito di *brocants*: tutti gli oggetti utilizzati nello spettacolo sono stati recuperati da cose buttate per strada.

HY - Lo sguardo "oltre-frontiera" del Soleil nel 2005 vi ha portati a Kabul, per la realizzazione di un laboratorio teatrale

In apertura, una scena di *Le dernier caravansérail* (foto: Charles-Henry Bradier); nella pagina seguente, una scena di *Tambours sur la digue* (1999) (foto: Michèle Laurent)

con gli attori e studenti afgani. In questa occasione lei ha ripreso il lavoro giornaliero dando vita al film-documentario *Un Soleil à Kaboul... ou plutôt deux. Come si è sviluppata questa esperienza?*
D.B.V. - Quest'occasione si è creata grazie a Robert Kluyver, membro di una Ong legata alla Soros Foundation: ha proposto ad Ariane di andare a Kabul per un laboratorio teatrale. Lei ha accettato ed è partita con più della metà della compagnia, portando molto materiale teatrale. Della spedizione si è occupato l'esercito francese. È stata una cosa buffa: l'esercito che porta costumi di teatro a Kabul! Quando Ariane ha accettato, ho immediatamente proposto ad alcuni colleghi di realizzare un video di questo momento di lavoro: ho pensato che sarebbe stata un'esperienza magnifica, che doveva assolutamente essere filmata. Ariane ci ha sostenuti in tutto il percorso e ci ha anche aiutato a trovare i fondi stanziati dalla produzione Bel Air, che aveva già prodotto il film su *Le dernier caravansérail*. Quando siamo partiti eravamo preoccupati: alcuni membri della compagnia non sono venuti a causa della forte pressione da parte delle loro famiglie. La situazione in Afghanistan era ed è molto drammatica...

HY - In questi ultimi anni la sua esperienza si è aperta anche ad altri progetti, ad esempio un laboratorio realizzato a Torino...

D.B.V. - Il progetto di Torino è nato nel 2007 da una collaborazione fra le compagnie teatrali dei quartieri della città, che già da cinque anni lavoravano con gli abitanti: sotto l'impulso del Comune, avevano deciso di fare un lavoro insieme, che fosse guidato da una persona esterna, per rafforzare la collettività e, contemporaneamente, fare progressi a livello artistico. Abbiamo costruito uno spettacolo dalle storie che gli abitanti raccontavano sulla loro esperienza, sia all'interno della città sia rispetto all'immigrazione, che a Torino è molto presente. Ogni quartiere aveva il suo gruppo: c'era quello delle anziane signore torinesi e quello dei giovani marocchini senza permesso di soggiorno; il gruppo degli immigrati dal sud Italia, venuti a lavorare alla Fiat, e quello dei figli delle famiglie benestanti; c'erano tutte le età, tutte le origini. Ho cominciato il lavoro con un laboratorio sulle maschere. Questo è stato un inizio di integrazione a loro insaputa: non si sapeva chi si tro-

vasse dietro la maschera. Abbiamo lavorato tanto e messo tutti a dura prova, perché volevamo una qualità degna di essere rappresentata davanti a un pubblico pagante. Pur avendo a disposizione pochi mezzi, è stato un lavoro profondo, teatrale e popolare; "popolare" non nel senso televisivo del termine, ma nel senso di qualcosa in cui il popolo si riconosce, la gente della città si rivede. ■

Film e video al Théâtre du Soleil

L'avventura teatrale del Soleil ha spesso percorso i territori delle tecnologie audiovisive. Dopo gli anni dell'apprendistato, nel periodo della creazione collettiva, Ariane Mnouchkine si serve del cinema come mezzo per esprimere la propria visione del teatro. Nel 1970 riprende le ultime rappresentazioni di *1789 - La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*, e le rimonta in un evento teatrale ideale, dando pari attenzione alla recitazione degli attori, al loro affanno dietro le quinte e alle reazioni del pubblico (regia di A. Mnouchkine, 1974, dvd in corso di pubblicazione). L'idea del teatro come vita e l'amore per la vita del teatro sono anche alla base di *Molière* (sceneggiatura e regia di A. Mnouchkine, 1976-77, dvd disponibile), un kolossal in costume girato con gli attori alla Cartoucherie, che ripercorre la vita del grande uomo di teatro attraverso sequenze estremamente suggestive e poetiche. In seguito Mnouchkine si allontana dalla macchina da presa, con l'unica eccezione de *La nuit miraculeuse* (regia di A. Mnouchkine, 1989, disponibile in vhs), una sorta di favola televisiva commissionata dall'Assemblea Nazionale per il bicentenario della Dichiarazione dei Diritti dell'Uomo. Ad altri è eventualmente demandata la documentazione degli spettacoli: *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* (regia di B. Sobel, 1984), *A la Recherche du Soleil* (regia di W. Schroeter su *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk*, 1986) e *La ville parjure ou le réveil des Erinyes* (regia di C. Vilpoux, 1999, vhs disponibile, dvd in preparazione). Un'ulteriore svolta è costituita da *Au Soleil même la nuit*, documentario girato durante le prove di *Tartuffe* (regia di E. Darmon e C. Vilpoux in armonia con A. Mnouchkine, 1996). In questa occasione Mnouchkine scopre le possibilità del video rispetto alla creazione teatrale e introduce l'uso dell'immagine digitale come strumento al servizio dell'attore. Inoltre, anche grazie all'appoggio della rete televisiva Arte, Mnouchkine ricomincia a portare sullo schermo i suoi spettacoli. Gira prima *Tambours sur la digue* (regia di A. Mnouchkine, 2002, dvd disponibile), e in seguito *Le dernier caravansérail* (regia di A. Mnouchkine, 2006, dvd disponibile). L'ultima fase dell'avventura della compagnia è testimoniata da *Un Soleil à Kaboul... ou plutôt deux*, un documentario sugli *stage* tenuti in Afghanistan girato da alcuni attori (regia di D. Bellugi-Vannuccini, Ph. Chevalier, S. Canto-Sabido, 2006, dvd disponibile), cui si sono recentemente aggiunte le riprese de *Les Ephémères* (2006, consultabile sul sito http://php2.arte.tv/festivete/content/ephemeres/index_fr.html, dvd in corso di pubblicazione), spettacolo definito da Mnouchkine come "cinema senza schermi", in cui le tecnologie audiovisive costituiscono una componente fondamentale della ricerca teatrale. *Erica Magris*



Un nuovo Sole a Kabul



di Laura Caretti

Nel luglio del 2005, quando Ariane Mnouchkine e alcuni attori del Théâtre du Soleil arrivano a Kabul, nessun edificio riapre le porte sbarrate dai Talebani per accogliere quanti hanno risposto all'invito a partecipare a un laboratorio di teatro. E sono in molti, più di cento, che, in uno spazio aperto nella città devastata, ascoltano la regista parlare della forza del teatro, mentre un'attrice della compagnia traduce le sue parole.

Da dove cominciare? Non siamo alla periferia di Parigi, nel bosco di Vincennes, nella casa-teatro che da sempre riunisce in un'eccezionale sinergia creativa attori provenienti da diverse regioni del mondo. Il palcoscenico della Cartoucherie è lontano. A Kabul, in quella calda giornata d'estate, c'è solo un tendone a fare da teatro. La città si prepara alle prime elezioni parlamentari dopo trent'anni di guerra, ma ancora è difficile credere che la tragedia sia finita. E allora da dove cominciare? Ariane Mnouchkine come di consueto si affida alle maschere, mostra cosa succede quando dalle mani passano al viso e vengono mosse da tutto il corpo. Sono maschere di varie provenienze, ma soprattutto quelle della Commedia dell'Arte permettono la creazione immediata di un altro da sé di cui

Partendo dalle maschere della Commedia dell'Arte, Mnouchkine e il Théâtre Soleil riescono a realizzare nel 2005, nella capitale afghana, un laboratorio teatrale e uno spettacolo da cui nascerà una compagnia stabile battezzata non a caso Aftaab, che significa "sole"

inventare la voce, di cui esagerare i gesti e di cui ridere. I tipi fissi di Pantalone e Arlecchino sono i primi a offrire la possibilità di un gioco scenico liberatorio che ribalta il rapporto di potere tra padrone e servo. E Ariane guida e nello stesso tempo lascia che gli attori improvvisino liberamente per far sì che le antiche maschere si calino nella realtà del presente e i nuovi padroni e servi prendano corpo nell'invenzione di alcuni canovacci. Ed ecco che Pantalone perde i connotati del mercante veneziano per assumere in una scena quelli più truci di un venditore di armi, un signore della guerra. In un'altra eccolo invece nelle vesti di un barbuto talebano, bastonato dalle donne che vuole prigioniero. L'arma del comico si rivela efficace e Ariane, sull'esempio di Chaplin nel *Grande dittatore*, insegna a sfidare i potenti che fanno paura, imitandoli in modo grottesco. È il gioco del carnevale reso miracolosamente possibile in una Kabul dove ancora chi fa della musica rischia di morire.

Alla fine di tre settimane, il laboratorio si conclude con uno spettacolo recitato, alla maniera dei comici ambulanti della Commedia dell'Arte, su un palco di assi improvvisato davanti a un pubblico che ride divertito. È già un piccolo teatro che può continuare a vivere. Battezzato *Aftaab* (Sole) come il Théâtre du Soleil, riunisce un gruppo di attori, decisi a formare una compagnia fissa. Sono rimasti in ventuno tra i tanti che all'inizio avevano partecipato al laboratorio. In molti hanno dovuto rinunciare soprattutto per il veto delle famiglie. Delle poche donne che hanno rischiato punizioni più dure e il marchio di prostituta, ne è rimasta soltanto una, protetta dalla presenza di un fratello. A loro, che sono poco più che adolescenti, vengono affidati i ruoli protagonisti nel *Romeo e Giulietta* che la compagnia decide di mettere in scena, con la guida del regista iraniano del Théâtre du Soleil, Maurice Durozier. È una scelta che può sembrare ambiziosa, ma risponde al desiderio di rappresentare una storia in cui riconoscersi. Verona diventa Kabul; Capuleti e Montecchi cambiano facilmente nome e diventano portavoci di altre faide religiose, etniche, politiche... Insomma i giovani attori di Aftaab leggono nella tragedia shakespeariana la violenza di un mondo, come il loro, fatto a pezzi, dove amore e morte si sfidano in un'agone crudelissimo. E le maschere della Commedia dell'Arte con le quali avevano mosso i primi passi? Queste rivivono nella nutrice interpretata grottescamente da un ragazzo, ma anche, come ha insegnato Mnouchkine, nelle figure d'autorità: in un padre che impone con violenza alla figlia un matrimonio combinato e in un principe che governa la città ma non riesce, come accade in Afghanistan, a interrompere la sanguinaria lotta tra fazioni diverse che la distrugge.

L'esperienza è oggi documentata in un bel film-documentario realizzato da Duccio Bellugi Vannuccini, da vent'anni membro italiano del Soleil, in collaborazione con Sergio Canto Sabido e Philippe Chevallier. *Un soleil à Kaboul... ou plutôt deux* è distribuito da Fnac anche in Italia ed è stato presentato di recente a Torino (dal Coordinamento delle Compagnie di Teatrocomunità), a Pistoia (da Teatro Studio Blu - Centro Culturale il Funaro) e a Faenza (da Teatro Due Mondi). Intanto il Teatro Aftaab continua a lavorare in Afghanistan, a stretto contatto col fratello maggiore parigino: grazie all'aiuto dell'Ambasciata di Francia a Kabul, al momento è ospite del Soleil per la preparazione del prossimo spettacolo, *Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, che debutterà alla Cartoucherie nel giugno 2009. ■

In questa pag., la copertina del dvd *Un soleil à Kaboul... ou plutôt deux*.

gli anni '70



1789 e 1793 la Rivoluzione, tanto per cominciare

di Erica Magris

Nel dicembre 1970 gruppi di persone si aggiravano nel Bois de Vincennes, seguendo delle precarie frecce di cartone. Incuranti del freddo e della scomodità si avviavano verso un'ex-fabbrica di armi abbandonata per assistere a uno spettacolo che sarebbe diventato una pietra miliare non solo nella storia della giovane compagnia che l'aveva realizzato ma anche in quella del

1789 e 1793 mostrano come per il Soleil la messa in scena della Storia sia indissolubilmente legata alla ricerca sul teatro. Nell'intima connessione di ricerca formale e impegno etico, il Soleil affronta la Storia attraverso i poli del collettivo e dell'individuale: se in *1789* la compagnia mette l'accento sui comportamenti collettivi, con *1793* affronta l'importanza delle scelte individuali, in una dialettica che ritornerà in tutti i suoi spettacoli

teatro contemporaneo: *1789, la révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*, nel quale il Théâtre du Soleil raccontava l'origine e gli sviluppi della Rivoluzione Francese fino alla strage del Campo di Marte nel 1791. Lo spettacolo determina l'affermazione internazionale del Soleil e contribuisce a precisarne l'identità, segnando l'appropriazione della Cartoucherie e l'affinamento del metodo della creazione collettiva e di conseguenza del ruolo di Mnouchkine. Infine, è il primo lavoro in cui il Soleil affronta la messa in scena della Storia, in un gioco metateatrale sfavillante che rende protagonisti dello spettacolo tanto gli eventi storici che il teatro di fronte a essi. Nel 1972, la compagnia affrontava la seconda parte dell'epoca rivoluzionaria, con uno spettacolo sobrio e rigoroso che rimase all'ombra di *1789: 1793, la cité révolutionnaire est de ce monde*, in cui si raccontava il tentativo di democrazia partecipativa dei sanculotti. *1793* costituisce l'indissolubile contrappunto di *1789*, nel quale la compagnia approfondisce il rapporto tra l'individuo e la dimensione collettiva degli eventi storici.

Per un teatro popolare: metodi e materiali

Come realizzare un nuovo teatro popolare? Come contribuire al miglioramento del mondo con il teatro? Sono questi interrogativi

a condurre il Soleil alla Storia e in particolare alla Rivoluzione Francese, evento fondatore dell'epoca contemporanea. La compagnia si dedica innanzitutto alla costruzione di un sapere e di un immaginario comuni, che poi tenta di trasformare in azioni teatrali. Emergono allora nuove questioni fondamentali: come evitare la ricostruzione manualistica dei fatti e la fascinazione per i grandi personaggi? Come mettere in scena il popolo senza dipingere un affresco di massa o un'immagine bozzettistica edificante? Mnouchkine propone una soluzione metateatrale: mettere in scena degli attori di strada dell'epoca dei *bateleurs* - che a loro volta raccontino i fatti della Rivoluzione secondo la loro prospettiva. Il primo incontro con la Storia diviene quindi l'occasione di uno studio sulle forme teatrali della tradizione occidentale. Piccoli gruppi di attori improvvisano davanti a un calendario degli avvenimenti, seguendo i principi di chiarezza, semplicità e teatralità. Si prendono appunti, si fanno bozzetti, si registra con un magnetofono per fissare i momenti più riusciti, e poterli riprendere e affinare. Mnouchkine osserva con attenzione, esprime suggerimenti e soprattutto cerca gli strumenti per liberare l'immaginazione degli attori. Si lavora sul canto, sul ritmo, sull'acrobazia, si studiano i grandi comici del cinema muto e si reinventa la Commedia dell'Arte. Gli scenografi (Roberto Moscoso e Guy-Claude François) e la costumista (Françoise Tournafond) concepiscono delle soluzioni in base ai risultati delle improvvisazioni, in uno slancio creativo condiviso, libero di tentare una strada e di ritornare indietro per tentarne una nuova. A poco a poco lo spettacolo prende forma.

I quadri multipli della Storia

La vasta sala della Cartoucherie è occupata da un dispositivo scenico ligneo, che riproduce la struttura delle piazze in cui si esibivano attori e ciarlatani: si tratta di due serie di piattaforme disposte ad angolo retto, composte rispettivamente di tre e di due palcoscenici uniti fra loro da passerelle e collegati al pavimento da scale. Tutto è a vista, aperto, percorribile fisicamente e visivamente dagli attori come dagli spettatori. Questi ultimi sono suddivisi in due gruppi: gli uni sono in piedi nello "spazio condiviso" delimitato dalle piattaforme, gli altri siedono su una vasta gradinata. Le luci si abbassano, lo spettacolo comincia... Con un prologo antifrastrico in cui viene messa in scena la fuga a Varenne, la compagnia dichiara il suo partito preso: raccontare la Rivoluzione nel suo complesso, concentrandosi sull'aspetto socio-politico degli avvenimenti, servendosi di una teatralità smaccata e irriverente. Inizia allora una successione vorticoso di quadri autonomi riuniti in macrosequenze tematiche. Ciascuno di essi ha un'organizzazione spaziale propria, che sfrutta in maniera sempre diversa le possibilità multiple del dispositivo, traducendo le dinamiche degli avvenimenti nel movimento e nelle relazioni prossemiche: gli attori accerchiano il pubblico simultaneamente, lo attraversano, si spostano sulle passerelle oppure si servono di un solo palco. Anche il ritmo varia continuamente, sostenuto da una colonna sonora eterogenea composta da brani classici, da motivi popolari, e da percussioni suonate dal vivo. L'invenzione teatrale sembra inesauribile. Ecco le urla strazianti dei contadini affamati, i burattini della farsa degli Stati Generali, il racconto della presa della Bastiglia... La storia del teatro moderno e contemporaneo sembra sfilare sotto gli occhi degli spettatori: marionette, canto, acrobazia, affabulazione, pantomima, accenni alla Commedia

dell'Arte e ai testi shakespeariani, mescolati alle suggestioni novecentesche del teatro epico e del teatro della crudeltà. I costumi sono ricchi, colorati, voluminosi, e hanno il sentore antico delle cianfrusaglie racchiuse nei bauli delle compagnie di giro, e il trucco pesante - fondo bianco, pomelli rossi, occhi cerchiati di nero - ricorda quello dei clown e degli attori di strada. Ogni attore interpreta numerosi personaggi - figure anonime, personaggi storici ridicolizzati, rappresentazioni allegoriche di concetti o di gruppi sociali - e lo stesso personaggio può essere interpretato da attori diversi. L'unico personaggio interpretato con passionalità e partecipazione da un unico attore è Jean-Paul Marat, la coscienza critica dello spettacolo. Gli interventi riflessivi di Marat seguono i momenti in cui l'energia rivoluzionaria si scontra contro l'ordine repressivo della borghesia in ascesa. L'azione si articola infatti secondo un'alternanza ritmica di euforia e di abbattimento, i cui momenti culminanti sono resi attraverso l'accentuazione del procedimento metateatrale: il trionfo della presa della Bastiglia diventa una festa di piazza che invade la sala completamente illuminata; il massacro del Campo di Marte, la scena finale dello spettacolo, è presentato come una pantomima allegorica recitata dagli attori per un pubblico di borghesi vestiti in abiti ottocenteschi, che esultano quando il popolo viene ucciso dalla guardia nazionale. Il commento conclusivo di Marat, che ammonisce il popolo a non lasciarsi sottrarre la rivoluzione, pone un sigillo problematico sullo spettacolo: la repressione sembra avere vinto.

Nonostante il finale, ciò che resta di 1789 nella memoria degli spettatori è il ricordo di una festa cui erano chiamati a partecipare in prima persona, immedesimandosi nel popolo vittorioso. Ed è proprio nell'oblio della conclusione amara come dell'esistenza di quel pubblico seduto sulle gradinate che risiede il senso più profondo dello spettacolo. Amplificando al massimo grado il principio del metateatro grazie al raddoppiamento del pubblico, e assottigliando la distanza fra realtà e rappresentazione, il Soleil non si limita a rievocare l'esaltazione rivoluzionaria del 1789, ma mette in scena il pubblico uscito sconfitto dagli eventi del '68, ponendolo nella condizione tragica di cadere nelle sue stesse recenti illusioni. Per il Soleil, la festa non è sufficiente a cambiare la società. Non bisogna accontentarsi di vincere una battaglia, ma persistere per vincere la guerra, anche se ciò conduce ad affrontare sfide ben più rischiose: quelle di cui la compagnia si occupa nella seconda parte del dittico.

1793, la costruzione dell'utopia

1793 si apre con una parata musicale stilisticamente legata a 1789, in cui vengono rappresentati gli eventi principali del biennio 1791-92. Poi, il tono cambia completamente: il pubblico è invitato a scoprire come «il popolo si è organizzato nella lotta contro i potenti», entrando nella sezione sanculotta di Mauconseil a Parigi. Gli spettatori scoprono una sala attornata da gallerie sopraelevate di legno, dove si trovano tre grandi tavoli circondati da panche. Questo ambiente spoglio ed essenziale è illuminato dall'esterno, come se fosse giorno, grazie a un dispositivo appositamente concepito dagli scenografi. Lontani dai clamori della piazza di 1789, accomodati sulle gallerie o seduti per terra fra i tavoli, bagnati da questa luce intensa che abbraccia tutto lo spazio, gli spettatori diventano parte della sezione e si trovano faccia

In apertura, un'illustrazione di Eliana Del Sorbo ispirata agli spettacoli 1789 e 1793.

a faccia con i suoi protagonisti, impegnati nella concretizzazione di una società utopica fondata sulla libertà e l'uguaglianza. Ogni attore incarna un singolo personaggio, inventato definendone le opinioni politiche, la condizione sociale, economica e culturale. Il racconto è la forma predominante dello spettacolo: un racconto corale in cui i personaggi narrano ai compagni le loro esperienze quotidiane e i grandi avvenimenti di cui hanno sentito parlare o a cui hanno preso parte direttamente. Le dimensioni spazio-temporali si moltiplicano e si intrecciano ricostruendo le diverse sfaccettature di quella fase rivoluzionaria: in un incastro di *flash-back* e ritorni al presente, i tavoli diventano ora il lavatoio o la chiesa

sconsacrata dove si ritrovano le donne a lavorare, ora la strada dove i popolani si assiepano davanti ai negozi di alimentari o dove si combatte per difendere la libertà. La quotidianità incontra la Storia, e il piccolo uomo comune diventa il protagonista del grande corso degli eventi umani. Alla fine, questi piccoli uomini sono sconfitti – il loro destino tragico è rammentato alla conclusione della rappresentazione – ma la loro utopia rimane un'esperienza condivisa e una questione aperta per tutti gli individui presenti alla Cartoucherie nella comunità ideale che riunisce, per la durata dello spettacolo, il pubblico e la microsocietà utopica della compagnia. ■



Negli anni Ottanta prende corpo una nuova fase dell'indagine del Soleil nella Storia, ora condotta in compagnia degli autori, a partire da Shakespeare e dai suoi drammi storici, *Richard II* (1981) e *Henry IV* (1984) inframezzati da *La Nuits des rois* (1982). Seguono *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, Roi du Cambodge* (1985) e *L'Indiade, ou l'Inde de leurs rêves* (1987), caratterizzati dal ricorso a una competenza drammaturgica specifica, autoriale, grazie all'apporto di Hélène Cixous che per tutto questo decennio e il successivo collabora intensamente con la compagnia. Negli anni Novanta, ad altre pièces di storia contemporanea scritte *ad hoc* da Cixous (*La Ville Parjure* e *Et Soudain des nuits d'éveil*) il Soleil alterna ulteriori confronti con i grandi capitoli del patrimonio drammatico, dai classici greci a Molière

I ciclo shakespeariano (1981-1984)

«Ci stiamo imbarcando in questo ciclo alla maniera in cui si inizia un apprendistato con un maestro artigiano, sperando di imparare come si recita il mondo in un teatro. Interrogiamo Shakespeare per prepararci in spettacoli futuri a narrare la storia contemporanea, perché è un esperto che conosce gli strumenti più adatti alla narrazione delle passioni e dei destini degli esseri umani». Così inizia il programma di sala di *Richard II* (1981, Grand Prix francese dell' '82), primo capitolo di una navigazione che vira verso lo Shakespeare meno rappresentato, ma più interessante per il Soleil, quello dei drammi storici. Il progetto iniziale davvero faraonico - quattro cronache inframezzate da due commedie - prende poi la forma di una trilogia, con la successiva realizzazione di *La Nuits des rois* (*Twelfth Night*, 1982) e *Henry IV* (1984). Recitati a rotazione, questi spettacoli girano il mondo, da Avignone a Los Angeles, guadagnando al Soleil una nuova generazione di spettatori, ammalati dallo splendore estetico di eco orientale. Così si inaugura una direzione di lavoro meno immediatamente politica e votata a dipingere l'uomo nella storia attraverso un «teatro dell'anima», capace di teatralizzare e metaforizzare, sullo sfondo di vasti e astratti paesaggi visivi, vere e proprie «autopsie del cuore».

La trilogia shakespeariana del Soleil codifica e declina un approccio al repertorio della drammaturgia classica che contraddistingue la regia europea dell'epoca, da Stein a Grüber, da Vitez a Ronconi: affrontare il testo come oggetto antico, sopravvissuto e fare dello spettacolo una esperienza di stupore. «Shakespeare non è nostro contemporaneo e non dovrebbe essere trattato come tale»: alla ricerca di distanziamento e straniamento, la regista incrocia memoria e immaginario, e ibrida il Medioevo cavalleresco delle cronache shakespeariane con l'iconografia dei film epici di Kurosawa; così immagini di samurai e i paesaggi delle vaste steppe mongole nutrono i lunghi mesi di prove della troupe, insieme alle tecniche dei teatri asiatici, dal No al Kabuki, dal teatro balinese al Kathakali. L'incontro della robusta drammaturgia shakespeariana con una civiltà straniera sfocia in una grandiosa invenzione mnemonica, all'insegna della ritualità. La trilogia viene concepita entro un singolo universo scenico di geometrica eleganza, che crea un senso di vastità ed espansione e vibra all'unisono con l'immaginario narrativo. Lo spazio di 14 metri per 14 ideato da Mnouchkine e Guy-Claude François si articola lungo otto stuoie di canapa perpendicolari alle pedane degli spettatori, inframezzate da linee nere, mentre sullo sfondo il succedersi delle scene è scandito dal cadere verticale di sontuose tele di seta oro, rosso e argento, con cerchi, soli, linee e motivi astratti ispirati all'economia del segno giapponese, che evocano una dimensione cosmica e al contempo metafisica. Questo sontuoso, vibrante spazio vuoto ospita le lotte per il potere degli aristocratici feudali; si narra come Riccardo venga scalzato da suo cugino, il duca di Bolingbroke (*Richard II*) e quindi come questi, incoronato Henry IV, debba subito affrontare l'opposizione del clan dei Percy, con una lotta che sfocia in guerra civile (*Henry IV*), in un ciclo di crudeltà, aggressione e coercizio-

ne che sembra destinato a durare all'infinito. Fra queste due narrazioni maschili viene incastonata una femminile *Dodicesima notte*, che alterna inoltre al timbro tragico un elegante registro di commedia.

Il Soleil dispone ormai di una troupe di eccellente preparazione tecnica che affronta la ricerca di un attore-narratore votato alla frontalità e capace di visualizzare in segni e simbologie corporee le passioni dell'anima. La regista guida gli attori durante le prove: «Come su un manoscritto giapponese, un'incisione persiana o una tappezzeria del Medioevo, racconta il giorno in cui il re e Worcester si sfidarono, votandosi a un odio mortale...», e chiarisce: «Ciò che mi interessa nel teatro asiatico è che gli attori sono creatori di metafore. La loro arte consiste nel mostrare passioni (...) aprire gli esseri umani come melagrane. Non per mostrare le loro viscere, ma per rappresentarne l'interno trasformandolo in segni, forme, movimenti, ritmi». Alla ricerca del personaggio lungo sentieri non realistici, attori e attrici fin dalle prove lavorano in simbiosi con il musicista Jean-Jacques Lemêtre, che d'ora in avanti collaborerà con il Soleil, segnandone in maniera indelebile tutte le creazioni sceniche. Appoggiandosi a uno strumentario e a melodie che egli crea manualmente ricorrendo agli stessi strumenti degli attori, corpo e respiro, e ibridando Occidente e Oriente - per *Nuits des Rois*, ad esempio, utilizza il tanpura e il sitar indiani insieme alla spinetta dei Vosgi; altrove mescola i ritmi balinesi, il balafono africano e il salterio - il musicista aiuta timbricamente ad associare stati d'animo e strumenti, e soprattutto lavora a semplificare le linee melodiche, mirando a rendere la punteggiatura del testo verbale e il suo respiro interiore, e a far risuonare la figuratività delle parole shakespeariane. Così la musica crea lo spazio, disegna e esteriorizza i paesaggi emotivi e l'aura di ciascun personaggio, la pista magica immaginaria lungo la quale egli colloca il suo racconto. Come è usuale al Soleil, gli attori-creatori sono poi responsabili in prima persona dei coreografici costumi, anch'essi evocatori di un ibrido medioevo, che, uniti al trucco, collocano il personaggio in dimensione fiabesca. I personaggi più anziani - Gaunt, York, Lady Gloucester - indossano anche maschere di ispirazione kabuki, che li caratterizzano come generazione ormai già oltrepassata dai furibondi attacchi delle nuove politiche. Il ritmo scenico di questo visionario affresco narrativo, coordinato da una regia di perfetto rigore formale, colora le cronache shakespeariane di elettricità, urgenza e ansietà, trasformandole in una cosmica allegoria del potere.

L'Indiade, ou l'Inde de leurs rêves (1987)

In linea con la concezione cixousiana del teatro come luogo di «incontro e desiderio dell'Altro», *Norodom Sihanouk* e *L'Indiade* si volgono entrambi alla storia novecentesca del continente asiatico, alle sue liberazioni e rivoluzioni. *L'Indiade* in particolare racconta gli ultimi dieci anni della lotta per l'indipendenza e la liberazione dal dominio coloniale inglese (1938-1947) e la sanguinosa ripartizione duale del sub-continente su basi religiose, con la creazione, oltre che della repubblica

indiana, dei due Pakistan musulmani, nonostante i sogni di unità di Gandhi, Nehru e del Partito del Congresso (*l'Inde de leurs rêves* appunto). La vicenda storica è epicizzata alla maniera shakespeariana; la narrazione procede per quadri, oscillando fra il registro dell'evento storico e quello della tragedia individuale; comprende una vasta gamma di personaggi e registri linguistici, si snoda fra varie ambientazioni (diverse parti del Continente Indiano) e salti temporali. Lo spazio performativo è un'arena di gioco elegante e spoglia, luminosa, realizzata con le materie e i colori dell'India (pavimento di marmo bianco e muretti di mattoni rossi), frontale rispetto alla platea, secondo un dispositivo ben diverso dagli spettacoli partecipatori del decennio precedente e che diventerà cifra stabile del Soleil, alla ricerca di una relazione più contemplativa con gli spettatori, pertinente alla dimensione metaforica delle sue nuove creazioni.

La coralità è cifra fondamentale della scrittura scenica: i soldati, le donne del popolo, gli artigiani, i guidatori di riscio sono le molte parti di un unico, vivente organismo, legate insieme anche da una costante musica di fondo, suonata dal vivo dall'immancabile Lemêtre. Impressionanti e di grande dinamismo scenico sono le tre parate di riscio collocate fra i dibattiti politici e le riflessioni ghandiane, che creano picchi di energia concentrata; nella chiusa tragica dello spettacolo, per venti minuti i riscio portano via centinaia di corpi, musulmani, sik e indù, giovani e vecchi, in una visione apocalittica degli esiti della guerra civile, insieme metafora e denuncia della fragilità e del dramma della storia. Statuto particolare, di centralità fisica e emotiva, riveste Ghandi, il teorico della non violenza (interpretato dal giovane attore brasiliano Andrés Pérez Araya) che rappresenta insieme all'orsa Moona Baloo e alla pellegrina Haridasi la polarità lirica di questo lavoro, di anima

decisamente femminile. La loro presenza connette infatti il pubblico a un altro livello di significato, più spirituale e filosofico, oltre quello dell'epopea storica, legato a un generalizzato messaggio di amore e di cura. Metafora dell'India, feroce e sconvolta davanti ai massacri e agli orrori della Storia e calma solo con Ghandi, l'orsa è una magistrale maschera corporea che esce dal laboratorio di Erhardt Stiefel ed è indossata e animata da Catherine Schaub. La pellegrina bengalese (Baya Belal) è anch'ella una *pass-seur*, sempre in scena nonostante gli scarti di spazio e di tempo, ed è la narratrice di tutto lo spettacolo, colei che ne realizza il timbro epico/narrativo; al

contempo è mediatrice culturale fra due mondi, quello rappresentato - l'India - e quello degli spettatori - l'Occidente. Prima e durante lo spettacolo, Haridasi si rivolge direttamente agli spettatori non in quanto tali, ma quasi come compagni di viaggio: salutandoli, chiedendo i loro nomi, introducendoli gli uni agli altri, chiedendo di che religione sono, investe anche loro di una posizione liminale, insieme testimoni di un progetto artistico, e turisti europei catturati dentro a un viaggio in India. Ma di viaggio *teatrale* si tratta, verso un'India *immaginaria*: la scrittura scenica tende a far percepire questa dimensione di "rappresentazione" e non di realtà con uno stile volutamente iper-realistico, formalizzato e a tratti fumettistico: l'Asia diventa metafora per parlarci di guerra civile, di genocidio, di sostituzioni e rimpiazzamenti come condizione tragica della modernità... Non a caso, dopo mesi di repliche alla Cartoucherie (dove lo vedono 89.000 spettatori), lo spettacolo effettua la sua sola tournée in Israele, un paese al quale il Soleil è molto legato e rispetto al quale opera con vigile coscienza critica e aperto dissenso rispetto alle sue politiche colonialiste in Palestina.

Les Atrides (1990-1993)

Fra il 1990 e il 1993 il Soleil si dedica a una metodica esplorazione della drammaturgia greca, mettendo in scena a distanza ravvicinata il ciclo eschileo degli *Atridi* (*Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*), preceduto dall'*Ifigenia* di Euripide. Questo secondo ritorno alle matrici della drammaturgia occidentale si situa esattamente un decennio dopo l'affondo nel mondo shakespeariano, ma se allora Mnouchkine aveva scelto lo Shakespeare "minore" dei drammi storici, questa volta si cimenta con la trilogia privilegiata dal teatro di regia del secondo Novecento, l'*Oresteia*. La sfida comporta anche un intenso lavoro di traduzione diviso fra Hélène Cixous (*Eumenidi*), Ariane Mnouchkine (*Agamennone* e *Coefore*) e Jean e Mayotte Bollack (*Ifigenia*). A intrigare Mnouchkine e Cixous non è la prevalente rilettura novecentesca di timbro psicanalitico che evidenzia il sottotesto incestuoso fra Clitennestra e Oreste, ma invece la tematica politica degli Atridi, la guerra intestina e la lotta fratricida che rimanda a più scenari contemporanei di guerre civili, e il declinarsi del tragico per «scelte sbagliate» ed «errori fatidici» (Cixous): primo fra tutti, il sacrificio della figlia da parte del padre, secondo una consuetudine che da tempo immemorabile vede le donne essere pegno e banco di prova dell'onore degli uomini. Così dunque si sceglie di anteporre *Ifigenia* all'*Oresteia* per rendere più controversa la morale del ciclo tragico, presentandolo non come tragedia inevitabile ma come una storia che non avrebbe dovuto essere. A livello estetico-formale questo secondo confronto con i classici si iscrive nella stessa salda rotta del primo, la straniante ibridazione della parola drammatica occidentale con la teatralità orientale: questa geometrica *Oresteia sub specie kathakali* tende a resuscitare la drammaturgia antica secondo la reinvenzione di un cerimoniale tragico, cui concorrono in ugual misura danza, musica, costumi e trucco. Lo spazio scenico ideato da Guy-Claude François è identico per le quattro crea-



zioni (in linea con il dispositivo scenico frontale adottato nei lavori del decennio precedente, un'importante costante nella scrittura scenica del Soleil): un vasto quadrilatero che evoca l'arena della corrida spagnola, luogo di sfide e di pericolo, è delimitato da un basso, geometrico recinto in muratura, corroso dal tempo, oltre il quale scorre un ampio deambulatorio, ed è affiancato da un'ampia zona sopraelevata per i musicisti e i loro strumenti. Gli eroi appaiono in scena trasportati da un rosso *tapis roulant*, che fuoriesce dal corridoio incastonato fra le gradinate ove siedono gli spettatori; immobili come statue, si animano solo una volta arrivati sul palcoscenico, secondo un rituale corto-circuito temporale fra passato e presente, morte e resurrezione, scena archeologica e scena vivente, declinato in altro modo anche dalle straordinarie statue di Erhardt Stiefel che riempiono i finti scavi archeologici creati per l'occasione nel foyer del Soleil, alla maniera dell'armata in terracotta ritrovata in Cina nelle tombe imperiali. Il senso dell'intera operazione teatrale si allontana così dall'attualizzazione come anche dalla parodia post-moderna, verso l'evocazione di una dimensione rituale e catartica contemporanea.

La ricerca di soluzioni sceniche per il coro, una delle sfide più appassionanti della regia novecentesca di fronte alla drammaturgia classica, riveste valenze particolari per Mnouchkine e per il suo teatro a vocazione corale, ed è infatti cardine della scrittura scenica. Il gruppo dei coreuti (dagli 11 ai 15 elementi a seconda degli spettacoli) dà vita a ritmate coreografie, che poggiano sul bordone musicale eseguito dal vivo da Jean-Jaques Lemêtre, e funziona come cuore che pulsa, determinando il dinamismo dello spettacolo - sia quando occupa il centro della scena, che quando corre al riparo dietro ai muretti, testimone delle azioni luttuose. La partitura dei coreuti è esclusivamente corporea, mimica e ritmica, poiché la parola - in prosa e non in versi, secondo le traduzioni effettuate *ad hoc* - è tutta affidata ai corifei (Catherine Schaub, Simon Abkarian, Nirupama Nityanandan). La regista differenzia visivamente e ritmicamente i cori dei quattro spettacoli; così ad esempio i coristi dell'*Ifigenia* (le ragazze venute dai paesi vicini per assistere alla partenza delle flotte greche) entrano in scena con danze sfrenate ed esuberanti, indossando leggere gonne bianche a forma svasata che ben seguono i loro movimenti vivaci e saltellanti, mentre i coristi dell'*Agamennone* (gli anziani di Argo appesantiti dall'angoscia) sono semi-seduti o girano su se stessi come dervisci, dentro a voluminose e pesanti gonne rosse. In netto contrasto con gli episodi precedenti di più armonico timbro orientale, *Le Eumenidi* contrappongono alle demoniache maschere animalesche delle Furie, realizzate da Erhardt Stiefel - che sono state paragonate alle creature di *2001, Odissea nello spazio* e a quelle de *Il pianeta delle scimmie* - sempre intrapolate dentro al recinto e senza alcuna via di fuga, un Apollo, un'Athena e un fantasma di Clitennestra brechtianamente vestiti alla *Madre Courage*, in un anacronistico *pastiche* che scuote l'immagine unitaria della cosmologia greca. A loro e ai



precedenti interpreti degli eroi ed eroine sanguinanti e violente degli Atridi spetta il carico della parola drammatica, insieme al disegno netto e a tutto tondo degli stati emozionali dei personaggi, secondo le modalità stilizzate e non realistiche tipiche di questa fase del Soleil. In particolare, Ifigenia, Clitennestra e Cassandra sono le colonne di questa impresa che riporta interrogativamente in vita, alle radici della nostra cultura, l'interdipendenza fra politiche della sessualità e politiche imperialiste.

In apertura, una scena di *L'Indiade* (foto: Michèle Laurent); nella pag. precedente, un'immagine da *Les Atrides* (foto: Stefano Fogato); in questa pag., una scena di *Tartuffe* (foto: Michèle Laurent).

Tartuffe (1995)

Anni Novanta: caduto il muro di Berlino, terminata la guerra fredda, il mondo è attraversato da nuovi conflitti. In Algeria, paese legato alla Francia e in qualche modo al Soleil (vi è nata e cresciuta Hélène Cixous) la guerra civile infuria dal 1992, dal colpo di stato militare che annulla la vittoria elettorale del raggruppamento islamista, e le milizie integraliste fanno strage degli intellettuali, degli artisti, delle professioniste che ricoprono un ruolo pubblico. Ecco che Mnouchkine, due decenni dopo il film dedicato a *Molière*, incontra di nuovo il grande drammaturgo rileggendo genialmente la sua pièce più politica. La regista ricontestualizza *Tartufo*, trasportandolo dalla Francia del Re Sole a un Maghreb contemporaneo, dal fondamentalismo cattolico a quello musulmano, e soprattutto, pur lasciando intatta la partitura verbale, vi intreccia scene e azioni mute, scrive insomma dentro e intorno al testo, per trasformare la commedia di carattere in commedia corale di spiazzante attualità, capace di drammatizzare in un interno di famiglia il conflitto fra i generi e le generazioni innestato dagli integralismi religiosi, e di denunciare la sete di potere nascosta dietro al velo dell'ipocrisia religiosa. L'ambiente scenico è praticamente identico a quello dello spettacolo precedente, *La Ville Parjure*, secondo la coerente ricerca di uno spazio unico, sublime *terrain vague* della visione teatrale, che guida Mnouchkine e François. Il luminoso e aperto quadrilatero è qui il cortile di casa di una famiglia benestante, chiuso sul fondo da una grande cancellata

oltre la quale è la pubblica strada, delimitata a sua volta dall'alta facciata scura di un palazzo. Sulla polarità strada/cortile (col cancello ora aperto ora chiuso) si innesta un'interessante dialettica fra dentro e fuori, fra interno ed esterno, lungo la quale si articola l'intera scrittura scenica. Nella splendida e animata scena corale iniziale, per primo compare un venditore ambulante con la sua radio portatile che trasmette a pieno volume la musica di Cheb Hasni, il cantante algerino ucciso nel 1994, ma la strada velocemente si fa lugubre, controllata a più riprese dall'incendere di Tartufo e dei suoi accolti-guardiaspalle, con il servo Laurent sestuplicato in una microcomunità di integralisti musulmani. Questo minaccioso coro muto, guardiano del decoro e del discorso pubblico, si insinua dentro all'abitazione di Orgone in tutte le scene-clou, minacciando gli spazi di libertà di Dorina, Elmira e Mariana. Così il dinamico gioco scenico fra interno ed esterno collega le interazioni teatrali fra personaggi maschili e femminili all'altrimenti astratta dialettica fra pubblico e privato, che è indispensabile per leggere la storia delle donne. Il finale pessimista torna al (supposto) primo Molière, perché qui, a differenza che nella versione data ufficialmente alle stampe, non compare nessun *deus-ex-machina* a interrompere il saccheggio della casa di Orgone; ma sul finale, allontanatisi gli strafottenti ufficiali, sommessamente risorgono la musica e il ballo, vitale segno di speranza e resistenza. *Tartuffe* è il frutto di due anni di lavoro lungo i quali la vocazione popolare del Soleil si volge di nuovo verso le radici del comico, come documenta anche *Au soleil meme la nuit*, che è stato girato nel periodo di prove e offre una rara testimonianza dei processi creativi della *troupe*. Vi si vede Mnouchkine che guida la costruzione dei personaggi secondo stimoli multipli, verbali e visivi, indirizzando ad esempio le attrici verso una Dorina complessa, che viene da Sganarello, dai personaggi-servi della Commedia dell'Arte, rapidi e furbi, e che combina la versatile corporeità con la maturità e profondità psicologica, attingendo al contempo a un immaginario visivo tutto contemporaneo, attraverso le fotografie di donne del popolo sulla *Lonely Planet* di un paese arabo. Come al solito, costumi, trucco e portamento sono frutto di lunghe ricerche degli attori in prima persona, grazie a quella densa costruzione di un immaginario comune che da sempre è metodo creativo del Soleil e che garantisce dei suoi risultati d'eccezione: siamo all'inizio delle prove, mentre risuona una musica araba la compagna sfoglia album e libri illustrati sul mondo arabo nel periodo del califfato del tardo Ottocento, in cerca di immagini, visioni, ispirazione; la regista suggerisce di immaginarsi un'ora del giorno precisa, un clima caldo, una luce piena... in questo ambiente sonoro e luminoso fecondato di immagini, si parte a improvvisare con una situazione data e al *tempo presente*, il primo e costante alleato del lavoro creativo alla Cartoucherie. E per questa via davvero si accende, con intenzione politica non estranea a Molière, l'efficacia contemporanea di un classico.

Tambours sur la digue (1999)

Questo lavoro prodotto in Quebec prende spunto dalle inondazioni avvenute in Cina nel 1998, trasferendo i fatti in una

non meglio precisata collocazione, un'antica monarchia medievale d'Oriente. L'epicizzazione della Storia, consueta nei testi di Cixous per il Soleil, segue qui un ulteriore livello di straniamento, perché non ricorre alla teatralizzazione di figure realmente esistite e assume invece il registro della parabola, ispirandosi alla struttura per episodi delle pièce del No giapponese. Una voce narrante fuori scena e personaggi umani agiscono accanto a personificazioni di divinità ed entità quali Diga, Porte, Tamburi, Fiume e Foresta, alla maniera di un ipotetico teatro sacro. La favola ecologista insiste sulla dimensione simbolica dell'inondazione ed è una meditazione sull'auto-distruzione (di un regno, di una comunità) come risultato di un esercizio smisurato di potere. L'approccio favolistico è evidente fin dai dispositivi spaziali: nella grande platea frontale della Cartoucherie, l'ambientazione poetica è ispirata a un'economia di segni di timbro orientale. Appoggiati su camere d'acqua, ponti e pedane di legno oscillanti evocano gli spazi del Teatro No, mentre l'acqua onnipresente, i fondali di seta e le luci ispirate a un raffinato cromatismo (dai toni fluidi del grigio-azzurro a quelli rossi della tragedia), sono gli ingredienti di uno spazio sensuale e voluttuoso che è capace di farsi personaggio, come nella splendida scena centrale della diga in tempesta. In questo *spazio lirico* si muovono attori-marionette che evocano la tradizione recitativa del bunraku, un'antica tecnica del teatro di figura giapponese dove marionette giganti sono agite da due o anche tre marionettisti, sempre in interazione con i musicisti di scena. Come racconta Duccio Bellugi nell'intervista di Lara Bell'Astri (a pag. 56), dopo un viaggio di tutti i membri della troupe alla ricerca dei teatri di figura in Oriente e dopo lunghi mesi di prove, nasce l'alchimia che fa degli interpreti di *Tambours* delle straordinarie marionette viventi, agite in scena da altri attori-manipolatori, i *koken* in abito scuro. La scelta declina il mito novecentesco dell'attore-marionetta, non tanto verso una ricerca di perfetto dinamismo corporeo (biomeccanica), quanto verso una poetica di timbro femminile, che valorizza la ricettività dell'attore-abitato e dell'attore-agito: la ricerca di sintonia fra *koken* e attore-personaggio permette di rafforzare la pratica pedagogica del Soleil del gemellaggio fra l'attore-guida esperto e l'attore-apprendista più giovane. La coralità è anche questa volta cifra scenica prevalente, con personaggi di tutte le gerarchie sociali, dai regnanti all'architetto costruttore della diga, dai contadini agli abitanti della città... ma gli eroi collettivi della storia sono i suonatori di tamburo, le sentinelle che in una splendida scena centrale informano con l'urgenza e la potenza del loro ritmo l'imminente straripamento della diga, mentre fra i personaggi corali vanno annoverate anche le inanimate marionette che il maestro burattinaio estrae derelitte dalle acque dopo l'inondazione, disponendole in lunga fila a fronteggiare interrogativamente il pubblico nella scena finale. Per *Tambours*, Jean-Jacques Lemêtre agisce una ricchissima partitura musicale, con un repertorio di strumenti asiatici principalmente a corde e a fiato, che ritma il movimento degli attori, che si esibiscono anche in pezzi prodigiosi e mozzafiato di abilità fisica, di battaglie e uccisioni. La scelta di mostrare insieme marionette e manipolatori, di non nascondere questi ultimi, dà a questo sontuoso e poetico spettacolo un'eco decisamente metateatrale, di riflessione sulla natura del teatro e il legame fra l'opera d'arte e coloro che la realizzano. ■

Les Ephémères



di Béatrice Picon-Vallin

L'ultima creazione del Théâtre du Soleil ha debuttato alla Cartoucherie nella primavera del 2006 e terminerà le sue repliche con una tournée a New York nell'estate del 2009. Béatrice Picon-Vallin, che segue da anni il lavoro della compagnia, ne mette a fuoco la cifra estetica, sia nei suoi tratti di lunga durata - la coralità, la scrittura collettiva - sia nella peculiarità di questo spettacolo: il montaggio di storie individuali secondo un dispositivo cinematografico, che crea un effetto di memoria e di intima prossimità con gli spettatori

Sono ormai più di quarant'anni che la compagnia del Théâtre du Soleil cerca di rendere conto del presente. "Essere nel presente" è ciò che la scena, che pure deve assumere questa dimensione temporale nella rappresentazione, ha spesso difficoltà ad assicurare rispetto al cinema, apparentemente meglio attrezzato per appropriarsi di temi attuali. «La forza di un'epoca teatrale» ha potuto sostenere Matthias Langhoff «si misura sulla base della sua rapidità di reazione a ciò che la circonda» (in *Libération*; 4 aprile 1995). Con questo metro si può misurare la forza del Soleil. Nel 1994, *La ville parjure* parlava dello scandalo del sangue contaminato ben prima che la televisione osasse occuparsene. Nel 1997, con *Et soudain des nuits d'éveils*, il Théâtre du Soleil, «questa casa del presente» (H. Cixous, nel programma di sala dello spettacolo) affrontava, attraverso la finzione e la magia distante delle danze rituali tibetane, uno dei più gravi problemi del secolo a venire, quello degli esiliati, dei rifugiati, dei clandestini, e l'avventura della solidarietà, del "vivere insieme", che avrebbe poi approfondito nel 2003, attraverso una forma teatrale nuova, un

teatro documentario ripensato: *Le dernier caravansérail*. Era uno spettacolo-fiume, composto a partire da improvvisazioni collettive e da interviste registrate, da testimonianze, da parole trasmesse, in versione originale e in traduzioni proiettate, da un teatro-viaggiatore che, fin dalla sua fondazione, attinge nel mondo la materia e la forma delle sue opere.

Trovare la giusta distanza

Per Ariane Mnouchkine, che tiene le redini di questa avventura teatrale e umana - radicale, esigente, crudele e generosa allo stesso tempo, fondata più sul riconoscimento del pubblico che su quello della critica e dei colleghi -, si tratta infatti di praticare un'arte necessaria, trovando mezzi continuamente rinnovati per rendere conto "teatralmente" dello stato del mondo di oggi e della nostra condizione in esso. Trovare le giuste prospettive, valutare e determinare delle distanze variabili, "sperimentare" diverse possibili modalità per comporre un dispositivo di creazione teatrale su

più livelli, capace di mostrare e di esplorare tutte le sfaccettature della contemporaneità: miti (*Les Atrides*), grande storia recente ma geograficamente distante (*Sihanouk*, *L'Indiade*), racconti lontani e orientalizzanti (*Les Shakespeares*), microstoria del teatro e tragedia di una nazione (l'occupazione di una sala teatrale e l'annientamento del popolo tibetano di *Et soudain des nuits d'éveil*). Ogni volta viene quindi introdotta una distanza, e sempre diversa: così ad esempio, al forte distacco provocato dal dispositivo di *Tambours sur la digue* (struttura favolistica, ambientazione nella Cina antica e tecniche di recitazione ispirate alle marionette del bunraku) che "straniava" il discorso sul potere politico e sulla deliberazione-catastrofe, seguiva la prossimità delle sofferenze dei personaggi assolutamente contemporanei del *Caravansérail*. Venuti dall'intero pianeta - da Sangatte, da Kaboul o da Peshawar, da Sydney, dall'Africa o dalla Russia - erano incarnati dagli attori di tutte le nazionalità che si muovevano esclusivamente su delle piattaforme mobili, metafore e strumenti delle loro infinite peregrinazioni, scivolando su un immenso palcoscenico vuoto sospinti dai loro compagni. Ogni volta, sembra che non sia possibile andare oltre, tanto la forma (il dispositivo dell'azione scenica) è radicale e estrema nella sua coerenza. Eppure, la ricerca prosegue senza mai ripetersi: una ricerca duplice, che si preoccupa di questioni politiche e sociali interrogando l'essenza e le possibilità del Teatro, di cui ogni creazione allarga il campo. In questo processo, uno spettacolo ne genera un altro. Per esempio, alla fine delle rappresentazioni di *Tambours* durante la tournée australiana, Ariane Mnouchkine, che proprio in questo continente aveva trovato il tema dei successivi mesi di ricerca con la sua compagnia, aveva proiettato sulle sete preziose della scenografia le parole «Free refugees». Così, gli spettacoli del Soleil costituiscono un repertorio in cui si fanno eco l'un l'altro. E se la loro forza, il loro fulgore individuale hanno origine nel lungo, intenso lavoro condotto dalla compagnia (otto mesi per *Tambours* e per *Les Ephémères*), sono anche dovuti ai legami che li uniscono a quelli che li precedono e che li seguono, e al posto che occupano nella storia di questo gruppo come in quella del Teatro. Il tempo del Soleil congiunge presente, passato e futuro. Anche i film girati a partire dagli spettacoli (*Au Soleil même la nuit*, *Tambours*, *Le dernier caravansérail*) fanno parte di questa "catena" e permettono di capire meglio la vastità di questa opera teatrale in divenire.

Frammenti di vita quotidiana

In questo percorso, *Les Ephémères* sorprende ancora, prima di suscitare, forse per la prima volta nella carriera del Soleil, una reazione unanimemente positiva nella critica francese. (...) Questo nuovo spettacolo sembra andare controcorrente. Lo spazio familiare della Cartoucherie è irrecognoscibile: la terza navata è stata totalmente trasformata in un dispositivo bifrontale dove gli spettatori, messi in scena, si fronteggiano per sei ore e mezza, disposti in file di gradinate delimitate da parapetti illuminati da diodi vigili e festosi che "incorniciano" i busti e i volti. Questa volta, la famosa distanza sembra annullata! *Les Ephémères* sono un montaggio di frammenti di vita, colti sul vivo... Gli attori



lavano i piatti, cucinano, mangiano, la scena sa di varechina o di rosmarino abbrustolito, un medico fa un'ecografia, un uomo si prepara una spremuta d'arancia, si vestono i bambini, si fa la spesa, una ragazzina impara ad andare in bicicletta... la quotidianità insomma! (...) La più semplice e la più nuda, senza i pesanti splendidi costumi de *Les Atrides*, senza la convenzione delle marionette o delle maschere della Commedia dell'Arte (*L'Age d'or*), senza i *chador* afgani, senza la distanza delle calde modulazioni vocali delle diverse lingue parlate nella torre di Babele de *Le dernier caravansérail*. Se lo spettacolo avanza sui territori inesplorati dell'intimo, del familiare e del banale, è perché la messa fuoco di Ariane Mnouchkine si è nuovamente modificata per affrontare l'individuale - il "noi" attraverso l'"io". *Les Ephémères* dialoga con *Caravansérail*, e sviluppa dei temi che a tratti puntavano al cuore dell'epopea dei migranti - istanti preziosi e semplici della vita passata da cui l'esilio li separava per sempre -, l'intimo che trapelava nell'epico attraverso i racconti trasmessi dalla voce registrata dei testimoni. (...) L'oggetto dell'osservazione non è più lo straniero, secondo la massima spesso utilizzata al Soleil: «più si situa lontano il proprio immaginario, meglio si riesce a parlare di sé», ma la Francia e i francesi di oggi, rappresentati da quattro generazioni, le stesse che coesistono attualmente nella compagnia. Al posto del respiro epico della sopravvivenza che guida *Caravansérail*, è quello di un'epoca (dal 1940 a oggi) che anima *Les Ephémères*, un'epoca colta con un'esattezza che trascende la semplice riproduzione del quotidiano. L'esperienza accumulata dalla compagnia e trasmessa al suo interno è in questo caso fondamentale, permette di avanzare, ricca della cultura della precisione e del disegno scenico appresa dalle tradizioni delle scene orientali e della recitazione con maschere. La distanza minima fra il teatro e la sua materia è supportata da un modo di creazione e da un dispositivo specifici, che evitano ogni ripiegamento su se stessi, ogni naturalismo, ogni voyeurismo, e permettono di vedere come raramente si è visto: gli spettatori si cercano reciprocamente pur continuando a guardare gli attori con un'attenzione ancora più intensa.

«Un racconto intimo a trenta voci»

Questa volta la sfida consiste nello scrivere un racconto teatrale a partire da momenti vissuti, personali, dei quali ci si è vicendevolmente appropriati, riponendo una fiducia totale nello sguardo

di Ariane Mnouchkine, che in questo processo si espone tanto quanto gli attori. Praticata spesso dal Soleil, la creazione collettiva si è approfondita nel corso degli anni. In questo caso è senza rete, e l'esposizione di ciascuno è massima. Si lavora - e la nozione tradizionale di "prove" ("répétitions", in francese, accentua l'idea di "ripetizione" di un testo) non è più adeguata: si tratta di tentativi, di esperienze - senza testo, senza storia, senza materiali documentari al di fuori di se stessi e talvolta di album di fotografie. Certo, nel corso di questa genesi complessa, si sollecitano come guide dei libri (Cechov, Jabès, Neruda, Proust), degli incontri (con un'archivista), dei documentari o dei film d'autore (Bergman, Kurosawa, Inamura, Rossellini, Scola). Le "visioni" richieste agli attori sono quelle di «piccoli esseri umani che scoprono di essere mortali». Rimaste a lungo senza parole, le improvvisazioni si svolgono sulla musica di Jean-Jacques Lemêtre, il complice di Ariane Mnouchkine. Egli ha composto un quaderno di studi-visioni musicali, tutti in tonalità minori, su temi definiti con la regista, al quale attinge seguendo di volta in volta le indicazioni degli attori che si accingono a improvvisare. Ciò che si richiede loro è la trasparenza, la misura, la semplicità, essere capaci di «levarsi la pelle», lavorare di scalpello, ricevere la visione dell'altro, cercare la concretezza, essere attenti ai minimi dettagli. (...) La scrittura in gestazione dello spettacolo si compone anche con gli oggetti, una marea di oggetti - mobili, ninno, lampade, telefoni, giocattoli, stoviglie - raccolti sui marciapiedi, comprati nei mercatini di Emmaus, trovati nelle soffitte degli uni e degli altri. Gli oggetti raccontano i personaggi. Scelti e disposti con cura di arredatori dagli interpreti, il cui lavoro di recitazione consiste anche nel creare da sé la cornice delle loro improvvisazioni, sono dei veri e propri attori, compagni di quelli in carne e ossa: parlano e il loro linguaggio è una sorta di mormorio continuo e non articolato. Usati, sporchi, fuori moda, aggiustati alla bell'e meglio, arrivati tali e quali dal passato e dai luoghi in cui erano stati riposti, portano con loro le innumerevoli vite - anonime o identificate - di cui sono stati testimoni. Infine, il lavoro si perfeziona grazie all'immagine digitale: tutto viene filmato e i video diventano dei quaderni di appunti e dei bozzetti, sui quali gli attori lavorano, vedendo e rivedendo le diverse varianti per comporre e fissare il loro "testo visivo". Esperienze di vita privata, improvvisazioni collettive, musica, oggetti, video: sono gli strumenti di questo laboratorio di scrittura scenica. Concentrando l'essenza di diverse storie intime, essi narrano, come i racconti di Cechov o di Carter, «tutto un gruppo, una classe, un paese» (Mnouchkine nel programma dello spettacolo). Più ancora, si tratta di «tessere una tela francese, europea e alla fine mondiale». Cercare il piccolo per trovare il grande, uno dei principi euristici di Mnouchkine.

Mobile e modulare: una scena cinematografica

Al Soleil, la ricerca del teatro è legata a quella del cinema. La settima arte accompagna interamente *Les Ephémères*, la cui concezione è cominciata durante le tournée, le riprese e il montaggio del film tratto da *Le dernier caravansérail*. Le gradinate sono disposte intorno a uno spazio allungato che Mnouchkine definisce di volta in volta «tavolo da autopsia, arena, lente, piazza Navona». Sotto la tribuna del musicista, a cui ne corrisponde simmetricamente un'altra, una soffitta in cui sono impilati degli autentici contenitori d'archivio, si apre quindi l'area dell'azione, definita come un passaggio, un corridoio di tempo in cui scivola-

no dei carrelli. Scoperti durante la creazione del *Caravansérail*, questi carrelli rettangolari di varia misura sono entrati rapidamente nelle improvvisazioni de *Les Ephémères*, perché essi uniscono teatro, cinema e quotidianità, avendo origine allo stesso tempo in quelli del film *Molière*, nel *dolly* che seguiva gli attori nelle riprese di *Tambours*, e nel carrello dei rifiuti del cuoco della compagnia...Tuttavia, una nuova forma, circolare, si impone rapidamente. Sfere di universi intimi, questi carrelli avanzano carichi di personaggi, di mobili e di oggetti. Coperti di moquette, dotati di impianto elettrico, entrano e attraversano il corridoio dal pavimento grigio screziato, girando continuamente su se stessi, offrendosi al pubblico nella totalità del loro volume. Dei servi di scena - dei *pousseurs* - che spingono felini, attenti, inquieti, delicati i carrelli, controllano la velocità e il ritmo degli spostamenti, svelando le azioni dei personaggi interpretati dai loro compagni. E l'azione *si svolge*, in lunghissimi piani sequenza improbabili al cinema, che in un solo sguardo permettono di cogliere l'interno di ogni camera, tutta arredata ma senza pareti, e il suo fuoricampo.

Un dispositivo di visione e ricordo

Senza mai perdere di vista gli altri spettatori che ne costituiscono lo sfondo, cosa che evita ogni possibile processo di identificazione, assistiamo quindi a delle Passioni umane nelle loro diverse stazioni. La loro forma - recitazione, coreografia, ritmo, melodia e ascolto fra gli attori e il musicista, il quale per ciascuno di essi attiva e controlla i brani musicali registrati su cui suona in diretta diversi strumenti - e l'interpretazione degli attori, che incarnano in maniera sempre accattivante più personaggi, suscitano l'attenzione e l'emozione. Questo teatro in immagini, in movimento costante, con le parole contate, è un teatro della memoria, musicale e gestuale, una specie di cinema atletico e in diretta, senza altro schermo che queste piattaforme rotanti. Primi piani ripetuti sui personaggi (attori e oggetti), isolati dai giri del dispositivo cinetico, piani lunghi nel momento in cui i carrelli spariscono dietro i sipari, che a ogni estremità del corridoio gonfiano le loro pieghe come nel teatro Nô. Ogni oggetto suscita un riconoscimento stupito, gli spettatori si parlano, balbettano, piangono, ridono. Perché il lento movimento rotatorio, ripetitivo, e l'apparizione di visioni in *flash back* dei personaggi sui carrelli, provocano in essi delle reminiscenze folgoranti e li invitano a prendersi il tempo di ripercorrere i propri eventi fondatori, accanto alle storie degli esseri divenuti fittizi che il lavoro teatrale comune ha saputo scolpire, legare, e che si seguono da un'entrata all'altra. Delle pause frequenti, in cui lo spazio vuoto è abitato unicamente dalla materia sonora, rafforzano questa proposta di lavoro attivo su se stessi.

E il teatro tutto può fare, tutto può osare

Tutto, come il cinema, di cui ha saputo e potuto - trasformando il suo palcoscenico in set cinematografico per le riprese dei film dei suoi ultimi spettacoli - assimilare e trasporre le tecniche. Al punto di trovare la maniera di mostrare una vecchia sporca,

In queste pagine, tre momenti di *Les Ephémères* (foto: Michèle Laurent).



folle, malata, un incidente automobilistico mortale o la rivolta di un ufficiale giudiziario di fronte a una coppia ultra-indebitata... O di far entrare in scena dei bambini, queste "piccole persone" fragili e forti, che sono onnipresenti in questo spettacolo - il nostro passato e il nostro avvenire. (...) *Les Ephémères* sono un rituale d'evocazione collettiva di ciò che ha intessuto intimamente il presente di ciascuno. Il Soleil vi sperimenta un tipo di impegno nuovo, urgente: riconcentrarsi sull'uomo qualsiasi, granello di sabbia che la globalizzazione esilia lontano da se stesso, tentare di capirlo, senza i veli del narcisismo egocentrico, dei vasti problemi e delle ideologie. Da dove veniamo, chi siamo? In un periodo di rapidi sconvolgimenti in cui l'amnesia è una delle componenti della nostra vita, la ricerca del filo essenziale che lega gli esseri umani al mondo è decisamente politica. E come ne *Les sept branches de la rivière Ota* del canadese Lepage, in *Wielopole Wielopole* del polacco Kantor, essa non trascura del resto la Storia, e la Resistenza vi è evocata in cinque episodi, frammenti di uno spettacolo sognato che Mnouchkine non ha (ancora?) realizzato. ■

Traduzione dal francese di Erica Magris. Il testo integrale dello scritto di Béatrice Picon-Vallin è apparso, con il titolo di *Les Ephémères au Soleil*, nel dossier "Pièce démontée", Centre Régional de Documentation Pédagogique de Paris, partie Arts et Culture, www.crdp.ac-paris.fr.

Per la realizzazione di questo dossier, un ringraziamento particolare va a Liliana Andreone del Théâtre du Soleil, Charles-Henry Bradier, Luana Bruniera della Fondazione La Biennale di Venezia, Silvia Colombo dell'Archivio del Piccolo Teatro di Milano, Stefano Fogato, Fabiana Magri di Zètema (Roma), Andrea Messana e Guy-Claude François per l'immagine inedita della sua *maquette* per *La nuit des rois*, rielaborata in copertina da Ivan Groznij Canu.



In un tempo in cui tutto si valuta - ahimè - per "quantità" e non per "qualità", sarebbe ovvio esordire dicendo che gli spettacoli del Soleil in Italia sono stati pochi, così pochi che si possono contare, sulle dita di una mano. Eccoli: *1789* (Milano Palalido 1970), *L'Age d'or* (Milano, Piazzale Cuoco, e Venezia, Campo San Trovaso, 1975), *Méphisto* (Roma Villa Borghese 1980), *Les Atrides* (Orestidi di Gibellina, 1991), *Le Dernier Caravansérail* (*Odysseés*) (Roma Villa Borghese 2003). A questi magnifici quattro, possiamo aggiungerne altri due, di solito dimenticati, *La cuisine* e *Les Clowns* (tra le prime regie di Ariane Mnouchkine), ospitati a Milano nel 1968 e 1969. L'elenco dunque è breve, ma quanto significativo per una riflessione sul Soleil in Italia!

La nostra microstoria inizia, come si vede, a Milano negli anni in cui non solo Dario Fo fonda "Nuova Scena" e prepara il suo straordinario *Mistero Buffo*, ma persino il "Piccolo Teatro" è scosso dal vento innovativo che ha trasformato la nostra idea di spettacolo e il rapporto tra palcoscenico e pubblico. In questo clima vitale di sperimentazioni, in una "Milano Aperta" che somiglia così poco a quella di oggi, la compagnia di Ariane Mnouchkine trova la possibilità di farsi conoscere e di realizzare un progetto di scrittura scenica collettiva sulla Rivoluzione francese che rischiava di arenarsi in Francia per mancanza di spazio e di denaro. Così, *1789*, lo spettacolo che per tutti segna il vero inizio del Théâtre du Soleil è concepito a Parigi, ma partorito al Palalido di Milano. E se questo può sorprendere, forse stupirà anche di più sapere che a fare da levatrice in questa nascita è stato Paolo Grassi. La sua scoperta a Parigi del gruppo guidato dalla giovanissima Ariane, la sua convinzione che l'energia inventiva della compagnia facesse prevedere delle potenzialità creative che andavano sostenute, sono all'origine del rapporto del teatro italiano con il Soleil. Dietro tutti gli spettacoli coprodotti o ospitati negli anni '70 fino al film *Molière* (1976), ci sono l'aiuto e l'applauso di Paolo Grassi che non ebbe dubbi, fin dall'inizio, sulla eccezionalità del Soleil e sul talento di Ariane. Di lei ha scritto un elogio che dura nel tempo: «Non ho mai conosciuto nella mia vita una creatura di teatro più rigorosa, più generosamente impegnata nel proprio mestiere, più saldamente legata ai propri principi». A questo giudizio, Paolo Grassi aggiungeva un coinvolgimento anche personale nell'esperienza del Soleil, "unica" (diceva) e tale da costringere a rivedere il proprio cammino e a desiderare addirittura di cambiare strada. («Il clima del Théâtre du Soleil è un clima nel quale, per il quale, se avessi avuto 20 o 30 anni di meno, avrei voluto tuffarmi. E alle volte mi chiedo se non vale la pena di gettarsi alle spalle tutta un'esperienza per ricominciare da capo»).

Sono davvero pochi gli spettacoli del Soleil transitati in Italia dal 1970 a oggi. Dopo gli anni del forte appoggio di Paolo Grassi, che permise il debutto mondiale di *1789* a Milano, il *feeling* con il nostro Paese si fa molto più intermittente



Ma l'Italia non era il Paese del Sole?

di Laura Caretti

Con il suo giudizio si accordarono subito il pubblico numeroso e anche i critici che lodarono *1789* e *L'age d'or*, riconoscendo alla compagnia la forza coinvolgente di un linguaggio scenico capace di ridare nuova vita a tradizioni teatrali del passato, e soprattutto a quella Commedia dell'Arte che anche noi andavamo riscoprendo in modi diversi. Ma già il film *Molière* (1976), a cui la Rai aveva contribuito, incontra ostacoli e giudizi severi. L'Italia è l'unico paese che impone al film il taglio di tutta la prima parte dell'infanzia di Molière. La reazione negativa tuttavia non si distacca da quella espressa da molti a Cannes con una durezza che oggi appare incomprensibile. Il momento veramente critico viene dopo ed è legato al nuovo spettacolo *Méphisto*, che segna un cambiamento o meglio un diverso terreno di prova per la Mnouchkine e per la compagnia, che intanto si è rimodellata e ha acquistato la pluralità di voci della musica di Jean-Jacques Lemètre.

Dopo Milano e Venezia ora è Roma ad accogliere il Soleil nello spazio del palcoscenico di Villa Borghese. Sotto un grande tendone i due palcoscenici del Teatro di Stato e quello del cabaret di Amburgo si fronteggiano come parte di uno stesso mondo che precipita nel buio del nazismo. In mezzo gli spettatori partecipano, volgendosi ora da una parte ora dall'altra, alle vicende di chi si oppone e di chi invece si adegua e viene premiato. E non si tratta solo di uno sguardo drammatico sul passato, ma di «un grido di allarme per la storia di oggi».

La messinscena del romanzo di Klaus Mann mette in crisi gli strumenti di analisi consueti, già predisposti per parlare del Soleil, e invece di modificarli si preferisce criticare la compagnia per essersi «troppo discosta da quella teatralità corale e barocca che le è congeniale». Così sul *Corriere della Sera* (29 maggio 1979) Renato Palazzi, ma potremmo citare altri commenti negativi che tra le righe consigliano la regista a tornare sui propri passi. Quel che si fissa da noi è una sorta di affezione statica all'inizio folgorante del Soleil. «*Méphisto* è una svolta - dichiara la regista in un'intervista sul *Messaggero* - perché i critici sono così affezionati alla ripetizione?».

Siamo nel 1980, da quel momento passano più di venti anni di assenza, interrotti solo da *Les Atrides* a Gibellina. Perché? Quali e quanti potrebbero essere i motivi? Troppi attori? Troppa improvvisazione e poca teoria? Troppo femminismo? Troppa politica? L'indagine dei motivi ci porterebbe lontano e dovrebbe fare i conti con autorità critiche e con monopoli (e miti) teatrali di casa nostra che tutti conosciamo. Certo gli spettacoli successivi non sono né un allontanamento, né uno snaturamento, ma «svolte» di un teatro che si muove nel tempo e sempre più nel nostro tempo, anche quando mette in scena Shakespeare o il *Tartuffe* di Molière. Ma questi spettacoli non arrivano in Italia e soltanto chi viaggia fino al Teatro della Cartoucherie a Parigi può seguire il percorso della compagnia.

L'assegnazione del Premio Europa, nel 1987, proprio ad Ariane Mnouchkine (prima che a Strehler, a Brook e ai successivi grandi registi) «per avere avviato e realizzato su solide basi un efficace discorso sul rinnovamento del linguaggio teatrale e sulla proposta di una nuova impostazione della professionalità dell'attore», poteva far prevedere una rinnovata intensità di scambi. Ma, a parte la fugace apparizione a Gibellina, bisogna aspettare il 2003 per ritrovare il Soleil sotto un grande tendone a Villa Borghese, a Roma. Per tanti, soprattutto giovani, *Le dernier caravansérail* è la scoperta di un palcoscenico senza confini, aperto alle infinite storie di gente senza nome narrate con la velocità di un lampo da attori pronti ad ogni metamorfosi. È la scoperta del teatro come «luogo delle parole, dei pensieri, dell'esplorazione del significato della storia, quando questi luoghi vengono negati. Un luogo dove si impara, dove si cerca di capire, dove ci si commuove, dove si incontra l'altro e si è l'altro». Così lo vuole Ariane, allora come oggi. E di nuovo, alla Biennale del 2007, l'Italia la premia per «il rapporto vitale con il pubblico» e per quel «corto circuito tra scena e realtà sempre visibile nei suoi spettacoli e nella vita del suo Théâtre du Soleil». Ora quanti anni attenderemo il suo prossimo spettacolo? ■

Nella pag. precedente il manifesto della Biennale di Venezia 1975 per *L'age d'or*, regia di Ariane Mnouchkine; in questa pag. la Mnouchkine e Paolo Grassi a Milano nel 1970 in occasione di *1789* (foto: Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano).

Vittoria Crespi (a cura di), *Caramba, mago del costume*, Milano, Amici della Scala, 2008, pagg. 225.

Un prezioso volume per celebrare i 30 anni degli Amici della Scala e l'attività dell'Archivio del Teatro alla Scala. Si ripercorre la carriera di Luigi Sapelli (1865-1936), noto con lo pseudonimo di Caramba, artista che nel passaggio tra il teatro post romantico a quello contemporaneo ha dato un apporto fondamentale alla storia del costume teatrale. Un volume con testimonianze e rare fotografie, bozzetti e singolari ambientazioni in cui vengono presentati i costumi da lui originalmente creati. Inoltre, grazie a carteggi inediti riguardanti anche la sua prima attività di giornalista, si fa nuova luce sui rapporti tra Caramba e importanti personaggi del suo tempo Mariano Fortuny, Toscanini, d'Annunzio e i compositori Puccini, Wolf-Ferrari, Mascagni, Leoncavallo, Pizzetti, Respighi. Interessanti anche gli approfondimenti dei contatti con attori quali Eleonora Duse, Maria Melato, Emma Gramatica, Guido Marchetti, Ruggero Ruggeri, il coreografo Massine e scrittori come Marco Praga, Sem Benelli.

Adele Re Rebaudengo (a cura di), *Teatro Carignano dalle origini al restauro*, con le foto di Gabriele Basilico, Torino, Contrasto/Agartha Arte, 2009, pagg. 216, € 49.

L'attenta documentazione del restauro del Teatro Carignano di Torino attraverso il reportage dell'architetto-fotografo Gabriele Basilico che ha seguito tutte le fasi di lavorazione. Prende forma così un viaggio all'interno dei lavori: dal sistema delle impalcature, ai ponteggi, alle passerelle, fino alla restituzione al pubblico della nuova sala teatrale. Il libro contiene, oltre alle fotografie di Gabriele Basilico, testi relativi all'architettura, alla decorazione e al restauro di Laura Palmucci Quaglino, Franca Varallo, Paolo Marconi e due brevi interventi di Jean-Luc Monterosso - Adele Re Rebaudengo e Luca Ronconi.

Martina Treu, *Il Teatro Antico nel Novecento*, Roma, Carocci, 2009, pagg. 128, € 10.

Nel XX e XXI secolo gli spettacoli classici si diffondono in tutto il mondo: il teatro antico, greco e latino, rivive nell'immaginario contemporaneo, dialoga con gli altri media, affascina registi e drammaturghi, attori e spettatori, lettori, studenti e appassionati. Questo pubblico sempre più numeroso ed esigente, che sente il dramma antico come profondamente attuale, può trovare qui una sintesi dell'ultimo secolo di storia teatrale - condotta per temi, tendenze e casi esemplari - ma anche gli strumenti di comprensione necessari per scoprire o riscoprire il teatro classico.

Simona Brunetti, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Padova, Esedra editrice, 2008, pagg. 182, € 19,50.

Partendo dall'adattamento di *Kean* di Dumas, pensato da Gustavo Modena, un'indagine della rielaborazione dei testi, tipica dell'Italia teatrale dell'Ottocento, realizzata dai grandi attori per far meglio risaltare le proprie parti. Una prassi che va a toccare anche la traduzione di molte *pièces* straniere, che divenivano funzionali così alle caratteristiche degli interpreti ed erano influenzate dall'organizzazione e dalle consuetudini del teatro di quel secolo.

Fabiana Sciarelli, *La gestione del teatro. Un evento sospeso tra l'apollineo e il dionisiaco*, Editore Franco Angeli, 2009, pagg. 336, € 27,20.

Osservare il teatro come macchina di produzione, come percorso in cui è necessario far quadrare complessi progetti e bilanci, ipotesi per investimenti e necessità di analisi e riflessioni. L'autrice si dedica all'analisi dell'impresa teatrale per individuare nuove, indispensabili

bibli

Napoli miliardaria

Valentina Venturini, Raffele Viviani, *la Compagnia, Napoli e l'Europa*, Roma, Bulzoni editore, 2008, pagg. 460, € 35.



Che romanzo questo saggio, che kolossal può trarne chiunque leggendolo! Un universo strepitosamente partenopeo, un percorso cosmopolita, un'atmosfera felliniana in questa epopea di Raffaele Viviani dal caffè chantant al teatro. Un cast formidabile viene puntualmente evocato dall'Autrice, che ci fa vivere tra attori amatoriali geniali, macchiette tragicomiche, primedonne leggendarie. Incontriamo compagnia come la R.o.s.e.a (rivista-operetta-sketches-eccentricità), attori di petto, posteggiatori (altro che Apicella!), figure cult come Gennarino Di Napoli, il Peppeniello di *Miseria e Nobiltà*, come il proto-Totò Barone Inglese, star che si chiamano Tecla Scarano, Luisella Viviani, Gina De Chaney (la milanese Luigia Pizzoni Negri: un film tutto per lei merita!). Di sala in sala, dalla miseria delle esibizioni negli stabilimenti balneari alla nobiltà della prosa, c'imbattiamo anche nel mago Polidor: ecco Fellini, ecco la Dolce Vita. Al centro del carosello napoletano, lui, Viviani, che dirige in mutande le prove dei suoi lavori nel giardino di casa, corso Vittorio Emanuele, Napoli. Il patrimonio di Viviani non è qui riproposto secondo una normativa saggistica di mera prospettiva storica, ma è proprio offerto in eredità allo spettacolo contemporaneo. La ricchezza del materiale, appunto, indica un'eredità da "Napoli miliardaria", doviziosa di suggerimenti e suggestioni. Lode, dunque, a Valentina Venturini per la mole della sua ricerca e lo stile di presentazione. Mettetelo in biblioteca questo libro, mettetela in cassaforte questa proposta. *Fabrizio Caleffi*

Da Calderòn a Grotowski

Lorenzo Mango, *Il Principe Costante di Calderòn per Jerzy Grotowski*, Pisa Edizioni Ets, 2008, pagg. 200, € 18.



Ne *Il Principe Costante di Calderòn per Jerzy Grotowski*, Lorenzo Mango si muove con l'umiltà di chi ben sa che la materia è vasta e poliforme, avendo lo stesso guru polacco percorso strade piuttosto distanti lungo la carriera spiritual-teatrale. E così ci si concentra su un unico spettacolo, quel Calderòn prodotto nel 1965 che rese internazionale il fenomeno Jerzy (e il Teatro Laboratorio tutto) sbarcando a Parigi e divenendo riferimento per un secondo Novecento dalle pesanti eredità. Come il lavoro sul testo, che Mango divide per comodità di tesi in due scuole: quella tradizionalista basata sulla rappresentazione, e quella delle avanguardie dove la parola non è più messa in scena ma in discussione. Con Grotowski la dicotomia si spezza, indicando il regista una "terza via" che si colloca in posizione altra, verso nuovi desideri. Questo il nucleo dell'analisi: il divenire il testo (s)oggetto passivo, fondamentale nella sua passività ispiratrice. La scena ne diviene (in)dipendente ma senza tradimento, il fine ultimo la dialettica. Alla ricerca dell'archetipo sotto il superfluo. Ecco allora subentrare l'importanza crescente del lavoro attoriale, la tensione grotowskiana verso una sintesi (possibile?) fra abilità tecnica "tradizionale" e liberazione del sé, svincolato ormai da filtri e ruoli sociali. Mango indica proprio *Il Principe Costante* interpretato da Ryszard Cieslak come momento in un certo senso conclusivo di quegli anni di ricerca: la teoria incontra la pratica, Grotowski diviene guida, Cieslak una star. Un approfondito racconto dello spettacolo/rito (e dei suoi effetti sullo spettatore) arricchisce l'analisi, a tratti davvero curiosa per i materiali citati e le meravigliose foto. *Diego Vincenti*

oteca

a cura di Albarosa Camaldo



Tradurre Shakespeare

Luca Fontana, *Shakespeare come vi piace. Manuale di traduzione. Doglie d'amor sprecate, Amleto, Troilo e Cressida*, Milano, Il Saggiatore, 2009, pagg. 453, € 22.

Il sottotitolo reca: «Manuale di traduzione». Allora un libro destinato agli addetti ai lavori? Anche. Certamente. E come si debba tradurre, «per l'azione viva sulla scena», l'ineffabile William viene data dall'esperto (che qui riporta, dopo averne dato suggestivi analisi, tre dei lavori da lui tradotti) ampia e dotta spiegazione. Ma questo *Shakespeare come vi piace* di Luca Fontana (una vita tutta dedicata al Gran Bardo e una venerazione verso lo stesso che sembra non conoscere confini; venerazione nata da ragazzino che si innamora di *Amleto* e de *Il Mercante di Venezia* letti sulla arcaica, borsa e peraltro incantevole traduzione del Carcano scoperta tra i libri di famiglia: un tuffo al cuore quel vecchio volume dalla copertina di marocchino rosso e a caratteri dorati) scritto com'è in uno stile scorrevole e piacevole si offre e si rende gradito per una serie di altri e graditi motivi. E il primo è quello di apparire come un viaggio, come una sorta di giro intorno al mondo dell'universo shakespeariano. Un viaggio, e dunque una conoscenza che nasce dall'esplorazione di letture infinite e meditate, di incontri preziosi; ancora dall'aver assistito, e soprattutto nella lingua originale fra le nebbie londinesi o altrove, a una infinita serie di spettacoli recitati dai più grandi interpreti del nostro tempo. Ognuno a lasciare un seme. E quei semi pazientemente raccolti a sbocciare in un libro dove il Bardo sembra acquisire una luce nuova e più potente. Uno Shakespeare che davvero «ci piace». *Domenico Rigotti*



Il carcere in bianco e nero

Maurizio Buscarino, *Il segno inspiegabile*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2008, pagg. 232, € 30.

Maurizio Buscarino è un maestro riconosciuto della fotografia di scena, testimone privilegiato e sensibile di esperienze che in Italia e nel mondo hanno segnato profondamente la storia del teatro contemporaneo. Un importante ramo della sua ricerca fotografica, relativo al teatro all'interno delle realtà carcerarie, è al centro di questo volume, corredato di un ricchissimo apparato iconografico composto da più di centocinquanta immagini prevalentemente in bianco e nero, di tre brevi saggi e di schede di approfondimento del tema e degli spettacoli trattati. Nel suo viaggio per immagini condotto nell'arco di un ventennio all'interno di alcuni istituti penitenziari italiani, soffermandosi in particolare sul percorso compiuto da Armando Punzo a Volterra con la Compagnia della Fortezza, Buscarino ha cercato di cogliere con l'«occhio di vetro» della sua macchina fotografica la dignità insita in ogni essere umano, sia questi santo o assassino. Così, dopo il racconto della lunga avventura nel mondo penitenziario dello stesso Buscarino, con il finale asciutto e toccante relativo al *Macbeth* messo in scena nel 2000 dalla Compagnia della Fortezza, e la ricostruzione di Massimo Marino dei lavori incentrati sul *Re Lear* e realizzati in tre istituti minorili di Palermo, Bologna e Milano, ci si può affidare alle immagini, lasciandosi trasportare in un universo sconosciuto ai più dalle suggestioni che scaturiscono dai volti dei carcerati-attori, dalle maschere grottesche e dalle pose estreme, dalle mura che li circondano. Si potranno così forse intuire il fascino e la forza di un teatro che nasce fuori dai teatri e che nella maggior parte dei casi non uscirà mai dal luogo in cui è stato creato, un teatro precario per natura e per definizione ma non per questo meno necessario. *Valeria Ravera*

coordinate, delineando strategie adatte alle mutate esigenze e offerte del mercato.

Andrea Mancini, *A scene chiuse, Esperienze di teatro in carcere nel mondo*, Corazzano, Titivillus, 2008, pagg. 344, € 18.

Il volume indaga il rapporto fra teatro e carcere attraverso gli scritti di Massimo Marino, Armando Punzo, Giuliano Scabia, Cristina Valenti, Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani, Judith Malina, oltre naturalmente alle testimonianze di molti dei protagonisti di una vicenda molto complessa che spazia dal mondo alla particolare realtà della Toscana, la regione che ha mostrato, in questo campo, un particolare impegno artistico, sociale e culturale. Completano il volume alcune fotografie di allestimenti realizzati nelle carceri.

Katia Ippaso, *Le voci di Santiago - dall'Italia al Cile lungo la rotta del teatro*, Roma, Editoria e spettacolo, 2009, pagg. 208, € 20.

Il volume registra le esperienze del Festival di Santiago a Mil2008 durante il quale l'Ente Teatrale Italiano ha promosso l'ospitalità di una compagine rappresentativa della scena italiana di oggi e domani. Compaiono anche testimonianze degli artisti che vi hanno partecipato (Alessandro Baricco, Rodrigo Bazaes, Romeo Castellucci, Antonio Skármeta, Pippo Delbono, Ramón Griffero). Il testo segnala anche l'importanza di testimoniare lo scambio di patrimoni culturali, per conservarne traccia e memoria, valorizzando specifiche identità e le relazioni con altre forme espressive, nei diversi contesti sociali.

Maricla Boggio, *Orazio Costa prova Amleto*, 2008, Roma, Bulzoni, pagg. 310, € 25.

Maricla Boggio, al suo quarto volume sul regista, racconta le prove di *Amleto* con gli allievi dell'Accademia e riporta un'intervista fatta a Costa sulle modalità innovative introdotte nell'interpretazione dell'opera. Emergono il resoconto di un anno preparatorio fondato sul metodo mimico e la ricostruzione delle prove dell'intera tragedia. Completano il volume gli appunti delle lezioni di regia di Orazio Costa sul dramma shakespeariano raccolti dall'autrice, allora sua allieva in Accademia.

Andrea Mancini, *Tramonto (e risurrezione) del grande attore. A ottant'anni dal libro di Silvio d'Amico*, Corazzano, Titivillus, 2009, pagg. 264, € 16.

Il Tramonto del grande attore di Silvio d'Amico è un libro fondamentale per la storia del teatro. Andrea Mancini ne celebra gli ottant'anni con la pubblicazione di una serie di saggi sulla figura di un grande critico, che preferiva farsi chiamare «cronista teatrale». I saggi riguardano il grande attore, il suo tramonto, ma anche la sua «risurrezione» ai nostri giorni negli ultimi mattatori. Completano il testo una serie di saggi biografici su d'Amico giovane e su d'Amico prima dell'Accademia, oltre al carteggio con Anton Giulio Bragaglia, nemico storico del critico romano. Inedite le interviste con Lele e Filomena d'Amico, il figlio e la nipote, che raccontano episodi familiari e professionali del loro illustre parente.

Maurizio Giammusso, *Per Ecuba! Frammenti di un discorso teatrale*, Roma, Bulzoni, 2008, pagg. 254, € 16.

Prendendo come titolo un verso famoso dell'*Amleto*, che allude all'arte dell'attore, l'autore riunisce una serie di articoli in cui ha esercitato la critica teatrale sul *Corriere della Sera*, componendo così una galleria di attori presentati dal punto di vista artistico e umano: Valeria Morriconi, Roberto Benigni, Paolo Stoppa e Carmelo Bene. La seconda parte del libro è dedicata a interviste e saggi sui protagonisti della scena italiana e internazionale e ad alcuni personaggi significativi per la storia del teatro.

Sara Zappulla Muscarà, Enzo Zappulla, *Nel tempo della lontananza*, Caltanissetta, Sciascia Editore, 2009, € 30.

L'interessante carteggio intercorso negli anni 1919-1936 tra Luigi e Stefano porta molte notizie inedite sulla famiglia Pirandello, illustrando non solo l'affettuoso rapporto tra il padre e il figlio soldato lontano, ma anche i rivolgimenti politici e sociali in atto, oltre che raccontare la nascita e la messinscena di alcune fondamentali opere del drammaturgo siciliano.

Leonardo Bragaglia, *Manuale dell'Attore. Recitazione, dizione, interpretazione*, Bologna, Persiani Editore, 2008, pagg. 96, € 16.

Esponendo i principi della tecnica attorale e affiancando lezioni teoriche a esercizi pratici, l'autore illustra le leggi che stanno alla base della modulazione della voce, dello studio della dizione, del portamento e dei gesti. Il volume è integrato da capitoli dedicati alla storia del teatro e da excursus sui grandi attori del passato.

Antonia Lezza, Enzo Moscato (a cura di), *Forum Agorà. Il teatro per la parola, la parola per il teatro*, Napoli, Quaderno/4 dell'Associazione "Centro Studi sul Teatro Napoletano Meridionale ed Europeo", 2008.

Una raccolta degli scritti che sono il risultato della prima edizione del Forum Agorà tenutosi a Benevento nel settembre 2007, un incontro-dibattito sul teatro, nato nell'ambito della XXVIII edizione del Festival Benevento Città Spettacolo che ha analizzato a più livelli (generi, codice linguistico, scrittura) la funzione della parola a teatro. Interventi di A. Lezza, E. Moscato, G. De Fina, G. Cauteruccio, G. Mordini, A. Ferraro, G. Gargiulo, G.P. Renello, M. Zanardi, E. Wallon.

Amedeo Furfaro, *I Teatri di Cosenza*, Cosenza, Centro Jazz Calabria, 2008, pagg. 78, € 5,9.

Uno spaccato storico sugli spazi teatrali cittadini della Cosenza Barocca dei Sei/Settecento in relazione con la loro attuale condizione e utilizzo. Dalla lettura emergono significativi collegamenti tra realtà locali e nazionali che bene esemplificano anche le trasformazioni epocali verificatesi nel nostro paese.

testi

Carlo Goldoni, *Rosmonda*, a cura di Paolo Quazzolo, Venezia, Marsilio Editore, pagg. 288, € 19.

Tra le opere del drammaturgo veneziano, figurano anche alcune tragedie, la seconda delle quali, in ordine cronologico, è *Rosmonda*, testimonianza della sua precoce abilità drammaturgica e della sua partecipazione al dibattito sul tragico di inizio Settecento. *Rosmonda* diventa la storia patetica di una fanciulla divisa tra devozione filiale e amore impossibile per un sovrano nemico del suo popolo.

Lella Costa, *Amlèto, Alice e la Traviata*, Milano, Feltrinelli, 2008, pagg. 189, € 6.

I testi degli spettacoli portati in tournée dal 2002 a oggi da Lella Costa: *Traviata*, *Alice, una meraviglia di paese* e *Amlèto*, di cui è anche autrice insieme a Massimo Cirri e Giorgio Gallione che è regista. Quella della *Traviata*, come dice Lella Costa «è una storia profondamente radicata nel nostro immaginario, nella meravigliosa memoria nazionale-popolare che è fatta di libretti d'opera». E nella storia di Alice, dice il regista Giorgio Gallione, «potremo scoprire che anche il nostro mondo, come quello di Carroll, è solo un gioco illusorio di ombre e luci...». Nell'*Amlèto* emerge a pieno la versatilità della Costa che interpreta tutti i personaggi.

La solitudine secondo Lagarce

Jean-Luc Lagarce, *Teatro I - Ultimi rimorsi prima dell'oblio; Giusto la fine del mondo; I pretendenti; Noi, gli eroi*, a cura di Franco Quadri, introduzione di Jean-Pierre Thibaudat, Milano, Ubulibri, 2009, pagg. 196, € 21.



Jean-Luc Lagarce (1957-1995) è l'autore contemporaneo attualmente più rappresentato in Francia. Alla sua scarsa presenza sulle nostre scene ha posto rimedio il Piccolo Teatro, producendo in questa stagione *I pretendenti*, con la regia di Carmelo Rifici, e *Giusto la fine del mondo*, diretto da Luca Ronconi; ed è tempestiva Ubulibri a pubblicare entrambi i copioni in questo primo volume dedicato alle sue opere. Lagarce il più delle volte parte da un'acuta osservazione della realtà di ogni giorno: le trame sono plausibili ed elementari, i personaggi ben delineati sotto il profilo sociale e psicologico. È l'associazione di tale plastica concretezza con un uso sottilmente anti-naturalistico del tempo e dello spazio a contrassegnare la sua scrittura. I luoghi in cui Lagarce fa incontrare i suoi personaggi, indicati in sintesi nelle didascalie iniziali, restano poi indefiniti nella loro articolazione interna; mentre il tempo dell'azione è sottoposto a meccanismi di sospensione, ripresa e sovrapposizione. In tale contesto, la materia prima linguistica - un parlato quotidiano riprodotto con abilità mimetica al limite del virtuosismo - subisce violente torsioni, si esaspera quasi musicalmente, accompagnando lo sforzo vano dei personaggi d'uscire dalle rispettive solitudini. Nei passaggi migliori, si raggiunge un delicato equilibrio tra *humour* e *pathos* che ha sapore cechoviano. Se la satira sociale fa capolino nello sferzante *I pretendenti* (tradotto da Gioia Costa), gelidi inferni familiari sono al centro di *Ultimi rimorsi prima dell'oblio* e *Giusto la fine del mondo* (tradotti da Franco Quadri), mentre una sofisticata rilettura dei *Diari* di Kafka è alla base di *Noi, gli eroi* (tradotto da Margherita Laera). Renato Gabrielli

Il Patalogo incorona la Spagna

AA.VV., *Il Patalogo 31*, Milano, Ubulibri, 2009, pagg. 447, € 59.



Sempre più strumento di lavoro il Patalogo, quest'anno all'edizione numero 31. L'anima necessariamente nozionistica dell'annuario, stimola un interesse più generalista grazie a una complessiva brillantezza nello stile e all'ormai celebre approfondimento conclusivo. Anno quindi dedicato senza troppe sorprese alla drammaturgia in lingua spagnola, con lo speciale "Nueva Hispanidad" (a cura di Davide Carnevali e Manuela Cherubini) ad analizzare dalla A alla Z un fenomeno che dimostra basi solide, ben oltre il "fenomeno" Mayorga. Detagliate le parentesi su convegni, libri, mostre e premi di un anno, fra le quali spicca l'ampiezza della sezione festivaliera, ingranaggio produttivo-promozionale imponente. Una lettura divertita meritano invece i giudizi preliminari dei premi Ubu richiesti agli addetti ai lavori, poche battute a delineare scelte e motivazioni e che raccontano in maniera precisa (ed autoironica) dinamiche di un sistema in cui le fratture fra artisti, critica e pubblico si fanno sempre più evidenti. Lo spessore (quasi) enciclopedico del tomo, è poi forse il segnale più diretto dello strano fenomeno in atto nel teatro italiano. Ovvero l'offerta che non crolla (anzi), nonostante crisi generalizzate. Ci sarebbe da riflettere sulla qualità complessiva. Meglio registrare allora nomi e dati, qui a riempire 450 pagine fitte fitte, al solito intervallate da splendide foto in bianco e nero. Con una copertina vezzosa in cui due poliziotti tengono sotto tiro un collega: che il teatro rischi davvero d'essere carnefice di se stesso? Diego Vincenti

bulibri



Drammaturghi d'Italia

Debora Pietrobono (a cura di), Senza corpo – Voci dalla nuova scena italiana, Roma, minimum fax, 2009, pagg. 272, € 12,50.

Questa raccolta di copioni d'ottimo livello testimonia la vivacità della produzione drammaturgica italiana nell'ultimo decennio.

L'operatrice teatrale Debora Pietrobono ha fatto tesoro della sua esperienza per selezionare, dal sud al nord della penisola, otto esempi di scrittura radicata nella pratica della scena: gli autori qui presentati sono spesso anche attori e registi, e comunque sempre coinvolti nell'allestimento dei propri testi. In *Senza corpo*, che fa parte di una serie di antologie pubblicate da un editore dedito soprattutto alla narrativa, quasi tutti i copioni potrebbero venir letti anche come racconti. Ciò non avviene - credo - per scelta editoriale, ma perché nel nuovo teatro italiano è predominante, anche se non esclusiva, la tendenza a una spiccata frontalità e apertura al pubblico, che sul versante testuale porta a privilegiare gli elementi epici rispetto a quelli drammatici. Tale tendenza si declina in forme tra loro assai diverse e spesso originali. Va dato merito alla curatrice di averle bene rappresentate: da monologhi "classici" (Pierattini, *La Maria Zanella*; Santeramo, *Il cattivo*) ad esempi di teatro di narrazione (Musso/Somaglino, *Nati in casa*; Langiu, *Venticinquemila granelli di sabbia*), con varianti comico-stralunate (Timpano, *Ecce robot*) o lirico-autobiografiche (De Summa, *Self-portrait*). Un po' eccentrici rispetto a questo panorama risultano due testi stilisticamente agli antipodi, ma accomunati dal protagonismo del linguaggio: sia nel trasognato *Nta l'aria* di Caspanello che nell'intenso *Tumore* di Calamaro, la parola teatrale si confronta con l'impossibilità di raccontare fino in fondo, rispettivamente, il desiderio e il lutto, con esiti d'incompiutezza affascinante. Renato Gabrielli



Grande Ufficiale e gentiluomo

Paolo Poli, Siamo tutte delle gran bugiarde, conversazione con Giovanni Pannacci, Roma, Giulio Perrone Editore, pagg. 96, € 11.

Costa 11 euro il privilegio di conversare con l'ottantenne campione dello charme ironico. Leggere questo libro è l'antidoto definitivo contro le corbellerie alla Povia. Chi scrive ha avuto il privilegio di lavorare in Rai con la sorella di Paolo, Lucia e andare in onda con una Poli al fianco è stata una grande esperienza di intelligenza. Lui l'ho ammirato a teatro dopo averlo letto sulle pagine di Linus. Ecco, è riduttivo definire Paolo Poli un attore e untuosamente pilatesco chiamarlo un Personaggio. Divertiamoci in sua compagnia al racconto di un'esistenza coraggiosa, disinvolta, libera e geniale. È una lezione di vita. Poli ha incrociato i grandi flussi del teatro italiano contemporaneo, facendo surf sulle onde degli Stabili, infiaschiandosi della stabilità e partecipando, per esempio, alla genovese Borsa di Arlecchino. «Io adoro - dice - mettere le frange alla realtà, perché l'immaginazione prolunga la vita». Ecco perché colui che è stato appena nominato Grande Ufficiale della Repubblica si definisce «una gran bugiarda». La sua non è aneddotta autocelebrativa, è sapienza senza saggezza. Chapeau. Fabrizio Caleffi

Paolo Puppa, Lettere impossibili, Roma, Gremese, 2009, pagg. 160, € 15.

Il volume raccoglie una serie di lettere inventate dall'autore (e da lui stesso portate in scena, in forma di monologo), eppure verosimili perché costruite su basi filologiche e su materiali biografici rispettosissimi della carriera di artisti dell'otto-novecento: così, tra gli altri, leggiamo l'immaginario carteggio tra Ibsen e Strindberg, Govoni e la Duse, Svevo e Pirandello, Campana e la Aleramo, Anna Lucia Joyce e Beckett. Si tratta per lo più di epistole d'amore, le cui raggelanti risposte confermano la solitudine del Soggetto nel reale, quasi a negare il dantesco «Amor che a nulla amato amar perdona».

Sergio Pierattini, Il ritorno, Bergamo, Fondazione della Comunità Bergamasca, 2009, pagg. 78.

Premio dell'Associazione Nazionale dei Critici di teatro come miglior testo 2007/2008, *Il ritorno* viene ora pubblicato. Lo spettacolo è nato da un lavoro di inchiesta promossa dal Teatro Donizetti e sviluppato dalla regista Veronica Cruciani che, esperta del rapporto tra tradizione orale e drammaturgia contemporanea, estende qui le sue indagini anche ai temi dell'immigrazione/emigrazione e della memoria collettiva recente.

Luigi Di Gangi, Ugo Giacomazzi, Desideranza-Fufùll, Macerata, L'Orecchio di Van Gogh, 2009, pagg. 96, € 10.

Il due testi teatrali portati in scena con successo dai due autori e attori siciliani, che hanno lavorato con carcerati, drogati, emarginati, disabili, sono ora pubblicati da L'Orecchio di Van Gogh, casa editrice di Macerata. *Fufùll*, spettacolo sperimentale condotto con i ragazzi down, ha vinto il premio "Il teatro che verrà 2007", mentre i due autori hanno ottenuto la menzione speciale al premio Scenario 2007 con *Desideranza* di cui sono protagonisti due fratelli uniti da un desiderio irrealizzabile di libertà nell'emarginazione di «un Sud che mescola religione e superstizione, amore e violenza, esterni assolti e interni vischiosi».

multimedia

Otello, The Shakespeare Collection, dvd, Roma, Rai Eri, 2009, € 9.90.

Con l'*Otello* interpretato da Anthony Hopkins e Bob Hoskins si inaugura la collana in quindici dvd con i film tratti dalle principali opere di Shakespeare, da *Amleto* al *Mercante di Venezia*, da *Macbeth* a *Romeo e Giulietta*, da *Le allegre comari di Windsor* a *La bisbetica domata*. I film, realizzati dalla Bbbc, sono doppiati da grandi attori italiani.

La Mandragola, Bologna, Paolo Emilio Persiani Editore-Cines Teatro, 2009, 1h 43min + 44min di contenuti extra, € 15.

La Mandragola di Niccolò Machiavelli in un film storico in costume, per la regia di Edoardo Gatalano e con la partecipazione di Mario Scaccia nel ruolo di Fra' Timoteo. Importante l'apporto della Cines, casa di produzione e distribuzione cinematografica interessata da sempre a film storici. Accurate sono infatti la ricostruzione di scene e costumi, insieme alle musiche ispirate a melodie dell'epoca, appositamente realizzate dal maestro Federico Bonetti Amendola.

Moni Ovadia, La bella utopia, libro + dvd, Milano, Promo Music, 2008, pagg. 110, € 19,50.

La bella utopia, ovvero il mito disilluso del comunismo. Uno spettacolo di canzoni, musiche, memorie, tracce poetiche, confessioni e immagini che colpiscono la memoria di tutte quelle persone che sperarono nella Russia Sovietica e che da quello Stato vennero ingannati e traditi nelle loro convinzioni più profonde.

ototeca



Cirque Éloize

È la pioggia che va

acrobazie di un circo d'acqua

Rain è il più tattile e aereo spettacolo della Trilogia del Cielo composta da Finzi Pasca, di cui è il secondo movimento (ma l'ultimo ad approdare in Italia), dopo la migrazione estetica di *Nomade* e lo svanire nella *Nebbia* di persone, ricordi, pensieri. *Rain* è il vagare della mente prima del sonno, l'eco di una sensazione lontana, lo sbiadire di una canzone o un abbraccio. È il ricordo di un temporale d'estate, l'impressione antica di un'euforia passata: «Questa è la

libertà», dice Ashley Carr nel prologo. Ma è il regista-poeta che parla: ci chiede di disinserire il pilota automatico di una storia da seguire, e riattivare altri canali di percezione. Il patto è chiaro, onesto: noi spettatori conferiamo l'immaginazione, togliendola dal cantuccio in cui l'abitudine l'ha rinchiusa; gli attori-performer mettono l'azione. Che sono salti mortali. La bascula, con una gag da *slapstick comedy*. Tessuti aerei, il cui ondeggiare sotto i fari riverbera le gocce di un acquazzone. Ricordi di amori perduti o sognati, che escono da un pianoforte. Clavette che danzano. Prime ballerine che bisticciano. Lo sberleffo di una pioggia di scarponi su un'attrice, che irride il teatro-circo citando la critica più pigra. Fino alla partita a pallone finale, sotto e dentro l'acqua, che smuove emozioni lontane e da sola vale un capolavoro. In *Rain* Finzi Pasca si spinge fino al punto in cui l'acrobatica si fa danza: o è la danza che si (dis)fa in acrobatica? Questo liquefarsi dei

RAIN, testo e regia di Daniele Finzi Pasca. Scene di Guillaume Lord. Costumi di Méridith Caron. Luci di Martin Labrecque. Musiche di Maria Bonzanigo e Lucie Cauchon. Con Natalia Adamiecka, Jocelyn Bigras, Nicolas Boivin Gravel, Iryna Burliy, Ashley Carr, Leilani Franco, Emilie Grenon Emiroglu, Jean-Philippe Labelle, Nadine Louis, Sandrine Mérette, Bartłomiej Pankau, Samuel Roy, Anna Ward e Jacek Wyskup. Prod. Cirque Éloize, MONTRÉAL-QUÉBEC, Canada.



linguaggi è il contributo della *clownerie*, il dna estetico dell'artista svizzero: quel tornare all'essenza di corpi umani, troppo umani, inermi ma capaci di forzare i propri limiti in funzione della facoltà immaginativa della poesia. La *clownerie* è il presentatore impacciato del prologo, la ricorrenza dei "numeri di ripresa", la dolcezza lieve delle "veline" che piovono dall'alto: muti messaggi dal cielo a cui è dedicata la Trilogia. Ma è *clownerie*, soprattutto, la temperatura poetica a cui fondono materiali e linguaggi: il teatro nel teatro, la concretezza delle metafore di amore e leggerezza, la malinconia soffusa. È quel punto di fusione in cui un corpo in scena si scopre per quello che è: un uomo o una donna soli, senz'altra risorsa che se stessi. Quel punto in cui i linguaggi si disfano e allentano la propria consistenza, lungo i bordi del non-finito, al crocevia tra danza e tecniche circensi. Quel punto in cui c'è già un linguaggio, ma la grammatica è ancora fluida, irregolare. In una parola, viva. È questo il contributo di Finzi Pasca, con il suo Teatro Sunil e per il Cirque Éloize, al teatro-circo contemporaneo. Non la confezione, entro un progetto registico, di frammenti linguistici dispersi in "numeri". Non la sottomissione del circo a un piano drammaturgico. Non la codificazione di una lingua scenica che trascenda la danza, la prosa, il mimo, la clownerie e il circo. Ma la poesia di uno stato nascente: qualcosa può accadere, un'emozione può prendere corpo per qualche istante, una risata può sbocciare agli angoli di una bocca. Può. La possibilità di un teatro di poesia. *Pier Giorgio Nosari*

Un Plauto di borgata

IL VANTONE, di Pier Paolo Pasolini da Plauto. Regia di Roberto Valerio. Scene di Giorgio Gori. Costumi di Lucia Mariani. Luci di Emiliano Pona. Con Francesco Feletti, Massimo Grigò, Roberta Mattei, Michele Nani, Nicola Rignanese, Roberto Valerio. Prod. Associazione Teatrale Pistoiese, PISTOIA - Teatrificitalia, MILANO.

Diverte (e molto) questo Vantone messo in scena dal "giovane" Roberto Valerio. Poco meno che quarantenne ma si sa, i canoni anagrafici a teatro mutano assai. Lo studiatissimo *Miles Gloriosus* di Plauto immerso nelle borgate di Roma, grazie alla celebre rilettura di Pasolini.

Vita e genti di strada, quelle facce da bar che conoscono tutto il quartiere, un po' sparaballe, un po' compagni di sbronze. La gente che PPP amava, il popolo, qui protagonista degli intrecci da commedia degli equivoci trasposti in un romanesco ricchissimo ma sempre comprensibile. Più un gusto che un reale dialetto, a cavallo fra esplosività semantica e una certa eleganza che mai viene a mancare. Storie e (presunte) relazioni di letto del vantone del titolo. Ovvero, un simpatico fanfarone in canottiera, grezzo e improponibile, in balia del servo Palestrione, vero architetto di tutta la vicenda. È Arlecchino che prende per il naso i padroni, coi vicini di casa a fare in modo che Filocomasio, cortigiana del soldato, possa liberarsi e tornare fra le braccia dell'amato Pleusicle. Ritmi sostenuti e un gusto da avanspettacolo che a volte prende un po' la mano. Ma si rimane omogenei, in uno spettacolo azzeccato in ogni sua parte: dall'intelligente uso dello spazio, agli ambienti, fino ai costumi che sanno di mercato e macchie di sugo. Ottimo il cast, tempi comici serrati e una vivacità naturale. Roberto Valerio gigioneggia da prima donna e diverte, peccato solo per un rifarsi un po' troppo frequente al maestro Proietti. E si fa notare anche il bravo Michele Nani, comprimario di lusso che ricorda Mario Brega, uno di quei grandi caratteristi (e professionisti) di cui si sente la mancanza. Lavoro ridanciano ed elegantemente fracassone. In un equilibrio dalla semplicità solo apparente, in realtà di difficilissima realizzazione. *Diego Vincenti*

Frammenti di viaggi amorosi

ALL'AMORE IO CI CREDO, di Matilde Facheris, Marcela Serli, Sandra Zoccolan. Regia di Marcela Serli. Con Matilde Facheris, Sandra Zoccolan, Massimo Betti (chitarra), Sara Calvanelli (fisarmonica). Prod. Atir, MILANO.

La natura cangiante dell'amore, le sue plurime identità, il piacere di riscoprire canzoni note e meno note che trovano imprevedibili riverberi con brani di

Twain, Verlaine, Calvino, Tondelli, Angeles Mastretta e tanti altri: è un viaggio ironico e poetico in cui ciascuno riconosce parti di sé quello compiuto da Sandra Zoccolan e Matilde Facheris, appassionate interpreti e ideatrici, con Marcela Serli (sua anche la regia), di *All'amore io ci credo*. Ci sono donne che l'amore lo aspettano, goffe e agghindate per far colpo a un appuntamento che inevitabilmente si trasformerà in cocente delusione. In amor vince chi fugge, a volte anche chi insiste, come la petulante Eva che riesce a conquistare un Adamo troglodita con i "peccaminosi" piaceri della carne. Ma l'amore è anche quella cosa che ti coglie di sorpresa, impreparato e disarmato, che a volte non fa rima con matrimonio e ti devasta la vita tra passione e rabbia, desiderio di lasciare e paura di essere lasciato. Mia Martini lo cantava in *Minuetto*, ma la scelta musicale dello spettacolo attinge anche a Kurt Weill, Leonard Cohen, Milly, Chico Buarque, Fossati, Dalla, Guccini... Basta poco per raccontare: quattro lampioni stilizzati, un filo di lampadine, rapidi cambi d'abito e d'identità ed ecco due vecchietti eterni amanti, forse per il "saggio" rifiuto di lei di sposare lui, oppure l'emozionante corteggiamento tra Leo e Thomas dove le parole cedono il passo al dialogo silenzioso dei gesti e degli sguardi. Per concludersi con uno struggente racconto di Calvino, *L'avventura di due sposi*, tenerissima storia d'amore tra Elide e Arturo, operai, lui con turno notturno e lei diurno, che riescono a incrociare le loro vite sotto il tetto coniugale per una manciata di minuti al giorno. *Claudia Cannella*

In apertura il manifesto di *Rain*, testo e regia di Daniele Finzi Pasca (foto: © Productions Éloize 2007-Solomon Krueger); in questa pag., una scena di *Il vantone*, di Pier Paolo Pasolini, regia di Roberto Valerio (foto: Francesca Pagliai).



regia di Bruni

Com'è difficile amarsi nella cupa Verona

È una Verona cupa, alquanto minacciosa, stremata da lotte intestine tra famiglie che non si amano, risonnante del clamore delle risse, del clangore delle armi, quella che rivive nel *Romeo e Giulietta* firmato da Ferdinando Bruni. Una Verona dove ebbri di vita, di sentimento, di desiderio, i due giovanissimi amanti si inseguono e cercano quella pace e quella felicità che per loro non arriverà mai. Non arriverà perché fin dall'inizio la morte sta lì in agguato. Vittime sacrificali, il generoso e focoso Romeo e l'innocente e determinata Giulietta altro non sono che un semplice grumo di luce, sempre insidiato e poi ingoiato dalla violenza che tutto distrugge. E proprio per far risaltare questa violenza di cui un segno forte è anche nella scenografia livida, oppressiva, che punta alla stilizzazione: una invadente parete di vecchio palazzo riempita di segni scuri, di graffiti che rimandano ai nostri convulsi anni leghisti-berlusconiani fino a diventarne quasi un'opera di *action painting* (così a concepirla Andrea Taddei). Fa di tutto Ferdinando Bruni (a cui si deve anche la corretta traduzione) per levare o asciugare dalla tragedia gli incantamenti e le atmosfere troppo liriche. Per dar risalto a quella giovinezza disperata e angosciata che per colpa di padri troppo crudeli soffre di un *mal de vivre* che non ha sbocco. Al contrario della storica e ormai lontana versione di Zeffirelli, nulla c'è qui di luminoso, ma tutto affonda in una sorta di penombra. Quella tipica dei drammi elisabettiani. Pur se il ritmo a volte si fa stanco anche per l'assenza di audaci trovate (ma sappiamo come il capolavoro scespiriano non sia facile da restituire per certa farraginosità nell'intreccio), a correre rapida verso la sua fatale conclusione. In un *cast* che poggia in maggioranza su energie giovanili, e dove tutti si impegnano a valorizzare la parola, emerge Federica Castellini. La quale dà a Giulietta, sospesa tra impetuosa innocenza e fremiti d'amore, disperata forza di verità. Un po' meno preciso nel disegno il Romeo di Nicola Russo, ma che piace per quel tocco di malinconia che mette nel personaggio, anche grazie al suo viso un po' triste. Bravo soprattutto nel restituirci la famosa ballata della regina Mab, Edoardo Ribatto che dà giusta baldanza a Mercuzio. Di robusta caratterizzazione, costruita per segni forti e precisi che ci ricorda quella datane a suo tempo da Ave Ninchi, la balia di Ida Marinelli. Da segnalare anche le presenze di Luca Toracca (Frate Lorenzo), Alessandra Antinori e Alberto Mancioppi tutti in rigorosi costumi rinascimentali, quelli maschili lussuosi e neri e, questo per i giovani, qualche segno punk, più fastosi e sgargianti invece quelli femminili. Rimbalza la colonna sonora da polifonie cinquecentesche a musica techno. *Domenico Rigotti*

ROMEO E GIULIETTA, di William Shakespeare. Regia di Ferdinando Bruni. Scene di Andrea Taddei. Con Federica Castellini, Nicola Russo, Ida Marinelli, Edoardo Ribatto, Luca Toracca, Alessandra Antinori, Alberto Mancioppi. Prod. Teatridithalia, MILANO.

caos. Fra urla, giochi, petting selvaggi, scherzi e bestemmie in olandese. All'ombra delle fanciulle (e dei fanciulli) in fiore, si rimane disarmati per impatto adrenalinico e immediatezza. *Naïveté* iper-realistica, viene il dubbio che quel che si vede sia vero. E qualsiasi desiderio di paternità se ne fugge veloce veloce... Questa la forza di *Once and for all...*, ospitato al Teatro i di Milano, titolo logorroico che suona all'incirca: «una volta per tutte vi diremo chi siamo, quindi chiudete il becco e ascoltate». Tutt'orecchi, ma quel che si ascolta può anche non far piacere. Contro qualsiasi luogo comune, intrisi di una sfrontatezza da schiaffi, si ragiona (?) di pubertà e adolescenze, con la vecchiaia (dai 18 anni in su) antivalore su cui ridacchiare, tomba di sogni e aspirazioni. Ma questo solo fra le righe, nei brevissimi momenti di parlato. Per il resto in vetrina ci vanno loro, i ragazzi belgi urlanti, che nient'altro fanno che (ri)creare se stessi con un entusiasmo giustamente poco filtrato dalla regia di Devriendt. Che si limita a dare forma al delirio, vaghissimi binari dai quali non uscire eccessivamente. E donare una tenue ripetitività che sa di noia esistenziale. Ottima soluzione. E poi colori sgargianti, accostamenti improponibili, gomme da masticare e un moto perpetuo che pare autoalimentarsi. Se ne viene travolti, correndo gli occhi da una situazione all'altra, rincorrendo maschere che si incrociano ogni giorno in strada: la ragazzina dark, il belloccio atletico, la svampita, l'isterica, la ninfetta. Delizioso campionario adolescenziale che nello sguardo ha la potenza (il)limitata dell'età e di certi immaginari usciti da Truffaut o dai fratelli Dardenne. I ragazzi, insomma, ci guardano. Anche a teatro. Col menefreghismo di chi può tutto. Che forse non sarà vero, ma è sempre bello crederci. *Diego Vincenti*

I ragazzi ci guardano

ONCE AND FOR ALL WE'RE GONNA TELL YOU WHO WE ARE SO SHUT UP AND LISTEN, di Joeri Smet e Alexander Devriendt, anche regista. Drammaturgia di Mieke Versyp. Scene e costumi di Sophie De Somere. Luci di Jeroen Doise. Con 13 adolescenti belgi. Prod. Ontroerend Goed, Kopergietery, Richard Jordan Productions Ltd (BELGIO).

Tredici ragazzini belgi urlanti. Tredici sediacce per pochi nanosecondi da pas-sarci seduti, quasi un *tableau vivant* d'or-moni, prima che tutto prenda vita. E sia il

Hasta l'erotismo siempre!

MOANA PORNO-REVOLUTION, di Irene Serini. Drammaturgia e regia di Marcela Serli. Con Irene Serini. Prod. Teatro Litta, MILANO.

Miti della Rivoluzione Sessuale, la sola Bandiera Rossa (un tanga) che non abbia deluso il Novecento: Cicciolina in parlamento, la sola immaginazione che sia andata davvero (vicino) al potere e abbia avuto la miglior celebrazione iconica nelle sculture dell'ex marito Jeff



Koons e Moana, leggendaria immortale che si aggira nel Paradiso che-forse-non-c'è col Che, Jim Morrison ed Elvis the Pelvis. Irene Serini, ben diretta da Serli, porta quest'ultima in palcoscenico. L'idea di scrittura vincente è non produrre un più o meno rabbioso biopic e tanto meno un patetico "ricordo con rabbia", bensì un one woman show in ironica *oyster sauce* marca stand up comedy. Irene è stata un Premio Hystrio alla Vocazione e ne siamo fieri. Di versatile androgina scenica, d'umbratile temperie triestina, mula di fascino, autrice di classe, attrice di grinta, Serini passa con travolgente disinvoltura da un personaggio maschile a un prototipo femminile. Avendo nel frattempo vissuto qualche stagione di militanza e distillato qualche goccia d'esperienza, suggerisco a Irene di perseverare sulla strada del neokabarett che cresce lontano dal canone televisivo di viale Monza (Zelig) e più vicino a Berlino, proponendole un titolo simonettiano, *Sta per venire la crisi e non ho niente da svendere* e, magari, il conseguente copione. Entusiastiche raffiche di bora ridanciana hanno soffiato alla Sala della Cavallerizza del Teatro Litta, investendo anche i meriti di una regia intelligente. In quanto al nome del titolo, Moana Pozzi merita il tributo di un tenero ricordo e di un affetto sempre caliente: hasta l'erotismo siempre! Una, dieci, cento, mille repliche! *Fabrizio Caleffi*

Incroci di vite ai margini

FRATELLO CLANDESTINO, testo e regia di Mimmo Sorrentino. Con Adriana Busi, Abdelhaco Koutair, Hamza Kaddouri, Redi Mali, Mohamed Rochi. Prod. Crt, MILANO.

Si cerca la realtà su palcoscenico. Lo fanno in tanti. Ma Mimmo Sorrentino si distingue grazie a un approccio sempre più preciso e definito, in cui a una drammaturgia intensa (e dalla notevole attenzione linguistica) si unisce un lavoro attoriale che vede spesso protagonisti giovani immigrati. Neo-interpreti incuriositi dal teatro più che salvati. Che quello è meglio lasciarlo fare ai professionisti. E così si scoprono talenti e se ne misura la forza, in spettacoli complessi, lontani lontani dall'essere misera narrazione ai margini. Questo uno dei meriti maggiori anche di *Fratello clandestino*, storie incrociate di

Molière al Piccolo

Tutti pazzi per AUTEUIL

Anche se il nostro è tempo frivolo e leggero, non delude e non deluderà mai un classico. Soprattutto se costui ha per nome Molière e la commedia è *L'École des femmes*. E tanto più poi se essa ci viene offerta in lingua originale, negli splendidi alessandrini ricchi di musicalità, e al centro di essa sta un interprete che è diventato per molti, grazie anche alla sua fama cinematografica, uno degli attori "cult". Il nome? Daniel Auteuil. Evoca Molière, in questo suo capolavoro, alcune figure paradigmatiche per raccontare una vicenda (che ha anche risvolti autobiografici) tutta e soltanto ammaestratrice sia che indugi nei risvolti paradossalmente comici, sia che lasci intravedere la trama di un imprevedibile sostrato tragico. Narra di un uomo geloso e autoritario, un agiato borghese di nome Arnolphe che, per non venire tradito, si alleva una moglie fin da bambina nella più assoluta ignoranza e ingenuità. Ma lei, la prescelta Agnès, tutt'altro che sciocca si innamora di un altro, e giustamente più giovane e più bello, Horace, e dimostra sufficiente malizia per beffare il suo padre-padrone. Il gioco degli equivoci dei servi stupidi e del fidanzatino, amico incolpevole del suo persecutore, potrà apparire ai nostri occhi forse un po' all'antica, ma è messo al servizio di una vicenda che a poco a poco viene a trasformarsi in una sorta di tragedia di un uomo ridicolo, Arnolphe, appunto. Il meschino Arnolphe sempre più inevitabilmente destinato a diventare un misantropo. Come si avverte, anche se forse non fino in fondo, in questa messinscena firmata da Jean-Pierre Vincent, che opera secondo una linea tradizionale, senza intellettualismi, senza inutili sovrastrutture, sfruttando una scenografia alquanto stilizzata (una grande casa-scatola girevole) e però i costumi di chiaro stampo secentesco e un po' caricaturali. E in cui Daniel Auteuil fa da vero mattatore, schiacciando con sanguigna compostità i suoi compagni che sono tutti onesti professionisti (in testa la giovane Lyn Thibault che è un Agnès di segno interessante). Un Arnolphe dove l'istrionismo dell'attore è tutto da ammirare, anche se poi esso è lì a virare decisamente verso il comico, verso il farsesco. Vedere quell'eccesso di *grimaces* che suscitano sì gli entusiasmi dell'adorante platea femminile che scambia magari Arnolphe per Cyrano, ma che, secondo il nostro timido giudizio, mettono in ombra parte della tragicità del personaggio. Bravissimo nel tenere la scena il "divo" Auteuil, ma una smorfia di troppo non l'avremmo sopportata. E quegli alessandrini di cui si è detto più sopra ci sarebbero parsi meno incantevoli. *Domenico Rigotti*



L'ÉCOLE DES FEMMES, di Molière. Regia di Jean-Pierre Vincent. Scene di Jean-Paul Chambas. Costumi di Patrice Cauchetier. Con Daniel Auteuil, Jean-Jacques Blanc, Bernard Bloch, Michèle Goddet, David Gouhier, Charlie Nelson, Lyn Thibault. Prod. Studio Libre/Odéon-Théâtre de L'Europe, PARIGI.

Nella pag. precedente, una scena di *Romeo e Giulietta*, di Shakespeare, regia di Ferdinando Bruni (foto: Luca Piva); in questa pag., Daniel Auteuil e Lyn Thibault, in *L'École des femmes*, di Molière, regia di Jean-Pierre Vincent.

immigrazione e miserie (umane ed economiche), a cui danno prepotentemente vita i cinque giovani protagonisti. Lento sviluppo drammaturgico di tragedie familiari, che il testo dipana a frammenti sempre più espliciti. Si compone un mosaico ma il disegno finale scopre tinte fosche. Ecco allora sogni infranti, meschinità e violenze, anche quando si vorrebbe solo amore. Limiti umani e sociali, questa la riflessione. Ma sul palco, oltre alla parola gergale e cadenzata, colpiscono soprattutto gesti e fisicità, linguaggio altro che molto racconta. Di ragazzi come ce ne sono tanti, di imbarazzi e passioni, di

spaesamenti e crisi. Sorrentino è bravo a formalizzare, eccedendo talvolta in una caratterizzazione triste e cantilenante che rischia di annoiare. Ma illuminando a tratti grazie a un'immediatezza estetica dal fortissimo impatto. Come l'uovo lasciato cadere sul palco a inizio spettacolo, immagine (e suono) di un occhio che si spezza. Rimane sotto pelle. Sempre più brava poi Adriana Busi, già in *Avemaria per una gatta morta* e splendida sposa-chioccia in *L'infinito viaggiare*. Tiene le fila come una regista in campo, intensa ed esasperata, (quasi) in balia della propria sensualità. *Diego Vincenti*

Branciaroli ultimo mattatore nell'aldilà con Vittorio e Carmelo



PRO & CONTRO

Chateau a Franco Branciaroli, ultimo grande mattatore della scena italiana. Perché questa volta ha fatto centro. Costruendo uno spettacolo su misura per il suo virtuosismo di attore funambolo e per la sua *verve* gigionesca di uomo di teatro che ama sedurre, spiazzare e stupire. Eccoli dunque buttarsi famelico sul *Don Chisciotte*, farlo a brandelli e trasformarlo in una partitura per doppia voce in cui a dialogare sulla scena non ci sono il cavaliere della Mancha e il fido scudiero Sancho, bensì Vittorio Gassman e Carmelo Bene. Immaginati in un aldilà dove abbondano whisky e sigarette mentre si sfidano a colpi di performance intorno ad alcuni passi del capolavoro di Cervantes. Che resta sullo sfondo a mo' di pretesto per uno spettacolo che fa storcere il naso a filologi e puristi ma che elettrizza chi sa ancora godere del gioco del teatro. Istrionico oltre l'umano limite, Branciaroli fa ben più che un'imitazione di quelli che considera i suoi due illustri predecessori: in questo suo paradiso per intellettuali, dandy e mattatori, è come se Gassman e Bene rivivessero nel lampo di una fascinazione illusoria e irresistibile. Spettri fatti della stessa sostanza dei sogni e quindi del teatro, ricondotti ai capricci troppo umani del loro essere artisti e rievocati in un agone dagli effetti esilaranti: come ogni coppia comica che si rispetti si punzecchiano, si provocano, si sottono, riesumano aneddoti e trovano pure il tempo e il modo per citare l'altro unico loro pari, ovvero Giorgio Albertazzi, chiamato in causa addirittura da Dante con una rima deliziosamente scurrile. Per arrivare ad ammettere l'impossibilità di mettere in scena Cervantes e piazzandoci al suo posto il destino incompiuto dell'eroe teatrale destinato alla sconfitta. Quel che convince di questo spettacolo, dove il narcisismo è portato senza pudore all'ennesima potenza e dove il primo a divertirsi è il suo stesso, compiaciutissimo protagonista, è la perfetta corrispondenza tra un'idea brillante e la sua effettiva realizzazione. Contribuiscono al risultato l'elegante scenografia di Margherita Palli, resa ancor più sofisticata dalle luci di Gigi Saccomandi, dove Branciaroli si muove a proprio agio come se fosse nel salotto di casa, prodigiosa macchina vocale e sonora ed elegante anfitrione di un gioco solo all'apparenza frivolo. Perché, tra le pieghe di questa gran prova d'attore, si nasconde il riverbe-

ro della nostalgia, l'urgenza di una resa dei conti e la passione di un atto d'amore per un teatro che non c'è più e di cui Branciaroli resta ultimo, disincantato e solitario superstite. *Sara Chiappori*

Metti Carmelo Bene e Vittorio Gassman insieme. E che ne esce? Ne esce Franco Branciaroli. Un Branciaroli da "serata d'onore". Di quelle all'antica, di quelle che non si verificano più perché il teatro è virato altrove (e vivaddio!). Ma lui ne sente la necessità. Prova come Narciso il desiderio di guardarsi allo specchio. E lo specchio lo riflette magistralmente. Rispecchia il grande virtuoso, il mattatore che ciò che tocca è come se fosse toccato dalla mano di re Mida. E lo spettatore sta al gioco. Lo ringrazia con entusiasmo. Come ringraziava Alessandro Moissi alla fine dell'*Amleto* o Ruggero Ruggeri dopo l'ultima battuta di un suo prezioso Pirandello. Qui il capolavoro, e l'autore, è un altro. E altrettanto grande. Ma che alla fine non c'è, come nemmeno la sua opera o il senso della medesima. L'opera, lo dice il titolo è *Don Chisciotte* e l'autore naturalmente Miguel de Cervantes Saavedra. Un titolo *trompe l'oeil*. Una falsificazione o qualcosa che s'avvicina. Il titolo una copertura per dimostrare come lui il Grande Attore possa duplicarsi e reggere entrambi i ruoli dei protagonisti del famoso romanzo: appunto l'hidalgo trasognato, il cavaliere della Mancha che lotta contro i mulini a vento, e il suo povero e saggio scudiero. Introiettandoli come se lì sulla scena ci fossero Gassman e Bene, Vittorio il possente e Carmelo *le magicien* alla cui scuola è cresciuto. A a ricreare il loro gesto e a farli rivivere con la voce: voce bronzea cioè da Eracle quella del primo, voce arabescata in notturni dannunziani quella del secondo. Un bellissimo esercizio. Quasi un'offerta rituale condotta da un grande sacerdote. Dove, tra tendaggi e sipari di velluto rosso, che sarebbero piaciuti alla divina Sarah Bernhardt, l'altare è rappresentato da una grande tavola imbandita di bottiglie d'ogni genere come piaceva all'uno e all'altro dei suoi due dei. Beve (o finge) e fuma tantissimo Branciaroli e dà un saggio mimetico strepitoso. Parla, ammicca alzando il bicchiere, disquisisce (discorsi elaborati da salotto borghese; sotto l'attore sempre si cela il piccolo intellettuale), cattura e diverte lo spettatore e forse si diverte lui stesso. Essere o non essere Don Chisciotte. Essere o non essere Sancho. Ma alla fine i due non sono che fantasmi appena evocati. Il loro spirito, la loro grandezza, le loro verità restano lontane. E alla fine ciò che lo spettatore si porta via non è che il fascino di una bella "serata d'onore" abilmente costruita. Che però il giorno dopo già si dimentica. Volata via come un filo di fumo. Come l'"aria" della mozartiana Regina della Notte del *Flauto magico*, che all'ascolto ti seduce coi suoi virtuosismi ma poi ti accorgi che poco lascia dentro di te. *Domenico Rigotti*

DON CHISCIOTTE, dal testo di Miguel de Cervantes. Progetto, regia e interpretazione di Franco Branciaroli. Scene di Margherita Palli. Costumi di Caterina Lucchini. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Daniele D'Angelo. Prod. Teatro de Gli Incamminati, MILANO.

Giochi di potere in provincia

I PRETENDENTI, di Jean-Luc Lagarce. Traduzione di Gioia Costa. Scene di Marco Rossi. Con Paola Bacci, Francesca Ciocchetti, Francesco Colella, Pierluigi Corallo, Giovanni Crippa, Massimo De Francovich, Angelo De Maco, Gianluigi Fogacci, Alessandro Genovesi, Elena Ghiaurov, Melania Giglio, Giorgio Ginex, Marco Grossi, Sergio Leone, Michele Maccagno, Bianca Pesce, Bruna Rossi. Prod. Piccolo Teatro di MILANO.

Non se l'aspettava certo Carmelo Rifici di ricevere il testimone. E però è accaduto. Quasi in extremis ecco da Luca Ronconi (il primo e vero sponsor dell'operazione) ricevere la consegna di portare sulla scena / *Pretendenti* di Jean-Luc Lagarce. Colui che con un po' di enfasi ci vien detto che in Francia (una fama postuma) è attualmente l'autore più rappresentato dopo Molière. I protagonisti delle sue pièces sono spesso piccole, pallide figure di provincia di cui descrive la mediocrità con un linguaggio complesso, non del tutto facile da tradurre sulla scena. Ne *I Pretendenti* s'affaccia, sullo sfondo di una imprecisata cittadina della provincia francese, un piccolo microcosmo in affanno per una misera poltrona di direttore del locale circolo culturale. Ci si vuol sbarazzare del vecchio per sceglierne uno più giovane. Lo impongono i tempi nuovi. Ed ecco a sfilare una galleria di personaggi i più diversi proprio come accadeva nelle *pochade* di Labiche o di Feydeau (e il giovane regista sente l'obbligo di ricordarsene). Diciassette piccoli esseri umani dove ciascuno gioca il proprio destino (quanto banale) in un'oscillazione di comportamenti che vanno dal grottesco al tragico. Tutti, a ben vedere, un poco parenti degli omini di Gogol'. Soltanto che qui essi vengono colti con un linguaggio più secco, tagliente, giocato per battute rimbalzanti fra loro. Una vera partita a ping pong. Che come tale ha cercato di condurre anche Carmelo Rifici, conferendole semmai qualcosa del balletto metafisico che impegna, e a fondo, la dinamica corporale degli attori. Attori tutti impegnatissimi. Tutti bravi. Anche se poi tutti bravi nella stessa maniera. Nell'esagerazione, si intende dire, dei tic e del gioco grottesco. Bravo il De Francovich, brava la Bacci, e così il Crippa, la Ciocchetti (la più vitale ma anche forse la più esageratamente vitale) e poi, tra gli altri, Pierluigi Corallo nel ruolo di colui che, con un colpo di mano, verrà insediato direttore. *Domenico Rigotti*

Sinigaglia/Gordimer



(dis)integrazioni d'amore

È vero, nel romanzo del Premio Nobel Nadine Gordimer si parla anche di immigrazione, di integrazione, di spaesamenti esistenziali e culturali, ma fondamentalmente è una grande storia d'amore, con tutti gli archetipi (anche retorici, perché no) del caso. Ed è dalle maglie della passione che vengono filtrati gli altri, pur importantissimi, temi. *L'aggancio* doveva rimanere solo una *mise en espace*, realizzata lo scorso anno per il Dedic Festival di Pordenone (cfr. *Hystrio* n. 3.2008), ma poi Serena Sinigaglia ci si è appassionata e ha deciso di trasformarla in un vero e proprio spettacolo. Con un ottimo lavoro drammaturgico ha così riunito le numerose voci della storia in quelle dei due protagonisti, che sono, senza soluzione di continuità, sia i due giovani amanti, sia i narratori in un emozionante e difficile gioco di equilibrio interpretativo dai ritmi decisamente cinematografici. Chiede molto la Sinigaglia ai suoi due attori, ma può permetterselo, avendo nelle sue corde sia la fermezza che la sensibilità per guidarli, ma soprattutto potendo contare su un Fausto Russo Alesi davvero in stato di grazia nel disegnare il suo personaggio con un infinitesimale accento straniero (prontamente eliminato nelle parti narrative e quando ritorna al suo Paese) e una fisicità di sorprendente aderenza alla cultura di provenienza, ma anche nel trascinare con sé Mariangela Granelli, tanto fresca e vitale da far dimenticare qualche momento un po' sopra le righe. In un Sudafrica che potrebbe essere un qualsiasi paese occidentale capitalistico, sono Abdu, immigrato marocchino senza permesso di soggiorno che sbarca il lunario facendo il meccanico, e Julie, giovane rampolla di una famiglia bene di Johannesburg. Appartengono a due mondi e a due culture completamente diversi, si innamorano e, quando lui viene scoperto dalle autorità e rispedito al suo paese, lei decide di seguirlo. I ruoli si invertono: allo spaesamento di Abdu subentra ora quello di Julie. Ma quando finalmente arriveranno i visti per gli Stati Uniti, miraggio (almeno per lui) di una nuova vita, un nuovo ribaltamento rimetterà tutto in discussione. E la passione, che non contempla la quotidianità, cederà drammaticamente il passo a una dolorosa ricerca di sé destinata a percorrere strade diverse. *Claudia Cannella*

L'AGGANCIO, di Nadine Gordimer. **Drammaturgia e regia di Serena Sinigaglia.** Scene di Maria Spazzi. **Costumi di Federica Ponissi.** **Luci e musiche di Alessandro Verazzi.** **Con Mariangela Granelli e Fausto Russo Alesi.** **Prod. Atir, MILANO.**

Nella pag. precedente, Franco Branciaroli, regista e interprete di *Don Chisciotte*, di Miguel de Cervantes; in questa pag., Fausto Russo Alesi e Mariangela Granelli in *L'aggancio*, di Nadine Gordimer, regia Serena Sinigaglia (foto: Serena Serrani).



Un Gatto pieno di fantasia

IL GATTO CON GLI STIVALI, di Ludwig Tieck. Elaborazione drammaturgica di Ugo Tessitore. Regia di Carmelo Rifici. Scene di Guido Buganza. Costumi di Margherita Baldoni. Luci di Claudio De Pace. Con Clio Cipolletta, Francesco Colella, Giovanni Crippa, Massimo De Francovich, Pasquale Di Filippo, Gabriele Falseffa, Gianluigi Fogacci, Andrea Germani, Elena Ghiarov, Tino Granata, Marco Grossi, Sergio Leone, Andrea Luini, Sax Nicosia, Silvia Pernarella, Stella Piccioni, Giuseppe Sartori. Prod. Piccolo Teatro di MILANO.

Per un giovane regista di talento, si direbbe *Il gatto con gli stivali* del tedesco Ludwig Tieck la commedia ideale da mettere in scena. Perché lavoro satirico, ma non solo, offre tutti gli spunti necessari a esercitare estri e fantasia. E talento ancora una volta Carmelo Rifici dimostra d'aver avuto nel mettere in moto una macchina teatrale divertente e pungente, anche se il piacere del gioco sembra avergli preso un po' troppo la mano e fatto scivolare lo spettacolo verso la *féerie*. Complice certo la riscrittura operata da Ugo Tessitore che abbonda di sovrapposizioni, si perde in citazioni e di conseguenza svia dal senso originale dell'opera. Era un romantico Tieck (1773 - 1853) e al teatro guardò con occhio nuovo, quasi da "rivoluzionario". Come si avverte appunto in questo *Gatto con gli stivali ovvero una recita continuamente interrotta*, la cui intenzione primaria era di "scandalizzare" il pubblico ponendolo di fronte a un mondo nuovo nato dalla rivoluzione dello spirito che trasforma non solo gli spettatori in attori ma anche i contadini in sovrani. E in tal senso lo serve a dovere la vecchia e cara fiaba di Perrault. Dove appunto il protagonista (qui un bravissimo, elegante e straniato Colella) è Hinzi, l'astuto gatto che prende a cuore le sorti di un povero contadino fino a farlo diventare re, sovvertendo dunque l'ordine sociale. Non manca di immaginazione Rifici, che tenta di lasciar intravedere nel racconto anche una storia di iniziazione alla vita e sul finale l'apparente, forzando un poco le cose, al mozartiano *Flauto magico*, e però la fantasia a tratti prevarica, e gag e trovate le più varie e in eccesso (magari

per rendere lo spettacolo proponibile anche a un pubblico di giovanissimi, cosa però forzata) trascinano su strade diverse, lontane da ciò che Tieck voleva dimostrare. Il gioco comunque non manca di catturare il pubblico, tra finenze e momenti più sciatti, esso condotto con bravura da diciassette attori che, in costumi di libera fantasia, entrano nei ruoli di decine di personaggi. I migliori e più impegnati Massimo De Francovich (un re da operetta il suo e che però schiaccia un po' troppo il pedale della comicità), Giovanni Crippa (ottimo nelle caratterizzazioni di un buffone senza padrone) e Pasquale Di Filippo. *Domenico Rigotti*

Nel gelo della solitudine

INVERNO, di Jon Fosse. Traduzione di Graziella Perin. Regia di Cesare Lievi. Scene di Josef Frommwieser. Costumi di Francesca Novati. Luci di Cesare Agoni. Musiche di Giovanni Ferliga. Con Giuseppina Turra e Sergio Mascherpa. Prod. Ctb Teatro Stabile di BRESCIA.

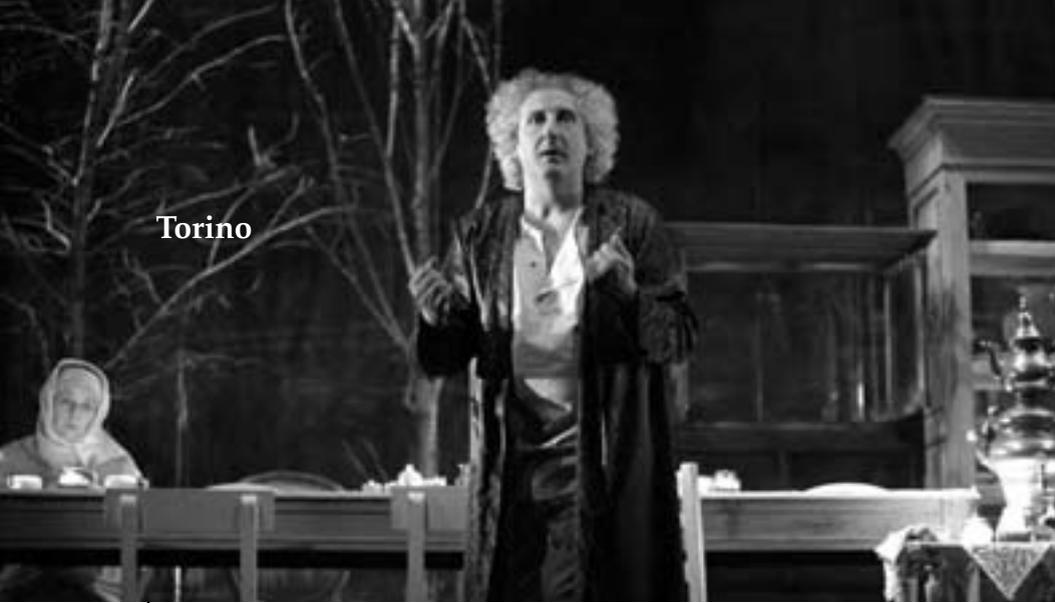
Riverbera una luce livida, sempre, dai testi se non dalla scena di uno spettacolo di Jon Fosse. È un aspetto che la scena stilizzata di Josef Frommwieser e la luce di Cesare Agoni sanno cogliere, e ancora di più riflettono la recitazione febbrile di Giuseppina Turra e la smarrita ruvidezza di Sergio Mascherpa: contorni resi netti da una luminosità malata, profili umani resi veri dall'assenza di calore e colore nella scrittura, paesaggi interiori rattrappiti da un enigmatico gelo esistenziale. *L'Inverno* del-

l'autore norvegese, riletto da Cesare Lievi, è questo: la solitudine, il bisogno di un rapporto c o m e a p p i -

glio almeno momentaneo, l'incapacità di vivere, di capire sentimenti e persone, in ogni caso di esprimerli, addirittura di parlare. Sono questi gli elementi su cui la fine regia di Lievi agisce. Valter Malosti, che con Michela Cescon mise in scena cinque anni fa *Inverno*, ne aveva accentuata la musicalità interna, la tessitura di impulsi minimi sottesa alle scarse parole, la dinamica incrociata tra i due protagonisti, Uomo e Donna. Nel dirigere altri lavori di Fosse (*Qualcuno arriverà*, *Un giorno d'estate* e *E la notte canta*), Valerio Binasco ne aveva colto la reintroduzione sulla scena del destino e della pietà. Questo *Inverno* sottolinea invece la fredda tensione esistenziale tra due persone sole, spogliate di ogni difesa, la cui disperazione quotidiana trova momentaneo sollievo in uno strano rapporto senza apparente passato né futuro. È questo il fascino enigmatico di Fosse: una scrittura nuda, povera, tutta silenzi, mezzi toni e pause, spogliata di ogni nota superflua di stile o di contenuto, estranea a psicologismi: come se l'oggettività da *nouveau roman* fosse applicata ai dialoghi. Seduzioni e silenzi, scatti e improvvisi abbandoni, l'alternanza tra l'aperto di un giardino qualunque e il chiuso anonimo di una stanza d'albergo (in ogni caso due non-luoghi) ci parlano alla fine di un uomo e una donna. Due relitti, bisognosi di un amore che non osano chiedere o sperare. Due come tanti, forse tutti, esposti sul vetrino di un microscopio. *Pier Giorgio Nosari*



Torino



Fantasma d'amori mancati a Vacis non si addice Cechov?

meno consapevole - delle esistenze altrui. E questi altri sono, in primo luogo, il padre di Sonja - il Professore - e la sua giovane seconda moglie, la fascinosa Elena, ma anche Astrov, medico ed ecologista *ante litteram*. Proprio Elena e Astrov divengono oggetti del desiderio, non soltanto l'uno per l'altra, ma altresì l'uno per la timidissima Sonja, l'altra per il rancoroso e passionale Vanja. Attrazioni e passioni che, frutto di accidia e noia, ovvero di disperata speranza in un qualche salvifico cambiamento, fanno procedere il dramma di Cechov, enfatizzandone l'inesorabile circolarità. Peccato che la regia di Vacis, quasi estante a imprimere una lettura più pregnante e ardita, scelga di offrire uno spazio soltanto episodico al tema amoroso - vero *leitmotiv* dell'opera, in quanto l'amore pare davvero l'unica possibilità di riscatto ed evasione - delegandolo a pochi duetti, in realtà deludenti. Delusione derivante anche dall'imbarazzo di alcuni interpreti, evidentemente fuori parte: Lucilla Giagnoni non possiede l'ambiguo e sprezzante fascino di Elena, mentre l'Astrov di Di Mauro soffre della giocosa personalità dell'attore, e il talento prevalentemente comico della Porrini la rende, paradossalmente, una Sonja troppo lacrimevole. Poco convincente anche il Vanja di Eugenio Allegri, incapace di approfondire i mille roveli del suo personaggio. Fra gli altri interpreti di un cast suo malgrado inadeguato, segnaliamo almeno la balia di Laura Curino, forse l'unica davvero in parte. *Laura Bevione*

Il palcoscenico è nascosto da un telo semitrasparente, sul quale sono proiettati oleogrammi dei personaggi, che ne svelano la natura di fantasmi per caso crudele ancora in vita. E la scena che si presenta agli occhi del pubblico del restaurato teatro Carignano di Torino è la porzione di un mondo in affanno, in cui i superstite slanci di amore e rabbia si esauriscono rapidamente, fluidificandosi nello scorrere piano e monocromo dell'esistenza. Scheletri di alberi senza più foglie, mobili tarlati e immensi tappeti polverosi suggeriscono una quotidianità scontata e priva di sorprese e misteri e, tuttavia, protetta e difesa da Vanja e dalla giovane nipote Sonja, entrambi spettatori - per scelta più o

ZIO VANJA, di Anton Cechov. Adattamento di Gabriele Vacis e Federico Perrone. Regia di Gabriele Vacis. Scene, costumi, luci e scenofonia di Roberto Tarasco. Con Alessandro Marchetti, Lucilla Giagnoni, Francesca Porrini, Laura Panfili, Eugenio Allegri, Michele Di Mauro, Paolo Devecchi, Laura Curino, Davide Gozzi. Prod. Teatro Stabile di Torino, TORINO - Teatro Regionale Alessandrino, ALESSANDRIA.

Elisabetta, una e trina

ANNIE WOBBLER, di Arnold Wesker. Regia di Elisabetta Pozzi e Daniele D'Angelo. Con Elisabetta Pozzi. Prod. Associazione Culturale Mistras, TORINO.

Un tempo, Wesker era un autore di tendenza. Ricordo come accorremmo al Piccolo noi ginnasiali, pariniani o beccarioni, insieme ai cugini del Poli, alle cugine maturande, agli zii col palco alla Scala, ai rotariani illuminati e ai massoni illuministi, al Piccolo per la prima di *Patatine di contorno*. Mie *madeleines* personali quelle patatine, poiché mia accompagnatrice a teatro era Giulietta e niente di malizioso nel riferimento alla patatina, ma voglia di tenerezza nel ritrovarne le fattezze in Anna, la studentessa, uno dei tre personaggi brillantemente interpretati da Elisabetta Pozzi, arguta argonauta teatrale dal vello rubio (ancora niente malizia, si allude alle chiome sciolte dall'interprete quando

depone il ruolo della vegliarda dalla parlata cockney brianzollizzata), la Anna Wobbler del titolo. Terzo carattere, quello della scrittrice di successo in posa. Wesker, nel frattempo, si è un po' wobblerizzato, uscendo dal *mainstream*. Merita, invece, di essere riproposto e rivisitato, come dimostra con questo spettacolo, che non è una mera prova d'attrice, Elisabetta Pozzi. *Fabrizio Caleffi*

Il genio sulla graticola

ORSON WELLES' ROAST, di Michele De Vita Conti e Giuseppe Battiston. Regia di Michele De Vita Conti. Musiche di Riccardo Sala. Con Giuseppe Battiston. Prod. Fondazione Teatro Piemonte Europa, TORINO.

La pancia traboccante malamente dissimulata dall'accappatoio bianco, la barba non curata e il sigaro sempre acceso.

Battiston si tramuta - con una metamorfosi che appare del tutto naturale - in Orson Welles, ne acquista un accento da gringo che sembra essergli sempre appartenuto così come ne adotta l'icastico e disincantato approccio alla vita e all'arte. Contaminando stralci di interviste rilasciate da Welles con improvvisazioni dello stesso Battiston, l'attore e il regista di questo stringente e concentrato monologo intendono offrire al pubblico la propria idea di quel personaggio, stimolarne la riscoperta e, magari, auspicare l'imitazione della sua orgogliosa eterodossia. Ecco, dunque, Battiston/Welles entrare in scena e dedicarsi alla preparazione del proprio succulento pasto, incurante dei consigli del medico/dietista, e, anzi, accompagnando il tutto con colmi bicchieri di buon vino. Ma il cibo rende più loquaci e anche un po' malinconici e così il protagonista ripercorre - ovviamente in ordine sparso - episodi del proprio passato: le

Nella pag. precedente, Giuseppina Turra e Sergio Mascherpa in *Inverno*, di Jon Fosse, regia di Cesare Lievi; in questa pag. Laura Curino ed Eugenio Allegri in *Zio Vanja*, di Cechov, regia di Gabriele Vacis (foto: Giorgio Sottile).

riprese del *Macbeth* e la passione, non casuale, per *Falstaff*, *Citizen Kane* e la presunta invasione dei marziani annunciata alla radio, seminando il panico fra gli ascoltatori sbigottiti. Non c'è, però, nostalgia nel racconto del nostro Welles redivivo, bensì, sarcasmo e auto-ironia, risate sardoniche e una evidente soddisfazione per quanto compiuto durante la propria esistenza che, tuttavia, mai scivola in auto-referenziale compiacimento. Battiston è abilissimo nell'incarnare la genialità senza vanti del suo protagonista: sa riproporne vezzi e manie, ironie e razionali indignazioni. L'abbondanza sgraziata del suo corpo esalta, come in un inusitato ossimoro, l'intelligenza pragmatica e sottile, folle ma lucidissima di Welles, di cui riesce a divenire, senza sforzo, un convincente alter-ego. *Laura Bevione*

Otto donne e un delitto

DONNE INFORMATE SUI FATTI, di Carlo Fruttero. Regia di Beppe Navello. Scene di Francesco Fassone. Costumi di Brigida Sacerdoti. Luci di Marco Burgher. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Tiziana Catalano, Maria Alberta Navello, Romina Mondello, Patrizia Zappa Mulas, Daniela Poggi, Erika Urban, Luisella Tamietto, Franca Valeri. Prod. Fondazione Teatro Piemonte Europa, TORINO - Il Contato/Teatro Giacosa di Ivrea - IVREA.

Esplorare le potenzialità teatrali di un romanzo giallo, sfruttandone le peculiarità e, in primo luogo, la natura non ortodossa. Il testo che Carlo Fruttero scrisse nel 2006 è la ricostruzione di un delitto compiuto attraverso le voci di otto donne, variamente legate alla vicenda. Voci che si susseguono in capitoli che

sono altrettanti monologhi e, da qui, l'idea di una trasposizione teatrale. Nessuna nuova riscrittura né adattamento, ma soltanto qualche piccolo taglio qua e là e, poi, la fedeltà al dettato di Fruttero, capace di inventare per ciascuna protagonista una lingua unica e vera, che ne rispecchiasse personalità, estrazione sociale, nevrosi e desideri. La difficoltà registica maggiore, tuttavia, risiedeva nell'escogitare la modalità più fluida per ricordare i singoli monologhi, ostacolo superato attraverso un uso accorto e inventivo delle luci. Il buio che domina la scena è rischiarato da fasci luminosi che rivelano la presenza delle singole attrici, pressoché immobili in frazioni limitate del palcoscenico. Le interpreti, impegnate in continue entrate e uscite dalle quinte, non si incontrano quasi mai, a eccezione di qualche raro duetto, e la storia procede grazie al susseguirsi incalzante dei vari monologhi. La bidella e la barista che si contendono il "merito" di avere scoperto il cadavere e incarnano gli strati sociali più schietti e popolari; la figlia e l'amica di famiglia, esemplari rappresentanti dell'alta borghesia, ipocrita e nevrotica, non solo torinese; la carabinieri e la giornalista, ambiziose e decise a imporsi in una realtà ancora maschilista; la volontaria, pia e ingenua; e, infine, la vecchia contessa, che vive nella voce registrata di Franca Valeri. Un variegato universo femminile riflesso anche dai poliedrici talenti delle sette attrici in scena. Al proposito, meritano una segnalazione le caratterizzazioni che sanno non diventare caricatura di Catalano e Tamietto (la bidella e la volontaria), la giornalista e la barista delle discrete e generose Urban e Navello. *Laura Bevione*

Una Lady Macbeth d'Oriente

A BISANZIO!, di Federica Federici, Emilio Sioli, Lucilla Giagnoni. Scene e luci di Massimo Violato. Musiche di Paolo Pizzimenti. Con Lucilla Giagnoni, Janos Hasur. Prod. Il Contato del Canavese - Teatro Giacosa, IVREA.

Il ricco e leggendario impero bizantino, sopravvissuto mille anni in più dello stanco e corrotto impagno romano d'occidente, si rivela luogo di passioni e forti contrasti, modernità e tradizioni arcaiche. Paradigmatica di questo mondo così poco conosciuto è la figura di Anna Comnena, primogenita dell'imperatore Alessio, vittima del proprio ambizioso e ossessivo desiderio di succedere al padre sul trono. Muovendosi in uno spazio che rimanda alla Cisterna di Istanbul e fasciata in un sontuoso abito, barocco e a più strati così da potersi trasformare a seconda di situazioni e sentimenti, Lucilla Giagnoni narra in prima persona le vicende di Anna, dal suo concepimento fino alla sua triste fine. L'infanzia serena giocando e scoprendo il mondo con l'amico di sempre, la nascita tardiva di un fratello maschio che ne insidia il ruolo di pretendente al trono, la verginità persa quasi per caso e senza affetto a opera di un guerriero crociato di cui, tuttavia, non può fare a meno di innamorarsi, il matrimonio con un intellettuale colto e buono ma senza nerbo. Anna partecipa alla vita politica dell'impero, ne intravede le crepe e ne scorge i nemici, comprende la minacciosa arroganza dei crociati e intuisce i piani del fratello minore per sostituirsi prima del tempo all'imperatore Alessio, loro padre. E, quando ciò accadrà, Anna si trasformerà in una Lady Macbeth d'Oriente, cui la diversa latitudine attribuisce una passionale determinazione che sostituisce la freddezza calcolatrice della Lady shakespeareana. Anna si ritrae così come personaggio sfaccettato e complesso, fra slanci di affetto intenso e ossessionata ambizione. Accompagnata dal violino e dalla voce di Janos Hasur, esotico e sensibile osservatore e chiosatore delle vicissitudini di Anna, la Giagnoni sa ben interpretare le mille pieghe della sua protagonista, emblema dell'intelligenza, della volontà e del coraggio che - benché a volte mal indirizzati - contraddistinguono da sempre l'universo femminile. *Laura Bevione*





Genova/Brecht

L'“ANIMA BUONA” di Mariangela

Rifiorisce *L'anima buona del Sezuan* grazie a Mariangela Melato, tenacemente, per-
vicacemente legata a Brecht. Già era stata *Madre Coraggio* ma qui la prova le r-
sce meglio, il personaggio lo sente più suo e più vero, anche se la messinscena susci-
ta più d'una perplessità. Maturata fra la vigilia e il periodo più cupo del secondo
conflitto mondiale, ben nota anche da noi per le celebri versione datane da Strehler
ma anche da Benno Besson, si sa, è, *L'anima buona del Sezuan*, l'opera nella quale il
drammaturgo di Amburgo tiene meno l'indice puntato verso il pubblico lasciando
che sia esso a trarre la conclusione e a pensare al rimedio più efficace affinché alla
fine «ciò che appare giusto non sia sconfitto». Strumento di questa sua nuova maieu-
tica una parabola finto-cinese che nel poeticissimo e tuttavia realistico personaggio
della ex prostituta Shen Te (costretta a raddoppiarsi in quello, da lei stessa inventa-
to, del cugino Shui e questo sopravvivere ai rovinosi effetti della propria bontà),
mostra la lacerazione della personalità con cui l'uomo deve ancora oggi pagare il
diritto all'esistenza. E Mariangela Melato questa necessità ben riesce a dimostrarla e
a trasferirla allo spettatore. Riesce a cogliere insomma il personaggio con una gran-
diosità che a tratti ci lascia stupiti. Straordinaria nel mantenere in equilibrio la sua
duplicità, le sue due anime. Da un lato, in candida veste, a recare grazia a Shen Te,
dall'altro, nel nero elegante travestimento maschile che la trasfigura, a restituire con
ancor più forte incisività la cattiveria forzata e impotente, la maschera lugubre di
Shui Ta, e insieme la sofferenza che prova. Fatica la sua non facile, anche perché il
testo, o, meglio, la “favola” brechtiana non è semplice da portare sulla scena. È
parabola complessa, provocatoria, dolcissima e inquietante. Pessimista ancora, ma
forse non così tanto se da essa si riesce a trarre quel che di propositivo contiene. Cosa
che solo in parte riescono a dimostrare in questa loro versione (e loro anche la tra-
duzione che porta a un gergo più attuale) Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani.
Versione che tende allo spettacolo-fiume e che scenograficamente non rivela idee
sorprendenti od originali (si basa su una stilizzazione efficace sì ma piuttosto bana-
le negli elementi). Vero che la messinscena dei dioscuri registi milanesi non è priva
di una sua certa robustezza, e però manca di vere audacie espressive. Tutto a
distendersi, a tratti anche fiaccamente, su linee
di un teatro abbastanza tradizionale che smor-
za, e di molto, l'epicità. Se lo spettacolo riceve
una sua vitalità lo deve proprio alla carismati-
ca presenza della protagonista che si esprime
con tutte le sue belle qualità espressive. Qualità
che appaiono più opache in tutti gli altri, e
sono moltissimi, suoi compagni d'avventura.
Tra i quali vanno citati almeno Federico Vanni
piuttosto bene in parte nel personaggio dell'ac-
quaiolo Wang e Gianluca Gobbi nelle vesti di
quello Yang Sun, l'aviatore a cui Shen Te regala
il suo amore ma ne viene tradita. *Domenico
Rigotti*

L'ANIMA BUONA DEL SEZUAN, di Bertolt Brecht. Regia di Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani. Scene e costumi di Andrea Taddei. Luci di Sandro Sussi. Musiche di Paul Dessau. Con Mariangela Melato, Gianluca Gobbi, Federico Vanni, Roberto Alinghieri, Alberto Giusta, Vito Saccinto, Orietta Notari, Margherita Di Rauso, Rachele Ghersi, Nicola Pannelli, Ernesto Rossi, Mauro Avogadro, Alice Arcuri, Fiorenza Pieri, Giacomo Costella. Prod. Teatro Stabile di GENOVA.

Trappola per topi

RACCOLTA INDIFFERENZIATA, di Francesca Duranti e Mario Bagnara. Regia di Laura Sicignano. Scene e costumi di Laura Benzi. Luci di Enzo Monteverde. Con Roberto Serpi, Fabrizio Matteini, Fiammetta Bellone, Alessandro Marini, Irene Serini. Prod. Teatro Cargo, GENOVA.

Pochi ingredienti, semplici e persino ste-
reotipati, ma funzionali al ritmo accelerato,
reggono questa farsa (*vaudeville* sarebbe
pretenzioso) spinta verso il *noir* da para-
dossali sorprese. Il linguaggio superficiale,
comune e immediato dei personaggi, è
reddizio nel colpire obiettivi evidenti: i vizi
pacchiani e squallidi di certi intellettuali
odierni. In una scenografia a moduli fissi e
geometricamente ritagliati, anche dalle
luci molto nette, spicca un soggiorno con
banco-cucina al centro e fondale traslucido
di una villa al mare. Una domestica
instancabile caccia parassiti e topi con
movenze da pantomima meccanica. È la
figura strana dello spettacolo, specie di
marionetta straniata che apre, accompa-
gna e chiude la vicenda. Un professore
universitario, sociologo; la sua bella
moglie, un laureando allievo e un amico
della coppia (psicologo e chiacchierone
televisivo) s'incontrano casualmente. I
legami reciproci si intricano: la donna
svela una relazione col ragazzo e questi a
sua volta è corteggiato dallo psicologo di
successo. Ne scaturiscono tensioni preve-
dibili e artificialmente indotte, nel sovrap-
porsi di equivoci e pericoli. A partire dall'i-
dea del frustrato professor Ponci Bess di
far propria la tesi del giovane e trame un
libro, segue a velocità abnorme il tentato
omicidio reciproco generalizzato. Si forma
una miscela letale, decantata nel menu
per la cena. Tutti vengono colpiti dal vele-
no per topi, quando nello scambio degli
intrugli e delle salse i veleni metaforici si
concretizzano. Restano gli attori, convinti
e divertiti dall'impronta disinvolta e sicura
della regia. Fiammetta Bellone è Renée,
maliarda sfrontata e furba; Roberto Serpi,
Ponci Bess, aggressivo per avidità di faci-
le successo; Fabrizio Matteini è il gay, cini-
co e indifeso, in cerca d'amore; Alessandro
Marini offre a Christian una sicura malizia
di giovane profittatore e Irene Serini disegna
scattante e puntuale la sua quasi allegorica
Giustizia (e/o Vendetta), agitando la sua
scopa vittoriosa. *Gianni Poli*

Nella pag. precedente, Lucilla Giagnoni, in *A Bisanzio!*, di Federica Federici, Emilio Sioli e Lucilla Gagnoni; in questa pag., Mariangela Melato e Gianluca Gobbi in *L'anima buona del Sezuan*, di Brecht, regia di Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani (foto: Marcello Norberth)

Venezia

Un *Impresario* anni '50

Impossibile non considerare mediterraneo il cavalier Carlo Goldoni. E allora in una Biennale Teatro che mette sul vessillo il termine "Mediterraneo" impossibile escluderlo. Il titolo estratto per l'occasione è *L'Impresario delle Smirne*. Non un lavoro proprio straordinario, privo com'è di sviluppo narrativo e mancante poi di grande immaginazione psicologica, anche se taluni tentano di tirarlo verso il capolavoro. E però che ha il merito di trattare un tema imperituro. Sotto i riflettori infatti il mondo degli attori. Quegli attori che vivono di precariato. "Virtuosi" e "virtuose" smaniosi di vantare meriti che non hanno, alla ricerca disperata di una scrittura, di un guadagno, qualsiasi esso sia visto il ribasso e pertanto, preda di sensali ruffiani. Un mondo pittoresco nella descrizione di Goldoni ma sotto sotto squallido. Cosa di cui si rende conto anche quel tale Ali che, arrivato a Venezia dalla Turchia, creandosi impresario vorrebbe formare una compagnia di cantanti lirici da condurre in tournée alle sue Smirne. Frastornato dalle ciance, dalle invidie, dalle ripicche di questi affamati divucoli del belcanto, alla fine però costretto a recedere dall'impresa, anche se poi, vittima del suo

buon cuore, lascia a loro in dono un gruzzoletto di zecchini con il quale essi, se vorranno mettere testa a partito, potranno fare da soli ciò che con lui non hanno saputo fare. È Luca De Fusco che ha rimesso in cantiere la goldoniana satira, in fondo più garbata che feroce. E lo spettacolo non è privo di una sua godibilità anche se non produce soprassalti di giubilo. Anzi in qualche momento a risultare sonnacchioso. Né ci sembra del tutto originale l'idea di far galleggiare la vicenda dentro un clima da rivista anni Cinquanta e così di muovere i due tempi in forma di commedia musicale. E per far ciò restituendo all'ascolto certe garbate e obliate musicchette che Nino Rota aveva composto per la storica versione de *L'Impresario delle Smirne* di Luchino Visconti con Paolo Stoppa nel ruolo del titolo. Il testimone adesso passato a Eros Pagni il quale col personaggio sembra andare a nozze: evita l'eccesso di caricatura e però riesce a trovare effetti sicuri con la parlata un po' turchese e un po' italiota della migliore tradizione comica. Gustosi non mancanti di professionalità anche i suoi compagni tutti rigorosamente in costumi tendenti al rosso ruggine, come risplendenti di un rosso settecentesco erano gli elementi scenografici. E soprattutto il terzetto delle linguacciate "virtuose" composto da Anita Bartolucci, Alvia Reale e Gaia Aprea, quest'ultima la più vivida. *Domenico Rigotti*

Orlando, allegoria d'amore

ORLANDO, da *Orlando* di Virginia Woolf. Adattamento e regia di Stefano Pagin. Costumi di Gaia Dolcetta e Stefano Nicolao. Musiche di Gabriella Zen. Con Stefania Felicioli, Michela Martini, Massimo di Michele. Prod. Teatro Fondamenta Nuove, Teatro Stabile del Veneto, la Biennale di VENEZIA.

Domanda. Che ci fa uno spettacolo intitolato *Orlando* tratto dal celebre romanzo della più singolare e inquietante scrittrice inglese cioè Virginia Woolf, in una Biennale Teatro che porta quale insegna la voce "Mediterraneo"? Se proprio vogliamo trovare una risposta, allora dovremmo pensare essere perché il protagonista, cioè il massimo campione dell'ambiguità, a un certo momento della sua peripezia umana per sottrarsi, e siamo nel Settecento, alle persecuzioni di una certa arciduchessa di lui invaghitasi, fugge o, meglio, si fa mandare ambasciatore a Costantinopoli che dal Mediterraneo appunto è bagnata, e qui poi cade in letargo e, ridestandosi, si trova misteriosamente trasformato in donna. Episodio che naturalmente compare, ne sta anzi al centro, anche dello spettacolo di Stefano Pagin. Il quale, almeno stando alle note di programma, in questo romanzo sfuggente (e algido ancorchè di scrittura seducente) pare intravedere, quella che lui definisce una sorta di "prova dell'eroe", vale a dire alla Goethe il romanzo di un'educazione sentimentale. Ancora, un'allegoria dell'amore. E forse sarà così, anche se poi la Woolf spinge, sappiamo, a ben altri significati (non ultimo quello della fluidità della vita i cui contorni dell' "io", sia maschile o femminile, si dissolvono continuamente in un fremto cosmico). Solo che Pagin, pur costruendo uno spettacolo non mancante di raffinatezze e di garbo, e qua e là non privo di qualche pungente ironia, alla prova altro non sembra consegnare allo spettatore che una sorta di favoletta assai sentimentale. Leggera e superficiale. Che vola via innocua senza lasciare un segno profondo. Senza cogliere il mistero che la grande Virginia, aveva nascosto in quelle sue duecento e passa pagine stracolme di fantasia e di cui qui non resta che una sorta di dimagrimento riassunto. Lodevole



comunque l'impegno della spiritosa Michela Martini e dei bravi Stefania Felicioli e Massimo di Michele che fraternamente si spartiscono il ruolo di Orlando, graziosamente indossando squisiti costumi riferibili ai quattro secoli in cui corre la storia. *Domenico Rigotti*

Gallina, doveroso recupero

LA BASE DE TUTO, da *Serenissima* e *La base de tuto* di Giacinto Gallina. Adattamento e regia di Stefano Pagin. Con Alessio Bobbo, Stefania Felicioli, Nicoletta Maragno, Demis Marin, Michela Martini, Silvia Piovani, Giancarlo Preati, Massimo Somaglino. Prod. Teatro Spa e Teatro Stabile del Veneto, VENEZIA.

La «base de tuto» è «volerse ben», come sostiene il Nobilomo Vidal, o sono i «bezzi» (soldi), come dice Giuditta? Il quesito è etico ed esistenziale a un tempo e ce lo pone questa commedia del veneziano Giacinto Gallina (1852-1897), che il Teatro Stabile del Veneto con Arveven e altre collaborazioni riprende e ripropone per la regia di Stefano Pagin, che ha lavorato su due testi, *Serenissima* e *La base de tuto* appunto, facendone uno unico. Si sentiva davvero l'esigenza di questo ripescaggio? Personalmente siamo convinti dell'importanza del teatro veneto "dopo Goldoni": il riformatore della scena rimane il faro, ma non si può dimenticare il patrimonio costituito dall'opera di diversi drammaturghi dell'Ottocento e del Novecento: fra questi, Gallina è ai primi posti. Quindi ben fa un teatro pubblico come lo Stabile del Veneto a farlo rivivere. Un limite si può invece ritrovare nel tipo di operazione: unendo, cioè, i due testi citati, riducendo "Serenissima" a un antefatto che procede per flash successivi, che dovrebbero chiarire la vicenda nel suo complesso, ma che invece la rendono di non facile comprensione. Viene lasciato "fuori campo" il personaggio principale, il vecchio gondoliere Serenissima - che combatte una disperata battaglia contro i vaporetta -, del quale nella commedia si percepiscono solo i valori "antichi" ai quali resta aggrappato fino alla morte, mal sopportato da quasi tutti gli altri personaggi. Pieno sviluppo ha, invece, *La base de tuto*, che parte laddove finisce la precedente commedia: Serenissima

è morto, i parenti si sentono liberi di fare tutto ciò che il vecchio patriarca non voleva. E cioè mercanteggiare anche gli oggetti che avevano un significato, non praticare l'onestà negli affari e nel comportamento. Tutta la vicenda ruota attorno ai pasticci - finanziari e sentimentali - cui i vari personaggi danno vita. Lo scontro è allora tra il Nobilomo Vidal, che richiama - pur rassegnato e disilluso - i valori già predicati da Serenissima, e gli altri che ormai dipendono solo dal "dio denaro". In questo richiamo morale, allora, la commedia ha una sua validità e attualità e l'operazione va premiata, così come una menzione merita la prova corale degli interpreti. *Nico Nanni*

Ella, un'identità in frantumi

MAX GERICKE - LA PIÙ GRAN PARTE DELLA VITA È PASSATA, MENOMALE, di Manfred Karge. Traduzione e regia di Walter Le Moli. Scene e costumi di Tiziano Santi. Luci di Claudio Coloretto. Con Elisabetta Pozzi. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA.

C'è qualcosa di tremendamente umano e attuale nella favola tragica di Max Gericke, l'intenso monologo di Manfred Karge, ispirato a una vicenda vera, portato sulle scene dal Teatro Due di Parma con la regia di Walter Le Moli negli anni '90 e ora riproposto a più di dieci anni dall'ultima versione. A interpretarlo è una straordinaria Elisabetta Pozzi, nei panni di una donna che per tutta la vita si finge il marito morto, assumendone il lavoro e l'identità. Sembra il plot di una commedia plautina, in cui il travestimento è motivo di comicità o escamotage drammaturgico, o un pirandellismo alla *Fu Mattia Pascal*. Ma la singolare storia di Ella Gericke è altro: il suo dramma ci riporta alla Repubblica di Weimar, afflitta dal tracollo economico del primo dopoguerra, alla Germania nazista, dove Ella è costretta dalla società a sacrificare la propria identità per essere

accettata. Nella solitudine di una stanza che sa di antico e di degrado, Ella ricomponne stancamente i tasselli di un'esistenza che non le è mai appartenuta. Ha l'aspetto di un uomo, le sembianze e le movenze di un vecchio disgustato dalla vita, sprofondato in una larga poltrona negli abissi della sua memoria, a bere birra, a ricordare di quando ragazza si era travestita da turca per lavorare come donna delle pulizie, di come per sopravvivere economicamente aveva deciso di rinascere sotto le spoglie del marito defunto Max Gericke, operaio gruista, e di prendere il suo posto nella società. Di qui la partenza per il fronte, l'imbarazzo e la paura di fronte ai soprusi dei compagni di guerra e dei colleghi di lavoro che lo sapevano e lo volevano uomo, le cene all'osteria con stinchi di porco e bicchieri di schnaps, le avances di donne che desideravano la sua (mai avuta) virilità. Sulla scena di Tiziano Santi Elisabetta Pozzi emoziona con una recitazione che trattiene sofferenza e rabbia, delineando i tratti di un personaggio dal carattere forte e caparbio, sopravvissuto alla sua stessa identità, ora frantumata in una serie di contrari: donna e uomo, vecchia e giovane, eroina e vittima, vera come la vita e finta come i suoi molteplici travestimenti. Eppure profondamente umana. Ora che la gran parte della sua esistenza è passata, Ella tenta di recuperare la sua femminilità, indossando parrucca, trucco, gonna e tacchi a spillo. In un ennesimo travestimento, compare l'ultima tragica maschera, forse la terribile metafora dei nostri giorni che richiedono spesso per essere vissuti o "sopravvissuti" la labile consistenza di un'identità precaria. Applausi numerosi e calorosissimi. *Francesco Trapanese*

Nella pag. precedente, una scena di *L'impresario delle Smirne*, di Carlo Goldoni, regia di Luca De Fusco (foto: Tommaso Le Pera); in questa pag., Elisabetta Pozzi in *Max Gericke*, di Manfred Karge, regia di Walter Le Moli.





ODISSEA, testo, regia e luci di César Brie. Scene di Gonzalo Callejas. Costumi di Giancarlo Gentilucci e Teatro de los Andes. Musiche di Pablo Brie. Con Mia Fabbri, Alice Guimaraes, Lucas Achirico, Cynthia Callejas, Gonzalo Callejas, Karen May Lisondra, Paola Oña, Ulises Palacio, Julián Ramacciotti, Viola Vento. Prod. Teatro de los Andes, BOLIVIA - Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA - Fondazione Pontedera Teatro, PONTEDERA (PI).

Teatro de los Andes

Quando Ulisse è un migrante

César Brie torna periodicamente in Italia, da quando nel 1991 fondò in Bolivia il Teatro de Los Andes. E ogni volta rinnova la sorpresa di spettacoli vitali, dove l'impegno nel denunciare i soprusi, le violenze, gli sfruttamenti si lega a un'ironia corrosiva e divertente, a invenzioni poetiche sorprendenti. La semplicità, nel suo teatro, è ricchezza, è capacità di andare dentro i sentimenti e le questioni senza mai tediare, mettendo lo spettatore di fronte a realtà scrutate più a fondo di quanto normalmente si faccia. Questa *Odisea* non fa eccezione, con il suo felicissimo gioco collettivo, pieno di invenzioni e magia. L'isola di Calipso, la casa con Penelope che tiene a bada i Proci, l'Olimpo, le tappe dei viaggi di Telemaco sulle orme del padre e tutti gli altri luoghi del poema appaiono con un semplice spostamento di sipari di lunghe canne che evocano interni o campi lunghi, palazzi o accoglienti alcove. La scena è in movimento continuo: i tempi e i luoghi si intrecciano, con gli dei che intercettano i destini umani con una capricciosa telefonata, passando ordini come mafiosi, con Atena che vigila e trascorre da un ambiente all'altro, Penelope che appare vicino ai letti lontani dove l'eroe giace con ninfe e maghe. Tutto è come un girovagare che non trova posa. Ulisse (un intenso Gonzalo Callejas) è un migrante, uno che non riesce a tornare a casa perché è partito, sì, per una guerra, ma soprattutto per cercare lavoro. Il Mediterraneo si trasforma nei diversi confini dell'America varcati dai poveri del mondo verso il Nord, per trovare un salario. Polifemo diventa un sordido commerciante di carne umana, Circe una che attira con cibo e sesso da consumarsi in fretta, fast food, le vacche del sole sono procaci bagnanti in costume da pin up anni '50 e via con le invenzioni. Calipso, all'inizio, è affascinante, e Ulisse, che deve tornare a casa, non vorrebbe farlo. È perso in un mondo ostile, l'eroe, ma anche nelle meravigliose seduzioni della vita: è anche un autoritratto dell'autore, fuggito dalla dittatura argentina in Europa negli anni '70, nomade tra teatri italiani e danesi e poi ancora italiani, e poi sudamericani, un po' la sua Argentina, poi la Bolivia, e comunque pronto a tornare in Europa. La nostalgia di casa non vince l'inquietudine che porta lontano. Telemaco fa esperienza della vita *on the road* in cerca del padre, scoprendo la violenza del mondo. C'è ancora altro, in questo magnifico spettacolo che dura quasi tre ore (con un intervallo) e non stanca mai: ritornano le musiche andine, le scene di dialogo con i morti, con gli antenati, come in altri spettacoli precedenti. Nell'Averno Ulisse incontra volti fantasmatici, illuminati da ciotole con acqua riflettenti luci, la madre che fugge come vento (un'immagine bellissima) e Tiresia che gli porta un cappello della sua terra: non troverai più il paese che hai lasciato - gli sussurra - ma un altro, in preda all'odio e al sopruso. Incontrerà sirene che sono le voci del figlio e della moglie. Ritroverà il cane Argo, interpretato in modo commovente da uno di questi splendidi attori di molte nazionalità, maturati lavorando insieme. Risponderà alla violenza degli espropriatori con la forza. Per scoprire, alla fine, che i nomi di chi è partito e si è smarrito forse sono persi per sempre, e che solo il ricordo e il racconto possono tornare a dissepellirli dalla neve che tutto copre. *Massimo Marino*

Havel e i barili di birra

UDIENZA, di Václav Havel. Traduzione di Gianlorenzo Pacini. Scene e regia di Pietro Bontempo. Luci di Luca Bronzo. Con Roberto Abbati e Pietro Bontempo. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA.

Quella di Vaclav Havel è una drammaturgia fortemente impregnata di impegno morale, lo stesso che lo ha portato a opporsi all'oppressione del regime comunista attraverso un'intensa attività politica, pagata peraltro con prezzi altissimi. Ma anche a essere, dopo la cosiddetta Rivoluzione di Velluto, l'ultimo Presidente della Repubblica Cecoslovacca e il primo della Repubblica Ceca. E tuttavia le sue opere, già molto note all'estero, sono ancora poco rappresentate in Italia. Sicché questa *Udiencia*, messa in scena sull'efficace traduzione di Gianlorenzo Pacini da Pietro Bontempo, che ne è anche misuratissimo interprete oltre che autore della regia e delle scene, diventa un'occasione da cogliere senza esitazione. Tanto più che si tratta di un allestimento di compatta e tesa concisione, capace di comunicare in tutta la sua gravità la grettezza di un regime sospettoso e occhiuto che imbriglia l'animo e mortifica l'intelligenza. Senza sacrificarne peraltro sfaccettature di ottusità ridicola che accompagnano in lampi di grottesca assurdità il lungo colloquio tra il responsabile di una fabbrica di birra e un drammaturgo umiliato al ruolo di scaricarne i pesanti barili. Un'esperienza realmente appartenuta al vissuto dello scrittore e rielaborata per la scena in questo testo del '75, che, a partire da una costruzione meticolosa di gesti, di pause, di inflessioni, qui approda a effetti di umanissima credibilità. Mentre la difficile comunicazione fra i due, così distanti per sensibilità e vedute, si snoda tra innumerevoli boccali di birra che l'uno ingurgita senza sosta davanti allo sguardo sgomento dell'altro. Sbalzando sul filo di espressioni ripetitive, di lunghi silenzi e allusioni larvate, l'abbruttimento deluso dell'uno e la palpitante angoscia dell'altro. Un ubriacone, che Roberto Abbati cesella con solidità sicura e impietosa in bagliori di rassegnazione frustrata, e uno scrittore (Bontempo) diffidente e timoroso di ulteriori vessazioni. *Antonella Melilli*

Una guerra di famiglia

UNA NOTTE DI MAGGIO, di Abraham B. Yehoshua. Regia di Carmelo Rifici. Scene e costumi di Margherita Baldoni. Luci di Luca Bronzo. Con Elisabetta Pozzi, Claudia Giannotti, Sergio Romano, Michele de' Marchi, Massimiliano Sbarsi, Mariangela Granelli, Noemi Condorelli. Prod. Teatro Due, PARMA.

A raccontare una guerra a volte basta un divorzio. Un presupposto semplice, in fondo, quello da cui parti, nel 1975, Abraham Yeoshua, per entrare, con estrema lucidità, nelle angosce e nelle attese precedenti lo scoppio della guerra dei sei giorni, il terzo conflitto armato arabo-israeliano, che la notte del 23 maggio 1967 prese inesorabilmente avvio con la chiusura egiziana dello stretto di Tiran. *Una notte di maggio* è senza dubbio la dichiarazione di uno stato d'assedio, assedio tuttavia, che Yeoshua sceglie di esplorare con delicatezza e ironia nei tratti tutti umani della crisi di una strampalata famiglia di Gerusalemme, i Sarid, improvvisamente costretti dagli eventi a riunirsi e guardarsi nello spazio di un seminterrato. Ecco allora la passività ora saggia ora irritante della protagonista Tirza, gli sbalzi mentali del fratello Avinoiam, la facile ironia dell'ex marito poeta Amikam, la gelosia di quello attuale Assaf, o ancora le malizie della giovane liceale Noa con l'aggiunta della mai amata Naomi e delle supposte follie della madre-Cassandra Rachel intrecciarsi nel quadro grottesco di una lunga quanto inafferrabile vicenda di rancori sopiti, che Rifici esplora ora con precisione, ingabbiandosi però negli stilemi più tradizionali e accademici del teatro di parola, per farne una sorta di dramma borghese a tratti avvicinabile a una *soap opera*. Se il gruppo del Due, in occasione del consueto "Meeting europeo dell'attore" ha infatti avuto il merito di portare per primo l'opera sulla scena italiana, la questione, purtroppo, è ancora attuale e lecite sono le perplessità su una storia difficile per noi da penetrare e partecipare. Proprio per questo però, limitare la scelta registica alla sola restituzione testuale e all'analisi dell'espressione patologica dei personaggi senza l'azzardo di uno sguardo critico capace di interrogarsi e di mettersi in crisi rischia di bloccare spiragli importanti anche all'autonomia della nostra riflessione sulle contraddizioni di un conflitto che, sappiamo, non è unilaterale. *Lucia Cominoli*

I rituali della nostra vita

LE REGOLE DEL SAPER VIVERE NELLA SOCIETÀ MODERNA, di Jean-Luc Lagarce. Traduzione di Luigi Gozzi. Regia di Marinella Manicardi. Con Alessandra Frabetti. Prod. Nuova Scena Arena del Sole Teatro Stabile di BOLOGNA.

Anche Bologna, dopo Milano, incontra Jean-Luc Lagarce, grazie a questo testo che era stato già rappresentato due volte in Italia, qui nella versione che ne fece Luigi Gozzi prima di lasciarci per sempre lo scorso settembre. Marinella Manicardi dirige Alessandra Frabetti, sua compagna di scena in altri allestimenti. L'attrice indossa la maschera della grande signora per questo testo cerimoniale dello scrittore francese più rappresentato dopo Molière, morto di Aids nel 1995 meno che quarantenne. Lo spettacolo mostra tutto il perfido glamour di un autore che inizia spesso in modo tranquillo, addirittura somnesso e banale, per mostrare i denti man mano che le sue commedie si sviluppano. Questo testo racconta la vita umana, dalla nascita alla morte, attraverso i suoi rituali: il parto, la dichiarazione dei figli all'anagrafe, il battesimo, il matrimonio, la vedovanza oppure le nozze d'argento e d'oro, la morte. Lo fa spiegando l'ovvio, gli atti burocratici e quelli da galateo che bisogna compiere in ognuna di queste occasioni, con puntiglio classificatorio e con impeto didattico degni dello schiocchezzaio di Bouvard e Pécuchet. L'unico personaggio narrante, reso dall'attrice sempre "mascherata" a volto tirato con inappuntabile, pedagogico cipiglio esplicativo, una specie di borghesissima menade del saper vivere, suggerisce, rimbrotta, consiglia, tace e lascia sottintendere, sottolineando come non si viva fuori dalle convenzioni, meglio se sostenute da un buon occhio per i benefici economici ricavabili dai rapporti sociali. Il grande inquisito è pure il linguaggio, come mezzo di conservazione, occultamento, riproduzione dell'esistente come è. Alle spalle della inappuntabile, ironica protagonista scorrono spezzoni di filmmini d'epoca sui vari momenti raccontati: battesimi, compleanni, matrimoni di trenta, quaranta, cinquant'anni fa, momenti familiari, personali, intimi, che proiettati così rivelano

la loro serialità, la ripetitività diversa e sempre uguale che accompagna la nostra vita di membri dell'umano consorzio. *Massimo Marino*

Sotto le macerie del presente

DIALOGO COL SEPOLTO VIVO, di e con Vittorio Franceschi. Regia di Marla Moffa. Scene e costumi di Matteo Soltanto. Musiche di Germano Mazzocchetti. Prod. Procope Studio - Daphne's Smile, BOLOGNA.

Scava, sposta mattoni di un edificio crollato e poi scava ancora, cercando di salvare il fratello che giace sepolto sotto i rottami, parlandogli. Un uomo e il suo gemello, identici di aspetto opposti di carattere, come spesso avviene. Due vite. O forse una sola, allo specchio. Vittorio Franceschi suggella sul palcoscenico del Teatro Duse della sua Bologna i cinquant'anni di palcoscenico con un monologo che rapisce, emoziona, lascia ammirati. Dialogo col sepolto vivo lo scrisse nel 1995: rifletteva allora molte delle sensazioni seguite alla caduta del muro di Berlino. Poi su quel testo vi è tornato sopra più volte, fino a renderlo un magnifico bilancio di un'esistenza, sospeso tra autobiografia e ritratto generazionale, sentimentale. Ora, portato in scena con la discreta regia di Marla Moffa, la semplice ed efficace scena di Matteo Soltanto e le musiche di atmosfera di Germano Mazzocchetti, acquista ulteriori risonanze grazie alla sua magistrale prova d'attore. Il dialogo-bilancio diventa nostalgia delle occasioni sprecate, memoria, rimpianto, ricordo dei contrasti politici ed esistenziali con il gemello conformista e arrivista, difesa delle proprie scelte, un impietoso ma allegro guardarsi dentro, consci che molto si è perso ma che è stato bello vivere, rischiare, amare, soffrire. Il corpo, la lingua, i fiati, gli occhi dell'unico interprete sembrano moltiplicarsi miracolosamente e lì a povertà

Nella pag. precedente, una scena di *Odissea*, testo e regia di César Brie; in questa pag. Vittorio Franceschi, autore e interprete di *Dialogo col sepolto vivo*, regia di Marla Moffa.



e nella solidarietà antica, nelle amicizie, negli affetti, nella lotta politica per un mondo migliore sconfitta senza perdere la speranza, nell'osservazione pungente della banalità di un presente carico di apparente benessere e di parole abbaglianti, vuoto di idee e sentimenti. Franceschi reinventa il tempo con le sue pause, le accelerazioni, le trasformazioni repentine, il sapiente vorticare di passioni, figure, pensieri incastonati nei passaggi più rischiosi del labirinto tra passato e presente, tra desiderio e sconfitta, con un odore di casa, di nebbia, di voci bambine, di disfatta, di entusiasmo, di tradimento. Fino alla scena finale, quando ormai il pretesto del gemello si è sciolto come neve al sole, e un algido soffio di morte invade la scena. *Massimo Marino*

Nei ghetti di Managua

LA STRADA DI PACHA, di e con Gigi Gherzi. Regia di Pietro Floridia. Scene di Gabriele Silva. Video di Ericailcane, Virgilio Villoresi, Alicja Borkowska. Prod. Teatro dell'Argine, BOLOGNA - Gigi Gherzi, MILANO.

È teatro di narrazione, ma è anche qualcosa di nuovo. Entri in teatro e su una parete trovi subito una pianta di Managua. Sei precipitato in uno dei brulicanti, poveri ghetti della capitale del Nicaragua. Le poltroncine della sala sono vuote: gli altri spettatori si aggirano sul palcoscenico in un incantato museo rugginoso. Gigi Gherzi, l'attore che ha raccolto le storie di Pacha, una donna

nera che ha attraversato guerre e sogni, fame e lotte, ti invita a mescolarti agli altri, a visitare il palcoscenico, a rispondere per iscritto a domande vergate su bigliettini di diversi colori. Ti chiede cos'è per te un confine, cos'è la guerra o il ricordo, e altre domande fondamentali, che mettono in gioco. Ci sono armature piene di ingranaggi scardinati, polverose macchine della memoria, panchine sfondate, scale che non portano a nulla, scatole dei ricordi, città fatte di vecchie serrature, gabbie, rami secchi, caleidoscopiche giostre di latta, un intero mondo incantato e ferroso, come la nostra età, da esplorare, da sognare, lasciandosi prendere la mano dal tempo. Per ora, lo spettacolo devi farlo tu, visitatore, giocando con quelle macchine, ridestando memorie, tra i suoni delicati di Mario Arcari e le videoanimazioni di Ericailcane. Finalmente Gherzi ci raduna: partendo dalle risposte ai bigliettini, ricomponi la storia, un po' improvvisando, un po' no, narrando di rivoluzioni e conflitti, facendo viaggiare tra eserciti che sbarrano la strada alla vita, introducendo negli slum della metropoli e nella vita difficile ma allegra di Pacha, tra spacciatori e bambini di strada, in venti anni di fughe, violenze e irriducibili speranze. Il tono non è mai didattico, semmai partecipato. La storia nasce da un lungo soggiorno in Nicaragua, da storie colte personalmente. Non c'è ideologia: solo la voglia di comunicare un'esperienza, uno squarcio di vita distante che pure ci riguarda, un pezzo di mondo lontano reso vicino, con attenzione e devozione. *Massimo Marino*

A scuola con la pistola

LA SIGNORA MARGHERITA, di Roberto Athayde. Regia di Emiliano Bulgaria. Con Marina Pitta. Prod. Arena del Sole Nuova Scena Teatro Stabile di BOLOGNA.

Ci accoglie con un sorriso dolce, forse un po' mellifluo, la nuova insegnante di prima media, la signora Margherita. Ci fa accomodare, ci trasforma in ragazzini al ritorno a scuola per iniziare un nuovo ciclo. Mette subito le cose in chiaro, sempre con il sorriso sulla bocca: siete nati per obbedirmi, vi hanno lasciato entrare, ma di uscire non se ne parla, come nella vita. E chiacchiera, chiacchiera, affabile e, all'improvviso, autoritaria, a spiegare come è la realtà vera: se dividiamo otto banane per trentacinque alunni, possono capitarne sei a uno solo. Insomma, la società non è giusta. Sotto le sue moine si sentono il disprezzo e il pregiudizio sociale; qualcuno è messo in punizione, qualcun altro è invitato a fare la spia. Ad ascoltarla bene, non insegna molto: blatera, ordina, con un fare sempre più ultimativo, con lampi di cattiveria. Fino a che la sua ira non rompe ogni argine, manifestando una voglia di vendetta, di ordine, di ingiustizia, di punizione, di dominio tale da rompere perfino le barriere della grammatica. La lingua si ingarbuglia, esplode il rimosso sessuale, il disprezzo per gli altri, per noi. Una pistola ci minaccia... È un apologo ancora coinvolgente questo testo scritto agli inizi degli anni '70 in piena dittatura militare dal brasiliano Athayde. Interpretato allora dalla mitica Marilia Pera, attrice di teatro e poi di telenovelas, una signora della scena capace di far ridere sino alle lacrime e di commuovere fino al riso, fu poi portato in scena da Annie Girardot e dalla nostra Anna Proclemer. Ora la bolognese Marina Pitta, con la regia del giovane Emiliano Bulgaria, ne dà un ritratto convincente, accattivante, sottilmente e crudelmente folle, violento, in un gioco teso con gli spettatori. Mentre una vera professoressa e un'allieva, sul fondo, seminascoste da due lavagne, umilmente mostrano come il lavoro di trasmettere il sapere non è arbitrio, non è circo, non è esercizio di potere, ma dialogo. *Massimo Marino*



Memorie da una strage

MARZABOTTO, di Carlo Lucarelli e Matteo Belli. Regia e interpretazione di Matteo Belli. Scene e luci di Luigi Sermann. Musiche di Paolo Vivaldi. Prod. Associazione Ca' Rossa, BOLOGNA.



Matteo Belli è uno di quegli artisti solitari che si è messo in mente di raccontare la nostra storia in teatro. Non lo fa, di solito, parlando di fatti e misfatti recenti: lui torna molto indietro nel tempo, alle origini della lingua, della società, della cultura italiane, con spettacoli che spesso riprendono il teatro dei giullari. Ma non solo: ha creato viaggi nel poema dantesco o nell'*Eneide* di Virgilio e altri assoli. Con questo spettacolo attinge una memoria più recente, raccontando, con la collaborazione alla drammaturgia del giallista Carlo Lucarelli, la strage nazista di Marzabotto del 1944. Lo ha presentato al Teatro Duse di Bologna, nella città, cioè, segnata dalla memoria di quella strage. In scena è un dimesso archivistista che confessa a un invisibile reporter di aver occultato l'armadio contenente i documenti sui colpevoli della strage di Monte Sole, ultimo anello di una lunga catena di insabbiatori che fece sì che di quei morti, nel dopoguerra, si parlasse il meno possibile, dato che l'Italia era ormai nella Nato, che i tedeschi erano diventati nostri alleati e che non era il caso, in momenti in cui il nemico era il blocco sovietico, rimstare vecchie storie... Belli si trasforma in varie maschere imbarazzate o grottesche fino a entrare, nella scena centrale, nell'armadio, ed evocare tra luci spettrali le voci dei testimoni del massacro. Ci trascina così nell'orrore di uno sterminio di inermi, vecchi, bambini, donne incinte, straziati, finiti con il colpo di grazia, fatti esplodere. È un brano di grande teatro, incastonato in una cornice esplicativa che, pur con qualche momento prevedibile, ci rivela quanto sia corta la nostra memoria: di quella strage abbiamo sentito parlare tante volte, poco ricordavamo quanto sia stata lunga e accidentata la via per rivelare la verità. Alla fine il pubblico abbraccia l'attore con un applauso che non vuole finire, carico di commozione, indignazione, stupore.

Massimo Marino

anniversari

Il cavallo di Troia di Basaglia

Un rumore di vento, di quelli che scompigliano i capelli. Simile alle idee capaci di cambiare le vite. I gabbiani e le rondini non ci sono, ma è come se li vedessimo. Come anche quei padiglioni dove solo trent'anni fa si torturavano i malati di mente negli ospedali psichiatrici di tutta Italia. La luce di dentro racconta con semplicità di mezzi ed epica quotidianità di tono una delle più belle avventure dell'Italia recente: la chiusura dei manicomi grazie alla cosiddetta Legge Basaglia del 1978, propiziata dall'opera dello psichiatra veneziano che lavorò a Gorizia, a Colorno e a Trieste. Gli attori dell'Accademia della Follia, giovani e meno giovani che hanno avuto a che fare con i servizi psichiatrici in anni recenti, ci portano indietro nel tempo, proprio nella Trieste di Basaglia, a rievocare la lotta per dare dignità umana a persone che venivano considerate solo malati più o meno irrecuperabili, esclusi da ogni relazione sociale. Alcuni testi di Gianni Fenzi si intrecciano con inserti di altri autori (Peppe Dell'Acqua, Darko Zuma, Alda Merini, Claudio Misculin, Umberto Saba e Giuliano Scabia), per raccontare una difficile utopia che diventa realtà, incarnandosi in una gran pupazzo azzurro di cartapesta, Marco Cavallo, simbolo della liberazione. Si va indietro al 1973 quando Scabia e altri artisti aprirono un atelier nel reparto P del manicomio provinciale del capoluogo giuliano, un luogo di libera espressione, di creazione, di comunicazione laddove prima c'era solo sofferenza ed esclusione. Si racconta la vita del maestro, Basaglia, e dei suoi allievi e compagni di lotta, ma anche la sua commovente morte sotto una bufera di vento e di pioggia, con una processione di barche verso l'isola cimitero di San Michele a Venezia. Viene evocata la città dove tutto questo avvenne, si narrano storie di malati liberati, si cantano le delicate, canzoni naïf di Marco Cavallo e della sua amica a passeggio per i prati, sognando il mondo oltre le mura dell'ospedale. Le azioni sono semplici, efficaci, "brechtiane", rotte a volta da scoppi di danza o composte in figure disegnate dall'intreccio dei corpi. I gesti di alcuni attori lasciano intravedere la sofferenza che essi stessi hanno attraversato, trasformandosi in diretta testimonianza umana di un percorso. Quasi tutti sono trasposti in storie altrui, del passato, aumentando, con tale slittamento interpretativo, l'emozione. Claudio Misculin, al suo solito, fa il matt-attore, presentandosi in prima persona con la sua personalità dirompente che non sopporta schemi. Questa volta risulta ben governato dalla regia discreta ma vigile di Scabia stesso, coinvolto, con la testa di Marco Cavallo special guest, in questo affettuoso omaggio all'amico di quella bella pacifica battaglia.

Massimo Marino

LA LUCE DI DENTRO. VIVA FRANCO BASAGLIA, testi di Gianni Fenzi. Regia di Giuliano Scabia. Con Claudio Misculin, Valentina Sussi, Gabriele Palmaro, Donatella di Gilio, Pino Feminiano, Darko Kuzma, Sabrina Nonne, Giuseppe Denti, Andrea Zelesnikar, Francesca Hagelskamp. Prod. Accademia della follia, SANTARCANGELO DI ROMAGNA (RN).

Nella pag. precedente, Gigi Gherzi, autore e interprete di *La strada di Pacha*, regia di Pietro Florida; in questa pag., una scena di *La luce di dentro. Viva Franco Basaglia*, regia di Giuliano Scabia.



L'ossessione del controllo

THE INFINITE PLEASURE OF THE GREAT UNKNOWN, di Bock e Vincenzi. Drammaturgia di Francisca Sazie. Regia di Simon Vincenzi. Costumi di Sonja Harms e Sydney Florence. Musiche di Luke Stoneham, Frederick And The Fields. Prod. Artsadmin, LONDRA e altri partner internazionali.

Netmage, il festival internazionale di arti elettroniche pensato da Xing che illumina le notti bolognesi in concomitanza con la più tradizionale ArteFiera, ha presentato nella sua sessione performativa *The Infinite Pleasure of the Great Unknown*, un'imperdibile creazione di Bock e Vincenzi. La formazione londinese fin dagli esordi esplora gli ambigui territori della relazione tra presenza e assenza nella volontà di rappresentare ciò che resta al di là della soglia del visibile. Per *The Infinite Pleasure* ciò che è nascosto è un film di Fritz Lang, *Il testamento del dr. Mabuse*, che si dipana su un monitor invisibile mentre una telecamera riprende la partitura fisica spasmodica, tramante e strappata dei danzatori della fantomatica Troupe Mabuse, restituendo agli spettatori la reazione alle immagini filmiche o una loro nevrotica traduzione in movimento su un grande schermo che troneggia nello spazio. Il pubblico rimane come invischiato nella visione della versione fisica del film, mentre attorno accadono e si sommano situazioni sinistre, come in un cabaret *dark* inquietante e insieme grottesco in cui ossessivamente si guarda e si è guardati tra satiri che sembrano un'incarnazione del dio Pan nella sua versione mefistofelica, sirene come *drag queen* tremanti vestite di paillettes di luce buia, spogliarelliste in burqa tagliato da Mary Quant, uomini sandwich che pubblicizzano lo spettacolo che è in corso e figure nere che si aggirano riprendendo gli spettatori. Ma cosa si sta realmente guardando, qual è il vero spettacolo e quale il diversivo che distrae come un racconto per tenere acquattata la paura? *The Infinite Pleasure of the Great Unknown* è un'opera sull'ossessione del controllo tesa a rimettere in forma il mondo attraverso un gioco di filtri finzionali che però dalla finzione ci strappano, immergendo gli spettatori in uno stato di emergenza infinito in cui non si sa più dire cosa sia reale e cosa no. Proprio come nel mondo di oggi. *Lucia Oliva*

ritorno a *Macbeth*La tragedia logora chi non la fa
e LAVIA la sa fare

È la tragedia del ribaltamento della realtà, *Macbeth*, e forse per questo si apre alla fine di un giorno al contempo «così bello e così brutto», al termine di una vittoria costata lagrime e sangue, mentre un crocchio di streghe beffardamente miscela il brutto e il bello nell'aria corrotta di Scozia. Ma se rovescia i contorni del reale, se ne modifica violentemente i tratti, allora è anche il trionfo del teatro, la celebrazione della finzione, il luogo privilegiato per mettere in scena le incertezze di chi aspira al potere ma ne viene rapidamente schiacciato. Parte da queste folgoranti intuizioni l'assunto registico di Lavia, che ai lati del boccascena porta in primo piano, durante tutto il corso dell'azione, quanto occorre per rappresentare quella "parte del tutto" che il palcoscenico vuole essere: un camerino, sedie, bauli, oggetti di trovarobato, soprattutto uno specchio, destinato a riflettere l'immagine di un artista che s'interroga sulla funzione del teatro, e dunque sul mondo. Non più scena, dunque, ma una serie di elementi che si "fanno", si costruiscono nel corso del dramma; non costumi, ma sorrisi esasperati e scarpe con i rialzi, per ritrovare nella «Storia raccontata da un idiota» l'incertezza di chi affronta la vita «con la paura del debuttante, senza alcuna esperienza», come teme di fare *Macbeth*. Dalla tragedia shakespeariana Lavia cava un reticolo di riferimenti alla sua essenza metateatrale d'indubbia efficacia, che proprio per questo rendono ancora più banali certe forzature - dalle divise in odor di regime al solito "muro" bombardato - che nulla aggiungono all'intelligenza di una lettura di rara coerenza. Alla quale partecipa una compagine perfettamente coesa, con particolare riguardo all'imponente Banquo di Pietramala; più ambigua l'interpretazione di Lady Macbeth, che Di Rauso rende personaggio androgino, algido, inafferrabile. Ma certo tutti ruotano intorno al protagonista, che Lavia aggiunge alla sua galleria di personaggi shakespeariani instillando, questa volta, una nota di traboccante umanità, di lucido, amaro disincanto, che culmina nel finale, quando si appresta alla battaglia. Dall'alto cala la sua armatura, con le braccia stese a mo' di crocifisso: non sarà lui a indossarla, tuttavia, destinato a cedere alla forza di un disegno preordinato. Al suo posto, ne occuperà la rigida struttura il giovane Malcolm (Cigliano), una volta asceso al soglio regale: pronto a iniziare una nuova recita, protagonista involontario dell'effimero racconto della vita. *Giuseppe Montemagno*

MACBETH, di William Shakespeare. Traduzione di Alessandro Serpieri. Regia di Gabriele Lavia. Scene di Alessandro Camera. Costumi di Andrea Viotti. Musiche di Giordano Còrapi. Luci di Pietro Sperduti. Con Gabriele Lavia, Giovanna Di Rauso, Maurizio Lombardi, Biagio Forestieri, Patrizio Cigliano, Mario Pietramala, Alessandro Parise, Michele Demaria, Daniel Dwerryhouse, Fabrizio Vona, Andrea Macaluso, Mauro Celaia, Giorgia Sinicomi, Chiara Degani, Giulia Galiani. Prod. Compagnia Lavia Anagni, MASSA (Ms).

Corpo grosso di Calabria

PICCHÌ MI GUARDI SI TU SI MASCULU?, di Giancarlo Cauteruccio. Con Giancarlo Cauteruccio e Peppe Voltarelli. Scene e luci di Loris Giancola. Costumi di Massimo Bevilacqua. Musiche di Peppe Voltarelli. Prod. Compagnia Teatrale Krypton, SCANDICCI (Fi).

Assertore convinto, per anni, dell'utilizzo della tecnologia a teatro la compagnia Krypton è all'avanguardia nell'utilizzo del digitale e nelle contaminazioni interdisciplinari con l'architettura, la musica, la poesia e la visual art - Giancarlo Cauteruccio torna ora agli elementi primi del fare teatro. Investendo, addirittura, su di un elemento, il corpo, che è quanto di più lontano ci possa essere dai ritrovati spettacolari del teatro-immagine in voga negli anni '70. Ed eccolo, allora, questo corpo: violentato, denigrato, sconciato, buttato in scena, sotto l'occhio dei riflettori, sta a lui reggere le redini del gioco. Come già per Nelson Lariccia, il barbone anoressico di Pippo Delbono, è il corpo, così diverso, grasso, ributtante, a connotare lo spettacolo di Cauteruccio, giustificando i dubbi esistenziali del protagonista e frenandolo nella corsa verso l'uomo che lo desidera. Ed è ancora il corpo a dettare all'autore le parole di una lingua - l'arcaico dialetto calabrese dei padri - che sa di terra e di sangue, di dolore, di fatica, di memoria e di vita vissuta. Nonostante le intenzioni, non del tutto riuscito appare questo esperimento, che rimane sempre al di qua di una convincente introspezione psicologica. Accompagnato in scena dai canti e dalle musiche dell'amante-fisarmonicista Peppe Voltarelli, Cauteruccio si dibatte, riflette sul passato, ricorda, chiede perché, si offre e si nega all'amato avversario con implacabile bravura, impreca contro il proprio corpo con accenti quasi testoriani, ma non riesce a elevare il pubblico verso le zone pudiche del *mal de vivre*. Forse perché gli manca quell'adesione emotiva alla vicenda narrata, così forte in un Manfredini o in un Delbono, che, sola, può dare senso a un'operazione che desidera farsi testimonianza, sincera quanto basta per redimersi dalla semplice volontà, tutta esteriore, di sperimentare forme e linguaggi. *Roberto Rizzente*

Una Marlene troppo passionale

MARLENE, di Giuseppe Manfredi. Regia di Maurizio Panici. Scene di Andrea Taddei. Costumi di Lucia Mariani. Luci di Emiliano Pona. Musiche di Luciano Vavolo. Con Pamela Villoresi, David Sebasti, Orso Maria Guerrini, Silvia Budri, Cristina Sebastianelli. Prod. Associazione Teatrale Pistoiese, PISTOIA - Argot Produzioni, ROMA.

Un bel problema, anche per un autore esperto come Giuseppe Manfredi, scrivere qualche cosa di convincente, di nuovo, che non suoni scontato su un mito come Marlene Dietrich. Leggenda del cinema e dello star-system, enigmatica nella sua femminilità quanto irresistibile, inafferrabile anche nella vita pubblica (il rifiuto del nazismo, e poi i cattivi rapporti con la Germania del dopoguerra) e privata. Manfredi ci prova in tutti i modi a raggiungere l'obiettivo di raccontare la Dietrich in maniera originale, raggiungendo, a momenti, qualche risultato plausibile su un piano poetico-esistenziale. Rimanendo lontano, comunque, da quei climi strindberghiani e bergmaniani che il regista dice di cogliere e di voler inseguire in questo testo. Tuttavia quello che di meglio nel copione ci potrebbe essere, proprio per effetto della regia e dell'interpretazione di Pamela Villoresi, che coglie di questo lavoro la classica, ghiotta occasione da inarrestabile mattarice. Una diva sul viale del tramonto, sospesa tra declino fisico e inalterata, traboccante sensualità, fino al tracollo di un'età in cui, vecchia, è quasi incapace di muoversi ma sempre resta aggressiva e feroce con la figlia che la accusa e l'ama. È vero che, al di là della rassomiglianza a tratti miracolosa raggiunta con la Marlene vera, la prova d'attrice della Villoresi è di valore, sfaccettata e matura. Ma è vero anche che questa Marlene-Pamela lascia comunque l'impressione di una figura irrimediabilmente lontana dall'algida personalità, e dal fascino ambiguo tipicamente nordeuropeo, della Dietrich. Orso Maria Guerrini è uno Josef von Sternberg più fantasma che personaggio reale, mentre il giovane David Sebasti è il "bello senz'anima" Burt Bacharach, trentenne amante di una Marlene quasi sessantenne. *Francesco Tei*

La mondina e il cardinale

MICHELINA, di Edoardo Erba. Regia di Alessandro Benvenuti. Musiche di Federico Odling. Scene di Tiziano Fario. Costumi di Massimo Poli. Luci di Laura De Bernardis. Con Maria Amelia Monti, Giampiero Ingrassia, Amerigo Fontani, Mauro Marini, Gianni Pellegrino, Anna Lisa Amodio. Prod. Teatro Stabile di FIRENZE.

La Lomellina delle risaie negli anni Cinquanta è lo scenario di questa divertente commedia musicale che vede protagonista una mondina (Maria Amelia Monti) trasformata da un cinico cantante (Giampiero Ingrassia) in una soubrette. Sono gli anni dell'Italietta di Macario, anni di povertà ma anche di impulsi propulsivi alla ricostruzione, di voglia di divertirsi nelle balere e nei varietà. Da questo *humus* prende il la questa nuova commedia di Edoardo Erba, che ha ritmo, inventiva, un linguaggio brioso e canzoni composte appositamente. Ma il tema proprio leggero non è in quanto a complicare la vicenda si inserisce un macchinoso processo di beatificazione sulla cui traccia si pone nientemeno che un cardinale, il Dorigo, che della soubrettina si innamora per via di quel mix di ingenuità e freschezza, di furberia e civetteria che caratterizzano l'ex mondina e la rendono irresistibile. L'umorismo della situazione (unito alla sua improbabilità) fanno in modo che la vicenda dei due fidanzatini scomodi al Vaticano si risolva in una serie di battute ed eventi a sorpresa che mettono in luce la particolare bravura di Giampiero Ingrassia nel rendere questo "imprenditore delle scene" da strapazzo un personaggio assai simpatico e convincente. Bene anche la Monti su cui la penna di Erba ha plasmato il personaggio della mondina. Forse ci saremmo aspettati che la vicenda virasse un po' verso la satira sociale sui tempi e sulle mode di quegli anni. *M a*

Nella pag. precedente, una scena di *Macbeth*, di Shakespeare, regia di Gabriele Lavia; in questa pag. Giampiero Ingrassia e Maria Amelia Monti in *Michelina*, di Edoardo Erba, regia di Alessandro Benvenuti.



Ugo Chiti

La domestica e lo scarafaggio conversazioni in casa KAFKA

La drammaturgia e il teatro di Ugo Chiti incontrano una grandissima attrice, una protagonista "storica" del mondo tradizionale della nostra scena come Giuliana Lojodice. Il risultato è indubbiamente felice. Chiti riattraversa, nel suo percorso di autore-regista, addirittura per la quarta volta *La metamorfosi*, che contiene alcuni temi vicini alla sua sensibilità, quale quello della famiglia come luogo che nasconde sofferenza, incubi e orrori. Il tema del rapporto negativo di Gregorio con la sua famiglia (possibile causa, anch'esso, della sua "metamorfosi"?) era centrale nei tre precedenti esperimenti teatrali di Chiti da *La metamorfosi*. Qui, invece, il tema è - sono parole dell'autore - «la tragedia di ogni diversità, la condizione estrema del vivere accanto al dolore». E il testimone primo, e il fulcro di questa «passione e morte» (non usiamo a caso questi due termini) del commesso viaggiatore Gregorio, e della sua famiglia, diventa un personaggio, tutto nuovo e originale: la domestica Anna K., che unifica due figure presenti nel testo originale, la prima domestica, poi licenziata, e la seconda, assunta apposta per accudire Gregorio-scarafaggio. Anna K. assume un rilievo dominante, e diventa protagonista. Della seconda domestica dei Samsa il personaggio di Chiti prende il rapporto confidenziale con Gregorio scarafaggio, la sua totale mancanza di paura, fino allo stabilirsi di una comunicazione tra lei e il mostro. Ma l'autore, assecondato egregiamente dall'interprete, va molto più in là nel mostrarci questa donna un po' goffa e inopportuna, povera di spirito (almeno in apparenza), che pian piano prende su di sé il peso del dolore più orribile e sovrumano, senza patetismi, assumendosi il compito che gli altri rifiutano, perché non sono - non per colpa loro - all'altezza di accettare. E, per la prima volta nel suo lungo itinerario nei territori del dolore e dello strazio, Chiti sembra raggiungere una *pietas* che è quasi cristiana. Non a caso,

LE CONVERSAZIONI DI ANNA K., testo e regia di Ugo Chiti. Scene di Daniele Spisa. Costumi di Giuliana Colzi. Luci di Marco Messeri. Musiche di Vanni Cassori e Jonathan Chiti. Con Giuliana Lojodice, Lucia Socci, Giuliana Colzi, Massimo Salvianti, Dimitri Frosali, Andrea Costagli, Alessio Venturini. Prod. Arca Azzurra Teatro, SAN CASCIANO (FI) - Teatro Eliseo, ROMA.

forse, nel finale arriva l'inattesa "confessione" di Anna di sensazioni che lei vive come morbide e colpevoli; cosa che la rende più autenticamente umana, evitando il rischio di farne una santa, o anche una creatura superiore. Al resto della compagnia - gli attori di sempre dell'Arca Azzurra - sono affidati i risvolti non meno importanti del complesso ordito della scrittura, che ha valso a queste *Conversazioni* il Premio Riccione: Lucia Socci (la figlia) appare la più convincente, mentre qualcun altro (ad esempio Massimo Salvianti, il padre di Gregorio) paga forse la minore definizione ed efficacia drammaturgica del suo personaggio. La prova di tutti, comunque, resta soddisfacente. La scena di Daniele Spisa era pensata per rivelare, svelare e nascondere, i diversi spazi domestici e l'orrore supremo in essi contenuto. Ma, alla lunga, questo pur funzionale andirivieni "ronconiano" di pannelli e pareti finisce per stancare. *Francesco Tei*

evidentemente non era questo l'intento dell'autore lombardo affiancato da un Alessandro Benvenuti alla regia (ma di lui avevamo apprezzato regie ben più cattive) che tutto ha puntato sulla commedia musicale. Con grande divertimento del pubblico. *Renzia D'Inca*

Romanina, il primo trans

ROMANINA, drammaturgia di Luca Scarlini e Anna Meacci. Regia di Giovanni Guerrieri. Costumi di Pier Paolo Tessarin. Luci di Marco Santambrogio. Con Anna Meacci. Prod. Fuoricorso, FIRENZE - Armunia Festival, CASTIGLIONE-CELLO (LI).

Chi, ripercorrendo con la memoria le pagine della sconvolgente autobiografia *Io, la Romanina: perché sono diventata donna*, si aspettava uno scandalo, sarà rimasto probabilmente deluso. Perché lo spettacolo di Anna Meacci e Luca Scarlini è tutto fuorché pruriginoso. La vicenda di Romina Cecconi, al secolo Romano Cecconi, primo transessuale d'Italia, passato alla cronaca per la permanenza in carcere e gli scandali sollevati nel dopoguerra, è anzi trattata con garbo e ironia. L'orfanotrofio, il circo, i fugaci rapporti mercenari nelle notti fiorentine, il carcere, il confino nel paese di Volturino, l'operazione a Losanna e la riconquista di un'identità vengono deformati sotto la lente di una giocosità ispirata e insistita, che ribalta il potenziale pruriginoso in parodia, prendendo in giro un'Italia perbenista che non c'è più. Sola sul palcoscenico, Anna Meacci è brava a trasformare se stessa in uomo, per poi tornare donna, e a dare voce ai personaggi che hanno conosciuto da vicino la Romanina, dal maresciallo della Buoncosemme alle comari di Volturino, squadernando il ritratto divertito e disilluso di un'Italia bigotta e paesana, tenacemente aggrappata a un'idea tutta esteriore di decoro. Il mestiere di intrattenitrice della Meacci c'è e si sente, nel vagheggiamento dei sogni di gloria della Romanina adolescente, nel coro delle voci di strada dei clienti, nel bisticcio, tutto interiore, tra Romano e Romina, simboleggiati sulla scena dalle scarpe da uomo e da un vestito di *paillettes*. Certo, sarebbe stata necessaria, probabilmente, una maggiore attenzione per i risvolti più intimi della vicenda: quella sottile malinconia che a tratti sorprende Romanina nelle sere d'inverno è ancora poco tratteggiata, ma la riscrittura di Scarlini della Meacci è funzionale alla figura di una donna fondamentalmente allegra, con la battuta sempre pronta e la gioia di vivere in corpo, nonostante il dramma dell'identità e le cento battaglie intraprese. E tanto basta per conquistare le simpatie dello spettatore, a dispetto dei vincoli di censura e delle difficoltà incontrate dallo spettacolo nel suo lungo iter produttivo. *Roberto Rizzente*



Paolo Poli

Il retrogusto amaro dell'Italietta di Parise

Attenzione: a momenti sembra il "solito" Paolo Poli, deliziosamente sfacciato - eppure di gusto sopraffino e raffinatissimo - impietoso e irriverente al massimo grado, fanciullesco, giocherellone nel suo mostrarsi preda, ancora una volta (con il massimo di divertimento e sarcasmo) di una insopprimibile nostalgia dell'Italietta di altri tempi. Nostalgia che pure si fa beffarda, immancabile irrisione, tenera e cattiva contemporaneamente. Insomma, *Sillabari* sembra l'ennesimo "come eravamo" alla Paolo Poli tra anteguerra (anche remoto) e dopoguerra, fino alle atmosfere di un'epoca comunque lontana. E invece no: pure nei binari di un tipo di spettacolo che resta sempre quello da decenni, per l'estroso e metamorfico mattatore fiorentino - balletti di finte girls, musiche colte e accattivanti, scenari dipinti di Lele Luzzati (stavolta purtroppo postumi), siparietti, assoli di improbabili primedonne (sempre lui, ovviamente, travestito) - ebbene, all'interno di questa inalterabile confezione, *Sillabari* ci mostra, a tratti, un Poli diverso. Amaro, quasi preso da

un cinico e insieme struggente senso del tempo che passa, contemplato quasi con dolente rassegnazione (è troppo scorgere in questa intonazione più cupa - anche se comunque disincantata - un'ombra di sentimento personale?). E poi, soprattutto - in queste scenette un po' recitate un po' narrate - ecco un manifestarsi più enigmatico e inquieto del solito di tensioni, turbamenti, sensazioni, sentimenti inespressi. Quelli delle piccole, apparentemente "vuote" e incompiute storie dei *Sillabari* di Parise, che Poli ha il merito di rispolverare, mostrando - indirettamente - come con queste sue opere l'autore veneto avesse preso una strada particolarmente innovativa e stimolante, almeno rispetto alla narrativa italiana, visto che aveva, e ha, pochi o nessun riscontro nel panorama della nostra letteratura dal secolo scorso a oggi. Se il primattore-autore-regista, irresistibile e unico come sempre, deve un po' ridurre, visti i suoi ottant'anni (comunque del tutto invisibili...), esuberanza e vitalità almeno fisica, una nota di merito se la meritano gli altri interpreti dello spettacolo, che se la cavano bene anche come attori non limitandosi a fare da goliardico corpo di ballo in leziosi e sempre incredibili abiti femminili. *Francesco Tei*



SILLABARI, di Paolo Poli da Goffredo Parise. Regia di Paolo Poli. Scene di Emanuele Luzzati. Costumi di Santuzza Cali. Luci di Francesco Barbagli. Musiche di Jacqueline Perrotin. Coreografie di Alfonso De Filippis. Con Paolo Poli, Luca Altavilla, Alfonso De Filippis, Alberto Gamberoni, Giovanni Siniscalco. Prod. Produzioni Teatrali Paolo Poli, FIRENZE.

Elogio della leggerezza

LEZIONI AMERICANE, di Italo Calvino, Regia di Orlando Forioso. Scene di Fabiano Di Marco. Costumi di Graziella Pera. Musiche di Gregorio Mario Modestini. Con Giorgio Albertazzi, Roberta Caronia, Rossella Zampiron. Prod. ROMA Spettacoli s.r.l. - Teatro di ROMA - Théâtre des Italiens, PARIGI.

La vecchiaia, è vero, rende giovani, accennava il conferenziere Giorgio Albertazzi alla fine del suo spettacolo incentrato su una delle più accattivanti *Lezioni americane*, quella sulla leggerezza, che Italo Calvino avrebbe dovuto tenere all'Università di Harvard nel 1985-1986. Lo spettacolo è snello, agile, godibile, rispetto a quello presentato otto anni fa, sempre con la regia di

Orlando Forioso, in un'edizione di Taormina Arte. Cosa è successo in questi anni? È successo che lo spettacolo ha rodato, è stato al Théâtre du Rond-Point di Parigi, il protagonista ha ridimensionato il suo Narciso e si è attenuto sulla scena a evidenziare più il pensiero di Calvino e meno il suo. Sulla scena una violoncellista, Rossella Zampiron, cerca di suonare i suoi brani, di continuo interrotta dai pensieri del professor Albertazzi intorno alla filosofia, alla scienza e alla poesia, cui fa da contrappunto Roberta Caronia che chiede chiarimenti, lo riprende con una mini-telecamera e ne proietta in diretta l'immagine assieme a spezzoni di suoi successi televisivi e cinematografici. Albertazzi argomenta e s'arrovela sulla pesantezza dell'hardware e

la leggerezza del software, se la rivoluzione industriale di oggi, con i circuiti sotto forma di bits, sia più leggera di quella del passato schiacciata da pesanti colate d'acciaio. Se *L'insostenibile leggerezza dell'essere* di Milan Kundera non sia altro in realtà «un'amara constatazione dell'ineluttabile pesantezza del vivere», passando poi in rassegna esempi di leggerezza rinvenibili nella poetica del *De rerum natura* di Lucrezio, nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Quanto poi a Dante, non è Beatrice a suscitargli veri sentimenti d'amore ma la Francesca da Rimini del V Canto dell'*Inferno*, mirabilmente recitato. Ecco poi una puntata su Cavalcanti e Guinizelli, un'altra in inglese sullo Shakespeare del *Romeo e Giulietta* e dell'*Amleto*, compreso il

Nella pag. precedente, Giuliana Lojodice in *Le conversazioni di Anna K.*, testo e regia di Ugo Chiti (foto: Lorenzo Bojola); in questa pag. Paolo Poli, regista e interprete di *Sillabari*, da Goffredo Parise.

monologo «Essere non essere», una sforbiciata sui mulini a vento del *Don Chisciotte*, virando poi sul *Cyrano di Bergerac* di Rostand e giungendo in francese alle ragnatele di Rimbaud e al maledetto Verlaine. Lo spettacolo-conferenza si chiude con un accenno a Borges e con un breve racconto di Kafka, *Il cavaliere e il secchio*, in cui questo oggetto in grado di volare dà il senso di quella leggerezza che commuove persino Albertazzi. *Gigi Giacobbe*

L'amore secondo Gaber

IL CASO DI ALESSANDRO E MARIA, di Giorgio Gaber e Sandro Luporini. Regia di Luca Barbareschi. Scene di Massimiliano Nocente. Costumi di Teresa Acone. Luci di Mario Esposito. Con Luca Barbareschi, Chiara Noschese e la Marco Zurzolo Band. Prod. Noctivagus, ROMA - Casanova Entertainment, ROMA.

Un uomo e una donna, soli in scena, recitano e interpretano canzoni indimenticabili di Pino Daniele, Sergio Endrigo, Bruno Lauzi, accompagnati dalle musi-

che jazz di Marco Zurzolo, rivivendo le gioie e i tormenti dell'amore che li ha uniti in passato. Una prova d'attore per Luca Barbareschi e Chiara Noschese che alternano i toni comici a quelli drammatici, le schermaglie d'amore, le litigate furiose a momenti di pacata riflessione in cui si interrogano non solo sul senso della loro storia, ma anche sulla capacità universale di un uomo e di una donna di ricevere e dare amore senza distruggersi l'un l'altro. I due attori, credibili e intensi, mostrano la loro bravura nella poliedrica capacità di scherzare, ridere, scambiarsi pacate opinioni, aggredirsi, sedursi, lasciarsi, come accade tra innamorati. Il testo, scritto e interpretato da Giorgio Gaber nel 1982 con Mariangela Melato, non era più andato in scena fino a che Barbareschi non lo ha riscoperto. L'attore e regista non inserisce canzoni di Gaber, ma innesta testi di altri cantautori così da ampliare la prospettiva sull'intricato tema dell'amore. Le canzoni eseguite dal vivo ora con l'orchestra, ora dallo stesso Barabareschi con voce e chitarra o con voce e pianoforte, diventano parte integrante dell'azione, trasformando il testo originale in un musical da camera che rende omaggio pienamente anche all'ideale di "teatro canzone" perpetrato da Gaber. Sullo sfondo la scenografia essenziale diventa "luogo dell'anima" e contenitore per i musicisti Marco Zurzolo, Antonino Armano, Peppe Timbro, Tony Miele, Leonardo De Lorenzo. *Albarosa Camaldo*

Ginzburg/Binasco

L'INTERVISTA FANTASMA di tre vite sconfitte

Un'intervista fantasma, dove l'unica cosa reale è il rapporto che si crea fra i personaggi in scena. E, come in controtuce, l'Italia degli anni compresi fra il 1978 e il 1988. Anni terribili di valori e sogni che si sfaldano, lasciando il posto a un desiderio confuso di salvare di quel passato quel che di bello e nobile vi è stato. Questo, con le parole stesse dell'autrice, l'intento dichiarato di una commedia che sembra scritta in punta di penna, nel segno di una leggerezza sorridente e di un'ironia venata d'assurdo. Come assurdamente s'intreccia a volte la vita degli uomini per le imprevedibili strade del caso. Una commedia del 1989, che Valerio Binasco, per la seconda volta alle prese con un testo di Natalia Ginzburg dopo l'allestimento di *Ti ho sposato per allegria* del 2005, conduce con felicissima mano di regista e di interprete, riuscendo a fare di questa pièce uno spettacolo di grazia ed equilibrio perfetti. Dove tutto, dalle scene di Antonio Panzuto alle musiche di Antonio Di Pofi, si armonizza con efficace essenzialità. E dove la recitazione, curatissima, di un terzetto di attori assai affiatati, tra cui Azzurra Antonacci, che al suo giovane ruolo infonde il senso di un distacco generazionale perfino un po' aggressivo, si afferma come strumento affilato e insostituibile di penetrazione psicologica, attraverso cui rivelare, oltre le parole, spiragli di angosce nascoste e segreti pensieri. Come accade in particolare con la Ilaria di Maria Paiato, ritratta in una dimensione quasi pedestre di donna disordinata e pigra, in perenne attesa di un compagno che la fama e i numerosi impegni continuano a trascinare da una città all'altra. Mentre lo sguardo, a tratti trasognato e quasi perso nel vuoto, concorre con una gestualità minuziosa di malleabilità parca e sapiente a rivelare venature profonde di rassegnazione insoddisfatta e ribelle, che dallo stesso scrutare possibili vie di fuga sembra trarre la forza di una dolorosa e combattiva dedizione. Accanto a lei, lo stesso Binasco s'inoltra con gradualità sfaccettata nell'entusiasmo emozionante e ingenuo di un giovane giornalista, venuto a incontrare l'uomo da lui tanto ammirato per una intervista che non si farà mai, se non quando, in una maturità nuova di amori e orizzonti delusi, non la cerca più o addirittura la teme. Chiudendo la tessitura divertente e lieve dei tre incontri in cui si articola la commedia sulla malinconia sospesa di vite sconfitte, che gli anni e il dolore hanno intrecciato in comunanza di profonda e solidale intesa umana. *Antonella Melilli*

L'INTERVISTA, di Natalia Ginzburg. Regia di Valerio Binasco. Scene di Antonio Panzuto. Costumi di Sandra Cardini. Luci di Pasquale Mari. Musiche di Antonio Di Pofi. Con Maria Paiato, Valerio Binasco, Azzurra Antonacci. Prod. Teatro Eliseo, ROMA - Teatro Stabile di FIRENZE.

Una Rosa che non sboccia

LA ROSA TATUATA, di Tennessee Williams. Traduzione e adattamento di Masolino D'Amico. Regia, scenografia, disegno luci di Francesco Tavassi. Costumi di Maria Rosaria Donadio. Musiche di Luca Dorozi. Con Mariangela D'Abbraccio, Paolo Giovannucci, Dajana Concione, Gabriele Russo, Francesco Tavassi, Federica Restani, Jacqueline Ferry, Antonietta Rado. Prod. Teatro e Società, ROMA.

Non fu un capolavoro neanche il film diretto da Daniel Mann, che nel 1955 fece vincere l'Oscar ad Anna Magnani né grande fortuna hanno avuto le varie edizioni teatrali. La ragione è probabilmente da ricercare proprio nel testo di Tennessee Williams e nella sua ambigua e incerta struttura, insieme teatrale e cinematografica.



ca. Siamo di fronte a un susseguirsi compulsivo di ambienti diversi, ma, soprattutto, a un continuo intrecciarsi di "interni" ed "esterni", che hanno come inevitabile effetto quello di disperdere l'attenzione per la storia. E anche il genere teatrale non è proprio sicuro. Sembra una tragicommedia con doppio lieto fine, ma quando il gioco scenico si fa più serrato, il testo scivola più che altro nella farsa, nella commedia grottesca. Forse è semplicemente una commedia leggera, ironica, sul sud e sull'italianità. Plausibile quindi nello spettacolo diretto da Francesco Tavassi, far parlare alla protagonista un "dialetto" teatralmente più riconoscibile come quello partenopeo. A tal punto che la Serafina di Mariangela D'Abbraccio ci ricorda di più, anche per posture e temperamento, la pizzaiola di Sophia Loren, nel film *L'oro di Napoli*, piuttosto che la sarta forte e volitiva della Magnani. Ma è proprio la vicenda a non tenere più la scena e non farci più appassionare alla triste storia di Serafina che il giorno stesso in cui crede d'essere incinta rimane vedova del marito camionista. Ossessionata dal ricordo, si rinchioda in casa per tre anni a venerarne l'urna, impedendo anche alla giovane figlia di vivere una vita sociale normale. Finché non ha conferma del fatto che l'amatissimo marito la tradiva. A quel punto entra nella sua vita un altro camionista di cui Serafina si innamora come il suo primo uomo, complice, proprio, una rosa tatuata. Un *melò* grottesco che avrebbe forse preteso una certa leggerezza di tocco registico, mentre Francesco Tavassi fa di tutto per complicare ancora di più in scena caratteri, situazioni e ambienti; non certamente aiutato da un adattamento "a schema libero" di Masolino D'Amico. Mariangela D'Abbraccio è brava e volenterosa, ma tutto quello che fa sembra girare a vuoto come l'intero spettacolo.

Giuseppe Liotta

Scandalo d'epoca

IL PIACERE DELL'ONESTÀ, di Luigi Pirandello. Regia di Fabio Grossi. Scene e costumi di Luigi Perego. Luci di Valerio Tiberi. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Leo Gullotta, Martino Duane, Paolo Lorimer, Mirella Mazzeranghi, Marta Richeldi, Antonio Fermi, Federico Mancini, Vincenzo Versari. Prod. Teatro Eliseo, ROMA.

Non un interno altoborghese o aristocratico, ma la "casina di cristallo" tra-



sparente immaginata in una sua poesia da Palazzeschi, simbolo di innocenza e di limpidezza. È lì che, per evidente contrasto, il regista Fabio Grossi ambienta *Il piacere dell'onestà*, in cui sulla scena ci si affanna a nascondere, dietro una macchinosa e ipocrita finzione, la disdicevole realtà di Agata Renni messa incinta dal marchese Coli, sposato. Un... guaio avvenuto per colpa - anche - dell'eccessiva indulgenza (per non dire complicità) della mamma della ragazza, preoccupata dall'avviarsi della figlia allo zitellaggio perché a 27 anni (!) era ancora nubile. Ed esce, letteralmente, da un albero, quindi da una dimensione di purezza "naturale", originaria, Angelo Baldovino, che dovrebbe sposare Agata per nascondere lo scandalo dando il suo nome al bambino in arrivo. Ma con la sua "onestà", proclamata e fittizia quanto reale e profonda nell'intimo, Baldovino scompagnerà in maniera drastica i piani del marchese e della madre di Agata. Gullotta è un Baldovino infaticabile ragionatore, inarrestabile con la sua logica paradossale eppure inattaccabile, che soggioga quasi violentemente i suoi interlocutori: a cominciare dal marchese eccessivamente grottesco (se non buffo) di Martino Duane. Il suo metodico, insistito, addirittura implacabile procedere tra argomentazioni serrate e ragionamenti che stritolano i disegni dei suoi interlocutori sembra rendere il dramma pirandelliano più cerebrale e più complesso da seguire. Ma da tutta questa razionalità devastante scaturisce, a squarci, un'umanità toccante e profonda che può commuovere. E allora appare pienamente credibile, sull'onda dell'emozione che il personaggio suscita anche in noi, che Agata decida - a sorpresa - di seguirlo, e di diventare davvero sua. In un allestimento un po' schematico, che ama sot-

tolinare i temi del dramma più vicini alla nostra attualità - la corruzione, l'onestà come eccezione in un mondo di ruberie e di imbrogli - non appare esaltante la prova della compagnia: il migliore, tutto sommato, dopo Gullotta è Paolo Lorimer, un Maurizio Setti appropriato, anche se senza alcuna sorpresa.

Francesco Tei

Ballando il tip tap a Sherwood

ROBIN HOOD, musiche e liriche di Beppe Dati. Regia di Christian Ginepro. Coreografie di Fabrizio Angelini. Scene di Aldo De Lorenzo. Costumi di Sabrina Chiochio. Direzione musicale di Giovanni Maria Lori. Con Manuel Frattini, Valeria Monetti, Simone Sibillano, Marco Manca, Lello Abate, Diego Casalis, Mimma Lovoi, Chiara Scipione e 15 ballerini-cantanti. Prod. Nausica, ROMA.

Dopo *Pinocchio* e *Peter Pan*, Manuel Frattini si dedica a un altro personaggio, amato dai ragazzi, Robin Hood. Diretto dal poliedrico ballerino-cantante Ginepro, al suo debutto alla regia, Frattini limita volutamente le parti danzate, riservandole a momenti spettacolari come il tip tap nella foresta di Sherwood, e lascia spazio alla recitazione, in cui tocca corde intense, e al canto, misurandosi in vocalità complesse, così da costruire un personaggio a tutto tondo. Infatti il suo Robin, che non ha il *physique du rôle* dell'immaginario collettivo o dell'eroe cinematografico impersonato da Kevin Costner, conserva debolezze e tenerezze di un giovane che si innamora della bella Marianna, ma anche la determinazione di chi vuole difendere i suoi amici e diventare un benefattore. Uno spettacolo ricco di *verve* e di ritmo, in cui suggestive sono le scene che si trasformano rapidamente da foresta a reggia e le musiche, create appositamente da Beppe Dati (autore tra gli altri di Raf, Masini,

Nella pag. precedente, Azzurra Antonacci e Valerio Binasco in *L'intervista*, di Natalia Ginzburg, regia di Valerio Binasco; in questa pag., Manuel Frattini e Valeria Monetti in *Robin Hood*, regia di Christian Ginepro (foto: Federico Riva).



Pausini, Guccini), che consolidano il filone della via italiana al musical. Abili ballerini e cantanti si muovono sia sul palco sia fra gli spettatori coinvolti anche nel torneo medievale, con tanto di lancio delle frecce attraverso la platea Affiancano Frattini e Valeria Monetti, nel ruolo di Marianna, una delle scoperte di *Amici*, Mimma Lovoi, vivace balia napoletana che strappa risate e applausi a ogni apparizione, il frate di Lello Abate e il nuovo personaggio di Nuvola di Chiara Scipione, amica di Robin pronta a sacrificarsi per lui, che incarna lo spirito degli abitanti della foresta. *Albarosa Camaldo*

La densità della vergogna

MAGICK - AUTOBIOGRAFIA DELLA VERGOGNA, scritto e diretto da Lucia Calamaro. Con Benedetta Cesqui, Monika Mariotti, Lucia Calamaro. Luci di Gianni Staropoli. Prod. Teatro di ROMA.



È grande teatro *Magick*. Possiede caratteristiche scorrette: scostante e riservato, lungo, perlopiù lento, predomina oscurità e desolazione, monologante, carezza la noia, distrae come una ninnananna, eppure ipnotizza, eppure crea un mondo suo, eppure ci avvolge e ci preleva, e poi di nuovo ci irrita... ma cosa vuole questa donna con la sua triste storia? cosa ce ne frega della sua "infanzia difficile"? Però di nuovo ripiombiamo lì, anche noi, nella landa di nessuno, intrappolati da solitarie linee di luce, da uno sgorgare di parole che anebbiano l'ambiente, da ombre e spettri, da un'atmosfera densa di pensieri lisi. La densità è la cifra stilistica della Calamaro, il suo teatro si potrebbe quasi masticare. Altro aspetto fondante: la dialettica manichea tra ombra e luce, entità che abitano le zone liminari della vita, la nascita, la malattia, la morte. Sopra la tela grezza dell'India la pittrice Calamaro mostra l'atto della creazione artistica: si parte dal nulla (il suolo nudo calpestato), si lavora con poco (voce, corpo, qualche libro), si crea un mondo. Il minimalismo educa un prorompente vitalismo,

energia tellurica che agita le attrici. Come medium di un'evocazione spiritica la Mariotti, la Cesqui e la stessa Calamaro ospitano nei loro corpi i ricordi ingombranti dell'autrice e li mettono al mondo trasfigurandoli in significanti teatrali. Non è finzione ma stimolo teatrale, qualcosa che sembra avere l'urgenza della fisiologia, una dimensione di fatto antropologica. Sciamane in trance o algi di dottori di inizi Novecento appassionati d'ipnosi, la Cesqui e la Mariotti esorcizzano la paziente Calamaro facendola in mille pezzi tutti evidentemente compiaciuti. Affrontano uno spazio scenico vasto e vuoto, profondo, immensamente più forte di loro, e lo sottomettono proprio accettandone la sua potenza, il suo insopprimibile senso d'ignoto. In questa impari lotta tra volumi, giganteggiano attraverso una colonizzazione dello spazio che rimanda un senso di tragico. Vergogna è solo uno dei tanti nomi della vita. *Fabio Massimo Franceschelli*

(Pro)fumo di Londra

I 39 SCALINI, di John Buchan e Alfred Hitchcock. Adattamento di Patrick Barlow. Regia di Maria Aitken. Scene di Ludovico Riaro Storza. Con Nini Salerno, Roberto Ciufoli, Barbara Terrinoni, Manuel Casella. Prod. La 39 s.r.l., ROMA.



C'era una volta lo spaghetti-western. Questo vivace spettacolo «direttamente da Londra West End e in contemporanea da Broadway», nonché «vincitore del Lorence (sic!) Olivier award», come afferma il programma di sala clonato da *The Times*, sa un po' di cappuccino pudding. Maria Aitken parrebbe aver debuttato nel 2006 al Tricycle Theatre di Kilburn. Il suddetto teatro esiste, Ms Aitken chissà. Del resto, Patrick Barlow, l'autore, è il fondatore di un teatro immaginario, il National Theatre of Brent, location di una fortunata serie radiofonica. Insomma, siamo in clima virtual-surreale, per un *noir* tre volte tradotto in film, nazionalizzato, come la Montedison ai tempi del primo centrosinistra, dalla Premiata Ditta Ciufoli-Salerno, con il contributo della fascinosa Terrinoni, dell'abile Casella e della regista associata Hanna Berrigan, che ha diretto la pièce a Tel Aviv per il Teatro Nazionale d'Israele. Serata simpatica

con uno *slapstick* fatto di accelerazioni e travestimenti. Teatro nel teatro, lo spettacolo comincia tra galleria e palcoscenico. E prosegue come una spy story alla James Tont. C'è profumo di Coward nel *blend* di questo intrattenimento intelligente, interpretato, per così dire, in Fumo di Londra (tonalità di un tipico abito formale maschile). E l'accenno a un successo cinematografico con questo titolo ci conduce a una delle tante puntuali, indimenticabili interpretazioni dell'immortale Albertone: Sordi era un *british posh* fan italico alle prese con la realtà londinese. Un bel complimento per la compagnia in scena al Carcano di Milano, dove è stata ampiamente festeggiata dal pubblico. *Fabrizio Caleffi*

Chiamata per il dolore

UN MONDO PERFETTO, testo e regia di Sergio Pierattini. Scene e costumi di Barbara Bessi. Luci di Gianni Staropoli. Musiche di Gwyneth Schaefer. Con Milvia Marigliano, Nicola Nocella, Sergio Pierattini. Prod. Valdez Essedi Arte - Teatro, ROMA.



Di nuovo alle prese con un dramma familiare dopo aver raccontato ne *La Maria Zanella* una piccola storia di dolore legata alla tragedia del Polesine, Sergio Pierattini affronta da una prospettiva assolutamente inedita il delicato tema delle adozioni, indagando nella trama complessa e inestricabile dei sentimenti, a volte crudeli e per questo inespresi oppure dolorosamente portati alla coscienza, che avvolge come una gabbia una giovane coppia all'arrivo del tanto atteso bambino. Complicazioni e indugi burocratici si riflettono nelle ansie iniziali della moglie, il timore di un errore nelle transazioni, l'attesa per una telefonata che non arriva, lo sconvolgimento che l'assale avvertendo che un sogno a lungo desiderato sta finalmente per realizzarsi. Ma è un sogno che non porta felicità, che inaspettatamente si rivela infausto, e come una sciagura giunge a stravolgere una tranquilla vita coniugale, facendo vacillare e poi frantumando forse per sempre le certezze individuali, mettendo in dubbio la propria capacità di amare l'altro, il diverso. È un doloroso quanto inaccettabile (a se stessi) senso di estraneità che coglie di sorpresa la coppia all'arrivo di Manuel, il bambino



adottato che non riuscirà mai a integrarsi pienamente nella nuova famiglia, e dalla quale scapperà, abbandonato al proprio destino, in seguito a un ennesimo litigio con il padre: un ferroviere, una persona tutto sommato magnanima e forse (lui ma non la moglie) disposta anche a sacrificare la propria felicità, a rinunciare a quel mondo perfetto, di cui il modellino ferroviario che appare in scena fin dall'inizio, rappresenta la metafora più tangibile e al tempo stesso il desiderio mai pienamente coronato. Il dramma scorre tra le pieghe di un dialogo intenso e convulso, che asseconda il moto ondivago tracciato dalle emozioni dei protagonisti, i bravi Milvia Marigliano, nei panni di una moglie depressa e sull'orlo del suicidio, e Sergio Pierattini, in quelli del marito; e Nicola Nocella, nelle vesti poco convincenti del commissario che svolge indagini personali sulla fuga di Manuel. *Francesco Trapanese*

Silenzio, parla Otello

DESDEMONA E OTELLO SONO MORTI, di e con Roberto Latini e Monica Piseddu, Musiche di Gianluca Misiti. Aurofonia di Paolo Carrer. Video di Pierpaolo Magnani. Luci di Max Mugnai. Prod. Libero Fortebraccio Teatro, ROMA - Fondazione Pontedera Teatro, PONTEDE-RA (Pi).

Roberto Latini è un artista che ha fatto della ricerca tecnologica applicata al teatro la cifra stilistica della propria poetica. In questo *Otello* utilizza due tecniche estremamente sofisticate: la *motion capture* e l'aurofonia. Già sperimentata nell'*Ubu incatenato* la prima, al debutto assoluto la seconda, restituiscono, insieme, un senso tridimensionale alla storia, visualizzando in immagini gli stati d'animo dei personaggi e amplificando in sala, grazie a un sapiente quanto complicato apparato di microfoni, i bisbigli e i sussurri degli amanti, colti nell'intimità del talamo nuziale. Detto così il nuovo lavoro di Latini, quinta tappa del progetto Radiovisioni, dopo *Buio Re_da Edipo a Edipo in radiovisione*, *Per Ecuba_Amleto neutro plurale*, *Ubu incatenato* e il concerto scenico *Iago*, potrebbe sembrare uno spettacolo per iniziati. E invece la tecnologia è utilizzata per la più classica delle vicende: la storia d'amore tra Otello e Desdemona,

che Latini immagina - complici le suggestioni da Tom Stoppard - morti, confinati in un ipotetico aldilà, circoscritto da una teca di vetro. Il connubio tra le parole di Shakespeare e l'apparato scenotecnico è felice e ben riuscito: la tecnologia esplora gli stati d'animo degli amanti senza prevaricarli. Sembra, certo, di stare al cinema, ma la forza di certe scene (il sopraggiungere della gelosia, reso da una sequela di immagini in negativo, a dir poco sconvolgente) è tale

da avvicinare lo spettatore, che si sente catapultato dentro la teca di vetro, a tu per tu coi dubbi e i deliri esistenziali dei due contendenti. Certo, alla lunga, forse, il gioco può stancare, una maggiore modulazione dei toni, sarebbero stati probabilmente opportuni per spezzare il basso continuo dei mormorii e dei mezzi toni, ma è indubbio che la direzione di ricerca intrapresa da Latini sia rigorosa e coerente, senza deviazioni verso pericolose tendenze estetizzanti.

Rem & Cap

Passione e sacrificio la lunga attesa di Perla

È una vastità di spazio vuoto, che ha lo squallore desertico di una discarica punteggiata di pneumatici e abitata da un senso disperato di solitudine. Ma soprattutto di attesa per qualcosa che forse affonda le sue radici nel richiamo di un desiderio, di un sogno, di una passione. Quella della figlia Perla, tutta protesa all'arrivo di una figura maschile, un uomo forse o forse un dio, che dovrà portarla via. Un'attesa a cui i familiari, che l'hanno raggiunta nel luogo del suo isolamento, tentano inutilmente di strapparla. Fra preghiere, accuse, segni d'affetto, rinfacciamenti e colpevolizzazioni, che assediano l'anima della ragazza e la dilanano in un alternarsi di fragilità umana e di resistenza strenua, di ansia sfinita e di fede irriducibile. Mentre su tutto si dilata il senso di una drammaticità profonda, perfino ancestrale, che sembra affiorare dall'intimo scontro con un mondo privo di valori e punti certi. E che si rivela attraverso la stessa frammentarietà dei gesti e delle parole, eletta a espressione afasica di pensieri inseguiti nel segreto del loro ritmo interiore. Così che la stessa tangibilità dello spazio, dei suoni, degli oggetti si permea di quel "dolore perfetto" che ricorre nel titolo di quest'ultimo allestimento di Remondi e Caporossi. Un dolore intenso, assoluto, straziato, che percorre come un filo sotteso il testo, scritto nel 1962 e a distanza di tanti anni approdato al palcoscenico nel segno dichiarato di un teatro classico, primitivo e primordiale, attraversato di violenza e di vita, di passione e di morte. E che sigilla la sospensione di un'attesa che la purezza dell'anima dispiega in mistici riflessi di dedizione e di sacrificio. Mentre l'azione si fa metafora esistenziale di un mondo smarrito e di una ricerca che anela a una possibile salvezza d'amore. Inceppandosi spesso tuttavia sull'esilità del testo. Fino a diluire l'intensità dell'assunto in sostanza sfrangiata di cesure esitanti che si frappongono a ogni organica coerenza di ritmi saldi e tesi.

Antonella Melilli

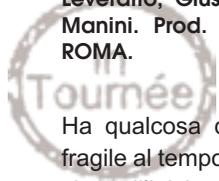
DOLORE PERFETTO, di Remondi e Caporossi. Drammaturgia di Claudio Remondi. Costumi e regia di Riccardo Caporossi. Musiche di Sandra Ugolini e Sergio Quarta. Luci di Nuccio Marino. Con Giuseppe Leonardo Bonifati, Alessandra Guazzini, Vincenzo Preziosa, Armando Sanna, Pasquale Scalzì, Alessia Spinelli. Prod. Club Teatro: Rem&Cap Proposte, ROMA.

Nella pag. precedente, un'immagine di *Magik - Autobiografia della vergogna*, testo e regia di Lucia Calamaro; in questa pag., una scena di *Dolore perfetto*, di Remondi e Caporossi, regia di Riccardo Caporossi.



Un drammatico vaudeville

I PARENTI TERRIBILI, di Jean Cocteau. Regia di Adriana Martino. Scene e costumi di Anna Aglietto. Musiche di Benedetto Ghiglia. Con Gloria Sapiro, Valentina Martino Ghiglia, Felice Leveratto, Giuseppe Mortelliti, Claudia Manini. Prod. L'Albero TeatroCanzone, ROMA.



Ha qualcosa di infinitamente tenero e fragile al tempo stesso la giovane madre che, all'inizio della pièce, appare boccheggianti e quasi sul punto di morire nella sua vestaglia sciatta e impatacchata. Ma più che alla pietà induce al sorriso e perfino al sospetto che la sua imprudenza di malata celi in realtà un tentativo di morte, quasi un ricatto di disperazione nevrotica incapace di sopportare oltre l'assenza inspiegabile del figlio. Inspiegabile per lei, che, possessivamente trepida, non riesce a vedere in lui un giovane ormai pronto all'amore. E si ribella indignata alle insinuazioni della sorella Léo, che da sempre ama il padre del ragazzo e per stargli accanto ha assunto su di sé il compito di governare l'immenso disordine della casa. Un dramma di velenosa amarezza che con una trama da *vaudeville* si addentra nel tessuto di una famiglia borghese, a sollevarne ipocrisie e rancori mascherati d'affetto e di lealtà. Come una schiuma di marciume che sottilmente intossica i rapporti tra i diversi elementi della famiglia. Dove, accanto a una moglie fragilissima e infantilmente tirannica, c'è un marito debole e inetto che la tradisce con la stessa giovane di cui è innamorato il figlio. E che, preoccupato di un'apparente rispettabilità, non esita a schiantare l'appassionato entusiasmo del ragazzo, imponendogli una dolorosa iniziazione, resa da Giuseppe Mortelliti con acerba freschezza, che nel suo concludersi lo apparenta a un ignaro Edipo destinato a uccidere non più il padre ma la

madre. Mentre, accanto a lui, la zia Léo sembra incarnare insieme alla ragazza l'ordine sociale di un disumano Creonte. Imponendosi, nell'interpretazione di Valentina Martino Ghiglia, come l'autentico demone di un inferno familiare che la regia di Adriana Martino conduce fra balenii ironici e sfumature d'assurdo verso un crescendo di tragica crudeltà. Fino a quella morte inattesa di madre bambina d'amore assoluto che, duttilmente impersonata da Gloria Sapiro, soccombe inerme sotto il peso insopportabile di un definitivo distacco. Antonella Melilli

Il futuro, incubo orwelliano

84.06, di Diana Arbib, Luca Brinchi, Maria Carmela Milano, Dario Salvagnini, Pasquale Tricoci. Musiche di Dario Salvagnini. Video di Diana Arbib e Luca Brinchi. Luci di Maria Carmela Milano. Con Stefano Cataffo e Roberta Zanardo (voce). Prod. Santasangre 2006, ROMA

L'incubo in scena. Certo, quello orwelliano. Come richiama lo stesso titolo, ponte numerico fra l'oggi e il futuro (in)definito dello scrittore inglese. Ma soprattutto l'incubo di una condizione dell'uomo sempre castrata: da una società disumanizzata, dall'abitudine, dal ripetersi di gesti e messaggi. E in un mondo dove la parola (e il pensiero) perdono sensi e libertà, non è un caso che *84.06* inizi in maniera meccanica, anticamera industrializzata che spiazza per violenza e impatto estetico-politico. Nel caos rumorista si muovono tentennanti cilindretti di ferro appesi al soffitto, improvvisamente lasciati cadere a spaccare mattoni che ogni costruzione rapresentano. Fisica e mentale. Immediatezza semantica di una drammaturgia senza parole. Raro trovare tanta forza, in una curiosa sintesi fra arti performative e l'approccio musical-emotivo degli Einstürzende Neubauten di Blixa. Distrutto il passato (il costruito), si vivono presente e futuro. E quasi da spettatori televisivi si osservano frammenti di una giornata tipo del protagonista. Corpo scultoreo (lo sport come strumento di igiene mentale e

totalitarismi), fisicità plastica, agisce comandato da una voce esterna che ne dirige pensieri e movimenti. È il controllo della mente, il fine ultimo del potere assoluto che sempre teme l'(in)tangibilità della libertà di pensiero. I Santasangre (dal nome jodorowskyano) lo interpretano attraverso un dosatissimo gioco di specchi fra realtà e videoinstallazione, con il bravo Stefano Cataffo a confondersi con un se stesso videoregistrato e per questo ancora più asettico. Splendido lavoro di commistione fra linguaggi e grammatiche, mentre due inquietanti scienziati sembrano dirigere il tutto un poco distanti, immersi in una strana atmosfera da fantascienza *vintage*, da albori del cinema. Diego Vincenti

Magical mistic tour

SINGAPORE, scritto e diretto da Marco Andreoli. Luci di Dario Aggioli. Con Anna Amato, Tommaso Cardarelli, Alessandro Loi, Maria Sole Mansutti. Prod. Circo Bordeaux, ROMA.

Un "viaggio allucinante" nei meandri della mente, nella sua capacità di organizzare ricordi e infine nel suo fiaccarsi sino a svanire. Si parte da un intricante paradosso - la materialità dei ricordi, ovvero la possibilità di riportare in vita "reale" cose e persone semplicemente ricordandole in ogni dettaglio - e si finisce per affrontare il paradosso opposto, ben più reale e sconvolgente: l'assenza di ricordi sgretola la personalità e la coscienza di sé, portando l'uomo che ne è colpito sino allo stato di raffinato meccanismo biologico, ma nulla più, nulla che sia compiutamente "essere umano". Il ricordo diviene quindi la sostanza fondante e irrinunciabile della nostra coscienza. Riflettendo ulteriormente, noi non siamo, bensì ricordiamo di essere. Argomenti pesanti e pensanti, quanto mai attuali, raccolti, analizzati e teatralizzati da Marco Andreoli nel suo recente *Singapore*. La precisione dei ricordi passa inevitabilmente per la precisione delle parole, varie ed abbondanti in questo testo, abbondanti eppure poche per l'argomento che affronta, poche ma forse troppe per uno spettacolo teatrale. È in questo difficilissimo equilibrio che il lavoro vive, soffre, gode. La drammaturgia è ben congegnata e anche sorpren-



dente (raro a teatro un testo che ci crei sorpresa!) ma le robuste dosi di dialoghi perlopiù interlocutori appesantiscono un paio di momenti nella prima parte della pièce. Nel resto delle scene il testo si contrae lasciando spazio all'azione; lì, ben sostenuto dai quattro attori, il ritmo sale e il lavoro decolla verso lo stile tipicamente "Circo Bordeaux", leggero, fresco, sbarazzino e al contempo malinconico, come un riuscito brano pop. Sono i momenti migliori dove la forma rende lieve (ma non banale) un contenuto devastante. Aperto e chiuso dalla citazione hitchcockiana di *Rebecca, la prima moglie*, lo spettacolo palesa doti rare nel nostro teatro e nella nostra stanca nazione: coraggio, originalità, intelligenza. *Fabio Massimo Franceschelli*

Flaiano spiegato ai poveri

LA GUERRA SPIEGATA AI POVERI, di Ennio Flaiano. Regia di Francesco Frangipane. Scene di Salvo Ingala. Costumi di Laura Fronzi e Petra Vesentini. Musiche di Toni Fornari. Con Toni Fornari, Massimiliano Giulio Benvenuto, Francesco Cutrupi, Vanessa Scalerà, Davide D'Antonio, Arcangelo Iannace, Francesco Frangipane. Prod. DoppiaEffe, FIRENZE - Argot Studio, ROMA.

Si parla molto di pace, come se fosse questa la massima aspirazione del mondo. Ma basta guardarsi attorno per scoprire che la guerra percorre una buona metà del globo e che, là dove essa non è ancora scoppiata, non mancano segni minacciosi di possibili futuri conflitti. E in fondo la stessa storia di popoli e nazioni non è che un susseguirsi di aggressioni e di battaglie combattute nel nome di una sete di potere che, in questa *Guerra spiegata ai poveri* scritta nel 1946, Ennio Flaiano stigmatizza in tutta la sua cinica assurdità. Un testo divertente e incisivo come sapeva essere la penna dello scrittore, che, a dispetto degli anni trascorsi, appare oggi più attuale che mai, tanto da indurre il regista Francesco Frangipane a curarne un allestimento di encomiabile freschezza. Dove in particolare emerge a suscitare il riso la grottesca spudoratezza dei personaggi: un Presidente, un ministro della guerra, un ministro dell'interno e uno in gonnella, tanto grazioso

quanto guerrafondaio nella difesa delle pari opportunità. Tutti così entusiasti del conflitto appena dichiarato, e soprattutto di quello già in programma, da non rendersi conto della grettezza e della stupidità delle argomentazioni con cui cercano di convertire alle armi un povero giovane, destinato ad esserne l'ingenua vittima sacrificale. E tanto meno della scoperta incoscienza con cui, dimentichi del bene del paese e con la connivenza di un religioso pronto a suggerire improbabili valori crociati alla gratuità della guerra, svuotano il concetto di democrazia in retorica speciosa e strumentale di egoistiche mire di affermazione e di potenza. Elementi tutti che i giovani interpreti restituiscono sulla scena spoglia con qualche ridondanza di sarcastica accentuazione. Mentre con gradevole misura Toni Fornari intreccia sulla sua chitarra canzoni di De André, Trilussa e Boris Vian, a sottolineare la sostanza amara dello spettacolo con un controcanto di lucidissima ironia. *Antonella Melilli*

E Julie buttò il rasoio

LA SIGNORINA GIULIA, di August Strindberg. Traduzione di Franco Perrelli. Regia di Armando Pugliese. Scene di Andrea Taddei. Costumi di Silvia Polidori. Musiche di Germano Mazzocchetti. Luci di Corrado Rea AILD. Con Vanessa Gravina, Edoardo Siravo, Simonetta Graziano, Gabriella Casali, Valeria Mafera, Lucia Bazzocchi, Salvator Spagnolo. Prod. Teatro Stabile d'Abruzzo, L'AQUILA.

Siamo alla fine dello spettacolo: il perfido Jean dà in mano a una spaurita Julie il rasoio con cui aveva appena finito di radersi, lei lo afferra, ma invece di uscire decisa dalla porta per uccidersi, rimane in scena e butta a terra la luccicante lama. La Signorina Julie non si suicida più. E, se possiamo intuire quel che può accadere al miserabile Jean, è più difficile capire quale potrà essere il futuro, ovviamente drammaturgico, di Julie. Il problema è che Strindberg non è Ibsen, e Julie non è Nora. Il finale aperto era iscritto nel dramma ibseniano, così come l'esito da "tragedia naturalistica" nel testo di Strindberg: averlo, da un punto di vista registico, eluso, conferma l'impressione avuta fin dall'inizio della rappresentazione di uno spettacolo *theatrically incorrect*. Già la scenografia

sviluppata in altezza, su due piani, apre a due spazi "esterni" che annullano l'unità di luogo, fondamentale allo sviluppo della vicenda. La stessa azione viene "frammentata" in vari punti della scena, senza che nessuno di essi diventi, comunque, particolarmente significativo per gli snodi drammatici del testo. E anche il tempo in cui si svolge la storia, tutto nel corso di una notte, quella della Festa di San Giovanni, sembra non importare più che tanto. Quello che veramente conta in questa rappresentazione è l'attrazione fatale che spinge Julie a cadere nelle braccia dello stalliere Jean, nient'altro. Personaggi travolti da un insolito destino in una calda notte di San Giovanni. Quasi un fotoromanzo, o un dramma romantico di metà Ottocento. Tutti e tre i personaggi appaiono fuori posto, come venuti da un altro contesto, da un diverso dramma (*Giocosa, Capuana*). Gli attori, Vanessa Gravina (una Julie timida e "incolpevole"), Edoardo Siravo che fa di Jean un *villain* dal piglio troppo borghese, e Simonetta Graziano (una Kristine risentita ma distante dai due amanti di una notte), non sono "in parte"; indifferenti gli uni agli altri, amministrano le loro battute con notarile partecipazione, privi di quello scatto, quella passione, quell'odio reciproco che li avrebbe dovuti tenere insieme nella stessa stanza dell'ebbrezza sessuale, della vertigine, della tortura e dello scacco

f i n a l e .
Giuseppe Liotta

Nella pag. precedente, una scena di *I parenti terribili*, di Jean Cocteau, regia di Adriana Martino; in questa pag., Vanessa Gravina ed Edoardo Siravo in *La Signorina Giulia*, di August Strindberg, regia di Armando Pugliese.



Emma Dante

Le pulle, tragici sogni di impossibili normalità

È coraggioso il Teatro Mercadante di Napoli a produrre questo spettacolo di Emma Dante, non facile, magari per qualcuno "scandaloso", certo non appartenente alla categoria del "teatro digestivo". E fa bene, perché guidare un pubblico il più possibile eterogeneo alla conoscenza di spettacoli complessi e artisti emergenti è (o dovrebbe essere) una delle funzioni di un Teatro Stabile pubblico. A dimostrarlo gli applausi bipartisan di signore in pelliccia e giovani fan della regista-autrice palermitana. Che questa volta torna, dopo tanti anni, in palcoscenico nel ruolo di una sorta di *gran maitresse*, versione *dark* di una Regina Mab di shakespeariana memoria, a guidare, con belle e inaspettate doti canore, tre fate a cui affida la tormentata ricerca di un'identità sessuale di cinque "pulle" (puttane, in dialetto palermitano). È un dolente viaggio onirico, ma anche realisticamente crudo, quello che compiono Ata, Rosi, Sara, Moira e Stellina: attraversa vissuti disperati e sogni di una impossibile "normalità" fatta di desideri di famiglia, figli, matrimonio e di tanti luoghi comuni dell'immaginario nazional-popolare, dai sentimentalismi kitsch di tanto folklore televisivo al desiderio patologico di un corpo perfetto (si pensa a Rucello, nei momenti più *noir* anche a Moscato). Peni di gomma agitati compulsivamente sono le bacchette magiche delle tre fate nella disarticolata, e un po' insistita, danza iniziale costruita, come gli intermezzi successivi, su suggestioni da tanztheater filtrato da una fisicità marcatamente grottesca alla Pippo Delbono. Il loro incantesimo sprofonda le pulle in un sogno-incubo in cui a turno si confessano tra parossistiche sedute di *maquillage* collettivo e devote preghiere alla minchia, *paillettes* e *guepiere*. C'è Rosi (Sandro Maria Campagna), la pulla aspirante ballerina che, impalata con un ferro arrugginito da una banda di delinquenti, racconta e danza goffamente il suo strazio sulle note struggenti del *Lago dei cigni*, momento indimenticabile. Ci sono Sara (Sabino Civillieri), la pulla anoressica che sogna di pesare 40 kg vomitando qualsiasi cosa (altra scena parecchio insistita); Moira (Antonio Puccia), costretta a prostituirsi dalla madre fin da bambina; Ata (Ersilia Lombardo), il trans che ha abbandonato l'amatissimo padre per non confessargli la sua volontà di cambiare sesso; e infine Stella (uno strepitoso Carmine Maringola), che desidera con tutte le sue forze sposare il pescivendolo Rocco. A lei si deve il folgorante finale, un onirico matrimonio in bianco che inizia festoso per poi trasformarsi in una lugubre cerimonia con bambole gonfiabili dalla dubbia identità sessuale destinate a sgonfiarsi lentamente come i sogni delle cinque pulle. Spettacolo ambizioso quest'ultima fatica della Dante, da ammirare per la scelta di un tema scomodo, per l'ormai consolidata abilità di gestire la scena e di guidare un manipolo di ottimi attori, ma soprattutto per essersi buttata (come già in *Cani di bancata*) a esplorare nuovi territori possibili del suo fare teatro, contaminando i generi e cercando inusuali equilibri tra parola, canto e danza. Operazione nel complesso riuscita anche se, a parte qualche lungaggine già in fase di riassorbimento dopo le prime repliche, c'è un neo che un po' snobisticamente non si vuole estirpare: il rifiuto di usare i sottotitoli (siciliano e napoletano le lingue dominanti), andando così a penalizzare la comprensione di tanti, fondamentali momenti di questa spiazzante "operetta amorale". *Claudia Cannella*

Giacomo il torturatore

LA STANZA SCURA, tratto da *Maria Giuseppa* di Tommaso Landolfi. Drammaturgia e regia di Renato Carpentieri. Scene di Francesco Esposito. Costumi di Annamaria Morelli. Luci di Lello Serao. Con Antonello Cossia. Prod. Libera Scena Ensemble - NAPOLI.

Davvero una gran bella prova d'attore quella di Antonello Cossia in *Maria Giuseppa*, lo spettacolo che Renato Carpentieri ha tratto dall'omonimo racconto di Tommaso Landolfi. Un monologo recitato secondo registri espressivi - vocali e corporei - di grande efficacia e solo a tratti contrappuntato da brevi inserti musicali che ne scandiscono i passaggi. Un gioco di allucinate invenzioni, una continua scomposizione del narrare fatta di scatti umorali, di esplosioni fantastiche e di ghigni beffardi, in un linguaggio ricco di colori e di movimento capace di produrre un effetto vorticoso intorno a un centro inafferrabile. Cossia veste i panni di Giacomo, un piccolo aristocratico alquanto disturbato e mai cresciuto, che nella sua residenza di campagna - dove trascorre le sue inutili e vuote giornate estive - si diverte a torturare chiunque, animale o essere umano che sia, venga a contatto con lui. Bersaglio preferito, Maria Giuseppa, una povera contadina accolta in casa e tormentata con scherzi e angherie culminate in uno stupro - forse solo tentato, forse effettivamente compiuto - in seguito al quale, annichilita, muore. La scena, con i suoi pochi elementi (una balla di fieno, una panchetta, una sedia, qualche pietra), è completamente riempita dalla presenza logorroica del protagonista, che racconta con compiacimento misto a uno strano atteggiamento, poco o nulla rassomigliante al senso di colpa, le bravate perpetrate ai danni della governante, senza comprenderne l'effettivo portato. Il tono con cui il personaggio racconta le proprie debolezze e le proprie deviazioni, infatti, vorrebbe apparire improntato al rimorso, ma lo sviluppo del racconto fa capire che così non è. Giacomo proclama ipocrite intenzioni di cambiamento, ma in realtà resta quello che è e soprattutto quello che fa a danno degli altri e, in particolare, di Maria Giuseppa, la quale vive, agonizza e muore in una "camera scura", senza finestre sul mondo, così come senza contatti con l'esterno - nonostante la sua condizione in qualche modo socialmente privilegiata - sopravvive il suo carnefice. *Stefania Maraucci*



LE PULLE, testo, regia e costumi di Emma Dante. Scene di Emma Dante e Carmine Maringola. Luci di Cristian Zucaro. Musiche di Gianluca Porcu (alias Lu). Con Manuela Lo Sicco, Clio Gaudenzi, Elena Borgogni, Emma Dante, Ersilia Lombardo, Sandro Maria Campagna, Sabino Civillieri, Antonio Puccia, Carmine Maringola. Prod. Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI - Théâtre du Rond Point, PARIGI - Théâtre National de la Communauté Française, BRUXELLES.

Gesù secondo De Luca

MONTEDIDIO, dal romanzo omonimo di Erri De Luca. Testo e regia di Dani Horowitz. Scene di Eran Atzmon. Costumi di Yehudit Ofek. Musiche di Yuval Mesner. Con Itamar Argov, Claudia Della Seta, Amir Dulitsky, Royi Nave, Olek Mincer, Hila Meckier, Sebastiano Filocamo, Stefano Viali. Prod. Afrodita Compagnia, TEL AVIV - Teatro Comunale di HAIFA.

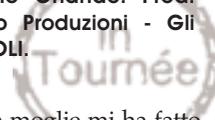
Sono diversi anni che a Tel Aviv "Afrodita Compagnia" - estensione femminile del teatro Arabo Ebraico di Jaffa - sfatando l'immaginario collettivo che spesso rappresenta le popolazioni semitiche angustiate nel salvaguardare la loro identità e a tenere salda l'ortodossia religiosa, opera nell'ambito della mediazione culturale nella convinzione che questa sia una delle vie d'uscita al conflitto. Lo spettacolo *Montedidio*, tratto dall'omonimo romanzo di Erri De Luca, andato in scena al teatro San Ferdinando di Napoli, è dimostrazione lampante di come non solo sia possibile vivere insieme, nella diversità di etnie, fedi religiose, convinzioni politiche, ma ciò può e deve essere modello sociale del futuro. Dal punto di vista più specificatamente teatrale l'allestimento non offre eccessivi spunti di interesse se non quelli di vedere recitare due terzi della compagnia in una lingua affatto estranea: l'italiano, appunto. E proprio questa azione puramente mnemonica, creando una sorta di sdoppiamento, ha posto in primo piano l'essenza parabolica del testo di De Luca (che ha curato la versione italiana con Claudia Della Seta). La storia, che si sviluppa alla fine degli anni '50 nel quartiere sorto sul Monte Echia, pare una trasfigurazione in epoca post-bellica della vicenda di Gesù, in cui un ragazzino di 13 anni va a lavorare nella bottega di un falegname dove conosce anche un calzolaio (il quale aspetta di veder spuntare dalla sua gobba delle ali per volare a Gerusalemme). Per il suo compleanno riceve in regalo un boomerang che diventa per lui un'appendice magica di se stesso. Giocando sui tetti conosce Maria (Maddalena redenta?), che si ribella alle attenzioni morbose di un viscido padrone di casa, e con lei scopre l'amore. Insomma, a parte la stucchevolezza di taluni passaggi e il vivianesco tratteggio esistenziale fotografato dal regista, il senso dell'operazione e il messaggio di speranza che questo lavoro contiene in sé, quelli, rimangono. *Francesco Urbano*

Cast all star

Atelier Reza defilé di luoghi comuni

All'inizio di quello che era stato annunciato come uno degli eventi imperdibili della stagione in corso ci si chiedeva che cosa differenziasse lo svolgersi della nuova pièce di Reza, la fortunata autrice di *Art*, dalla visione della puntata di un format televisivo un po' *Forum* un po' *Amici* (e un po' *Vivere*, di cui Boni adottava il *look*, se non la recitazione). Questo Albee in salsa francese è un soufflé che tosto s'affloscia. Il match tra i coniugi Houillé (Bonaiuto, petulante e il prode Orlando impegnato a spremere effetti a ogni battuta, la migliore delle quali, forse fuori testo, è «mia moglie mi ha fatto vestire da intellettuale di sinistra») e i Reille, la specularmente petulante Cescon e Boni, un po' piacione rutelliano un po' caimano proto-morettiano, in merito al bullismo del figlio dei secondi ai danni del figlio dei primi giungeva sulle scene milanesi preceduto dai successi parigini con la Huppert e londinesi con Ralph Fiennes. Come mai in Italia lo spettacolo non funziona altrettanto bene? Per via di un certo rancore "calcistico" da parentiserpenti nei confronti di quelli che i cronisti di una volta chiamavano "i cugini transalpini"? Perché la traduzione inglese del grande Hampton suonava meglio dell'originale, come la voce doppiata da Lionello di Allen è migliore di quella di Woody? Sarebbe un po' ingeneroso imputare alla signora Bonaiuto di non essere la signora Huppert. E spiace prendersela con l'autrice: la signora Reza è di molto simpatica e indubbiamente elegante. Ma *Dieu du carnage*, che pure due anni fa a Vienna ha vinto il Nestroy Theatreprize per la regia di Jürgen Gosch e che ha sbancato Parigi con la regia della stessa Reza, qui da noi non convince: insomma, ci lascia la sensazione di un pareggio al Meazza dell'Inter con il Torino... Colpa dell'allenatore, cioè, della regia di Andò, nella fattispecie? Niente di grave, intendiamoci: i nerazzurri restano ai vertici, così come la Reza continua a frequentare la testa della classifica. E Andò non se ne avrà male per l'accostamento allo Special One. Ma, andata com'è andata la messa in scena italiana, ci sono alcune considerazioni da fare. La prima è che si è avvertita la mancanza di una visione europea nell'impostazione della commedia: nel suo tono, intendo. Un tono e un soggetto che non è all'altezza e della brillantezza tematica e di dialogo di quello di *Art*, dove un bianco monocromo acquistato da un borghese scatenava l'inconscio BoBo. Qui l'aria di famiglia tende a liofilizzare una situazione più da *sit-com* che da *sophisticated comedy*: chi ha paura di Véronique Houillé? Le si contrappone una vivace, svagata Cescon, di cui si ammirano in ugual misura la presenza e la frizzante interpretazione. Ma non basta il tormentone del portatile che squilla in mano ad Alain l'avvocato e la facile polemicuzza contro le case farmaceutiche da lui difese a smaltare un copione in bilico tra intrattenimento *boulevardier* e *mariovaudage* del terzo millennio e a smaltire un dialogo prevedibile: c'è più *pathos* nel monologo "ghiaccio" di Albee che in tutto questo *jeu de massacre*. Alessio Boni gioca il ruolo dell'acchiappaspettatrici. E di nuovo ci tocca citare la tv: se lo show dal vivo per eccellenza si trova in debito d'ossigeno rispetto al piccolo schermo, davvero qualcosa non va. Resta da riferire degli applausi tributati alla "prima" dal (quasi) *tout Milan* e da ammirare l'abile *marketing* parigino per come promuove i suoi prodotti. *Fabrizio Caleffi*

IL DIO DELLA CARNEFICINA, di Yasmina Reza. Traduzione di Alessandra Serra. Regia di Roberto Andò. Scene e costumi di Gianni Carluccio. Con Anna Bonaiuto, Alessio Boni, Michela Cescon, Silvio Orlando. Prod. Nuovo Teatro Produzioni - Gli Ipcriti, NAPOLI.



Nella pag. precedente, un'immagine da *Le pulle*, testo e regia di Emma Dante (foto: Giuseppe Di Stefano); in questa pag. una scena di *Il dio della carneficina*, di Yasmina Reza, regia di Roberto Andò.



Gli orfani di Santa Lucia

SANTA LUCIA DELLA BELLA SPERANZA. Drammaturgia e regia di Sara Sole Notarbartolo. Scene di El Pampa. Luci di Marcello Falco e Silvia D'Alesio. Con Giulio Barbato, Claudio Valenzuela Benegas, Beatrice Ciampaglia, Valentina Curatoli. Prod. Galleria Toledo Stabile d'Innovazione-Taverna Est, NAPOLI.



Inizia quasi in sordina questa storia crudelissima di infanzia abbandonata, sembra quasi la cronaca di un forte disagio sociale. Poi, con uno scarto bello ma quasi impercettibile, per un miracolo che solo il teatro può manifestare, si fa travolgente ed emozionante rappresentazione. Così la vicenda del brefotrofo di Santa Lucia della Bella Speranza, accanto al suo valore di denuncia, al suo porsi come esempio di teatro civile, si sviluppa come potente momento rappresentativo, fatto di ritmi sapienti e coinvolgenti, che riesce ad allargarsi sino a divenire metafora di un mondo ai margini che diventa il nostro, da cui per tutti non vi è possibilità di fuga. La giovane regista Sara Sole Notarbartolo, con il suo gruppo Taverna Est, conferma le qualità espresse dal precedente *'O mare* ed anzi dimostra una accresciuta maturità sia a livello di composizione drammaturgica sia nel fornire al suo spettacolo una nuova scaltrezza di elaborazione scenica. Basata su di un progetto che ha preso vita tra l'Italia e la Bosnia, la messa in scena parla di quattro ragazzi chiusi in un orfanotrofo abbandonato, un labirinto in cui perdersi con le proprie storie, un luogo in cui trovare ricovero ma che può diventare anche una soffocante prigione da cui riuscire ad uscire con un atto liberatorio e definitivo. Quando Santa Lucia della Bella Speranza sarà divorata dalle fiamme, gli unici indagati saranno loro, forse colpevoli o forse anche innocenti e in fondo poco importa perché la solitudine e l'abbandono sono tatuaggi indelebili sulla pelle. Grazie a quattro giovani interpreti che illuminano

di vitalità ed energia l'oscurità della scena, la Notarbartolo evita in ogni momento di approdare a cerimoniali luttuosi e solo introspettivi. Anzi, spesso si ride nel gioco infantile tra "guardie e ladri", mentre il finale sorprende e arricchisce di misteriosa ironia l'eccellente esito complessivo. Nicola Viesti

Pulcinella piange Molière

IL MALATO IMMAGINARIO, O VERO LE MOLIÈRE IMAGINAIRE. Adattamento e regia di Teresa Ludovico. Musiche di Nino Rota e Michele Di Lallo. Costumi di Luigi Spezzacatene. Luci di Vincent Longuemare. Con Augusto Masiello, Marco Manchisi, Serena Brindisi, Ilaria Cangialosi, Michele Cipriani, Andrea Fazzari, Daniele Lasorsa, Michele Di Lallo (fagotto), Cosimo Castellano (pianoforte). Prod. Teatro Kismet Opera, BARI.

Non deve sorprendere se un Pulcinella, al solito svelto di parola ma anche incline alla malinconia, apre e chiude il *Malato immaginario* che Teresa Ludovico ha firmato per il Kismet Opera. La celebre maschera compare anzi anche nel corpo di una rappresentazione che è certo la messa in scena della celebre commedia ma anche della quarta replica del suo debutto, quella in cui Molière, nel ruolo del protagonista, si accasciò al suolo per poi morire dopo poche ore. Insomma si respira aria di meta-teatro in questa versione che riesce a conciliare diverse suggestioni e diverse istanze culturali mettendo in risalto il debito verso la nostra Commedia dell'Arte che l'autore francese confessò sempre. La casa di Argante è una piramide dominata dall'ipocondriaco vecchio, una piccola torre di Babele intorno a cui si affannano personaggi segnati da grottesca crudeltà, come il plotoncino di medici pronti a prescrivere montagne di clisteri, o da afasica bontà, come i due innamorati. Ognuno di loro sembra in attesa di un *deus ex machina* che trova, volta per volta, le sembianze della svelta cameriera Antonietta o di Aldo, saggio fratello del malato, o dello stesso Pulcinella, tutti interpretati da un travolgente Marco Manchisi, a cui si contrappone la sospesa misura dell'Argante di Augusto Masiello. Quasi straniante l'omaggio alla *comédie-ballet* dei tempi di Luigi XIV che riporta alla luce la partitura musicale composta da Nino Rota, qui eseguita dal vivo, per il *Molière imaginaire* del 1976 di Maurice Béjart. La Ludovico dimostra di governare assai bene il complesso iter concettuale che sta dietro alla sua messa in

scena e tutto fluisce in maniera semplice e coinvolgente anche grazie all'apporto di un giovane cast assai affiatato ed efficace. Il risultato è uno spettacolo divertente e pensoso che riesce ad avvincere il pubblico: quello del Piccinni di Bari, dove il *Malato immaginario* è stato presentato in "prima" nazionale, facendo segnare, per questa stagione, un record di presenze e incassi. Nicola Viesti

I Karamazov, scommessa vinta

I KARAMAZOV (DELLO SPIRITO DELLA CARNE DEL CUORE), da I fratelli Karamazov di Fëdor Dostoevskij. Adattamento e regia di Marinella Anacleto. Scene di Pino Pipoli. Costumi di Stefania Cempini. Luci di Pino Ruggiero. Con Alberto Bellandi, Titino Carrara, Fulvio Cauferuccio, Giovanni Costantino, Melissa Di Matteo, Roberto Mantovani, Igor Horvat, Marit Nissen, Totò Onnis, Alessandra Schiavoni, Cristina Spina, Sandra Toffolatti, Enzo Toma. Prod. Teatro e Società, ROMA - Comune di BARI.

Il fascino di un'opera come *I fratelli Karamazov* sembra non abbandonare il teatro. Il fluviale romanzo di Dostoevskij, certo non facile da mettere in scena, è una tentazione troppo forte per il palcoscenico e questa volta è Marinella Anacleto che se ne fa conquistare. L'Anacleto, a onor del vero, pensava già da parecchi anni a un allestimento dal lavoro del grande scrittore russo, reso sempre impossibile anche per il non concretizzarsi di adeguate condizioni produttive. Questa volta ce l'ha fatta e si è sobbarcata anche l'onere della riduzione teatrale, un'impresa ardua che negli ultimi mesi ha richiesto la collaborazione di una delle più note sceneggiatrici del nostro cinema, Doriane Leondeff. Il risultato è costituito da quasi cinque ore di spettacolo che la regista vorrebbe ulteriormente e drasticamente ridurre, ma che già ora si rivelano come un risultato di tutto rispetto. Colpisce lo sforzo di creare una struttura testuale fluida che non teme di mostrarsi a volte didascalica, cosa che non guasta nel rendere le tante sfumature di cui è ricco il romanzo che anche in questa versione per le scene mantiene forte il tema del dissidio e della contrapposizione tra fede e ragione. I personaggi - «un groviglio di rettili che vorrebbero divorarsi» come li definisce il loro autore - accentuano la loro ambiguità catturando, anche grazie



all'ottima interpretazione di Causeruccio, di Onnis e di Costantino, l'attenzione del pubblico nei primi due atti impostati alla razionalità mentre, come un groppo che finalmente riesce a sciogliersi, nel terzo l'Anaclerio fa ricorso all'emozione e alla visionarietà. Senza dimenticare di inserire inserti comici in omaggio al carattere popolare, quasi di appendice, non estraneo alla prima pubblicazione a puntate dello scritto nel 1879 su *Il Messaggero Russo*. Nicola Viesti

Colpevoli senza memoria

I REDUCI, di Michele Bia, Carlo Bruni, Michele Santeramo. Regia di Carlo Bruni. Scene e luci di Vincent Longuemare. Costumi di Luigi Spezzacatene. Con Nunzia Antonino, Ippolito Chiarello, Christian Di Domenico, Franco Ferrante, Michele Sinisi. Prod. Teatro Scalo, MODUGNO (Ba) - Mittelfest 2008, CIVIDALE DEL FRIULI - Castel dei Mondi 2008, ANDRIA.



Una stanza dalle pareti trasparenti, quasi viva nel colorarsi delle sfumature delle emozioni, dei piccoli moti dell'anima di coloro che la abitano. Forse è questo il vero protagonista de *I reduci*, scritto da Carlo Bruni con Michele Santeramo e Michele Bia e diretto dallo stesso Bruni, un contenitore che sa accogliere come una placenta personaggi privi di memoria che forse poco o nulla hanno da rimembrare o che forse da quella stessa memoria rifuggono perché può essere doloroso affrontare ciò che si è seppellito in qualche parte di se stessi. Per gli autori un "giallo dei sentimenti" che sfiora atmosfere pinteriane ma che sembra ancorato al contemporaneo, allo smarrimento di vite al limite del dramma che vogliono comunque rimanere in commedia. Nella casa di un dottore sono invitati a cena due pazienti di cui uno dimentica i pensieri appena formulati e l'altro ha rimosso il ricordo di un'esistenza precedente a un incidente automobilistico. Una serata che inizia tranquillamente ma che si sviluppa imprevedibile per la presenza della compagna del medico, una donna che custodisce segreti e che forse non è estranea alla vita di uno degli ospiti. La tensione aumenta, le speranze di guarigione si frantumano e infine ai disagi della mente si sostituirà la consapevolezza di una colpa. Terso, nitido e mini-

Cagliari/Milano



II CROGIUOLO militanza d'altri tempi

Difficile in una manciata di giorni sintetizzare il percorso di una vita. Non solo teatrale. Ma complimenti al Teatro di Ringhiera di Milano (e quindi all'Atir di Serena Sinigaglia) per aver dato spazio a una di quelle deliziose realtà di provincia, fisiologicamente militanti, lontane da ogni sistema e circuito. Il Crogiuolo di Mario Faticoni è barricata e memoria, fin dal 1982, anno *mundial* che vide i primi passi, a Cagliari, di questa compagnia legatissima al territorio ma capace, per tematiche e poetica, di parlare a una nazione. Dall'isola al continente per tre spettacoli che evidenziano come nel tempo la ricerca sia rimasta inesausta, sempre mossa dalle stesse istanze estetico-politiche: memoria civile, la poesia strumento privilegiato di coscienza popolare, la riflessione drammaturgica come denuncia e dialettica. Per questo il vago sapore d'altri tempi scompare veloce di fronte a una onestà intellettuale che sa di coerenza e radicalità. Dove l'urgenza, (dis)armante per naturalezza e sincerità, rivitalizza dinamiche teatrali in via d'estinzione quanto il concetto sociale di collettivo. E così fa una certa tenerezza Faticoni quando sottolinea al termine di *Suono di pietra* come lo spettacolo non sia giovane, fra i primi esperimenti del gruppo, e quindi di valutarlo all'interno di una contestualizzazione precisa. Certo, ma è quella la sua forza. Quella di due interpreti che parlano fissi sul microfono ad asta di vita e poesia, fra italiano e sardo, spigolosi e in contrappunto col pianoforte con lo stesso gusto di quei versi declamati, figli di una terra e di quella soltanto. Più complessa la realizzazione dell'ultimo *Blood Boom Break*, splendido fin dal titolo nel sintetizzare guerra, rinascita (?) e rottura. Per mano nella Storia dell'Italietta, con rara capacità di sintesi, giocando con la semplicità dei costumi (che ritraggono il cambiare di mode e decenni), una scenografia minima quanto d'impatto, una fisarmonica compagna di aneddoti e tragedie. Giusto concludere con la brava Rita Atzeri, interprete di *Guerra e dintorni*: mille voci in un solo corpo, con una adrenalina gestualità che riesce a render forma il solo pensiero, il sognare a occhi aperti. Partendo dai racconti bellissimi di una terra utilizzata esclusivamente come carne da macello, ci racconta della gente più umile e dei suoi sentimenti. Quasi clownesca a tratti, capace di far leva su (auto)ironia e comicità. Ma arrivando a creare una vicinanza emotiva rara, d'occhi lucidi. Sopra e sotto il palco. *Diego Vincenti*

BLOOD BOOM BREAK, testo, regia e interpretazione di Mario Faticoni.
SUONO DI PIETRA, testi di Romano Rulu, Benvenuto Lobinam, Antonio Sini, Giovanni Dettori, Francesco Masala. Regia di Mario Faticoni. Con Mario Faticoni, Rita Atzeri, Alessandro Olla (pianoforte).
GUERRA E DINTORNI, testo e regia di Susanna Mameli. Regia di Susanna Mameli. Con Rita Atzeri. Prod. Il Corgiuolo, CAGLIARI.

Nella pag. precedente, una scena di *Il malato immaginario*, ovvero *le Molière imaginaire*, testo e regia di Teresa Ludovico; in questa pag., Rita Atzeri in *Guerra e dintorni*, testo e regia di Susanna Mameli.

male il testo trova la giusta dimensione scenica in una regia scandita e precisa nei ritmi e nella direzione del cast. Un esito affascinante nel voler contrapporre a un naturalismo di stampo classico una sospensione metafisica che trova echi quasi pirandelliani nel personaggio di un enigmista, di una specie di detective che somiglia al grillo parlante delle favole, un improbabile angelo custode che vorrebbe soccorrere e aiutare i reduci a trovare ancora un senso per vivere. *Nicola Viesti*

Stalin elettrochoc

COME SPIEGARE LA STORIA DEL COMUNISMO AI MALATI DI MENTE, di Matéi Visniec. Traduzione di Sergio Claudio Perroni. Regia di Gianpiero Borgia. Scene di Giuseppe Andolfo. Costumi di Giuseppe Avallone. Musiche di Papaceccio M.C. Luci di Franco Buzzanca. Con Angelo Tosto, Gianpiero Borgia, Christian Di Domenico, Annalisa Canfora, Daniele Nuccetelli, Giovanni Guardiano, Alessandra Barbagallo, Giorgia D'Acquisto, Salvo Disca, Liborio Natali, Chiara Seminara. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

Sfolgora la luce del sole, oltre le sbarre. E per far sì che la vera luce, quella dell'arte e della cultura, possa penetrare all'interno di un manicomio, per impedire che la lotta di classe si arresti al limitare di un ospedale psichiatrico, il Sindacato degli Scrittori, accogliendo l'istanza di Grigori Dekanozov (Di Domenico), zelante ed entusiasta direttore dell'Ospedale Centrale per Malattie Mentali di Mosca, decide di inviare il compagno scrittore Yuri Petrovski (Tosto) a insegnare la storia del comunismo ai malati di mente. Collettivizzazione delle terre, avanguardia del proletariato, messa in comune dei mezzi di produzione sono gli argomenti proposti a un'umanità stralunata, grottesca, deformata e deforme. E se grate, letti e un busto di Stalin sono gli unici oggetti di scena, un solo capo di abbigliamento è ammesso: le camicie di forza, amorevolmente annodate dall'intraprendente, ammiccante infermiera Katia Ezova (Canfora), bianche ali immaginarie di questi angeli precipitati in un universo concentrazionario, claustrofobico, imprevedibile. Imperturbabile e ligio alla missione, il compagno

Petrovski si limita a registrare gli effetti della singolare terapia, osservando da vicino e progressivamente integrandosi alla vita dei malati: veglia e sogno, realtà e finzione, riso e pianto si sovrappongono e si confondono in un testo di rara sensibilità e intelligenza, che la regia di Borgia opportunamente declina senza forzare i toni, quasi una sorta di paradossale, obiettivo *reportage* sul disagio mentale. Perché, in fondo, chi

sono i veri malati di mente? I pazienti del manicomio, che trascorrono inutili giornate a scommettere su chi attraverserà la strada, lì fuori, oltre la grata; o forse gli altri, il medico e il poeta, ciecamente fedeli a un'ideologia considerata come panacea di tutti i mali? Nevica, oltre le sbarre, quando l'obesa *silhouette* di Stalin attraversa beffarda la strada, con due palloncini attaccati alla camicia di forza. *Giuseppe Montemagno*

Lazzareschi/Carriglio

Amleto, i dubbi di un giovane d'oggi

Non può esistere un "vero" o "solo" *Amleto*. È, *Amleto*, una superficie riflettente, un vasto specchio in cui possiamo vedere noi stessi. Sì che ogni volta che torniamo a incontrarlo dietro a quei suoi fatali dubbi, ecco sempre scoprire qualcosa che prima ci era sfuggito o non compreso. E sempre più *Amleto*, come diceva Jan Kott, ci appare nostro contemporaneo. Contemporaneo perché fissato dal suo cantore in una atemporalità. Un tempo passato, presente e che ancora deve venire. Come ci appare anche dall'allestimento che ci ha dato Pietro Carriglio. Poggiate sulla bella e lucida traduzione di Alessandro Serpieri, il suo un *Amleto* meditato, nato da attente letture e accurato studio. Non giocato soltanto sulla mattatorialità, anche se di primo acchito certo ti pare di dover assistere a una messinscena che non si scosta da una struttura tradizionale, aperta com'è, anche per i suoi costumi barbarico-orientaleggianti, a una spettacolarità che piace alle grandi platee. Al contrario una messinscena, che porta con sé simboli e significati inediti, ricca di una sensibilità nuova e diversa. Ha la forza profonda di una narrazione che fa rivivere non i fatti ma i sentimenti profondi degli uomini che li compiono e questo in un raffinato intreccio di segni, in suggestiva rete di evocazioni (suoni, movimenti, parole). Si veda quel lungo filo che parte da Gertrude fin da quella (inventata e forse un po' forzata) scena iniziale che fa da prologo (di forte suggestione caravaggesca grazie ai perfetti tagli di luce di Gigi Saccomandi) come un cordone ombelicale che la lega ad *Amleto* anche nel momento in cui recita il suo «Essere o non essere». Lì, al centro di quella vasta e funzionale piattaforma mobile che diventa a seconda dei casi lo spazio della regia, spalto di castello, tolda di nave e infine sala d'armi quando, prima dell'arrivo di Fortebraccio, si consumerà la tragedia. Tragedia che trova nel bravissimo Luca Lazzareschi un protagonista di livello superiore. Il suo un *Amleto* dai toni a un tempo energici e riflessivi (ottimo nei monologhi), pronto a passare da una disarmante gioventù a una dissacrante maturità. A fiancheggiarlo, Galatea Ranzi, una Gertrude che respira forse un po' troppo di classicità greca, Luciano Roman che disegna un tronfio Claudio, Nello Mascia che dà un tono marionettistico a Polonio, Eva Drammis un'Ofelia non mancante di fragranza e Simone Toni, un Laerte di segno piuttosto acerbo.

Domenico Rigotti

AMLETO, di William Shakespeare. Traduzione di Alessandro Serpieri. Regia, scene e costumi di Pietro Carriglio. Musiche di Matteo D'Amico. Luci di Gigi Saccomandi. Con Luca Lazzareschi, Galatea Ranzi, Nello Mascia, Luciano Roman, Eva Drammis, Paolo Musio, Simone Toni, Sergio Basile, Franco Barbero, Marco Lorenzi, Maurizio Giuffreda, Lorenzo Bartoli, Oreste Valente, Domenico Bravo, Jennifer Schiellino, Anna Banfi, Aurora Falcone, Francesco Prestigiacomo. Prod. Teatro Biondo Stabile di PALERMO.



Per piacere alla consorte

IL BIRRAIO DI PRESTON, di Andrea Camilleri. Riduzione e adattamento di Andrea Camilleri e Giuseppe Dipasquale, anche regista. Scene di Antonio Fiorentino. Costumi di Gemma Spina. Luci di Franco Buzzanca. Musiche di Massimiliano Pace. Con Pino Micol, Giulio Brogi, Mariella Lo Giudice, Marcello Perracchio, Gian Paolo Poddighe, Mimmo Mignemi, Angelo Tosto e altri 10 attori. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

«Era una notte veramente scantusa quella in cui il non ancora decimo Gerd Hoffer (Ridolfo), levatosi onde soddisfare un insopprimibile bisogno, scorse dalla finestra del retrè le fiamme che avviluppavano il teatro lirico di Vigata». Attentato o semplice incidente? A porre l'inquietante quesito è la voce ruvida di Camilleri stesso, narratore inquietante e

inquieto di un thriller ambientato nella Sicilia post-unitaria. Scena dopo scena, la narrazione segue l'intricato labirinto di storie, inseguendo voci ed echi di un romanzo corale che lo Stabile etneo aveva già proposto dieci anni or sono, e che ora ha ripreso nella stagione del Cinquantenario. Nello scarno, funzionale contenitore scenico di Fiorentino, Dipasquale muove con mano agile un intreccio talora faticoso e non sempre limpido: *pour cause*, probabilmente, perché intende restituire le trame polifoniche, l'acrobatico *melting pot* linguistico di una pleora di personaggi, tutti accomunati dalla partecipazione, ora casuale ora volontaria, alle vicende del teatro. Perché dietro la rappresentazione del *Birraio di Preston*, decrepito capolavoro di Luigi Ricci imposto dal fiorentino prefetto Bortuzzi (Poddighe), si addensano congiure carbonare, amori clandestini,

indagini poliziesche, prove di uno spettacolo in cerca d'autore, intralazzi mafiosi: tutto un microcosmo pronto a difendere le patrie glorie belliniane al momento dell'inaugurazione del teatro. Impegnato in un numero variabile di ruoli (da due a nove!), ciascun interprete è chiamato a differenziare brevissimi, folgoranti camei (e sono degni di menzione almeno quelli di Micol, Lo Giudice, Brogi, Perracchio, Mignemi e Tosto), schegge impazzite coinvolte in quello che, per il prefetto, avrebbe dovuto essere un romantico omaggio alla consorte Giagia. Salvo scoprire, in un'esilarante passeggiata in carrozza, che l'improbabile scelta era stata causata da errore: perché lei, di codesto birraio, nulla sapeva, insensibile alla guerra civile che tutt'intorno sconvolgeva un'animata notte d'inverno siciliana. *Giuseppe Montemagno*

Nella pag. precedente, Luca Lazzareschi e Galatea Ranzi in *Amleto*, di Shakespeare, regia di Pietro Carriglio; in questa pag. una scena di *Pipino il Breve*, di Tony Cucchiara, regia di Giuseppe Di Martino ripresa da Giuseppe Dipasquale.

Catania

Pipino l'intramontabile un successo lungo 30 anni

Pipino il Breve, trent'anni dopo. Era rischiosa la scommessa con cui il Teatro Stabile di Catania ha voluto solennizzare i primi cinquant'anni di attività: riprendere uno dei suoi spettacoli di maggior successo, riportare in vita una creatura consegnata agli archivi della memoria collettiva, icona di una sicilianità a un tempo fortemente creativa e ancorata alla tradizione. Ed è bello poter affermare che lo Stabile etneo ha (ri)prodotto uno spettacolo memorabile, che nulla ha perso dell'irresistibile vitalità, della contagiosa genialità dell'originale. In maniera semplice quanto efficace, Cucchiara, cogliendo quell'*air du temps* che qui spira imperiosamente (si pensi alla *Gatta Cenerentola* di De Simone, immediatamente precedente), siglava infatti una sorta di musical innestato sulle feconde radici dell'opera dei pupi e sulla sorgiva spontaneità delle tradizioni popolari. Dalla corte di Pipino a quella di Filippo d'Ungheria, padre di Berta la Piedona, lo spettacolo vola sulle ali di una fantasia che segue l'avvincente racconto del *parraturi* (Marino): gesta epiche quanto esilaranti, fantastiche ed avventurose, evocate tra canti e *cunti*, filastrocche e *miniminagghi*, scioglilingua e giaculatorie, fragorosi rulli di tamburo e vortuose tarantelle. Regnanti e paladini, *picciotti* e traditori hanno movenze e sembianze dei pupi, pomelli rossi alle gote e arti ritti come pezzi di legno, loriche rilucenti e gioielli sparlucicanti, sullo sfondo di fondali dai colori sgargianti, dipinti con deliziosa *naïveté*. Ed è difficile citare i momenti forti dello spettacolo, ripreso con filologica acribia da Dipasquale a partire dalle indicazioni di Di Martino: dalla preparazione del corredo di Berta (Spada) al travolgente duetto d'amore della coppia *noir* formata da Marante (uno strepitoso Notari) e Falisca (Geraci), sino alla singolar tenzone in cui cade il perfido paladino di Magonza, per tacere dello straziante lamento funebre affidato al vibrante talento di Lauricella. Ma su tutti primeggiano i monarchi: quelli d'Ungheria, Pattavina e Malvica, con tempi sincronizzati da meccanismo d'orologeria; e soprattutto Musumeci, maschera mobilissima e mirabolante, che in *Pipino* trova una delle sue più riuscite interpretazioni: la scena della presentazione a Berta e la recita del rosario, in latino maccheronico, contano tra i vertici di una comicità dai contorni sapidamente surreali. E quando, alla fine, il pubblico festeggia la nascita di Carlo Magno - un bambolotto con tanto di barbetta e coroncina sul capo - la rappresentazione della Storia cede il passo alla celebrazione di un'altra storia: quella di un teatro e dei suoi artisti. *Giuseppe Montemagno*



PIPINO IL BREVE, di Tony Cucchiara. Regia di Giuseppe Di Martino, ripresa da Giuseppe Dipasquale. Scene e costumi di Francesco Geracà, ripresi da Giuseppe Andolfo. Coreografie di Guido Guidi, ripresi da Donatella Capraro. Musiche di Gianluca Cucchiara. Luci di Franco Buzzanca. Con Tuccio Musumeci, Pippo Pattavina, Anna Malvica, Ilaria Spada, Leonardo Marino, Luca Notari, Laura Geraci, Enza Lauricella, e altri 14 attori. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

Milano

IF FESTIVAL una gran bella Figura

IF, il Festival Internazionale Teatro di Immagine e Figura organizzato dal Teatro del Buratto, si conferma come una delle rassegne più interessanti della scena milanese in quanto a varietà e qualità delle proposte, con spettacoli che non mancano di incuriosire e, spesso, entusiasmare il pubblico.

Molto apprezzato è stato *Mozart preposteroso* di Nola Rae, australiana di nascita e britannica d'adozione che, formatasi come ballerina, è approdata poi al mimo fondando nel 1976 la London Mime Theater. Attingendo a tecniche diverse (clownerie, mimo e animazione di pupazzi), Nola Rae ripercorre le tappe fondamentali della biografia di Mozart, da quando, piccolissimo, sbalordisce il padre Leopold per l'innato e straordinario talento musicale, alle esibizioni in giro per l'Europa ancora bambino, sino all'età adulta fatta di grandissimi successi, eccessi e traversie. Sola in scena, inizialmente l'artista sceglie di calarsi nei panni di Leopold – padre padrone che non esita a sbalottare qua e là il suo *enfant prodige* come un fenomeno da baraccone –, e rappresenta il piccolo Amadeus attraverso pupazzi che lei stessa anima a vista, restituendo con notevole efficacia l'esperienza di un bambino in balia della volontà altrui. Poi, messo il naso rosso da clown, impersona Mozart adulto, e i pupazzi diventano suoi comprimari. La comicità che caratterizza lo spettacolo nasce non

solo dalla sapiente mimica dell'interprete/animatrice, ma anche dal suo rapporto con i pupazzi, che sbatacchia e maltratta rivelando un notevole gusto per il grottesco e lo *slapstick*.

Al centro dell'appuntamento più atteso del festival, *Teatro Delusio* dei Familie Flöz, c'è

MOZART PREPOSTEROSO, di e con: Nola Rae. Regia di John Mowatt. Scene di Matthew Ridout. Costumi di Alannah Small. Prod. Nola Rae, LONDRA.

TEATRO DELUSIO, di e con la Compagnia Familie Flöz. Regia di Michael Vogel. Costumi di Eliseu R. Weide. Maschere di Hajo Schüler. Prod. Familie Flöz - Arena di BERLINO - Theaterhaus, STOC-CARDA.

LAST ESCAPE, dai racconti di Bruno Schulz. Regia di Alexander Maksymiak. Con il Wrocław Puppet Theatre. Prod. WROCLAW.

l'enfatico mondo dell'opera visto dal retropalco. Dietro le quinte, la magia del teatro si materializza in una realtà decisamente più prosaica, fatta di cavi elettrici che si attorcigliano continuamente finendo spesso nelle prese sbagliate, di oggetti di scena sparsi ovunque, di un baule aperto in verticale a mo' di paravento dietro cui un anziano e panciuto tecnico guarda la tivù, prepara il caffè, cucina gli spaghetti supervisionando nel contempo il lavoro di due attrezzisti, il primo allampanato, imbrantissimo e sempre pronto a rifugiarsi nella lettura, il secondo tutto muscoli e niente cervello. Ma nel backstage sfilano anche i musicisti e il direttore d'orchestra, il cantante vanesio e l'intrattabile primadonna, il regista *tom-beur de femmes* con l'immane sciarpa bianca, un irresistibile coreografo e le sue ballerine, tutti interpretati da tre straordinari artisti con rapidissimi cambi di abiti e maschere, in un frenetico tourbillon di gag e personaggi, mentre in sottofondo scorre il sonoro dello spettacolo in corso. Sono però i tecnici i veri protagonisti di *Teatro Delusio*, ognuno con il suo sogno – d'amore o di gloria che sia – coltivato dietro un palcoscenico sul quale i sogni diventano spesso realtà. Ad aprire e chiudere lo spettacolo è il pupazzo di una figurina vestita di bianco, poetica presenza che i tre interpreti a viso scoperto animano insieme in perfetta sinergia. I Familie Flöz lavorano con grandi maschere fisse dai lineamenti caricaturali, ed è impressionante l'interazione che sanno creare tra maschera e corpo: il secondo pare modellarsi sulla prima, e questa prende vita in una ricchissima gamma di espressioni.

Di notevole qualità estetica ma decisamente meno immediato dei precedenti spettacoli, in cui la parola era completamente assente, è *Last Escape*, proposto dal Wrocław Puppet Theatre (**foto a lato** - di M. Grotowski). La sua complessità è probabilmente un riflesso dell'ambizione che vi è sottesa: restituire il multiforme universo poetico dell'artista, pittore e scrittore ebreo polacco Bruno Schulz, alla cui opera IF ha dedicato anche una mostra e altri appuntamenti. Punto di partenza di *Last Escape* sono i racconti contenuti nel volume *Le botteghe color cannella*. È un mondo visionario e onirico quello rappresentato dalla compagnia polacca, in cui il pensionato Józef compie un viaggio a ritroso nel tempo, rincontrando figure e rivivendo momenti emblematici della sua esistenza. Centrale è il padre Jacob, ritrovato in punto di morte ma anche in piena attività nella sua bottega di tessuti, in un vertiginoso gioco di sdoppiamento e sovrapposizione di piani temporali. In *Last Escape* la presenza attoriale è predominante; ai burattini, ieratici e di splendida fattura, sono affidate le apparizioni più suggestive e spazzanti. Sulla scena poco illuminata non mancano esplosioni di vitalità e risate, ma la nota dominante di questo lavoro è la malinconia, ben sottolineata da alcune canzoni eseguite dal vivo: il tempo già vissuto, consumato e lacerato, non può tornare. *Valeria Ravera*





ubulibri

le edizioni dello spettacolo

via Ramazzini 8, 20129 Milano
tel 02.20241604 fax 02.29510265
edizioni@ubulibri.it www.ubulibri.it

Jean-Luc Lagarce
Teatro I

Ultimi rimorsi prima dell'oblio
Giusto la fine del mondo
I pretendenti
Noi, gli eroi

A cura di Franco Quadri
Introduzione di Jean-Pierre Thibaudat



Jean-Luc Lagarce
Teatro I

*Ultimi rimorsi prima dell'oblio,
Giusto la fine del mondo,
I pretendenti, Noi, gli eroi*
a cura di Franco Quadri

Introduzione di Jean-Pierre Thibaudat
I testi, pp. 196, € 19,00



Teatro Stabile dell'Umbria
Via...
Tel...
Fax...
www...

Stagione di prosa

20082009

LE PRODUZIONI DEL
TEATRO STABILE
DELL'UMBRIA



**PROGETTO
NON ESSERE**
HAMLET'S PORTRAITS
DRAMMATURGIA DI
SERPIO A CURA DI
ANTONIO LAPELLA



IL VICARIO
DI ROLF HOFFMUTH
ADATTAMENTO E REGIA
ROSARIO TEDESCO



MICAMADONNE
DI VIRGINIA VIRELLI



MALACORTE
SCRITTO E DIRETTO DA
MICHELE BANDINI
EMILIANO PERGOLARI



GIORGIO ALBERTAZZI IN
MOBY DICK
DA HERMAN MELVILLE
REGIA ANTONIO LAPELLA



**STUDIO
SU MEDEA**
ITALIA DRAMMATURGICA
FEDERICO BELLINI
REGIA ANTONIO LAPELLA



PURIFICATI
DI SARA KANE
A CURA DI
ANTONIO LAPELLA

INFO
075.575421

WWW.TEATROSTABILE.UMBRIA.IT

FESTIVAL
DELLE
COLLINE
TORINESI
FESTIVAL
DELLE
COLLINE
TORINESI

XIV Festival delle Colline Torinesi 5 / 28 Giugno 2009

Info@festivaldellecolline.it
www.festivaldellecolline.it

made in italy

di Enrico Castellani e Valeria Raimondi

spettacolo vincitore del
Premio Scenario 2007



1. adamo ed eva

v. + e.

giuro di dire la verità
 tutta la verità
 nient'altro che la verità
 dica lo giuro
 lo giuro
 alzo il braccio destro
 incrocio gli indici e li bacio
 faccio il pugno chiuso
 porto la mano destra al cuore
 giuro su la testa de me mare de me pare de me fiol
 su la mia
 giuro davanti a dio
 giuro sulla bibbia
 giuro sul corano
 giuro sull'onore
 giuro sulla patria
 giuro fedeltà al re
 giuro fedeltà alla repubblica
 giuro fedeltà all'esercito
 alla costituzione
 allo stato
 all'alleanza atlantica
 giuro con un bacio
 giuro di esserti fedele sempre nella gioia nel dolore
 nella salute nella malattia
 giuro che no lo savea che no volea che no gh'ero mia
 giuro che smetto
 giuro che ghe proo
 giuro che non lo faccio
 ti giuro amore
 un amore eterno
 se non è amore me ne andrò all'inferno
 giuro su giove
 giuro su bacco
 giuro su venere
 giuro
 amore
 amicizia
 ubbidienza
 fede
 vendetta
 odio
 e adesso giura
 giuro
 sull'altare
 sulla croce
 sull'ostia
 sulle ossa
 sulle reliquie
 sul sepolcro
 sui vangeli
 e adesso giura
 presto giuramento
 rendo giuramento
 ricevo giuramento
 giura la giuria
 giurano i giurati
 giurano i giureconsulti

PERSONAGGI E INTERPRETI

v. è valeria da sola
 e. è enrico da solo
 v. + e. sono enrico e
 valeria all'unisono

giuro che me fò giustisia
 schei e amicisia orba la giustisia
 un giuramento desfa l'altro
 giuro divina giustizia
 giuro sulla spada nuda della giustizia
 sulle bilance
 giuro giustizia originale
 giuro innocenza
 giura le me mane
 giura el me sangue
 giura la me boca
 giuro di dire la verità
 tutta la verità
 nient'altro che la verità

2. veneto

v.

giovedì sera
 ho fame
 il frigo è vuoto
 esco a prendere una pizza
 da quando sto da sola mi capita
 la pizzeria più vicina l'ho scartata
 ti guardano in cagnesco e abbaiano
 l'altra non è male
 la domenica tiene più persone degli abitanti del
 paese
 entro
 ordino
 il padrone è al banco

un ragazzino tutto lampade e sorrisi
 saluta ringrazia andava tutto bene una grappa un
 amaro una grappa un amaro
 giovedì sera la pizzeria è quasi vuota

e.

ho sentito russi bestemmiare in italiano
 croati slavi e albanesi bestemmiare in italiano
 austriaci tedeschi neri gialli e rossi bestemmiare in
 italiano
 li ho sentiti parlare tra loro nella loro lingua ma
 bestemmiare in italiano
 il papa ce l'abbiamo noi e la bestemmia pure
 tutti ce l'invidiano e la usano
 perché ha un suono un colore che nessuna parola
 ce l'ha
 è come l'inglese per il rock o la sigaretta dopo il
 caffè

v.

il padrone è al banco
 davanti a lui due amici
 il tg riporta la notizia dell'abbattimento del quartiere
 marocchino a Padova
 e lui
 coparli col napalm
 coparli tuti
 fame 'na bira
 marochini de merda
 froci de merda
 eto ciavà
 albanesi de merda
 fioi de putane
 to mare roia
 pioe ho pena lavà la machina
 quela vaca che t'ha cagà
 ebreo mori
 prodi el volea farghe un monumento
 ma se no ghe va mia ben el podea mandarghe so
 fiola e so moier
 cosita i se le violentava a turno

La motivazione della Giuria del Premio Scenario 2007

«Il Nord Est italiano ritratto come fabbrica di pregiudizi, volgarità e ipocrisia; straordinario produttore di luoghi comuni sciorinati come litanie, e di modelli famigliari ispirati al presepe ma pervasi da idoli mediatici, intolleranza, fanatismo. Il *made in Italy* è un prodotto dozzinale e tragicamente umoristico, raccontato in uno spettacolo apprezzabile per completezza, in cui la comicità non è ottenuta dal meccanismo televisivo della barzelletta, ma dalla durata dell'elenco e dalle impercettibili ma fortissime variazioni, grazie a una sensibilità per le virtù e le potenzialità della parola che si fa maestria del contrappunto musicale. Strutture verbali semplici ma efficacissime fanno sbottare il riso e la percezione del non senso, in un lavoro che coniuga sapientemente stilizzazione interpretativa e parossismo gestuale. Con un ritratto spietato delle "sacrosante" manifestazioni del tifo calcistico e delle telecronache enfatiche e patriottarde, normalmente rese impercettibili dalla generale assuefazione. Un lavoro dove si infrangono con sagacia e leggerezza tabù e divieti, per rilanciare anche il teatro oltre gli schemi e i conformismi».

cosita vedemo se dopo el gà ancora qualcosa da ridir
quel cicion comunista testa de casso

e.

io ho provato a smettere di bestemmiare ma non
ce l'ho fatta
chi mi conosce distingue chiaramente che ogni
tanto in chiusura di frase mi scappa un dioc
dioc
che non è proprio una bestemmia
è qualcosa che è rimasto e che non se ne va
è un suono di cui non posso a fare a meno
giovanni rossi
cognome e nome
anni cinque anni cinque sesso maschile
di buona famiglia con l'erre moscia
gioca in cortile con le sue macchinine e mentre le
muove è una giaculatoria
porco dio dio can dio porco
orco dio dio boia dio can

v.

e lui
coparli col napalm
coparli tuti
fame 'na bira
marochini de merda
frocì de merda
eto ciavà
albanesi de merda
fioi de putane
to mare roia
pioe ho pena lavà la machina
quela vaca che t'ha cagà
ebreo mori

e.

ventenne anonimo
con la sua bella
durante la visione di rocky balboa
bestemmie sussurrate e dette tra i denti
colonna sonora di un film da tutto esaurito
adino in pizzeria
nella sua pizzeria
bestemmia
gli sale il sangue alla testa
bestemmie come fiato come aria
è viola
urla che pare debba esplodere
un animale
porco dio dio can dio porco
orco dio dio boia dio can
diese euro a testa
'na grapa par omo
briscola tua dio can
sasso sasso forbese
leon che maia el teron
cinque sete nove
uno a zero
dio can ma sito semo cinque mio tri tuo fa oto dio
can no sete
coparli col napalm
coparli tuti
fame 'na bira
marochini de merda
frocì de merda
eto ciavà
albanesi de merda
fioi de puttana
to mare roia
pioe ho appena lavà la machina
che la vaca che t'ha cagà
ebreo mori

v.

pago
prendo la pizza
torno a casa
a fianco al mio appartamento c'è una famiglia di
marocchini
sul balcone hanno messo un telo verde alto due
metri
un muro invalicabile
verde
quando passo sento le voci dei bambini che gioca-
no mi salutano ma non li vedo
mi tappo le orecchie
giro la chiave
apro la pizza
mando giù
mi propongo di ricordare di fare la spesa.

v. + e.

porco dio dio can dio porco
orco dio dio boia dio can
diese euro a testa
'na grapa par omo
briscola tua dio can
sasso sasso forbese
leon che maia el teron
cinque sete nove
uno a zero dio can
ma sito semo cinque mio tri tuo fa oto dio can no sete
porco dio dio can dio porco
orco dio dio boia dio can
diese euro a testa
'na grapa par omo
briscola tua dio can
sasso sasso forbese
leon che maia el teron
cinque sete nove
uno a zero
dio can ma sito semo cinque mio tri tuo fa oto dio
can no sete
coparli col napalm
coparli tuti
fame 'na bira
marochini de merda
frocì de merda
eto ciavà
albanesi de merda
fioi de puttana
to mare roia
pioe ho appena lavà la machina
che la vaca che t'ha cagà
ebreo mori

3. la sacra famiglia

v. + e.

siamo tre
come i tre dell'ave maria
i tre porcellini

i tre moschettieri
i tre dell'apocalisse
un trio di fatto
uno e trino
trino di fatto
uno d'intenti
tre come i re magi
come i sette nani meno i magici quattro
come la prima fila dei quarantaquattro gatti in fila
per tre col resto di due
tre come il mio bancomat più i due gratis che mi
aspettano in banca
come un triangolo
tre come i poteri
legislativo
governativo
giudiziario
tre come le età
infanzia
adolescenza
maturità
e vecchiaia
tre come il telefonino di nuova generazione
come le scuole
elementare
media
superiore
tre i canali rai
rai 1
rai 2
rai 3
tre le tv di berlusconi
tre quelle che ho in casa
una in camera
una in sala
una in cucina
tre volte al giorno mangio
tre volte vado in bagno
tre volte mi lavo i denti
tre come un tris
d'assi
di primi
vincente accoppiata tris
le tre teste del drago
tre per due
prendi tre paghi due
due li prendi te e noi ti diamo il tre
uno più uno e uno che fa tre
trentatré per cento di sconto
tre parole
sole
cuore
amore
fede
speranza
carità
tre virtù teologali
cinque sacramenti
sette vizi capitali
dieci comandamenti
uno

nessuno
centomila
tre civette sul comò
tre metri sopra il cielo
il tridente
totti
iaquinta
del piero
una fede nel cuore bruciare il meridione
le tre settimane
quella bianca
quella al mare
quella culturale
la trilogia della villeggiatura
di nostradamus
di x-man di star wars del signore degli anelli di matrix
della fallaci
di raffaello sanzio di latella della valdoca di emma
dante di cecchi
la trilogia shakesperiana
la trilogia antica classica moderna
tre contratti in uno
parasubordinato
continuativo
co.co.co
le tre caravelle
tre somari e tre briganti
regione
provincia
comune
inferno
purgatorio
paradiso
tre come
tredici trenta trecento tremila treno trece treviso
tremendo tremonti tresche tressette
il tritico
del mantenga
di puccini
del masaccio
rocky 3
amici miei atto III
il decalogo parte terza
l'amore delle tre melarance
tre anni in uno
due cuori e una capanna che fa tre
triveneto
tricorno
triplice intesa
treppiede
terno
trash
trash
trash
trash

4. offro/italia 1

v.
offro

il mio sudore per vendere deodorante
il mio cerume per vendere coton-fioc
i miei peli per vendere cerette
il mio catarro per vendere mucolitici
il mio mestruo per vendere assorbenti
i miei radicali liberi per vendere parrucchini
el me pisso par vendar acqua
la me merda par vendar lassativi
el cul de me fiol par vendar panolini
la me sbora par vendar goldoni
la mia faccia per vendere il resto
il mio culo perché qualcuno mi compri
offro le me bale a ci g'ha oia de udarle
offro la me figa per un inserimento in site specific

e.
dai disì qualcosa
uno due tre
italia uno
nuotando al mare
italia uno
saltando sui tappeti elastici
italia uno
disegnà su la schena co la crema
italia uno
in camera con gli occhialetti da piscina
italia uno
co i 'oci incrocè
italia uno
passando con gli sci

italia uno
alsando du cartei
italia uno
col passamontagna
italia uno
fasendo finta de ciapar la scossa
italia uno
dito da un francese
italia uno
parlando al telefono co 'na scarpa
italia uno
du che passa co 'na tv in man
italia uno
un dawn che 'l dise
italia uno
'na dona co la fiola de tri ani
italia uno
un bambino seduto sul water
italia uno
vegnendo fora da l'armadio
italia uno
'na trentina de persone sconte drio al bancon del bar
italia uno
v.
offro
100 black blok per ogni g8
100 nazi ai centri sociali
30 vu cumprà 50 lavavetri 100 puttane 1000 rom a
gentilini & co

AUTOPRESENTAZIONE

FOTOGRAFARE LA REALTÀ

made in italy nasce dalla voglia di raccontare la realtà che viviamo tutti i giorni. Di fotografare e di fotografarci. Secondo la nostra angolazione. Con uno sguardo etico sulle contraddizioni in cui siamo immersi. Siamo partiti con chiaro in mente che volevamo provare a fermare tutto quello che di solito ci scivola addosso per abitudine, noia, assuefazione, ma che una volta compresso risulta esplosivo. Senza retorica. Senza giudizio. Senza fare sconti a nessuno. Coniugando cinismo e affetto. Dissacrando e ridendo. Prima di tutto di noi stessi. Scegliendo di non farsi mai portavoce di messaggio alcuno. L'argomento in *made in italy*, come negli altri lavori, è venuto quasi da sé. Il lavoro maggiore è stato cercare e plasmare una forma. Non volevamo recitare sulla scena. Essere dei personaggi. Avere delle relazioni di tipo psicologico. Allo stesso tempo era certo che la parola avrebbe avuto un ruolo importante. *made in italy* è stato un campo di ricerca dove trovare una modalità che ci permettesse di creare un teatro saturo di parole senza essere in alcun modo narrativo, sovrabbondante d'immagini, ma non esclusivamente visivo, denso di icone e simboli, ma non astratto. Siamo partiti da un episodio di vita reale: gli insulti che un'intera pizzeria rivolgeva alla notizia dell'abbattimento del muro di via Anelli a Padova che il Tg riportava. Abbiamo trovato una forma per raccontarlo grazie alla quale l'attore poteva diventare semplice megafono. *Medium* che riporta dei fatti, delle voci, dei pezzi. Abbiamo iniziato ad accumulare materiali, pezzi appunto. Sia testi che immagini che musiche che audio in genere. Poi è iniziato il lavoro di composizione. I pezzi del puzzle dovevano trovare il loro posto. È stato un processo per prove ed errori dove la dialettica tra teoria e pratica, tra lavoro intellettuale e pratica scenica è stato fondante. Ogni blocco scenico aveva vita a sé, ma era funzionale allo spettacolo solo in relazione agli altri. Solo una volta ordinata l'intera *playlist* lo spettacolo ha raggiunto la sua forma definitiva. *Enrico Castellani e Valeria Raimondi*

10000 albanesi par catar su pomodori
 1000 marocchini alla guardia costiera
 50 negri par far film porno
 100 pedofili alla pubblica piazza
 500 senza fissa dimora alla ronda della carità
 30 sadici alla lega antivivisezione

v. + e.

teroni in offerta speciale a ci li vol

e.

tre in balcone un quarto si affaccia alla finestra
 italia uno
 fasendo karate
 italia uno
 fasendo banji jamping
 italia uno
 soterrà ne la sabia con la testa che vien fora
 italia uno
 fingendo di incularsi col mattarello
 italia uno
 alla festa di laurea col laureato vestito da astronauta
 italia uno
 bevendo a canna col casco in testa
 italia uno
 fasendo finta de taiar co la sega uno
 italia uno
 sgommando con l'ape
 italia uno
 in dieci in una macchina
 italia uno
 in mini moto
 italia uno
 gruppo di sbandieratori
 italia uno
 doppiando un pappagallo in ceramica

italia uno

v.

offro
 un servizio su l'ultima scopata di lady d a costume e società
 un servizio sul viaggio di briatore tra i lebbrosi al tg1
 i giocattoli della mattel a babbo natale
 le me mudande vecie alla caritas
 le tute vecie de l'anas a guantanamo
 el guinsaio del me poro can ai soldati in iraq
 offro
 la lingua di sant'antonio per un dito di san giovanni battista
 il corpo di san rocco per le ossa di san luca
 un frammento della tomba di san giuseppe per un chiodo della croce di gesù

v. + e.

i du corpi le tri calote craniche e un braccio de san bartolomeo par el corpo de san piero da verona

5. cerco/intervista doppia

e.

nome
 cognome
 sesso
 razza
 religione
 la parte migliore del tuo corpo
 la peggiore
 tette o cul
 ken o big gim
 brigatisti o brigadieri

te masturbito
 bestemito
 terzo mondo o senza dio
 anoressia o bulimia
 la faccia o il cul
 par non essar poveri quanto bisogna guadagnare al mese
 velo o minigonna
 perizoma o mudande
 ingoiare o sputare
 mucca o maiale
 porco o vacca

v.

cerco signora
 disinibita
 no bulimica
 no anoressica
 no nera
 no est
 no sud america
 no marocco
 no algeria
 no tunisia
 no turchia
 no cina
 no sud
 no handicap
 amante del presepe
 no figli
 no gravida
 no stitica
 con passione per la casa
 cerco disperatamente anima gemella
 par metar su famea
 è un anno che sono solo
 l'ultima la m'ha lasà dopo otto mesi
 dovevamo iniziare a convivere
 no te digo quanto la m'è costà
 de benzina po no ghe ne parlemo
 preferibilmente residente a verona e provincia
 automunita
 no preservativo
 me maio lo stipendio al night club
 par fortuna l'è visin a casa
 g'ho el compiuter pien de virus

e.

te sito mai fato 'na canna
 n' acido
 'na riga di coca
 in vena
 to mare
 una tai de quindes' ani
 in solitaria o viaggio organizzato
 muccino o ozpetec
 italiano o padano
 monocale o monovolume
 quanto costa
 un pacchetto tutto compreso
 una andata senza ritorno

SCHEDE D'AUTORI

BABILONIA TEATRI è stata fondata da Valeria Raimondi ed Enrico Castellani. Nessuno dei due ha alle spalle una formazione classica. Ognuno ha fatto esperienze di laboratori vari e di teatro ragazzi, ma considerano determinante per la loro educazione il lavoro svolto con ragazzi e detenuti a scuola e in carcere. Da un progetto del 2005 sulla guerra in Iraq intitolato *Cabaret Babilonia* è nato il nome della compagnia: Babilonia Teatri. Con la compagnia lavora stabilmente Ilaria Dalle Donne e collaborano a vario titolo Luca Scotton, Gianni Volpe, Vincenzo Todesco, Simone Brussa, Giovanni Marocco, Alice Castellani, Franca Piccoli, Francesco Speri. Il primo spettacolo, *Panopticon Frankenstein*, è il risultato del lavoro svolto all'interno del carcere di Montorio. Lo spettacolo nel 2006 è finalista della prima edizione del Premio Scenario Infanzia e nel 2007 è vincitore di Piattaforma Veneto di Operaestate Festival Veneto. Sempre nel 2007 la compagnia debutta con *Underwork-spettacolo precario per tre attori tre vasche da bagno tre galline* e vince l'undicesima edizione del Premio Scenario con *made in italy*. Quest'ultimo è da due anni in tournée per l'Italia ed è stato candidato ai Premi Ubu 2008 nella categoria miglior novità italiana/ricerca drammaturgica. Nel settembre 2008 presenta a B-Motion di Operaestate Festival Veneto il primo studio del nuovo spettacolo *Pornoboy*, che ha visto altre due tappe tra gennaio e febbraio 2009 a Fondamenta Nuove e al Teatro delle Briciole. Lo spettacolo debutterà nella sua forma compiuta nei festival estivi del 2009. Sempre nel 2008 presenta in anteprima a Trend-Nuove frontiere della scena britannica, su commissione di Rodolfo di Giammarco, *Terminus* di Mark O'Rowe. Anche questo lavoro verrà presentato come spettacolo finito durante l'estate prossima.

tasto 1 tasto 2 tasto 3
eto mai abortio
eto mai pensà al suicidio
sito mai stada violentada

v.
cerco donna
anche non bella
anche non giovane
anche prima esperienza
no mercenarie
per amicizia e o relazione
cerco
na roia
anca brutta
basta che la me la daga
cerco compagna
che beva birra ma analcolica
caffè ma decaffeinato
latte ma scremato
mangi panna ma senza grassi
fumi ma leggero
sia per le bombe ma senza vittime
per la guerra senza guerra
ricca ma generosa
per la tortura ma come ultima spiaggia
per lo zucchero ma dietetico
per il maiale ma senza grassi
piena di soldi ma con un bilancio sociale
che mangi cioccolata ma solo prima di fare sport
credente ma non invasata
schierata ma moderata
faccia sesso virtuale cioè sesso senza sesso
politica ma non politica in una parola tecnica

e.
il cinema è la serie a del teatro
centri di permanenza temporanea o villaggi turistici
baby dance o baby doll
la mamma o la madonna
lavoro nero o soldi sporchi
tunisini o spacciatori
scaffisti o albanesi
contadini o terroni
un buso l'è un buso

v. + e.
lasciatemi cantare con la chitarra in mano
lasciatemi cantare una canzone piano piano
lasciatemi cantare con la chitarra in mano
lasciatemi cantare una canzone piano piano
buon giorno italia buongiorno maria con gli occhi
pieni di malinconia
con gli occhi pieni di malinconia
buon giorno dio lo sai che ci sono anch'io

6. nani da giardino

trenta di ha novembre con april giugno e settembre
de ventotto ghe n'è uno tutti gli altri ne han trentuno

30 per quattro sentovinti
28 per uno 28
4 più uno sinque
dodese meno sinque sette
sette per 31 dosento17
sentovinti+28+ dosento 17 365 giorni l'anno
diese ore a 5 euro 50 euro par vinti persone 1000
euro par 365
292000 euro
togli i pasti paga l'acqua sottrai i giorni di pioggia
292000 euro i'è schei
schei fa schei
'na mota de schei
schei e osei fin che ghe n'è ciapei
le nere costano poco
le slave se possono ti inculano
le italiane se la tirano
1000 euro a metroquadro
100 metricubi diesemila euro
1000 ettari 50 filari 2000 campi sentomila euro
400 casse 900 plotò dosento quintai tremila capi 1
milion de euro
10 capannoni 1 permesso 3 varianti 4 ristrutturazioni
7 di irpef 3 di ici 10 di iva 9 di irap
7e4 di interessi 2e5 di svalutazione 1e1 di ammor-
tamento 3e6 d'usura
mutuo prima casa
mutuo seconda casa
mutuo terza casa
du ani de fidanzamento
un anno me son godua
un anno ho preparà el matrimonio
du ani de matrimonio
un anno me son godua
un anno son'dà in giro a farghela vedar a tuti par-
chè no ero mia bona de restar incinta
e lu a farse le seghe davanti a i dotori par vedar se
el fursionaa
son restà in cinta par fortuna
s'erimo sà tolti 'na multipla
me fo tute le analisi che esiste almanco un par de olte
se l'è mongolo no lo voi mia
no voi mia che 'l sia maschio g'ho paura che 'l sia
culaton
5 panolini al giorno 35 panolini la settimana 140
panolini al mese 1680 panolini a l'anno
par tri ani i 'è 5040 panolini
5040 panolini i'è merda
'na mota de merda
tempo cul e siori i fa quel che i vol lori
pago le tasse
pago il nero
pago la ronda
pago la vigile
pago la banca
pago le troie
una cucuccia quante ne puoi
un cucucciaio
due cucucce quante ne puoi
un cucucciaio
tre cucucce quante ne puoi

un cucucciaio
prima rotonda
secondo cavalcavia
terzo svincolo
le slave sono porche
le nere hanno la bocca grande
le italiane sono morbide
100 euro a ragazza
10 ragazze
1000 euro
150 euro a persona
100 persone
15000 euro
meno 1000
14000
14000 euro a sera
per 30 sere fa 420000 euro
420000 per 12 mesi fa 5 milioni e 40mila
5 milioni e 40mila euro i'è schei
schei fa schei
'na mota de schei
schei e osei fin che ghe n'è ciapei
dopo la boca la lengua
dopo la lengua le tete
dopo le tete la figa
dopo la figa el cul
dopo el cul me tacco na cica
sera i 'oci versi la boca
soto a ci toca
osteria numero zero
gh 'è l'ho longo come un cero
osteria numero uno
tu c'hai un cazzo io 31
osteria numero due
le me gambe tra le tue
osteria numero sei
a le done ghe piase i 'osei
osteria dell'oste scuro
il mio cazzo è sempre duro
osteria dell'oste chiaro
il mio cazzo è uno sparo
poligono
da 100 metri 50 colpi 3 centri
stazione di tiro 10 secondi concentrazione
galleria di tiro 1 secondo proiettile passante
area fermapalle sagoma primo centro
stazione di tiro 10 secondi concentrazione
galleria di tiro 1 secondo proiettile passante
area fermapalle sagoma secondo centro
stazione di tiro 10 secondi concentrazione
galleria di tiro 1 secondo proiettile passante
area fermapalle sagoma terzo centro

F I N E

In apertura, Enrico Castellani e Valeria Raimondi in
made in italy (foto: Marco Caselli Nirmal).



BABILONIA TEATRI, un rap per gli orrori del Belpaese

di Stefano Casi

Hanno fatto la cosa più semplice che potessero fare: si sono guardati attorno. E hanno fatto la cosa che gli artisti dovrebbero fare: hanno raccontato quel che hanno visto attorno. Riuscendo a trovare le parole giuste, la voce giusta, il corpo giusto in uno spettacolo dal titolo-etichetta che è diventato il loro marchio di fabbrica: *made in italy*. Questo li ha immediatamente accreditati come la rivelazione teatrale della scorsa stagione, facendoli balzare in pochi mesi tra i nomi di spicco dell'ultima generazione, con tutta l'irruenza baldanzosa (e il timido pudore) del giovane gruppo. Ma loro sono sulla strada giusta per continuare con successo, perché non dimenticano la regola di lavoro che hanno scoperto naturalmente: raccontare ciò che vedono intorno a sé.

Enrico Castellani, Ilaria Dalle Donne e Valeria Raimondi sono Babilonia Teatri: un teatro declinato al plurale con un nome che di per sé evoca una città confusionaria e molteplice. Un nome che deriva dal loro primo non-spettacolo, *Babilonia Cabaret*

Rivelazione dell'ultimo Premio Senario con *made in italy*, il gruppo veronese racconta aberrazioni e contraddizioni del profondo Nord Est attraverso una particolare drammaturgia antinarrativa, tra pochi oggetti simbolici e spezzoni di registrazioni televisive usate con formidabile cinismo pop. Le esperienze laboratoriali in carcere come fonte d'ispirazione per *Panopticon Frankenstein*, il mondo del lavoro precario di *Underwork*, l'Irlanda "venetizzata" di *Terminus* e il sesso protagonista dell'ultimo spettacolo, *Pornoboy*

(2005), progetto sulla guerra in Iraq iniziato e mai portato a termine, che ha visto il coinvolgimento di un nucleo eterogeneo di persone nell'elaborazione collettiva di materiali di lavoro in continuo accumulo. Il progetto è naufragato all'incrocio tra l'ambizioso tema della denuncia antimilitarista e la forma ambigua di un cabaret che si nutre di Karl Valentin e di numeri circensi. *In nuce* c'era già una tendenza di lavoro, certo, ma non ancora una linea; troppi i punti irrisolti, a cominciare dal testo, dai personaggi, dalla narrazione. Tutti nodi che avevano bisogno di essere affrontati e sciolti, provando a domare l'istinto attraverso la sperimentazione (in senso scientifico: sperimentare per trovare). Del resto, proprio dall'istinto erano partiti, oltretutto in un territorio non certo tra i più ricchi di stimoli artistici e di opportunità di crescita. Parliamo del Veneto, anzi di Verona: città che ha il fascino teatrale del balcone di Giulietta e dell'Arena, entrambi reperti da cartolina e tv, ma la cui impronta di maggior rilievo nell'Italia contemporanea è costituita dai mai sopiti rigurgiti neofascisti e razzisti che la fanno balzare continuamente agli onori della cronaca (nera, in tutti i sensi). Insomma, città non facile per chi pensa di far teatro e di volerlo fare con un chiaro impegno sociale e politico, anche se l'idea di "teatro politico" viene subito rifiutata perché fa tanto ideologia, e loro non hanno risposte, solo un bisogno di raccontare ciò che vedono. Valeria aveva avuto la fortuna di una madre amante del repertorio goldoniano, che aveva favorito le sue ambizioni teatrali dall'età di cinque anni, poi coltivate con tanti corsi e laboratori. Enrico, invece, era arrivato al teatro per caso, facendo un corso a vent'anni, ma poi preferendo il lavoro di tecnico. Entrambi erano approdati a una delle poche vivaci realtà artistiche del territorio, Viva Opera Circus, compagnia di teatro ragazzi fondata nel 2000 da Gianni Franceschini, da molti anni attivo nell'animazione teatrale nelle scuole e fantasioso pittore, da cui si distaccano per tentare la loro strada, ma con cui continua tuttora a esserci collaborazione.

Un teatro ragazzi da galera

Dopo aver tentato il cabaret antimilitarista, la prima vera occasione per riflettere operativamente sul proprio lavoro nasce in occasione del Premio ScenariInfanzia, a cui Babilonia Teatri decide di partecipare con il progetto *Panopticon Frankenstein*, ispirato al mondo del carcere che il gruppo conosce bene per i laboratori realizzati con i detenuti della casa circondariale di Verona. Un mondo importante non solo per aver ispirato il primo vero spettacolo (che arriva in finale al premio), ma anche per aver consolidato un naturale cinismo che diventerà poi una caratteristica cifra espressiva del gruppo. L'idea iniziale dello spettacolo era nata da Beauty, ex detenuta nigeriana che voleva raccontare la sua storia come una testimonianza autobiografica. L'eterogeneità dei componenti (nel gruppo figurano, tra gli altri, «un musicista cieco, un pianista-batterista-chitarrista, un tecnico intellettuale, un 3D designer, un rapper») trasforma l'idea iniziale in un fantasmagorico circo-discoteca-inferno, che alimenta una rigida struttura scenica e drammaturgica con un bombardamento di luci, musica e frastuono da girone dantesco. Per il suo primo spettacolo Babilonia Teatri sceglie una visione circolare da parte di un pubblico di adolescenti, con una scena a pianta centrale su cui troneggia la torre-traliccio del controllo globale sul carcere circolare (il panopticon, appunto) che è anche, come ricordato nel

programma di sala, «cabina di regia di molti *reality show*»: attorno, gli stalli di diversi personaggi portatori di storie, come un *reality*, appunto, ma ben diverso, capace piuttosto di far emergere le vicende rimosse dal luminoso set televisivo o discotecario, e cioè la sofferenza della prostituzione, della droga, dell'emarginazione. Un'opera dura e franca: una scheggia aguzza schizzata via da due spazi rimossi, il carcere e il "profondo" Veneto. È lo spettacolo che inizia a farli conoscere tra gli addetti ai lavori, ma anche quello che porta immediatamente in evidenza alcuni intoppi irrisolvibili: dall'equivoco della collaborazione con Beauty, mossa da un intento narrativo autobiografico ben diverso dal tipo di ricerca "per accumulo" che stavano compiendo i giovani artisti che la circondavano, alla soverchia quantità di elementi che rischiavano di soffocare una genuina energia che pure era stata notata (proprio su *Hystrio* Nicola Viesti parla del «violentissimo e inconsueto (...) show assordante e senza rete che potrebbe servire agli adolescenti per vedere rispecchiate le loro inquietudini più profonde e inconfessate»).

Panopticon fa emergere con forza alcuni punti di riflessione che serviranno a Babilonia Teatri per individuare la strada giusta: «quando crei uno spazio, crei dei personaggi», dicono ora individuando lì il primo problema. Dunque, via lo spazio e via i personaggi, provando a mettere a fuoco la strada percorsa da Valeria in quel lavoro, dove lei leggeva una lettera piena di domande che non pretendevano una risposta: una drammaturgia che non permetteva di essere "recitata".

Viaggio tragicomico nel Nord-Est

E proprio la drammaturgia non recitabile, la figura che pone domande e non incarna un personaggio, diventano il perno formale del nuovo progetto: *made in italy*. Con un dettaglio in più, che diventa subito la cifra stilistica e riconoscibile del gruppo: il coro. La pratica del coro arriva dall'esperienza nei laboratori scolastici, che Babilonia Teatri continua a tenere: il coro è il modo più semplice per gestire i gruppi di bambini («senza linearità narrativa li aiuti a capire il senso di quel che dicono», spiegano). La musicalità primordiale della scansione corale inespressiva dei bambini intruppati si unisce all'inevitabile cadenza veneta e arriva dritta dritta al cuore di *made in italy*, che il gruppo presenta al Premio Scenario 2007, dove vince, iniziando da quel momento una lunga serie di repliche in tutta Italia.

Il punto di partenza del nuovo spettacolo è un episodio non infrequente: le battute razziste ascoltate per caso in

una pizzeria. Quello è il primo coro sviluppato da Babilonia Teatri, attorno al quale il gruppo decide di creare



In apertura, una scena di *Terminus*, di Mark O'Rowe (foto: Marco Caselli Nimal); in questa pag., Valeria Raimondi, Enrico Castellani e Ilaria Dalle Donne in *Underwork* (foto: Antonella Travascio); nella pag. seguente, un'immagine da *Panopticon Frankenstein* (foto: Anna Marocco).

un tagliente carosello italiano di quadri spalancati su un'agghiacciante antropologia nostrana. Il razzismo, il conformismo, la retorica dei luoghi comuni, la religione, il calcio, la televisione, il lavoro che non c'è: sono squarci deflagranti dall'Italia che conosciamo, anzi dal Nord Est che non conosciamo, da quel Nord Est che per molti anni non aveva fatto conoscere una voce teatrale capace di raccontarne in maniera nuova ed efficace i ribollimenti sociali più attuali e che ora esplose in una raffica di parole spiazzanti e divertenti. Sì, perché l'amarezza con cui Enrico e Valeria raccontano il vuoto di dignità che li circonda e il pieno di pregiudizi e volgarità è perfettamente dosata con i meccanismi del cabaret e della satira. Con un curioso risultato: il pubblico italiano ride, quello veneto no. Nelle poche date in Veneto che Babilonia Teatri riesce a fare il pubblico rimane perlopiù raggelato, come se si rispecchiasse, oppure come se riconoscesse in quei cori non il numero da cabaret ma il coro tragico. Del resto, dicono gli stessi autori: «All'inizio noi volevamo essere tragici, non pensavamo minimamente di far ridere». La scrittura stessa del testo è molto rigorosa. È una scrittura a tavolino che successivamente viene verificata in scena, in un lavoro di autoregia con l'aiuto della telecamera. Nella divisione dei compiti Enrico è più drammaturgo, Valeria più regista.

Nel lungo percorso che accompagna il suo passaggio da progetto a spettacolo *made in italy* "genera" uno spettacolo gemello: *Underwork*, che affronta un tema più specifico, quello del lavoro precario. Tra i due si sviluppa una sorta di sindrome di Dorian Gray: *made in italy* arriva a una forma definitiva, mentre *Underwork* mantiene uno stato permanente di mutazione come una *playlist* di blocchi scenici e testuali intercambiabili a ogni replica. Ma uno si nutre dell'altro e viceversa, frutti entrambi di una stessa ricerca, quella sulla drammaturgia priva di narrazione e personaggi, quella sulla recitazione corale da rap catatonico o da recita scolastica, quella sull'antinaturalismo con tanto di tecnico in scena e tiri a vista, quella sulla composizione visi-

va che porta alla frontalità davanti al pubblico e alla povertà scenica con uso di pochi oggetti simbolici (nel caso di *Underwork* anche animali: tre galline che si aggirano zampettando alla ricerca di chicchi da ingurgitare tra le vasche in cui sono calati gli attori). Altro punto fermo della ricerca messa a punto nei due spettacoli "gemelli" è l'uso drammaturgico della musica (mai accompagnamento, sempre motore di azione) e delle lunghe registrazioni televisive, anch'esse non semplici inserti ma elementi strutturali del testo. Una sensibilità pop, potremmo dire, nel saper recepire schegge mediatiche e sonore per trasformarle all'interno dell'infornale carosello delle italiane aberrazioni strapaesane: sensibilità pop che non si ferma davanti a

personaggi veri, come Pavarotti o Marco Biagi, sui quali si scatenava in maniera irriverente (sconcertante...) un affilato cinismo, e che però non riguarda mai le persone ma la loro trasformazione in icona, come fossero delle Marilyn warholiane.

Tre bare per la veneta Irlanda

Succede a un certo punto che sulla loro strada incontrino Rodolfo Di Giammarco che lancia loro una sfida: mettere in scena un testo altrui: *Terminus* dell'irlandese Mark O'Rowe, tre disperati personaggi monologanti, lontani tra loro, la cui vita risulta alla fine intrecciata. Un testo spietato che racconta vite sradicate e morti agghiaccianti. Ma il problema non è il contenuto, piuttosto è doversi confrontare proprio con un testo preesistente che racconta una storia e porta sulla scena dei personaggi. Insomma, una vera rivoluzione copernicana, che Babilonia Teatri governa a modo suo, scarnificando il testo e riscandendolo in versi, "traducendo" la lingua di O'Rowe nella sua *koinè* veneta, stilizzando i personaggi, disperdendo la narrazione nel catalogo fluviale dei pezzi-di-realtà caricaturizzati, imponendo una rigida frontalità che riprende il coro (rigidissima, anzi cadaverica, visto che i tre recitano da dentro delle bare aperte, disposte verticalmente sul boccascena), facendo irrompere nello spettacolo i segni "sporchi" dell'antinaturalismo e dell'antiemozione (il tecnico a vista e interagente) così come i segni di un simbolismo minimale ma potente, e infine utilizzando la materia pop della musica e della tivù: un'intera canzone di Laura Pausini (*La solitudine*) e un lungo inserto audio di Pippo Baudo che presenta Sanremo '93. Nei primi studi presentati al pubblico, in attesa del debutto la prossima estate, il risultato è strabiliante. Non solo lo spettacolo risulta riuscito, ma la combinazione tra il testo di O'Rowe e la rielaborazione drammaturgico-scenica di Babilonia Teatri riesce a valorizzare entrambi. La storia acquista una notevole potenza anche grazie alla sua ricollocazione in un orizzonte piccolo piccolo come quello vagamente veneto (e comunque da italetta televisiva) in cui viene rappresentato il "terminus" dei personaggi in questione. E d'altra parte la forma artistica sperimentata da Babilonia Teatri dimostra di potersi confrontare con dinamiche molto più complesse rispetto a quelle finora immaginate. Superato il rifiuto del plot e del personaggio, si scopre che tutti gli elementi della forma di Babilonia Teatri mantengono la loro forza e anzi si potenziano. Il gruppo di Enrico, Ilaria e Valeria è dunque arrivato a un momento importante della loro finora breve ma ricca storia artistica: dopo la marcia trionfale (ancora in corso) di *made in italy* e *Underwork* in molte città italiane da Pordenone a Lamezia Terme, l'estate si preannuncia con il botto di un inedito *Terminus* che rimescola le carte, ma anche con un ulteriore nuovo progetto dal titolo *Pornoboy*, ancora una scrittura originale che questa volta ha come tema principale il sesso. Il progetto è stato presentato finora in piccoli stralci da *work in progress* e ancora non sappiamo come sarà nella sua versione completa: ma sarà con *Terminus* la carta che Babilonia Teatri saprà giocare quest'anno per dimostrare, a soli due anni dalla loro acclamazione al Premio Scenario (davvero "nati ieri!"), di non essere più una piacevole sorpresa e una promessa, ma un soggetto artistico capace di costruire un solido e rischioso percorso di ricerca. ■





MARINETTI (s)punti perfetti

Che resta del Futurismo a Milano, la città culla di civiltà e degli sfolgoranti proclami dell'avanguardia marinettiana, oltre alla Salumeria Principe, locata nello stesso palazzo abitato da F.T. che espone in vetrina l'alternativa gastronomica al mito magiaro del palato goloso venduto dal Peck di via Spadari e alle celebrazioni del centenario presentate e interpretate dal Finazzer Flory, il Butler della cultura meneghina?

Cominciamo a frugare nell'inconscio lombardo, nel cui armadio trovano posto sia gli scheletri del fascismo sansepolcristo che le lobbies della socialdemocrazia turatiana, con il Cenacolo di Leo Dan Vinci Brown e la sua rivisitazione warholiana appesi dietro le ante e un pitale colmo di artistica merda manzoniana nascosto sotto al letto. Nel *background* milanese convivono la paciosa poesia di Montale e la funambolica spregiudicatezza gaddiana.

La morale mai moralista capitale montenapoleonica ha tra i suoi slogan Viva Verdi e Contro il logorio della vita moderna. La Milano da bere trinca Cynar e manifesta un eros diametralmente opposto a quello di Ramazzotti. Passando all'Es personale, sentite questa: quando, ragazzino, vinsi il mio primo Premio Riccione, la critica notò che avevo attribuito al protagonista della pièce *I tagliatori di teste* il nome di Mafarka, cioè quello che dà il nome al romanzo *Mafarka il Futurista* di Filippo Tommaso Marinetti. Ma, all'epoca della stesura, io nulla sapevo di tale romanzo! Questo per segnalare la presenza marinettiana nel nostro *genius loci*. Torniamo al presente. Il presente del Futurismo è il Futuro di Milano. In altre parole, è per l'Expo che gli archistar daranno alla *skyline* milanese un aspetto neo-newyorker: Manhattan è il *topos* del Futurismo realizzato, come constatò e dichiarò il poeta russo Majakowskij, che tanto amava l'America Biomeccanica. Tanto per confutare quanti tendano ancora ad associare il movimento marinettiano con il Fascismo. Una volta per tutte: la spinta rivoluzionaria futuristica è contestualizzabile nel flusso dinamico delle utopie rivoluzionarie del secolo breve, ma è improprio identificare il movimento con l'ufficialità delle dittature, rosse o nere che fossero. Marinetti accademico d'Italia è la fine, non la consacrazione del Futurismo e corrisponde al "suicidio indotto", provocato dalla criminale pressione staliniana, del Poeta e Commediografo che indossava nuvole in calzoni. È significativo che, diffuso nel mondo, il Futurismo non si sia potuto manifestare nel Reich nazista. La rivoluzione dove davvero si è realizzato il Futurismo è quella tutt'ora in evoluzione: la Rivoluzione americana. Ma nella Milano contemporanea che cosa possiamo trovare di futuristico? Circoscriviamo la ricerca all'area teatrale. A parte il ristorante Lacerba a Porta Romana, non è facile imbattersi in emozioni e sensazioni, poniamo alla Depero, in una mini-metropoli di(s)messa e troppo spesso depressa. Ma è pur sempre una città che non risparmia sorprese: Milano FuturBall da sola. Così, sul fronte artistico-performantico, accade d'incontrare un Cattelan che gioca a... bocconi in piazza. E la sua opera dello scoiattolino suicida, esposta a Palazzo Grassi (Venezia), è non solo una scenografia perfetta ma già di per sé una pièce. In quanto al gruppo di famiglia dei futuristi "bombaroli in bombetta", immagine-simbolo rivistata da Schifano, dove lo possiamo incontrare oggi come oggi? Tutti i giorni all'*happy hour* in corso Como. Ouverture di nottate consumate a gran velocità, a ritmo di *speedball*, a uccidere il chiaro di luna, a tirar mattina, a colpi di teatro - alla lettera - sintetico. Mancano, invece, sui palcoscenici cittadini esponenti di una spettacolarità che raccolga in qualche modo l'eredità di Marinetti e Sodali. Nessuno, dunque, capace di raccogliere il vessillo anarco-situazionista sventolato in tempi più vivaci da un Carmelo Bene, della stessa stirpe culturalmente eversiva dei Petrolini e dei de Curtis (Comneno di Bisanzio). «Borletti Punti Perfetti» recitava un'antica pubblicità. E perfetti sono gli (s)punti di sutura marinettiana, capaci di ricucire una trama di entusiasmi sperimentali. Il Futurismo è un'esperienza del passato che ci fa sentire giovani rispetto alla *dementia precox* di tanti sperimentalismi omologati. ■

La società teatrale

notiziario

a cura di Roberto Rizzente e Altre Velocità



TEATRI STORICI la difficile via della rinascita

di Laura Bevione

Teatro che riaprono in tempi record e altri protagonisti di infinite querelle su responsabilità e promesse non mantenute. Ma iniziamo dalle buone notizie. Certo il nuovo foyer ha fatto storcere il naso a qualcuno, ma il rinnovato **Teatro Carignano di Torino** (foto di apertura, di Giorgio Sottile) ha riaperto il 2 febbraio dopo appena 18 mesi di chiusura e può vantare platea e palchi confortevoli ed eleganti e un palcoscenico tecnicamente all'avanguardia. La spesa totale è stata di 14,5 milioni, dei quali 12 stanziati dal Comune, gli altri offerti da privati, prima fra tutti la Fondazione Crt.

Qualche giorno dopo, l'11 febbraio, è stato inaugurato il rinnovato **Teatro Massimo di Cagliari**: costruito fra il 1944 e il 1947 e chiuso nel 1982 su ordine della Commissione di Vigilanza per problemi all'impianto elettrico, il nuovo spazio ospiterà la stagione di prosa organizzata dal CeDac (il Circuito teatrale regionale sardo). La riapertura del Teatro Massimo, all'interno del quale sono state ricavate due sale, è stata possibile grazie all'impegno generosamente profuso dall'amministrazione comunale cagliaritano.

Più complessa la questione della riqualificazione del **San Carlo di Napoli**: dopo una prima fase di lavori (luglio-dicembre 2008) - comprendenti il restauro dei rilievi decorativi e degli stucchi, la realizzazione di un nuovo foyer e l'installazione di un impianto di climatizzazione - il teatro è stato riaperto il 23 gennaio, ma già è prevista una

nuova chiusura nella seconda metà dell'anno per ulteriori interventi. La regione Campania si è fatta carico della spesa - in totale ben 65 milioni di euro - contando anche di attingere ai fondi stanziati dal Comitato dei Ministri per le celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità nazionale. La definitiva restituzione dello storico teatro alla città è prevista per i primi mesi del 2010: speriamo in bene.

Scomparsa, al contrario, è la speranza dei baresi di potersi finalmente godere uno spettacolo accomodati su una poltrona del **Petruzzelli**. Il teatro, dopo anni interminabili di lavori, sarebbe pronto ad accogliere nuovamente artisti e spettatori ma la sua inaugurazione è stata continuamente posticipata: il 6 dicembre, il 1 febbraio e, infine, il 21 marzo... Le porte continuano a essere sbarrate e il grandioso allestimento della *Turandot*, che avrebbe dovuto far risuonare di nuovo la sala del Petruzzelli, è andato in scena sotto forma di concerto spettacolarizzato nello spazio 7 della Fiera del Levante il 20 marzo. Il Ministro Bondi dichiara che non consentirà la riapertura finché non avrà sotto mano tutti gli atti tecnico-amministrativi previsti dalla legge, ossia fino a quando le presunte inosservanze e violazioni comprometteranno l'effettiva agibilità del teatro. A tutto ciò si aggiungono i contrasti fra Comune, Provincia, Regione, Ministero e Fondazione Petruzzelli in merito alle rispettive responsabilità e incombenze. Il risultato: uno splendido spazio inutilizzato e il mancato regalo a una città e ai suoi abitanti di un'alternativa al degrado e all'apatia televisiva. ■

TENSIONI NELLA LIRICA - A dicembre il sovrintendente del Regio di Torino, Walter Vergnano, si è dimesso dalla carica di presidente dell'Anfols, che raduna 14 fondazioni liriche, lamentando divisioni all'interno dell'associazione. A seguire i colleghi dell'Opera di Roma, del Maggio Musicale Fiorentino, della Scala e della Santa Cecilia si sono dissociati per mancanza di una presa di posizione chiara e condivisa di fronte ai tagli al Fus (20-30% ca). I dissidenti hanno indirizzato una lettera al governo chiedendo, oltre alla rivalutazione dei finanziamenti, il cambiamento dei sistemi di *governance* e controllo, affidando gestioni autonome a manager competenti, e una riforma flessibile rispetto alle esigenze dei singoli enti, superando l'organizzazione che 10 anni fa trasformò i teatri lirici in fondazioni di diritto privato. Il Ministro Bondi ha risposto aprendo un tavolo di lavoro, cui presenzierà la nuova delegazione Anfols, presieduta da Marco Tutino, sovrintendente e direttore artistico del Teatro Comunale di Bologna, e composta dal vicepresidente Giampaolo Vianello della Fenice, da Antonio Cognata del Massimo di Palermo, Giorgio Zanfagnin del Verdi di Trieste e Giandomenico Vaccari del Petruzzelli.

NAPOLI TEATRO FESTIVAL - Il ministro della cultura Bondi ha deciso che il Teatro Festival Italia resta a Napoli. Cambia così la fisionomia della rassegna ideata dall'ex ministro Rutelli che prevedeva, per statuto, l'assegnazione ad un'altra città nel 2011. E mentre la Fondazione Campania dei Festival registra il *forfait* di Goffredo Fofi, dimissionario, per divergenze artistiche con la direzione, dal consiglio d'amministrazione (il critico verrà sostituito dall'avvocato Riccardo Satta Flores), la città si prepara a ospitare la seconda edizione del Festival, che avrà luogo dal 4 al 28 giugno. Massiccia la rappresentanza straniera, dal francese David Lescot, regista de *L'Europenne*, spettacolo inaugurale della rassegna, alla coreografa statunitense Calore Armitage, impegnata in un lavoro dedicato a Pulcinella su musiche originarie di autori napoletani; dallo spagnolo Antonio Florio (*La Partenope* di Leonardo Vinci) all'inglese Matthew

Lenton (*Interiors*, da Maeterlinck). Senza dimenticare gli italiani, da Giorgio Barberio Corsetti, impegnato in una coproduzione asiatica sul tema delle "città invisibili" di Calvino, firmata dal drammaturgo Chew Yeww, a Serena Sinigaglia e Roberta Torre, chiamate a lavorare sull'originale pièce di Manlio Santarelli, *Napoli non si misura con la mente*. Novità di rilievo, per l'edizione 2009, sarà l'apertura del San Carlo, teatro principale del Festival, mentre non verrà confermata, secondo le prime indiscrezioni, la Darsena Acton nel porto. Info: www.teatrofestivalitalia.it

ANCORA TAGLI AL FUS - Nonostante le promesse di riequilibrare la quota 2009 del Fus sui livelli del 2008 (460 milioni di euro), il Ministro Bondi conferma il taglio di 82 milioni, riducendo a 378 milioni gli stanziamenti per l'anno corrente. Per questo motivo, la Consulta dello Spettacolo, convocata al Ministero dei Beni Culturali il 28 gennaio, ha espresso parere unanimemente negativo sulla ripartizione proposta.

GASSMAN STABILE IN ABRUZZO - Alessandro Gassman è stato confermato alla direzione del Teatro Stabile d'Abruzzo per il triennio 2009/11. «Sperimentare, fare qualcosa che gli altri Stabili non hanno interesse a fare» e coinvolgere palcoscenici minori è la prospettiva per una città potenzialmente laboratoriale. Per aumentare le risorse alle produzioni è stata adottata una politica interna di riduzione dei costi. Info: www.teatrostabile.abruzzo.it

NASCE FEDERMUSICA - Dal 26 gennaio il mondo della musica ha un nuovo punto di riferimento: è nata Federmusica, una federazione, associata Agis, che riunisce le principali realtà musicali italiane per contrastare l'imperante sgretolamento del mondo dello spettacolo dal vivo. Presieduta da Alessandro Bisail, la federazione, oltre ad occuparsi delle questioni politico-finanziarie, si propone di allargare lo sguardo anche su questioni culturali e artistiche.

MOLINARI RESTA ALL'AIDAF - È stato confermato alla presidenza dell'Aidaf (Associazione Italiana Danza Attività di Formazione) Giacomo Molinari. Rosanna

Pasi (Fnasd), Antonio Cioffi (Amsd), il vicepresidente vicario Renato Greco (Teatro Greco Dance Company) e il vicepresidente Amalia Salzano (Arteca) sono gli altri membri del consiglio direttivo. Tre i problemi sull'agenda del presidente: la riqualificazione del settore, le agevolazioni fiscali per le scuole e i contributi pensionistici per gli operatori.

QUIRINO A GLEIJESES - Geppy Gleijeses sarà il nuovo direttore artistico del Teatro Quirino di Roma e la sua società, la Gittisse, ne gestirà da luglio in poi la programmazione. È stato questo l'esito di una gara europea conclusa il 5 marzo scorso. Si tratta di una svolta epocale: nei fatti il Quirino passa dall'ambito pubblico a quello privato. Ninni Cutaita, direttore dell'Etì, che gestiva il teatro di via delle Vergini fin dal 1942, commenta: «È il compimento di un processo di trasformazione più adeguato».

CONFERME AL CARLO FELICE - Cristina Ferrari, Antonio Tasca e Michele G. Olcese sono stati confermati per otto mesi alla direzione artistica, segreteria

artistica e direzione degli allestimenti scenici del Carlo Felice. Lo ha decretato il commissario straordinario, Giuseppe Ferrazza, cui è stato prorogato l'incarico fino al 30 settembre.

IL PRINCIPE RESTAURATO - È stata presentata a marzo a Roma, in occasione delle celebrazioni per l'anno grotowskiano, la ripresa filmata, rimasterizzata e sottotitolata per l'occasione, del *Principe Costante*. All'originale del 1967 è stata sovrapposta la traccia audio registrata nello stesso anno a Spoleto da Ferruccio Marotti, ex direttore del Teatro dell'Università della Sapienza, con la collaborazione dell'attore Ryszard Cieslak. Si tratta dell'appuntamento inaugurale di una serie di eventi realizzati in collaborazione con l'Istituto Polacco di Roma che culminerà, a novembre, con un convegno internazionale e la prima rassegna audiovisiva integrale dedicata al Teatr Laboratorium, organizzata presso il Nuovo Cinema Aquila e a Villa Medici (tra i titoli proposti, la versione restaurata di *Akropolis*). Info: www.istitutopolacco.it

Baricco il barricadero

Certo ha scatenato un bel putiferio l'intervento dell'eterno enfant terrible (e un po' gâté) Alessandro Baricco su la Repubblica dello scorso 24 febbraio. Bagarre da carta stampata, che prende fuoco facilmente, ma rapidamente disperde le sue ceneri al vento. Fosse solo per le premesse, non potremmo che condividere: è ovvio che, dal Secondo dopoguerra a oggi, le cose sono cambiate (nella politica, nel sociale, nell'economia ecc.) e che quindi l'uso del denaro pubblico per sostenere la cultura va ripensato e nuovamente contestualizzato. Ma le soluzioni proposte hanno il sapore stantio dell'ignoranza e/o della provocazione gratuita. A meno che non si tratti dell'epifania di un nuovo amore politico per il nostro vispo romanziere-regista-autore teatrale. Anche perché i soldi, secondo lui, andrebbero tolti al teatro pubblico, che grossolanamente identifica tout court con il teatro di regia ignorando tutto il resto, e dati alla scuola e alla televisione, ma anche ai privati nel frattempo andati a occupare le rovine disabitate della cultura sovvenzionata. Già questo suona stonato: ben vengano i privati capaci di coniugare cultura e profitto, ma perché dovrebbero prendere denaro dallo Stato (cosa che per altro già fanno) per realizzare ciò? Prima di lanciarsi in proposte fumose, forse basterebbe cominciare a sistemare quel che già c'è (o quasi) e funziona male: aumentare la percentuale del nostro Pil destinata alla cultura (siamo fanalino di coda in Europa!), fare questa benedetta legge sul teatro, distribuire e usare meglio le risorse già esistenti, evitare i molti sprechi, mettere persone competenti al posto giusto (e qui la politica dovrebbe fare un passo indietro). Baricco sostiene che l'unico modo per non essere sopraffatti dalla crisi è "pensare velocemente". Ma che ci importa delle "meraviglie" dell'Alta Velocità quando la maggior parte dei treni esistenti neanche arriva in orario? **HY**

in breve DALL'ITALIA

CIAO, TULLIO - Ha conquistato il successo grazie al sodalizio con Federico Fellini e alle collaborazioni con Mario Soldati, Alberto Lattuada, Roberto Rossellini, Pietro Germi, Mario Monicelli, Liliana Cavani e Michelangelo Antonioni. Ma è col teatro che Tullio Pinelli (Torino, 24 giugno 1908 - Roma 7 marzo 2009), firma i primi successi: *La pulce d'oro* (1935), *Lo stilista* (1937), *I padri etruschi* (1941), *Lotta con l'angelo* (1942), *Gorgonio ovvero il Tirso* (1952) e i libretti d'opera *Re Hassan* (1939) e *Le baccanti* (1948) sono solo alcuni dei titoli composti dallo sceneggiatore torinese prima dell'esordio nel cinema, nel quale troverà la consacrazione definitiva grazie a capolavori indiscussi come *I vitelloni*, *La strada*, *Le notti di Cabiria*, *La dolce vita*, *8 1/2*, *Giulietta degli spiriti*, *Amici miei*, *Alfredo Alfredo*, *Ginger e Fred* e *La voce della luna*.

TEATRO E FOLLIA - Il progetto "Out/Fuori. Un itinerario teatrale nell'esperienza basagliana", a cura di Tihana Maravic, svoltosi a febbraio a Bologna, presso La Soffitta, Dipartimento di Musica e Spettacolo, si è chiuso con *La luce di dentro* di Giuliano Scabia e l'Accademia della Follia. Lo spettacolo è stato introdotto dalla giornata di studi "Teatro e follia", con contributi filmici (*Code di lucertola* di Valentina Giovanardi, *Graffiti della mente* di Pier Nello Manoni e *Quel treno speciale per Pechino* di Margherita Ferri), e dallo spettacolo *La torre (Stagioni)*, ispirato alle Poesie della torre di Hölderlin, interpretato da pazienti psichiatrici e infermiere del Teatro Casa Basaglia di Sinigo (Merano), per la regia di Nazario Zambaldi, già autore, presso il museo Mambo, de *Ci tocca a volte...*, non spettacolo per dodici attori e uno spettatore.

SCOMPARSA PIA FONTANA - Era nota ai più per l'intensa attività di narratrice (suo il Premio Calvino nel 1987 per

la raccolta di racconti *Sera o mattina*), ma Pia Fontana, scomparsa a febbraio, ha lasciato al teatro un pugno di testi di sicuro interesse, come *Il grido*, *Devozione* e *Bambole*, editi in volume da Oedipus nel 1998, *Candido celeste*, scritto per il festival di Sabbioneta 2002 e *Una scimmia chiamata uomo*, presentato al Festival Tramedautore di Outis 2003 con la regia di Walter Manfré. Nativa di Sacile (Pn), residente a Venezia, Pia Fontana ha collaborato con *Hystrio*, pubblicando uno dei suoi lavori più noti, *La numero 13* (n.1, 2004), messo in scena al Teatro dell'Elfo di Milano da Elio De Capitani, con l'interpretazione di Cristina Crippa.

TORNA F.I.S.CO - Ultimi giorni per assistere a Bologna alla nona edizione del Festival Internazionale sullo Spettacolo Contemporaneo, ispirata al tema del tribalismo (17-23 aprile). Tra gli ospiti, la coreografa francese Latifa Laâbissi con *Histoire par celui qui la arconte*, le danzatrici canadesi Antonija Livingstone & Heather Kravas con *XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX - a situation for dancing #2, #3, #4* e i progetti speciali di Barokthegreat vs guests, *Wrestling - intuizioni sul mondo in attesa che diventino una costruzione compiuta*, e Kinkaleri (l'installazione di una nuova W a Bologna). Il festival sarà accompagnato dal blog "Brainstorming - Camera di Decompressione per Spettatori", a cura di Elisa Fontana (**foto sotto**). Info: www.xing-fisco.it, www.brainstormingart-project.blogspot.com.

RINASCE L'AGORÀ DELLA TOSSE - Il 15 gennaio ha riaperto la terza sala del Teatro della Tosse di Genova, rinnovata nell'aspetto e nella programmazione. Di forma circolare e senza un vero e proprio palcoscenico, La Claque ricorda i caffè-cabaret e il varietà di altri tempi. Il cartellone prevede il teatro al giovedì, il varietà al venerdì e la musica al sabato, con un occhio di riguardo per gli spettatori, cui verrà riservato lo Speaker's Corner, uno spazio di sette minuti a disposizione per l'improvvisazione. La sala è aperta dalle dieci alle due di notte e ospiterà anche mostre, performance e conferenze. Info: tel. 010.2487011 www.teatrodellatosse.it.

BIBLIOTECA SIAE A NAPOLI - È stata inaugurata a marzo nella sede di Napoli la nuova biblioteca della Siae. Dedicata a Gino Capriolo, la Biblioteca contiene i 25.000 volumi donati nel 1959 dall'avvocato Caro Capriolo per ricordare il figlio Gino, oltre a manoscritti e riviste, è collegata al Polo di Napoli della Biblioteca Vittorio Emanuele e presente nel Servizio Bibliotecario Nazionale. È stata intitolata invece ad Alberto Sordi la Sala di Lettura della storica Biblioteca Siae del

Burcardo, che, coi suoi 45.000 volumi, è considerata tra le maggiori in Europa. Info: www.siae.it, www.burcardo.org.

NUOVO TEATRO PER IL MAGGIO - In attesa dell'inaugurazione del nuovo Spazio a Porta al Prato, prevista per il 2011, il Maggio Fiorentino beneficerà di due teatri, il Goldoni e il capannone-sala prove delle Cascine, messi a disposizione dal Comune per evitare il commissariamento della Fondazione, martoriata dai tagli al Fus e dall'uscita di scena di spon-

PREMI UBU 2009 è l'anno di Bergonzoni

Cambia lo scenario ma immutata resta la sostanza alla trentunesima cerimonia di consegna dei Premi Ubu 2009. Nel suggestivo scenario della Fondazione Pomodoro, tra le monumentali sculture del maestro, i nomi sono quelli di sempre: i numi tutelari del buon teatro all'italiana. Con una punta di novità: la parata dei mattatori, capeggiati dal bravo presentatore, Mario Perrotta. Così, se era facile scommettere sul trionfo di Toni Servillo per *La trilogia della villeggiatura* (spettacolo dell'anno) o sulla pioggia di premi per *Anna Karenina* dell'immane Nekrosius, presenza fissa, da dieci anni a questa parte, nel taccuino di Franco Quadri (miglior attrice, Mascia Musy; attore non protagonista, Paolo Pierobon; scenografia, Marius Nekrosius), desta sicuramente sorpresa la scelta di attribuire il premio per il miglior attore a un outsider come Alessandro Bergonzoni (**foto sotto**), a suo agio più nelle vesti di stralunato cantastorie che in quelle di interprete (*Nel*). O il premio alla regia assegnato a un giovane promettente come Massimiliano Civica, autore di una brillante versione del *Mercante di Venezia*. Niente di nuovo, per il resto, nell'elenco degli altri premiati, che riesce a trovare un sapiente equilibrio tra le vecchie (Peter Brook per *Fragments*, miglior spettacolo straniero presentato in Italia; Cesare Lievi per *La badante*, nuovo testo italiano) e le nuove generazioni, (premio speciale ai Sacchi di Sabbia per *Sandokan o la fine dell'avventura*, e Pathosformel; miglior attore under 30, Chiara Baffi), senza dimenticare autori ormai affermati come il pluripremiato Juan Mayorga (nuovo testo straniero, *Hamelin*), Luca Ronconi (Elena Ghiaurov, attrice non protagonista per *Itaca e L'antro delle ninfe*) o l'emergente festival di Drodese (premio speciale). *Roberto Rizzente*



sor privati come la Banca Monte dei Paschi. Info: www.maggioflorentino.com.

ADDIO AL COREOGRAFO DELL'ARA -

Scomparso il 17 gennaio a Roma, all'età di 88 anni, l'illustre ballerino e coreografo Ugo Dell'Ara. Scoperto giovanissimo da Aurelio Milloss, debuttò a fianco di Attilia Radice. Dal '52 al '59 fu coreografo e direttore del ballo alla Scala, poi al San Carlo di Napoli per cinque stagioni e in seguito al Massimo di Palermo, dove aprì una scuola, insieme alla moglie Wanda Sciacaluga. Nel '55 fondò insieme a Mario Porcile il rinomato Festival internazionale del balletto di Nervi e la prima rivista di danza del dopoguerra, "Il Cigno". Memorabili rimangono, tra le sue coreografie, *Carosello napoletano* di Ettore Giannini e *Ballo Excelsior* di Manzotti.

LIBRO: CHE SPETTACOLO! -

In un momento di crisi la promozione della cultura passa attraverso il connubio di lettura e spettacolo. Autori, attori, danzatori e musicisti si incontrano e interagiscono a teatro e in libreria, in occasione di spettacoli di musica, prosa e danza, con il sostegno di Agis, Regione Veneto e Curcio Editore. Durante gli incontri, previsti fino a maggio a Roma e nelle città venete, i libri e i biglietti degli spettacoli verranno messi in vendita a prezzi agevolati. La terza edizione della rassegna "Libro: che spettacolo", in programma il prossimo anno, vedrà coinvolte anche la Puglia e la Basilicata. Info: www.agiscuola.it.

JOVINELLI SOTTO SEQUESTRO -

Confermato dal Tribunale del Riesame il sequestro dell'Ambra Jovinelli disposto a dicembre dal gip Maurizio Caivano nell'ambito di un'inchiesta relativa a una presunta evasione fiscale e a operazioni immobiliari ritenute illecite, compiute dall'immobiliarista e Presidente del Siena Calcio Giovanni Lombardi Stronati e da altri suoi sette collaboratori. La programmazione degli spettacoli, tuttavia, prosegue normalmente, essendo gli affittuari risultati estranei agli atti finanziari di Stronati, che avrebbe distratto oltre 190 milioni di euro a quattro società.

L'OPERA IN ALTA DEFINIZIONE -

Grazie alla tecnologia del digitale e per conto di Rai Trade, le rappresentazioni di alcune opere liriche italiane potranno essere seguite anche in diretta nelle sale cinematografiche di tutto il mondo, se attrezzate con proiettori digitali e collegamenti a banda larga. Al Midem di Cannes, Rai Trade ha siglato accordi per distribuire in dvd tre opere registrate, in alta definizione, al Teatro Regio di Torino - *Edgar* e *Medea* per le etichette Artaus e Classic City - e al Comunale di Bologna - *i Puritani* per gli inglesi della Decca. Info: www.raitrade.it.

TROVA CASA TEATRINO CLANDESTINO -

Ha trovato finalmente una sede la storica compagnia Teatrino Clandestino. Il Settore Cultura del Comune di Bologna ha concesso al gruppo lo storico spazio San Leonardo, utilizzato da Leo De Berardinis durante l'ultimo soggiorno bolognese. Ribattezzato "Teatro Si", lo spazio ospiterà spettacoli, incontri con compagnie e artisti, vernissage e concerti. Info: www.teatrinoclandestino.org.

AGIS LAZIO E PROVINCIA DI ROMA -

È stato siglato a gennaio tra la Provincia di Roma e Agis Lazio a gennaio una convenzione quadro per favorire la formazione e l'occupazione nel settore dello spettacolo dal vivo, attraverso l'individuazione dei fabbisogni professionali, lo studio delle competenze richieste, l'istituzione di un Albo di Imprese ospitanti e l'attivazione di incontri di orientamento presso i Centri per l'impiego della Provincia. Info: ufficiostampa@agisanec.lazio.it.

REGISTRO DELLA DANZA VENETA -

È disponibile all'indirizzo www.registrodanzaveneto.org un elenco aggiornato delle produzioni di danza contemporanea disponibili sul territorio veneto, con informazioni dettagliate sulle compagnie, gli autori e gli operatori, oltre ai report annuali sull'andamento del settore. Il Registro, realizzato col sostegno della Regione Veneto, prosegue la collaborazione tra Arteven, Operaestate Festival Veneto e la rete Anticorpi, iniziata lo scorso anno con la promozione della giovane danza d'autore (il Premio Gd'A Veneto).

CENERENTOLA IN MONDOVISIONE -

Il debutto del kolossal lirico *Cenerentola*, prodotto da Andrea Andermann per la Rai e diretto da Luca Ronconi e Riccardo Chailly, sarà posticipato al giugno 2011, in concomitanza con il 150° dell'Unità d'Italia, per catalizzare l'attenzione internazionale su Torino. Nella città e in provincia, fastose locations hanno costituito lo sfondo dell'opera di Rossini.

LUTTAZZI CENSURATO -

Il *Decameron* di Luttazzi è sbarcato al Paladonna di Bologna il 23 gennaio, preceduto dall'ennesima censura di cui è stato vittima il comico romagnolo. Questa volta la scure è caduta sull'im-

agine pubblicitaria dello spettacolo: il dito medio che fuoriusciva dalla patta dei pantaloni di Luttazzi. I censori sono stati l'Igp Decaux (gestore degli spazi pubblicitari sei per tre) e l'Atc (l'azienda di trasporti) di Bologna, mentre il Comune non si è espressamente schierato. A seguito della censura, Luttazzi si è visto costretto a rifare i manifesti per la tappa bolognese.

CHIUSA SCUOLA DANZA -

Giuseppe Ferrazza, commissario straordinario del Carlo Felice di Genova, ha disposto la chiusura della scuola di danza interna al teatro, diretta da Angela Galli. La sala da ballo sarà destinata dal mese di giugno alle prove del coro. Il teatro perde così

Celebrazioni per i Ballets Russes

Il 19 maggio del 1909 al Théâtre du Châtelet di Parigi andava in scena la prima rappresentazione della compagnia che avrebbe rivoluzionato il balletto novecentesco: i Ballets Russes. Fondata dal giovane impresario russo Sergej Djagilev, la compagnia si distinse per la forte impronta innovativa che coniugava musica, danza e pittura sulla scena. Un'avventura durata due decenni, che poté avvalersi del contributo di artisti del calibro di Stravinsky, Strauss, Satie, Debussy, Ravel, Picasso, Benois, e che terminò, nel 1929, con la morte dello stesso Djagilev. Nel centenario della fondazione, il mito della compagnia rivive grazie ad una serie di iniziative in tutto il mondo (**foto sotto**), inaugurate lo scorso anno dalla Mostra di Sotheby's a Parigi: "Danser vers la gloire, l'âge d'or des Ballets Russes". Segnaliamo, tra le altre, il festival organizzato a Boston dal 16 al 23 maggio dal Boston Ballet in collaborazione con l'università (www.bostonballet.org) e, in Italia, le conferenze organizzate ai Laboratori Dms dal Centro La Soffitta di Bologna, con proiezioni video (www.muspe.unibo.it/soffitta) e la rassegna curata in aprile e maggio dal Teatro dell'Opera di Roma (www.operaroma.it). Chiuderà i festeggiamenti la mostra "Diaghilev and the Ballets Russes 1909-1939", in programma dal 18 settembre 2010 al 16 gennaio 2011 al Victoria and Albert Museum di Londra (www.vam.ac.uk). *Altre Velocità*



una preziosa fucina in cui si formavano aspiranti ballerini, spesso impiegati come comparse o danzatori nelle sue stesse produzioni.

CELEBRITY GROUP AL TADINI - Proseguiranno a maggio, dopo l'appuntamento inaugurale di aprile (*Le contes-sine*), le conferenze-spettacolo curate da Celebrity Group allo Spazio Tadini di Milano. Due gli eventi in programma: *Milano, su nel Michigan* (11 maggio) e *From Giarabub to Casablanca* (6 luglio). La regia è di Fabrizio Caleffi. Info: www.spaziotadini.it.

CUTICCHIO SOTTO SFRATTO - Il comune di Cefalù ha ingiunto a Giacomo Cuticchio lo sfratto dai locali di Corso Ruggero, nei quali l'artista da nove anni offriva insieme alla moglie Teresa spettacoli gratis, in cambio della concessione. Mimmo Cuticchio, loro cugino, facendo appello alle istituzioni, chiede che venga riaperto il teatro in via Roma 72 avviato dal padre, così da non spezzare la lunga tradizione dell'Opera

dei Pupi, patrimonio mondiale dell'Unesco.

PIZZA E TEATRO - Il talento imprenditoriale di Maurizio Costanzo c'è e si sente. È stato siglato tra Rossopomodoro e i teatri diretti dal patron, Brancaccio, Morgana e Parioli, un accordo, Piezz'Teatrale, che dà la possibilità ai rispettivi clienti di consumare pizza, tiella e una bevanda a scelta a € 10 ogni giovedì, presentando il biglietto del teatro, e viceversa di pagare € 10 l'ingresso ad uno dei tre teatri esibendo lo scontrino del ristorante. Info: info@aretecomunicazione.it.

TENORE ABBANDONA LA SCENA - Si è sentito male impugnando un coltello nella scena finale di *Lucia di Lammermoor*. Roberto Aronica, tenore, è fuggito dal palcoscenico durante la prova generale dell'opera al Teatro Regio di Parma. Motivo del gesto, il ricordo improvviso dell'assassinio del fratello, accoltellato a quarant'anni dalla convivente Nabila Gharbi. A causa del

perdurare del malessere, Aronica è stato sostituito al debutto dal tenore Stefano Secco.

TEATRI DELLA TERRA DI PUCCINI - È stato siglato a gennaio un accordo di collaborazione tra il Teatro del Giglio di Lucca e la Fondazione Festival Pucciniano di Torre del Lago. "Teatri della terra di Puccini", questo il nome del marchio, metterà a disposizione dei due enti un fondo comune nell'intenzione di garantire l'ottimizzazione delle risorse e una collaborazione di massima nella promozione e nella definizione delle proposte artistiche stagionali.

LE CENERI DI CARMELO - Si parla di nuovo di Carmelo Bene, ma in questo caso nelle aule di tribunale. Infatti la casa d'infanzia a Santa Cesarea, dove l'artista desiderava essere sepolto (le ceneri si trovano attualmente ad Otranto), e dove venne girato il film *Nostra Signora dei Turchi*, rischia di essere messa all'asta. La notizia segue di pochi giorni lo sconvolgente annuncio fatto dalla sorella di Bene, Maria Luisa, secondo la quale il fratello sarebbe morto per cause non naturali.

ALLA HUPPERT IL PREMIO MORICONI - Un'attrice travolgente, capace di incontrare personaggi irrequieti, ambigui e perfidi. Questa Isabelle Huppert che in Italia, a gennaio, ha ritirato il premio Valeria Morioni come miglior attrice e ha presentato il film *Home* della debuttante Ursula Meier, dove interpreta il ruolo di una madre dedita alla propria famiglia a cui viene sconvolto il quotidiano vivere.

DIMISSIONI DI FRIEDKIN - Non sarà William Friedkin a dirigere l'allestimento tratto dal film-documentario di Al Gore sul surriscaldamento della Terra *An inconvenient truth*, previsto per l'11 maggio del 2011 alla Scala, con musiche di Giorgio Battistelli. Le ragioni della defezione del regista de *L'esorcista* sarebbero dovute alle "divergenze creative inconciliabili" con J.D. McClatchy, librettista dell'opera. Robert Carsen e Robert Lepage sono i nomi più accreditati per sostituire Friedkin.

GLOBALIZZAZIONI SARTORIALI - Silvia Aymonino e Giovanna Buzzi, figlie d'arte e raffinate costumiste teatrali, hanno da poco aperto a Roma, insieme a due soci, il produttore Odino Artioli e i titolari della Ditta Pieroni, Massimo e Giovanna, LowCostume, una sartoria dove è possibile acquistare costumi teatrali a prezzi bassissimi. La convenienza deriva dalla capacità di trovare i più raffinati materiali e la migliore manodopera al minor costo possibile facendo viaggiare le stoffe da un capo all'altro del globo. Info: www.lowcostume.com.

PROVINCIA ALL'OPERA - Torna per il secondo anno consecutivo "Provincia all'opera". Sette comuni della provincia bolognese ospiteranno in primavera cinque titoli della stagione operistica del Comunale di Bologna, esportati in forma cameristica. Tra questi, *Madama Butterfly*, realizzata dagli allievi della Scuola del Comunale. Info: www.comunalebologna.it.

LEONE D'ORO A IRENE PAPAS - Nell'ambito del 40° Festival Internazionale del Teatro di Venezia, Irene Papas ha ricevuto il Leone d'Oro alla carriera. Nata a Chilimodi, nei dintorni di Corinto, nel 1926, Irene Lelekou è una delle attrici greche più conosciute, grazie a film come *Zorba il Greco*, *I canoni di Navarone* o *l'Odissea* di Franco Rossi. Nel corso della cerimonia di premiazione la Papas ha recitato brani dalla *Medea* di Euripide e di Corrado Alvaro.

LA VERDI ACQUISTA L'AUDITORIUM - Grazie a un accordo con Banca Intesa San Paolo, Banca Popolare di Milano e Fondazione Cariplo, l'Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi ha potuto acquistare l'Auditorium milanese che la ospita, diventando la prima orchestra italiana proprietaria di un teatro. Per celebrare l'evento, lo scorso 12 gennaio si è tenuto un Gran Galà. Info: www.laverdi.org.

ALBERTAZZI AMBASCIATORE D'ITALIA - Giorgio Albertazzi ha ricevuto dal Ministero degli Esteri la medaglia d'oro per la promozione della lingua e della

PREMIO EUROPA

La «personalità o istituzione teatrale che maggiormente ha contribuito alla realizzazione di eventi culturali determinanti per la comprensione e la conoscenza tra i popoli» è Krystian Lupa (foto sotto). L'ha designato la XIII edizione del Premio Europa per il Teatro, svoltasi dal 31 marzo al 5 aprile 2009 a Wroclaw, in occasione dell'Anno Grotowski. Il regista polacco si è distinto con un teatro di forte impatto collettivo, che colpisce l'individualismo e riflette sulla collocazione dell'uomo in un mondo disumanizzato; le sue rappresentazioni, note per durate anche di 6-7 ore, indulgono sul valore poetico delle singole situazioni, marginalizzando la trama. Per l'occasione Lupa ha messo in scena lo storico *Le presidentesse* di Schwab, l'ultimo spettacolo *Factory 2* in anteprima mondiale e una creazione apposta per il Premio. 60.000 e ha riscosso il vincitore, mentre 20.000 e sono stati ripartiti tra le "Nuove Realtà Teatrali", ovvero Guy Cassiers, Pippo Delbono, Rodrigo Garcia, Arpad Schilling, François Tanguy e il

Théâtre du Radeau: "realtà teatrali" già note e ricorsivamente apprezzate. Inoltre è stata stretta un'intesa triennale che consentirà agli studenti della Facoltà di Lettere dell'Università La Sapienza di organizzare e partecipare ad attività collegate al Premio. Info: www.premio-europa.org. *Silvia De March*



cultura italiana all'estero. La cerimonia si è tenuta a marzo in occasione della prima capitolina delle *Lezioni americane* di Calvino, in scena al Teatro Ghione di Roma.

EMMA DANTE ALLA SCALA - Sarà Emma Dante a dirigere l'opera inaugurale della prossima stagione della Scala. La *Carmen* di Bizet, con la direzione musicale di Daniel Barenboim, è l'opera prescelta per un debutto che ha dell'incredibile ma che apre nuovi, possibili scenari nella storia centenaria del Teatro lirico più famoso del mondo.

PENSIONE CUMULABILE - Dal primo gennaio, per i pensionati Enpals (che abbiano raggiunto il giusto grado di anzianità), è possibile cumulare la pensione con eventuali redditi da lavoro dipendente e autonomo (circolare n.1/2009). Sono anche previste riduzioni per quanto riguarda il cumulo degli assegni di invalidità. Info: www.enpals.it.

UNA SIRENA CONTRO LA GUERRA - Il suono di una sirena in sostituzione del consueto segnale di inizio spettacolo è risuonato dal 18 gennaio nei teatri di Napoli, Torino, Firenze e in altre città per dire no al conflitto nella striscia di Gaza e in solidarietà alle popolazioni di entrambi i fronti. L'iniziativa è partita dal Mercadante di Napoli, in cui si sono svolte letture che hanno coinvolto attori, registi e intellettuali, tra cui Valeria Parrella, Lorenzo Pavolini e Francesco Saponaro.

MEZZOGIORNO A TEATRO - Proseguono fino a maggio al Teatro Alfieri di Torino gli appuntamenti della rassegna "Mezzogiorno a teatro", promossa dal Teatro Stabile Privato Torino Spettacoli. *Famiglia in guerra* di Alberto Barbi (20-24 aprile), *Elena e Maurizio* di Elda Brancusi e Maurizio Liberti (4-8 maggio; 11-15 maggio) e *Cicatrici* di Eva Mesturino e Domenico Amodio (18-22 maggio) sono alcuni dei testi in programma dalle 12.45 alle 13.45. Info: 0116615447 - 0115623800 - info@torinospettacoli.it.

DRAMMATURGI ALL'ARGOT - Verranno presentati a maggio, nell'ambito della rassegna "Argot Off", i progetti di scrittura scenica realizzati dagli allievi del progetto di formazione promosso da Teatro Argot Studio col sostegno del Comune di Roma. Numerosi gli autori intervenuti durante le lezioni, da Maurizio Panici ad Ascanio Celestini, da Franco Cordelli ad Antonio Rezza, da Gaetano Ventriglia a Daniele Timpano. Info: www.argot.it.

PROTESTA IN SCENA - Ha avuto un seguito lo sciopero dello scorso dicembre indetto dai lavoratori dello spettacolo. Prima di ogni rappresentazione di *Molto rumore per nulla*, in tournée nazionale, gli attori della compagnia di Gabriele Lavia leggono in scena un comunicato di protesta per sensibilizzare il pubblico sullo stato dei lavoratori dello spettacolo in Italia. Il video delle

diverse serate è consultabile su youtube. Info: <http://it.youtube.com/watch?v=uwZLgiB1wAY>.

SERVIZIO DI PULIZIA A DOMICILIO - In questi tempi di magra, un artista, si sa, è disposto a tutto pur di sopravvivere col teatro. Persino a fare le pulizie domestiche a domicilio. Meglio se travestite da spettacolo. *Servizio di pulizia o corpo sociale* è uno spettacolo sul tema della precarietà diretto da Claudia Hamm, con Valentina Diana e Lorenzo Fontana dell'associazione torinese 15febbraio, in vendita a domicilio presso le case di privati. Info: www.15febbraio.com.

MORIRE PER AMOR DELL'ARTE - Il giovane scenografo offidano Alfredo Tassi, 27 anni, ha perso la vita lo scorso 5 febbraio a seguito di un incidente, mentre stava lavorando all'allestimento della scenografia di *Inferno* della Societas Raffaello Sanzio al Teatro Auditorium di Digione. Artista eclettico, Tassi seguiva da sette mesi le tournée della nota compagnia cesenate.

LA LEGA VS L'ARLECCHINO NERO - Non si può certo dire che la Lega primeggi per *savoi-faire*. I puristi del Carroccio hanno giudicato "scandaloso" l'Arlecchino immigrato, sfruttato per fame da una coppia gay, presentato a febbraio al Teatro Toniolo di Mestre da Andrei Lima, minacciando addirittura di bloccare i finanziamenti alla Biennale di Teatro diretta da Scaparro. L'accusa è tanto più grave se si pensa che proviene da alte cariche istituzionali a livello regionale.

TEATRO DEI SASSI - Doveva essere adibita ad asilo. E invece l'ex sede del Teatro dei Sassi di Matera è stata ritenuta inadeguata per lo scopo dalla Regione Basilicata. Nonostante la gaffe dell'amministrazione, il Teatro dei Sassi, costretto allo sgombero nel gennaio del 2008, prosegue la propria attività presso la nuova sede in Contrada Gavatina. Info: www.teatrodeisassi.it.

VESPA ALL'OPERA DI ROMA - Bruno Vespa è stato nominato a sorpresa consigliere della Fondazione Teatro dell'Opera di Roma. A seguito delle dimissioni di



Ennio Morricone, il ministro per i Beni culturali Sandro Bondi ha nominato il giornalista quale rappresentante del Ministero nel Cda della Fondazione.

PRIMO DISABILE ALLA D'AMICO - Si chiama Dimitri Galli Rohl (foto sopra). È disabile: un incidente, nel 2000, l'ha privato dell'uso delle gambe. Ora, a trentatré anni, Dimitri è il primo regista disabile a diplomarsi all'Accademia Silvio D'Amico in 73 anni di storia. Il suo saggio finale, *Usdè - Unione sociale per una destra estrema*, ispirato all'*Amleto*, è andato in scena a febbraio al Teatro Eleonora Duse di Roma.

INAUGURA TEATRO ALLO SCALO - È stato inaugurato a Roma lo scorso febbraio nel quartiere di San Lorenzo il Teatro allo Scalo. Diretto da Sandro Torella, presenta un versatile programma di spettacoli, recital e laboratori. Info: www.teatroalloscalo.it.

PERONE ALLA FONDAZIONE PIEMONTE - Il professore Ugo Perone è stato nominato dalla Regione Piemonte nuovo Presidente della Fondazione Teatro Piemonte Europa. Ex assessore alla cultura del Comune di Torino, ha diretto l'Istituto italiano di cultura a Berlino.

IL COLOMBO DI CLAUDEL - Meno noto de *L'annuncio a Maria*, l'oratorio II

A Scampia è di scena il grande teatro

Il Teatro-Auditorium di Scampia, riaperto al pubblico nel 2006 grazie al progetto Arrevuoto del Teatro Stabile di Napoli, è dal 2007 il luogo centrale delle attività di Punta Corsara, il progetto triennale d'impresa culturale promosso dalla Fondazione Campania dei Festival. Un'esperienza che coniuga teatro e pedagogia e che, soprattutto, mette in comunicazione giovani, artisti, associazioni e istituzioni. Insieme a una ricca e articolata stagione teatrale, - con ospiti del calibro di Armando Punzo, Marco Paolini, Danio Manfredini, Roberto Latini, i Motus, accanto alle rassegne "Anticorpi explo. Tracce di giovane danza d'autore" e "Scene corsare" - Punta Corsara organizza attività formative condotte da professionisti riconosciuti a livello nazionale, incentrate sullo spettacolo e sui suoi mestieri: dai laboratori di recitazione a quelli di video-animazione ("Piccoli e corti"), teatro di strada ("Street Art"), televisione ("News Notizie dal fronte"), musica e danza ("Facciamo banda") e circo ("Circo Corsaro"). Info: tel. 081.19560383, www.puntacorsara.it. Stefania Maraucci

libro di Cristoforo Colombo di Paul Claudel è stato al centro di un convegno organizzato in primavera a Genova. L'iniziativa è a cura di Gianni Poli.

ADDIO A MELCHIORI - È scomparso lo scorso febbraio a Fregene (Roma) l'anglista Giorgio Melchiori. Fondamentale rimane, tra le sue opere, l'edizione critica del teatro completo di William Shakespeare per la collana "I Meridiani".

NASCE IL TEATRO DEI COMICI - Cambia veste lo storico Teatro Rossini di Roma, che ha visto nascere, in 135 anni di storia, alcuni dei più grandi capocomici romani: ribattezzato Teatro dei Comici, ospita da dicembre un cartellone di commedie in napoletano, composte dal neodirettore partenopeo Gianfranco Gallo. Info: tel. 06.6875579.

MORTO ANTONIO BOZZETTI - Antonio Bozzetti, storico *cuntastorie* milanese, è scomparso lo scorso febbraio a Milano. Classe 1924, ha collaborato, tra gli altri, con il Teatro Officina di Massimo de Vita.

CELESTINI RILEGGE BELLÌ - In occasione dei sessant'anni della Bur, la casa editrice Rizzoli ha varato la collana "Bur 60", dedicata ai grandi classici in edizione economica. Tra le proposte, "I sonetti" di Gioacchino Belli, con un'introduzione di Ascanio Celestini. Info: <http://bur.rcslibri.corriere.it/bur/>.

RICONOSCIMENTO PER LOJODICE - Cinquant'anni di carriera non passano inosservati. Così, Giuliana Lojodice, classe 1940, ha ricevuto lo scorso dicembre un riconoscimento alla carriera. Il Premio le è stato conferito in Campidoglio dal sindaco di Roma, Alemanno.

TEATRO CASSIA - È nato a Roma il Teatro Cassia, grazie all'iniziativa di un gruppo di imprenditori, liberi professionisti e artisti. Situato in via Santa Giovanna Elisabetta, può contare su di una sala da 350 posti, completamente ristrutturata. Info: www.teatrocassia.it.

DAL MONDO

IL VERO VOLTO DI SHAKESPEARE

È stato scoperto nella residenza di campagna dei Cobbe, un'aristocratica famiglia inglese, un quadro, dimenticato per secoli, che raffigurerebbe il volto di Shakespeare. Secondo gli esperti, si tratterebbe dell'unico ritratto dipinto quando il drammaturgo era ancora in vita, per il quale avrebbe addirittura posato. La sensazionale scoperta si deve al restauratore Alec Cobbe che ha notato la somiglianza del quadro di famiglia con lo Janssen Portrait, realizzato dal pittore fiammingo Cornelis Janssen intorno al 1620, quattro anni dopo la morte del poeta, presentato nel 2006 alla mostra *Searching Shakespeare*, allestita dalla National Portrait Gallery di Londra.

2008 ANNO RECORD PER LONDRA

I teatri del West End di Londra chiudono il 2008 superando del 3% il record d'incassi registrato nel 2007, decretando il gran successo di pubblico per i musical e gli spettacoli di danza. Nica Burns, presidente della Solt (Society of London Theatre), sottolinea che il segreto sta nella qualità dei nuovi spettacoli (*Zorro*, *Hairspray*, *High School Musical*, *Twelfth Night*, *Rain Man*) e nella diversificazione delle fasce di prezzo dei biglietti, che risultano così alla portata di tutti.

DIPLOMA PER BALLERINI

Secondo un decreto del Ministero della Cultura francese, sei scuole di danza oltralpe potranno rilasciare il Diploma nazionale superiore professionale di ballerino (Dnsp). Un attestato che regola e protegge la professione, mette ordine tra le certificazioni rilasciate e assicura un reinserimento nel mondo del lavoro alla fine della carriera. Per il rilascio del diploma, subordinato alla frequentazione parallela di un corso di laurea trien-

nale, verrà istituita un'apposita commissione, composta da professionisti della danza e dai direttori delle sei scuole.

TORNA LO SHOWTECH - Si terrà a Berlino dal 16 al 18 giugno la XIV edi-

zione di Showtech, il Salone Internazionale delle Tecniche per lo Spettacolo, gli Eventi e Servizi. Nell'ambito della manifestazione verrà conferito per la quarta volta lo Showtech Product Award, il premio per l'innovazione, rivolto a quattro catego-

Broadway, Hollywood e Cina per combattere la crisi

La crisi economica ha colpito i teatri di Broadway, costretti a far calare definitivamente il sipario su tredici spettacoli campioni del box office, tra cui *Y ou n g Frankenstein* di Mel Brooks e i musical *Hairspray* e *Grease*. Così, invece di pensare ad una convincente politica di contenimento dei costi e diversificazione del prezzo dei biglietti, secondo il modello



inglese, o a lungimiranti strategie di partenariato tra i teatri, le major scelgono di puntare per la prossima stagione sui titoli e i divi del grande schermo, popolando i cartelloni di costose produzioni internazionali, come *Il re muore* di Ionesco, diretto da Neil Armfield, con Geoffrey Rush e Susan Sarandon, in programma al Barrymore; *Prendimi se ci riesci*, ispirato all'omonimo film di Spielberg, in preview mondiale in estate al Fifth Avenue Theatre di Seattle; *La Famiglia Addams*, con Bebe Neuwirth, al debutto a novembre a Chicago; *Houdini: an original musical*, previsto per la primavera del 2010, con la regia del pluripremiato Jack O'Brien e Hugh Jackman nel ruolo del leggendario prestigiatore; fino agli adattamenti, previsti per la stagione 2010-2011, da *Betty Boop*, con musiche di David Foster, già autore per Céline Dion e Barbra Streisand, e da *Once - Una volta*, vincitore dell'Oscar per la canzone *Falling Slowly*. Altre società, più spregiudicate, scelgono invece di puntare ad Est, spostando il mirino in Cina: è di questi giorni la notizia di cinque commedie musicali programmate per il 2009 in Cina dalla Broadway Asia Entertainment, incoraggiata dagli incassi al botteghino registrati, nonostante il costo dei biglietti (187 dollari, più dello stipendio mensile di un lavoratore medio), da *Saranno famosi*; mentre la compagnia Nederlander ha di recente siglato un accordo per la costruzione di un complesso teatrale per produzioni stabili nella periferia di Pechino. R.R.

rie (tecniche audio, tecniche per il palcoscenico, tecniche dell'illuminazione, tecniche e servizi per gli eventi). Info: www.showtech-messe.com.

DANCE DAY - Si celebrerà il 29 aprile, come ogni anno dal 1982, la giornata mondiale della danza, organizzata dal Consiglio Internazionale della Danza (Cid), riconosciuto dall'Unesco. Obiettivo dell'iniziativa, che vedrà coinvolti artisti professionisti e non in tutti i Paesi del Mondo, è attirare l'attenzione del pubblico sulla danza, dimostrandone l'attualità anche per chi solitamente se ne tiene al di fuori per mancanza di interesse o per problemi motori. Info: www.cid-unesco.org.

TEATRO HOME MADE - Dopo 60 anni di attività va in pensione Anthony Amato, fondatore e direttore della Amato Opera. L'88enne maestro è riuscito, insieme alla moglie Sally, a portare avanti un sogno apparentemente irrealizzabile: dal '48, il suo piccolo teatro da 107 posti è riuscito a sopravvivere nel cuore di Manhattan senza sovvenzioni e grandi sponsorizzazioni. Una dedizione costante e una conduzione 'familiare' del teatro sono stati il segreto di questo piccolo gioiello, che chiuderà ufficialmente l'attività a maggio con *Le nozze di Figaro*. Info: www.amato.org.

CARNEVALI ALLO STÜCKEMARKT - *Variazioni sul modello di Kraepelin* di Davide Carnevali è stato selezionato per lo Stückemarkt, la sezione dedicata ai nuovi autori del Theatertreffen. Tradotto in tedesco da Sabine Heymann verrà presentato durante l'edizione 2009 del festival, in programma dall'1 al 18 maggio a Berlino. Info: www.berlinerfestspiele.de.

MR. BEAN RISCOPRE DICKENS - Il famoso personaggio interpretato da Rowan Atkinson lascia il posto a Fagin, il cattivo del celebre romanzo *Oliver Twist* di Charles Dickens. La riedizione di Oliver, diretta da Rupert Goold, propone uno show dal costo di 5 milioni di sterline con 80 attori in scena, tra cui 50 bambini, in scena al Theatre Royal

Drury Lane, nel West End di Londra, fino a settembre. Info: www.theatroyaldrurylane.co.uk.

IN SCENA CON L'AURICOLARE - All'attore Richard Dreyfuss impegnato all'Old Vic di Londra con *Complicité* di Joe Sutton, la memoria, evidentemente, non basta. Per questo, alla première di gennaio, è apparso con un vistoso auricolare, creando un imprevisto effetto comico in contrasto con il climax dello spettacolo incentrato sulla tortura negli Usa di Bush.

WESTMINSTER CACCIA PINTER - Harold Pinter, drammaturgo e premio Nobel per la letteratura scomparso lo scorso 24 dicembre, non è stato accettato a Westminster. Le richieste di commemorarlo nel celebre Poet's corner dell'abbazia (insieme ai grandi scrittori inglesi del passato) sono state negate dal decano e dal cappellano. Le motivazioni pare risiedono nelle presunte posizioni antireligiose di Pinter.

MONOLOGO PER KIRK - A 92 anni suonati, Kirk Douglas è andato in scena a marzo in un teatro di Los Angeles, a lui intitolato, con un monologo di 90 minuti sulla sua vita, *Prima che dimentichi*, scritto dallo stesso Douglas. Tra i vip alla prima, il figlio Michael e la moglie Catherine Zeta-Jones.

IL BOLSHOI TAGLIA - A seguito della crisi finanziaria nazionale, il Teatro Bolshoi ha deciso di fare economie, annullando la tournée in Messico e la prima dell'opera verdiana *Otello*. Dopo aver ridotto le sue spese del 30% già nello scorso autunno, il Bolshoi manterrà invece la tournée estiva negli Stati Uniti. Info: www.BolshoiMoscow.com.

CELEBRAZIONI MURO - Sarà l'italianissimo compositore siracusano Joe Schittino a celebrare, con un'opera lirica, il ventennale della Caduta del Muro di Berlino (3 ottobre). Scritta da Klaus Rohleder, l'opera prende spunto da Mödlareuth, un paesino della Baviera che ha vissuto in prima persona il dramma della Cortina di Ferro.

LAWRENCE OLIVIER AWARDS i vincitori del 2009

Si è tenuta lo scorso 8 marzo a Londra, presso il Grosvenor House Hotel, la cerimonia di premiazione dei Laurence Olivier Awards. Assegnati fin dal 1976 dalla Society of London Theatre, i "Laurence Olivier" rappresentano il più importante riconoscimento nel contesto teatrale inglese. Nella categoria "Miglior Attore" si è imposto Derek Jacobi per la sua interpretazione di Malvolio ne *La Dodicesima Notte* di Michael Grandage. Jacobi, che succede a Chiwetel Ejiofor, premiato lo scorso anno per un *Otello* dello stesso Grandage, ha avuto la meglio su David Bradley e Michael Gambon, entrambi nominati per *No Man's Land* di Harold Pinter. Il premio di "Migliore attrice" è andato quest'anno a Margaret Tyzack per la sua prova in *The Chalk Garden* di Enid Bagnold. La Tyzack, classe 1931, con questo premio corona una carriera straordinaria colma di esperienze eterogenee: da *Chi ha paura di Virginia Woolf?* per la Royal Shakespeare Company, fino alle partecipazioni nei film di Kubrick *2001: Odissea nello spazio* e *Arancia meccanica*. "Migliore spettacolo" è stato eletto *Black Watch* di Gregory Burke (foto sotto), nel quale si racconta la vicenda di un gruppo di soldati scozzesi in Iraq. Il regista, John Tiffany, è stato premiato anche per la regia dell'anno. *God Of Carnage* di Yasmina Reza ha vinto il premio per la migliore commedia, mentre *Jersey Boys*, di Gaudio e Crewe, si è aggiudicato il premio per il miglior musical, sul solco di due enormi successi recenti: *Hairspray* (premiato nel 2008) e *Billy Elliot* (2006). Tra gli altri premi da segnalare quello di miglior attore non protagonista a Patrick Stewart (Claudio nell'*Amleto* del Novello Theatre) e il premio speciale ad Alan Ayckbourn. Info: www.officiallon-dontheatre.co.uk. Marco Andreoli



PREMI

CONCORSO DI DRAMMATURGIA - Siae, Agis, Unione Regionale Agis del Lazio ed Eti sono i promotori della seconda edizione del concorso nazionale di drammaturgia, che premia due progetti originali da realizzare nelle stagioni 2009-2010 o 2010-2011. Due le categorie, riservate ad autori associati alla Siae: giovani, per scrittori under 35 anni, e open, senza limite di età. Il materiale - comprensivo di soggetto, riassunto, stesura parziale, motivazioni poetiche, scaletta tecnica e contenutistica e descrizione dei personaggi -, va inviato entro il 30 aprile all'indirizzo: Società Italiana degli Autori ed Editori (S.i.a.e.) - Sezione D.o.r. - Viale della Letteratura, 30 - 00144 Roma. Sono previste somme in denaro (€ 5.000 per la sezione under 35, € 7.500 per quella open), l'assistenza durante la produzione e la distribuzione degli spettacoli vincitori. Info: tel. 06.59902243, 06.59902743, www.siae.it.

GIOVANI CREATIVI ALL'ESTERO - L'Associazione per il Circuito dei Giovani Artisti Italiani promuove l'undicesima edizione del progetto De.mo./Movin'up, riservato ai giovani creativi tra i 18 e i 35 anni di età invitati tra luglio e dicembre all'estero per prendere parte a rassegne o seminari di formazione. La documentazione per accedere ai contributi in palio va inviata entro il 22 maggio alla segreteria nazionale del Gai (via San Francesco da Paola 3, 10123 Torino) o ad una qualunque sede affiliata. Info: www.giovanartisti.it.

PAROLA E GESTO - Ultimissimi giorni per partecipare al concorso, a cura dell'associazione I Portici, "La parola e il gesto - Premio Fondazione Cassa di Risparmio di Imola", riservato ad attrici tra i 20 e i 32 anni. Per accedere alle selezioni occorre inviare entro il 24 aprile curriculum e cd con una lettura interpretata all'indirizzo: Associazione Culturale "I Portici" Via F.lli

Cairoli 7 - 40026 Imola (Bo). Sono previsti premi in denaro. Info: www.associazioneiportici.it.

PREMIO BORRELLO - Bandita la seconda edizione del Premio Borrello, organizzato dall'associazione Le Acque dell'etica e dedicato al giornalista Antonio Russo. Si concorre con un testo inedito, ispirato a problematiche civili, da inviare entro il 30 giugno in cinque copie all'indirizzo: Le Acque dell'Etica presso Dorian Vovola, via Naz. Adriatica 56/c, 66023 Francavilla al Mare (Ch). È previsto un premio di € 1.000. Info: www.leacquedelletica.com.

CO-SCIENZE - Ultimi giorni per partecipare al concorso di drammaturgia scientifica Co-Scienze, bandito dall'associazione Le Nuvole. Il testo, inedito, va inviato entro il 30 aprile all'indirizzo lenuvole@cittadellascienza.it. Sono previste la pubblicazione o la rappresentazione del testo vincitore. Info: www.lenuvole.com.

VILLAGGIO GLOCALE - Al via il premio "gloCale" per giovani under 29, dedicato al teatro di narrazione. Il materiale deve essere inviato entro il 30 luglio all'indirizzo: Villaggio gloCale c/o Associazione culturale "Il Fiume e la Memoria", via Flaiano n° 35 - 65127 Pescara, all'attenzione di Milo Vallone, o per mail a villaggioglocale@hotmail.com. È prevista la rappresentazione delle quattro opere vincitrici. Info: www.iffiumeelamemoria.com.

CITTÀ DI VALENZANO - C'è tempo fino al 30 aprile per partecipare al Premio Nicola Martucci - Città di Valenzano. Si concorre per il teatro con un testo inedito (sezione opere teatrali) o un monologo di 10 minuti su dvd (sezione attore). Il materiale va inviato all'indirizzo: Compagnia del mulino - Via Pasolini 3 - 70010 Valenzano (Ba). Sono previsti trofei e premi in denaro. Info: www.compagniadelmolino.it.

PREMIO SIPARIO - L'agenzia Zampaprodaction istituisce il concorso "Sipario", destinato a progetti teatrali di ricerca di autori emergenti. I progetti vanno inviati all'indirizzo zampaprodac-

tion@gmail.com entro il 30 luglio. Il costo di iscrizione è di € 100. Sono previsti premi in denaro del valore di € 1.000 e € 2.500. Info: zampaprodaction@gmail.com.

CORSI

TEATRI POSSIBILI - Meno ricco, in apparenza, del solito, il ciclo dei seminari organizzati per il 2009 dal circuito Teatri Possibili presenta appuntamenti di sicuro interesse, tra i quali segnaliamo, in attesa di conoscere le date dei laboratori estivi, "La perdita del controllo", in programma a Trento dall'8 al 10 maggio, diretto da Fanny&Alexander, e "Apparire per sembrare", condotto a Firenze dal 28 al 31 maggio da Alfonso Santagata. Info: www.teatripossibili.it.

PROGETTO ARTIGIANI - Nell'ambito del progetto Artigiani la Compagnia Brincadera organizza a Verdello (Bg) laboratori di teatro diretti, tra gli altri, da Michele Monetta (25-27 settembre), Antonietta Storchi (17-18 ottobre) e Julia Varley (ottobre). Info: www.compagnia-brincadera.it.

CAMPUS SULLA DANZA - Si terrà a Pinzolo dal 28 giugno al 5 luglio la terza edizione del campus estivo dedicato alla danza, promosso dal Val Rendena Dance Theatre & Musical. Tanti gli insegnanti ospiti, da Raffaele Paganini (foto sopra) e Fara Grieco per la classica a David Bellay per l'hip hop, da Mia Molinari per il modern a Miguel Angel per il flamenco, oltre ai docenti dell'Accademia di Danza di Roma e di Broadway. Il termine ultimo per le iscrizioni è il 10 giugno. Info: www.pinzolo.to, www.rendenaeventi.org.

SEMINARI SUL DOPPIO - Si terranno al Centro Giovanile Dialma Ruggiero de La Spezia i seminari, a cura dell'associazione Gli Scarti, "Psicanalisi del potere, per



uno sviluppo cosciente", dedicato allo psiodramma, con Marie-Eve Gardère (24-26 aprile) e "La luce come linguaggio", con Stefano Mazzanti (2-3 maggio). Info: www.associazionescarti.it.

ERRATA CORRIGE

Nel numero di gennaio di *Hystrio*, nella rubrica "Società teatrale", abbiamo scritto erroneamente che l'Imaie (ente preposto alla tutela dei diritti degli interpreti di opere musicali, cinematografiche, audiovisive utilizzate da radio e tv) è stato inquisito dalla Procura della Repubblica per la gestione illecita del fondo relativo all'articolo 7 dello Statuto nel 2007. Al contrario, l'ente si è costituito parte offesa nella procedura, avviata per volontà dello stesso direttore generale dell'Imaie, Maila Sansaini, al fine di preservare l'integrità del fondo e garantire trasparenza ai soci. Info: www.imaie.it.

Hanno collaborato:

Marco Andreoli, Laura Bevione, Stefania Maraucci, Tihana Maravic e Altre Velocità (Eliana Amadio, Elena Bruni, Silvia De March, Lorenzo Donati, Alice Fumagalli, Paola Gnesi, Valentina Guaiumi, www.altre-velocità.it).

Punti vendita di Hystrio

ANCONA

Feltrinelli - C.so G. Garibaldi, 35 - tel. 071/2073943

BARI

La Feltrinelli Libri & Musica - Via Melo, 119 - tel. 080/520751

BOLOGNA

Feltrinelli - P.zza Ravegnana, 1 - tel. 051/266891

Feltrinelli - Via dei Mille, 12/A - tel. 051/240302

Feltrinelli International - Via Zamboni, 7/B - tel. 051/268070

Libreria di Cinema, Teatro e Musica - Via Mentana 1C - tel. 05/237277

Libreria Mel Bookstore - Via Rizzoli 18 - tel. 051/220310

BOLZANO

Libreria Mardi Gras - Via Andreas Hofer, 4 - tel. 0471/301233

BRESCIA

Feltrinelli - Via G. Mazzini, 20 - tel. 030/3776008

FERRARA

Feltrinelli - Via G. Garibaldi, 30 - tel. 0532/248163

Libreria Mel Bookstore - Piazza Trento/Trieste - tel. 0532/241604

FIRENZE

Feltrinelli - Via Cerretani 30/32 R - tel. 055/2382652

GENOVA

Feltrinelli - Via XX Settembre, 231-233 - tel. 010/540830

MESTRE

La Feltrinelli Libri & Musica - P.zza XXVII Ottobre, 80 - tel. 041/950791

MILANO

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175

La Feltrinelli Libri e Musica - C.so Buenos Aires, 33/35 - tel. 02/2023361

Feltrinelli Duomo - Via U. Foscolo 1/3 - tel. 02/86996903

Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/76000386

Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel. 02/86451730

Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101

Moovie Bookshop - Via Ascanio Sforza 37 - tel. 02/36571600

Cuesp/lulm - Via Carlo Bo 8 - tel. 02/89159313

Egea - Via Bocconi 8 - tel. 02/58362181

Libreria Cusl - Via Brera 28 - tel. 02/86983164

MODENA

Feltrinelli - Via C. Battisti 13/23 - tel. 059/218188

NAPOLI

Feltrinelli - Via San Tommaso d'Aquino, 70/76 - tel. 081/5521436

Feltrinelli Libri e Musica - Via Cappella Vecchia, 3 - tel. 081/2405401

PADOVA

Feltrinelli - Via San Francesco, 14 - tel. 049/8754630

PALERMO

Broadway Libreria dello Spettacolo - Via Rosolino Pilo 18 - tel. 091/6090305

PARMA

Feltrinelli - Via della Repubblica, 2 - tel. 0521/237492

PERUGIA

L'Altra Libreria - Via U. Rocchi 3 - tel. 075/5736104

PESCARA

Feltrinelli - C.so Umberto, 5/7 - tel. 085/295288

PISA

Feltrinelli - C.so Italia, 50 - tel. 050/24118

PRATO

Libreria Al Castello - Viale Piave 12/14 - tel. 0574/20906

RAVENNA

Feltrinelli - Via 4 Novembre, 7 - tel. 0544/34535

REGGIO EMILIA

Libreria La Compagnia - Via Emilia S.Stefano, 1B - tel. 0522/541699

ROMA

Feltrinelli Argentina - L.go Torre Argentina, 5 - tel. 06/68803248

Feltrinelli Orlando - Via V. E. Orlando, 84/86 - tel. 06/484430

Bookàbar - Via Milano, 15/17 - tel. 06/48913361

SALERNO

Feltrinelli - C.so V. Emanuele, 230 - tel. 089/2580114

SIENA

Feltrinelli - Via Banchi di Sopra, 117 - tel. 0577/44009

SIRACUSA

Libreria Gabò - Cs Matteotti, 38 - tel. 0931/66255

TORINO

Libreria Comunardi - Via Bogino, 2 - tel. 011/8170036

Feltrinelli - P.zza Castello, 9 - tel. 011/541627

TRENTO

La Rivisteria - Via San Vigilio, 23 - tel. 0461/986075

TRIESTE

Inderat - Via Diaz, 22 - tel. 040/300774

Libreria Einaudi - Via Coroneo, 1 - tel. 040/634463

VERONA

Libreria Rinascita - Corte Porta Borsari, 32 - tel. 045/594611

VICENZA

Librarsi - Contrà Morette, 4 - tel. 0444/547140

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

Rivista fondata da Ugo Ronfani

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

Direttore responsabile: Claudia Cannella.

Redazione: Albarosa Camaldo, Massimo Marino, Roberto Rizzente, Altre Velocità, Cristina Carlini (segreteria), Marta Vitali (promozione), Claudia Zambianchi (web).

Grafica e impaginazione: Alessia Stefanini.

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Hanno collaborato: Eliana Amadio, Marco Andreoli, Elena Basteri, Lara Bell'Astri, Laura Bevione, Silvia Bottiroli, Elena Bruni, Fabrizio Sebastian Caleffi, Ivan *Groznij* Canu, Roberto Canziani, Laura Caretti, Davide Carnevali, Stefano Casi, Enrico Castellani, Sara Chiappori, Lucia Cominoli, Marco Consolini, Eliana Del Sorbo, Silvia De March, Renzia D'Incà, Lorenzo Donati, Agnese Doria, Fabio Massimo Franceschelli, Alice Fumagalli, Renato Gabrielli, Roberta Gandolfi, Gigi Giacobbe, Paola Gnesi, Valentina Guaumi, Margherita Laera, Giuseppe Liotta, Erica Magris, Lucrezia Maniscotti, Stefania Maraucci, Tihana Maravic, Antonella Melilli, Giuseppe Montemagno, Nico Nanni, Pier Giorgio Nosari, Lucia Oliva, Béatrice Picon-Vallin, Giorgina Pillozzi, Gianni Poli, Valeria Raimondi, Valeria Ravera, Domenico Rigotti, Francesco Tei, Pino Tierno, Francesco Trapanese, Francesco Urbano, Dóra Várnai, Nicola Viesti, Diego Vincenti.

Direzione, redazione e pubblicità:
via Olona 17, 20123 Milano,
tel. 02.40073256, fax 02.45409483.

E-mail: hystrio@fastwebnet.it

www.hystrio.it

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.

Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti, 14, 21052, Busto Arsizio (VA)

Distribuzione: Joo - via Filippo Argelati 35, 20143 Milano, tel. 02/8375671.

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono. È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.

ABBONAMENTI

Italia € 30 - Estero € 45

Versamento su c/c postale n. 40692204

intestato a:

Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

Oppure:

BONIFICO BANCARIO

su Conto Corrente Postale n° 000040692204

ABI 07601; CAB 01600; CIN Z

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 € 9.00, arretrati € 15.

In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.

{Teatro}

arlecchino d'oro
festival europeo di scena e urbano

il mondo alla rovescia
mantova
19/28.giugno.09

www.teatrofestival.org