



DOSSIER: LO STATO DELLA CRITICA

**WAJDI MOUAWAD, THOMAS OSTERMEIER,
CALIXTO BIEITO, ISRAEL HOROVITZ**

**TEATROMONDO: PARIGI, MOSCA, TALLINN,
LONDRA, USA, MESSICO, IRAN**

PREMIO HYSTRIO 2011

**TESTO: THE END
di Babilonia Teatri**

HYSTRIO

Rivista trimestrale di teatro e spettacolo
fondata da Ugo Ronfani

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

direttore responsabile: Claudia Cannella

redazione: Albarosa Camaldo, Giorgio Finamore, Roberto Rizzente, Rita De Grandi
(segreteria), Marta Vitali, Claudia Zambianchi (web)

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Paola Abenavoli, Nicola Arrigoni, Stefano Bartezzaghi, Elena Basteri, Laura Bevione, Mario Bianchi, Claudia Brunetto, Fabrizio Sebastian Caleffi, Roberto Canziani, Davide Carnevali, Enrico Castellani, Tommaso Chimenti, Carlotta Clerici, Lucia Cominoli, Fabrizio Fiaschini, Renzo Francabandera, Renato Gabrielli, Gigi Giacobbe, Pierfrancesco Giannangeli, Katia Ippaso, Giuseppe Liotta, Sergio Lo Gatto, Fausto Malcovati, Stefania Maraucci, Antonella Melilli, Giuseppe Montemagno, Simone Nebbia, Pier Giorgio Nosari, Anna Pérez Pagès, Oliviero Ponte Di Pino, Andrea Porcheddu, Robert Quitta, Valeria Raimondi, Valeria Ravera, Domenico Rigotti, Maggie Rose, Laura Santini, Francesco Tei, Pino Tierno, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Marta Vitali, Giusi Zippo.

direzione, redazione e pubblicità: via Olona 17, 20123 Milano,
tel. 02 40073256, fax 02 45409483,
hystrio@fastwebnet.it – www.hystrio.it

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.
Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti 14, 21052 Busto Arsizio (Va).
Distribuzione: Joo, via Filippo Argelati 35, 20143 Milano, tel. 02 8375671

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono.
È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.

abbonamenti Italia euro 35 - Estero euro 50
versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a:
Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale
via De Castillia 8, 20124 Milano
oppure
bonifico bancario su Conto Corrente Postale n° 000040692204
IBAN IT6620760101600000040692204
oppure
on line www.hystrio.it

In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega di inserire l'indirizzo completo del nuovo abbonato e di inviare la ricevuta al **fax: 02 45409483**.
Un numero euro 10,00, arretrati euro 15. In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.

MASSIMO DEZZANI, illustratore

Massimo Dezzani, che ha appositamente realizzato per *Hystrio* la copertina e le illustrazioni di apertura e delle inchieste del dossier, è nato a Torino nel 1975. Attualmente vive tra Torino e Milano, dove lavora come grafico. Come illustratore collabora con testate e case editrici nazionali. Suoi lavori si possono trovare nella mostra itinerante "Colors Nootobook", curata da Fabbrica, e nella pubblicazione *Colors Nootobook Faces*, edita da Birkhauser. Nel 2008 e nel 2010 è stato selezionato per "Subway - Copertine al tratto", illustrando i racconti *Testimone mancato* e *Un metro ancora*. Nel 2009 e nel 2010 è stato selezionato nei contesti per la comunicazione sociale "Good 50x70" e "Poster for Tomorrow" esponendo in mostre itineranti per il mondo. Info: dezzamax@inwind.it, tel. 328.3074929.



PUNTI VENDITA

Ancona

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

Bari

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

Bergamo

Libreria Fassi
largo Rezzara 4/6
tel. 035 220371

Bologna

Feltrinelli International
via Zamboni 7/B
tel. 051 268070

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

Librerie Feltrinelli
p.zza Ravegnana 1
tel. 051 266891

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

Bolzano

Libreria Mardi Gras
via Andreas Hofer 4
tel. 0471 301233

Brescia

Libreria Rinascita
via Calzavellia 26
tel. 030 45119

Cosenza

Libreria Ubik
via Galliano 4
tel. 0984 1810194

Ferrara

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

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

Firenze

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

Genova

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

Macerata

La Feltrinelli Libri
corso Repubblica 4/6

Milano

Anteo Service
via Milazzo 9
tel. 02 6587732

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

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

Libreria dello Spettacolo
via Terraggio 11
tel. 02 86451730

Cuesp/Iulm
via Carlo Bo 8
tel. 02 89159313

Joo Distribuzione
via Argelati 35
tel. 02 4980167

Libreria Skira
viale Alemagna 6
tel. 02 72018128

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

Napoli

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

La Feltrinelli Libri e Musica
via Cappella Vecchia 3
081 2405401

Librerie Feltrinelli
via T. D'Aquino 70
081 5521436

Padova

Librerie Feltrinelli
via San Francesco 7
tel. 049 8754630

Palermo

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

Parma

Librerie Feltrinelli
via della Repubblica 2
tel. 0521 237492

Perugia

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

Pescara

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

Piacenza

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

Pisa

Librerie Feltrinelli
c.so Italia 50
tel. 050 24118

Ponte S. Giovanni (PG)

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

Prato

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

Ravenna

Librerie Feltrinelli
via IV Novembre 7
tel. 0544 34535

Reggio Emilia

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

Roma

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

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

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

Teatro Argot - Argot Studio
via Natale del Grande 27
tel. 06 5898111

Salerno

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

Siena

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

Siracusa

Libreria Gabò
corso Matteotti 38
tel. 0931 66255

Torino

Libreria Comunardi
via Bogino 2
tel. 011 19785465

Librerie Feltrinelli
p.zza Castello 19
tel. 011 541627

Trento

La Rivisteria
via San Vigilio 23
tel. 0461 986075

Trieste

Indertat
via Diaz 22
tel. 040 300774

Libreria Einaudi
via Coroneo 1
tel. 040 634463

Verona

Libreria Rinascita
corte Porta Borsari 32
tel. 045 594611

Vicenza

Librarsi
contrà Morette 4
tel. 0444 547140

2 vetrina

Wajdi Mouawad, la rabbia dell'esule — di Laura Bevione
Sette peccati per una Biennale — di Roberto Canziani
L'Unità d'Italia a teatro, occasione o pretesto? — di Laura Bevione
Premio Hystrio: i bandi 2011
Israel Horovitz: come si misura il successo? — di Roberto Canziani

16 teatromondo

Parenti serpenti sulle scene di Parigi — di Giuseppe Montemagno
L'inverno caldo di Mosca tra grandi firme e repertorio — di Fausto Malcovati
Le tragiche comicità di Dmitri Krymov — di Robert Quitta
Londra, Washington e Chicago: dal Mime Festival alla drammaturgia made in Usa — di Sergio Lo Gatto
Messico, un grande passato davanti — di Pino Tierno
La nuova primavera del teatro iraniano — di Andrea Porcheddu

29 dossier

Lo stato della critica — a cura di Claudia Cannella e Diego Vincenti, con interventi di Stefano Bartezzaghi, Roberto Rizzente, Giuseppe Liotta, Laura Bevione, Renzo Francabandera, Oliviero Ponte di Pino, Nicola Arrigoni, Andrea Porcheddu, Sergio Lo Gatto, Carlotta Clerici, Davide Carnevali, Anna Pérez Pagès, Maggie Rose, Elena Basteri e Fausto Malcovati

66 teatro ragazzi

Nuovi media per nuove generazioni — di Mario Bianchi

68 nati ieri

I protagonisti della giovane scena/36: Fibre Parallele — di Nicola Viesti

70 critiche

La scena del Risorgimento/Bond secondo Ronconi/La parabola illuminista di Nathan il saggio/La Trilogia degli occhiali di Emma Dante/Pro & Contro: Signorina Giulia/Babilonia Teatri, un rap di morte/Paolini come Galileo/Bergonzoni ultimo mattatore/ La Ferrari rivelazione de Il catalogo/Novità di Franca Valeri/Scamarcio è Romeo/Le fiabe nere di Ricci/Forte/Il Teatro anatomico di Napoli/Tre uomini e un quadro per la Reza

98 danza

Non solo "effetto Bausch" — di Domenico Rigotti

99 lirica

Alla Scala registi (quasi) promossi, cantanti bocciati — di Fausto Malcovati

100 testi

The End — di Valeria Raimondi ed Enrico Castellani/Babilonia Teatri

109 exit

Addio a Franco Quandri (pag. 15), Mario Scaccia, Ellen Stewart, Sisto Dalla Palma, Fabio Battistini, Umberto Albini ed Elizabeth Taylor — di Domenico Rigotti, Fabrizio Sebastian Caleffi, Fabrizio Fiaschini, Claudia Cannella, Giorgio Finamore e Roberto Rizzente

112 biblioteca

Le novità editoriali — a cura di Albarosa Camaldo

116 la società teatrale

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

Wajdi Mouawad: la rabbia dell'esule che solo il teatro riuscì a placare

La fuga dal Libano, gli studi teatrali, la fondazione di due compagnie, una in Francia e l'altra in Canada. Nuova star della scena internazionale, Mouawad è drammaturgo e romanziere, attore e regista, capocomico e sceneggiatore di film tratti dalle sue pièce.

di Laura Bevione

Due messe in scena a distanza di pochi mesi – prodotte, rispettivamente, dal Nuovo Teatro Nuovo di Napoli e dal milanese Teatro i – e un film, *La donna che canta*, che ha riscosso molto successo: tutti lavori tratti da *Incendies*, il dramma che ha fatto conoscere in Italia il talento del regista e drammaturgo Wajdi Mouawad. Ma la storia, umana e professionale, di questo artista schivo e prolifico parte da molto lontano e, più precisamente, dalla tormentata terra del Libano, paese in cui Mouawad è nato nel 1968 e da cui è partito ad appena otto anni insieme alla famiglia per fuggire dalla guerra. La prima tappa del suo precoce destino di migrante è stata la Francia, seguita, poi, dal Canada. Qui si diploma presso l'École Nationale du Théâtre e fonda la

sua prima compagnia, il Théâtre Ô Parleur, con la quale mette in scena i suoi primi testi, *Alphonse* (1996), *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* (1998) e *Les mains d'Edwige au moment de la naissance* (1999), oltre a classici del repertorio internazionale, dai *Sei Personaggi in cerca d'autore* alle *Troiane*. Dal 2000 al 2004 dirige il teatro di Quart'Sous a Montréal e, nel 2005, fonda con Emmanuel Schwartz le sue attuali compagnie: Abé Carré Cé Carré, nel suo Québec, e Au Carré de l'Hypoténuse, in Francia. Dal settembre del 2007 Mouawad è anche direttore artistico del Théâtre Français del Centre National des Arts di Ottawa e, nel 2009, è stato artista associato al Festival di Avignone. Canada e Francia, dunque, sono i due poli di un'attività teatrale intensa, che, nondimeno, non impedisce all'artista di

dedicarsi anche alla stesura di romanzi – *Visage retrouvé* è il titolo del suo primo lavoro, pubblicato nel 2002 e seguito, nel 2007, da *Un obus dans le coeur* – e alla realizzazione di lungometraggi – nel 2004 ha diretto l'adattamento per il cinema del suo dramma *Littoral*.

La metamorfosi di Wajdi

Nell'introduzione all'edizione a stampa (2004) di *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, significativamente intitolata *De la Préhistoire*, è l'artista stesso a svelare le origini della sua vocazione: nell'adolescenza la lettura de *La metamorfosi* di Kafka gli regala la consapevolezza che, se fino ad allora aveva cercato di identificarsi in eroi letterari le cui gesta mai avrebbe potuto eguagliare, da quel momento in poi avrebbe avuto



In apertura, una scena di *Littoral*, di Wajdi Mouawad; in questa pagina un ritratto dell'autore.



sempre nella mente «la storia di un eroe che mai avrei voluto essere ma che ero proprio io». Una rivelazione che si deposita nell'anima tormentata e sofferente del giovane Wajdi, il quale soltanto nel corso degli studi all'École Nationale du Théâtre rintraccia l'unica modalità per alleggerire l'insostenibile peso di rabbia e insoddisfazione che la sua esistenza di esule lo ha costretto a sostenere.

Durante le prove di *L'asile de la pureté* di Claude Gauvreau, allo studente Wajdi è affidata la parte dell'autore stesso e viene posizionato in un palco, seduto a un tavolo e con l'indicazione di fingere di scrivere. Proprio in quella situazione, con il pensiero fisso alla condizione catastrofica del Libano, Willy Protagoras «precipita» su Mouawad. Come sintetizza lo stesso artista: «con la scrittura io uscivo dal nulla. Per fare ciò, c'è stato bisogno di una detonazione, Gauvreau ne fu l'incendio, Kafka la bomba». E *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, rappresentato per la prima volta il 26 maggio 1998 a Montréal con la regia dell'autore stesso, è davvero una sorta di manifesto di poetica, in cui Wajdi allo stesso tempo prende congedo dall'asfittica realtà familiare e rivendica con fermezza la propria libertà di creare e di amare, in poche parole di vivere. Willy, che si rifugia nel bagno come estrema – e incompresa – forma di ribellione a chi gli sta attorno, è rumoroso megafono che amplifica il grido con il quale Wajdi spezza lacci familiari e psicologici e dichiara la volontà di scegliere per sé una vita diversa, emancipata dalla paura della morte e condotta all'insegna dell'amore.

E un urlo – quello del protagonista Charlie Eliot Johns a cui si sovrappone il vagito di un nuovo nato – conclude *Ciel*, messo in scena al Festival d'Avignone il 18 luglio 2009 e ultimo dramma della quadrilogia denominata dallo stesso Mouawad *Le Sang des Promesses*. Un ciclo di drammi – comprende anche *Littoral* (1999, 2009), *Incendies* (2003, 2009), *Forêts* (2006, 2009) – collegati fra loro da quella che l'autore stesso definisce un'«ipotenusia», ossia una linea che attraversa diagonalmente le quattro opere. Una quadrilogia che ha impegnato per molti anni Mouawad, il quale scrive a proposito di *Littoral*, *Incendies*,

Forêts, *Ciel*: «sono quattro parole che mi hanno insegnato a leggere, a scrivere, a parlare, a contare. Mi avrebbero insegnato a pensare. Mi avrebbero insegnato che all'incrocio fra più strade ne poteva seguire un altro. Che l'infanzia è un coltello conficcato nella gola. Che la vita è fatta per essere donata e, parimenti, per essere perduta, spezzata, annientata. Che la mia paura più grande è quella di essere costretto, un giorno, a pronunciare le parole di Caino» (in *Le Sang des Promesses: puzzle, racines et rhizomes*, Actes Sud, Arles, 2009).

La quadrilogia dell'esilio

Infanzia, paternità e maternità negate ovvero ricercate, rifiutate ovvero bramate; scelte complicate o capaci di plasmare un destino; passato impossibile da seppellire; promesse difficili da mantenere, sono tutti temi che percorrono i quattro drammi e, possiamo aggiungere, affratellano la quadrilogia a *Seuls* (cfr. *Hystrio*, n. 4.2010, pag. 66), il monologo di cui Mouawad ha voluto anche essere interprete, mettendo a nudo se stesso e la propria anima, riflettendo sui legami familiari e su quel sentimento di disorientamento e di instabilità che accompagna, immancabile e inesorabile, gli esuli.

Ma torniamo a *Le Sang des Promesses*: non soltanto la riproposta di temi analoghi, ma altresì numerose altre ricorrenze legano insieme i quattro drammi, fra in quali non esiste, invece, alcuna continuità narrativa ché, anzi, personaggi, situazioni, luoghi ed epoche storiche sono assai vari. Ci sono oggetti che compaiono a più riprese nei quattro drammi – il coltello, la sedia, il telefono – ci sono situazioni – il parto, il funerale – ci sono frasi – «Ti prometto» – e lettere iniziali – la W di Wilfrid (*Littoral*), di Wahab (*Incendies*) e, naturalmente, di Wajdi. Si tratta dei punti attraverso i quali passa l'«ipotenusia» che unisce le opere e che, allo stesso tempo, getta un ponte immaginario con la terra d'origine di Mouawad, con il

suo passato mitico – da qui, forse, l'affinità con gli stilemi della tragedia classica – così come con il suo presente di guerra.

Lo stesso Wajdi, spiegando ancora una volta come il teatro sia stato il mezzo per venire finalmente a patti con il suo sofferto esilio, scrive: «Avevo bisogno di qualcosa capace di ricreare uno spazio di felicità, che mi mantenesse in contatto con la natura, con quegli elementi costantemente presenti durante la mia infanzia. *Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, *Ciel*, come la voglia di ricreare gli elementi come risposta alla loro perdita. Strappato dal mare, ecco *Littoral*, strappato dal desiderio, ecco *Incendies*, strappato dalla montagna, ecco *Forêts*, strappato dagli uccelli, ecco *Ciels*». Il Libano, mai nominato nella quadrilogia, ne è tuttavia uno dei protagonisti principali e, non a caso, l'idea primigenia di *Littoral* sorge in occasione di un viaggio a Beirut che Mouawad, venticinquenne, può intraprendere grazie a una borsa di studio. Un ritorno nella patria abbandonata da bambino accompagnato dall'urgenza di scoprire quanto i propri ricordi legati all'infanzia siano reali oppure sogni a occhi aperti. Un viaggio che, seguito da un soggiorno nella Praga dell'amato Kafka, disegna i contorni della vocazione di Mouawad, che afferma di aspirare a creare «un teatro che prende la parola, prima di tutto».

Scrivere sul palcoscenico

La sua è una drammaturgia, dunque, che nasce dalla volontà – e dalla necessità – di riflettere sul proprio presente e di impedire che l'intelligenza e le idee personali vengano imbrigliate da stereotipi e sterili consuetudini. Una drammaturgia che deve la sua indubbia forza al fatto di nascere sul palcoscenico: Mouawad compone i suoi copioni e, contemporaneamente, ne cura l'allestimento, instaurando, così, un dialogo costante fra testo scritto e sua messa in scena, fra personaggio e attore in carne e ossa incaricato di

MILANO/NAPOLI

Incendi: Edipo al femminile in un Medio Oriente senza redenzione

INCENDI, di Wajdi Mouawad. Adattamento di Francesca Garolla. Regia e scene di Renzo Martinelli. Con Federica Fracassi, Walter Leonardi, Francesco Meola, Valentina Picello, Libero Stelletti. Prod. Teatro i, MILANO.

Edipo è donna. Ed è persa nei conflitti mediorientali. In quel Libano che ha dato le origini a Mouawad, prima del trasferimento in Canada. Testo intensissimo, dai continui cambi di tempo e di luogo, a dipingere un *corale* che certo non ci si aspetterebbe in mano a una piccola realtà come il Teatro i di Renzo Martinelli. Ne escono due ore e mezza gestite in un unico ambiente, dove alcuni banchi di scuola si prestano a essere pulpiti, tombe, autobus o la scrivania del notaio che accoglie i gemelli Jeanne e Simon. A loro un gravoso compito: morta la madre Nawal (dopo anni di tormentato silenzio), dal testamento vengono a conoscenza di avere ancora un padre e un fratello nel paese d'origine. Dovranno trovarli e consegnar loro due buste chiuse. Ne uscirà un viaggio nella memoria che profuma d'inferno. E il passato di una donna coraggiosa votata alla resistenza, defraudata del suo primo figlio alla nascita e poi da quel figlio seviziata e violentata, tanto da divenire lui il padre dei due gemelli. Non proprio una lettura da spiaggia. Per una trama dalle difficoltà enormi e con un gusto *melò* fassbinderiano, a fatica stemperato dai riferimenti classici. E infatti manca il mito, manca il senso dell'allegoria. Con Mouawad gettato nella colloquialità del quotidiano, sia nella recitazione, sia in quello scorrere delle vicende che non lascia spazio a nulla, neanche all'emozione. Certo, c'è l'orrore. Ma è un orrore non vissuto, non sentito, osservato da lontano nonostante il suo diluirsi temporale. Curiosa la scelta di Walter Leonardi e del suo accento *lumbard* nei panni del notaio. Ma quel fare un po' sulle nuvole in realtà riesce ad alleggerire. Non in formissima il resto del cast, soprattutto maschile. Ma Federica Fracassi arriva sempre, specie nel bellissimo monologo di Nawal in tribunale. Al contrario di alcuni commenti, si sente (forte) la mancanza di altri spazi e altre possibilità, per provare a rendere le sfumature di un affresco frustrato. Non un caso il successo al cinema. Da sconsigliare comunque ad amici non *habitué* del teatro: un po' troppo, in tutti i sensi. **Diego Vincenti**

INCENDI, di Wajdi Mouawad. Adattamento di Federico Bellini. Regia di Agnese Cornelio. Scene e costumi di Oliver Helf. Luci di Gioacchino Somma. Musiche di Franco Visioli. Con Caterina Carpio, Daniele Fior, Giovanni Franzoni, Massimiliano Loizzi, Candida Nieri, Valentina Vacca. Prod. Nuovo Teatro Nuovo - Fondazione Campania dei Festival - Teatro Festival Italia, NAPOLI.

Due grandi e gelide lastre di ferro quadrate pendono dall'alto tagliando il palcoscenico a metà: su una delle due campeggia la proiezione del volto di una donna che con sguardo "muto" osserva l'ingresso in sala del pubblico. È Nawal - madre di due gemelli, Jeanne e Simon - che prima di morire si è chiusa in un silenzio impenetrabile. Lo spettacolo inizia e, sempre sotto gli occhi enigmatici della donna, un notaio ne legge il testamento: la sua ultima volontà, lasciata ai giovani figli, è quella di ritrovare il padre che non hanno mai conosciuto, e un fratello di cui ignorano completamente l'esistenza. Da questo momento in poi, la vicenda si dipana in maniera temporale e spazialmente spezzettata, cosicché, tra *flashback* della vita di Nawal e progressive quanto dolorose ricostruzioni da parte dei gemelli, poco a poco si ricompono una storia dai contorni fortemente drammatici. La guerra in Libano - con i suoi orrori e con le ferite fisiche e morali che determinano l'esilio - e poi la memoria si rivelano gli elementi chiave del plot, in quanto la scoperta delle brutture subite da Nawal, all'interno dell'immane tragedia bellica, serve ai due ragazzi non tanto per ritrovare il padre o il fratello sconosciuti, quanto per riappropriarsi della loro identità, attraverso gli avvenimenti che li hanno preceduti. Un testo bello e struggente, dunque, questo di Wajdi Mouawad che però, purtroppo, non trova nella lettura registica di Agnese Cornelio e, di conseguenza, nella resa degli interpreti, esiti sempre felici: eccessivo, per esempio, il clangore e lo scompiglio messo in campo per descrivere la guerra e non del tutto chiaro e giustificato il lungo monologo del cecchino sul cubo che interloquisce provocatoriamente con il pubblico. **Stefania Maraucci**



Federica Fracassi in *Incendi*, regia di Renzo Martinelli (foto: Lorenza D'Averio).

interpretarlo. Una circostanza di lavoro che, indubbiamente, accresce la forza dei drammi di Wajdi.

Una prassi a cui l'artista rinuncia soltanto nel 2006 quando compone *Assoiffés*: Mouawad propone al regista Benoît Vermeulen, che gli ha chiesto di scrivere un testo per la propria compagnia, una sorta di sfida, motivandola con la sua scarsa predilezione per la scrittura su commissione. Wajdi non compone un testo organico, bensì «delle scene, dei pensieri, delle risposte», lasciando all'amico-regista il compito di rintracciare in quel materiale apparentemente informe una struttura coerente. Una soluzione che ha dato a Mouawad estrema libertà, mentre il regista è stato capace di costruire uno spettacolo dalla struttura coerente partendo da testi inizialmente sparsi e che tuttavia divenivano più precisi e chiari man mano che i tre personaggi - Murdoch, Norvège e Boon - acquisivano una fisionomia più dettagliata. Si tratta, nondimeno, di una parentesi nella carriera di Mouawad, che non rinuncia al suo metodo di lavoro usuale.

E anche nelle sue regie, così come nei suoi testi, è possibile rintracciare ricorrenze, quali il notevole utilizzo di vernice colorata con la quale gli attori si cospargono il corpo, le scene corali alternate a quelle recitate in una ristretta porzione del palcoscenico, i rimandi alla pittura (Rembrandt in *Seuls*, Tintoretto in *Ciels*), i pochi ma significativi oggetti di scena, la presenza di tavoli e sedie. E, soprattutto, la recitazione, pensata e sperimentata nei minimi dettagli con gli stessi interpreti, ai quali Mouawad ricorda, puntando sul doppio significato della parola *jouer*, in francese sia "recitare" che "giocare": «Recitare. Dirla e ridirla. Recitare. Affinché la parola diventi l'oggetto. Che [l'oggetto] diventi il giocattolo. Recitare è diventato il giocattolo» (lettera inviata agli attori durante la tournée francese di *Incendies* del 2004). E giocare significa ritornare all'infanzia, a un mondo dominato dalla gratuità e dalla felicità, qualità di cui Mouawad vuole che i suoi attori si riappropriino così da riuscire ad ascoltare il proprio pubblico, fino a «divorarlo con gli occhi». E la consapevolezza di scrivere sempre "per" qualcuno fa sì che, malgrado l'urgenza tutta personale che ne plasma l'ispirazione teatrale, Wajdi sappia creare spettacoli mai autoreferenziali e che, anzi, si scolpiscono indelebilmente nel cuore e nel cervello degli spettatori. ★

Una Trilogia epica che sa di tragedia greca

LITTORAL, INCENDIES e FORÊTS, di Wajdi Mouawad. Drammaturgia di Charlotte Farcet. Regia di Wajdi Mouawad. Scene di Emmanuel Clolus. Costumi di Isabelle Larivière. Luci di Martin Labrecque. Musiche di Michael Jon Fink. Con Jean Alibert, Tewfik Jallab, Catherine Larochelle, Marie-Ève Perron, Lahcen Razzougui, Emmanuel Schwartz, Guillaume Sévérac-Schmitz, Richard Thériault, Julie McClemens, Gérald Gagnon, Jocelyn Lagarrigue, Isabelle Leblanc, Ginette Morin, Mireille Naggar, Valeriy Pankov, Isabelle Roy, Yannick Jaulin, Linda Laplante, Marie-France Marcotte, Bernard Meney, Anne-Marie Olivier. Prod. Au Carré de l'Hypoténuse, PARIGI – Abé Carré Cé Carré, MONTREAL – Espace Malraux/ Scène nationale de CHAMBERY et de la Savoie.

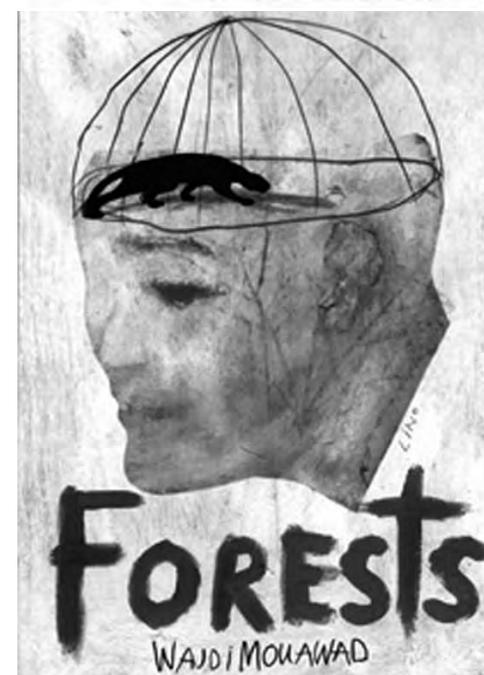
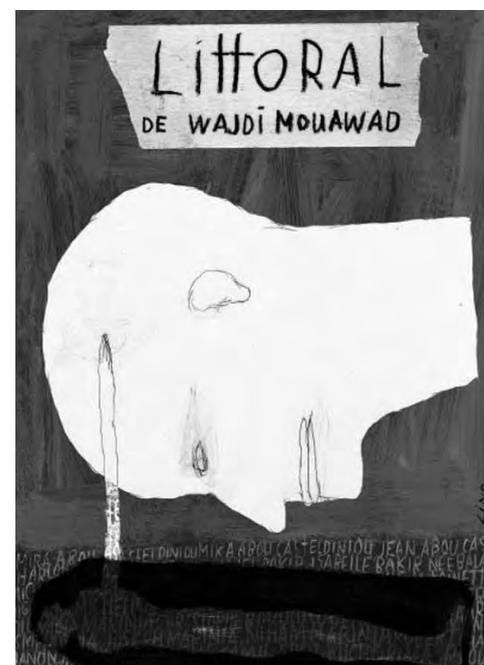
La ricerca delle proprie origini, le promesse fatte e quelle non mantenute, la pacificazione con il proprio passato quale unica via per costruirsi un futuro soddisfacente: questi i temi che attraversano come un filo rosso la trilogia composta e diretta da Wajdi Mouawad. E, ancora, l'infanzia che soltanto attraverso esperienze e scoperte dolorose riesce a sbocciare in solida e consapevole maturità; i segreti che sottraggono spontaneità e trasparenza ai rapporti fra genitori e figli; l'esistenza segnata inesorabilmente da guerre sanguinose. Un'indiscutibile discendenza dalle grandi epopee e, soprattutto, dalla tragedia greca, con destini apparentemente già segnati, colpe dei padri con cui i figli devono confrontarsi e catarsi conquistate con sudata sofferenza.

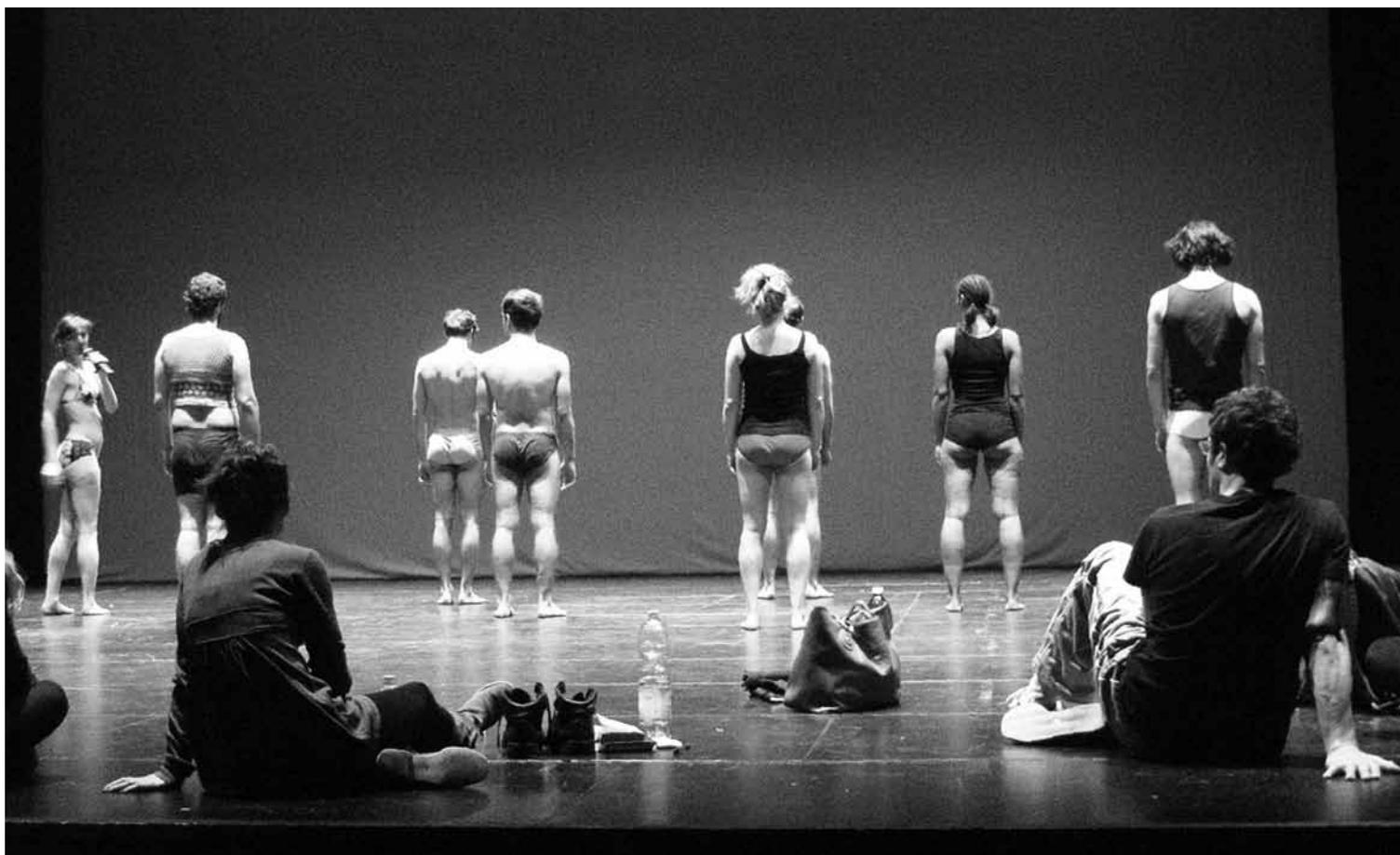
In *Littoral* un figlio intraprende un faticoso viaggio nella propria terra natia, dilaniata da una guerra civile, per cercare un luogo in cui seppellire con dignità il padre che, in realtà, non ha mai veramente conosciuto. Nel suo peregrinare è accompagnato da figure immaginarie così come dai dilaniati superstiti del conflitto: la ragazza "che urla" per invitare i superstiti a resistere e a essere solidali; il figlio che, novello Edipo, ha accidentalmente assassinato il padre; i due che, ogni sera, pur non vedendosi, ridono insieme a crepappe; la ragazza che raccoglie e conserva i registri di ogni paese affinché i nomi degli abitanti non vengano dimenticati. Al termine del viaggio, giunta finalmente sul "litorale", l'eterogenea compagnia può seppellire il cadavere del padre del protagonista.

In *Incendies*, invece, è una coppia di gemelli – Jeanne e Simon – che si pone sulle tracce della ma-

dre, Nawal, appena morta e custode silenziosa di un passato di violenza e dolore infiniti. Anche in questo caso una terra dilaniata dalla guerra e figli separati con la forza dai genitori. Ma, oltre a ciò, un cammino di emancipazione femminile – Nawal impara a leggere e a scrivere e, grazie a ciò, si unisce ai ribelli che lottano per l'indipendenza del suo paese – e la forza devastante del silenzio. Mouawad fa interpretare Nawal a tre attrici diverse, così da oggettivarne i cambiamenti intervenuti nell'anima e nel carattere. I due gemelli, prima l'una poi l'altro, partono alla ricerca del segreto che si nasconde dietro al silenzio di Nawal e, insieme alle proprie "scandalose" e dolorose radici, riescono finalmente a dare una spiegazione alle azioni e al mutismo della propria genitrice.

E la pesante eredità di una madre è il punto di partenza di *Forêts*: un'adolescente, l'arrabbiata Loup, intraprende con un eccentrico paleontologo un viaggio a ritroso per comprendere malattie e tormenti della madre – morta subito dopo il parto – e della nonna. In tal modo, ricostruisce la vicenda di ben sette donne, unite dal sangue e da un destino di atroce violenza e di felicità sempre negata. Al termine Loup, ricostruendone e raccontandone le storie, indissolubilmente intrecciate, restituisce a quelle donne dignità e pace e lei stessa è pronta ad affrontare con matura consapevolezza la propria esistenza. Anche in questo terzo atto Mouawad narra le sue storie attraverso dialoghi ora comici e surreali, ora strazianti e disperati, ora iperrealistici ora sulla soglia dell'assurdo. E, ancora, allestendo in scena composti *tableaux vivants* ovvero spargendo corpi e oggetti di pittura colorata. La forza del regista/drammaturgo consiste nel creare meccanismi teatrali puntuali e pressoché perfetti, in cui la commozione segue a ruota la risata e questa, a sua volta, segue il moto di indignazione, senza che si indugi troppo in nessuno di questi umori. Mouawad sa riempire di senso situazioni apparentemente banali e costruire monologhi al limite del surreale e sa imbandire scene che rimangono negli occhi, come il fulminante inizio di *Littoral*, con quelle sagome bianche che segnano come orme indelebili il fondale. Il pubblico, così, viene quasi inconsapevolmente catturato nelle realtà evocate da Mouawad e non può che indignarsi, commuoversi, ridere e piangere insieme ai suoi strabilianti ma umanissimi personaggi. *Laura Bevione*





Sette peccati per una Biennale

A Venezia con Thomas Ostermeier e Calixto Bieito, due dei sette registi (Romeo Castellucci, Rodrigo García, Jan Lauwers, Ricardo Bartís e Jan Fabre, gli altri) che Alex Rigola ha convocato a Venezia per dare corpo al suo progetto. Internazionale e peccaminoso.

di Roberto Canziani

In sediati nei rinnovati e luminosi spazi di palazzo Giustinian a Venezia, il catalano Alex Rigola, direttore per questi due anni del settore Teatro della Biennale, ha pensato a un progetto articolato in due fasi. Due anni, due fasi, una biennale: pensiero quantomeno coerente, che restituisce all'istituzione veneziana il carattere binario. Di Rigola e delle sue intenzioni *Hystrio* ha parlato già nel primo numero del 2011. Ma negli scorsi mesi, vincendo i brividi di una Venezia invernale, ci siamo tornati, per scoprire come quelle intenzioni andavano realizzandosi. Ci piaceva scaldarci un po', al fuoco d'idee di alcune conversazioni con lo stesso Rigola, e soprattutto con i maestri internazionali da lui invitati a dare corpo e spessore al progetto. Consapevole, assieme al presidente Paolo Baratta, che nuovi tagli, riduzioni,

cancellazioni avrebbero potuto, giorno dopo giorno, aggravare le già disastrose finanze degli enti culturali (come puntualmente si è verificato), Rigola aveva pensato che la rete di rapporti artistici, di reciproca stima e amicizia internazionale, costruita durante gli otto anni della sua direzione al Teatro Lluce di Barcellona poteva essere spesa bene - cioè con agilità, flessibilità, raziocinio - anche in laguna. Da qui la proposta, fatta pervenire a sette *maîtres* del teatro internazionale, di approdare due volte in laguna. La prima (tra l'autunno e l'inverno del 2010) per tenervi dei seminari, piccoli, intensivi, con giovani attori assieme ai quali sperimentare, fuori dai canoni e senza le costrizioni di un risultato. La seconda (alla fine dell'estate 2011) per allestire un nuovo spettacolo ciascuno, inserito in una cornice intitolata ai "vizi contemporanei". Che sicuramente

sono molti più di sette, anche se quel numero ha la sua ragione. Non ci hanno pensato su due volte, i sette registi. Interessante, per loro, era l'ipotesi di lavorare per qualche giorno in assoluta libertà, in una Venezia magari di nebbie, ma proprio per questo bella e misteriosa. E appetitosa, addirittura, si prefigurava l'idea di cimentarsi poi con i vizi contemporanei, che è stata sempre una delle missioni del teatro.

Così, se la scure dei finanziamenti non farà deserto anche in laguna, i sette peccati della Biennale andranno in scena quest'anno, messi sotto esame rispettivamente dall'italiano Romeo Castellucci, dall'argentino Rodrigo García, dal fiammingo Jan Lauwers, dall'altro argentino, Ricardo Bartís, dal tedesco Thomas Ostermeier, dallo spagnolo Calixto Bieito e infine dall'altro fiammingo, Jan Fabre.

Improvvisazioni sul pudore

È una fredda giornata di gennaio, quando con fare clandestino ci infiliamo al Teatro Piccolo Arsenale dove Ostermeier tiene il suo seminario. Svariando tra Amleto e Ofelia (proprio come nella recente regia di Avignone), il regista ha scelto di lavorare sul pudore. Una ventina di giovani attori gli stanno seduti attorno. L'infilata di improvvisazioni a cui lui li invita vuole rievocare situazioni in cui vergogna e imbarazzo diventano protagonisti, ed è pensata per scoprire le reazioni interne ed esterne attraverso le quali il pudore si palesa. Interessante esercizio. Ci ritorna così in mente quando, nel 1999, proprio in Biennale, avevamo conosciuto Ostermeier, che di Venezia era ospite con il clamoroso *Shopping @ Fucking*. Ci sembra ne abbia fatta di strada.

Allora il suo era il nome nuovo della scena tedesca: un corsaro trentenne, cui la Germania unita consegnava il testimone del ricambio generazionale. Toccava a lui in quell'anno assumere la direzione della Schaubühne, reggere il timone che era stato di Peter Stein, aprire le porte della più forte istituzione teatrale di Berlino alle disturbanti pièce di Sara Kane, Mark Ravenhill, Enda Walsh, Lars Norén.

Oggi che di anni ne ha quarantadue, Ostermeier si trova a suo agio anche con Shakespeare, Ibsen, O'Neill e cospicue produzioni (da *Casa di bambola* a *Il lutto si addice a Elettra*) che si portano via premi e riconoscimenti internazionali. E a Venezia ci torna volentieri, portabandiera tedesco tra i registi che hanno ripensato il modo di fare teatro oggi. Sollecitato da Rigola, che gli propone un incontro con il pubblico al termine del seminario, Ostermeier accetta la sfida: un conversazione pubblica, senza però parlare del proprio lavoro. Ma presentando invece, e pure promuovendo, il lavoro di altri artisti, indicando interferenze e suggestioni che possono, da altri ambiti professionali, avere in-

fluenzato il proprio modo di far teatro.

È di una pittrice che Ostermeier comincia a parlare. Oda Jaune, 32 anni, è bulgara di nascita e tedesca di formazione, e la sua tecnica d'elezione è l'acquerello. «Un modo di lavorare in cui il segno è unico e definitivo: non ci si può tornare sopra correggendo», spiega il regista sfogliando le pagine di un volume antologico. Le immagini si proiettano su una parete della Sala delle Colonne: corpi umani, perlopiù femminili che, nel segno traslucido dell'acquerello, tendono a deformarsi, offrendo misteriose e sensuali prospettive: una sessualità surreale che sotto il *glamour* del primo colpo d'occhio intrattiene rapporti ambigui con feticismo e provocazione. «Chi dipinge così non può che inseguire il flusso interiore delle idee: è impossibile progettarle e piegarle a un messaggio», aggiunge. E sottintende che le medesime osservazioni potrebbero riferirsi anche a lui, al proprio lavoro in scena, raramente programmato a tavolino, ma influenzato dall'effettiva partecipazione degli attori. «Per secoli l'arte ha rappresentato storie collettive, quelle del nostro patrimonio culturale: ora sembra davvero arrivato il momento in cui storie individuali e microstorie comincino a fare da contenuto alle creazioni contemporanee, che non possono né devono essere solo formali».

Calixto il guastatore

Così ragiona anche Calixto Bieito, guastatore spagnolo del teatro. A lui è toccato il seminario successivo, davanti a una laguna resa ancor più irrealista dalla nebbia. Con un'altra ventina di allievi Bieito elabora piccole e rischiose performance. Declamazioni dei testi di Edgar Allan Poe con i ragazzi a mezz'aria, aggrappati alle colonne, in equilibrio instabile, o completamente inzuppati d'acqua, e in almeno quattro lingue diverse. È il suo modo di lavorare, e sembra che ci tenga, a quella fama da

guastatore. Che nasce da provocatorie regie d'opera, per le quali Bieito è conosciuto oggi nel resto d'Europa: un *Ballo in maschera* con i congiurati seduti sul water a pantaloni abbassati, un *Ratto dal serraglio* inteso proprio come bordello, e il *Macbeth* come scalata virulenta al consiglio di amministrazione.

È obbligatorio questo stravolgimento? Lo fa per capriccio o con intenzione?

«Per me è indispensabile – spiega –. È il solo modo per far rivivere qualcosa che è stato scritto da tempo. Significa interpretare e ricollocare i legami che l'opera aveva stabilito allora con gli spettatori, o con i lettori. La fedeltà a tutti i costi è impossibile, falsa. Se la si cita, è soprattutto per nascondere operazioni commerciali». Di buono - si dice - c'è che le sue regie portano al teatro musicale un nuovo pubblico. «Creare un nuovo pubblico non è mai stato un mio obiettivo. Però è capitato così. Dipende forse dal fatto che non vivo chiuso nel mondo dell'opera. Mi piacciono la letteratura, la fotografia, le installazioni. Vado nei musei, ammiro le opere d'arte. Sono curioso. Arte e cultura non cambiano il mondo, ma assicurano la libertà di pensiero. Per questo sento come un peso il fatto che anche in Spagna si stia perdendo un senso grande della cultura. Che il consumismo e le operazioni commerciali stiano diventando preponderanti anche in questo settore. Fa paura pensare che davanti a un film grande come *Ultimo tango a Parigi*, i ragazzi d'oggi alla fine sappiano parlarti solo del burro».

Seguendo questa china è facile scivolare sul peccato. Lo sa Bieito che il peccato capitale col quale si cimenterà Ostermeier è la pedofilia? «Io non ho ancora deciso. Per il momento sfoglio quel grande libro illustrato che è la pittura di Hieronymus Bosch. È piena di figure e di oscurità. Per i peccati, è una fonte di ispirazione». ★



In apertura, un momento del seminario tenuto da Thomas Ostermeier (foto: Roberto Canziani); in questa pagina, Calixto Bieito (foto: Paco Amate) e Thomas Ostermeier (foto: Roberto Canziani).



Centocinquant'anni e non sentirli l'Unità d'Italia, occasione o pretesto?

Spettacoli, convegni, festival, ma anche lirica, teatro ragazzi e laboratori per attori. Tra rassegne ufficiali (Firenze e Torino) e non, ecco una carrellata delle principali iniziative sparse nella penisola per celebrare i centocinquant'anni dell'Unità d'Italia.

di **Laura Bevione**



Fortunata Mastrangelo in *Aumma* (foto: Zoe Vincenti).

Il centocinquantenario dell'Unità d'Italia è occasione – e/o pretesto – per una composita schiera di iniziative teatrali, più o meno ufficiali ovvero organiche. Partiamo dalle rassegne inserite nell'ambito delle celebrazioni “ufficiali”, ossia quelle comprese in Esperienza Italia 150° e nel piano d'azione nazionale pilotato dal Comitato di Coordinamento per le Celebrazioni dei centocinquant'anni dell'Unità d'Italia. Nell'ambito di quest'ultimo rientra l'ambizioso progetto “Il teatro italiano nel mondo 2010-2011”,

ideato dal regista Maurizio Scaparro con la collaborazione di Marco Giorgetti, direttore del teatro La Pergola, e realizzato in collaborazione con Mibac, Comune di Firenze ed Ente Cassa di Risparmio Fiorentina. Il programma prevede un laboratorio su Gadda riservato ad allievi attori e condotto da Lorenzo Salvetti, un campus universitario internazionale sul teatro italiano e sulle lingue italiane della scena, un convegno dedicato a *L'Italia delle Lingue e il Risorgimento* e un fitto cartellone di iniziative incentrate sul teatro per l'infanzia e, in particolare, su Carlo Collodi. In parallelo si è iniziato a lavorare alla costruzione di un archivio audiovisivo della “Memoria del teatro italiano nel mondo dal Risorgimento a oggi”. Il folto progetto, che coinvolge tutte le istituzioni culturali della città di Firenze, culminerà nel “Festival del teatro italiano nel mondo”, che vedrà avvicinarsi sul palco della Pergola i capisaldi della teatrografia italiana messi in scena, però, da artisti stranieri e recitati nelle lingue madri di questi ultimi. Un festival che sarà anticipato da uno spettacolo diretto dallo stesso Scaparro, ossia *Il Sogno dei Mille*, liberamente ispirato al romanzo *Les Garibaldiens* di Alexandre Dumas e interpretato da Giuseppe Pambieri e Lorenzo Gleijeses.

E mentre Firenze riflette sulla letteratura teatrale italiana e sulle sue traduzioni, vestendo con severi abiti accademici il suo programma di celebrazioni, la prima capitale d'Italia favorisce un approccio storico-sociologico. Il Teatro Stabile di Torino, infatti, nell'ambito dell'articolato calendario di eventi denominato Esperienza Italia 150°, ha promosso la rassegna “Fare gli italiani – Teatro”, curata da Mario Martone e dallo storico Giovanni De Luna. Un cartellone suddiviso in aree tematiche – lavoro e industria, questione meridionale, guerre mondiali, città italiane, partiti e movimenti politici, movimenti migratori, ma anche sport – che proporrà spettacoli più o meno recenti allo scopo di stimolare la «riflessione, per capire dove siamo arrivati oggi» (De Luna). All'interno di Esperienza Italia 150° rientra anche “Le imprese dei 100”, un laboratorio che condurrà a un'azione teatrale corale, realizzato da Stalker Teatro con attori professionisti e cittadini delle Vallette, il periferico quartiere torinese in cui la compagnia ha sede. In un'altra zona “calda” della città, San Salvario, il Teatro Baretto ha intitolato la propria stagione a un protagonista del Risorgimento quale Giuseppe Verdi, dedicandogli anche un'approfondita rassegna cinematografica dal titolo *28volteverdi*. Torino, dunque, pare voler essere nuovamente la capitale d'Italia, almeno per quanto riguarda l'affollarsi di iniziative per la celebrazione del centocinquantenario.

Da Cavour a Gigi D'Alessio

Se il capoluogo piemontese e la dotta Firenze sono le città più entusiaste e attive nel festeggiare lo storico anniversario, numerose e assai varie sono le iniziative sparse a macchia di leopardo su tutta la penisola. Per quanto riguarda ancora le celebrazioni “ufficiali”, ossia quelle contrassegnate dall'*imprimatur* ministeriale, dobbiamo ricordare il nutrito calendario di eventi messo a punto dal Comune di **Reggio Emilia**, in qualità di “Città del tricolore”, poiché qui nacque, nel lontano 1797, la bandiera nazionale italiana. Fra gli spettacoli proposti, molti dei quali riservati alle scuole, citiamo almeno *Se Garibaldi scende da cavallo*, di e con il celebre comico autoctono Vito.

Se usciamo, poi, da cartelloni e manifestazioni istituzionali e/o istituzionalizzati, scopriamo che la maggior parte degli italici Teatri Stabili, ma anche tante altre realtà – private e non, di innovazione e di teatro ragazzi – così come molti festival estivi, sono stati contagiati dal redditizio virus denominato centocinquantenario, inserendo nelle proprie stagioni almeno uno spettacolo che rimandasse a tematiche legate all'Unità d'Italia: dalla spedizione dei Mille alla molteplicità linguistica che contraddistingue il nostro paese. E rintracciare allestimenti sul tema non deve essere stata un'impresa complessa se si sfogliano gli elenchi degli spettacoli prodotti nella stagione passata e durante quella in corso.

Fra i tanti segnaliamo, in ordine assolutamente sparso, *Disco Risorgimento – Verso l'Unità d'Italia*, di e con Edoardo Sylos Labini, attore divenuto famoso con le soap e che qui si cimenta con i grandi autori della letteratura risorgimentale italiana; un approccio ben diverso quello di Daniele Timpano nel suo *Risorgimento pop*, strampalata rassegna di tutto ciò che definisce l'identità nazionale, da Cavour a Gigi D'Alessio. Non mancano, poi, gli spettacoli dedicati a Garibaldi e ai suoi Mille, da *L'eroe dei due mondi. Giuseppe Garibaldi* di e con Danilo Meriano, a *Le camicie di Garibaldi* del Teatro del Buratto di Milano e alla ripresa del testo di Maurizio Micheli intitolato *Garibaldi, amore mio* e incentrato sulle vicende del garibaldino Giosué Borghini. Lo stesso Micheli, poi, è autore e protagonista, insieme a Tullio Solenghi, di *Italiani si nasce, e noi lo nacquimo*. Allo stesso filone comico-satirico appartengono il nuovo spettacolo del calabro-torinese Franco Neri, *Non posso raccontarvi tutto (dei 150)* e *L'allegro Franchino*, del duo romano Morinibros che, allineando un'infervorata serie di sketch, compone un desolato ritratto dell'Italia a 150 anni dell'unità. Ironia e riflessione sono, invece, gli ingredienti di *Sto-*

ria d'Italia in 150 date, scritto da Carlo Fruttero e Massimo Gramellini e recitato da Bruno Gambarotta e dalle Sorelle Suburbe per la torinese Fondazione Tpe. Un approccio che contraddistingue anche *Sorelle d'Italia*, la messinscena diretta da Cristina Pezzoli e interpretata dall'inedita coppia Veronica Pivetti e Isa Danieli.

Per riflettere sul nostro presente

Vira, invece, verso l'amaro sarcasmo *Aumma*, scritto e diretto da Gianfelice Facchetti: quattro strani personaggi al capezzale di una smemorata centocinquantenne di nome Italia che del proprio passato ricorda soltanto il nome Garibaldi. Ma non si tratta dell'unico allestimento che ribalta la celebrazione di un'unità mai veramente conquistata in riflessione sulla cupa realtà dell'Italia di oggi: ne è un esempio lo spettacolo dei giovani Chiara Boscaro e Marco Di Stefano, prodotto dal Teatro della Cooperativa: *150 anni Italian Dark Cabaret, ovvero la macabra storia dell'italica penisola dall'Unità al federalismo fiscale*. E, se qui ci si ispira al Grand Guignol per denunciare i mali del nostro giovane e fragile stato, rigore storico, meditazione critica e poesia sono stati alla base della costruzione del dittico *Fratelli d'Italia*, voluto, diretto e interpretato da Marco Baliani per il Teatro di Roma. Il progetto si articola nella messa in scena di due spettacoli: *Piazza d'Italia*, tratto dall'omonimo romanzo di Antonio Tabucchi, e *La repubblica di un solo giorno*, con la drammaturgia originale di Ugo Ricciarelli e dello stesso Baliani.

Da segnalare anche due versioni per la scena del celebre *Cuore* di De Amicis, una a firma di Lucia Poli e Angelo Savelli (*Il libro cuore ed altre storie*) e l'altra di Roberto Corradino (*Cuore – Come un tamburo nella notte*). Al di là di alcuni sopraccitati prodotti d'occasione, frutto essenzialmente di bieche considerazioni commerciali, emerge invece da queste ultime proposte la necessità di un rispolvere, senza preconcetti né sovrastrutture ideologiche, della storia recente dell'Italia, a partire dal Risorgimento, tanto esaltato quanto misconosciuto. Da ciò anche il moltiplicarsi delle messe in scena riservate ai ragazzi, da *Ideali, tumulti e locomotive. Il Risorgimento dai finestrini dei treni* della compagnia toscana Teatro d'Almaviva a *Facciamo l'Italia* del Cerchio di Gesso. Ricordiamo, infine, come i 150 anni della nostra Italia unita siano celebrati anche all'opera, per esempio con nuovi lavori, come quello commissionato dal Teatro Comunale di Bologna e intitolato *Risorgimento! Il prigioniero*, con le musiche di Lorenzo Ferrero e Luigi Dalla Piccola e la regia di Giorgio Gallione. ★

premio HYSTRIO 13^a edizione

Il Premio Hystrio, che nel 2010 ha compiuto 20 anni, corre da sempre su un **doppio binario**, rivolgendosi soprattutto alle giovani generazioni d'attori (Premio Hystrio alla Vocazione e Premio Hystrio-Occhi di Scena) ma anche ai grandi nomi della scena italiana (Premio Hystrio), secondo lo spirito di creare una staffetta fra chi aspira a intraprendere la carriera del palcoscenico e chi invece ha già ottenuto importanti risultati.

Il Premio Hystrio alla Vocazione ha visto sfilare alla propria ribalta ormai **oltre 3.000 giovani**, ai quali ha offerto un'importante occasione di visibilità professionale, essendo la giuria composta esclusivamente da addetti ai lavori. Ai vincitori il Premio Hystrio alla Vocazione ha assegnato, nel corso di tutti questi anni, circa **50 borse di studio**, che hanno aiutato i giovani ad affinare la propria formazione o realizzare i loro primi passi nella professione.

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

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

Negli anni abbiamo stretto rapporti di collaborazione con altre importanti realtà grazie alle quali sono state create nuove categorie di riconoscimenti (Mantova Teatro Festival, Festival Internazionale Castel dei Mondi di

Andria, Centro per la fotografia dello spettacolo di San Miniato), che hanno aumentato l'autorevolezza del Premio. Dal 2011 potremo contare su due nuovi prestigiosi partner: il Festival Teatro a Corte di Torino, organizzato dalla Fondazione Teatro Piemonte Europa, con cui daremo vita a un premio dedicato ai linguaggi del corpo, e IED Milano, che affiancherà il Centro per la fotografia dello spettacolo di San Miniato nel concorso dedicato ai giovani fotografi di scena.

Cuore del Premio Hystrio rimangono i 3 giorni (23-24-25 giugno) che hanno caratterizzato le ultime 12 edizioni milanesi. Ma tale "contenitore", fino a oggi utilizzato solo per le audizioni dei giovani aspiranti attori partecipanti al Premio Hystrio alla Vocazione e per la serata finale delle premiazioni, viene arricchito di nuovi contenuti.

I premi diventano 4: ai 3 già esistenti (Premio Hystrio alla Vocazione per attori under 30, Premio Hystrio per artisti già affermati della scena italiana, Premio Hystrio-Occhi di Scena per fotografi under 35) si aggiunge infatti il nuovo **Premio Hystrio-Scritture di Scena_35**, destinato a drammaturghi under 35, su cui già stiamo lavorando, avendo chiuso il bando il 31 marzo.

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

Vi aspettiamo, siete tutti invitati!



Premio Hystrio alla vocazione

Bando di concorso 2011

Il Premio alla Vocazione per giovani attori, giunto con crescente successo alla tredicesima edizione, si svolgerà il 23/24/25 giugno 2011 a Milano. Il Premio è destinato a **giovani attori entro i 30 anni** (l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1981): sia ad allievi o diplomati presso scuole di teatro, sia ad attori autodidatti, che dovranno affrontare un'audizione di fronte a una giuria altamente qualificata composta da direttori di Teatri Stabili, pubblici e privati, e registi. Il Premio consiste in **due borse di studio da euro 1500** riservate ai vincitori del concorso (una per la sezione maschile e una per quella femminile). Il concorso sarà in tre fasi: **1)** una **pre-selezione** (a Milano e a Roma), riservata a giovani aspiranti attori autodidatti o comunque sprovvisti di diploma di una scuola istituzionale di recitazione; **2)** una **semifinale** per i candidati che hanno superato la pre-selezione; **3)** una **selezione finale a Milano**, a cui hanno accesso diretto coloro che frequentano o sono diplomati presso accademie o scuole istituzionali (l'elenco completo su www.hystrio.it) e coloro che hanno versato per tre anni consecutivi i contributi Enpals, ai quali si aggiungono coloro che hanno superato la pre-selezione e la semifinale.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE (29 e 30 maggio, Roma, Teatro Argot; 7 e 8 giugno, Milano, Teatro Ringhiera)

Le pre-selezioni avranno luogo a Milano e a Roma. Le **domande di iscrizione** dovranno pervenire alla direzione di *Hystrio* (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.409.483, premio@hystrio.it) **entro il 16 maggio 2011**. Possono essere inviate per posta oppure online (www.hystrio.it), corredate dai seguenti allegati: **a)** breve curriculum; **b)** foto; **c)** fotocopia di un documento d'identità; **d)** indicazione di titolo e autore dei due brani (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o

canzone da presentare all'audizione. I brani, della durata massima di sette minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale. I candidati che supereranno la pre-selezione parteciperanno alla **semifinale** (Milano, metà giugno): i candidati selezionati avranno accesso alla finale organizzata a fine giugno a Milano.

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

La selezione finale si svolgerà a Milano il 23/24/25 giugno 2011. Le **domande d'iscrizione** dovranno pervenire alla direzione di *Hystrio* (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.409.483, premio@hystrio.it) **entro il 13 giugno 2011**. Possono essere inviate per posta oppure online (www.hystrio.it), corredate dai seguenti allegati: **a)** breve curriculum; **b)** foto; **c)** attestato di frequenza o certificato di diploma della scuola frequentata oppure la fotocopia del libretto Enpals; **d)** fotocopia di un documento d'identità; **e)** comunicazione del titolo e autore dei due brani (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'audizione. I brani, della durata massima di sette minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale.

Modalità di iscrizione

L'iscrizione avviene preferibilmente **dal sito www.hystrio.it** attraverso la compilazione dell'apposito modulo, corredato dei materiali di cui sopra. In alternativa si accetta anche l'iscrizione via posta. La **quota d'iscrizione** è la sottoscrizione di un **abbonamento annuale alla rivista *Hystrio* (euro 35)**. Per informazioni: www.hystrio.it oppure segreteria del Premio Hystrio presso la redazione di *Hystrio*-trimestrale di teatro e spettacolo, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.40.94.83, premio@hystrio.it.

Premio Hystrio-Occhi di Scena

Bando di concorso 2011

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

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

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

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

Modalità di iscrizione

L'iscrizione al concorso dovrà essere effettuata via email inviando da un minimo di 10 a un massimo di 25 immagini in formato digitale (nominated per ordine di visione, anno, cognome autore, es.: 01_08_Verdi) all'indirizzo photohystrio@gmail.com. L'email dovrà inoltre contenere:

- scheda di partecipazione debitamente compilata in tutte le sue sezioni e firmata.
- fotocopia di un documento d'identità valido.
- curriculum vitae dell'autore.
- breve presentazione sulle intenzioni e le modalità operative del proprio lavoro.
- eventuali materiali critico-informativi.
- Copia della ricevuta di pagamento

della quota di iscrizione di euro 35 (equivalente alla sottoscrizione di un abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*) da versare, con **causale: Premio Hystrio-Occhi di Scena 2011**, sul **Conto Corrente Postale** n. 40692204 intestato a Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via De Castillia 8, 20124 Milano; oppure attraverso **bonifico bancario** sul Conto Corrente Postale n. 000040692204, IBAN IT662076010160000040692204. Le ricevute di pagamento devono essere complete dell'indirizzo postale a cui inviare l'abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*. Una volta verificata l'iscrizione, ogni partecipante riceverà l'indirizzo di una cartella ftp personalizzata e le istruzioni sulle caratteristiche tecniche che dovranno avere le immagini.

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

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

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

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

Israel Horovitz: come si misura il successo?

50 compagnie, 72 anni, 75 titoli. Il drammaturgo americano ci parla di Italia, Europa, Medio Oriente. Un orizzonte *worldwide*. Come le dimensioni del suo teatro.

di Roberto Canziani



«**S**crivo testi brevi. Una ragione c'è. Se non piacciono, si arriva subito alla fine e si può passare ad altro. Se invece piacciono, lasciano la voglia di leggerne e di vederne altri ancora. Ed è il più bel regalo che un drammaturgo può fare a uno spettatore. Smuovere la sua voglia di teatro». Sono 75 i titoli che Israel Horovitz, drammaturgo americano d'origine ebraica, ha allineato nella propria teatrografia. Più numerosi quindi della sua età, 72 anni. Splendidamente portati, grazie alla sua dedizione al fitness, pari solo alla dedizione che ha per il teatro. A Milano, dove l'Elfo Puccini ha sviluppato un progetto pieno di iniziative che ha visto protagonisti i suoi lavori, lui si è scelto una palestra poco distante dalla sala. Tanto per non perdere il ritmo. Proprio come non lo perdeva a Parigi. «Stavo

facendo un po' di corsa atletica lungo le rive della Senna – ci racconta – e all'improvviso mi capita sotto gli occhi una locandina. Reclamizza uno spettacolo che va in scena, e mi pare incredibile, su uno di quei barconi che sono ormeggiati lungo le rive del fiume. È il mio *The Widow's Blind Date*, il testo che in italiano è stato tradotto con *Il bacio della vedova*. Mi blocco di colpo. Salgo sul battello, cerco il proprietario e gli dico: buon giorno, io sono l'autore. Non ci voleva credere. Lo spettacolo era già iniziato. Guardo la piccola platea. Saranno un trentina di persone. Beh, mi dico, trenta persone, a Parigi, su un barcone della Senna. È la misura di un successo».

Ma il successo ha anche altre dimensioni. E si misura magari scoprendo che nel 2009, con l'intenzione di festeggiare il settantesimo compleanno del prolifico autore, la Barefoot The-

atre Company di New York, aveva pensato di allestire 70 dei suoi lavori. Impossibile farlo in una sola città, per quanto metropoli. Possibile invece convincere oltre 50 compagnie diverse, in più di 20 Paesi, a celebrare internazionalmente quell'anniversario e promuovere un'iniziativa *worldwide*, larga quanto il mondo. Quasi automatico il titolo: 70/70 Horovitz Project.

Cartoline da Spoleto

È nato così, sull'onda di questo progetto internazionale, il rapporto di amicizia e stima tra il drammaturgo americano e il regista italiano Andrea Paciutto. Scintilla iniziale è stato l'invito a Spoleto, perché al Festival, nell'estate del 2009, Paciutto e la sua compagnia (quella dell'Offucina Eclectic Arts e del LaMama Umbria International, sezioni italiane del 70/70 H.P.) avevano allestito tre dei suoi testi (*L'india-*

no vuole il Bronx, Effetto muro e Beirut Rocks). Ricorda Horovitz: «A essere sincero, ricevuto l'invito, non posso dire d'aver provato un particolare entusiasmo all'idea di rivedere un altro allestimento di quei testi. Ne avevo visti tanti altri e non mi aspettavo granché. Mi eccitava però l'idea di mostrare Spoleto a mia moglie Gillian, perché quando ero approdato al Festival dei Due Mondi, nel 1968, la maniera avventurosa in cui allora avevamo portato in scena *L'indiano vuole il Bronx*, e il cast che includeva i giovani Al Pacino e John Cazale, avevano dato alla mia vita la svolta davvero più importante. A mia moglie ho raccontato un sacco di volte quella esperienza, volevo che vedesse la città con i suoi occhi». Dopo Spoleto '68, per lui era cambiato tutto. Giovane drammaturgo, appena baciato dalla fortuna per quel testo, si sarebbe trasformato in un sceneggiatore cinematografico di successo. Dall'abborracciato script per *Maschine-Gun Mc Cain* scritto pochi mesi prima, a Roma, per pagarsi le spese dell'allestimento a Spoleto, era passato in un istante solo alla consacrazione di *Fragole e sangue* (*The Strawberry Statement*, premio della giuria a Cannes nel 1970, il film di riferimento sulla rivolta degli studenti di Berkeley, che si è conficcato nella memoria collettiva per quel *Give peace a chance* di Lennon e McCarthy, scandito dagli studenti di San Francisco sul pavimento della palestra, mentre si alza il fumo dei lacrimogeni e la polizia carica selvaggiamente). Di nuovo a Spoleto, Horovitz dice di essere rimasto stordito dal livello della nuova messinscena di quei tre testi («tra i migliori che abbia mai visto») e all'Italia è tornato a rivolgere le sue attenzioni. La nascita della compagnia Horovitz-Paciotto, la pubblicazione di due volumi di traduzioni (*Trilogia Horovitz* e *Suite Horovitz. 22 New shorts*, entrambi per Editoria& Spettacolo), e il progetto realizzato con l'Elfo a Milano ne sono i risultati. Accompagnati anche dal riallestimento di *Line* (a opera di Teatro di Roma e Teatro Due di Parma, che già l'aveva prodotto nel 1986), la sua opera più nota, anche perché dal 1975 è sempre in scena a New York: la più longeva fra le produzioni off-Broadway, portata al successo da Cazale e interpretata anche da Richard Dreyfuss. È perciò divertente sentirlo rievocare (ma lo si può leggere anche nel primo di quei due vo-

lumi) le giornate di quella Spoleto, nell'estate sessantottina, quando non ancora trentenni lui e Al Pacino, con al fianco Jill Clayburgh («più giovane di ognuno di noi e straordinariamente bella») passeggiavano in Piazza Duomo, tra litigate furiose degli ultimi due, impegnati in una relazione a correnti alterne, e le altrettanto furiose riconciliazioni nelle stanze dell'albergo.

A Ramallah, all'alba

La vera scoperta in quei due volumi è però la qualità di quei 25 titoli, diversi nell'intonazione e nelle ambientazioni, legati dalla scrittura incisiva e pungente, molto meno *yankee* di quanto la biografia di Horovitz, nato nel cuore dell'East Coast, figlio di un camionista e di un'infermiera, potrebbe lasciar pensare. Un sapore che sulle prime ricorda la perspicacia ebreo-americana di Woody Allen, ma quando ne gusti le vene più profonde richiama le profondità esistenziali del miglior Beckett e il fiero sguardo civile di Harold Pinter.

Molti di quei lavori hanno infatti la stessa coerenza politica del drammaturgo inglese, e possono velocemente spostarsi sugli scenari mondiali del razzismo, dell'ottusità del fanatismo, della pietà per le sue conseguenze. Fulminanti, i 15 minuti di *Effetto Muro*, raccontano l'incontro, all'alba, davanti al *check point* di Ramallah, tra il soldato di guardia e il giovane professore cui è stata uccisa la famiglia in un attacco kamikaze. Uno sguardo acuto e forse premonitore, tra passato e futuro, che a pochi autori è dato.

Sull'attuale situazione mediterranea, sui fuochi che la infiammano, Horovitz ha parole caute, ma chiare. «La verità è che non ne so abbastanza per poter esprimere un commento politico. Certo sono convinto che per quanto riguarda le relazioni tra palestinesi e israeliani nessuno sia nel giusto. Sbagliano tutti. La mia opinione può valere meno di un cappuccino, ma penso che nessun cittadino arabo guardi alle fasce estremiste e integraliste come a una soluzione, che nessun vero musulmano sia disposto a legare bombe al corpo dei propri figli per poi mandarli a esplodere. Bin Laden non parla a nome dell'Islam più di quanto George Bush non avesse parlato a nome dell'intera cristianità. Penso che la cosa peggiore e più stupida che questo secolo ha conosciuto sia il razzismo».

In quelle sale di Parigi

«Penso – risponde quando gli si pone una domanda sulle sue radici – che stiano in Europa, nonostante i miei genitori, e io stesso, siamo nativi del Massachusetts. Ho lasciato presto gli Usa per andare a studiare drammaturgia a Londra, e poi mi sono trasferito a Parigi. E l'ho trovata decisamente più bella di New York. Poi mi sono spostato a Roma. E l'impressione si è rafforzata. Roma alla fine degli anni '60 era bellissima. Ero dunque molto giovane quando ho capito che New York non è il mondo intero». A Parigi, un autore teatrale non può sfuggire alla relazione con Beckett («Alla fine del nostro primo incontro gli chiesi se potevamo diventa-

In apertura, Michele Nani in un episodio di *Suite Horovitz*; in questa pagina, Andrea Paciotto e Israel Horovitz (foto: Marco Ghidelli).



re amici. «Oh – ha risposto Samuel - ma siamo già amici») e nemmeno a quella con Ionesco («Lo amavo moltissimo, per me è stato il padre spirituale. E se non proprio un padre, almeno uno zio»). Ed è da Ionesco che Horovitz impara come si misura il successo. «Avevamo lo stesso produttore, uno che è riuscito a portare in scena quasi una trentina dei miei lavori. Per rassicurarmi mi raccontava spesso una storiella a proposito dell'umorismo di Eugène. Un suo testo, appena prodotto, si era rivelato catastrofico al botteghino e si doveva smontare subito la produzione. Lui sapeva bene che Ionesco se ne sarebbe dispiaciuto. Così, l'aveva presa alla larga: «Sai Eugène, c'è un piccolo problema, martedì sera in sala c'erano solo quattro spettatori». Ionesco non parlava. «E mercoledì sera di nuovo solo quattro. La cosa si è ripetuta anche giovedì». Ionesco continuava a non parlare. «Ma venerdì ce n'erano tre». «Je sais, je sais - aveva a quel punto risposto Ionesco - vendredi ma femme était malade». Venerdì mia moglie si è ammalata». Lezione di umiltà. Absurdiste.

Carbonari a New York

Scrittura per grande pubblico internazionale, quindi, anche attività segreta, frutto di un'attitudine coltivata tra pochi, come quella sorta di società per autori teatrali a cui Horovitz è affiliato da più di 35 anni. Una quindicina di carbonari della scrittura, il New York Playwrights Lab, che regolarmente, una volta alla settimana, si riunisce e discute le 5 pagine di un nuovo testo che ciascuno ha preparato nei giorni precedenti («siamo come studenti alle prime armi che si accorgono, la sera prima, di avere tutti i compiti ancora da fare»). Ma granello dopo granello - dice Horovitz - la sabbia forma il deserto, così dopo una ventina di settimane per ognuno di loro è già pronta la brutta copia di un nuovo testo. E in 35 anni di attività, ciascuno di quei testi è stato messo in scena da una compagnia professionista. Senza eccezione («Ormai non ho più dubbi, quando gli artisti dialogano tra loro, accade sempre qualcosa di straordinario»).

Lo straordinario in realtà sono quei 75 titoli, allineati nella sua teatrografia e accumulati quasi senza accorgersene, granello dopo granello. Fino a sembrargli troppi. «Quando chiedevano a Ionesco quanti testi avesse scritto, lui faceva finta di pensarci un po' su, e poi rispondeva: «uno di troppo». Il problema è capire quale». ★

ALL'ELFO PUCCINI DI MILANO

Le ore di Horovitz hanno l'horror in bocca

SUITE HOROVITZ, di Israel Horovitz. Adattamento e regia di Andrea Paciotta. Con Giorgio Marchesi, Michele Nani, Francesco «Bolo» Rossini, Nicole Sartirani, Simonetta Solder, Anna Ferzetti, Andrea Jeva Quacquarelli e (violino) Marko Zaranovic.

L'INDIANO VUOLE IL BRONX, di Israel Horovitz. Regia di Luke Landrik Leonard. **BEIRUT ROCKS ed EFFETTO MURO**, di Israel Horovitz. Regie di Hyunjung Lee e Andrea Paciotta. Traduzione di Andrea Paciotta. Musiche di Rolando Macrini. Con Francesco «Bolo» Rossini, Raffaele Ottolenghi, Lorenzo Bartoli, Raffaele Esposito, Simonetta Solder, Enrico Salimbeni.

Prod. Officina Eclectic Arts - La MaMa Umbria International, SPOLETO.

Oh dear friends/give peace a chance: un inno che risuona, che rimbomba nella memoria storica dei figli dei fiori, una generazione di colti bigiatori che facevano sega (par condicio tra slang meneghino e pariolino) andando al cinema di mattina a vedere, per esempio, *Fragole e Sangue*, film sceneggiato, su misura per noi ribelli per caso, da Israel Horovitz, di cui al Teatro Elfo Puccini di Milano è stato presentato un articolato progetto comprendente spettacoli, incontri, laboratori e proiezioni.

Ma di che cosa è fatto il pastis? Di pastis! Madeline de Paris al sapore di Sartre all'Horror Vacui Happy Horovitz Hour all'Hotel Doria di Milano, dove assistiamo allo show della drammaturgia di Mr. Israel in versione *finger theatre* con *Suite Horovitz*, sei atti unici scritti tra il 2006 e il 2009, al cui centro sono sei brevi storie di amori, abbandoni e tradimenti, che gli spettatori-voyeurs «spiano», aggirandosi nei diversi ambienti dell'hotel. L'albergo si addice alla scrittura scenica del figlio dell'avvocato Julius, del Massachusetts, diventato re dell'off off a Broadway. Incantati, gli spettatori coinvolti in un incantevole *reality* dove vince chi ha più ironia, come dire: GF capovolto, si trovano a tu per tu con il trionfo catartico della *sit com*. Aristotele secondo Donald P. Belisario (il mitico creatore di Magnum PI). Demiurgia tra pubblico e interpreti, l'elegante spettat(tr)ice Andrea Jonasson.

L'Israel Horovitz Show continua al Teatro Elfo Puccini con *L'indiano vuole il Bronx*, dove il suo Indiano aspetta un Godot meccanico, ovvero Gupta al bus stop per il Bronx. La violenza giovanile, abilmente shakerata dall'autore, eccita il pubblico, ma rimane un retrogusto di Bloody Mary al ketchup: insomma, qui le fragole sono surgelate e il sangue finto.

Torniamo in albergo, restando all'Elfo, con *Beirut Rocks*, che appunto si svolge nella stanza di un hotel a Beirut, durante la guerra tra Israele e gli Hezbollah del 2006, dove quattro studenti di università americane, che si trovano in Libano per un periodo di vacanza-studio, vengono radunati in attesa di essere evacuati. Tra loro scoppia un forte conflitto, che coinvolge in maniera particolare un ragazzo di origine ebraica e una ragazza nata in Palestina. A completare la serata, infine, *Effetto muro*, testo scritto nel 2009 in risposta al discutibile copione della drammaturga inglese Caryl Churchill *Seven Jewish Children*, dove due uomini, un soldato e un giovane professore universitario a cui è stata uccisa la famiglia durante l'attacco kamikaze su di un autobus, si incontrano all'alba di fronte a un posto di controllo militare del confine di fronte a Ramallah. Importante segnalare come qui la tematica d'attualità restituisca al meglio l'incidenza sociale dell'atto teatrale, rendendo la comunità internazionale partecipe della multi-forme persistenza della civiltà ebraica nello scenario conflittuale, a livello culturale non meno che strategico. Benvenuto, dunque, Israel a Milano: la sua visita è una preziosa indicazione operativa, non celebrativa. **Fabrizio Sebastian Caleffi**



Beirut Rocks (foto: Stefano Bonilli)

Addio a Franco Quadri, ultimo mattatore della critica

di Domenico Rigotti



Non è facile, nell'ambito di un breve scritto, e nella fretta della chiusura tipografica di questo numero della rivista, spiegare bene che cosa è stato, che cosa ha rappresentato Franco Quadri. Quadri, il critico più autorevole e ascoltato (più riverito, anche se qualcuno insofferente nei suoi riguardi era pronto a una sua "mise en abime") di questo nostro non facile, tormentato momento storico e culturale, aveva fatto della professione la ragione della sua vita e di una militanza appassionata, esponendosi più volte in prima persona, con il teatro "sporcandosi le mani".

Attivissimo organizzatore di eventi e convegni, direttore artistico di prestigiosi festival, tra cui la Biennale veneziana (1983-86) e le Orestiadi di Gibellina (1986-91), ideatore e direttore, dal 1990, dell'Ecole des Maîtres, la scuola di perfezionamento internazionale e itinerante per attori under 30, ebbe nell'editoria di settore un ruolo fondamentale, da vero raddomante, privilegiando, con la sua Ubulibri, fondata nel 1977, la pubblicazioni di tanti autori soprattutto con-

temporanei, italiani e stranieri, che entravano nella riserva indiana delle sue preferenze (Bernhard, Fassbinder, Müller, Schwab, Garcia, Lagarde, Brusati, Tarantino, Scimone, Paravidino, Erba, solo per citarne alcuni). Spesso, per quanto riguarda gli italiani, scoperti nell'ambito del Premio Riccione per il Teatro, di cui fu direttore artistico dal 1983 al 1991. Non ultimo, l'inquieto sotto l'apparenza flemmatica Franco Quadri fu l'ideatore del più prestigioso premio teatrale italiano, quel Premio Ubu che ogni anno era atteso da tutti con ansia e curiosità. Sempre accompagnato, il premio, dal consultatissimo annuario *Il Patalogo* (solo assente nell'ultima edizione, i tempi a farsi sempre più duri). La sua, una morte inattesa, anche se si sapeva come da mesi stesse combattendo con un malattia che poi l'avrebbe sconfitto. Avrebbe compiuto 75 anni il prossimo 16 maggio.

L'esercizio critico aveva cominciato a praticarlo da giovanissimo, da poco superati i vent'anni. Ma forse già da ragazzo quando, e me lo aveva confidato appena qualche mese fa, già su certi

quadernetti scolastici segnalava le impressioni degli spettacoli teatrali che gli era dato vedere. Fu proprio Valentino Bompiani, presso la cui casa editrice lavorava, a nominarlo, nel 1962, redattore capo di *Sipario*. Erano i primi anni Sessanta e *Sipario* faceva testo. Fin da subito le sue recensioni ad apparire mai indulgenti o benevolmente concessive. Fin dagli inizi in lui, infatti, la consapevolezza di non dover rappresentare nello scritto solo se stesso, dimostrare la sua preparazione specifica, le sue inevitabili preferenze per affinità. E tanto più questo poi avvenne, prima di passare a *la Repubblica*, succedendo a Tommaso Chiaretti nell'ottobre 1987, allorché il mestiere lo esercitò su *Il Manifesto* e *Panorama*. Sapeva Franco di essere atteso, letto, non per la semplice elargizione di consensi o l'emissione di sentenze in nome di un tribunale magari anche ideologico. Grazie agli strumenti, che la sua intelligenza e cultura gli avevano messo a disposizione, sapeva di essere gravato di una responsabilità morale e anche politica. La sua critica a rappresentare il primo nucleo di un ripensamento, forse da rettificare e da completare, da porsi come la piattaforma su cui successivamente confrontarsi con spettatore e teatran-te. Questa la sua funzione o missione. Non era il suo un pezzo di bravura fine a se stesso o scaturito "a caldo", emotivamente dettato dal risultato che lo spettacolo offriva nell'immediato. La sua analisi a servire al fatto teatrale. Proprio dal confronto a scaturire l'opportunità del suo apporto. E questo avvenne per centinaia e centinaia di volte, vale a dire dopo tante sere passate in teatro, ovunque.

Perché Franco, curioso e dalla vista lunga, non era mai sazio di andare a scoprire cosa succedeva in ogni spazio, anche in quelli fuori dai luoghi deputati. In quell'off che, a partire dalla fine degli anni Sessanta, cominciava ad agitare anche la nostra scena e a rompere gli equilibri di un teatro fuori tempo. Vorace era il suo bisogno, quasi un virus, di vedere tutto. Disponibile sempre a ogni chiamata di attore o di regista. Frequentissime erano le sue tournée all'estero dove, fino all'ultimo, continuava a conoscere personaggi nuovi e a stringere nuove amicizie. E questo a permettergli di indicare, sempre in anticipo sugli altri, personalità emergenti e più interessanti. L'argentino Spregelburd fra le sue ultime scoperte. Anche per questo il caro, carissimo Franco, ci lascia un vuoto incolmabile. ★

Parenti? Tutti serpenti, almeno a Parigi... La famiglia in crisi tra ipocrisie e infelicità

Il debutto di Paravidino alla Comédie Française, con *La malattia della famiglia M.*, propone grovigli sentimentali e dinamiche familiari in evoluzione: come dimostrano anche Alain Françon, che mette in scena Feydeau per raccontare la crisi dell'istituto del matrimonio, e Christoph Marthaler, che riprende *Kát'a Kabanová*, raggelante affresco del dissidio tra condizione femminile e convenzioni sociali.

di Giuseppe Montemagno



La maladie de la famille M.

Selezionata con un autentico plebiscito dai lettori della Comédie Française nel corso della stagione 2008-2009, *La malattia della famiglia M.* di Fausto Paravidino ha debuttato con successo sulla scena del Théâtre du Vieux-Colombier, dove l'autore ligure ha ripreso un suo spettacolo bolzanino (già recensito su queste colonne). Due mesi di repliche sono state seguite con grande attenzione da un pubblico catturato dalla dimensione autenticamente europea del malessere di una famiglia qualunque, confinata in una di quelle campagne fortemente urbanizzate, che definiscono uno spazio ormai non

unicamente italiano. A raccontare la vicenda è un balzachiano medico di campagna, il dottor Cristofolini, specializzato in malattie tropicali ma qui attento, più che a curare, ad ascoltare paturnie e problemi dei pazienti: suo compito è diventato, con il tempo, quello di «testimoniare la malattia», con tutta la «tenerezza» che può suscitare una storia come quella della famiglia M. Perché c'è ancora un lutto recente da elaborare, in famiglia; ma c'è anche Luigi (Blanc), ormai svampito, che non riesce a sintonizzarsi con la vita dei figli: Marta (Ferdane) e Maria (Brahim) che, come nel racconto evangelico, attendono l'una alle faccende domestiche

e l'altra alla ricerca di una felicità inattuabile (forse perché inesistente?); e Gianni (un mercuriale, sgusciante Jungers), privo di prospettive, inesauribile fonte di guai. Dialoghi spezzati e frammentari, sapienti citazioni – dalla divertente *pochade*, al momento della presentazione in famiglia dei due fidanzati di Maria, al finale nostalgicamente cecoviano – e una natura che, allontanata sullo sfondo, s'impone nella furia dei rovesci meteorologici, sono gli elementi che quasi naturalmente, e dunque sapientemente, portano alla catastrofe finale: a una nuova tragedia privata di cui il narratore si fa tramite, perché diventi «dolore del mondo».

PARIGI/2

Un astratto teorema sulla vita di coppia

LE PROBLÈME, di François Bégaudeau. Regia di Arnaud Meunier. Scene di Damien Caille Perret. Costumi di Jürgen Doering. Luci di Romuald Lesné. Con Jacques Bonnaffé, Anaïs Demoustier, Emmanuelle Devos, Alexandre Lecroc. Prod. Compagnie de la Mauvaise Graine, Théâtre du Rond-Point, Théâtre Marigny, PARIGI - Théâtre de Saint Quentin en Yvelines/Scène Nationale - Théâtre du Nord/Théâtre National Lille Tourcoing-Région Nord Pas-de-Calais.

Le problème, grande successo attualmente in scena al Théâtre du Rond Point, è la prima opera teatrale di François Bégaudeau, romanziere quarantenne, autore di quel *Entre le murs* che è diventato un film, consacrato dalla Palma d'oro a Cannes nel 2008. È la storia di una donna di quarantacinque anni che lascia marito e figli per vivere una nuova vita e un nuovo amore. Qual è il problema? I quattro personaggi compongono una famiglia tranquilla, dove regnava l'intesa e la prosperità. Qual è il problema? L'usura inevitabile alla quale il tempo sottomette la coppia. L'amore che si intiepidisce e che non basta più. Il desiderio che poco a poco scompare. Siamo lontani anni luce dalla Nora ibseniana. Annie non ha niente contro cui ribellarsi. Rivendica la propria scelta con serenità, senza recriminare niente. Da un lato, c'è la famiglia. Dall'altra, il desiderio. Schiacciato, attonito, immobile per un'ora intera sul divano, il marito riesce appena a protestare. Le accuse vengono soprattutto dal figlio, studente di filosofia, che spiega alla madre che «non si fa», che non si abbandona una famiglia per una passione e per una bassa esigenza sessuale. Mentre la figlia adolescente la sostiene, interessandosi romanticamente alla sua *love story*. Senza drammi, senza grida, anche se non senza tensione e sofferenza, la discussione si mescola al quotidiano. La cena, le telefonate, il compito di filosofia che cade a puntino: «la coscienza è compatibile con la felicità?». La regia di Arnaud Meunier è rigorosa e riuscita, nella scelta del realismo, l'orchestrazione dei quattro attori - magnifici per naturalezza, sensibilità e verità - impeccabile. Dov'è il problema? Un'impressione di eccessiva leggerezza. La paura dichiarata del regista di «cadere in un naturalismo psicologico vicino alla sitcom» impedisce di andare a fondo nella ricerca di verità, di scavare nei meandri dell'animo umano. La pièce di Bégaudeau finisce per essere un limpido e astratto teorema. La realtà è più complessa, gli esseri umani anche. **Carlotta Clerici**



Allargando lo sguardo ad altri palcoscenici parigini, non è stato difficile ritrovare, altrove, grovigli di sentimenti, convivenze impossibili, complessi di varia natura legati alla struttura familiare. Non a caso, ritornando a Georges Feydeau dopo almeno un paio di fortunati precedenti (*La Dame de chez Maxim*, nel 1990, e *L'Hôtel du Libre-Échange*, nel 2007), Alan Françon ha pensato di riunire quattro atti unici (*Feu la mère de Madame*, *On purge Bébé*, «*Mais n'te promène pas donc toute nue!*» e *Léonie est en avance*), scritti tra il 1908 e il 1911, sotto il titolo unificante - e rivelatore - *Du mariage au divorce*, quasi a voler identificare l'esito ineludibile dell'istituto del matrimonio. Le deliziose ambientazioni *belle époque* non impediscono a Françon di inscrivere le ulceranti crisi familiari raccontate da Feydeau in un contesto ben più ampio, che guarda a Ibsen come a Strindberg. La scena rimane pressoché immutata, i meccanismi comici si ripetono, gli interpreti transitano da una pièce all'altra - tutti irresistibili, con punte di autentica eccellenza nei casi di Benoît, Elmosnino, Privat e Valadié - e la tensione monta in maniera insensibile quanto irresistibile. L'inarrestabile girotondo di personaggi procede per accumulazione e raggiunge rapidamente il parossismo: donne isteriche e tiranniche megere ben oltre i limiti della crisi di nervi, uomini arrivati e *parvenu*, parrucconi e traditori tentano in ogni modo di nascondere peccati capitali e vizi tutt'altro che veniali con la stessa solerzia con cui cercano di occultare vasi da notte e secchi d'acqua sporca, onnipresenti accessori di una drammaturgia folgorante e d'inaudita violenza nello smascherare una società in avanzato stato di decomposizione.

Maestro nel fare deflagrare simili contraddizioni è sicuramente Christoph Marthaler, che per l'Opéra di Parigi ha trionfalmente ripreso Kát'a Kabanová, una sua precedente produzione salisburghese. E se dalla fossa orchestrale il boemo Netopil esalta una partitura impastata nelle acque del Volga e nel soffio del temporale che Janáček aveva ricavato dall'omonimo dramma di Ostrovskij, il regista svizzero cancella invece ogni legame alla natura e affonda il coltello tra le piaghe della società borghese. Grazie all'opprimente, claustrofobico huis-clos disegnato dalla Viebrock, immerge infatti l'intera vicenda nell'androne di un falansterio dell'Europa orientale, al tempo stesso terra di nessuno e luogo di transito, circondato da fi-

nestre da cui tutti spiano il comportamento di tutti. Ed è tra parati scoloriti e arrugginiti bidoni per rifiuti che si svolge l'impossibile storia d'amore di Kát'a, malmaritata e oppressa da una suocera virago e bigotta (una straordinaria, monolitica Henschel), affetta da irresistibile bovarismo e perciò segretamente innamorata di un uomo debole, anch'egli vittima di turpi angherie familiari. Denoke dà voce e anima alle ferite e alle rivolte, alla fragilità e alla sensibilità a fior di pelle di Kát'a, una donna che inutilmente sfida la raggelante grettezza dell'ambiente che la circonda. Nessuno sembra far caso al suo dramma, al suo desiderio di libertà: l'assenza di natura diventa così metafora dell'assenza di umanità, a immagine e somiglianza di personaggi travolti da una routine oscenamente colorata, pronti ad annegare nei fumi dell'alcol o nella facile deriva di fugaci rapporti sessuali. Nell'indifferenza generale, sarà un ubriaccone ad annunciare la catastrofe, muto testimone di una fuga nel silenzio, di un viaggio senza ritorno dalle convenzioni sociali. ★

LA MALADIE DE LA FAMILLE M., di Fausto Paravidino. Traduzione di Caroline Michel. Regia di Fausto Paravidino. Scene di Laura Benzi. Costumi di Anne Autran. Luci di Pascal Noël. Musiche di Denis Chouillet. Con Benjamin Jungers, Marie-Sophie Ferdane, Suliane Brahim, Christian Blanc, Pierre Louis-Calixte, Nâzim Boudjenah, Félicien Juttner. Prod. Comédie Française, PARIGI.

DU MARIAGE AU DIVORCE, di Georges Feydeau. Regia di Alain Françon. Scene di Jacques Gabel. Costumi di Patrice Cauchetier. Luci di Joël Hourbeigt. Musiche di Marie-Jeanne Séréro. Con Anne Benoît, Philippe Duquesne, Éric Elmosnino, Judith Henry, Julie Pilod, Gilles Privat, Régis Royer, Dominique Valadié. Prod. Théâtre Marigny, PARIGI - Théâtre National de STRASBOURG - Maison de la Culture, BOURGES - Théâtre des Nuages de Neige.

KÁT'A KABANOVÁ, libretto e musica di Leoš Janáček. Regia di Christoph Marthaler. Drammaturgia di Stéfanie Carp. Scene e costumi di Anna Viebrock. Luci di Olaf Winter. Orchestre et Chœur de l'Opéra national de Paris, direzione musicale di Tomas Netopil, maestro del coro Patrick Marie Aubert. Con Angela Denoke, Jorma Silvasti, Jane Henschel, Vincent Le Texier, Donald Kaasch, Ales Briscein, Andrea Hill, Michał Partyka. Prod. Opéra National, PARIGI.



Caligola, regia di Nekrosius
(foto: Marjus Nekrosius).

L'inverno caldo di Mosca tra novità, grandi firme e repertorio

Una stagione di gran classe quest'inverno nella capitale russa: in scena, tutti degni della massima attenzione, spettacoli di Fokin, Fomenko, Nekrosius, Krymov, Karbauskis e tanti altri.

di Fausto Malcovati

Cominciamo con Valerij Fokin, che al Teatro Satirikon ha messo in scena, con Konstantin Rajkon, *Memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij. Un monologo, due ore filate di magnifica istrionica bravura: Rajkin entra dalla platea con un libro in mano e legge il famoso attacco «Sono un uomo malato... sono un uomo malvagio... sono un uomo sgradevole. Credo di aver mal di fegato. Del resto non so un corno della mia malattia e credo di non sapere che cosa mi faccia male». Pausa. Sale sul palcoscenico lunghissimo, completamente vuoto, chiuso dal sipario di ferro che lascia libero solo il proscenio: al centro una sedia, un leggio e due musicisti. Rajkin fa una smorfia, si contrae in un tic nervoso, poi riprende la farneticante confessione, si inoltra con ironia e sberleffi negli

oscuri meandri della psiche del personaggio: il pubblico ride, lui declina il testo dostoevskiano in modo magistrale, adattandolo alla sua personalissima comicità grottesca. Dopo la confessione, i racconti: la cena con amici, l'incontro con la prostituta Liza. I personaggi non esistono, sono ombre proiettate sul sipario grigio di ferro, si ingrandiscono e si rimpiccioliscono secondo il senso che Rajkin dà alla loro presenza. Il sottosuolo dostoevskiano cessa di far ridere, si popola di mute presenze a cui si aggrappa il protagonista, prima di affondare nella sua sconfinata, disperata solitudine. Grande Fokin nell'essenziale disegno, grande Rajkin nella varietà dei toni e delle inflessioni, grande Dostoevskij nella sconvolgente attualità del suo sottosuolo. Fokin non è nuovo ai monologhi tratti da opere lettera-

rie: tre anni fa, al Sovremennik, aveva già messo in scena uno strepitoso *Cappotto* di Gogol' con Marina Neelova nella parte del protagonista.

Da Valerij Fokin a Piotr Fomenko. L'ultimo spettacolo firmato da lui è un *collage* di testi puskiniani, *Il conte Nulin*, uno spassoso poemetto a sfondo erotico, *Il convitato di pietra*, una "piccola tragedia", variante del Don Giovanni (che questa volta è davvero innamorato di Donna Anna), *Scena dal Faust*, un frammento incompiuto a cui Fomenko ha aggiunto versi di Puskin e di Brodskij sul tema faustiano. Nella nuova sede inaugurata tre anni fa, Fomenko dispone di due scene, una "grande" e una "piccola": per questo spettacolo ha scelto la "piccola", che ha un palcoscenico a prima vista angusto (tanto che per il primo e l'ultimo frammento vengono utilizza-

te due scale laterali che permettono agli attori di salire in galleria, con divertenti invenzioni gestuali) ma che può aprirsi, eliminando la parete di fondo, e inglobare l'ampio ridotto del teatro: così gli attori del *Convitato* hanno un enorme spazio, tutto da inventare, dove Don Giovanni e Leporello saltano, si nascondono, duellano, dove Donna Anna silenziosamente scende verso la tomba del consorte, dove il Convitato minacciosamente avanza per ghermire il seduttore nella sua morsa mortale. Gli attori di Fomenko sono perfetti: ironici, leggeri, pieni di vitalità e fantasia, come i superbi versi puskiniani. Con Puskin Fomenko ha un'antica consuetudine: le sue *Notte egiziane* hanno girato tutta Europa, riscuotendo ovunque entusiastici consensi. In realtà da Fomenko non c'è spettacolo, vecchio o nuovo, che non valga la pena di essere visto: perfino la favolosa *Alice nel paese delle meraviglie*, fatta per bambini piccoli e grandi, piena di colori, invenzioni, oggetti e animali che si animano, volano, si trasformano tra gli applausi festanti e divertiti del pubblico di ogni età.

Il tiranno e gli innamorati

Ma l'evento di questo intenso inverno teatrale moscovita è stato l'ultimo, lunghissimo (quattro ore filate con un solo intervallo) spettacolo di **Heimuntas Nekrosius**: *Caligola* di Camus, nell'ambito del Festival del Teatro delle Nazioni (sembra che arrivi anche a Roma in autunno). Una scenografia in continua evoluzione, fatta di elementi componibili, pezzi di ondulari che gli attori spostano, creando ora pareti, ora corridoi, ora costruzioni, ora scudi per difendersi, ora piani di appoggio. Al centro della storia un tiranno, sadico, spietato, visionario, epilettico, assetato di sangue e di poesia, divorato dalla follia e dalla solitudine, avido d'amore e incapace di darlo: Evgenij Mironov è isterico e allucinato, violento e tenero, appassionato e spietato, torvo e solare. Una grande interpretazione. Lo spettacolo è visivamente bellissimo, la gestualità degli attori è aggressiva, esasperata, lascia senza fiato: i patrizi e i plebei si mescolano, si scontrano, si oppongono al tiranno, alla fine lo uccidono.

Molto attesa anche l'ultima fatica di **Dmitrij Krymov** al Centro Mejerchol'd: è questo il decimo spettacolo del laboratorio di questo regista stramaledettamente intelligente. Anche in questo caso, la fonte dello spettacolo è letteraria: *Viali oscuri*, l'ultima raccolta di racconti del premio Nobel Ivan Bunin. Racconti d'amore: non

a caso il titolo dello spettacolo è una sequenza di nomi femminili, *Katja, Sonja, Polja, Galja, Vera, Olja, Tanja*.... In realtà in scena, all'inizio dello spettacolo, ci sono sette uomini: ciascuno racconta la sua storia, ciascuno ha la sua avventura, e tutte finiscono in modo grottesco o malinconico, tutte si trasformano in fallimenti, delusioni, insuccessi. Ma ogni episodio ha una sua chiave scenica inattesa, originale, sorprendente: in uno l'amata è un burattino che l'uomo muove in un teatrino, in un'altro la donna non ha interlocutore, le battute dell'amato sono fumetti, e così via. L'azione si svolge allo stesso livello della prima fila di posti, a pochi passi dagli spettatori, coinvolti così direttamente nel gioco intrigante dei giovanissimi, bravissimi attori.

Vale la pena di fare un salto alla filiale del Malyj dove il nostro **Stefano De Luca** è stato chiamato a mettere in scena *Gli innamorati* di Goldoni. Con due collaboratori italiani, la scenografa Leila Fteita e "l'artista delle luci" (così lo chiamano qui) Claudio de Pace, ha ideato uno spettacolo allegro e svelto, fatto di molta comicità, molto dinamismo, ottimo ritmo, belle trovate: l'azione si svolge in una grande stanza nuda, senza arredi, che è sala, piazza, passaggio. Le luci sono grigie, i costumi pacati, una tela di garza che scende al proscenio rende alcune scene soffuse, il testo goldoniano è vitale, sciolto, dinamico, grazie anche alla simpatia dei giovani interpreti, la Abramova che è Eugenia, Dobrovan che è Fulgenzio, il giovane Potapov, irresistibile nei due personaggi di servi, l'imbranato Tonino e il babbeo Succilio.

La fine di una grande famiglia

L'ultimo evento: una riduzione de *I Buddenbrook* di Thomas Mann al Ramt, il teatro che tre anni fa affrontò la trilogia di Stoppard, *La riva dell'utopia*, applauditissimo e ancor oggi replicato a sala esaurita. Stoppard era diretto da Aleksej Borodin, che guida il teatro da anni: un ottimo professionista che non sbaglia un colpo. Questa riduzione è stata invece affidata al lituano **Mindaugas Karbauskis**, con risultati non entusiasmanti. Certo, il romanzo è stato ridotto drasticamente: in scena c'è solo la terza generazione, l'ultima, costituita dalla sorella Tony e dai suoi fratelli Thomas e Christian. È dunque il tramonto, la fine dell'impero: non si assiste al lento processo di decomposizione, al degrado della grande famiglia, si vive solo l'ultimo atto. Bellissima la scenografia: grandi travi di legno che attraversa-

no la scena e sembrano sorreggere una struttura possente che invece si sgretola a ogni battuta. Ma la magnifica complessità di Mann è perduta, e in più gli attori non sono sempre efficaci, manca tensione, il tentativo di dare del romanzo una lettura contemporanea non convince.

Per chi si diletta di Stanislavskij, c'è, al teatro che porta il suo nome, un divertente, anche se spesso caotico e pasticciato *Non ci credo* (famosa frase che il regista gridava quando la recitazione degli attori non lo convinceva) diretto da Marat Gacalov: viene ricostruita una parte della biografia del regista, dove compaiono l'inseparabile e insopportabile, odiato Nemirovic, la moglie Lilina, fratelli e figli, vengono ricostruiti frammenti di prove, inseriti brani dei suoi testi più noti, *Il lavoro dell'attore su se stesso* e *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, viene anche ricordata qualche assurdità del metodo, su cui Bulgakov ha ironizzato nel suo *Romanzo teatrale*. Insomma, un *divertissement* sul mitico Maestro che a molti è piaciuto, ad alcuni è sembrato cervelotico e superficiale, altri lo hanno francamente testato.

Ma tra le decine e decine di teatri della capitale, oltre alle novità, ci sono spettacoli che si replicano da anni, degnissimi, applauditissimi, di grande qualità: un *Amleto* di **Butusov** al Mxat, una *Tempesta* di **Sturua** al teatrino Et Cetera, uno *Zio Vanja* di **Tuminas** al Vachtangov... ★

Triptik, regia di Fomenko (foto: Alexey Haritonov).



La morte di una giraffa e altre tragiche comicità

Dmitri Krymov e il suo Laboratorio “creativo”: ritratto di un regista “anomalo” in occasione di una retrospettiva di cinque suoi spettacoli andati in scena a Tallinn l’inverno scorso.

di Robert Quitta



Sul palcoscenico vuoto un bollitore per il tè che fischia. Una ragazza giovane, che tiene in mano un palloncino blu, precipita a terra come un sasso non appena si spegne la luce nella sala. Cinque bambini vecchi costruiscono un castello di sabbia. Una donna delle pulizie, in stato di gravidanza avanzata, alzando la scopa, produce di colpo musica. Un uomo avvolto in un mantello nero, a cui una quantità inimmaginabile di segatura scorre via da tutte le tasche... Spesso si è talmente affascinati già dalla scena iniziale dello spettacolo, che uno è predisposto positivamente senza più essere obiettivo. Però il fascino delle messinscena di Dmitri Krymov (come le immagini descritte sopra), è che rimane invariato anche proseguendo nel lavoro e alla fine uno si sente gratificato. Non per ultimo, l'eccezionalità del suo modo unico

di dirigere nell'attuale contesto europeo, può essere ricondotto anche alla singolarità della sua formazione artistica.

Nato nel 1954 a Mosca in una “aristocrazia teatrale” russo-ebraica (suo padre era il leggendario regista Anatolj Efros, sua madre la stimata critica teatrale Natalija Krymova), studiò principalmente scenografia. Una professione che esercitò anche per più di ottanta produzioni “straniere” in tutto il mondo, prima di chiudersi nel suo atelier dopo la morte del padre. Da allora si dedicò per molto tempo esclusivamente alla pittura. Durante gli anni della formazione all'Accademia Russa di Arte Drammatica Gitis, iniziò a sviluppare con i suoi compagni del corso di scenografia dei “prodotti scenici”, da cui Anatolij Vasiliev rimase così colpito da accordargli la possibilità di tenere un “Laboratorio creativo” nell'ambi-

to dell'Accademia.

Dal 2005 a oggi videro così la luce otto nuovi allestimenti. Cinque di questi si sono potuti ammirare a Tallinn in dicembre, durante una retrospettiva, e più precisamente: *Sir Vantes e Donky Khot*, *Die Auktion (L'asta)*, *Katharinas Träume (I sogni di Katharina)*, *Der Tod einer Giraffe (La morte di una giraffa)* e *Opus 7*. Krymov stesso civetta volentieri con la sua «lacunosa formazione come regista. Solo un bamboccio che inciampa nelle proprie scenografie». Forse è proprio questo il segreto del successo delle sue creazioni. Perché allo spettatore capita esattamente la stessa cosa. Inciampa nelle scenografie come in un giardino incolto, con allegria infantile, continua curiosità e spirito da esploratore che non viene mai a mancare. L'essere così discreto, taciturno e gentile di Krymov («Come mi vengono le idee? Semplici-

cemente così...»), sta diametralmente in contrasto con la sua quasi inesauribile e sovrabbondante fantasia. Per questo motivo lo spettatore può esser certo – per esempio partendo dalla suddetta scena del bollitore per il tè all'inizio dello spettacolo –, che non sarà facile comprendere il procedere della storia, sia nella forma che nel contenuto, a causa dei tanti momenti creati sempre ad arte. Ogni nuova scena, ogni nuova entrata, ogni figura piuttosto che ogni cambio di luci, perfino ogni cambiamento drammaturgico, avviene in maniera inaspettata e sorprendente, senza per questo ricercare l'originalità a tutti i costi.

A questo s'aggiunga che il regista è per natura lontano da dogmi o pregiudizi. Tutto quello che può aver luogo su un palcoscenico, lui lo realizzerà. Tutti i mezzi teatrali che potranno essere utilizzati (figure gigantesche o bambole minuscole, demolizioni e riprese dal vivo, musica d'orchestra, proiezioni, monologhi, silenzi forzati, maschere, balli, etc..) verranno sicuramente impiegati se utili al racconto della storia, pur senza diventarne schiavi. E con la certezza che il loro impiego non sarà mai simile a qualcosa visto in precedenza. Grazie al processo collettivo continuamente sottolineato da Krymov (di cui sono prima di tutti partecipi le scenografe Vera Martynova e Maria Tregubova, il compositore Alexander Bakshi, il maestro d'arti plastiche Andrey Shchukin e, naturalmente, gli attori e le attrici con i propri racconti personali), non esisterà mai il pericolo che l'insieme si trasformi nell'opera di un pittore andato fuori di senno. Ancora più incoraggiante il fatto che da nessuna parte si può scoprire un "trucco" o un "marchio" di fabbrica consolidato.

Dopo una prima serata assolutamente convincente, si assiste nelle successive repliche a continue sperimentazioni d'alto livello, pur in uno stile che rimane riconoscibile. Per quanto possa suonare inverosimile, e per quanto raro possa essere, ogni spettacolo segue veramente una propria precisa logica di contenuto, di spazio e di forma. Benché si potrebbe contestare (specialmente nelle prime produzioni), che le attrici lavorano ogni tanto come delle specie di super-marionette, manifestando eccessivo trasporto. Per esempio, eseguono a chiamata di colpo tutte insieme delle azioni,

che non paiono impulsi propri, ma del cervello del regista dietro le quinte. In ogni caso è rassicurante sapere quale sviluppo immenso hanno avuto nel frattempo questi figli illegittimi di Tadeusz Kantor e Achim Freyer: nel lavoro più recente, *La morte di una giraffa* (che, per qualche fortunata combinazione, è l'opera che preferisco e che preferisce lo stesso Krymov), oltre ai talenti ginnici già conosciuti, si sviluppa anche una tavolozza di capacità espressive mimiche, gestuali e linguistiche, dalle quali anche un attore professionista affermato può trovare ottimi spunti di miglioramento.

A causa del lungo lavoro di prova delle produzioni "artigianali" del laboratorio (circa nove mesi), sarà facile a breve essere sommersi da un'ondata di assistenti fiduciosi pseudo-Krymov.

Al momento però ci rallegrano pochi nuovi progetti, costosi e scelti con cura, spesso con raffigurazioni impressionanti, enigmatiche, oniriche, indimenticabili: un tavolo con sopra delle grosse bottiglie di vetro, nelle quali vengono a galla a sorpresa delle teste; una donna che cerca di respingere un corteggiatore con maschera da uccello buttandogli briciole di pane; nani che ballano, cantano e dipingono (e che raffigurano con costume lillipuziano *Las Meninas* di Velasquez), un gigante che balla con un'altra nana, dozzine di occhiali di lettura che avanzano grazie ad alcune pareti di cartone, un balletto di scarpe rosse da bambino, un valzer di pianoforti in alluminio bruciati, la "vedova" della giraffa che entra su una lunga sedia a rotelle con graziose estremità gialle, il musicista da funerale che suona l'inno sovietico con tre dita, la gestante della quale si vede improvvisamente la testa del bambino attraverso la maglia, una Santa Madre Russia alta quattro metri che soffoca sotto di sé Shostakovich; la bambola minuscola di *Donky Khot* che, camminando su una fune, improvvisamente prende fuoco e tanto altro.

Dovunque nelle vostre vicinanze si materializzasse uno spettacolo di Krymov, affrettatevi, e per il resto della serata non fidatevi dei vostri occhi. Oppure, solo di quelli... ★

In apertura, una scena di *La morte di una giraffa*; in questa pagina, dall'alto in basso, un'immagine da *Opus*, un ritratto di Dmitri Krymov e una scena di *Sir Vantes* (foto: Siim Vahur).



Londra, un Mime Festival per tutti (troppi) gusti

di Sergio Lo Gatto



Una scena di *La porta* della Compagnia 2+1.

Attivo dal 1977 sotto la calda ala dell'Arts Council of England, il London International Mime Festival propone due settimane di spettacoli, incontri e laboratori attorno a un genere di teatro che ormai non potrebbe essere più ibrido di così. Il termine *mime* è l'abbreviazione di *pantomime*. Se nelle prime edizioni l'intenzione era davvero di portare su palchi di risonanza nazionale tutte quelle piccole realtà che fiorivano agli angoli di strada, durante oltre trent'anni di attività, con l'allargarsi esponenziale del bacino di utenza, si sono allargati anche gli orizzonti dei programmatori, che hanno finito per includere tutto quel teatro in cui è l'immagine più che la parola a stare sotto i riflettori ed estendere la copertura a un ventaglio internazionale. L'edizione 2011 riconferma alcune presenze storiche e porta nuove proposte. Tra queste compare anche *Tempesta*, bello spettacolo degli italiani Anagoor. La presenza nostrana al Mime era andata via via rarefacendosi fino a fermarsi con il passaggio del Teatro del Carretto nel 2000, per poi rivivere lo scorso anno con *La timidezza delle ossa* di Pathosformel. Più costante negli anni quella statunitense, dai Momix a Jango Edwards, quest'anno affidata a Geoff Sobelle e Charlotte Ford, con *Flesh @ Blood and Fish @ Fowl*, un dubbio spettacolo ironico sull'eredità nucleare di Chernobyl. Lo stendardo del tea-

tro di figura è stato portato in trionfo dagli spagnoli Teatro Corsario, gotici cartapestai quest'anno alle prese con Edgar Allan Poe (*La Maledición de Poe*), e da Faulty Optic (con il nuovo *Flogging a Dead Horse*), compagnia storica che da più di vent'anni mescola l'artigianato del *puppet* e un bislacco e inquietante universo surreale che deve tanto a Beckett e David Lynch, con sapiente impiego di materiali di riciclo e contenuti video live. Grande spazio è stato concesso al circo e al teatro di strada, con il ritorno dell'applauditissimo artista francese Mathurin Bolze e la Compagnie Mpta (*Le mains, les pieds et la tête aussi*): il suo *Du Goudrons et des Plummes* è un pezzo di *nouveau cirque* di livello stellare i cui spunti drammaturgici – che da foglio di sala rimandano a *Uomini e topi* – vengono tuttavia schiacciati da un'acrobatica forse troppo estetizzante e da una confezione fatta di eccessivi ammiccamenti. Sempre attorno al circo ruota il lavoro degli inglesi Upswing (*Fallen*) e dei franco-finlandesi Circo Aereo (*Un Cirque Plus Juste*). Fa loro eco una sezione dedicata alla *clownerie*, con gli ottimi Lefeuve & André, coppia di clown/giocolieri francesi che con *Le Jardin* restituiscono al festival un filtro da gag comica anni '30; gli svizzeri Compagnia 2+1 (*La porta*) e i danesi Nani & Ingmarsson (*The Art of Dying*). Ibrido tra *clownerie*, tecnica lecoquiana e *stand up comedy* è invece *The Art of Laughter* del grande attore anglo-belga Josh Houben (che ha lavorato anche con Peter Brook in *Fragments* di Beckett), in cui si tenta, insieme al pubblico, di tracciare una "fenomenologia della risata", in uno spettacolo davvero godibile, per quanto estremamente leggero nel contenuto. Infine, il Mime Fest si distingue sempre per l'interesse verso la multimedialità e le tecnologie visive d'avanguardia, quest'anno nelle sapienti mani di Compagnie 111/Aurelien Bory (*Sans Objet*), in scena con un gigantesco automa meccanico, e i russi Akhe Engineering Theatre (*Gobo. Digital Glossary*), che uniscono invenzioni costruite e animate a mano e video-art. «Eye-popping visual theatre», un'espressione che in italiano suona addirittura come «teatro visuale da far strabuzzare gli occhi», è il *payoff* di questo 33esimo Mime Fest, evento che resta di certo una delle poche occasioni per vedere, ben prodotto, un genere di teatro tutt'altro che marginale, da cui – come artisti o spettatori – si può imparare molto riguardo al vero valore dell'espressività. Ma a volte il contesto detta legge. E qui il contesto è una rete di luoghi estremamente *radical chic*: Barbican Centre, Institute of Contemporary Arts, Royal Opera House Roundhouse e Southbank Centre. In qualche strano modo, se da un lato è una grande vittoria vedere seduti nella stessa platea spettatori di terza età e ragazzini sotto i quindici anni, dall'altro si ha spesso l'impressione che gli spettacoli stessi siano ormai pensati in funzione di un pubblico così eterogeneo, scelta che rischia di portare a un prodotto ibrido in parte votato alla commercialità. ★

Washington e Chicago, le capitali della drammaturgia *made in Usa*

di Sergio Lo Gatto

Lo Studio Theatre di Washington è uno degli spazi più popolari della drammaturgia contemporanea, genere che negli Stati Uniti è considerato la punta di diamante della sperimentazione. L'amore per il testo drammatico, forse corroborato da una così lunga e luminosa tradizione cinematografica, ha fatto sì che negli anni l'eccellenza d'oltreoceano spingesse in quella direzione. Almeno per quanto riguarda il teatro di facciata, ché di certo ne nasconde a mo' di matrioska un altro meno visibile, chissà poi se più o meno popolare.

Il titolo del più recente lavoro di Tracy Letts, grande interprete e drammaturgo pluripremiato con Pulitzer e Tony Award, *Superior Donuts*, deriva dal nome di un piccolo e sfortunato negozio di ciambelle alla periferia di Chicago. Il proprietario di origine polacca Arthur assume come tuttofare il giovane Franco, pimpante e squattrinato scrittore di colore impelagato in un brutto affare con uno strozzino. Tra i due nascerà naturalmente una grande amicizia, giocata sugli accordi del confronto etno-generazionale e non senza una bella metafora dell'America matrigna e del suo "sogno" infranto. Il testo contiene in sé ogni cosa. Azione, humour, cattiveria, critica sociale, *love story*, cultura afro-americana e razzismo latente, Guerra Fredda, storia dell'immigrazione post-bellica, fino al sangue finto che scorre in scena durante una scazzottata. Il tutto diretto alla perfezione, interpretato con grande vitalità, scenografato con grande attenzione ai particolari e reso efficace da un ritmo fluido e mai prevedibile. Praticamente perfetto. Due ore e venti minuti di storia avvincente, senza neppure un difetto: il sogno di qualsiasi spettatore. Un sogno che però lascia poco più di un incontenibile desiderio di caffè e ciambelle.

Se New York è famosa per i musical, oggi la capitale statunitense per il teatro autoriale contemporaneo è Chicago. È da qui che partono le messinscene dei testi più all'avanguardia. Giunto alla 35esima stagione, lo Steppenwolf Theatre è sede dell'omonima compagnia nata nel 1974. La punta di diamante del cartellone di quest'anno è *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962) di Edward Albee. George e Martha sono una coppia di mezza età, il loro è stato un matrimonio di convenienza che ora, dopo anni di risentimenti (docente universitario fallito lui, figlia del milionario rettore lei), lascia trasparire un'amarezza esemplare che è metafora di una società che precipita. Così il loro perfido gioco al massacro, che rinfaccia rancori sopiti, finisce per rovesciarsi su una giovane coppia ospite che ne uscirà rovinata nell'animo. Nel foglio di sala, un saggio molto ben scritto riporta l'intera vicenda come una sottile metafora della Guerra Fredda, con il conformismo reazionario americano come

carnefice principale. Di questo non c'è tempo e modo di accorgersi durante le tre ore abbondanti di spettacolo, perché il tutto è messo in scena con tale precisione ed eccellenza che è sufficiente prestare occhi e orecchie per godere esclusivamente di una storia raccontata alla perfezione, senza aver bisogno di alcuna metafora o riflessione sociopolitica.

Il risultato della somma di queste due esperienze americane è che in certi casi la critica si sente di troppo. Si potrebbe spendere qualche parola sulla tendenza comune di attori e registi di entrambi gli spettacoli (peraltro il protagonista del secondo era anche l'autore del primo) a indugiare sulla propria stessa perizia, a gignoneggiare con schemi già visti, e forse riusciremmo anche a trovare qualche debolezza. Ma la verità è che, se in lavori così perfetti esiste un difetto, è la perfezione stessa, che chiude lo spettatore (prima ancora del critico) fuori dalla sala. O lo invita a restare per il tempo che serve a seguire la storia, prima di accompagnarlo fuori, senza lasciare nessuna profondità. Tutte le splendide frasi e riflessioni dei due testi rimangono lì, in quell'ambiente di laboratorio sterile che è il teatro della freddezza. ★

SUPERIOR DONUTS, di Tracy Letts. Regia di Serge Seiden. Scene di Russell Metheny. Costumi di Kate Turner-Walker. Luci di Peter West. Con Gregor Paslawsky, Julie-Ann Elliott, Jason McIntosh, Barbara Broughton, Richard Cotovsky, Johnny Ramey, Chris Genebach, Logan Bennett, Aaron Tone. Prod. Studio Theatre Reviewed, WASHINGTON DC.

WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?, di Edward Albee. Regia di Pam MacKinnon. Scene di Todd Rosenthal. Costumi di Nan Cibula-Jenkins. Luci di Allen Lee Hughes. Con Tracy Letts, Amy Morton, Carrie Coon, Madison Dirks. Prod. Steppenwolf Theatre Company, CHICAGO.

Una scena di *Superior Donuts* (foto: Carol Pratt).



Messico, un grande passato davanti

La scena e la drammaturgia messicana mostrano oggi una grande effervescenza, spesso senza dimenticare le proprie radici precolombiane. I giovani affollano le sale che programmano testi contemporanei e i nuovi autori si fanno conoscere attraverso rassegne specializzate, tavole rotonde e traduzioni.

di Pino Tierno

L'invito all'incontro internazionale di traduttori teatrali, tenutosi a Città del Messico nel novembre scorso, è stato un'ottima occasione per conoscere, se non altro a grandi linee, la drammaturgia contemporanea dell'enorme Stato federale. Il convegno, al quale hanno partecipato professionisti provenienti da tutto il mondo, ma anche operatori, artisti e ovviamente traduttori messicani, prevedeva, al pomeriggio, incontri con giovani autori locali e la sera, spettacoli in teatri diffusi nei quattro angoli della sterminata megalopoli. Tanto le letture quanto gli spettacoli hanno dato l'idea di una realtà teatrale assai vivida e multiforme. A organizzare il tutto, Humberto Pérez-Mortera, autore e traduttore, e Boris Schoemann, autore, regista, nonché pedagogo e direttore artistico del Teatro de la Capilla, lu-

go dove si sono svolte molte delle attività previste dal convegno.

In bilico fra le tradizioni preispaniche e le civiltà europee d'importazione, fra poderosi echi del passato e frastornanti richiami della modernità, il teatro messicano è sempre apparso, agli occhi dei suoi conoscitori, come un teatro d'impatto fortemente visivo, spesso ancora intriso dei rituali delle civiltà indigene, con il loro miscuglio di danza, parola e musica; un teatro intenso e passionale, dove non è infrequente rinvenire l'utilizzo di elementi arcaici e mitologici, con l'apparizione, magari anche in contesti contemporanei, di divinità azteche o maya, quali il serpente alato Quetzalcoatl. Intanto, quali che fossero le sue caratteristiche formali, la drammaturgia messicana è stata comunque, a partire dagli anni della rivoluzione, fortemente tesa verso il sociale, con afflati

politici e contestatari sempre più evidenti, tanto che, negli anni Ottanta, si arriva a quello che critici ed editori chiamavano il teatro "di frontiera". Le frontiere nazionali, tuttavia, la drammaturgia messicana aveva sempre stentato a valicarle, fino a non più di un decennio fa. La conoscenza del teatro e della scrittura per la scena era veramente minima all'estero e rarissimi i casi di autori tradotti e rappresentati fuori dai confini del Paese. Le cose, però, sono cambiate in maniera sensibile nel giro di pochi anni.

L'esperienza e il lavoro di **Boris Schoemann**, francese trapiantato nella capitale messicana, animatore di innumerevoli progetti di promozione della nuova scena, sono quanto mai interessanti da questo punto di vista. «Dopo essere stato a lungo organizzatore teatrale in Francia, sono arrivato in Messico, oramai oltre vent'anni fa, con una



In apertura, una scena di *Il cielo nella pelle*, di Edgar Chías, regia di David Psalmon; in questa pagina, un'immagine di *Los Endebles*, di Michael-Marc Bouchard, regia di Boris Schoemann.



borsa di studio, e nel giro di poco tempo ho capito che era qui che volevo vivere. Mi sembrava che tutto potesse accadere con una magia straordinaria e che le potenzialità del tessuto teatrale fossero enormi». In verità Schoemann inizia a portare sì in scena la drammaturgia contemporanea, ma non quella messicana, anzi la sua attenzione si sofferma in particolare su quella del Québec, tanto è vero che la sua compagnia prende il nome da un testo di Michel-Marc Bouchard, *Les feluettes*, che in spagnolo suona *Los endebles*. «Sì, devo ammettere che fino agli anni '90, la drammaturgia messicana non mi interessava per nulla, la trovavo antica, retorica, melodrammatica, come la loro recitazione, del resto. Invece, oggi, la scrittura per la scena attraversa un momento felicissimo, con molti autori di grande talento che sperimentano forme e linguaggi innovativi. Questo ha fatto sì che tanto pubblico giovane tornasse al teatro. La gran parte degli operatori stranieri che vengono qui, oggi, si stupisce di quanti ragazzi affollino le sale che programmano la nuova drammaturgia e questa, attualmente, sovrasta per successo e attenzione critica il repertorio classico e tradizionale. Gli stessi attori hanno un po' messo da parte gli accenti da telenovela che li hanno resi famosi nel mondo, per ritrovare uno stile più vero, più asciutto».

Non mancano svariati appuntamenti con la nuova scrittura come La settimana della giovane drammaturgia a Querétaro, organizzata proprio da due esponenti di punta del teatro messicano, Edgar Chías e Legom; e poi La settimana internazionale della drammaturgia contemporanea, promossa da Luis Mario Moncada e dallo stesso Schoemann, dal 2001. «Anche il nostro Teatro de la Capilla, grazie al programma *México en escena* del Fondo Nazionale per la Cultura e le Arti, ci ha permesso di organizzare residenze per artisti, di invitare molti giovani gruppi e anche di creare una casa editrice nostra, Los textos de la Capilla». I risultati di questo fermento hanno iniziato a farsi vedere. Luis Moncada ha organizzato, nel 2006, presso il Royal Court, un ciclo dal nome *Arena México*, dopodiché ha lanciato un sito tutto dedicato alla nuova drammaturgia messicana. Ora si moltiplicano le traduzioni di testi di vari autori e si iniziano a scorgere testi messicani nei cartelloni dei palcoscenici

internazionali.

Diversi sono i nomi particolarmente ricorrenti fra gli operatori messicani e i traduttori stranieri. **Edgar Chías** è già stato tradotto in varie lingue, fra cui in francese dallo stesso Schoemann (*Il cielo nella pelle*) e in italiano da Marco Galeotti (*Crack*, presentato a Milano, Tramedautore 2008). Chías si distingue per la potenza di una scrittura politica e "narraturgica", dialogo e racconto insieme, dove trame e personaggi si disgregano in mille rivoli, lontani anni luce da ogni tentazione folclorica. **Legom**, abbreviazione affettuosa e ironica dell'impossibile nome di Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, è considerato da alcuni *l'enfant terrible* della nuova drammaturgia messicana o addirittura, per alcuni, la "rivelazione del nuovo millennio", per la radicale originalità con cui rappresenta le relazioni umane in testi oramai quasi *cult* in patria come *Sensacional de maricones* (*Il corrierino delle checche*), anche questo presentato a Tramedautore nella traduzione di Anna Ceravolo e *Le ragazze del 3.5*. Autore torrenziale, prolifico, capace di sposare il sordido col sublime, Legom tratta, con dissacrante ironia, temi caldissimi in Messico come il narcotraffico, in tutte le sue implicazioni personali, economiche e sociali. **Jaume Chabaud**, oltre a essere uno degli autori più pubblicati e tradotti dopo Legom, grazie a testi come *Rashid 11* e *Lo scacchista* è anche direttore del corposo trimestrale di teatro *Paso de gato*, che si distingue per la sua collana di testi e i curati approfondimenti su tutte le tematiche teatrali. Non mancano naturalmente le voci femminili e tra quelle più apprezzate, oggi, **Verónica Musalém** e **Verónica Bujeiro**. Di una generazione appena precedente, **Sabina Berman**, quattro volte vincitrice del Premio Nazionale di Teatro, ha scritto romanzi tradotti anche in italiano (*La nonna*, Edizioni Piemme), e nella sua produzione si se-

gnalano testi quali *Molière*, tradotto e messo in scena anche in Francia e *Benvenuto al nuovo secolo*, *dottor Freud*. Altra drammaturga molto tradotta è **Ximena Escalante** – autrice, fra l'altro, di *Fedra e altre greche* – la quale utilizza spesso la rivisitazione mitologica per scandagliare il tema del tradimento e della complessità dei rapporti umani.

Naturalmente non è tutto rose e fiori nel teatro messicano attuale. «Qui è tutto centralizzato – continua Schoemann – e per far teatro bisogna quasi necessariamente spostarsi nella capitale, mancano reti e infrastrutture teatrali; spesso lo scambio avviene tramite iniziative indipendenti degli stessi autori o registi. La disorganizzazione è talvolta estenuante, nei teatri è ancora assente la figura del direttore artistico e spesso i responsabili culturali non assecondano adeguatamente l'attuale fermento teatrale». Il teatro, però, a sentire Schoemann, sembra stranamente slacciato da soffocanti maneggi politici. «Il sistema di finanziamento è relativamente sano – conclude Schoemann – in quanto le commissioni centrali del Fonca (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) sono composte non da burocrati o uomini di potere, bensì da artisti e operatori, e questo garantisce una maggiore sensibilità ai progetti proposti. Non credo che potrei più tornare a lavorare in Europa, almeno non in maniera definitiva. Qui in Messico il teatro conserva una dimensione fortemente ancestrale, però dà anche l'idea di avere un futuro, una strada enormemente lunga ed esaltante da percorrere, e l'entusiasmo dei giovani che riempiono le nostre sale ce lo dimostra». ★

Info: www.dramaturgiamexicana.com, www.teatromexicano.com, www.teatrolacapilla.com, www.pasodegato.com, www.losendebles.com.

Cambiare il mondo con il teatro

la nuova primavera della scena iraniana

La generazione dei trentenni, cresciuta con internet e facebook fra periodi di libertà (pochi) e di oscurantismo, è vivacissima e orientata a un teatro politico che sfida la censura.

di **Andrea Porcheddu**



Strange creatures,
regia di Reza Servati
(foto: Sara Sasani).

È una generazione motivata e affamata di arte, di sapere, quella che segna una nuova primavera nel teatro iraniano. Un teatro che ha visto fasi di crescita e libertà succedersi a periodi di oscurantismo e censura. La situazione non è facile: i finanziamenti sono davvero pochissimi, il governo controlla ogni proposta, i codici espressivi sono ferocemente censurati. Basti pensare che in tutto il paese non esiste (non può esistere) una scuola di danza; che in scena i corpi non si toccano e le donne indossano il regolamento copricapo. Eppure la grande università di Teheran continua a sfornare registi, scenografi, attori e attrici. Il cinema iraniano mette successi ovunque, nonostante la repressione che porta in carcere un regista come Pahlavi, e il teatro d'opposizione, tollerato, rende le proprie metafore sempre più taglienti e implacabili. Contraddizioni, insomma, anche aspre: ma questa nuova generazione di artisti, che in breve tempo comincerà a girare per il mondo, è da seguire con attenzione. Sono nati negli ultimi anni di guerra con l'Iraq, sono cresciuti nelle regole della Repubblica Islamica, hanno appena sentito il profumo di una qualche apertura (negli anni di Khatami) e sono ripiom-

bati nell'assolutismo di Ahmadinejad. Ma sono giovani cresciuti con internet, con facebook, con skype, anche se il web e le linee telefoniche sono spesso oscurate. Giovani vivacissimi: nel cinema, nelle arti visive e nel teatro in particolare. E spettatori appassionati: nei quindici giorni del **Fadji International Theater Festival**, svoltosi a febbraio, gli spettacoli erano sempre tutti esauriti.

Giunto alla ventinovesima edizione, il festival è un appuntamento molto atteso: unica occasione, per molti artisti, di presentare il proprio lavoro a pubblico, critica e operatori internazionali. È un contenitore di proposte diverse, diviso in numerose sezioni, articolato in oltre venti sale sparse in tutta la città. Nel fitto programma, preponderante era la proposta locale. Accanto a spettacoli tradizionali, di impianto decisamente classico (o addirittura retrò), spiccavano proprio i "nuovi", i giovani arrabbiati. Come il giovane regista **Reza Servati**, che ha presentato *Strange Creatures*: una sorta di cabaret espressionista, molto grottesco e comico, sulla conquista del potere. Una "coreografia" per attori che, rinunciando all'elemento verbale, mantiene una pregnante *verve* comunicativa e narrativa. Notevole anche

la regia e la scrittura del ventisettenne **Homa-youn Ghanizadeh** (un altro nome da segnare) che, lavorando con uno straordinario gruppo di attori estoni, ha ribaltato l'*Antigone* di Sofocle in una variante gotica, dove si muove una sorta di famiglia Addams alle prese con malattie mentali, ansie di fuga, mosche invadenti, razionamento d'acqua, violenze reciproche, sogni infranti e identità rarefatte. La cosa interessante è che *Antigone* colpisce ancora: la censura di governo ha chiesto al regista di "modificare" alcune parti dello spettacolo, di tagliare alcune sequenze troppo *osée*.

La scena di Teheran è invasa di parole, di storie, di denunce. L'afflato politico-sociale si dipana in narrazioni che alludono e traslano la realtà in modi più accettabili. Così, ad esempio, torna in auge Garcia Lorca, con quel clima da oscurantismo evidente come ne *La casa di Bernarda Alba*, in una versione per teatro di figura diretto da **Zaha Sabri**, e nelle tensioni di *Yerma* (*The Clouds behind the Throat*) ottimamente riadattato, con una scrittura intensa e calzante, dal trentunenne **Reza Gouran**. Oppure si crea una fascinazione prettamente concettuale come avviene nel bel monologo *White rabbit, red rabbit*, scritto dal ventinovenne **Nassim Soleimanpour**, presentato recentemente anche a New York: un gioco divertente ma al massacro, alla Tim Crouch (senza sapere dell'esistenza di Tim Crouch), con coinvolgimento di pubblico, spinto fino al limite di un inquietante suicidio dell'attore-testimone, che prende spunto dalla impossibilità dell'autore di lasciare il proprio paese, essendogli stato ritirato il passaporto. Il nuovo teatro iraniano è dunque di parola, fortemente politico: l'esigenza è di dire, di raccontare, di cambiare il mondo attraverso il teatro. A fronte di una robusta scuola d'attori – davvero notevoli gli interpreti – la regia sembra ancora generalmente in affanno, assestata su stilemi legati al teatro dell'assurdo, ma la voglia di parlare non si arresta. Un teatro, insomma, che si sta ancora "rodando", che sta scaldando i muscoli in attesa di poter esplodere: così come Tehran sembra essere una grande polveriera che potrebbe saltare in aria da un momento all'altro. ★

GLI IPOCRITI
presenta

ROCCO PAPALEO e GIOVANNI ESPOSITO EDUARDO, PIÙ UNICO CHE RARO!

atti unici di EDUARDO DE FILIPPO

regia **GIANCARLO SEPE**



vieni a teatro con la Manzoni Card con il 25% di sconto

TEATRO MANZONI
dal 26 aprile al 15 maggio

Il Teatro Manzoni s.p.a.
Via Manzoni 42 - 20121 Milano
Tel. 02-7636901 fax 02-76005471
www.teatromanzoni.it E-mail: info@teatromanzoni.it
cassa@teatromanzoni.it

Numero Verde
800-914350

IRIS
MEDIASET

GRUPPO MEDIASET
PUBLITALIA '80

MARZIA MIGLIORA - GINTERSDORFER/KLABEN - MOTUS

TEATRO DELLE ALBE - OPERA - FIBRE PARALLELE - PICCOLA

COMPAGNIA DELLA MAGNOLIA - COMPAGNIA KRYPTON

ASSEMBLEA TEATRO - MUTA IMAGO - THEATRE DES LUCIOLES

KULTURSCIOK - MENOVENTI - FANNY & ALEXANDER - ACTI

TEATRI INDIPENDENTI - CTB TEATRO STABILE DI BRESCIA

LUDWIG/INTERNOS - COMEDIE DE REIMS

**FESTIVAL
DELLE
COLLINE
ORINESI**

**TORINO
CREAZIONE
CONTEMPORANEA**
3/23 giugno 2011

XVI edizione

www.festivaldellecolline.it



EMILIA ROMAGNA TEATRO FONDAZIONE
TEATRO STABILE PUBBLICO REGIONALE

PRODUZIONI 2011

LE MUTANDE

di Carl Sternheim
regia **Monica Conti**
con Federica Fabiani, Diana Hobel,
Sergio Mascherpa, Antonio Giuseppe
Peligra, Nicola Stravalaci
debutto Modena, Teatro delle Passioni
11 Gennaio 2011

FREDDO

di Lars Norén
regia **Marco Plini**
con Angelo Di Genio, Michele Di Giacomo,
Alessandro Lussiana, Federico Manfredi
debutto Modena, Teatro delle Passioni
3 Marzo 2011

LA RESISTIBILE ASCESA DI ARTURO UI

di Bertolt Brecht
musiche originali Hans-Dieter Hosalla
regia **Claudio Longhi**
con Umberto Orsini
e con Nicola Bortolotti, Simone Francia,
Olimpia Greco, Lino Guanciale,
Diana Manea, Luca Micheletti,
Michele Nani, Ivan Olivieri, Giorgio
Sangati, Antonio Tintis
debutto Roma, Teatro Argentina
29 Marzo 2011

DOPO LA BATTAGLIA

Ideazione e regia di **Pippo Delbono**
con attori e danzatori della compagnia
di Pippo Delbono
debutto Padova, Teatro Verdi
3 Maggio 2011

UBIQ

Ideazione e regia di **Gianni Farina**,
Consuelo Battiston, **Alessandro Miele**
con Consuelo Battiston, Alessandro
Miele, Mauro Milone, Tamara Balducci,
Francesco Ferri, Tolja Djockovitch
debutto Modena, Teatro delle Passioni
14 Ottobre 2011

Gli spettacoli sono coprodotti con Teatro di Roma,
CTB Teatro Stabile di Brescia, La Corte Ospitale,
Théâtre du Rond Point - Progetto Prospero.

www.emiliaromagnateatro.com



2/5 giugno
Ai margini del bosco
poesia incontri letture

1/10 luglio
Inequilibrio
festival internazionale
*la nuova scena tra teatro
danza*

ARMUNIA

TEATRO DANZA POESIA MUSICA RESIDENZE FORMAZIONE



Informazioni e prenotazioni: Armunia, Castello Pasquini
piazza della vittoria, Castiglioncello tel. 0586.754202/759021
www.armunia.eu

G(L)OSSIP

Up and down, Moses!

di Fabrizio Sebastian Caleffi



Tribù sparse, i Quadri, i Palazzi, i Gregori e così via, schiavi del Faraone della Pagina Spettacoli, in fuga da tale ghetto, vagarono per una quarantina d'anni nel Deserto dei Media. Li guidava il mitico Moshele detto il ReCensore, che ricevette sul Monte Auditel le qui sottoscritte Tavole della Legge, debitamente chiosate e commentate da Rabbi Fab.

Diritti e doveri del Critico Militante Contemporaneo (Tavole della Legge, apparecchiate a buffet):

1. Io sono il Teatro Dio Mio e non il Tuo.

Articolo fondante del Monocriticismo, centralizza l'unicità dell'evento scenico vista dal Divin Monocolo di ciascun Critico Eletto.

2. Avrai altre opinioni oltre alle mie, ma le altre sono sicuramente sbagliate.

Antidoto al fondamentalismo, consente la pluralità di giudizio e tuttavia elude l'ipocrisia pluralista, imponendo d'esprimere in forma non dubitativa il Giudizio Universale dopo-prima.

3. Onora il Padre Dante e la Madre Emma Dante.

La Commedia Italiana non può che esser figlia della Divina dell'Alighieri ripartorita dalla barocca contemporaneità di Emma&Sorelle, nonché auspicabili fratelli di tendenza.

4. Non fornicare, se non sai che ca...volo vuol dire.

Nella fattispecie, l'allusione espressa dal termine desueto è rivolta all'autoattorerotismo del critico in poltrona che, inconsapevole delle polluzioni notturne provocate dal transfert interpretativo (in tutti i sensi e doppisensi), finisce per giudicare proiettivamente se stesso.

5. Non rubare, se non la scena.

Liberi il Critico il Primattore che ha in sè!

6. Non uccidere: non si uccidono così anche i cavalli?

Dal titolo di un film sulle gare di ballo ai tempi della Grande Depressione, in quest'era di Depressione Globale prescrive di essere frivoli, non sgobboni.

7. Non desiderare la donna d'altri, tanto è inutile: la donna non è di alcuno e l'attrice idem.

La scuola tantrico-chassidica impone l'accoppiamento, non il desiderio, onde inseminare lo spettacolo e tradurre "amore per il teatro=agape" in "eros in camerino".

8. Non desiderare il Fus d'altri.

Non s'occupi d'economia il Critico e guai a chi si comporta da assistente sociale!

9. Lo shabbah è per lo spettatore, non lo spettatore per lo shabbah.

Il teatro sia riposo per il pubblico, non iniziazione a rituali di comprensione mittelkultur di nozze piccoloborghesi tra "impegno" e "mito".

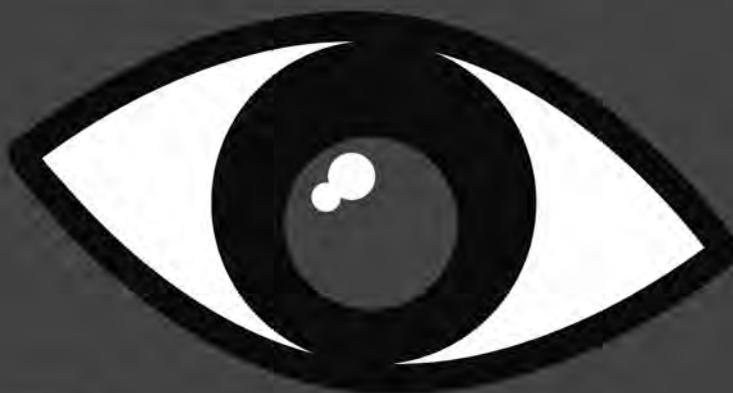
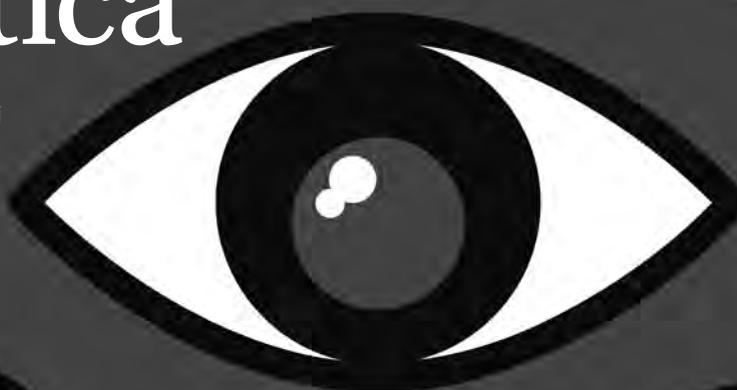
10. La domenica andando alla messa (alla pomeridiana)... resoti conto di quel che è diventato il teatro (Garcia Lorca diceva appunto che la messa n'era l'espressione più riuscita), tra crisi delle vocazioni e vocazione perpetua per la crisi, promuovine instancabilmente la Ri-Riforma, combattendo coraggiosamente l'ipocrisia tridentina dominante. *Insomma: Critico, Fai Tendenza!*

Forte della sua Legge del Patto, il popolo sparso della critica vagante vedrà aprirsi il *mainstream* e un'autostrada informatica lo condurrà alla Terra Promessa del foyer, dove sarà temuto e rispettato, blandito e coccolato, nutrito e celebrato. Tornerà il tempo (delle mele, da mordere sempre, cfr. Mordi La Prima Mela ah) del giudizio salomonico e della festosa purezza della Ester di Purim, di Davide con la sua fionda puntata sull'occhio di Goliah delle telecamere e di Jonas nel ventre della balena mediatica che avrà vent'anni nel 2015, anno dell'Expo.

DOSSIER

Lo stato della critica

a cura di Claudia Cannella e Diego Vincenti



Questa volta parliamo di noi. Vogliamo cercare di capire se siamo una specie in via di estinzione o di trasformazione, mentre assistiamo impotenti alla diminuzione di spazi editoriali, lettori e prestigio. Con anziani maestri che non si sono rivelati tali, una generazione di mezzo scavalcata dalla storia, le nuove leve perse nei meandri del web. Il dossier vuole scattare una fotografia sullo stato dell'arte fra excursus storici, inchieste, riflessioni critiche e autocritiche. A questo proposito proponiamo un decalogo dei diritti e dei doveri del critico. Perché sentiamo forte l'urgenza di ritrovare una deontologia professionale e una libertà di giudizio che oggi appare perduta e compromessa.

far teatro nel recensire teatro. La prima tentazione diventa allora quella di proclamare la vanità delle vanità. In un mondo che esibisce la graduatoria dei suoi interessi (graduatoria in cui pensiero critico e teatro si disputano alcuni dei posti più remoti dalla vetta) ogni cosa è vana. La critica diventa allora una prosecuzione del teatro, con altri mezzi, e poco importa che abbia fatalmente meno spettatori. La seconda tentazione è conseguente. Se il teatro interessa a pochi e la relativa critica ad ancor meno, allora si finisce per conoscersi tutti ed è come essere in famiglia. Non c'è bisogno di preoccuparsi dell'ermetismo dei linguaggi, dell'opacità delle allusioni, della miseria delle vendette, dell'inevitabile risultanza a somma zero. In termini jannacci-violiani siamo al: «Quelli che non hanno una missione da compiere». *Rien à faire, sur la Terre.*

Sarà poi una terza ed estrema tentazione o meno, ma proprio la desuetudine dall'accostamento che si riscontra nella locuzione «critica teatrale» dovrebbe dare da pensare, e parecchio. Separiamo i due ingredienti: la critica da una parte, il teatro dall'altra. C'è un dislivello nelle funzioni che svolgono nel nostro momento storico. Oggi il pensiero critico è effettivamente in vistoso declino ma, al contrario, le pratiche teatrali sono divenute una dominante sociale. Certo, lo sono ovunque fuor che a teatro, inteso come luogo fisico a cui si accede acquistando un biglietto o esibendo una tessera. Ma il teatro è poi solo questo? Maschere, costumi, mimetismo; gesti, intonazioni, artifici espressivi, simulazione di emozioni; copioni, suggeritori, registi, scenografi, illuminotecnici; effetti, sorprese, lacrime, risate, applausi, inchini, mani al cuore, piogge floreali, abbracci, saluti a mani giunte cattobuddisti. *Debordillard*, sempre lì.

Una soluzione al rebus

Una critica che sarebbe interessante seguire anche per chi si occupa prevalentemente d'altro, dovrebbe allora partire da un principio che in passato era ovvio ma che forse oggi ha qualcosa in più da dirci: il principio per cui il teatro è il luogo proprio della rappresentazione. Le tecniche, gli orpelli e anche la retorica della rappresentazione sono ovunque. Solo che ovunque la rappresentazione stia, con l'unica eccezione del teatro, è sempre condannata a darsi per vera, a rappresentarsi cioè come non-rappresentazione. Quest'ansia veridittiva pervade tutto, la sua percolazione arriva sino al linguaggio quotidiano e ai più sintomatici intercalari: «lo dico sinceramente», «lo dico con chiarezza», «bisogna affermarlo con grande nettezza», «vero è che...»,

Ma il pubblico teatrale cosa preferisce?

«Il pubblico italiano continua a spendere (salvo una battuta d'arresto nel 2008), ormai da due anni in misura crescente per i prodotti dello spettacolo. Questo è un fenomeno tipico dei periodi di crisi economica: è come se il pubblico volesse annegare le ansie collettive e personali in distrazioni emotive e intellettuali». Il commento dell'ex presidente **Giorgio As-summa** a proposito dei dati Siae sull'attività di spettacolo relativi al primo semestre 2010 (non sono ancora disponibili, mentre scriviamo, quelli del secondo semestre), fotografa alla perfezione i gusti e gli umori del pubblico teatrale nel nostro Paese.

A fronte della crisi (l'offerta registra un -7,67%), sono gli spettacoli leggeri, la rivista, le commedie musicali, il circo quelli che vanno per la maggiore, garantendo al settore teatro un incremento complessivo del 3,78%, rispetto al primo semestre del 2009. Un successo, questo, che è garantito, oltre che dalla **spesa del pubblico** (+29,42% per il circo, +21,63 per la rivista, +12,90 per il balletto, contro il +6,10 della prosa, il -14,41 della lirica, il -8,08 dei burattini e il -16,44 degli spettacoli di arte varia), dal **numero degli spettacoli** (+7,28% per la rivista e +7,23 per il circo, contro il -5,14 della prosa e il -5,04 della lirica) e dal **volume degli affari** (+30,41% per il circo, +21,66 per la rivista, contro il -14,15 della lirica). Se poi andiamo a spulciare nella *top ten* degli spettacoli più seguiti nel primo semestre dello scorso anno, noteremo che la quasi totalità delle posizioni è occupata da eventi *mainstream* come il *Fiorello show, Oh vita... oh vita straca* dei sempreverdi Legnanesi, *Cats, Aggiungi un posto a tavola, Bothanica-Momix, Il pianeta proibito, Italiani si nasce e noi lo nacquimo, Un sogno di Famiglia*.

Niente di nuovo, insomma, il *trend* è consolidato e, con buona pace dei benpensanti, non meraviglia più nessuno. Una novità, piuttosto, viene dalla distribuzione della spesa del pubblico che, mentre continua a premiare il Nord (+12,49) e soprattutto il Sud (+18,92), penalizza le isole (-37,49) e il Centro (-4,95). Roma, in particolare, registra un preoccupante -12,86%, contro il +24,92 di Milano, +21,90 di Napoli, +38,69 di Torino, +15,71 di Firenze, +45,91 di Genova e, addirittura, +65,01 di Bologna. Solo Venezia e Palermo fanno di peggio, attestandosi rispettivamente al -47,25 e al -68,44. Sui motivi di questo calo, molto ci sarebbe da dire. Specie se confrontato con settori limitrofi come il cinema (+26,65%), lo spettacolo viaggiante (+29,50) e le mostre (+18,35). Pesano, probabilmente, la diminuzione dell'offerta, l'incremento del sommerso, non sufficientemente quantificato, e l'inadeguatezza dei vecchi parametri di classificazione (si registra un non meglio identificato +96,97% per le attività con pluralità di generi). O forse la delocalizzazione imposta dalle politiche regionali (es. le Officine culturali) comincia a dare i suoi frutti. Fatto sta che il fenomeno meriterebbe un approfondimento cui né le amministrazioni cittadine né i direttori dei teatri hanno ancora saputo dare seguito. **Roberto Rizzente**

(romanesco) «ma che, davvero davvero?». Non è certo una scoperta, allora, dire che il teatro è il luogo della rappresentazione; acquista importanza se si aggiunge che ne è anche il luogo proprio, l'unico dove la rappresentazione non deve far finta di non essere teatro e travestirsi da «comunicazione» o addirittura «testimonianza» (in una sfera qualsiasi tra politica, giornalismo, letteratura, commercio, vita quotidiana e magari, persino, critica teatrale...). Nella rappresentazione, poi, ovviamente entra tutto: ma è ben diverso partire dal teatro e arrivare ovunque o partire da ovunque, da una forma qualsiasi di vita associata, per arrivare sempre e soltanto al teatro, o al teatrino.

Mi accorgo così di propugnare una critica teatrale che parli di teatro, e forse è un risultato troppo magro. Eppure non incontro spesso critiche che mi rendano il senso di quell'artificiosa schiettezza, dello specchio travisamento in cui risiede l'impulso primo che mi ha portato a teatro. Vedo disegni imbronciati o allegri, leggo giudizi, noto gergalità che escludono, come sorrisi rivolti a qualcun altro. Ma cosa fa, oggi, chi intende fare teatro, proprio teatro e teatro proprio? Cosa è riuscito e cosa non è riuscito nella sua intenzione? Mi piace, quando lo sento raccontare da qualcuno che lo capisce e lo sa scrivere. Naturalmente, per principio, non per i soldi. *Oh yeah.* ★

In apertura, un disegno di Renzo Francabandera.

Splendori e miserie di un mestiere nato e cresciuto nel Secolo Breve

Scuole di pensiero, militanze, date spartiacque, dibattiti culturali: il Novecento in Italia è segnato dal confronto critico in ambito teatrale (ma non solo). Con una professione che si fa grande e diviene simbolo di fermento intellettuale all'interno di una società civile desiderosa di analizzare il processo creativo e provarsi nella dialettica. Fra le intrusioni della politica e il ricordo dei protagonisti, un *excursus* storico in cerca di maestri ed eredità.

di Giuseppe Liotta



Una cultura del teatro che si esprime “anche” attraverso la stampa specializzata, le cronache giornalistiche, le riviste di settore, i siti web è un dato riconosciuto e acquisito, nell’ambito della storia dello spettacolo dal vivo, solo in un passato recente: da quando, cioè, la critica teatrale ha smesso di interrogarsi su stessa, la sua identità, le caratteristiche principali del mestiere, il linguaggio, gli spazi, i compiti e il suo fine, e ha cominciato, invece, ad affrontare i problemi della scena, gli eventi maggiori che l’hanno contraddistinta, e i suoi protagonisti partendo da un sistema di valori culturali, ideologici, estetici e artistici esterni al fatto teatrale, ma che nello stesso tempo facevano prevalere gli aspetti tecnici e formali di una rappresentazione

rispetto ai contenuti, portandola a definirsi sempre più come “scrittura critica” autonoma, sia dal punto di vista del pensiero critico che della pratica comunicativa, e non più vicaria o complementare allo spettacolo.

Tutto comincia intorno agli anni Settanta, e fa da simbolico spartiacque, fra vecchia e nuova critica, il **Convegno di Ivrea** del 1967 dove una giovane generazione di artisti, critici e intellettuali provenienti da vari ambiti della ricerca (non solo teatrale) ridisegna una inedita figura di critico teatrale militante sempre più coinvolto nelle varie forme dell’avanguardia teatrale di quegli anni, e impegnato, spesso in prima persona, in una battaglia per la loro affermazione e il loro divenire.

Fino a quel momento la critica teatrale aveva una funzione

che era quella di rendere conto di un evento scenico in «un accorto equilibrio fra critica, cronaca e la piacevolezza della scrittura» (Roberto De Monticelli), ma non un riconoscimento che la considerasse alla pari della critica letteraria, o della critica d'arte, deprivata come era di una sua ragione storica e di una riflessione teorica.

D'altra parte, nella storia dello spettacolo teatrale ancora nei primi anni del secondo dopoguerra si definiscono "Cronache drammatiche", o "Cronache teatrali" le raccolte di recensioni pubblicate in uno, o più volumi, dai critici teatrali del tempo.

Le riviste di teatro come *Comœdia* (Milano 1919-1934), *Scenario* (Milano 1932-1943), *Il Dramma* (Firenze 1925-1968) furono punti di riferimento essenziali per le compagnie di giro nel periodo fra le due guerre, ma anche una palestra fondamentale per l'esercizio di un'attività critica che stava cominciando a definire il suo campo di indagine e i suoi particolari strumenti di analisi. Il testo drammatico, l'attore, il pubblico erano i riferimenti d'obbligo di qualsiasi cronaca teatrale, tenuti indissolubilmente insieme in un discorso critico-giornalistico che non poteva prescindere né dall'uno né dagli altri.

Idealismi e società

Sostanzialmente, sul terreno del teatro, si fronteggiavano due scuole di pensiero: una di tipo idealistico-crociana, tutta attenta ai contenuti del dramma, stretta in una "analisi del positivo", l'altra di stampo realista-lukácsiana che guarda alla rappresentazione nel suo insieme e ai suoi legami con la società e la Storia, volta a una "analisi del negativo". **Adriano Tilgher** è il rappresentante più illustre di quella corrente che potremmo definire "critico-filosofica", mentre **Antonio Gramsci** è il fiero sostenitore di quella che potremmo chiamare "politico-progressista".

Siamo nel periodo del ventennio fascista in cui si affermano, accanto a quelli già citati, i due Maestri indiscussi della critica teatrale novecentesca che influiranno, anche all'interno di una dialettica forte e aspra, su quella generazione di critici immediatamente successiva agli anni della seconda guerra mondiale, e che dettero un contributo fondamentale al rinnovamento della cultura teatrale nel nostro paese e alla maniera di testimoniarla attraverso le pagine dei quotidiani e delle riviste specializzate: **Silvio D'Amico** e **Renato Simoni**. Ed è proprio in questo stretto rapporto fra cultura alta, "accademica", e critica militante che si sviluppa, anche con forti ripercussioni nei confronti della storia del teatro italiano, una delle caratteristiche più fertili e intriganti della critica teatrale: quel connubio fra teoria e

critica, idee di teatro e pertinenza scenica, pratiche teatrali e utopie, arte e società che hanno alimentato per alcuni decenni il dibattito sullo stato del teatro e della critica in Italia, non più divisi ma uniti in un alterno destino di vita e di morte. La "fine" della critica veniva spesso smentita da una vivacità teatrale che andava assecondata e incalzata; la "morte" del teatro, viceversa, scatenava confronti talmente appassionati che di fatto smentivano l'assunto che li promuoveva: insomma, una dialettica naturale, impreveduta, salvava dalla "cara" estinzione ora l'uno, ora l'altra. Siamo negli anni turbolenti del pre-sessantotto, quando le questioni teatrali diventano occasione anche di scontro violento fra i sostenitori di un teatro d'arte, e i fautori di un teatro di sperimentazione radicalmente rinnovato nelle sue forme d'espressione e nel linguaggio verbale: il caso di *Zip* di Giuliano Scabia e Carlo Quartucci, presentato alla Biennale Teatro del 1965, che fece parlare di "linciaggio morale" da parte della critica non impedì allo spettacolo di essere riproposto nel cartellone dello Stabile di Genova (che l'aveva co-prodotto), e di suscitare un forte dibattito sulla rivista *Sipario* (novembre 1965), che ospitò un intervento di Quartucci e Scabia, intitolato "Per una avanguardia italiana", che divenne la base programmatica del Congresso di Ivrea di due anni dopo.

Arriva la regia

Ma è dal dopoguerra in avanti, con l'affermarsi in Italia di quella che venne anni dopo chiamata "regia critica", che lo spazio del teatro diventa "una terra di tutti", il luogo privilegiato degli intellettuali per fare nascere e sviluppare un dibattito culturale, politico e sociale di interesse nazionale e che ha come suo scopo primario la formazione di un nuovo pubblico: cioè, uno scopo educativo, pedagogico rivolto sia alle masse che alle classi della borghesia (più o meno illuminata). E su questo versante, la critica teatrale, sia quella accademica sia quella cosiddetta "militante", ha svolto un ruolo essenziale, probabilmente decisivo per l'affermazione di quei valori teatrali irrinunciabili – professionalità, rapporto inscindibile con la società, l'evento scenico come istanza primaria e totalizzante delle varie forme del teatro – che sono diventati poi patrimonio comune di tante generazioni future. Gli spettacoli (*La locandiera* di Luchino Visconti del 1951, *Arlecchino servitore di due padroni* di Strehler del 1947, *Amleto* di Luigi Squarzina del 1952) nel momento in cui rivoluzionano le modalità di "messa in scena" di un testo "classico" modificano, nello stesso tempo, l'approccio del "critico" allo spettacolo, il suo sguardo, la sua stessa funzione, che non sarà più quella, ad esempio,

di segnalare al regista nella propria recensione gli “errori” di scena – e, in questo, Silvio D’Amico era spesso un burbero e risentito Maestro – ma di obbligarlo a una presa di posizione chiara e decisa nei confronti di quanto aveva visto e sentito, che fondava una nuova figura di critico non più *super partes* e una nuova etica professionale: **Gerardo Guerrieri** fu fra i primi a capire questo diverso ruolo del critico e a esercitarlo con una lucidità e passione ineguagliabili, un autentico precursore, tanto da far dire, nel 1988, a Franco Quadri «...è stato ieri, utopicamente, il critico di domani...».

Intellettuali, drammaturghi, scrittori si fanno “critici teatrali” e prendono per mano il teatro per farlo uscire dalle secche di retaggi ottocenteschi e dall’autarchia culturale in cui l’aveva costretto il ventennio fascista. **Massimo Bontempelli** nel primo numero del quindicinale *Maschere* (gennaio 1945), pur riaffermando la centralità del testo e del repertorio trova una linea di continuità fra lo sperimentalismo di Pirandello e Bragaglia e le avanguardie europee degli anni Venti e Trenta, fino al progetto di fondazione di un nuovo teatro per il periodo post-bellico. Ma è nel *Politecnico* (1945-1947) di Elio Vittorini che si sintetizzano quei temi e quelle problematiche che diventeranno le basi di un continuo confronto, sul terreno del teatro, di posizioni spesso antitetiche ma che diventano la spinta decisiva a una crescita sempre più articolata e consapevole del sistema-teatro in Italia. È in queste pagine che **Vito Pandolfi**, nel suo intervento sul *Teatro drammatico in Italia* (numero 20), anticipa quella idea di teatro come “servizio pubblico” che divenne, poco più tardi, la spina dorsale dell’attività teatrale nel suo complesso. Ed è proprio su queste indicazioni e prospettive di lavoro che nel

1946 viene fondato a Genova da Gian Maria Guglielmino e Ivo Chiesa il mensile di spettacolo *Sipario* – che l’anno dopo divenne proprietà di Valentino Bompiani che lo direbbe dal 1951 al 1976 –, e nel 1947 Paolo Grassi e Giorgio Strehler danno vita al Piccolo Teatro di Milano. Nuove realtà, nuove ipotesi di lavoro, nuovi campi di riflessione e di indagine si offrono all’orizzonte della scena: il tema dell’attore, la regia come teoria e prassi scenica, la nascita di un teatro nazionale e popolare nella declinazione francese (Jouvet, Copeau, Barrault, e soprattutto Vilar) e italiana (Goldoni, Pirandello, Eduardo), l’apertura alle dramaturgie europee e americana che trovano nella collana *Teatro* (1944-1948) diretta da **Paolo Grassi** un momento importante di conoscenza e di divulgazione della cultura teatrale alla quale concorrono case editrici come Einaudi di Torino e Cappelli di Bologna.

Accanto a quelle “storiche” si affiancano nuove riviste di teatro che testimoniano dell’alto livello raggiunto dalle riflessioni sul teatro, non tanto dal punto di vista storiografico quanto proprio del senso e dell’uso del teatro in una società e in una cultura “in formazione”. Gli scritti hanno per lo più intenti polemici e pedagogici: *Teatro d’oggi* (1953-1955) diretto da Vito Pandolfi, Bruno Schacherl e Mario Sartarelli si impegna in una battaglia contro la censura (teatrale e cinematografica) di quegli anni lontani dal regime fascista, si batte per una “legge sul teatro”, oltre a occuparsi di generi teatrali considerati “minori” come il teatro di rivista, il cabaret, il teatro per ragazzi, e pubblicare testi di autori teatrali contemporanei, come *Il Dramma*, *Sipario* e altri periodici teatrali che verranno fondati in seguito. I contributi critici hanno un taglio molto “militante”, mentre la contemporanea *Arena* (1953-1955), che vantava nel suo comitato scientifico i nomi di Rafael Alberti, Luchino Visconti, Bertolt Brecht e Léon Moussinac, dava ampio spazio al panorama teatrale europeo e a studi specifici sul versante storico e più direttamente della politica culturale della nostra nazione, quando, ad esempio, sostiene la necessità di una riscoperta di quei valori popolari, «non professionali» che sono «parte integrante, essenziale, della vita teatrale». I due teatri, quello colto e aristocratico, e l’altro spontaneo e popolare avevano trovato i loro agguerriti sostenitori.

Decisamente schierata a favore del testo scritto, la rivista *Drammaturgia* (1954-1958), diretta dallo storico del teatro **Mario Apollonio**, oltre ai drammi ospita approfonditi saggi sugli autori italiani, da Ruzante a Pirandello, ma non riesce a cogliere le novità rappresentate dal “teatro di regia” che già nel 1956 vede erroneamente nella sua fase declinante. Memorabile ed emblematica di uno scollamento in atto, alla fine degli anni Cinquanta, fra accademici di antica scuola e cultura militante è la stroncatura che Apollonio firmò dell’*Opera da tre soldi* di Brecht, regia di Strehler (1956) sostenendo che «né il testo né la regia rispondeva-

In questa pagina, il manifesto dell’*Opera da tre soldi* di Brecht, regia di Strehler; a pagina 36, una vignetta di Umberto Onorato.



no e rispondono a quelle istanze sociali in cui fingono di giustificarsi». Il teatro non viene più tirato per la coda, ma affrontato di petto: si entra cioè nel cuore dei problemi che la scena pone; obbligando gli studiosi e i critici a schierarsi apertamente non in base ai propri desideri e utopie teatrali, ma a questioni specifiche del linguaggio teatrale e della sua ricaduta nella società: viene messa in discussione non soltanto la sua funzione educativa, ma il suo stesso ruolo all'interno di una cultura che si avvia a diventare "di massa" e a una civiltà che si avvia a diventare più "dell'immagine" che "della parola".

Un mondo che cambia

Alle porte degli anni Sessanta, la fine del "neorealismo" al cinema sembra volere coincidere con la fine di un "realismo" teatrale che necessita di nuovi stimoli e nuove idee. Non sono trascorsi neanche dieci anni dalla rinascita del teatro in Italia che **Giorgio Guazzotti**, critico teatrale (è lui che fonda e dirige con Paolo Grassi la Collana "Documenti di teatro" per l'editore Cappelli, e diventerà uno dei più importanti organizzatori teatrali italiani del secondo Novecento), su *Società* (febbraio 1954) pubblica un denso articolo sui *Problemi del teatro italiano* incentrato sulla questione del pubblico e della sua funzione all'interno del sistema teatrale italiano, in una società che è molto cambiata, e in un tempo brevissimo, sia sul piano culturale che dell'economia del lavoro. Il teatro, secondo Guazzotti, deve farsi carico di questi cambiamenti strutturali e dare risposte non paternalistiche ma legate a una diversa e più mirata "organizzazione teatrale", più vicina alle domande e ai bisogni (anche in termini di contenuti e di prospettive "politiche") di una società in veloce trasformazione. Certamente minoritaria, ma in silenziosa, onesta e tenace controtendenza rispetto alle novità rappresentate dal ruolo del teatro nei confronti delle Istituzioni pubbliche, è poi la presenza di **critici-drammaturghi**, che aveva avuto illustri precedenti in **Sabatino Lopez**, **Marco Praga**, **Alberto Savinio**, e che trova nel dopoguerra **Corrado Alvaro** (dal 1949 al 1951 critico de *Il Mondo* di Panunzio), **Massimo Dursi**, Renato Simoni, alfiere convinti di una azione teatrale creata soprattutto "dalla parola" e solo in una misura molto relativa "dallo spettacolo".

In una strada di mezzo fra saggistica e letteratura, fra l'attenzione a un teatro del presente, spesso in aperta, lucida polemica con gli esiti più particolari ed estremi proposti dal teatro italiano ed europeo dagli anni Sessanta al 1972 (l'anno della sua morte), si colloca la figura di **Nicola Chiaromonte**, co-fondatore con Ignazio Silone della rivista *Tempo presente* e critico teatrale del *Mondo* (1953-1966) e de *L'Espresso* (1969-1972), nonché autorevole collaboratore di *Sipario*, titolare per alcuni anni di una rubrica fissa "Quattro tavole", in cui faceva il punto degli spettacoli del mese, con un'idea di teatro ben precisa che gli permette-

BIBLIOGRAFIA

- Giovanni Antonucci, *Storia della critica teatrale*, Studium, 1990.
- Alberto Arbasino, *Grazie per le magnifiche rose*, Feltrinelli, 1965.
- Alberto Arbasino, *La maleducazione teatrale*, Feltrinelli, 1966.
- Roberto Barbolini, *I ragazzi irresistibili. Diario d'uno spettatore non pagante (1996-2010)*, Greco e Greco, 2011.
- Giuseppe Bartolucci, *Testi critici 1964-1987*, Bulzoni, 2007.
- Carla Benedetti, *Il tradimento dei critici*, Bollati Boringhieri, 2002.
- Odoardo Bertani, *Parola di teatro*, Garzanti, 1990.
- Michele Bordin, Anna Scannapieco, *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, Marsilio, 2009.
- Nicola Chiaromonte, *La situazione drammatica*, Bompiani, 1960.
- Nicola Chiaromonte, *Scritti sul teatro*, Einaudi, 1966.
- Silvio D'Amico, *Cronache 1914-1955*, 5 voll., Editrice Novecento, 2005.
- Tiberia De Matteis, *La critica teatrale. Come si analizza e si recensisce uno spettacolo*, ed. Tiberia, 2008.
- Roberto De Monticelli, *Le mille notti del critico (1953-1973)*, 2 voll., Bulzoni, 1997.
- Roberto De Monticelli, *Dialogo in un imprecisato futuro tra un ex critico e uno spettatore*, in *Epoca*, 30 settembre 1973 (solo come esempio, fra i tanti interventi usciti su quotidiani e periodici)
- Ennio Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, Adelphi, 2010.
- Cesare Garboli, *Un po' prima del piombo*, Sansoni, 1998.
- Giovanni Gavazzeni, *Feuilleton 2010. Un anno di spettacoli e critica*, Excelsior, 1881, 2011.
- Piero Gobetti, *Lo Scrittoio e il proscenio. Scritti letterari e teatrali*, Controluce (Nardò), 2010.
- Agostino Lombardo, *Cronache e critiche teatrali 1971-1977*, Bulzoni, 2007.
- **Sabatino Lopez**, *Critico di garbo- Cronache drammatiche (1897-1907)*, a cura di Paola Daniela Giovanelli, Bulzoni, 2003.
- Massimo Marino, *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Carocci, 2004.
- Alfred Polgar, *Manuale del critico*, Adelphi, 2000.
- Andrea Porcheddu, Roberta Ferraresi, *Questo fantasma. Il critico a teatro*, Titivillus, 2010.
- Elígio Possenti, *Dieci anni di teatro*, Nuova Accademia, 1964.
- Giorgio Prosperi, *Maestri e compagni di ventura*, Serarcangeli, 1986.
- Angelo Maria Ripellino, *Siate buffi (1969-1977)*, Bulzoni, 1989.
- Ugo Ronfani, *La questione teatrale*, Ricordi, 1992.
- Ugo Ronfani, *Il funerale di Pulcinella*, Bevivino, 2003.
- Alberto Savinio, *Palchetti romani*, Adelphi, 1982.
- Aggeò Savioli, *Ritagli di tempo*, Bulzoni, 2005.
- Bruno Schacherl, *Il critico errante. Anni sessanta e dintorni*, Casa Editrice Le Lettere, 2005.
- Renato Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, ed. Set poi Ilte, 1952-1960.
- Adriano Tilgher, *Il problema centrale (Cronache teatrali 1914-1926)*, Edizioni Stabile di Genova, 1973.

SITOGRAFIA

Più volte citati nel dossier: www.altrevelocita.it, www.ateatro.it, www.delteatro.it, www.dramma.it, www.drammaturgia.it, www.iltamburodikatrin.com, www.klpteatro.it, www.scanner.it, www.stratagemmi.it, www.teatro.org, www.teatroecritica.net, www.teatroteatro.it. Piace inoltre segnalare l'iniziativa dell'Arena del Sole di Bologna, che ha da poco lanciato sul proprio sito "L'Ora d'Aria" (www.arenadelsole.it). Ovvero, una sezione dedicata a ospitare le recensioni inedite o solo parzialmente pubblicate di critici professionisti in collaborazione con i Premi Ubu e l'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro.

va chiare analisi e "giudizi" scoperti: «si tratta di dare una consistenza superiore alla finzione teatrale» scriveva, «denunciandola apertamente come finzione».

Un critico teatrale "irregolare", Chiaromonte, nel senso che proviene da un altro mondo culturale, ma che poi ha fatto del mestiere di critico la sua professione principale (testimoniato dai due densi volumi di recensioni teatrali: *La situazione drammatica*, Bompiani 1960, e *Scritti sul teatro*, Einaudi, 1966); come accadde a quell'altro grande irregolare della critica italiana che gli successe come titolare alla rubrica teatrale de *L'Espresso*: **Angelo Maria Ripellino**. Docente universitario di Lingua e letteratura russa, saggista e scrittore, trovò nell'esercizio della critica teatrale lo strumento e il luogo più congeniale ai suoi "travestimenti" letterari regalandoci, proprio sul piano della lingua e dell'ana-



lisi, straordinari momenti di intelligenza analitico-descrittiva e di sontuosa ed elegante scrittura critica (leggere per credere, *Siate buffi*, Bulzoni, 1989), insieme a una leggerezza di stile che gli permise di rispondere a uno spettatore che non aveva compreso una sua recensione, «legga i miei articoli come poesia, e capirà».

Un altro irregolare, accademico illustre, **Agostino Lombardo**, trasferisce il suo vasto sapere scientifico del teatro elisabettiano nelle sue recensioni per *Sipario* (*Cronache e critiche teatrali 1971-1977*, Bulzoni, 2007) infittendo la folta schiera di scrittori, intellettuali, poeti, che nella recensione di uno spettacolo teatrale, nel lavoro di un autore drammatico, nella recita di un attore, di una compagnia teatrale tradizionale o di un gruppo dell'avanguardia trovavano l'occasione per un discorso più generale sullo stato della cultura sotto il profilo politico, ideologico, del linguaggio: **Corrado Augias**, **Rodolfo Wilcock**, **Elio Pagliarani**, **Leonardo Sciascia**, **Salvatore Quasimodo**. Ma il più fluviale di tutti rimane **Alberto Arbasino** che, pur avendo dichiarato di «non voler uscire mai dalla narrativa e dalla saggistica» in *Grazie per le magnifiche rose* (Feltrinelli, 1966), ci regala un «romanzo critico» fra i più densi e illuminanti sul teatro di quegli anni, rappresentando, come scrive Franco Quadri nella recensione al volume, «l'alternativa al critico all'italiana o al corrente modo di leggere uno spettacolo» (*Sipario*, n. 237).

Maestri multidisciplinari

Ma anche dal mondo del cinema arrivano interessi teatrali al di sopra di ogni sospetto, come quello di **Tullio Kezich**, collaboratore abituale di *Sipario*, e poi, per qualche tempo, anche direttore, di **Ennio Flaiano** caustico «spettatore perfetto» di spettacoli «a tutto campo», dalla *Salomè* di Carmelo Bene («un regista con i piedi fermamente poggiati sulle nuvole») al *Marat-Sade* di Peter Brook, a *Ciao Rudy* di Garinei e Giovannini («Mastroianni fa sorridendo tutto ciò che Valentino faceva con estrema serietà») o al *Gabbiano* messo in scena da Enriquez, che recensisce prendendo a prestito i *Quaderni* di Cechov, da cui trae un micidiale epigramma («Se vuoi avere poco tempo, non fare nulla»). Recensioni (quasi quattrocento fra il 1939 e 1967 scritte per *Oggi*, *Italia* e *L'Europeo*, di cui una breve silloge troviamo in

Lo spettatore addormentato, Adelphi, 2010), scritte sotto il segno della leggerezza narrativa, di un colloquio continuo fra il critico e il proprio lettore e le cui modalità di scrittura e di approccio allo spettacolo vengono in seguito, in un certo qual modo, riprese da critici come **Guido Davico Bonino**, **Rita Cirio**, **Giorgio Prosperi**, **Masolino D'Amico**, **Enrico Groppali** (quest'ultimo anche saggista e drammaturgo). Critico «lieve», sentimentale (nel significato più trasparente e nobile del termine) è stato **Tommaso Chiaretti**, per anni, fino alla sua scomparsa, titolare della critica teatrale del quotidiano *la Repubblica*, anche lui proveniente dalle fila del cinema e che agli spettacoli dal vivo offriva il suo sguardo curioso e disincantato, preoccupato più di chiarire il suo pensiero ai lettori che di assecondare le intenzioni artistiche dei registi e degli interpreti. Allontanato da Tino Buazzelli come spettatore non gradito, si «vendicò» scrivendo una recensione immaginaria (ma non troppo) allo spettacolo *L'aiuola bruciata* di Ugo Betti, dalla cui visione era stato escluso, e che rimane un modello insuperato di «critica al buio». Analogo episodio accadde, anni prima, al Piccolo Teatro di Milano, protagonisti Paolo Grassi e il critico **Italo Moscati** (ma, in questo caso, dicono, volarono schiaffi), quando la «nuova critica» si schierò apertamente a fianco della sperimentazione e dell'avanguardia teatrale fondando nuove riviste di teatro come **Teatro**, diretta da **Giuseppe Bartolucci**, **Ettore Capriolo** ed **Edoardo Fadini**, o promuovendo numeri monografici sui problemi del teatro in riviste specializzate in altri settori della cultura e del pensiero critico, come *Il Verri*, diretto da Luiciano Anceschi, che dedica un numero speciale al *Teatro come evento*, curato da Cesare Sughi, passato poi a dirigere per qualche anno *Sipario*, o *Aut-Aut* (maggio 1964), la prestigiosa rivista di Studi Estetici e Filosofici che dedica un numero monografico a *Teatro e fenomenologia*, oppure *Rendiconti* di Roberto Roversi su *Teatro e comunicazione* (gennaio 1974), o *Vita e pensiero* (gennaio-febbraio 1971) su *Linee di tendenza nel teatro italiano*, o ancora *Il Ponte* (giugno-luglio 1969), il mensile di politica e letteratura fondato da Piero Calamandrei su le nuove forme di *Teatro Aperto*, e perfino *Contropiano* (n. 3.1969), diretta da Alberto Asor Rosa e Massimo Cacciari, pubblica un saggio di Alberto Abruzzese su *Spettacolo come coefficiente dell'alienazione*. Mentre nasce, nel 1976, la *Rivista italiana di drammaturgia*, organo ufficiale dell'Istituto del dramma italiano, che allinea nel suo direttivo docenti e critici illustri come Giovanni Macchia, Mario Baratto, Ruggero Jacobbi, Roberto De Monticelli, Renzo Tian. Per non parlare dei fascicoli monografici curati da Giuseppe Bartolucci per *La scrittura scenica* dedicati a *Corpo*, *Suono*, *Azione*, *Immagine*, *Teatro Oltre*. La pubblicazione recente dei suoi *Testi critici 1964-1987* (Bulzoni, 2007) ce ne restituiscono tutta la singolarità e grandezza di teorico e di critico della scena. Da ricordare infine i **fascicoli dei Teatri Universitari**, quelli del Cut di Bari, e i numeri unici del *Teatro Festival* di Parma. Riviste soprattutto di agitazione

e propaganda teatrale che un decennio dopo cedettero il passo a riviste decisamente di profilo accademico e storiografico come *Quaderni di Teatro* e *Teatro e Storia* di critica e saggistica, che in qualche maniera sanciscono la separazione fra studi accademici e critica militante, per poi rianodarne le fila in questo ultimo decennio con riviste come *Culture Teatrali*, fondata e diretta da Marco De Marinis, *Il Castello di Elsinore*, fondata da Roberto Alonge e diretta da Paolo Bertinetti, e *Prove di Drammaturgia*, fondata da Claudio Meldolesi e diretta da Gerardo Guccini.

Verso gli Anni Zero

Protagonista illuminato e tormentato della grande tradizione critica nata nel secondo dopoguerra, **Roberto De Monticelli** ha rappresentato, con le sue recensioni per *Il Giornale* e il *Corriere della Sera*, quella fertile linea di continuità, tradizione e ricerca del nuovo con una particolare attenzione alla cura di una scrittura di “critico narratore” che ci ha regalato indimenticabili ritratti d'attore e quel fondamentale *mémoire* che è il suo libro *L'educazione teatrale*. Negli anni Ottanta, superata la frattura fra avanguardia e teatro tradizionale nell'ipotesi di un recupero della “tradizione nel nuovo”, nascono importanti riviste di teatro come *Stilb*, fondata e diretta da **Fabio Doplicher** nel coraggioso tentativo di mettere insieme il teatro e le nuove forme della scrittura poetica, *Scena* di **Antonio Attisani** e **Stefano de Matteis**, *Ubu* di **Franco Quadri** – che nel 1977 fondò la casa editrice Ubulibri e, da *Panorama* al *Manifesto* fino a *la Repubblica*, sarà il critico più influente di questi ultimi trent'anni – e, nel 1988, *Hystrio*, fondata da **Ugo Ronfani** a testimoniare di un teatro come “passione civile” sulla scia dell'insegnamento dei suoi Maestri francesi: Planchon, Barrault, Jovet. Sono anche gli anni in cui le situazioni teatrali si moltiplicano, e così anche i punti di vista: le testate giornalistiche contano un po' di meno e si affermano personalità di critici ciascuno con una propria storia culturale, geografica e politica. **Gastone Geron** legato ai valori della “tradizione” scenica, **Carlo Maria Pensa** più vicino alle istanze di un teatro “per tutti”, **Odoardo Bertani** che mette al centro delle sue riflessioni la “parola” come “Verbo” teatrale, sia nella declinazione “classica” che in quella dell'Avanguardia, **Renzo Tian** preso dalla necessità di tenere insieme il futuro del teatro e il “suo cuore antico”, **Paolo Emilio Poesio**, il critico più amato dagli attori del suo tempo, e **Aggeo Savioli**, attento al presente scenico e ai valori teatrali che devono comunque avere un riscontro immediato col pubblico. E poi ancora **Dante Cappelletti** e **Nico Garrone**, **Franco Cordelli**, attratti dalle forme del nuovo teatro, e **Domenico Danzuso**, **Enrico Fiore**, **Osvaldo Guerrieri**, **Egidio Pani**, **Ghigo De Chiara** a difesa di un teatro del territorio in cui si riflettono le problematiche di una società in continuo mutamento; si aprono nuovi spazi alla critica non più soltanto riservati alla sola “recensione”, ma che si volge anche alle condizioni cultu-

L'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro

L'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro nasce in Italia nella sua forma attuale nel 1969. Ma si trattò di una rifondazione, perché esattamente dieci anni prima, nel 1959, a Bologna, si svolse un convegno di critici e studiosi di teatro, anche del settore della musica, che decise di fondare una struttura organizzativa che fosse un punto di riferimento anche per i rapporti internazionali. Ma allora, forse, i tempi non erano maturi per sviluppare un progetto di cultura teatrale di questo tipo. Fu dunque a Milano, su iniziativa soprattutto del suo primo Presidente Roberto De Monticelli, che nel 1969 partì un'esperienza particolare che si caratterizzava, secondo il suo statuto, come un sodalizio cui aderivano non soltanto “critici militanti” ma anche docenti universitari, organizzatori teatrali, uomini di teatro, artisti e intellettuali che dedicavano un'attenzione non marginale ai problemi e alle prospettive del teatro nel nostro Paese. Un'Associazione “di intervento” che da una parte cercava di calarsi nelle realtà spesso molto diverse del panorama teatrale italiano, ma anche di stimolarne la crescita attraverso premi nazionali, dibattiti e convegni. Fra i più importanti quello di Venezia del 1969 su “Situazione e funzione della critica teatrale”, dove per la prima volta De Monticelli parlò delle tre solitudini del critico di teatro che lavora nei quotidiani. E poi, a Palmi, “Per un teatro nel meridione” (1975) a cura di Maricla Boggio e Alberto Calogero; a Macomer “Teatro di Sardegna” (1978); a Milano nel 1984, con Renzo Tian nuovo presidente dell'Anct, “Il sogno e il segno della drammaturgia”; a Roma nel 1987 sulle “Prospettive dei Festival Internazionali di teatro”; o a Milano nel 1996 “Per Roberto De Monticelli” promosso da Ugo Ronfani, succeduto nel 1994 a Tian come Presidente dell'Associazione. In parallelo una serie di convegni su personalità o fatti specifici del teatro da Gerardo Guerrieri (“Ricordo di un uomo di teatro”), a Silvio D'Amico (“Critica progetto, utopia”), e tavole rotonde, come quella sul “Primo incontro con gli attori under 33” del 1987. E infine gli annuali Premi della Critica, rilanciati nel 2001 da Giuseppe Liotta, attuale Presidente dell'Associazione.

rali, economiche, sociali, territoriali in cui nascono i nuovi eventi. Insieme ai nuovi gruppi teatrali si affermano critici che lavorano sul proprio territorio, poco interessati alle grandi prime nazionali e più portati a osservare e capire le realtà teatrali della propria regione, nelle tante espressioni del teatro di sperimentazione, di ricerca, del teatro per l'infanzia, della “diversità”, delle esperienze in carcere, come nei luoghi dell'emarginazione sociale. Il critico così è portato a moltiplicare i suoi livelli di analisi e di confronto (penso a tutto il lavoro svolto da **Gianfranco Capitta** anche in radio), a guardare allo “specifico” del teatro dal punto di vista delle condizioni materiali che concorrono alla sua affermazione, recuperando un “ruolo”, forse smarrito agli inizi del terzo millennio, e che si va sempre più chiarendo in una funzione di tipo informativo-pedagogica che guarda al teatro nel suo continuo evolversi (penso a come interpreta il suo mestiere il critico **Renato Palazzi**). Quindi, non si era trattato di un vero e proprio tradimento (*Il tradimento dei critici* di Carla Benedetti, Bollati Boringhieri, 2002), semmai di una distrazione del pensiero verso i luoghi dell'effimero e della maleducazione teatrale in cui non si era disposti a riconoscere i reciproci mestieri. Oggi quella stagione è finita, proprio perché sia i critici che i registi, gli attori e gli autori si pongono assieme il problema non tanto del “chi si è”, ma di “cosa” si fa e “per chi”. Ci si interroga sul lavoro del critico (*Lo sguardo che racconta* di **Massimo Marino**, Carocci, 2004), sulle tante ragioni che spingono il critico a vedere gli spettacoli (*Questo fantasma. Il critico a teatro* di **Andrea Porcheddu** e **Roberta Ferraresi**, Titivillus 2010), sulle “false” identità della critica militante, ci si ritrova nelle iniziative promosse dalle “Nuove Pratiche” a rimettere ogni anno in discussione certezze teoriche e programmatiche che parevano acquisite. Di una cosa sono certo: che la fine del “secolo breve” non è stata la fine della critica teatrale italiana. ★

Intervista o recensione? Questo è il problema I quotidiani e le stelline del pensiero debole

Assediata dalla concorrenza di Internet, poco assistita dai lettori, sempre più la critica teatrale viene emarginata dai quotidiani nazionali. Un fenomeno che interessa solo tangenzialmente le realtà locali, ma che va a incidere sul profilo e le competenze delle nuove generazioni di professionisti. Uno sguardo dal “di dentro”, attraverso l’opinione di chi ogni giorno in redazione ha a che fare (suo malgrado) con la grassa cucina della carta stampata.

di Roberto Rizzente



«**I**n un panorama culturale che negli ultimi anni ha visto costantemente crescere il pubblico del teatro – mentre sono molto più altalenanti i risultati di altri settori, come il cinema o la musica – la maggior parte dei quotidiani si è adeguata alla linea intrapresa ormai da un decennio dal *Corriere della Sera*: quella di mantenere uno spazio fisso con la critica; nel nostro caso, la pagina delle recensioni esce alla domenica». (Ariel Pensa, caporedattore del *Corriere della Sera*). Che la testata di via Solferino sia stata o meno la capostipite della tendenza, è innegabile negli ultimi dieci anni l'emarginazione della critica teatrale dalle pagine dei quotidiani nazionali. Dominano le interviste, le presentazioni: la recensione è diventata una sorta di «elzeviro culturale»

(Anna Bandettini, caporedattore de *la Repubblica*), da accorpate alla musica, al cinema e confinate in una rubrica specifica, con cadenza settimanale. Va meglio per i quotidiani locali, o per le pagine cittadine dei nazionali (*Corriere e la Repubblica*, *La Stampa* per Torino, *La Nazione*, *Il Giorno* e *Il Resto del Carlino* per QN), che bene o male riescono ancora a coprire gli eventi sul territorio, non necessariamente *mainstream* o legati ai grandi centri. Ma l'emergenza resta, e merita di essere analizzata.

Le nuove frontiere dell'informazione

Questioni climatiche, si dirà. Di temperatura, per così dire. Non ci sono più le certezze di una volta. Il mondo è cambiato. Nell'era del pensiero debole, la morte dell'oggettività ha portato al ridimensionamento verso

il basso dei codici condivisi di comunicazione e alla proliferazione dei punti di vista, con tutte le conseguenze del caso (esasperazione della soggettività, nuove dinamiche di relazione di gruppo). Inevitabile che questo abbia avuto un impatto sull'informazione. Mai come ora i media hanno dovuto ripensare la propria identità. Già negli anni Ottanta, l'avvento delle televisioni private ha ridefinito le gerarchie a favore di nuove strategie per i palinsesti, tarate sui gusti e gli umori del pubblico. Un cambiamento ancora più grande si è registrato, negli anni Novanta, con l'avvento di Internet. Esso ha imposto differenti modalità di fruizione, moltiplicando gli scambi e indebolendo ulteriormente la funzione critica: Wikipedia, Google, Youtube, i blog e, da ultimo, i social network come Facebook, Anobii, ma soprattutto Twitter, sono solo alcuni dei modelli su cui si plasma l'informazione ai nostri tempi.

I giornali hanno tentato di rispondere alla sfida come hanno potuto, pur di sopravvivere. In assenza di un *feedback* diretto – «per i grandi giornali, il lettore non ha volto» (Enrico Marcotti, *Libertà* di Piacenza), i dati sono pochi e impressionistici, basati più sulle mail che arrivano in redazione che su numeri forniti dall'ufficio marketing –, senza una reale volontà di andare controcorrente «coltivando il pubblico» (Salvatore Rizzo, *Giornale di Sicilia*), la critica è stata emarginata in rubriche a cadenza settimanale, per lo più nei weekend (es. *Corriere*, *Repubblica* e *Stampa*). Laddove è rimasta qualche «pilloletta» (Rizzo), questa è stata risolta con «stelle, palline o faccine, che, come voti in pagella, tendono a sintetizzare un giudizio estetico o di merito» (Marcotti). Ma non basta. Molto è cambiato, anche a livello di scelta delle compagnie. La stagione degli anni '70, quella delle cantine, che rinnovò dal basso il modo di fare critica, sembra essere archiviata. «Oggi giorno – scrive Walter Porcedda de *La Nuova Sardegna* –, diviene culturalmente rilevante la nota di costume, il *glamour*, il *gossip*, l'amore di quell'attore con quell'altro attore o attrice». «Manca, complessivamente – aggiunge Anna Bandettini – la curiosità per tutto ciò che è nuovo, innovativo. È facile leggere una recensione su Lavia, su De Filippo, oppure su Shakespeare, un po' più arduo sui Fanny & Alexander o i Sutta Scupa. Quello che manca ai quotidiani è la volontà di fare uno sforzo su se stessi, indirizzando le scelte del pubblico, che di per sé è pigro, ha la coazione a leggere solo ciò che sa, ciò che conosce».

A fronte di questa erosione degli spazi, sempre più de-

Stampa periodica: le sopravvissute tra riviste accademiche e di settore

Se la stampa periodica non specializzata – rotocalchi cosiddetti femminili o magazine settimanali legati ai quotidiani – dedica ben poco spazio al teatro, limitandosi a sporadiche presentazioni o interviste isolate, solitamente in occasione della prima di spettacoli con una qualche attrattiva *glamour*, quale la presenza di divi del cinema prestati al palcoscenico, all'appassionato non resta che rivolgersi alle riviste di settore. Ma quale scegliere? Per mantenersi al corrente dell'attualità della scena – italiana ma non solo – esistono due riviste a vocazione eminentemente divulgativa, *Hystrio* e *Sipario*. Quest'ultima, fondata nel 1946 e diretta dal 1984 da Mario Mattia Giorgetti che ne è anche l'editore, sopravvive malgrado le molte difficoltà economiche e si impegna a tracciare, in nove numeri all'anno, un panorama della realtà dello spettacolo in Italia: non soltanto prosa, ma anche danza, lirica, cinema, musica e arti visive. A metà strada tra attualità e saggistica si colloca poi il trimestrale *Stratagemmi*, capitanato da un'*équipe* tutta al femminile di giovani studiose.

Ma se l'approccio di *Hystrio* e di *Sipario* vi pare piuttosto tradizionale e magari eccessivamente "convenzionale" e voi, invece, sentite l'esigenza di leggere critici che si autodefiniscono «impuri», non dovete che abbonarvi ad *Art'o*, la rivista fondata a Bologna nel 1998 da Gianni Manzella, che tuttora la dirige. Tre numeri all'anno per raccontare le novità reputate più interessanti della scena nazionale e internazionale, più contenuti speciali racchiusi nelle sezioni denominate *Dec-room/pensieri decompressi* e *Dark Room*: la prima consta di due pagine messe a libera disposizione di un artista affinché possa offrire la propria interpretazione di un tema dato; mentre la seconda è presentata come un «luogo critico» dotato di una «propria specificità immaginifica».

Tuttavia, se l'intellettualismo di *Art'o* vi sembra un po' ostico e non soddisfa il vostro desiderio di approfondire storie e problemi del teatro contemporaneo, potete rivolgervi alle riviste accademiche: *Prove di Drammaturgia* e *Il Castello di Elsinore*. La prima, frutto del lavoro di ricerca svolto all'interno del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, è nata nel 1995 per volontà di Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini, allo scopo di sottolineare il lato drammaturgico del teatro, definito come «l'organizzazione inventiva degli eventi». La seconda, realizzata presso il Dams di Torino e diretta da Paolo Bertineti, condivide l'impostazione saggistica della sorella bolognese e ospita anche accurate recensioni di spettacoli e di libri. Entrambe sono semestrali e proseguono con costanza e convinzione la nobile tradizione delle riviste accademiche, molte delle quali hanno rinunciato al cartaceo a favore dell'edizione web (per esempio www.drammaturgia.it) o sono, purtroppo, scomparse. **Laura Bevione**





terminanti sono diventate, nell'economia della pagina-spettacolo, le presentazioni, le interviste. Nel tentativo di vincere la scommessa con Internet – afferma **Renato Tortarolo**, del *Secolo XIX* – l'informazione si è fatta «combattiva e concorrenziale. Non è possibile, a fronte dello sgretolarsi delle certezze, rifugiarsi su tavole di pietra, occorre trovare una scrittura più leggera, più diretta e, soprattutto, in anticipo sui tempi». Addirittura, «sono state ridisegnate le coordinate per fornire un giornale più agile, graficamente accattivante, lasciando sul terreno percentuali di spazio che pesano come macigni sugli anelli deboli della comunicazione e dell'informazione, come la critica teatrale» (Marcotti). Diverso è il discorso per i quotidiani locali, o le pagine cittadine dei nazionali. Il rapporto con i lettori è qui molto più diretto. «Lo stesso critico è più riconoscibile perché, magari, vive la vita del teatro e si fa riconoscere nel foyer» (Marcotti). Non è un fattore da poco. «Il teatro è parte di una comunità, si rispecchia nel suo pubblico, e il pubblico si rispecchia nel suo teatro» (Porcedda). «La recensione può essere un mezzo formidabile di scambio. Nelle realtà più piccole è un appuntamento irrinunciabile per il lettore, che spesso desidera un confronto con chi se ne intende, sulla scorta di un'esperienza condivisa» (**Giorgio Lacchin**, *L'Adige*). Tanto da far scommettere alcuni capiredattori come **Raffaella Silipo** de *La Stampa* e **Carlo Pestelli** di *QN* che «la strada per i giornali cartacei sia quella della localizzazione: le recensioni sono tanto più lette quanto più gli spettacoli sono vicini a noi».

Il mestiere, Internet e la (non) formazione

Un cambiamento così sostanziale non può non generare sconcerto tra gli addetti ai lavori. Dinanzi a Internet, nemmeno le richieste dei capiredattori sono chia-

re. Perché se da un lato si pretende «puntualità, velocità e rapidità di esecuzione» (Tortarolo), rinunciando alla recensione *tout court* a favore dell'informazione, nel tentativo di rinnovare un mestiere che dai più è ritenuto «vecchio» (Pestelli), dall'altro si continua a chiedere al critico un'analisi seria e puntuale, capace di farsi «messenger dei contrasti e generatrice, per dirla con Barthes, di senso, cioè di cultura» (Marcotti). Il «critico militante alla Ugo Volli o alla De Monticelli, in grado di seguire con passione il teatro, sempre andando oltre il mero sguardo esterno, sporcandosi le mani e sposando una causa, quando necessario» (Bandettini), magari «aggiornato sulla letteratura, il cinema e altre forme di creatività» (Pensa), fa il paio con l'intellettuale nuovo, un «cultore della materia» (Pestelli) che sappia «mescolare cronaca e critica, il racconto dei personaggi con quello degli spettacoli, scovando le tendenze» (Silipo). Le risposte dei critici a questa sfida sono le più disparate. «Certo, l'atteggiamento masochistico e molto snob di certa parte di critici che sembra non aver fiducia nei propri mezzi, che parla sempre più spesso di fine della propria funzione, quando non si arrocca su posizione di casta, fa sorridere» (Marcotti). Ma è una reazione comprensibile, alla luce della crisi. I critici, soprattutto quelli di più antica generazione, si trovano spiazzati. Disdegnati dai giornali, spesso ignorati dal pubblico e dagli stessi artisti, preferiscono difendere le posizioni acquisite, secondo un mal inteso concetto di potere. È un serpente che si mangia la coda. Gli spazi per l'analisi, sempre più risicati, vengono difesi a spada tratta, e a farne le spese sono soprattutto le nuove generazioni. Si dice da più parti che i giovani siano privi di curiosità. È vero, piuttosto, il contrario. Mancano le opportunità. «Abbiamo dato poco spazio ai giovani – ammette Salvatore Rizzo –, la professione è appannaggio dei soliti noti, che non si schiodano mai». Viene così a cadere una delle premesse fondamentali della professione: la formazione. «Quello del critico teatrale è un mestiere che s'impara a bottega» (Porcedda). Esclusi dalle redazioni, i giovani si rivolgono ad altri media. Internet, appunto. Dove, forse, la formazione è più estemporanea, spesso lasciata all'iniziativa individuale. Ma dove, certo, si sperimentano nuovi approcci alla comunicazione. E dove si raccontano esperienze limitrofe, meno istituzionalizzate, non necessariamente legate al circuito *mainstream*. Che poi questo diventi l'orizzonte nuovo della critica teatrale, sta alle generazioni future dirlo. Per ora è solo un interlocutore, con cui confrontarsi e interagire. ★

La giovane critica tra autoformazione e "non scuola" digitale

Una rassegna delle possibilità formative specialistiche, per chi volesse intraprendere la carriera di critico, rivela un'assenza pressoché totale di strutture di alta specializzazione nel nostro Paese.

di **Renzo Francabandera**

C'era un tempo in cui le redazioni culturali dei quotidiani contavano decine di collaboratori, selezionati fra i più promettenti ricercatori universitari e ulteriormente formati al giornalismo con anni di gavetta e centinaia di spettacoli recensiti. C'era un tempo in cui i grandi critici d'arte e teatro erano a capo delle redazioni stesse, favorendo un processo di formazione che oltre che accademico era anche professionale.

Dove studiano ora le giovani penne affamate di teatro? Il fenomeno ambivalente della grande possibilità d'espressione che internet ha fornito, ha per un verso ampliato il numero di punti di vista e la capacità di esprimerli, dall'altro posto il problema dell'autorevolezza degli stessi e del *background* culturale degli appassionati di scrittura specialistica.

Si potrebbe parlare di una sorta di effetto di "spiazzamento digitale", con la critica teatrale sovente esaurata dalle pagine dei quotidiani e che sta conoscendo su internet uno sviluppo relativamente florido, con testate e blog che, attraverso la militanza diretta e la pratica sul campo dei collaboratori, stanno sopperendo alle carenze formative di sistema per i giovani, orfani di padri putativi di vecchia impostazione, e impossibilitati ad accedere all'esperienza del cartaceo, bloccati dai tagli redazionali. Ma in quasi tutti i casi parliamo di collaborazioni a titolo gratuito, figlie della dinamica articolo vs. accreditato.

Sono lontani i tempi in cui l'Etì organizzava corsi di formazione, come quello tenuto sotto la guida di Ugo Ronfani a metà anni Novanta a Firenze, a cui partecipò una generazione di critici che oggi collaborano alle principali testate nazionali. Cosa resta oggi? Pochino in realtà: alcuni corsi universitari, che mirano a fornire strumenti di conoscenza, ma non frequentemente di scrittura, alcuni simbolici premi per incentivare la crescita della giovane critica, come Lettera 22 o quello intitolato a Nico Garrone assegnato dal Comune di Radicondoli.

Sicuramente un'interessante novità è arrivata dalla nomina del quarantenne regista spagnolo Àlex Rigola alla carica di Direttore del Settore Teatro della Biennale di Venezia per il biennio 2010-2011, il quale ha favorito incontri specialistici che hanno legittimato di fatto lo status dinamico della nuova generazione di critici digitali. Resta comunque evidente come quella che si sta sviluppando online sia una generazione di "militanti" borderline, spesso sospesi fra pratica artistica e comunicazione, frequentatori di una "non scuola", termine che mai come in questo caso appare appropriato: l'inizio è magari come stagisti nelle redazioni intermittenti, che dalla prassi online passano alla corri-

spondenza da festival ed eventi.

È pur vero che la generazione di esperti consolidatasi nello straordinario decennio degli anni Settanta, ha silenziosamente scelto di non dar luogo ad alcun processo di trasmissione e trasmissione del sapere. Il perché appare ovviamente a tutti inspiegabile, specie ai più giovani, chiamati a scavarsi una trincea e a imparare l'arte della battaglia col foglio di carta (ora formato .doc), con una modalità di pressoché totale autodidattica.

Sta invece divenendo un punto di riferimento formativo il master in "Critica giornalistica" proposto già da sei anni dall'Accademia Silvio D'Amico. Mentre una breve rassegna nelle Università ha fatto emergere l'insegnamento presso i Dams in giro per l'Italia di una materia denominata Metodologia della Critica dello Spettacolo. Ci sono corsi di questa disciplina a Bologna, ma anche a Roma, sia alla Sapienza che a Roma Tre, oltre che Torino e Venezia e in qualche altra sede. Il programma? Nel caso di Bologna, gli studenti approfondiscono il piano storico e quello teorico-metodologico, in cui si fa riferimento all'ambito della semiotica o dell'estetica, e da ultimo le grandi antologie.

La pratica sul campo per i ragazzi era possibile un tempo, quando si tenevano i laboratori di critica teatrale, ma, tranne che nei floridi anni Ottanta, gli studenti hanno sempre poi pagato il biglietto (magari ridotto), con il chiaro limite del budget degli squattrinati universitari.

Insomma tanta "non scuola" e poca scuola per i giovani che sognano di raccontare la scena. Eppure a scrivere di teatro sono molti, online. Tutti credibili e formati? Ovviamente no. Bastano pochi clic per capirlo. Come per le riviste d'una volta, solo l'esperienza sul campo e la passione davano e danno il vero patentino di (nel frattempo sempre meno) giovane critico. ★



Critica 2.0: accordi e disaccordi su una professione votata all'estinzione

Da quando ancora si dettavano le recensioni ai dimafonisti al termine degli spettacoli alla critica negli Anni Zero, dominata dai modelli socio-economici del web e da una nuova comunicazione che non ama gli intermediari, al limite qualche consigliere dai gusti affini ai nostri. Riflessione su un mestiere ormai estinto, gravido di ricordi e povero di prospettive.

di **Oliviero Ponte di Pino**

Sarà Internet a resuscitare la critica teatrale, e magari non solo quella? Prima di rispondere, dobbiamo prendere atto che forse è già troppo tardi per inserire il critico teatrale nell'elenco delle "specie protette": si è già estinto. Insomma, c'era una volta il critico teatrale del quotidiano o del settimanale. Nel pomeriggio il bravo

recensore leggeva il copione, la sera sedeva in platea nella poltrona riservata, e poi scriveva il pezzo. Fino agli anni Sessanta lo dettava al calar del sipario, dopo aver annotato il numero di chiamate e la durata degli applausi a primattori e comprimari; finché, dopo una lunga battaglia, l'assonnato recensore non ottenne il privilegio di scrivere un pezzo più meditato il giorno do-

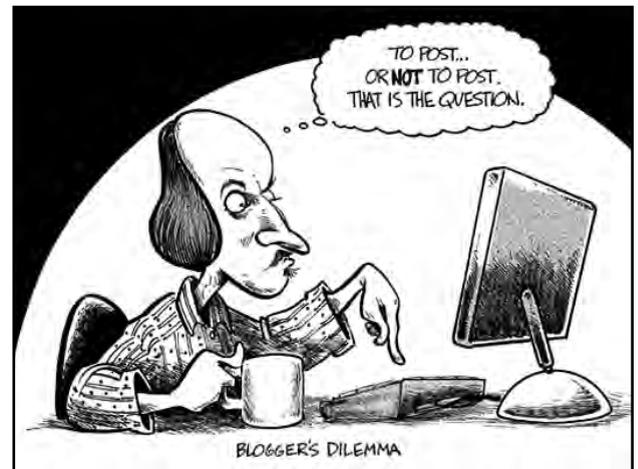
po. La professione ha avuto in Italia esponenti prestigiosi: Renato Simoni, Silvio D'Amico, Roberto De Monticelli e Franco Quadri tra i critici *full time*, e personalità come Antonio Gramsci, Piero Gobetti, Alberto Savinio, Ennio Flaiano o Cesare Garboli tra gli intermittenti di lusso. Oggi, se si sfoglia un quotidiano, è evidente che la stagione d'oro della critica (non solo di quella teatrale) è tramontata. Gli spazi si sono ridotti, a volte in maniera ridicola, striminziti in boxini di poche righe. L'uscita del pezzo è subordinata alle esigenze della testata, a prescindere dal calendario teatrale. Peggio ancora, la critica sembra aver perso autorevolezza e la capacità di guidare e consigliare (o, meglio ancora, di formare) lo spettatore.

Una delle cause di questo svuotamento è la crescente personalizzazione della comunicazione, un fenomeno che ha coinvolto la politica ma anche le arti. Rispetto alla mediazione del critico, con il suo faticato e faticoso arsenale ermeneutico, il pubblico e i media hanno iniziato a preferire la comunicazione diretta con il politico e l'artista. È l'illusione, più o meno autenticamente democratica, del contatto diretto, della comunicazione immediata, senza ingombranti filtri ideologici. Offre all'emittente (e ai suoi uffici di pubbliche relazioni) la possibilità di un controllo più accurato del messaggio, anche se in genere sono solo intenzioni semplificate e *claim* da ufficio marketing. Schiacciata dalla comunicazione diretta, terreno privilegiato di radio e tv, la mediazione critica – a cominciare dalla classica "recensione" – ha perso spazio e peso.

Poi c'è la crisi, in apparenza irreversibile, di giornali e riviste "di carta", schiacciati dalla crescita dei costi di produzione e soprattutto di distribuzione; e strozzati dal calo della pubblicità e travolti dall'alluvione di notizie e informazioni gratuite in rete. Dopo le testate di nicchia, tocca ora a media più generalisti. La rincorsa al modello televisivo – nella vana speranza di combattere il nemico sul suo terreno – è stata una tattica forse inevitabile ma alla fine autolesionista.



In apertura, un disegno di Renzo Francabandera; in questa pagina, una vignetta tratta da www.coxandforkum.com.



Nella riserva indiana del web

A una critica teatrale sospinta ai margini del *mainstream*, la rete ha offerto un nuovo sbocco. Il nuovo canale comunicativo presenta diversi vantaggi: costi di produzione e distribuzione pressoché nulli, l'opportunità di aggiornamenti "in tempo reale"; la multimedialità; la possibilità di sperimentare format diversi, raggiungere target segmentati e costruire comunità. Negli scorsi anni sono nate diverse interessanti riviste teatrali online, sia sul versante della critica militante, sia in ambito universitario (una scelta obbligata, volendo rivolgersi a studenti "nativi digitali"). Questa "guerriglia intellettuale" ha il merito di mantenere in esercizio, anche se per segmenti minoritari e limitati, l'atteggiamento, lo spirito e la pratica critici nel nuovo spazio della rete. Resta però un handicap: per una testata di nicchia online, non esiste un *business plan* credibile e sostenibile, se non il classico ZICZ, "zero incassi & costo zero". Qualcuno può ringraziare uno sponsor (finché dura, ma dopo la struttura ha costi insostenibili...). In alternativa, ci sono esperienze critiche "di appoggio" (a un festival, a una compagnia) e variamente "intermittenti", dunque senza le caratteristiche di indipendenza necessarie per guadagnare autorevolezza.

Quello che sta accadendo nel web 2.0 sta nuovamente cambiando i termini della questione, promettendo un'ulteriore democratizzazione della comunicazione. In rete chiunque può esprimere il proprio parere, o pubblicare giudizi su chiunque e su qualunque cosa. Non ci sono più cattedre, pulpiti o testate prestigiose su cui issarsi per diffondere il messaggio. In rete possiamo tutti sentirci legittimati. Almeno in teoria, il parere brusco del quattordicenne brufoloso e sgrammaticato vale quanto il saggio del più dotto accademico. E probabilmente piace di più, perché è più semplice, diretto e magari spiritoso. Come nel caso di Wikipedia, la competenza è un optional.

È in corso un altro cambiamento, meno visibi-

le e ancora più profondo. Nel momento in cui su internet andiamo a vedere una pagina piuttosto che un'altra, compiamo una operazione critica che ha un immediato (anche se infinitesimale) effetto sull'intera ecologia dell'informazione globale. Google è fondato sul presupposto che tutte le nostre preferenze siano misurabili e che dunque possano essere quantificate in maniera immediata e oggettiva. La valutazione dei contenuti dei siti opera a livello statistico di massa, monitorando le azioni di un numero molto elevato di individui. Nel motore di ricerca più utilizzato del mondo, il meccanismo che decreta il *ranking* è un sondaggio infinito (quanta gente visita la pagina), combinato a una sorta di *peer review* di massa (quanti link rimandano a quella pagina, e da quali siti). Più ampio è il campione, più affidabile sarà il risultato. Anche se l'algoritmo di Google è un segreto assai ben custodito, si può avere fiducia che la sofisticata logica bayesiana che lo governa porti davvero ai vertici della visibilità i siti più frequentati e apprezzati dagli utenti. Tuttavia questo non significa necessariamente che quelli che compaiono per primi siano i contenuti migliori dal punto di vista della qualità e dell'affidabilità: il meccanismo è lo stesso che produce le *hit parade* discografiche e le classifiche dei best seller librari. Di fatto, nel quartier generale di Google nessuno legge le pagine e ne giudica il contenuto. È un universo statistico dove le preferenze non si discutono, non si integrano, non entrano in conflitto o in contraddizione: si contano e poi finiscono in una classifica, che determina anche il prezzo delle inserzioni. Lo stesso meccanismo vale per i "Mi piace" dei social network come Facebook: argomentare non è necessario.

Una chiacchierata fra "amici"

Per capire gli effetti di un meccanismo del genere in un contesto un po' più sofisticato ed elitario, si può osservare il funzionamento di Anobii, un social network che raccoglie gli appas-

sionati dei libri e della lettura. Chi si iscrive a quel social network inserisce nella propria pagina i titoli e le copertine dei libri che possiede ("Il tuo scaffale"), recensisce e valuta quelli che ha letto e interagisce con gli altri anobiani. Posso visitare le librerie altrui: un algoritmo confronta all'istante i titoli e gli autori sul mio scaffale e su quello dell'altro anobiano, oltre che i giudizi che abbiamo espresso sui libri che abbiamo letto, da una a cinque stelline, e poi valuta il nostro grado di affinità (su una scala da uno a dieci). Il sistema, che raffina e sistematizza alcuni meccanismi già presenti su Amazon, riconosce gli utenti che hanno gusti simili ai miei e mi consiglia diventare loro "vicino" o "amico".

Si creano così delle microtribù: microtarget che hanno la propensione ad acquistare gli stessi prodotti analoghi. In questa prospettiva, il critico migliore è quello che ha i miei stessi gusti, che dunque può darmi i consigli più utili perché gli piace quello che piace a me. Per il web 2.0 il critico non è più quello che legge "dentro" le opere, e che contribuisce a formare i suoi lettori (il critico e l'intellettuale hanno una vocazione pedagogica): è piuttosto chi mi consiglia prodotti che non mi deluderanno perché conformi alle mie aspettative. Un aiuto certamente utile, nell'attuale alluvione di prodotti culturali, sempre più specifici e rivolti a pubblici di nicchia e dunque difficili da valutare e scegliere. Ma anche un meccanismo che tende a confermare la mia visione del mondo e dell'arte, a rafforzare le mie certezze. I giornali "sanno" le notizie che mi interessano.

In questo scenario, mantenere vivo e vigile lo spirito critico diventa sempre più difficile. Perché nelle pratiche del web 2.0 c'è una spinta all'autoreferenzialità, al rispecchiamento. I suoi meccanismi tendono ad annullare quella distanza, quello sguardo da lontano da cui nasce lo spirito critico. Quel passo indietro da cui è nato, in fondo, anche il teatro. Che è arte delle diversità. ★



Teatro, cinema, musica e danza mal comune mezzo gaudio?

Non è solo l'ambito teatrale a rischiare l'estinzione. La critica vive uno stato d'abbandono in tutti i settori artistici, a conferma della disabitudine sociale alla riflessione e al confronto dialettico, alimentata (per assurdo) dai primi organi d'informazione: i giornali. Una chiacchierata informale con alcune firme illustri del panorama critico italiano legato al mondo dello spettacolo. Un coro di lamenti e di grigie prospettive, con un'eccezione...

di Nicola Arrigoni

La sorte di "Cenerentola dell'informazione" che tocca alla critica teatrale, sembra interessare con sfumature diverse e qualche sorpresa anche la prassi critica di altri generi di spettacolo. Si è chiesto ad alcuni esponenti prestigiosi della critica musicale, cinematografica e di danza di mettere a fuoco lo status dell'arte e individuare i problemi del settore, le eventuali responsabilità e le soluzioni all'orizzonte, se ci sono e in che termini. **Angelo Foletto**, critico musicale con particolare attenzione al melodramma, opera sulle colonne de *la Repubblica* e recentemente

è stato nominato Presidente dei Critici musicali italiani. La sua è una disanima a tinte fosche. «Credo che la critica musicale e lirica viva una marginalità abbastanza inquietante, soprattutto se si pensa che siamo nel paese che ha dato i natali al melodramma. Le motivazioni stanno nel cambiamento dei giornali, sempre più prodotti da vendere e in balia delle strategie di marketing, e nella riduzione degli spazi dovuta all'opinione che l'opera e la musica siano di nicchia. Ma la crisi è da imputare anche a certe chiusure dei critici e a rigidità legate alle dinamiche redazionali». Il dato oggettivo è quel-

lo degli spazi che limitano gli interventi critici. «Quando ho iniziato, un'opera veniva seguita anche quando cambiava il cast. Questo oggi non è più possibile. Una recensione articolata non supera le 40 righe, abitualmente bisogna esprimere un qualcosa in schede di 640 battute e alla fine si finisce con dare impressioni. Ovviamente diventa difficile in piena stagione seguire e dare conto tempestivamente di ciò che avviene, e allora si è costretti a selezionare sempre più, così ogni intervento rischia di apparire episodico e alla lunga trascurabile...». La scarsa tenuta delle opere e la loro altrettanto scarsa

circuitazione, rendono “meno frequentabile” il genere lirico, così come la scomparsa di grandi personalità del bel canto hanno reso meno popolare l'opera. C'è poi in generale la tendenza a preferire l'anticipazione – in forma di intervista o di presentazione – rispetto alla recensione e all'analisi critica, quasi questa fosse superflua. «C'è poca fiducia nei confronti dei lettori, ma io credo che i lettori forti dei quotidiani cerchino approfondimenti, analisi e non solo fatti e anticipazioni. Questa sensazione non è condivisa all'interno delle redazioni. C'è anche da dire che il ruolo esterno del critico musicale rispetto al *corpus* redazionale influisce. Certo anche noi abbiamo le loro responsabilità. Si è rimasti arroccati, si è pensato di essere intoccabili, che la nostra funzione fosse organica al giornale. In realtà così non è stato. E a darne prova è la precarietà contrattuale che corrisponde anche a una mancanza di peso decisionale all'interno dei giornali».

Vive le cinéma!

La marginalità denunciata per la critica musicale sembra non affliggere un altro genere di giornalismo critico, quello legato al cinema. «Negli ultimi anni c'è stata una rivalutazione della critica cinematografica sui quotidiani – afferma **Paolo Mereghetti**, critico del *Corriere della Sera*-. Se fino a qualche decennio fa a fare opinione erano le riviste di settore, adesso il termometro critico è tornato saldamente sulle colonne dei giornali. Il mondo del cinema (produzione e distribuzione) è tornato a tenere in considerazione i giudizi, un po' perché con maggiore convinzione di prima i giornali sono tornati a occuparsi di film, un po' perché la vita media delle pellicole nelle sale non può permettersi di attendere l'uscita del periodico». Quello che può definirsi una sorta di rinascimento della critica cinematografica si lega ovviamente a un genere di spettacolo con forte diffusione e penetrazione sociale. C'è anche un ritorno di interesse nei confronti del fare cinema, da quello più di nicchia dell'*essai* al fascino mediatico della star. «Si sono moltiplicati gli spazi dedicati al cinema e alle recensioni, con un taglio a volte di approfondimento e di analisi filmica. C'è anche da dire che, rispetto a un decennio fa, il cinema oggi è tornato presente nella chiacchiera quoti-

diana delle persone, che si tratti degli amori fra Pitt e la Jolie o di un film che fa discutere e magari affronta un tema di attualità. Credo che un po' tutti questi aspetti abbiano influito a rendere meno marginale questo genere di critica rispetto ad altre». Forse allora è ancora possibile parlare di un ruolo della critica riconoscibile, almeno in ambito cinematografico. «Ovviamente la critica ha poca influenza sui grossi titoli nazionali e internazionali, ma magari una buona recensione può aiutare un piccolo film che rischierebbe di passare inosservato. Molto credo sia legato anche al rapporto fiduciario che il critico riesce a stabilire con i lettori e al prestigio della testata. Certo il linguaggio che impone un quotidiano è un linguaggio semplice e chiaro, in cui nulla deve essere dato per scontato ma neppure deve cedere alla banalità». E se Internet ha moltiplicato le occasioni di scrittura giornalistica legata al cinema, la palestra critica rimane quella della carta stampata, con tempi e spazi contingentati e un rapporto materiale che s'instaura con il lettore. Anche se le videorecensioni o i vari blog possono facilitare un confronto e un contraddittorio fra critica e lettore/spettatore.

La mancanza di formazione

E proprio sulla formazione dei critici e la necessità di un'abitudine non solo alla scrittura, ma anche alla visione di tanti, tanti spettacoli (importanti per allenare l'occhio all'estetica), punta **Marinella Guatterini**, critico dell'inserito domenicale de *Il Sole 24Ore*, da una trentina d'anni voce autorevole per la danza. «L'affrancamento della critica del mio settore dal comparto musicale, arriva solo con gli anni Ottanta. Io ho iniziato a *l'Unità* e stavo alle dipendenze di Rubens Tedeschi. Non si contano i pezzi che ho fatto e rifatto. È stata una gavetta lunga, un apprendistato in cui il linguaggio della danza viveva in subordine alla musica; ma di questo ora sono grata a Tedeschi. Ovviamente prima di firmare per esteso un pezzo ne passava di tempo...». È con gli anni Ottanta che la critica di danza assume una sua identità specifica, anche perché i linguaggi della coreografia contemporanea impongono professionalità legate alle arti sceniche, oltre che all'aspetto meramente musicale. «Il

fermento di quegli anni è importante per la critica, i giornali si accorgono di questa esplosione di creatività e vanno in cerca di chi se ne possa occupare. Questo sembra aprire nuovi orizzonti, si tratta di un momento felice e fecondo con tutti i pro e i contro e anche un po' di improvvisazione. Certo una stagione simile non si è più ripetuta e oggi gli spazi per la danza sono assai risicati, in sintonia con la condizione “marginale” che attraversa questo genere di spettacolo. Nonostante in poche ore lo scorso febbraio siano andati esauriti tutti i biglietti per lo spettacolo di Pina Bausch, *Vol-I-mond*, a testimonianza di un pubblico interessato. Che dire poi delle arti performative, che sempre più fanno riferimento all'espressività corporea. Credo che oggi il compito del critico, quando riferisce di uno spettacolo, sia quello di documentare una tendenza, di dare un contesto all'interno del quale leggere lo spettacolo recensito. Non ci si può esaurire in un semplice giudizio positivo o negativo, è qualcosa di più è un discorso più complesso. La critica di danza è la più difficile in assoluto: come si fa a trascrivere con le parole un movimento dandone il senso, senza avere un'adeguata preparazione? Si può cadere nella cialtroneria, ed è quello che spesso accade, e senza che nessuno se ne accorga. E come l'etichetta di “critico” viene così facilmente affibbiata a semplici cronisti del settore, che conoscono i nomi dei ballerini, ma non sanno distinguere un cavolo da un cetriolo?». Il futuro per Marinella Guatterini è una faticosa tenuta delle posizioni e un concedersi a un tono più colloquiale ma non banalizzante. Per fare ciò, è determinante la formazione e la Guatterini ne denuncia la mancanza, individuandone la prospettiva in azioni da condividere fra operatori dello spettacolo, spettatori e giornali. Il futuro della critica non si definisce solo attraverso l'azione dei critici, ma dovrebbe compiersi nella condivisione di un ruolo di approfondimento e di analisi che deve essere accolto *in primis* dalle redazioni, dai piani editoriali dei giornali. Nel rispetto di un lettore non sprovveduto che sceglie l'informazione della carta stampata per confrontare le opinioni sul mondo, quindi anche l'analisi estetica dei vari generi di spettacolo. ★



Un coro generale di lamenti, spesso sacrosanti, su un'oggettiva decadenza dell'*habitat* naturale in cui la critica dovrebbe svolgere la sua professione, tra spazi ridotti a francobolli, disinteresse delle redazioni, compensi ridicoli e competenze bistrattate. Per altri aspetti verrebbe da dire «chi è causa del suo mal pianga se stesso...», perché la categoria non è comunque esente da responsabilità: settarismo, deontologia professionale latitante, perdita di credibilità, scarso spirito autocritico e non volontà di garantire un ricambio generazionale. Il web, amato e odiato, potrebbe essere un'ancora di salvezza, ma bisogna imparare a usarlo con criterio. Questo emerge da tre domande-chiave rivolte a un "campione transgenerazionale" di critici.

Una specie in via di estinzione? Anatomia di un settore in crisi (o forse no)

a cura di **Claudia Cannella**

Sandro Avanzo (Radio Popolare)

1. Lo stesso stato di crisi in cui è affondata oggi la critica teatrale si vede replicato anche nelle altre discipline artistiche: cinema, mostre d'arte figurativa, teatro musicale, ecc. È il mercato dell'informazione a richiedere al critico più presentazioni che non consuntivi e riflessioni, come se nell'iter economico promozione-vendita-consuntivo l'ultimo passaggio risultasse non produttivo e dunque eliminabile. Sulla base di questa logica si giustifica l'attuale riduzione degli spazi dedicati alla critica tanto sulla carta stampata come sugli altri media. Un altro punto da sottolineare è la sintesi di linguaggio che oggi si richiede al critico, e per quanto si possa essere geniali e concisi nell'esprimersi non c'è approfondimento critico che possa rientrare nello spazio di trecento caratteri. Infine l'aspetto retributivo: che impegno ed entusiasmo si può mettere in un'attività che sempre più spesso rende un introito ridicolo?

1. Perché la critica è in crisi?

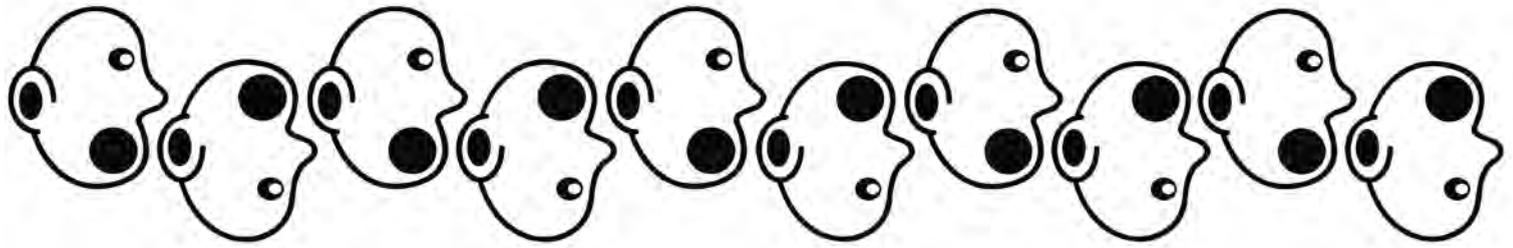
2. Chi è il critico oggi?

3. Che futuro immagina per la professione?

2. Fino al termine del millennio/secolo scorso valeva la definizione del critico come "spettatore di professione", e il professionista vedeva e riferiva di centinaia di spettacoli ogni stagione. La sua possibilità di fare comparazioni e correlazioni lo metteva in grado di collocare il singolo lavoro nella corretta prospettiva nel quadro della produzione teatrale complessiva. Col diffondersi capillare della comunicazione via web

le cose sono cambiate radicalmente. Attraverso blog, forum, Facebook, Twitter & C. oggi chiunque può dare una visibilità alle proprie considerazioni. Ma maggior "democrazia di giudizio" non corrisponde automaticamente a una più profonda analisi critica. Nel nostro paese a fronte di pochissimi siti di teatro attendibili e autorevoli (ma qui i critici sono approdati dalla carta stampata) si corre il rischio di navigare in un *mare magnum* di opinioni e pareri disparati. Il rischio che si corre è che il critico d'oggi sia un nome senza una testata, senza un volto, senza una competenza, senza un bagaglio adeguato.

3. C'è chi preannuncia la morte imminente della critica. Voglio essere ottimista, ma non so prefigurarmi il professionista del 2020; di certo so che sarà differente da noi oggi. Forse il passaggio dei quotidiani dalla forma cartacea a quella elettronica porterà a ridefinire positivamente i contorni della nostra figura professionale.



Rossella Battisti (*l'Unità*)

1. Mamma, mi si sono ristretti gli spazi! (sui giornali). In effetti, la domanda andrebbe riformulata e indirizzata ai direttori e ai capiservizio: perché la critica vi appare totalmente priva di *appeal* anche quando c'è il *sex*? A parte quella cinematografica, s'intende, che gode di ottima salute... Ma forse è questione di forma(t): a essere in crisi sono le modalità di trasmissione del pensiero e/o della percezione critica dovute a un mutamento genetico in corso dello "spettacolo dal vivo". Bip bip: attenzione, questo termine è ormai largamente inadeguato per rappresentare un arcobaleno di forme (molte in via di definizione) che vanno da residue strutture tradizionali (tipo: testo-attore-regia) ad avveniristiche installazioni. Da esperimenti con corpi "estranei" (coinvolgimento di non-attori) al vecchio mattatore. Houston, abbiamo - anche - un problema di rinnovamento lessicale...

2. Tutti. Nel senso che oggi tutti si sentono in grado e danno giudizi. Merito (e colpa) anche di internet che dà blog in mano a chiunque senza freni inibitori (numero di battute, per esempio, o veterani che ti facciano fare una sensata gavetta). Ben vengano nuovi sguardi, ma la critica resterà oligarchica per dna. Il resto sono ciance. Perché poi tanto affanno di definizione? Il domani, per il critico, non esiste: sotto i riflettori del tempo ci resterà solo l'artista (più spesso l'autore) che aveva qualcosa da dire.

3. Stiamo vivendo una fase crepuscolare. Individuate nuove griglie di lettura per inedite scene, si troveranno altri spazi. Inediti. Magari anche sinergie fertili, ibridismi come osservatori-dramaturg o divulgatori colti, già in atto. Basta però con gli sguardi "altri" di chi non ha a che fare con la materia più che quotidianamente. Il metodo si trova nella specializzazione. E s'improvvisa con efficacia quando si ha tutta la mappa teatrale in testa per accendere relazioni intuitive.

Claudia Cannella (*Hystrio*)

1. Perché la maggior parte dei critici ha da tempo abdicato alla sua funzione, cioè quella di scrivere per i lettori-spettatori, fornendo strumenti di analisi e di giudizio di uno spettacolo, per ripiegarsi sull'autoreferenzialità e sulla mala gestione di un micro potere di cartapesta, che riguarda più

un malsano rapporto di forza con gli artisti che un servizio al pubblico. Il sacrosanto "sporcarsi le mani" è diventato uno sporcarsi totale che, se magari ha garantito ai singoli qualche privilegio personale, ha più in generale indebolito la credibilità della categoria e quindi il suo *appeal*, almeno sulla carta stampata. E se il lettore non riesce più a trovare un critico di riferimento di cui fidarsi e le recensioni non vengono più lette, perché gli spazi non si dovrebbero restringere? Il contesto cultural-professionale poi è oggettivamente cambiato, e non in meglio: strapotere della tv (e appiattimenti intellettuali annessi e connessi), qualunquismo dei caporedattori (il teatro è roba noiosa), compensi da fame, ipertrofia dell'offerta teatrale inversamente proporzionale alla qualità, impossibilità della carta di stare al passo con altri media ecc. Tutto vero, il critico piange e si dispera, ma i momenti di crisi potrebbero essere anche un'occasione di rinnovamento.

2. In generale, oggi, è una persona costretta a fare questo mestiere più per hobby che per professione. In dettaglio dividerei in tre generazioni. I padri che, invece di passare il testimone, lo usano come un manganello sulla testa di figli, impedendo qualsiasi ricambio generazionale. I figli, drappello sparuto di sopravvissuti destinati (forse) a ereditare un regno da operetta ormai ridotto in macerie. I nipoti, più numerosi, cavalieri del web con ancora molte macchie e troppo poca paura. Ma il futuro, bello o brutto che sia, è loro, se riusciranno a non farsi disarcionare.

3. La critica è come il gatto: ha sette vite. Anche questa volta non morirà, ma si trasformerà. E se il web sarà usato, soprattutto dalle grandi testate, con intelligenza, creatività, disciplina nell'uso degli spazi e un minimo di investimenti economici per garantirsi firme competenti, la critica potrebbe ritrovare senso, visibilità, tempestività e (si spera) credibilità.

Roberto Canziani (*Il Piccolo*)

1. Pericolo e opportunità sono i due ideogrammi che in lingua cinese compongono la parola "crisi". Vista con gli occhi e la saggezza degli orientali, la crisi è dunque foriera anche di opportunità. Se percepiamo solo come penalizzanti le trasformazioni, forse è a causa di paure e del legame troppo forte ai precedenti modelli. Il tra-

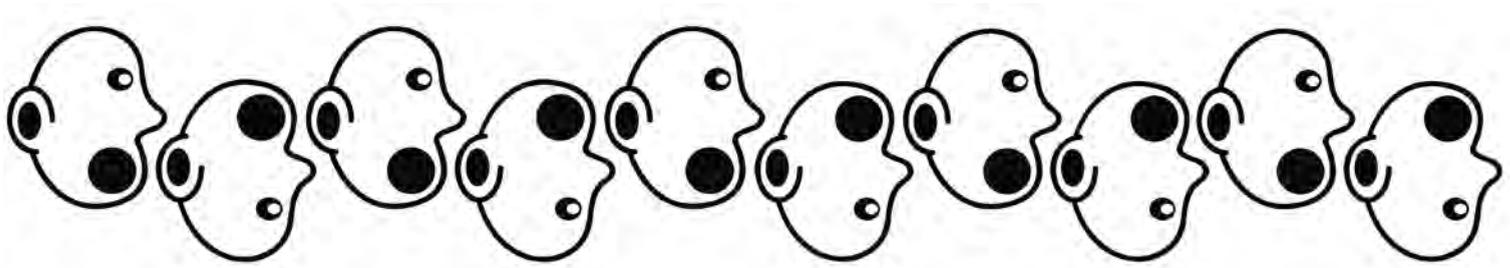
monto del grande attore, che Silvio D'Amico indicava come momento indispensabile al formarsi di un teatro italiano moderno, corrispondeva anche all'affermazione di un moderno modello di critico, mentre si andavano consolidando forme nuove di giornalismo. C'era qualche pericolo, certo. Ma assai maggiori erano le opportunità. C'è crisi della critica, oggi? Se lasciamo da parte paure e rendite di posizione, c'è trasformazione. La trasformazione deriva sì dal cambiamento del fare teatrale, ma soprattutto dalle migrazioni nell'universo dei media e nel cantiere dei formati di comunicazione.

2. La sostituzione dei giornali con il web è sotto gli occhi di tutti. Sotto gli occhi di chi si occupa o fruisce di spettacoli dovrebbe esserci anche l'inadeguatezza di oggetti come la "recensione" (un formato storico, ottocentesco, borghese, dalla grammatica stretta, giornalmisticamente obsoleto) e della stessa funzione della critica teatrale (ma anche musicale e letteraria) come l'abbiamo praticata per oltre cinquant'anni.

3. A cominciare da Facebook, il *social networking* e il passaggio al web 2.0 mostrano tutti i limiti di una critica intesa come atto di pedagogia unilaterale, ma pongono contemporaneamente il problema di come si possono (e si devono) creare luoghi e voci dotate di responsabilità (metterci la faccia) e autorevolezza (sapere di che si parla, sapere come si parla). Due aspetti che la carta stampata, a suo modo, garantiva. Nel web, il pericolo della chiacchiera infinita e inutile c'è. Ma le opportunità, anche stavolta, sono maggiori. Forse. P.S.: sento dire che rispettabili quotidiani retribuiscono con 5, 10, o bontà loro 12 euro lordi, una recensione. Altre pubblicazioni le ospitano solo come prestazioni gratuite. Non parliamo del web, che è *free* per definizione. Di fronte all'evidenza dei numeri, è ancora utile domandarsi se c'è futuro "professionale" per la critica?

Gianfranco Capitta (*Il Manifesto*)

1. Bisognerebbe intendersi sulla parola "critica", prima di studiarne la crisi. Critico, un intellettuale dovrebbe essere sempre. Personalmente, penso che mi accontenterei della definizione di "cronista", fatto nel modo più onesto possibile. Raccontare su un giornale le cose di teatro



che mi piacciono, mi attraggono, mi solleticano emozioni e riflessioni, oppure in qualche caso mi repellono. Ma non per mia personale vanità, quanto per “mediare” verso i lettori quel linguaggio e il lavoro che c’è dietro. Con umiltà, e senza la pretesa, mai, di “pronunciarmi” su qualcosa. La definizione di “critico” spinge spesso a giudizi e pronunciamenti sempre più personali, estremi, arbitrari e talvolta spocchiosi, da arrivare in qualche caso al pollice verso dell’imperatore romano. Non è cosa utile, questa, né al lettore, né all’artista che non si sente toccato da bordate a senso unico (positivo o negativo che sia), né al giornale che di tromboni e mafiette già deve forzatamente riempire le pagine della politica e del costume. Anche per reagire a questa genia di invasati manichei, i giornali preferiscono le quiete anticipazioni promozionali, i gossip, le interviste “alla memoria”. Chi predilige pallini e faccine di merito, o stroncature fiammeggianti, mi sembra appartenere al passato, o alle ossessioni di chi ne fa uso. E forse paiono residuali anche a direttori ed editori, che ne circoscrivono sempre più gli spazi in minuscole gabbie.

2. Insomma non vedo prospettive rosee per quel genere “desueto”, i cui limiti comprensivi di tic e debolezze, per altro occhieggiano e traspaiono anche nelle generazioni più giovani degli aspiranti critici, e perfino nel web. Difficile non essere settari quando ci si riconosce in una

causa, ma poco utile oggi, forse, che la comunicazione ha aperto oceani sconosciuti, ma dalle ondate poco governabili.

3. Quanto al futuro, non è tanto “la critica teatrale” ad apparirmi buia, quanto il teatro dentro la cultura italiana, o quel che ne resta. Che per ora è poco, ma che potrebbe essere ancor meno in un futuro ravvicinato, se artisti e spettatori non rivendicheranno certi diritti ed esigenze, primari quanto la casa o la scuola. Lì forse ci sarebbe anche un’insperata e incognita funzione per i “critici”, che normalmente parlano moltissimo di spettacoli, di autori e di interpreti, come se questi nascessero “sotto un cavolo”, o arrivassero portati dalla cicogna.

Sergio Colomba (QN-II Giorno-Il Resto del Carlino-La Nazione)

1. Con una situazione così compromessa, rischia di diventare pura accademia il chiedersi se la critica si sia dimostrata capace di cogliere le trasformazioni profonde che il teatro ha registrato, se abbia ecceduto in schematismi obsoleti o in atteggiamenti di casta e setta. Questo può anche essere accaduto. È possibile che la recensione sia diventata niente più che un genere letterario con la connivenza dei critici stessi, o un esercizio saccente e datato. Ed è certamente vero che con la scomparsa di Roberto De Monticelli e di Tommaso Chiaretti è finita un’epoca. Ma se accade,

come sta accadendo da tempo, che in un quotidiano al critico viene precluso di documentare le nuove realtà teatrali e gli eventi più stimolanti perché non interessano, e quindi risultano sgraditi a chi fa le pagine degli spettacoli; se gli spazi vengono erosi sempre più e i pezzi escono regolarmente in ritardo o non escono, significa che a monte di tutto c’è una perdita di ruolo, di autorità e di potere contrattuale.

2. Secondo una celebre e perfida definizione di Léon Bloy, il critico è un tizio che cerca un letto in casa altrui. Oggi però non saprebbe in che casa andare. Un critico di teatro, il domicilio non lo troverà di certo nelle pagine del giornale: al massimo, in subaffitto precario con sfratto imminente. Perché secondo il solito caporedattore o caposervizio, se è davvero bravo, deve saper fare anche (o meglio soprattutto) le interviste, le presentazioni, i pezzi di colore. Possiede un bagaglio di conoscenze specifiche, di memoria, progetti, strumenti? Tutto apprezzabile, e complimenti: lo metta a frutto magari, in una bella intervista.

3. Sui quotidiani, nessun futuro ma una progressiva sparizione. Resta il web forse, restano le riviste specializzate che tuttavia possono contare su una diffusione molto limitata e si trovano a lottare già ora per la sopravvivenza. C’è chi prevede, per un futuro che dovrebbe sicuramente segnare la ripresa a seguito di questa deriva totale, un ritorno delle specializzazioni, dei saperi attrezzati e delle competenze specifiche. Le quali troverebbero così nuova considerazione, nuovo riconoscimento e nuovi spazi per esprimersi. Sinceramente ne dubito.

Franco Cordelli (Corriere della Sera)

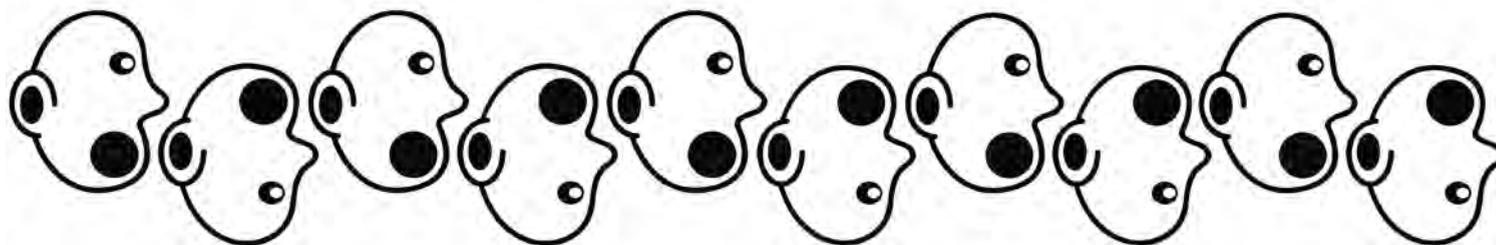
1. La critica è in crisi per una molteplicità di motivi: il primo, fondamentale, è l’abnorme produzione di materiale estetico (o pseudo estetico) e la iper democratizzazione culturale. Non si riesce ad appropriarsene, a catalogarlo e, di conseguenza, a elaborare una categoria critica che sia universalmente valida. Vi è ancora una critica, ma divisa per tribù. Il teatro di ricerca, per esempio, non è più alternativo al teatro tradizionale, ma è una tribù, idem il teatro tradizionale, con le relative sotto tribù. La perdita di credibilità dipende da questo fatto: siamo credibili per alcuni, ma non per tutti. È impossibile creare



Franco Cordelli



Masolino D'Amico



un sistema critico valido per una così sterminata mole di materiali.

2. Il critico oggi è sicuramente un individuo molto appassionato e con poche prospettive, quasi un lavoro destinato a trasformarsi in un hobby. Tra i giovani critici italiani è interessante notare l'aumento del numero delle donne perché sono più brave, appassionate, ci credono di più e sono più portate alle materie umanistiche.

3. Credo che non ci sia un futuro. Sempre più il critico, sposando la sua tribù, sarà un compagno di strada degli artisti, non del pubblico. Quando ero giovane c'erano sette otto critici di riferimento: si sceglieva come riferimento uno o l'altro e costui esercitava la funzione tradizionale della critica, cioè la mediazione fra il prodotto e il pubblico. Oggi questa funzione non esiste più. Sempre meno c'è una professionalità specifica, se non quella che passa sulla rete. I giornali più importanti hanno ancora un critico, ma ormai prevale la cronaca, cioè il mercato. A quale pubblico si indirizza oggi il critico? Ormai è indeterminato, perciò non è più possibile avere un'influenza. Negli anni Settanta era più chiaro a chi ti rivolgevi, si poteva essere critici militanti. Oggi al massimo posso cercare di appartenere meno a una tribù che di un'altra. Ma è una posizione di debolezza, sarebbe di forza se si potesse fare una scelta di campo, ma questo dipende dalla testata per cui si scrive.

Masolino D'Amico (La Stampa)

1. La critica teatrale è in crisi perché i direttori dei giornali non pensano sia più il caso di parlare di teatro. Secondo loro, il teatro interessa un numero troppo esiguo di persone; la tv fa più notizia, perché la guardano milioni. Provate a obiettare loro che tutti coloro che vanno a teatro leggono i giornali, mentre chi guarda la tv ne fa a meno (incoraggiato in questo dai giornali, che dal canto loro gli ripetono che dovrebbe guardare la tv). I giornali sanno di essere condannati al declino e all'estinzione comunque; tuttavia chi li fa, invece di tenersi caro il suo pubblico anziano e abitudinario, gli volta le spalle cercando follemente di piacere a una nuova generazione nata senza i giornali e che ai giornali non si rivolgerà mai.

2. Oggi e in Italia il critico praticamente non esiste più. Il giro dei grandi spettacoli ne fa serenamente a meno, perché la sua approvazione o

disapprovazione è del tutto ininfluenza. I grandi spettacoli, e anche quelli medi, si fanno per abbonati che hanno già comprato il biglietto. Al massimo il critico può aiutare a sopravvivere un piccolo avventuroso spettacolo che non ha distribuzione e che, per trovare ingaggi, conta anche sull'approvazione di qualche competente.

3. Nessun futuro sulla carta stampata. Possibilità sui vari blog. Oggi quasi nessuno consulta un giornale per decidere se vale la pena di vedere uno spettacolo. Io personalmente, prima di andare al cinema (col teatro, è ovvio, ho un altro rapporto), vado spesso a vedere su internet che cosa dice un critico di cui mi fido abbastanza e che scrive su uno di quei fogli che distribuiscono gratis alle stazioni della metro.

Rodolfo Di Giammarco (la Repubblica)

1. La critica è in crisi perché, oggi più che mai, non c'è nulla, da un punto di vista scolastico e di formazione, che predisponga alla cultura, alla sensibilità, al sapere, al partecipare teatrale. Un autogol che invece la critica si è fatta è l'autoreferenzialità. Tutto ciò ha creato un rapporto ravvicinato tra critico e teatranti allontanando il referente vero che è il lettore. Per questa ragione, più che in crisi, la critica teatrale cartacea sta scomparendo o forse avrà un altro destino, fuoriuscendo da quotidiani e settimanali. Al momento non parlerei di un depauperamento dell'informazione e della critica su testate generaliste cartacee a vantaggio di altri media, perché nel web, per ora, c'è sostanzialmente una concentrazione ancora più forte di addetti ai lavori che si consultano come se fosse un enorme blog *ad personam*.

2. Il critico non ha capito che da tempo sta danzando nella sala da ballo del Titanic. C'è una minoranza che riesce a imporre il suo parere, ma non ai lettori bensì ai teatranti, ai teatri e alle istituzioni. I lettori ricevono influenza zero dalle critiche perché non c'è più l'abitudine a concepirle come strumento di insegnamento e orientamento, mentre alcuni decenni fa le recensioni facevano cultura e si leggevano con molta attesa e attenzione. Certo, c'erano altri spazi: come si fa, oggi, a coltivare la qualità in 13 righe? E poi non c'è dubbio che a volte il critico lancia messaggi trasversali che non danno più un termometro credibile di giudizio su uno spettacolo.

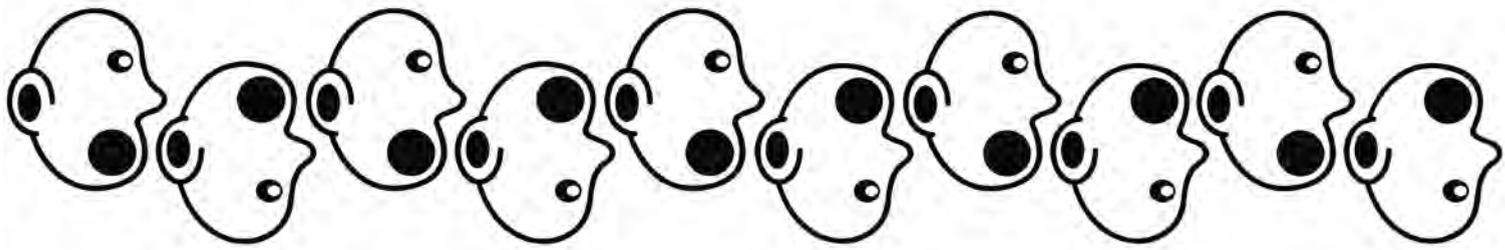
lo. "Sporcarsi le mani", frequentare compagnie, artisti e gruppi è lecito, però poi bisognerebbe avere un bisturi per separare la libertà di giudizio dai legami personali.

3. Sappiamo che progressivamente la critica teatrale abbandonerà le pagine cartacee per posizionarsi sulle versioni online delle testate. Ma in questo modo, lo ripeto, si rischia di finire in una nicchia di addetti che si parlano tra loro. Mi auguro che la professione, benché messa molto male, non sia in estinzione ma solo in via di trasformazione, e bisogna però capire con quali nuove modalità e format.

Lorenzo Donati (www.altrevelocita.it)

1. La critica è in crisi perché a essere in crisi sono l'arte, la società, l'uomo. Dopo decenni di società dello spettacolo, dopo anni di immaginario ammalato di "Saranno Famosi" e di litigi in diretta, quel che resta dello spazio pubblico si confonde in un chiacchiericcio in cui è impossibile prendersela con qualcuno, cioè "criticare". La critica teatrale è in crisi perché non è più in grado di ragionare in maniera complessa, adottando uno sguardo a un tempo tecnico e aperto, specialistico sulla disciplina e in dialogo col mondo che lo circonda.

2. Venendo alla professione, il modello novecentesco del critico/giornalista oggi è impraticabile. Mancano spazi ed economie, come si sa, ma d'altro canto un "cronista drammatico" puro è già di per sé inefficace, manchevole. Esistono certamente alcuni critici/giornalisti, sul web e su carta, ma si tratta di percorsi che rischiano di asfissarsi con l'aria viziata di un ambiente chiuso, spesso letto e commentato solo da addetti ai lavori. Fare una rivista, scrivere sui quotidiani, animare blog e *webzine* sono pratiche importanti ma che non bastano, anche quando vengono riconosciute dall'ambiente teatrale. Anzi, proprio questo è il momento in cui si cade nell'autolegittimazione, quando, convinti di avere una missione evangelizzatrice derivante da un ruolo riconosciuto da noi e dai nostri quattro amichetti, si pretende di parlare a tutti e "di tutto" e si producono vaniloqui su prose da museo. Allora si diviene dannosi, perché al movimento che imporrebbe la coscienza di una crisi si preferisce una statica autoconservazione, in cui difetta il coraggio della scelta.



3. Se ci sarà un futuro, starà dunque nell'agire di chi proverà a fare critica "fuori dalla critica" e spesso anche dalla scrittura, per rilanciare la critica attraverso percorsi molteplici informati da un metodo: laboratori, giornali volanti, incontri pubblici e altre azioni che provino ad allargare i confini del ghetto in cui stiamo intersecando idee, competenze e provenienze, componendo piccole collettività. Un futuro sicuramente instabile, però aperto e non arreso.

Graziano Graziani (www.carta.org)

1. La critica è in crisi perché è in crisi il teatro, e il teatro è in crisi perché è un settore più che marginale nel sistema delle comunicazioni e dell'intrattenimento. Giornali, riviste e tv hanno bisogno di presentazioni più che di approfondimenti, ammesso che si interessino al teatro – la critica chiede troppo spazio e attenzione. Il pubblico dei lettori non è disposto a concedere attenzione al teatro non solo per ignoranza o distrazione, ma perché è il teatro che ha smesso di essere uno dei centri del dibattito pubblico. Un teatro nazionale come elemento organico della vita culturale del paese non esiste più. Esiste però un teatro disorganico, anzi dei teatri, che radunano attorno a loro delle comunità di persone, lontane dalle logiche imperanti. Fuori dall'istituzione il teatro, pur in crisi, prolifera come pratica e contagia gli immaginari. In quei contesti la critica lo segue, pro-



Graziano Graziani

liferando anch'essa nel *mare magnum* del web. Grande effervescenza ma anche grande rischio di autoreferenzialità.

2. In questo contesto il critico (ma anche l'artista) se vuole che il suo lavoro torni a contare qualcosa deve non solo difendere con le unghie e con i denti ogni spazio praticabile, i suoi ma anche quelli degli altri, quelli di cui non condivide idee e pratiche; ma deve anche rigettare ogni settarismo di linguaggio, ogni lessico para-esoterico e ogni pratica da massoneria artistica. E soprattutto deve aiutare queste comunità disorganiche a non chiudersi in se stesse, a non cedere al fascino del settarismo, per entrare in contatto con altre comunità che hanno pratiche o etiche consonanti alla loro: scrittori, cineasti, cioè artisti, ma anche precari e ricercatori. E questo a partire dall'analisi degli spettacoli, cercando punti concreti di connessioni con l'esterno e con il presente, piuttosto che ripiegare sullo specialismo.

3. Il futuro rischia di essere polarizzato tra un'amatorialità dilagante e senza parametri, e un teatro – ammesso che continuino a esistere dei finanziamenti – che sarà visto sempre più come una sorta di affascinante pratica alchemica.

Maria Grazia Gregori (l'Unità, www.delteatro.it)

1. La madre di tutte le domande. Ci sono molti perché a partire dal progressivo "imbarbarimento" di chi gestisce le pagine di cultura e spettacolo. Che magari non sa neppure di cosa si sta parlando perché a teatro non c'è mai stato. Anche ai direttori di giornale che vanno per la maggiore del teatro non interessa proprio nulla: non crea audience, dicono. Spesso le pagine degli spettacoli vengono gestite secondo un'ottica giovanilistica che si crede pagante: ma basta andare a teatro per vedere le sale piene di giovani anche non precettati dalle scuole e non solo di stralunati vecchietti o di scostanti quarantenni. Non si vive di sola discoteca. Anche noi abbiamo la responsabilità di aggiornarci a partire dal linguaggio: non si può pensare di scrivere e dunque di pensare, di guardare le cose come ai tempi dei grandi critici di una volta. Una responsabilità ce l'hanno anche i teatranti: le critiche gli rompono le uova nel paniere, meglio i cosiddetti soffiatti.

2. Mi verrebbe da dire: un sopravvissuto. Che pe-

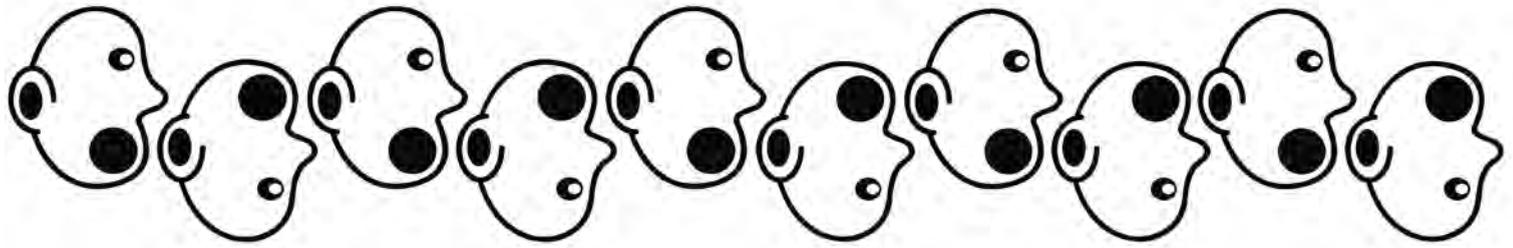
rò ha un bel bagaglio di esperienze, di sogni, di conoscenze, di delusioni. Un tale che ha nutrito progetti, utopie, realizzandole o vedendone realizzare alcune, addirittura. Uno che comunque guarda al futuro perché il teatro lo ama davvero e crede che sia un momento fondamentale del nostro stare al mondo. Uno che ha saputo rinnovarsi, che magari è vissuto all'interno di rivolgimenti estetici, culturali, sociali che hanno lasciato un segno su di lui. Uno che difende il valore della memoria, anche se sa che non è sufficiente. Uno che talvolta condivide con gli artisti un progetto, una storia. Uno che dovrebbe saper scegliere dove stare, vivendo con i piedi ben piantati nel suo tempo ma con uno sguardo anche al futuro.

3. Il futuro non è roseo come non lo è per tutte le professioni che hanno a che fare con la cultura. L'importante non è piangersi addosso, semmai rafforzarsi per uscire dall'idea che si è ciò che si guadagna, un'asfissiante moralità (o immoralità) mercantile che ammorba non solo la nostra società.

Giuseppe Liotta (presidente Anct, Il Giornale di Sicilia)

1. Non credo che la "critica teatrale" sia in crisi. Lo è quella "letteraria", che trova grandi spazi nei quotidiani e ha un numero cospicuo di riviste letterarie specializzate, ma non riesce a confrontarsi su questioni decisive come, ad esempio, il futuro della narrativa in Italia o il rapporto fra letteratura e micro-società. Lo è, già da molto tempo, quella cinematografica svolta nei quotidiani, che ha abdicato al proprio compito di analisi e critica del film, appiattita sul flusso mediatico generale e sulla parola d'ordine: salvate il cinema italiano! Quella teatrale, semmai, soffre di una crisi di crescita: non culturale, non ideologica, non di spazi; ma data soprattutto da una moltiplicazione frenetica e imprevedibile dell'offerta scenica che non permette di vedere e scrivere di tutto. E sono soprattutto assenti – salvo la rara eccezione delle "Buone Pratiche" - gli spazi pubblici (teatri, festival, etc.) per un confronto sulle questioni aperte dal "teatro del presente".

2. Una volta il critico di un quotidiano scriveva anche per la rivista specializzata. E il suo compito era soprattutto di tipo informativo. Oggi, a parte alcuni casi, non è più così: è come se ci fos-



sero degli steccati fra i vari luoghi della “scrittura critica”. Non c’è più quella fertile osmosi fra le diverse tipologie di analisi e di giudizio assolutamente incomparabili fra loro per via del mezzo comunicativo e dei suoi differenti destinatari. Il mestiere di critico teatrale, a mio avviso, avendo uno statuto fluttuante e scarsamente condiviso, si andrà sempre più specializzando non tanto dal punto di vista del linguaggio, ma proprio dei media per cui si scrive (quotidiano, rivista specializzata, sito, radio), inaugurando, per paradosso, una figura di critico teatrale decisamente nuova, a tutto campo, tuttotfare: la presentazione degli spettacoli e la recensione dei medesimi; e poi, le interviste agli attori, ai registi; cose che, un tempo, il “critico titolare” non si sarebbe mai sognato di fare.

3. Un futuro da critico-girovago per vedere tanti spettacoli in Italia e all'estero, e un lungo tempo davanti al computer per scrivere di tutto quello che s'è visto. Un critico scrittore-narratore, più vicino al racconto dello spettacolo che a una sua analisi.

Renato Palazzi (Il Sole 24Ore, Linus, www.delteatro.it)

1. Ci sono stati, senza dubbio, errori e limiti della categoria, a volte lenta nel seguire certi spostamenti in atto, spesso viziata da atteggiamenti più di partigianeria che di semplice schieramento. Non so poi quanto la critica abbia saputo cogliere le innovazioni linguistiche comportate dal mutare dei tempi, dal diversificarsi dei mezzi di comunicazione e dall'uso sempre più diffuso del web: in molti casi siamo ancora fermi al bell'aggettivo, mentre il teatro si sta rapidamente trasformando. Ciò detto, credo che il problema stia soprattutto nella committenza e nell'opinione pubblica di cui essa si fa interprete. A un comune rigetto nei confronti del pensiero critico in sé, cui la società italiana di oggi preferisce l'enfasi promozionale, il gradimento precostituito, la borsa retorica dell'evento “imperdibile”, fa riscontro una convinzione – ormai imperante nel mondo dell'informazione – in base alla quale il teatro non sarebbe che un'espressione “di nicchia”, una sopravvivenza del passato. Da cosa nasce questa convinzione? In parte da un dato reale, dalla crisi delle grandi istituzioni produttive: se il parametro è Stre-

hler, sembra chiaro che un declino si sia oggettivamente verificato. Ma i sostenitori di questa tesi non sanno, per ignoranza o per pigrizia, che ai fasti della regia è subentrata un'altra forma di creatività diffusa, più sparpagliata sul territorio e capace di arrivare a piccole ma molteplici comunità di nuovi spettatori. Limitando, oggi, gli spazi della critica le si impedisce di svolgere il suo ruolo primario, che è quello di seguire e documentare un ricambio generazionale che non ha l'uguale in altri campi.

2. Se il critico, in passato, era un giornalista con regolare contratto da inviato, oggi è un collaboratore sempre più precario, tollerato, messo ai margini. Alla difficoltà economica – chi oggi campa di sole recensioni? – si accompagna una perdita di status culturale: taglia qua, riduci là, alla fine nessuno sembra ricordare che la critica è anche sforzo di penetrazione, impegno intellettuale.

3. Senza spazi riconosciuti, non mi pare che nei giornali ci sia futuro, e i siti web non hanno mezzi sufficienti per pagare: probabilmente l'unico sbocco è il volontariato, o la trasformazione della critica nel prolungamento di un'attività universitaria. Ma magari fra qualche anno le cose torneranno a cambiare.

Carlo Maria Pensa (Libero)

1. La critica è in crisi perché nelle redazioni dei quotidiani e dei periodici l'ignoranza culturale e l'indifferenza professionale delle nuove generazioni che dovrebbero avere un minimo di conoscenza del mondo dello spettacolo escludono il teatro drammatico dall'interesse del pubblico. Cinema, televisione, musica, con il corredo dei loro personaggi, delle loro curiosità, dei loro bilanci, riempiono a sufficienza le pagine. Si ignora, oltretutto, che la critica – diciamo meglio, la cronaca drammatica – dovrebbe essere, come fu a lungo in passato, non soltanto un meccanismo di informazione per il pubblico, ma anche uno strumento di vita per la storia dell'arte e di interesse per chi al teatro – sulla scena e tra le quinte – si dedica.

2. Chi è il critico oggi? È un rispettabile “ex” che continua a credere nella importanza del suo lavoro, cercando di far capire quello che scrive. E non sempre ci riesce.

3. Un futuro di rimpianti. A meno che... Tutto può succedere, a questo mondo: potrebbe suc-

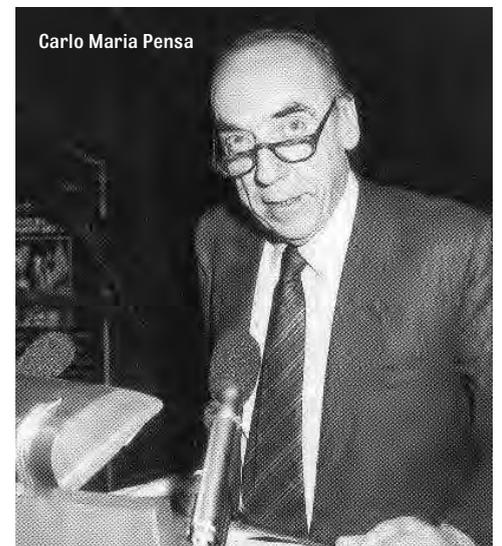
cedere, per esempio, che una sera il direttore di un grande quotidiano assistesse, per caso, a uno spettacolo di prosa e che qualcuno gli dicesse di che si tratta. Una scoperta che lo indurrebbe a incaricare un suo redattore di scriverne.

Magda Poli (Corriere della Sera)

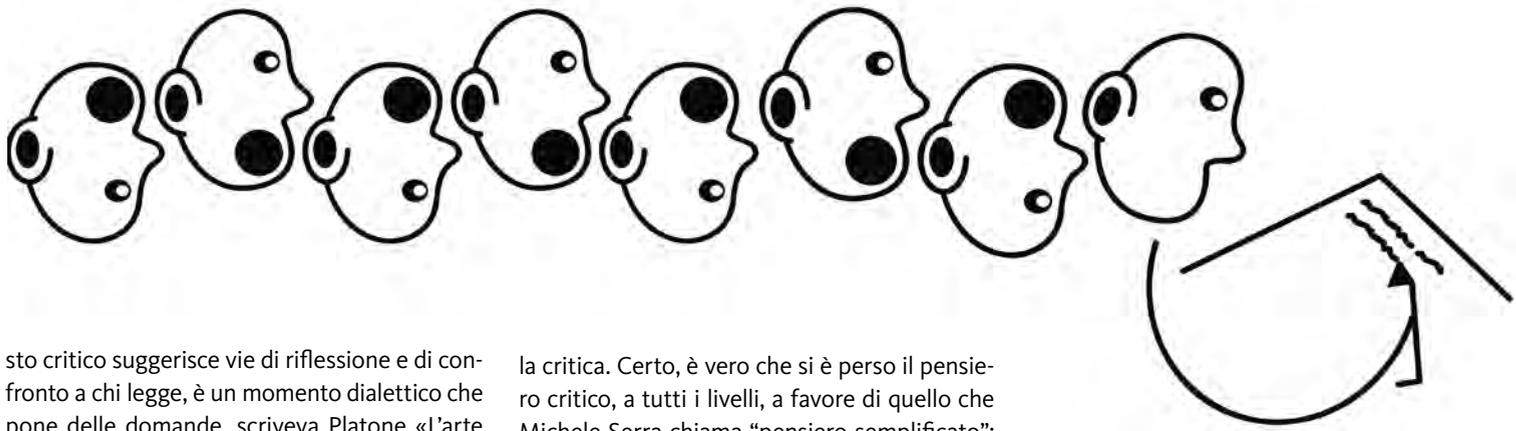
1. Che sia in crisi la critica è un'evidenza. E ci si domanda perché. Non facile risposta. Ma credo che sia semplicemente, purtroppo, lo specchio di una realtà culturale di un Paese, il nostro, che vuole cancellare ogni senso critico per meglio non fare pensare la fantomatica “gente”, che adora il “pensiero unico”, e che riconduce ogni avvenimento al consenso e a considerare ogni idea una merce. Quanto consenso ha? Molto? E allora va bene. Poco? Allora non è nulla, è solo per *radical chic* un po' annoiati. La libertà del ge-



Renato Palazzi



Carlo Maria Pensa



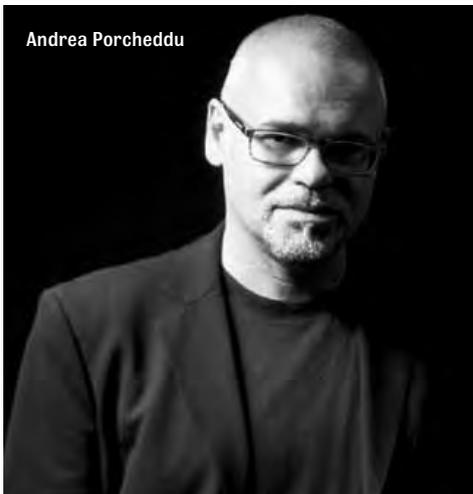
sto critico suggerisce vie di riflessione e di confronto a chi legge, è un momento dialettico che pone delle domande, scriveva Platone «L'arte del domandare è l'arte del domandare ancora, ossia l'arte stessa del pensare».

2. La critica offre una lettura informata, una messa in prospettiva estetica sia dell'opera sia del regista, un'interpretazione che si mette all'ascolto delle intenzioni di una creazione e che sa prendersi il rischio della propria analisi. Un critico è uno spettatore privilegiato che ha le conoscenze per restituire il contesto della creazione e aiutare il lettore a formarsi un'opinione e a arricchirlo culturalmente. Un critico dovrebbe capire e scoprire le nuove tendenze, i nuovi artisti e svelarne l'originalità. È colui che segue il lavoro degli artisti e la loro evoluzione o involuzione sottolineandole. Un pezzo critico può essere uno stimolo, una traccia e anche una memoria di quest'arte effimera che è il teatro.

3. Un critico dovrebbe poter essere propositivo. La critica dovrebbe interrogare e interrogarsi, essere un momento dialettico anche per l'artista al momento della creazione. Credo che, come si diceva un tempo, la critica debba ricominciare a "sporcarsi le mani" e capire che siamo tutti sulla stessa barca, dalla stessa parte della barricata e resistere perché un futuro senza critica è un futuro senza testimoni: è un futuro senza libertà.

Andrea Porcheddu (www.delteatro.it)

1. Direi di superare questa visione "necrofila", questa constatazione di morte presunta del



Andrea Porcheddu

la critica. Certo, è vero che si è perso il pensiero critico, a tutti i livelli, a favore di quello che Michele Serra chiama "pensiero semplificato": ossia la superficialità, la stupidità, la volgarità, l'ironia dilagante. Cerchiamo di rivendicare il nostro ruolo, il nostro compito non tanto e non solo in quanto "critici teatrali", piuttosto come cittadini, vigili, attenti, capaci ancora di giudicare e di indignarci. Non tutto va bene. Possiamo ricominciare a dirlo, anche a costo di apparire pedanti. Usciamo dalla visione "labirintica" della realtà, superiamo le prospettive apocalittiche dei grandi "pessimisti" – da Adorno a Baudrillard e Agamben, passando per Debord – ritroviamo il gusto e la forza dell'esperienza.

2. Forse parlerei di responsabilità: chi si occupa di questo mestiere ha innumerevoli responsabilità che superano gli obblighi deontologici. Ce lo ricorda bene George Steiner: verso l'immenso patrimonio del passato, avviare un confronto sistematico con le opere, per capire cosa ci parla ancora con freschezza e franchezza. Nel labirinto del virtuale, il critico può rompere le barriere del linguaggio, della distanza, delle differenze imposte, e tessere reti, favorire incontri, instaurare dialoghi. Rispetto al presente, infine, il critico ha una doppia responsabilità: ritrovare la serenità del giudizio (non tutto quello che è Nuovo o Contemporaneo o Giovane va bene in quanto tale...) e testimoniare, intervenire, ritrovare (e reinventare) il proprio ruolo di intellettuale come forma di militanza, lottare attraverso gli scritti: fare agire le parole!

3. Il futuro ce lo dobbiamo inventare, giorno dopo giorno. Ripensare questo mestiere, declinarlo al presente: cercando di ritrovare un senso etico profondo, l'azione critica può far superare quei pregiudizi di cui siamo infarciti. Occorre essere aperti al mondo dell'opera, senza sovrapposizioni o indicazioni. Ponendosi e ponendo domande, incessantemente. Non accontentandosi della facciata, di quel che appare e di quel che ci dicono. La professione del critico teatrale è corrotta, ma la critica non è morta.

Domenico Rigotti (L'Avvenire)

1. La domanda non è certo nuova. Si trascina dal dopoguerra, o perlomeno dagli anni Sessanta. Da quando la figura del critico ha do-

vuto assumere una posizione diversa, confrontarsi con un teatro che andava mutando. Con il sorgere della cosiddetta avanguardia, e dunque il modo di concepire il teatro non più basato soltanto sulla parola. Ciò però anche in concomitanza con l'avvento di nuovi media e in specie la televisione che hanno fatto abbassare l'interesse per il fatto teatrale. Fino a quegli anni la critica italiana si fondava su una certezza ereditata dal periodo prebellico: la riforma di cui il teatro aveva bisogno doveva essere discussa, avviata e realizzata sul principio del teatro di parola commentato dalle immagini. Di qui lo sforzo deve consistere nel valutare degli interpreti in rapporto a un testo, a un autore e nell'indirizzarlo verso la conquista di un'immagine fedele. Cessata quella funzione, il critico non è stato più in grado di cogliere la nuova evoluzione.

2. Uno, sia un intellettuale o un cronista esperto di fatti teatrali, che ancora crede, o finge di credere, nel valore del teatro, ma che nella realtà opera (almeno nella stragrande maggioranza) con criteri antiquati. Curioso sempre, il critico, di ciò che succede intorno a lui e dei nuovi fenomeni che avanzano, ma incapace di trovare un vero *feeling* con il lettore o spettatore e naturalmente con i teatranti. In fondo, finché gli viene permesso almeno sui media cartacei (altro, ma finora più marginale, è ciò che viaggia online), il cosiddetto critico vive in una sua dorata solitudine.

3. Il futuro? Un ruolo sempre più subalterno, a meno che non si riesca a creare una classe di veri specialisti, che, pur costretti a operare attraverso difficoltà impensabili, riescono ad allacciarsi al pubblico che ancora aspira a un "nuovo sapere". Dei "carbonari" che diano vita a un nuovo Risorgimento. Soltanto così il critico può ancora aspirare a quel ruolo di mediatore (e complice) fra chi il teatro lo fa, lo produce, è la sua carne, e il pubblico che di quell'eucarestia prova il bisogno. Impresa non facile. Diciamo pure di Sperante. Sì, di Sperante.

Per una Carta dei Diritti e dei Doveri del Critico

di **Claudia Cannella**, della redazione e dei collaboratori di *Hystrio*

In occasione delle “Buone Pratiche” torinesi dello scorso febbraio, anche *Hystrio* si è voluto cimentare con un intervento “a tema”: un decalogo dei diritti e dei doveri del critico. È stato, ed è, il tentativo di dare una forma scritta a ciò che in modo istintivo, confuso e contraddittorio abbiamo cercato di essere in questi anni. Con la consapevolezza che, oggi più che mai, cercare di stabilire delle regole e rispettarle è azione guardata con sarcastico sprezzo, è lotta quotidiana, è rifiutarsi di aderire alla massima “se lo fa lui, lo posso fare anch'io”. Vogliamo parlare della Critica teatrale, di chi la fa e di come viene fatta. Di come, prima di lamentarci degli spazi che si riducono, dell'ignoranza e del qualunquismo dei caporedattori e dell'indifferenza dei media, sia necessario capire perché contiamo così poco, quale dovrebbe essere il nostro mestiere, per chi scriviamo e, soprattutto, come vorremmo essere per non assomigliare a chi non ci piace, a chi ha avuto e continua ad avere forti responsabilità etiche e morali riguardo la decadenza della nostra professione.

Crediamo che il nostro lavoro debba essere innanzi tutto un servizio nei confronti del lettore-spettatore e degli artisti e che sia necessario un ascolto costante, per trovare il giusto punto di equilibrio tra il distacco critico e la partecipazione alla comunità teatrale. Ma una partecipazione non gerarchica, perché è ora di smetterla di pensare che siamo i padrini e i padroni degli artisti. Gli artisti non sono di nessuno e non esiste un diritto di primo sguardo su di loro. Vorremmo semplicemente avere il diritto, il dovere, il fine del contagio, ossia di riuscire a trasmettere l'amore per il teatro raccontandone magie e bellezze, ma anche limiti e cialtronerie. Perché insieme alla passione, nasca e si sviluppi quello spirito critico e autocritico di cui tanto si sente la mancanza nella società italiana. E non solo a teatro.

Per tutte queste ragioni, abbiamo pensato che la nostra Buona Pratica era mettere nero su bianco come vorremmo poter esercitare al meglio il nostro mestiere, definendo diritti e doveri, e respingendo le continue deroghe alla deontologia professionale, deroghe a cui non vogliamo più assistere in modo passivo o, peggio, con quell'infido spirito assolutorio che ci fa sentire tutti sulla stessa

DIRITTI E DOVERI

1. Il diritto di scrivere in piena libertà

ma il dovere di argomentare, senza presunzioni aprioristiche di saperi e competenze, pesando le parole ma usando parole pesanti quando necessario

2. Il diritto di scegliere

ma il dovere di andare a vedere di tutto

3. Il diritto di "sporcarsi le mani", di mettersi alla prova nelle diverse professioni del teatro, di avere amici e amanti in scena o dietro le quinte

ma il dovere di non recensire spettacoli in cui si è coinvolti a vario titolo (se ci sono in scena amici, parenti, amanti; se si è tradotto il testo; se il proprio lavoro si è spostato in settori contigui come direzione/lavoro in festival, ufficio stampa, organizzazione, distribuzione...)

4. Il diritto di non essere sempre reperibili e di pretendere professionalità, efficienza e senso dell'opportunità dagli uffici stampa

ma il dovere di non essere mai scortesii

5. Il diritto di farsi viziare da teatri, festival e operatori

ma il dovere di non pretenderlo, di non abusarne, di ringraziare sempre e di non comportarsi come in villeggiatura

6. Il diritto di essere soggettivi e difendere i propri gusti

ma il dovere di leggere tutte le sere due spettacoli: quello che si svolge davanti ai nostri occhi e quello che si svolge accanto a noi, in platea, domandandoci sempre: “Consiglierei questo spettacolo a un amico che non si occupa di teatro?”

7. Il diritto di addormentarsi e andare via all'intervallo

ma il dovere di non russare e, se si deve poi recensire, di restare svegli e di rimanere fino alla fine

8. Il diritto di manifestare le proprie emozioni

ma il dovere di non eccedere

9. Il diritto di scrivere con il proprio stile

ma il dovere di chiedersi per quale tipo di lettore si stia scrivendo, di evitare autoreferenzialità e autocompiacimento, rimanendo intelleggibili e ricordandosi che il confronto passa attraverso la comprensione, non solo dei propri colleghi

10. Il diritto di dormirci sopra una notte prima di esprimere un giudizio

ma il dovere poi di esprimerlo

barca. No, noi da anni ci sentiamo su un'altra barca e cerchiamo quotidianamente una rotta diversa. Ma navigare a vista, per quanto molto poetico, lascia spazio ad ambiguità e approssimazioni. Perciò, senza voler esse-

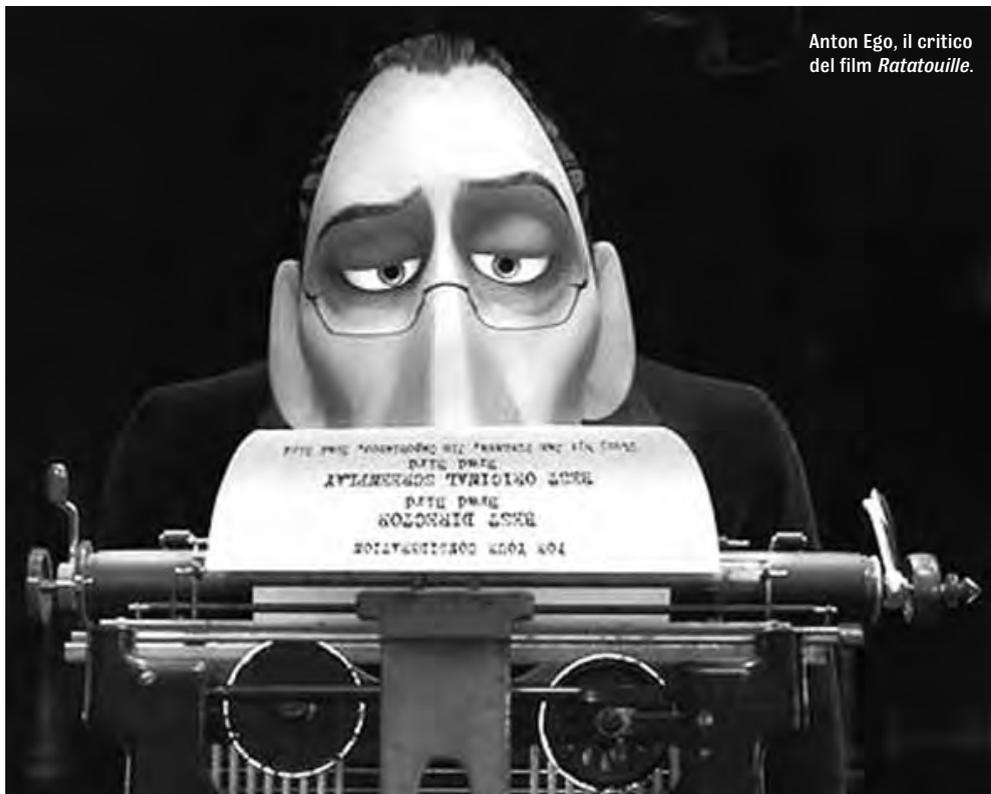
re draconiani, abbiamo voluto disegnare una “Carta dei diritti e dei doveri del critico”, nata assemblando i pensieri e le urgenze di chi lavora all'interno della direzione e della redazione di *Hystrio* e di chi ci collabora. Eccola.

Paola Abenavoli, Nicola Arrigoni, Sandro Avanzo, Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Albarosa Camaldo, Claudia Cannella, Laura Caretti, Davide Carnevali, Sara Chiappori, Tommaso Chimenti, Rita De Grandi, Giorgio Finamore, Renzo Francabandera, Renato Gabrielli, Pierfrancesco Giannangeli, Gerardo Guccini, Katia Ippaso, Margherita Laera, Giuseppe Liotta, Sergio Lo Gatto, Fausto Malcovati, Stefania Maraucci, Antonella Melilli, Pier Giorgio Nosari, Simone Nebbia, Giuseppe Montemagno, Gianni Poli, Andrea Porcheddu, Valeria Ravera, Domenico Rigotti, Roberto Rizzente, Maggie Rose, Laura Santini, Alessia Stefanini, Francesco Tei, Pino Tierno, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Giusi Zippo.

Noi, quarantenni senza padri e senza un testimone da passare

Troppo giovani per essere maestri. Ma troppo vecchi per condividere certi nuovi entusiasmi. La generazione dei Novanta si è fatta grande, si è lasciata alle spalle le risatine di benvenuto, ma occupa ben poche poltrone: gli arzilli settantenni hanno spaccato tutto (o quasi), le nuove generazioni giocano con i cocci. Quale futuro?

di **Andrea Porcheddu**



Anton Ego, il critico del film *Ratatouille*.

Scrivere di critica fa l'effetto di uscire di casa in pigiama. Ci si vergogna sempre un po'. Nessuno lo fa o, se capita, ci si maschera dietro un sorriso di circostanza, magari allargando le braccia, quasi a dire: «cosa vuole, mio caro, la situazione è quella che è...». E infatti il dibattito sullo stato della critica teatrale in Italia (sugli strumenti, sulla deontologia, sui linguaggi, sugli scopi..) langue: è il mormorio sommesso al capezzale di un malato grave. Nessuno alza la voce, da tempo. Sconveniente parlare di certe cose. Affrontare il tema delle generazioni, poi! del ricambio generazionale! Prendete la nostra, di generazione: i quarantenni (ormai quasi cinquantenni). Siamo figli di Ugolino. Ci hanno mangiato in testa, ci hanno mangiato la testa. Nella rutilante gerontocrazia italiana, infatti, la critica non fa eccezione. Vige sempre il diktat di Arbasino: brillante promessa, solito stronzo, venerato maestro. Solo che la categoria intermedia dura anche venti o trenta anni. Gli arzilli settantenni – lucidissimi, per carità

– non mollano. Il problema è che «dopo di loro il diluvio»: tirano il catetere in palcoscenico e sbaraccano. Non c'è eredità, non c'è (stato) alcun passaggio di consegne, anzi. Risatine scanzonate di fronte a quella decina di giovanotti e giovanotte che agli inizi degli anni Novanta cominciava a pensare a questo strano mestiere. Poi è andata come è andata: molti hanno cambiato strada, alcuni con successo, senza rimpianti; altri con rancore e amarezza. Chi resta si barcamena tra fallimenti privati o pubblici e ansia conseguente per arrivare a fine mese (a meno di non trovare il "patron" di turno, politico o teatrale, meglio se tutti e due, che aiuta a "far strada"). Intanto i maestri, sempre più venerati omaggiati temuti, fanno e disfano carriere, stagioni, programmazioni. Poco importa se si perdono lettori, se si perde credibilità, se si svuota dal di dentro un mestiere che avrebbe senso oggi più che mai. Qualcosa sta cambiando? Pare. Forse grazie a un rinnovato (o nuovo del tutto) fervore pedagogico, complice l'ormai sventrata Università

italiana. Sono tornate in auge le cattedre di Metodologia della Critica, si sono moltiplicati corsi, laboratori, iniziative editoriali (la grande lezione di Leo de Berardinis: «servono le cantine della critica», diceva). E ci sono dei segnali, sorprendentemente. I giovani critici. Come accade anche per la scena, i "giovani" sono accolti con entusiasmo, immediatamente accreditati, citati, invitati, ascoltati. Vanno in tournée. La speranza è che facciano tesoro degli errori passati, che evitino di porsi come nuovi "baronetti", che intendano la militanza in modo sano. Nella scrittura si intravedono già stili interessanti, competenze e cultura. Anche se spesso gli articoli sembrano ancorati a una sorta di *new journalism* contemporaneo, basato non più sul «Be there», ma su un nuovo «I'm here»: quasi che la narrazione logistico-geografica-climatico-alimentare serva a giustificare il racconto (sono qua, mi mangio la pizze, incontro un amico, vado a teatro...). Altro rischio è quello dell'entusiasmo preventivo (va tutto bene, visto che ci accreditano); oppure l'estremo opposto, lo scontento generazionale (tutta roba vecchia) che si traduce anche nell'entusiasmo tra coetanei (parliamo solo del nuovo teatro perché è "nostro"). L'eccesso di tendenza (e quindi tendenziosità) è riscontrabile facilmente, soprattutto tra chi si è "formato" in una poetica – Raffaello Sanzio, su tutti –, con la conseguenza che il linguaggio si adegua troppo alle estetiche e alle liriche dell'artista di turno. Però, questa nuova ondata critica ha meriti indubbi, e va seguita (e difesa) con grande attenzione: un manipolo di eroi. Si incontrano, parlano tra loro, si confrontano anche duramente, partecipano attivamente. Rivendicano serenamente il proprio ruolo rispetto a chi il teatro lo fa in scena: hanno scelto la critica. E noi? Noi quarantenni possiamo semplicemente assistere o osteggiare. Oppure possiamo contribuire alla creazione di una nuova fase, possiamo continuare ad accompagnare questi percorsi (alcuni di noi lo fanno), certo a debita e rispettosa distanza, senza mettere etichette o casacche. Possiamo aprire le porte a pensieri e sguardi diversi. Magari creando, anche, le condizioni per la nostra sostituibilità. ★

Giovani critici crescono online fra talento e frustrazioni (cartacee)

Nata e cresciuta con Internet al proprio fianco, la giovane generazione della critica teatrale combatte una silenziosa lotta per riformare la professione (quasi) più antica del mondo. Pochi i maestri, tante le scuole di pensiero: a unirli l'amore incondizionato per le arti performative. Mentre si tenta di mettersi in luce, fra scetticismi e luoghi comuni.

di Sergio Lo Gatto

Nel dossier scorso, dedicato al rapporto tra teatro e nuovi media, è già stato ampiamente dimostrato che la pagina elettronica, in un momento storico in cui la cultura perde terreno e righe sui giornali, è divenuta ormai il campo d'azione preferito di molte realtà, anche grazie all'intuibile prospettiva di un sollievo di carattere economico. Tuttavia, se si vuole affrontare il concetto di "giovane critica", il primo termine a dover essere

riconsiderato è proprio quello di "nuovi media": la classe 1976-1987 ha cominciato a lavorare quando Internet era già una realtà consolidata. Per quanto la possibilità di scrivere su supporti cartacei vari di zona in zona (abitare in realtà più piccole facilita la raggiungibilità dei suoi organi di informazione), la cosiddetta giovane critica appare generalmente più attiva online (i siti "giovani" più frequentati sono altrevelocita.it, ateatro.it, dramma.it, drammaturgia.it, iltamburodikattrin.com, klpteatro.it, scanner.it, stratagemmi.it, teatro.org, teatroecritica.net, teatroteatro.it), anche perché la piattaforma telematica offre la possibilità di diversificare i contenuti e di pubblicare inserti audio e video, mezzi al passo coi tempi.

Se si incrocia la questione della capillarità e dell'accessibilità del web con quella della giovane età dei redattori, ecco spuntare il luogo comune secondo cui la carta stampata resta ancora un supporto più accreditato dell'elettronico. La qualità dei contenuti di certe riviste, è messa in dubbio per la loro presunta derivazione dalla forma blog, stendardo di una libertà d'espressione senza crediti richiesti. Una reazione naturale da parte delle pubblicazioni online sembra essere quella di un'ulteriore specializzazione, di un differenziarsi che si faccia antidoto all'omologazione. Ed è sempre più facile, a ben guardare, distinguerle una dall'altra: alcune puntano più alla cronaca teatrale, altre all'approfondimento per argomenti, per una è più importante segnalare gli eventi, per l'altra il fulcro è la mediazione culturale. Fatte le dovute eccezioni, si può di certo osservare come la maggior parte della giovane critica tenda a focalizzare la propria attenzione e il proprio approfondimento su quel genere di teatro che dimostra di saper rischiare, che gioca con i linguaggi. Quel "teatro contemporaneo" per cui in molti ancora tentano di trovare definizioni che conservino la sana corruttibilità della materia.

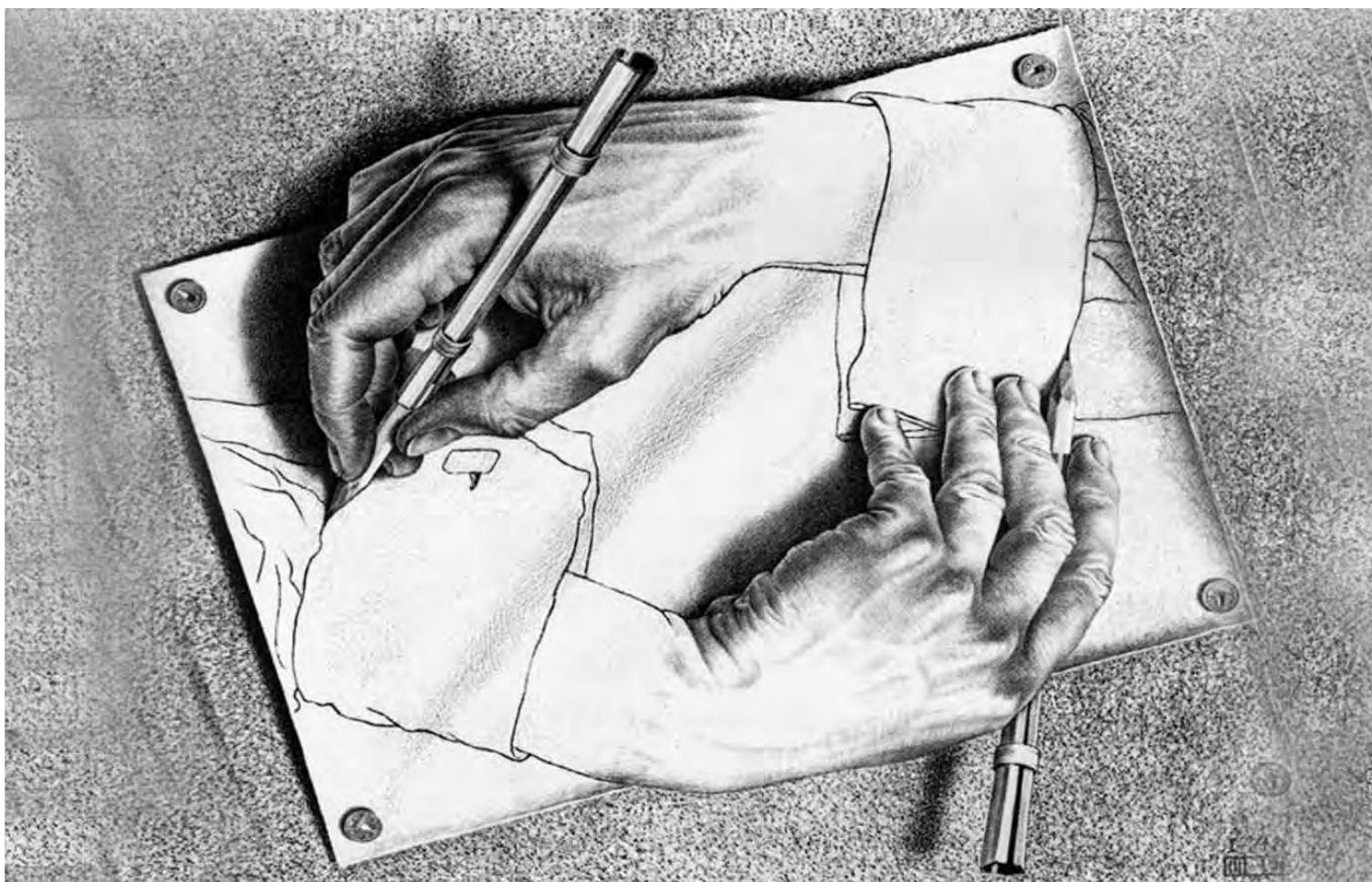
Se guardiamo alla questione della formazione, comincia a decadere l'equazione – un po' mitica, un po' reale – critico=artista fallito. La maggior parte dei giovani critici, infatti,

proviene da un percorso accademico, al punto che, chiedendo in giro quali siano i maestri di riferimento, ci si potrebbe imbattere in Barthes, Baudrillard, Deleuze e magari Ripellino piuttosto che giornalisti di altre generazioni o artisti-teorici alla Brook, Craig o Kantor. Questo in qualche modo allontana dai cosiddetti "decani della critica", nei confronti dei quali è ancora sensibile, purtroppo, una distanza fondata sull'impossibilità di condividere certi spazi. In altre parole, se per un trentenne è difficile dividere la pagina di quotidiano con un settantenne, non accade nemmeno che quest'ultimo pubblici spesso su una pagina web. Il punto di forza della nuova generazione sembra essere la ricerca di un rinnovamento del modello, di una ricostruzione (piuttosto che di una restaurazione) del pensiero critico, tendenza per certi versi responsabile di un fenomeno importante: il dialogo instaurato tra la giovane critica e la generazione immediatamente precedente. Alcuni dei progetti editoriali elencati in precedenza, derivano infatti da un contatto diretto tra critici e "studenti" (Andrea Porcheddu e *Il Tamburo di Kattrin*, *Altre Velocità* e Massimo Marino).

Volendo dare respiro anche all'autocritica, queste righe rischiano forse di costituire una riflessione troppo "a tavolino" intorno alla giovane critica, essere fantasmatico che corre il rischio di prendersi troppo sul serio, di buttarsi sotto i riflettori di un pericoloso "manifesto di categoria". Più importante è limitarsi a individuare un'urgenza: barattare differenze anagrafiche con la prospettiva di un muoversi comune. È questo forse l'unico punto comune di tutta la generazione, che non riconosce una direzione unica, non segue (fortunatamente) una corrente di pensiero, a oggi resta dinamica. Di certo abitiamo un pianeta che ha cominciato a girare e che, per la prima volta dopo anni, al moto di rotazione ha l'opportunità di aggiungere quello di rivoluzione. ★

La lectrice soumise di Renée Magritte.





Chi giudica il giudice? La parola ai teatranti

«Crepino gli artisti», proclamava Kantor. E i critici? Indagando sullo stato della professione, abbiamo interrogato artisti e operatori su qualità e difetti di noi stessi, in un cortocircuito emotivo che abbiamo preteso il più franco e spregiudicato possibile. Ne è uscito un quadretto di sana disperazione, fra chi ci dà per morti e chi infierisce sul cadavere, chi ci vede in via d'estinzione (come i panda) e qualche raro ottimista. Ovviamente per tutti (o quasi) rimaniamo necessari. Almeno finché c'è vita. Un ringraziamento a tutti coloro che hanno risposto, in rigoroso ordine alfabetico. Ma un ringraziamento anche a chi abbiamo rincorso senza risultato: tutta esperienza.

a cura di Diego Vincenti

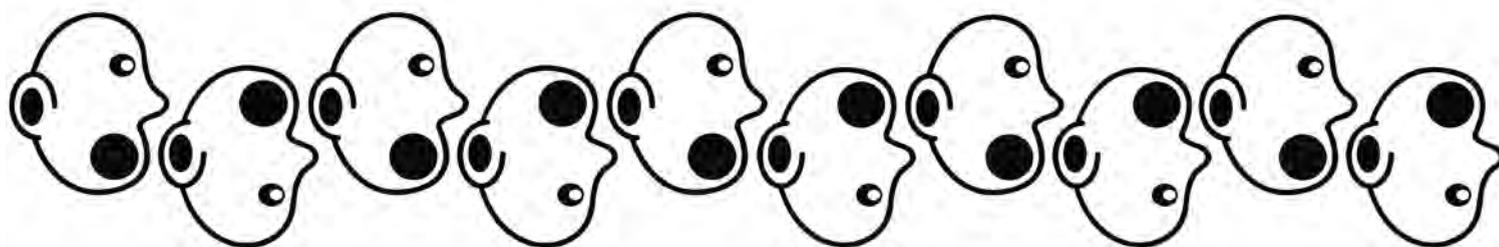
Fabrizio Arcuri (regista)

Credo sostanzialmente che bisognerebbe riflettere sul ruolo dello spettacolo dal vivo, sul ruolo dello spettatore e infine sul ruolo della critica. Inevitabilmente e in modo anche un po' sotterraneo subdolo o involontario, i contenuti lentamente si sono assuefatti ai contenitori, così gli spettacoli si sono adeguati alle modalità produttive, gli spettatori agli abbonamenti e la critica al trafiletto. Dunque in questi termini, nessuno dei tre ruoli in realtà corrisponde più alla propria necessità se non a quella del contenitore. A questo punto cre-

1) Per quale motivo, secondo voi, la critica deve continuare a esistere?

2) Per quale motivo, invece, la critica non merita di vivere o, anche se sparisse, nessuno se ne accorgerebbe?

do che tutto abbia un senso e una necessità se è in grado di dimostrarlo e questo è l'invito che mi faccio, che faccio al teatro e che faccio alla critica teatrale. Nello specifico penso che internet, i blog e i siti online, abbiano il pregio di lasciare spazio alla produzione di pensiero. E che la possibilità insita nel mezzo di dialogare con i fruitori, rimetta in funzione un ruolo attivo dello spettatore che ridiventa parte fondamentale di questa triangolazione. Si tratta probabilmente di rintracciare nuove strategie per consentire al teatro, di capire con chi sta parlando, perché e come. Le nuove generazio-



ni vanno a fatica a teatro perché non capiscono cosa stanno vedendo. Quello che vedono si appoggia a convenzioni che non conoscono e niente li aiuta a conoscerle, né le convenzioni scendono a patti per statuto con la contemporaneità. La critica dovrebbe in teoria entrare in mutuo soccorso a facilitare il dialogo nel bene e nel male, per sollecitare una lettura che vada al di là del gusto personale che altrimenti non può che essere predominante e formata dai modelli televisivi.

Babilonia Teatri

1. La critica deve continuare a esistere: quando è terreno di dialettica e di confronto, quando è luogo di riflessione, quando prova a tracciare delle linee, quando tenta di disegnare quello che accade, quando cerca di nominarlo, di comprenderlo, quando non pretende di cristallizzare una materia in divenire ma si pone come stimolo e specchio di quel che vede.

2. La critica non merita di esistere: quando è esclusivamente gusto personale, quando pretende di essere oggettiva, quando si ferma alla superficie, quando si limita a schierarsi, quando non va oltre la trama e gli interpreti, quando non si occupa di quello che vede, ma di quello che avrebbe voluto vedere o azzarda ipotesi su come o cosa si doveva fare.

Silvio Castiglioni (direttore artistico Crt Milano)

1. Il critico difende lo spazio e il lavoro dello spettatore, come diceva Leo de Berardinis, che distingueva fra spettacolo (qualcosa che si dà da consumare) e teatro, che chiede e implica il lavoro creativo dello spettatore. Peter Brook dice che quando il ritmo in scena è offeso, anche la schiena del pubblico fatica. Il critico dovrebbe essere chi spiega allo spettatore perché la sua schiena è stanca o invece vibra di contentezza. Ma oltre a questo difendere anche il lavoro dell'artista. Perché tutti noi sogniamo un critico che ci accompagni nei nostri primi passi e nelle nostre prime cadute, e a volte un cartello che ci indichi una zona di pericolo è utile. È un *maternage*. Anche perché l'attore antropologicamente è un bambino, ha bisogno di essere riconosciuto e amato.

2. Resta difficile parlare di un mestiere così in-

grato. Ma quando il critico non svolge questa doppia azione di *maternage* e di difesa dello spazio creativo dello spettatore, allora non interessa. A volte mostrando parassitismo culturale, come se si impossessassero dello spettacolo per sfoggiare altro. Ma la critica non deve essere salottiera, ma caritatevole e spietata.

Emma Dante (regista e drammaturga)

1. La critica è necessaria per tracciare un itinerario su cui far muovere il pensiero e l'analisi di ciò che vediamo e ascoltiamo. Spesso il pubblico non ha gli strumenti per leggere uno spettacolo, il critico dovrebbe fornirglieli. La critica non dovrebbe servire invece a fare il bello e il cattivo tempo di uno spettacolo o di un'artista condizionando la vendita e lo scambio del suo prodotto. La critica in Italia, a mio avviso, è un po' troppo aristocratica e conservatrice, legata a citazioni letterarie e a suggestioni classiche. Quando faccio o vedo spettacoli di nuova drammaturgia, ho sempre la sensazione che la critica non sia del tutto libera dai riferimenti classici e abbia l'esigenza di aggrapparsi a citazioni e analisi legati a opere e autori consolidati. Sento una forte necessità di una guida ma constato sempre di più una mortificazione dello spazio dedicato al teatro, i giornali mostrano paginoni interi su presentazioni di eventi e artisti, ma poche e striminzite righe su riflessioni che invece andrebbero approfondite dopo aver visto lo spettacolo.

2. Uno dei motivi per cui la critica non merita di vivere e per cui, anche se sparisse, nessuno se ne accorgerebbe, è proprio la mancanza di lettori a cui dovrebbe lanciare il messaggio. Lo spettatore non si sente guidato, è demotivato in partenza, non legge la recensione per farsi un'idea e scegliere di andare a fare quell'esperienza, si allontana perché non si riconosce come destinatario di quel pensiero in quanto quel pensiero sempre di più rischia di essere autoreferenziale, proiettato in un circuito di soli addetti ai lavori.

Natalia Di Iorio (organizzatrice teatrale)

1. Si parte da una situazione di svantaggio. Ovvero la mancanza di spazi sui quotidiani. Il teatro non ha nessun posto, è al gradino più basso nell'interesse dei capiservizio, si confonde criti-

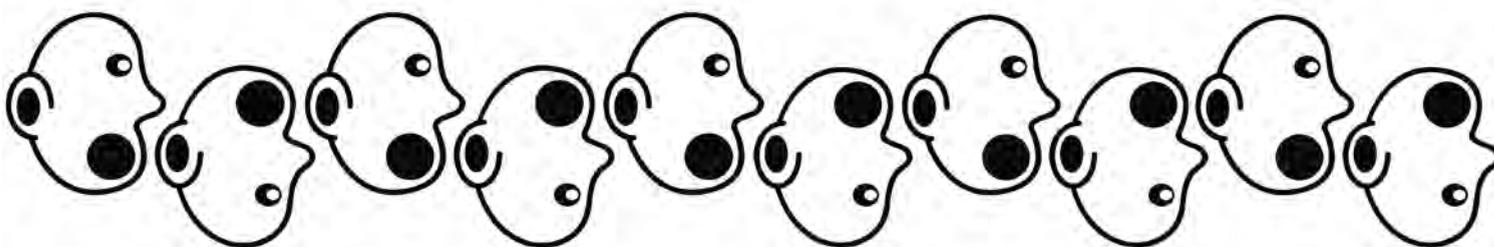
ca e informazione. Questo all'interno di un contesto profondamente mutato. Tanti anni fa un articolo positivo o negativo poteva davvero influire sull'esito di uno spettacolo, sugli incassi, sulla tournée. Ora non è più così, ma rimane come confronto fondamentale per i teatranti, che altrimenti non avrebbero più nessun tipo di interlocutore se non un pubblico spurio nel gusto, influenzato da altri media.

2. Due i vizi. Mi pare che troppo spesso il critico non abbia fiducia nel proprio lavoro e fa altro. Ma questo mischiarsi alla vita pratica del teatro non giova, confonde. Come non fanno bene i pregiudizi, difetto che può essere allargato a tutto il teatro, da sempre scisso in correnti. Questo aspetto trasposto sulla critica, rischia seriamente di danneggiare artisti e spettacoli, alcuni ignorati per pregiudizio, altri alla prima opera innalzati già a fenomeni. Un atteggiamento pericoloso, che non dà tempo ai giovani di crescere e che nasconde una volontà di scoperta da parte del critico, che al contrario dovrebbe limitarsi ad accompagnare un lavoro in cui crede.

Sergio Escobar (direttore del Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa)

Le due domande non possono che avere una sola risposta. Lo dico convinto: sarebbe ora di smettere di suggerire, in questo caso ai critici teatrali, che cosa devono fare. Devono essere proprio loro, i critici, a cercare e a "suggerirsi", tastando il polso non solo degli equilibri redazionali, ma soprattutto delle opportunità, delle attese, delle "necessità" che la gente esprime in un contesto informativo disorientante e molto più complesso rispetto al passato, un contesto che impone nuove strategie e nuove responsabilità. Se il web soprattutto informa e favorisce lo scambio di opinioni alla pari, la carta stampata deve essere il luogo della responsabilità, di una ipotesi argomentata della lettura del testo. «Mi è piaciuto», «non mi è piaciuto» sono espressioni che funzionano più in Internet che non su un giornale, che ha un rapporto unidirezionale con il lettore.

Una cosa, tuttavia, agli amici critici devo proprio dirla. È vero, c'è un problema editoriale, di "concessionarie" e anche generazionale sul quale riflettere. Ma quando andate a teatro



perché non vi lasciate andare ad applaudire e – perché no? – anche a fischiare se uno spettacolo non vi piace, evitando quella finta “terzietà” tra spettatore e spettacolo, che forse nasconde una certa frigidità emotiva?

Dalia Gaberscik (ufficio stampa)

1. Penso che sia un diritto importante. Quello di criticare, ma anche quello di essere criticati. E credo sia necessario combattere per tenere vivi i diritti che ci siamo conquistati a fatica.

2. Non merita di vivere perché lo spazio riservato a tutta la critica è minimo. E francamente non mi pare che nessuno ne senta la mancanza. Forse perché la critica richiede un lavoro serio che è faticoso poter fare con serietà. E forse anche perché nessuno al mondo va o non va a vedere uno spettacolo, un film o compra un disco perché ha letto una recensione positiva. Per questo lo spazio di incidenza risulta davvero minimo. L'offerta comunicativa relega il ruolo della critica all'informazione, a delle brevi segnalazioni.



Mimma Gallina (organizzatrice teatrale)

Vorrei partire proprio dal decalogo di *Hystrio* presentato alle Buone Pratiche di Torino, perché credo evidenzia alcuni difetti della professione. Come ad esempio alcuni compromessi con il mercato, che a volte incidono nella capacità di giudicare liberamente un lavoro. A quel punto la critica diviene quasi controproducente. Ma rimane importante per avere un rapporto dialettico e anche di comprensione del percorso delle compagnie, senza una valutazione secca del singolo spettacolo. A questo proposito, ricordo che in Unione Sovietica (ma la cosa è andata avanti anche dopo), l'associazione dei critici aveva una persona incaricata di seguire le periferie dell'impero. Alla fine di ogni spettacolo, c'erano discussioni accese con queste persone, da sempre estremamente considerate proprio per il fatto di accompagnare le compagnie in un percorso. Quello che a noi manca è questa funzione, anche perché i critici da noi in qualche modo devono pure mangiare. Manca l'accompagnamento e l'approfondimento con le compagnie. Se ce l'hanno, ce l'hanno solo per propria vocazione personale.

Carmelo Grassi (presidente Teatro Pubblico Pugliese e Anart)

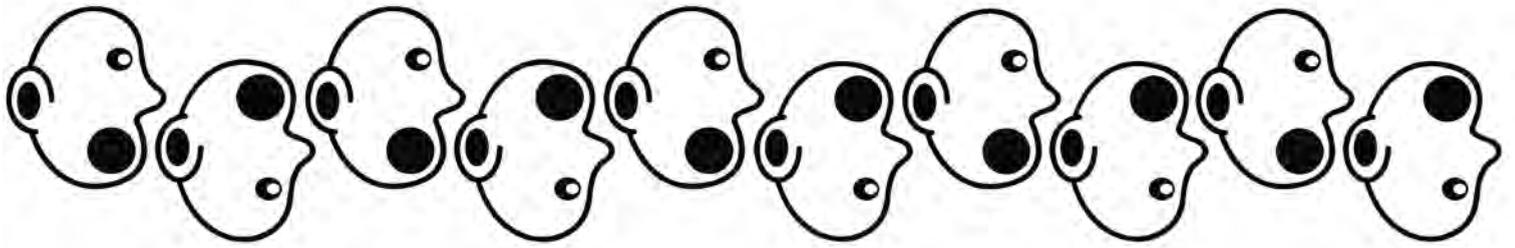
Ritengo sia fondamentale il ruolo della critica, perché orienta gli operatori culturali - nel bene o nel male - nel loro cammino e nella costruzione di un percorso artistico. Il limite, forse, sta nel fatto che il lettore non è ovviamente, necessariamente, un addetto ai lavori, perciò spesso non comprende tutti i cavilli dell'operazione critica, non si sente coinvolto, non è attrezzato per formazione a contestualizzare lo scritto. Così, i fondamenti di una recensione possono andare dispersi o risultano destinati ai pochi eletti che ne percepiscono tutte le sfumature. In questo senso la critica può attestarsi in territori dell'impopolare, del non conosciuto perché semplicemente del non letto. Se a questo, poi, si aggiunge il fatto che il lettore medio è sempre più portato a una lettura veloce, superficiale, e che molto spesso gli articoli inviati dal critico ai giornali vengono sacrificati in spazi remoti dell'impaginazione, il lavoro certosino e approfondito del critico si perde, mortificato, venendo meno - anche - alla sua funzione di sapiente educatore e formatore dei pubblici. Una scrittura più immediata, semplice, forse, aiuterebbe a raggiungere meglio e fidelizzare il lettore? Pensiamo di sì, ma con molta, molta parsimonia, altrimenti ridurremmo anche questo vecchio bel mestiere al take d'agenzia, alla velina.

Chiara Lagani (Fanny & Alexander)

Non credo si possa discutere dell'esistenza o non esistenza della critica. La critica è una necessità che si trova nel cuore di ogni vero atto d'arte prima che la si possa definire: funzione, tensione o forza. Ecco perché molti artisti si dedicano con passione e desiderio al rapporto con i critici. C'è sempre uno spazio tra l'artista e la sua opera – e tra la sua opera e chi la vede: è lo spazio vivo, profondo, necessario, che a volte chiamo mistero. Questo spazio denso ed enigmatico è forse lo spazio della critica. È uno spazio nodale, che non ha senso abitare in solitudine, proprio perché le domande che pone sono molto alte e necessitano di un'alleanza di pensieri. Spesso mi chiedo se abbia senso continuare a riproporsi, quasi immutate, certe questioni: la distanza critica, la necessità di una separazio-



In questa pagina, dall'alto: Mimma Gallina, Carmelo Grassi e Dalia Gaberscik; nella pagina seguente, Marco Martinelli e Saverio La Ruina.



ne netta tra le parti (artisti e critici), per garantirsi quella “oggettività” che si può raggiungere solo contemplando un corpo da fuori. Sono convinta che quel tipo di distanza non dipenda dalle leggi fisiche. Mentre un'altra distanza, spesso abissale, si spalanca a volte di fronte, ad esempio, al tentativo di trovare nomi, schemi, definizioni precoci in cui contenere fenomeni viventi e contemporanei. Ora ci sono più possibilità di entrare in contatto con una grande quantità di persone, ad esempio con la forma apertissima e universalmente commentabile del blog. A volte però questa grande opportunità viene sprecata e proprio questi contesti, da possibili trampolini di più seri fronteggiamenti, si trasformano in salotti o tristi macchine del risentimento. Personalmente credo che l'antidoto vero, sia quell'impellente curiosità per le cose, che sola porta a ingaggiare la battaglia affettiva di senso che chiamiamo critica.

Saverio La Ruina (attore, regista e drammaturgo)

Mi sembra che in questo periodo buio la permeabilità del sistema teatrale al dilagante berlusconismo, inteso in tutte le declinazioni che ha assunto nel mondo dello spettacolo, sia stata decorosamente arginata dal gusto e dalla selezione operata da buona parte della critica teatrale che ha posto un discrimine forte in questo senso, operando una scelta di campo precisa e riconoscibile, spesso “contro” la linea editoriale dei giornali su cui scrive che di fatto riflettono sempre più indistintamente il sistema Italia. Fortunatamente lo spazio che la carta stampata riduce è in parte compensato dalla critica online, anche quella “minore” che fra l'altro è seguita, muove un certo pubblico, è presente alle prime e propone le recensioni in tempo reale, con lettori attivi che interagiscono col critico, anche “criticandolo” di essere criptico, oscuro al punto di non capirne il giudizio, che lo incalzano a non prescindere dal potenziale fruitore di teatro. Oltre a non apparire assoggettata ad alcuno e ad alcunché, dimostra a volte una purezza di sguardo che gli permette di intercettare i limiti che emergono in percorsi conclamati, anche quando vivono di rendita o in nuove tendenze in cui occorrerebbe fare maggiori distinguo.

Come staremmo se la critica non esistesse più? Saremmo tutti più soli, con meno difese, lasciati all'inerzia di un sistema teatrale ingessato, pervaso dalla politica e soprattutto fra i più pigri d'Europa. Per tanti di noi, le recensioni positive non apriranno chissà quali autostrade in un sistema come quello italiano, ma delle stradine sì. Non attrarranno i grandi produttori, né i grandi direttori in altre faccende affaccendati, ma dei seri operatori sì. E se sarà una serata di buon teatro, si moltiplicheranno le repliche. Insomma, magari non tutta, ma una parte della critica penso stia facendo la sua battaglia per noi e insieme a noi. Per un teatro che ha senso.

Sergio Marra (ufficio stampa)

Deve continuare a vivere perché è l'esercizio di una funzione intellettuale e ne sono rimaste talmente poche che quelle poche vanno salvaguardate. È una riflessione. Bene quindi che resti e che si eserciti in maniera sempre più costante, anche perché il teatro non è un bene di consumo, è un oggetto partecipato. Ma è vero che la critica ha subito nel corso di dieci anni un ridimensionamento di ruolo, funzione e di spazio, ridottosi drasticamente. Dover dare allo stesso tempo informazione ed esprimere un'opinione, l'ha resa necessariamente più schizofrenica. Cosa ancora più evidente sulla carta stampata, in un momento in cui si assiste alla proliferazione di siti internet e di altri luoghi, dove via via si sta trasferendo il dibattito. Il senso di una riflessione espresso in 10/15 righe, necessariamente ne esce mortificato rendendo la critica inefficace.

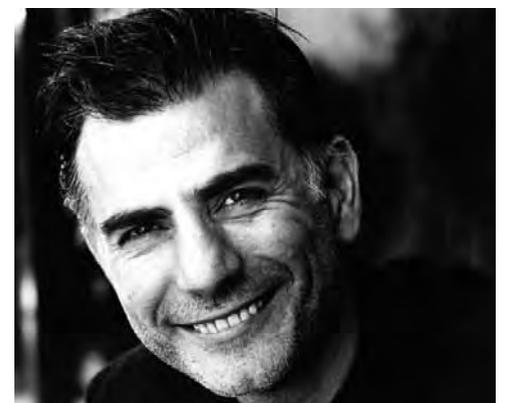
Marco Martinelli (Teatro delle Albe)

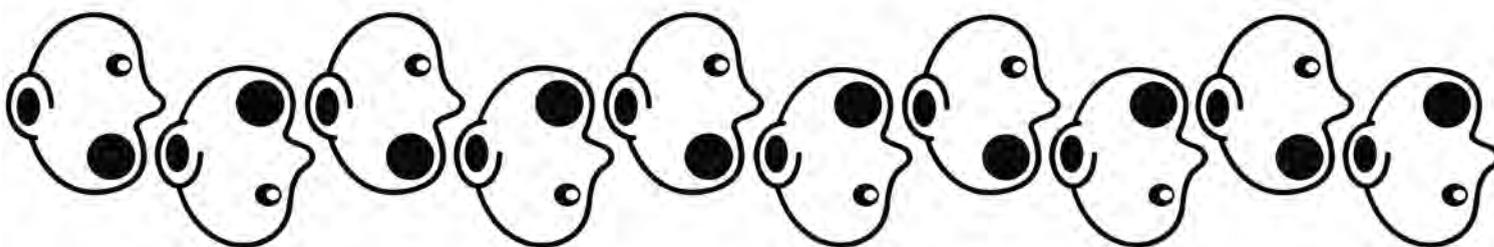
1. Non possiamo decidere noi (o altri) se la critica “deve” esistere. La critica esisterà finché esisterà il teatro, perché non sussiste teatro senza giudizio critico. Non sussiste teatro senza la libertà del giudizio. Un teatro senza critica è morto in partenza: è un teatro di corte, asservito al potere (ai poteri) di turno. E come il teatro, che non muore mai (nonostante se ne proclami la morte a scadenze regolari dall'inizio del secolo scorso), così anche la critica non morirà. Si trasformeranno entrambi. Dalla morte delle forme attuali si svilupperanno forme nuove, in perenne metamorfosi.

2. Sarà forse sempre meno sulla carta stampata, ma sta già trovando nuovi territori, forse più liberi, nella rete. Stanno nascendo giovani critici dallo sguardo diritto e dal piglio gioioso, così come nascono sempre nuovi artisti, alla faccia della mannaia cupa di chi ci governa. Le due domande sono legate, devo tornare a quello che ho appena detto: non moriremo. Le forze del male non ci avranno. Ci trasformeremo, cambieremo pelle come i serpenti e continueremo a scagliare le nostre frecce dolcemente avvelenate.

Fausto Paravidino (drammaturgo, regista e attore)

L'irrinunciabile premessa è che il rapporto che noi “criticati” abbiamo con la critica è generalmente questo: ci divertiamo di più a leggere le stroncature che le critiche favorevoli a meno che queste non si riferiscano a noi. E questa è una condizione dialettica malata – per quanto possibilmente divertente nella sua morbo-





sità – che può essere superata solo in un modo: praticando una distinzione tra la critica e il giudizio, salvando l'analisi e buttando il commento. La riduzione della critica a pallini, stelletto, faccine e voti decimali offende chi la legge e – spero – chi la scrive. È chiaro che un ragionamento ha bisogno di spazio e i giornali non ne offrono o ne offrono sempre meno. Quindi ai critici teatrali viene richiesta una capacità di sintesi abnorme (come se noi altri fossimo sempre costretti a fare Shakespeare in tre quarti d'ora), ma quando questo riassunto diventa «mi è piaciuto / non mi è piaciuto» è inevitabile che io lettore mi ponga la domanda: «E a me cosa me ne frega?» Perché dovrebbe interessarmi il giudizio di un altro? Cos'è che dovrebbe dare autorità al suo gusto? Ancora due cosette: lavorando sulla recitazione ci alleniamo a concentrarci sui verbi più che sugli aggettivi. Il lavoro di un attore è agire, praticare la storia, non la descrizione. È ozioso (e anche un po' fascista) mettere in scena un personaggio antipatico, simpatico, appassionato, dolce, stronzo, buono o cattivo... è buona pratica non giudicare il personaggio (l'aggettivo è portatore di giudizio) e vedere cosa fa per non dare al pubblico un prodotto confezionato, già letto. Non sarebbe interessante se anche i critici facessero l'esperienza di rinunciare agli aggettivi? Cosa resterebbe? Mi interessa scoprire qualcosa sul lavoro che faccio o che vedo anche attraverso l'interpretazione

della critica, non certo attraverso il commento, per quanto intelligente o sagace. Spesso funziona e ne ho piacere. Credo che funzioni quando il critico si pone personalmente nella posizione dello studioso, cioè quando non si appella a una presunta oggettività della sua analisi e soprattutto quando il frutto del suo lavoro è l'analisi di uno studioso, non l'opinione di uno spettatore. Cerchiamo il bello o cerchiamo il nuovo? Il pubblico cerca il bello, il critico spesso è stufo e cerca il nuovo e basta. Il pubblico che legge è avvertito di questo? Ultimo ma irrinunciabile: il potere è veleno. È un veleno che logora l'arte. Appello a tutti, critici e artisti. La torta è piccola, non è il caso di avvelenarla perché il potere è misero, a inseguirlo c'è da guadagnarci solo il veleno.

Roberta Rem (ufficio stampa)

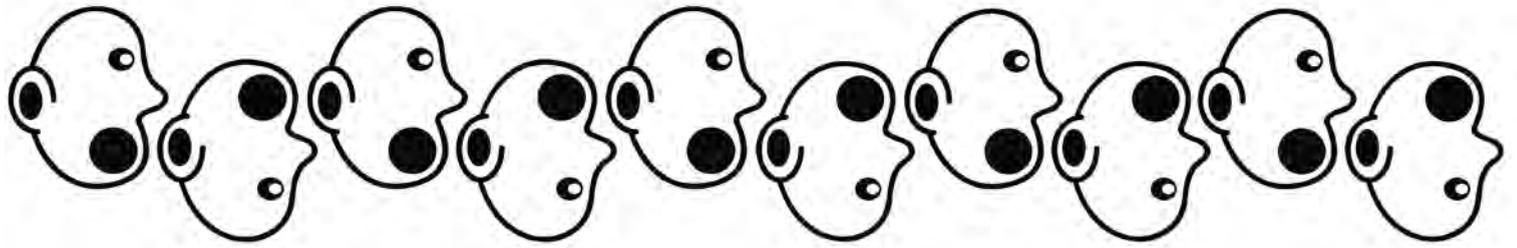
1. Credo che la critica sia una categoria del pensiero e continuerà a esistere anche senza spazi degni della sua funzione; non credo dipenda dal giudizio di alcuno che la critica debba e possa continuare a esistere. Nemmeno dal giudizio di direttori e editori.
2. A parer mio non c'è motivo per cui dovrebbe morire. Se sparisse, me ne accorgerei e sono convinta che, come me, se ne accorgerebbero tutte le persone che leggono, vanno al cinema, a teatro, ascoltano musica, vedono la televisione... e, godendo di tutto, criticano tutto. Anche le critiche dei critici.

Mara Serina (ufficio stampa)

In questa Italia che pare aver perso il senso delle cose più importanti e sembra davvero la "terra dei cachi" di Elio e le Storie Tese, verrebbe forse da canticchiare: «critica sì, critica no»...

1. Critica Sì: per leggere attraverso l'arte e la scena i tempi complessi in cui viviamo, per parlare degli artisti ma anche del sistema in cui devono lavorare, dei mezzi che hanno (e sempre più non hanno) a disposizione. Critica come mediazione per aiutarci a guardare più lontano affiancandosi all'artista nel creare un'opportunità in più per interrogarsi, esser curiosi, capire un tempo complesso e le sue urgenze etiche, estetiche, artistiche. Per sapere con sincerità se vale la pena spendere 20 o 30 euro per uno spettacolo o è meglio vederne uno diverso. Per sentirsi raccontare l'anima di uno spettacolo anziché la trama e perché, se chi scrive ama veramente il teatro, riesce a far venir voglia ai suoi lettori di andare a teatro.
2. Critica No: quando mancano la curiosità e il coraggio di recensire uno spettacolo di cui non si è mai sentito parlare o di cui non si conoscono il regista e la compagnia. Quando è meglio non fare la recensione perché lo spettacolo è brutto ma bisogna tenere buoni rapporti con gli artisti. Quando non si può "criticare" un "mostro sacro" o quando non si può disertare un evento "dove vanno tutti anche se non interessa a nessuno". Il senso della Critica? Per me sta nel suo coraggio di essere sempre sincera, curiosa e sportivamente disposta a mettersi in gioco, giudicando dopo aver visto, e mai prima.





Andrée Ruth Shammah (direttore artistico Teatro Franco Parenti, Milano)

La critica intesa come voce intermediaria tra le proposte teatrali e il pubblico, è indubbiamente un servizio che non solo merita di esistere, ma mi pare indispensabile per proteggere e valorizzare il nostro lavoro. La figura del critico neutrale e puro che si presenta come tramite di approfondimento per il pubblico prima e dopo la fruizione dello spettacolo e che accompagna quest'ultimo nel suo vivere e trasformarsi, come sostegno e confronto leale per gli addetti ai lavori è prezioso e insostituibile, anche nella eventuale negatività dell'opinione espressa. Il problema, oggi, è che i cosiddetti critici sono impegnati spesso in prima persona nella battaglia teatrale, sia con preferenze e amicizie – il che è assolutamente comprensibile e umano – sia esercitando essi stessi ruoli nelle professioni artistiche dello spettacolo, traduttori, autori, eccetera. Questa partecipazione emotiva e professionale alle attività artistiche rende il critico di oggi molto diverso da quelli che conoscevo in passato – ricordo che De Monticelli si chiudeva in albergo dopo aver visto uno spettacolo e non incontrava nessuno prima di scriverne. È capitato che alcuni critici si siano offesi perché non ho mai chiesto nulla a nessuno di loro, ma io sono cresciuta con un'altra idea della loro professionalità, che ritengo, ripeto, preziosa e ineliminabile qualora torni all'originaria funzione di approfondimento, supporto, protezione e stimolo.

Serena Sinigaglia (regista)

1. Dal dizionario etimologico: «critica dal greco krino, giudico; arte o scienza di giudicare, secondo i principi del vero, del buono e del bello, le opere di ingegno in specie quelle letterarie e artistiche». La critica lega alla realtà, alla storia, alla società l'atto artistico, lo porta a chi, per diverse ragioni, non ne fruisce direttamente. La critica restituisce un senso più ampio alla singola opera artistica. L'arte, regno dell'assoluto relativo, ha bisogno di “collegarsi” al resto del mondo, per poterne godere e per poter essere goduta pienamente. Non si tratta affatto di esprimere un gusto, perché questo spetta al pubblico, si tratta di molto di più: elaborare nuove idee che illuminino tanto il cammino dell'ar-

tista che quello dello spettatore. Fatto, dunque, non solo complementare ma necessario.

2. Il critico, proprio perché giudice delle fatiche altrui, ha una grande responsabilità da gestire. Il potere che gliene deriva può corromperlo. Il critico non dovrebbe mai parlare per proprio interesse personale, per faziosa appartenenza a un genere, per pigra e distratta assuefazione al ruolo, per frustrazione professionale. Dovrebbe parlare per amore della bellezza, servendola con le parole come l'artista la serve con gli atti, con il massimo rigore e “disinteresse”. Se la critica diventa gossip o puro riassunto della trama o ripicca autoreferenziale o preferenza del tutto privata, smette non solo di essere vera critica ma soprattutto di destare il pur minimo interesse nel lettore che giustamente, non sentendosi parte in causa, smetterà molto presto di leggerla. In breve: suicidio garantito.

Teatro Sotterraneo

(Come spettatori) A parte le ovvietà come analisi, pensiero, strumenti ecc., uno ci pare l'aspetto più potente: le opere oggi hanno natura mutante e virale, basti pensare ai clip teatrali su youtube, e il critico ha il ruolo potenziale di portatore sano, corpo attivo riconoscibile per linguaggio, firma, scelte – è un artista, anche lui viene cercato o respinto dai lettori –, corpo scrivente che propaga un virus. Il motivo è il contagio, i critici a cui pensiamo sono indemoniati che espandono l'accessibilità della cultura, sui giornali, su internet, nelle università,

ovunque: devono continuare a esistere per ammalarsi e vagare per le città appestando tutti. (Come teatranti) Il nostro incontro con la critica è sempre stato profondo, mai limitato alla recensione. Si è trattato sempre di un'indagine su quanto stavamo facendo, siamo stati interrogati (anche duramente) e rilasciati in libertà vigilata. La critica ha accompagnato il nostro percorso nel tempo, senza limitarsi al giudizio sulle opere e senza rinunciarci. Devono continuare a esistere per aiutarci a non dare mai per scontato il nostro lavoro.

La recensione, l'incontro/scambio con l'artista, la riflessione teorica, tutto questo agisce da cassa di risonanza, amplificando l'esistenza e il senso del lavoro di un'artista, rilanciando e discutendo il suo pensiero nel momento in cui riverbera e cresce (e cambia) nello sguardo del critico. Su un piano puramente utilitaristico lo scopo della critica è aumentare in tutti i sensi l'accessibilità di un'opera: informarmi che esiste e fornirmi gli strumenti per interrogarla, mettendola in relazione alla complessità circostante. Quando invece la critica si appiattisce sul gioco delle parti, i soliti critici che giudicano i soliti lavori per confermare le abitudini del solito pubblico, allora il punto non è farla sparire o meno, piuttosto accorgersi che è sparita anche se continua a esistere.

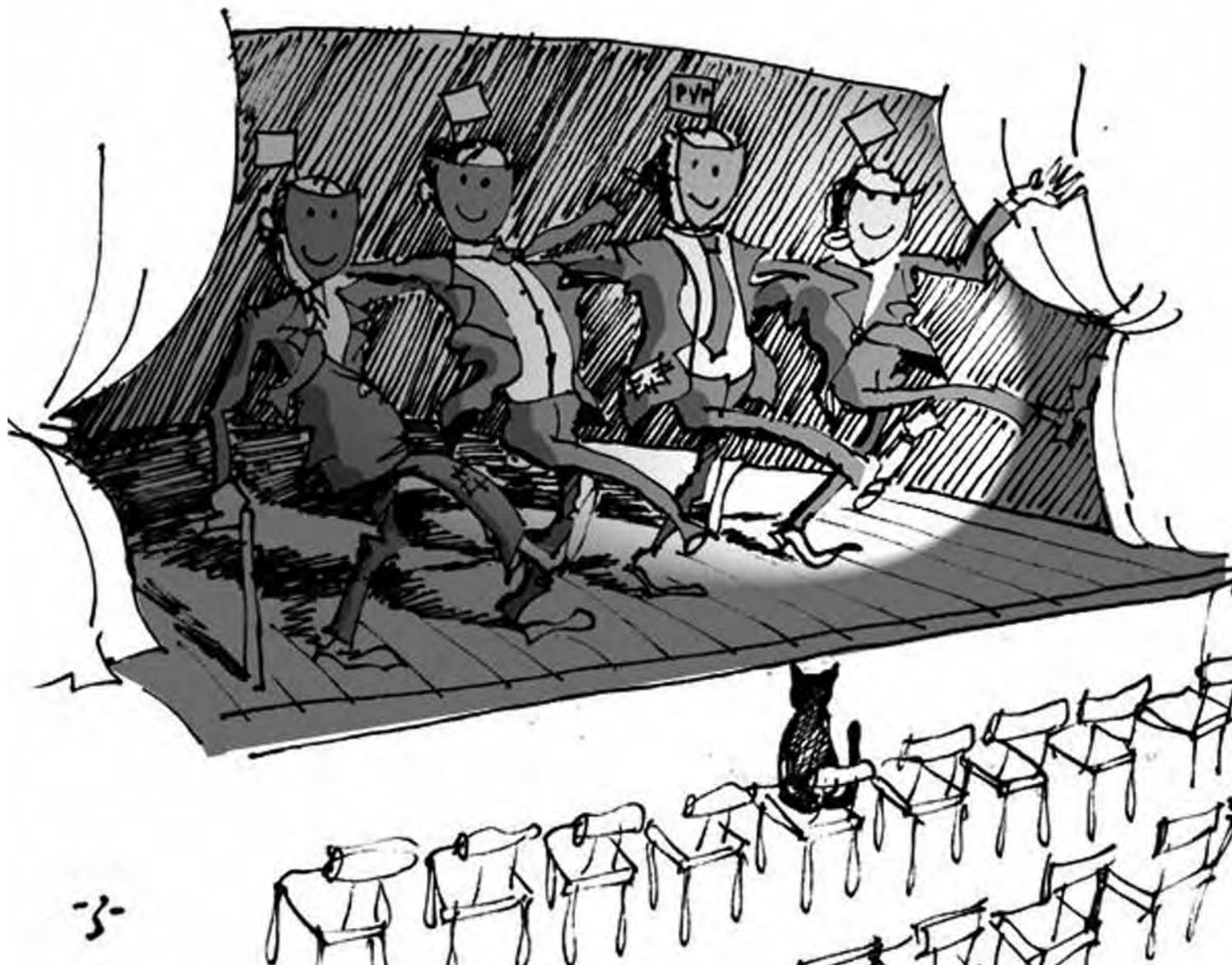
Nella pagina precedente, Fausto Paravidino, Andrée Ruth Shammah e Serena Sinigaglia; in questa pagina, Teatro Sotterraneo.



Se l'Italia piange, l'Europa non ride la critica oggi nel Vecchio Continente

Viaggio nelle capitali del teatro, per osservare come la stampa si occupa di critica e cultura teatrale. Ne viene fuori un ritratto dalle molte anime, dove alla bulimia produttiva di Parigi si affianca il blasone delle firme inglesi; alla solidità tedesca i localismi spagnoli o la complessità della realtà russa. Con però una sensazione complessiva: a fianco della crisi, è il rispetto per la professione (e il lettore) a muovere ancora le scelte editoriali. Almeno Oltralpe.

di Carlotta Clerici, Davide Carnevali, Anna Pérez Pagès, Maggie Rose, Elena Basteri e Fausto Malcovati



Francia

Per parlare della situazione della critica in Francia – meglio, a Parigi, perché è lì che tutto accade – è indispensabile ricordarne rapidamente il panorama teatrale. Duecento teatri, tra città e periferia. Dato che quasi tutti, ormai, fanno doppio orario, si arriva a sfiorare i 500 spettacoli. E, in media, una trentina di novità alla settimana. Come districarsi? Certo, non tutto ha lo stesso peso. Bisogna innanzitutto isolare

da un lato i teatri sovvenzionati, una ventina - Comédie française, Odéon, Bouffes du Nord, Chaillot... - con una programmazione fissa, spettacoli che contano dalle trenta alle quaranta rappresentazioni. Dall'altro, i teatri privati, un po' più di quaranta - Madeleine, Théâtre Antoine, Théâtre dell'Oeuvre... - con spettacoli che obbediscono a un funzionamento commerciale: finché gli incassi sono buoni, si resta in scena - da un paio di mesi a una stagione intera o più.

Ai margini di questi due blocchi contrapposti, le sale cosiddette «indipendenti», che raccolgono un po' di tutto, «garages» privi di interesse, ma anche piccoli teatri di qualità, e buoni spettacoli di compagnie emergenti. Di fronte a una tale massa di proposte, la critica naturalmente è selettiva, costretta a scelte spesso esteticamente orientate - tantopiù che gli spazi, sui giornali, sono sempre più ridotti (due esempi per i quotidiani: dieci anni fa, *Libération* contava

quattro critici teatrali, oggi René Solis è solo, e *Le Parisien* da qualche tempo non propone più quotidianamente le recensioni teatrali).

Globalmente, la critica copre regolarmente e tempestivamente gli spettacoli più prestigiosi – i grandi teatri pubblici, e gli spettacoli del privato che mettono in scena delle star. Per quanto riguarda i tre principali quotidiani francesi, è netta la preferenza di *Le Monde* (Brigitte Salino, Fabienne Darge) o di *Libération* per il teatro istituzionale, mentre il «privé» trova i suoi spazi sul *Figaro* (Armelle Heliot, Philippe Tesson, Jean-Luc Jeener). Anche per quanto riguarda i settimanali (*Nouvel Observateur*, *L'Express*, *Télérama*) l'attenzione è soprattutto rivolta al teatro istituzionale, anche se qualche critico autorevole – Jacques Nerson (*Nouvel Observateur*), Gilles Costaz (*Politis*) – frequenta liberamente i due campi avversi. E molto teatro privato trova spazio sul *Pariscope* e sull'*Officiel des spectacles*, i due settimanali che rendono noti gli eventi culturali della capitale - anche perché sono soprattutto i teatri privati a acquistarne gli inserti pubblicitari... Inoltre, non appena c'è una star in cartellone, si spalancano le porte della televisione (trasmissioni culturali, o di attualità) e, per attirare il pubblico, un passaggio sul piccolo schermo vale più di tutte le buone critiche riunite.

Se la moltiplicazione dei mezzi di comunicazione e di pubblicità ha tolto alla stampa teatrale la supremazia di cui godeva fino a una decina di anni fa (quando un buon articolo di *Le Monde* era garanzia di successo), la critica è ancora seguita. Soprattutto i grandi nomi del giornalismo teatrale, quelli che hanno saputo rendere identificabile il loro orientamento estetico e degne di fiducia le loro prese di posizione: oltre alle principali firme della stampa, che ho citato, i giornalisti che gravitano attorno alle due trasmissioni radiofoniche culturali più importanti: *Le masque et la plume* di Jérôme Garcin e *Studio Théâtre* di Laure Adler, su France Inter. Le recensioni, inoltre, sono fondamentali per la credibilità di un regista, di una compagnia nei confronti delle istituzioni, per ottenere finanziamenti e sovvenzioni.

Se i teatri regolarmente «coperti» sono, diciamo, una trentina, cosa succede dei restanti 400 spettacoli? Soprattutto di quelli che restano in

scena per una durata limitata? Ottenere una recensione è una vera e propria lotta. Le strategie sono numerose, ad esempio spesso gli spettacoli dedicano una rappresentazione straordinaria alla stampa un mese o due prima dell'inizio della programmazione, perché le critiche abbiano il tempo di essere pubblicate. Inoltre, se le pagine culturali dei grandi giornali sono inaccessibili agli spettacoli «minori», rimangono i supplementi, le rubriche cittadine, i giornali di più bassa tiratura, dove purtroppo, si deve lamentare talvolta una certa mancanza di competenze specifiche.

Un ruolo fondamentale, da qualche anno, è anche quello svolto dai siti web, che possono rispondere con rapidità e senza limiti di spazio. Ne nascono in continuazione, e il livello professionale non è sempre garantito. Ma se ne possono citare alcuni seri, come www.lestroiscoups.com e www.rueduthéâtre.com, i cui collaboratori sono soprattutto giovani universitari. *Carlotta Clerici*

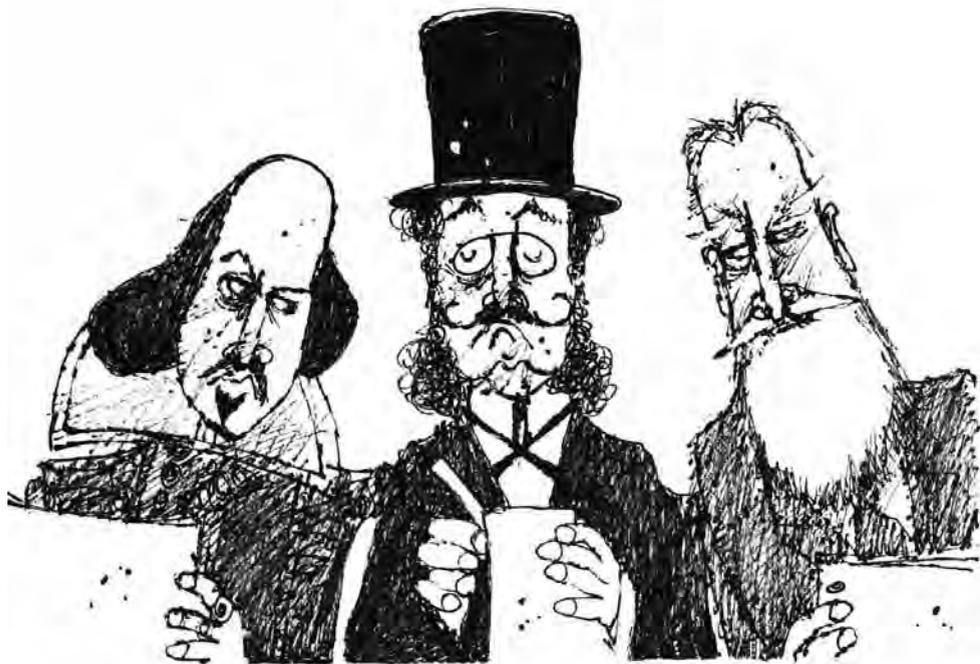
Spagna

Anche in Spagna per la critica non sono tempi facili. Sui quotidiani le colonne dedicate alle recensioni sono andate via via diminuendo, nella misura in cui è andato diminuendo lo spazio concesso alla cultura. Le grandi firme - Marcos Ordóñez per *El País*, Joan Anton Benach su *La Vanguardia*, Francesc Massip nell'*Avui*, María José Ragué su *El Mundo* - hanno il loro seguito e alimentano ancora la discussione tra addetti ai lavori e lettori, sebbene con una frequenza minore rispetto al passato. L'attenzione è rivolta normalmente alle grandi produzioni; tuttavia non manca l'interesse nei confronti delle sale alternative, anche se è riservato loro uno spazio minore per questioni di linea editoriale. Proliferano invece le presentazioni di carattere informativo, che anticipano ciò che andrà in scena riassumendo a larghi tratti la trama, e aggiungendo una riga in più solo se nel cast sono presenti nomi di richiamo. È un fenomeno indicativo, che fa riflettere sul rapporto tra teatro e società: i giornali non sono più fonte di dibattito e abbandonano poco a poco il loro ruolo di interlocutori con il cittadino. Lo spazio sottratto alla critica sui quotidiani è compensato però da altri fenomeni emergenti. Da una parte la carta stampata si ripropone attraverso le ri-

viste specializzate, che in Spagna sono numerose. Fra le maggiori a diffusione nazionale si contano *Primer Acto*, *ADE Teatro* e *Acotaciones*, a cui si aggiungono pubblicazioni più focalizzate sul territorio, come *La Teatral* in Andalusia, *La Ratonera* in Asturia, *Artez* nei Paesi Baschi, *Hamlet* in Catalogna. Bisogna considerare che la Spagna è uno stato di autonomie, e la questione culturale va a braccetto con quella politica: da questo punto di vista l'attenzione della critica si dirige volentieri anche a quelle realtà che, seppure con pochi mezzi e senza essere perennemente sotto i riflettori, contribuiscono con risultati di qualità a tenere viva la drammaturgia in lingua nazionale e il panorama teatrale locale. In Catalogna ad esempio la questione linguistica e le sovvenzioni economiche a essa destinate hanno portato alla nascita di varie pubblicazioni in catalano o comunque bilingui: *Estudis Escènics* dell'Institut del Teatre; *Pausa*, vincolata alla Sala Beckett; *Ddt*, del Teatre Lliure; queste ultime due disponibili anche online. Perché un'altra rivincita la critica se la sta prendendo sulla rete: i teatri per primi sono sempre più attenti a informare e discutere sulla propria programmazione attraverso i siti e i *social networks*. Inoltre, alle pagine di carattere informativo, come www.teatral.net, si aggiungono numerosi blog e in generale tutti gli spazi concessi alle opinioni personali di teatranti, esperti, spettatori occasionali. Un buon seguito di pubblico hanno anche i programmi radiofonici e soprattutto televisivi, come *La Mandràgora* sulla nazionale Rtv2, o *A Escena* sulla catalana Btv. *Davide Carnevali e Anna Pérez Pagès*

Gran Bretagna

Al pari, in parallelo e in rapporto dialettico con la produzione teatrale, il panorama della critica britannica si presenta tanto assai ricco e articolato, quanto caratterizzato da una spiccata autonomia di giudizio. Recensioni appaiono con regolarità sui quotidiani nazionali quali *The Times*, *The Telegraph*, *The Guardian* e *The Daily Mail* (inclusi i loro inserti), su riviste specialistiche quali *Plays international* (trimestrale), su settimanali dedicati più in generale all'arte e agli spettacoli *Time Out* (Londra) o *The List* (Glasgow e Edimburgo), che allargano lo sguardo anche a cinema, musica e arti visive.



Ma esaminiamo più nel dettaglio l'attività di due quotidiani scelti per la diversità di orientamento politico, di impostazione editoriale, di contenuti e di readership: *The Guardian* (283 mila copie di tiratura) e *The Daily Mail* (2 milioni 855 mila). Il primo, di centro-sinistra, viene letto principalmente da intellettuali e professionisti; il secondo, conservatore, ha un pubblico di lettori più variegato dal punta di vista della preparazione culturale e della classe sociale. Un paio di volte alla settimana *The Guardian* dedica spazio al mondo dello spettacolo, all'interno delle cosiddette *arts pages*. I recensori teatrali, fra cui l'autorevole Michael Billington, Lyn Gardner e Susan Clapp, insieme a una leva di giovani, privilegiano gli spettacoli londinesi dei teatri privati e pubblici nel West End, ma dedicano attenzione anche al Fringe londinese senza tuttavia trascurare la provincia, dove ferve l'attività teatrale degli stabili e delle piccole compagnie locali. Pur seguendo ogni genere di teatro, i critici del *Guardian* hanno uno sguardo particolarmente attento verso la nuova drammaturgia e i gruppi emergenti, e sui testi che parlano della realtà odierna in chiave socio-politica. Un tabloid come *The Daily Mail*, invece, dedica ogni settimana al teatro una pagina firmata da Georgina Brown, la cui rubrica appare nella sezione *The Critics*. Brown tende a privilegiare i classici, le commedie, le farse, i musical, invece che testi impegnativi o di nuova drammaturgia, usando sempre un taglio discorsivo e spiritoso che tiene conto del lettore tipico del *Daily Mail*.

Il settimanale *Time Out* (tiratura 90.000 copie circa), molto venduto soprattutto a Londra, pubblica recensioni brevissime che coprono quasi integralmente l'offerta in corso nei teatri

londinesi privati del West End e nei teatri pubblici sovvenzionati, oltre a recensire la maggior parte degli spettacoli in scena al Fringe. È uno dei più ricchi e sintetici strumenti d'informazione sulla scena londinese. Un trimestrale come *Plays International* invece vanta un punto di vista territorialmente assai più esteso: oltre a recensioni firmate da critici britannici che focalizzano l'attenzione sul teatro a Londra e nel resto del Regno Unito, una schiera di critici stranieri inviano le loro rubriche da molti paesi europei, dagli Usa e dal Canada.

Quanto ai festival, quello di Edimburgo suscita un sostanziale aumento dell'attività critica nella capitale scozzese per tutta la durata della manifestazione. Accanto a quotidiani, settimanali e riviste specialistiche, vanno aggiunti l'impegno da parte della radio e della televisione (Edinburgh Nights, Bbc), e un numero sempre crescente di siti e blog, a volte di dubbio valore. Non credo di dire nulla di nuovo ribadendo che l'area dove esiste più fermento è quella dei siti e dei blog, consultati e partecipati non solo le nuove generazioni. I vantaggi sono evidenti: costi ridotti, facile diffusione, e un inserimento rapido di notizie anche *last minute*. *Maggie Rose*

Germania

La critica teatrale tedesca vanta una forte tradizione storica iniziata con Gotthold Ephraim Lessing come padre fondatore e proseguita nel corso dell'Ottocento da altri esponenti di spicco come Ludwig Tieck, Heinrich Heine e Ludwig Börne. Dopo un periodo di massimo splendore tra la fine dell'Ottocento e gli anni Venti del Novecento (con Theodor Fontane e i berlinesi Alfred Kerr, Siegfried Jacobsohn

e Herbert Ihering) essa subisce una dura battuta di arresto durante il nazionalsocialismo. È invece nel periodo delle due Germanie che vengono fondate le due riviste mensili specializzate tutt'oggi fiore all'occhiello della critica teatrale tedesca: *Theater der Zeit* nella Repubblica Democratica nel 1946 e come controparte *Theater Heute* nella Repubblica Federale nel 1960. Il primo nasce sotto l'influenza del governo socialista e a questo adatta il proprio stile e contenuto sviluppando un forte approccio politico; dopo un processo di difficile ristrutturazione e di difficoltà economica post muro riesce a sopravvivere, oggi annovera tra i membri del comitato consultivo artisti e accademici come Friedric Dieckmann, Erika Fischer-Lichte ed Heiner Goebbels e gode di un buon successo di pubblico. Anche *Theater Heute* è assai diffuso e conta tra i suoi redattori Eva Behrendt, Barbara Burckhardt e Franz Wille. Un terzo mensile specializzato è *Die Deutsche Bühne*. Tutte e tre le riviste, oltre a ospitare recensioni e interviste, si caratterizzano per un'attenzione alla ricerca e all'approfondimento. L'esistenza di ben tre mensili specializzati dimostra l'interesse del pubblico verso la critica teatrale. Nei quotidiani invece l'importanza del teatro è diminuita negli ultimi decenni rispetto al passato. Lo dimostra il fatto che sono rimaste poche le testate con redattori che si occupano esclusivamente di teatro (tra questi il *Süddeutsche Zeitung*, il *Frankfurter Allgemeine*, *Frankfurter Rundschau* e *Die Welt*). Tutte le altre si avvalgono di critici *freelance* o di redattori che coprono più settori culturali. A compensare la crisi nei quotidiani c'è la crescente vitalità del web. L'esempio più importante è il portale internet *www.nachtkritik.de* fondato nel 2007 dai critici Petra Kohse, Esther Slevogt, Nikolaus Merck e Dirk Pilz. In questo sito vengono recensite tutte le "prime" tedesche più significative la notte immediatamente dopo la messinscena. Al lettore viene data la possibilità di commentare la recensione e formulare così dibattiti e scambi di opinione che risultano spesso accurati e appassionati. Anche il blog rappresenta una piattaforma in crescita: da segnalare quello dei Theatertreffen gestito da un *pool* selezionato di giovani promesse della critica in lingua tedesca. Accanto al teatro (e non in qualità di sorella minore di esso come

in Italia) la danza contemporanea gode di una buona copertura mediatica, sia nei quotidiani che in riviste specializzate come *Tanz* o il sito Corpusweb. *Elena Basteri*

Russia

Qualche noterella sulla situazione attuale della critica in Russia. Ossia a Mosca e Pietroburgo. Che non è la stessa cosa. A Mosca c'è almeno una ventina di testate giornalistiche, ognuna delle quali, più o meno regolarmente, ha una rubrica di cultura (perfino il *Kommersant* che è un po' come il nostro *Sole24Ore*) con recensioni teatrali (3 o 4 giorni dopo la prima rappresentazione con pubblico pagante, c'è sempre qualche rappresentazione precedente solo a inviti) e spesso, nei supplementi del venerdì (il sabato molte testate non escono) c'è una rubrica di consigli agli spettatori su che cosa andare a vedere. Peggiora la situazione a Pietroburgo: meno quotidiani, molto minor attenzione al teatro, spesso nessuna recensione e nessuna informazione sulla stampa. Ma tutti i teatri, sia moscoviti sia pietroburchesi, hanno siti ricchi e aggiornati, dove ci sono dettagliate informazioni sugli spettacoli, cast, orari, repliche di ogni singolo spettacolo (va ricordato che in Russia esistono solo teatri di repertorio, non ci sono compagnie di giro, al massimo tournée di compagnie da altre città) e talora stralci di recensioni (qualche volta sono i critici moscoviti a scrivere sugli spettacoli pietroburchesi). Alcuni di loro, i più importanti e i più ricchi, hanno organi di stampa totalmente dedicati al loro repertorio: quello dell'*Aleksandrinskij* di Pietroburgo si chiama *Imperija dramy*. Comunque, tutti gli spettatori ormai ricorrono a Internet per avere informazioni su dove andare la sera. Esistono sia a Mosca sia a Pietroburgo alcuni siti specializzati in informazioni teatrali: a Pietroburgo per esempio, ce ne sono due molto raccomandati, www.fontanka.ru e www.bileter.ru, con tutti i cartelloni della città e la possibilità di acquistare biglietti. Inoltre, non dimentichiamo che la Russia è un paese di eccellente tradizione e cultura teatrale: esistono alcune riviste, per lo più bimestrali o trimestrali, (*Teatr*, *Teatral'naja zizn*, *Peterburgskij teatral'nyj zurnal*, *Sovremennaja dramaturgija* che pubblica nuovi testi) di grande prestigio dove, accanto ad ampie recen-

sioni degli spettacoli di ogni livello (anche ignorate *performances* in cantine e garage) ci sono saggi e ricerche su personaggi e teatri del passato con materiali spesso inediti (si stanno riscoprendo ad esempio tutte le malefatte staliniane in campo teatrale: ci sono vaste zone ancora del tutto inesplorate).

Detto questo, ci sono due peculiarità della situazione russa: 1) dopo settant'anni di critica rigorosamente pilotata, partitica, ideologica, il pubblico ha smesso di credere alle recensioni. Nessun critico ha davvero autorità. Che un recensore distrugga o esalti uno spettacolo, è irrilevante per il suo successo di pubblico: la gente a Mosca come a Pietroburgo va a teatro comunque, sempre, dovunque, ogni teatro ha il suo pubblico di affezionati, trovare biglietti sia

per lo show più banale sia per il Cechov più raffinato è difficilissimo. È un bene o un male? La sete di teatro, come quella della lettura, in Russia è comunque straordinaria: non a caso il numero dei teatri a Mosca è tra i più alti del mondo. 2) da sempre in Russia il mestiere di critico teatrale è serissimo e rigorosamente strutturato. In tutte le accademie teatrali esistono corsi di giornalismo: nessun critico viene da altri mestieri (come capita spesso da noi), nessuno è stato prima romanziere o cronista, tutti hanno finito il loro corso specifico e hanno un diploma che li ha costretti ad appropriarsi di una cultura e una tecnica adeguata. Questo naturalmente non evita mediocrità o superficialità, ma una parvenza di professionalità è comunque assicurata. *Fausto Malcovati*

Progetto Space: nuove generazioni per creare una rete internazionale

Quella della scrittura è per lo più un'attività solitaria e silenziosa; proprio per questo diventa importante per chi la svolge trovare momenti di scambio e di discussione. Il progetto europeo Space, acronimo di Supporting Performing Arts Circulation in Europe, si è proposto di favorire non solo la circolazione di manager e curatori che operano in teatro, danza e arti performative, ma anche quella, più insolita, dei critici. Tramite un *open call* sono stati selezionati venti critici (per lo più tra i 25 e i 35 anni) da diversi Paesi europei che a gennaio si sono incontrati per quattro giorni nel contesto del London International Mime Festival. Molte e complesse le questioni che sono servite come base di discussione: come ripensare la posizione della critica oggi e trovare nuovi modi di pensare e scrivere di arte per un nuovo pubblico? Come incrementare una conoscenza internazionale del teatro e facilitare così l'approccio a lavori provenienti dall'estero? Quali potrebbero essere nuove forme di collaborazione tra giornalisti, editori, pubblico, lettori e artisti? Come usare e sviluppare al meglio i nuovi spazi mediatici (*blog*, *webzine*, *fanzine*) a disposizione di tutti? Un concetto di riferimento nell'affrontare queste domande è stato quello di *parresia* (coniato da Euripide e ripreso da Foucault) come libertà di poter e dover dire la verità a ogni costo. Questa prima sessione, cui ne seguirà un'altra durante la Quadriennale di Praga a fine giugno, è servita per offrire a un gruppo estremamente eterogeneo un terreno comune e gettare semi per possibili future collaborazioni transnazionali. Info: <http://www.spaceproject.eu/> **Elena Basteri**



La maledición de Poe, del Teatro Corsario.

Nuovi media per nuove generazioni il teatro ragazzi si fa tecnologico

Videoproiezioni, spettacoli interattivi e personaggi digitali sono al centro delle produzioni di quelle compagnie (la pratese Tpo su tutte) che hanno fatto della tecnologia la parola d'ordine per rinnovare il teatro destinato ai più piccoli.

di Mario Bianchi



Il giardino italiano, di Tpo.

Nel dossier su Teatro e nuovi media realizzato da *Hystrio* nell'ultimo numero è stato volutamente tralasciato il teatro ragazzi, che affrontiamo ora segnalando i gruppi che si sono occupati e che si occupano in questo ambito di creare spettacoli di assoluta rilevanza.

La palma del gruppo più innovativo va senz'altro assegnata alla compagnia pratese **Teatro di Piazza e d'Occasione** (Tpo) che dal 1998, sotto la direzione di Francesco Gandi e Davide Venturini, sta proponendo un percorso coerente e personale sull'uso della grafica digitale, contaminando il teatro d'attore con altri linguaggi, tra cui la danza e la videoarte. Oggi il Tpo è uno dei gruppi di punta non solo italiani ma europei, con tournée che hanno toccato paesi impensabili prima per il nostro teatro ragazzi come il Giappone e l'Australia, partecipando ai maggiori festival di tutto il mondo.

È *Storie zip*, in coproduzione con Giallo Mare Minimal Teatro, creazione che aveva significativamente come sottotitolo *Pièce per attore e mouse*, lo spettacolo che ha aperto prepotentemente le porte al computer nella scena del teatro ragazzi italiano. Qui Renzo Boldrini narra tre fiabe fondamentali dell'immaginario infantile, in totale contrappunto con l'invenzione visiva creata dal computer.

Tra il 2004 e il 2006 la compagnia elabora il suo progetto più ambizioso: *CCC (Children Chering Carpet)*, concept teatrale con il quale sono stati allestiti tre spettacoli pensati come viaggi immaginari all'interno di "giardini sensibili" (*Il giardino giapponese, Il giardino dipinto e Il giardino italiano*) mettendo le basi di un nuovo teatro per l'infanzia interamente interattivo. La relazione con gli elementi grafici e sonori degli spettacoli basati sul sistema CCC è resa infatti interattiva grazie a una tecnologia compo-

sta da sessantatre sensori a pressione collocati sotto il tappeto da danza e collegati via computer al sistema di videoproiezione e di sonorizzazione. Le immagini si susseguono attraverso un percorso sensoriale ed emotivo ricchissimo di suggestioni e incanti visivi. Seguono poi *Farfalle* (2007) dove i piccoli spettatori vivono passo passo le trasformazioni dell'animale, e *Barocco* (2008), dove sono accompagnati in un'esperienza sensoriale barocca, dinamica e immersiva, ispirata alle meraviglie del palazzo di Vaux le Vicomte a Parigi.

È significativo come questo tipo di teatro faciliti l'approccio con le culture diverse dalle nostre: ecco dunque *Aborigena*, un viaggio nel paesaggio e nella cultura degli aborigeni d'Australia, e il recentissimo *Kindur*, dove un analogo progetto porta i bambini, muniti di un piccolo cuore pulsante, nel cuore dell'Islanda. Valore aggiunto di questi due spettacoli è il lavoro comune che

è stato effettuato da operatori italiani, aborigeni e islandesi.

In tutte le creazioni del Tpo i bambini sono invitati a entrare direttamente nelle immagini proiettate, a viverle anche attraverso il movimento di *performers*, danzatori e un commento sonoro attentamente studiato in modo evocativo. In questo modo lo spettacolo diventa un'esperienza unica, calda e accogliente: già dall'inizio i piccoli spettatori, in un'atmosfera trasognata, si siedono intorno alla scena, un tappeto magico sul quale essi stessi potranno volare ed essere trasportati verso luoghi incantati.

Pixel, cicogne virtuali e teleracconti

Insieme al Tpo, l'altra compagnia che più di ogni altra ha usato in modo creativo il computer in Italia è stata ed è l'empolese **Giallo Mare Minimal Teatro** che collabora stabilmente con due artisti che hanno fatto dei nuovi media un mezzo di espressione fondamentale, Giacomo Verde e Lucio Diana.

In collaborazione con Giacomo Verde, Giallo Mare ha creato nel 1989 *Il teleracconto*, un incontro molto suggestivo tra narrazione con oggetti e televisione dove una telecamera, riprendendo piccole storie di "oggetti", animate da un narratore in tempo reale, le rende ben visibili agli spettatori. Attraverso la ripresa in "macro" i piccoli oggetti diventano personaggi e lo spazio di un foglio di quaderno un set televisivo dalle infinite possibilità. Adirittura in *Boccascena*, è la bocca di Vania Pucci a diventare una scenografia di grande e impensabile potenzialità. Il teleracconto è poi stato utilizzato con ottimi risultati anche da altri artisti come Carlo Presotto (che ha messo in video con Giacomo Verde le favole di Rodari in un delizioso spettacolo) e Lello Cassinotti.

Giallo Mare ha proseguito la sua ricerca in numerose altre creazioni. In *Bit e Bold e il racconto di Biancaneve*, creato sempre con Verde, vi è un personaggio che vive in *real time*, capace di interagire con altri interpreti e con la platea. Bit è un attore con il corpo fatto di pixel, assolutamente originale in un contesto teatrale, che, insieme al suo servo di scena in carne e ossa (Ren-

zo Boldrini), gioca sulla celebre fiaba attraverso un confronto fra differenti punti di vista e contesti. In www.dghamelin.com il plot del *Pifferaio* viene invece vissuto in una dimensione totalmente virtuale. I nuovi quartieri digitali formano una città meravigliosa dalla quale però i bambini sono comunque esclusi, in qualche modo rapiti. Intuizione geniale quella di Boldrini che crea anche un sito apposito dove i ragazzi possono interagire.

Da oltre dieci anni, in tutti gli spettacoli di Giallo Mare le proiezioni hanno un'importanza capitale: dalla semplice lavagna luminosa in *Di Segno in Segno* (uno degli spettacoli più belli degli ultimi anni) alle invenzioni computeristiche di *Albero*, tutte create da Vania Pucci in collaborazione con Lucio Diana, che ha da poco presentato *Attraverso*, un originalissimo percorso tra video e teatro di figura dedicato al volo delle cicogne realizzato con Cristina Cazzola, e ha riproposto con la moglie Adriana Zamboni lo storico *Kookaburra*, creazione che utilizza i media in rapporto con la pittura materica.

Video, che passione!

Il video fa ormai parte del bagaglio stilistico di molte compagnie, ma poche volte il loro utilizzo è concepito in modo non pleonastico. L'alexandrina Ombretta Zaglio del **Teatro del Rimbalzo** nei suoi tre spettacoli di maggior successo (*Lo Specchio di Olimpia*, *Mattia Zurbriggen* e lo storico *Un cappello Borsalino*) gioca con le immagini facendole rivivere tra notazioni storiche e scambi di senso. La **Compagnia Drammatico Vegetale di Ravenna**, grazie alla presenza di Ezio Antonelli, mescola invece sapientemente il teatro di figura con le immagini, creando il contesto per una versione intrigante di *Alice*, mentre in *Viaggio in aereo* i bambini sono catapultati nei mondi del *Piccolo Principe*. Il **Tam di Padova**, gruppo storico della ricerca, in *Anima Blu* conduce i piccoli spettatori nel mondo di Chagall, dove gli uomini volano guardando animali di ogni sorta mentre due attori-danzatori escono ed entrano da un sipario magico; la poesia di Giusi Quarenghi rivive invece attraverso un raffinato gioco di luci e sabbia in *E su le case il cielo*

di Ferruccio Filippazzi.

Serra Teatro, in collaborazione con L'arboreto-Teatro Dimora di Mondaino, in *Volare a tutti i costi, forse* – a partire dai libri della collana *Incontri da favola* – reinventa tre fiabe ponendo in rapporto inscindibile le parole con le immagini. Le illustrazioni di Marco Campana e Gianluigi Toccafondo, che accompagnano i racconti scritti da Marco Baliani, Emma Dante e dallo stesso Marco Campana, vengono manipolate e proiettate in scena attraverso una modalità che consente all'attrice (Nicoletta Fabbri dei Motus) di interagire con la partitura visiva attraverso riprese *live*, in un allestimento dove i dispositivi audio e video sono parte integrante della scenografia. La medesima interazione avviene negli spettacoli di **Luna e Gnac** e **Scarlattine Teatro** dove le animazioni video diventano di volta in volta ambientazione, mondo interiore, personaggio con cui gli attori interagiscono e si fondono, in un linguaggio a metà tra cartone animato e *physical theatre*.

Infine vogliamo ricordare il percorso di Dario Moretti di **Teatro all'improvviso** di Mantova, artista e artigiano che in molti suoi spettacoli dal vivo dialoga, attraverso la sua riconoscibilissima pittura, con immagini video. Segno distintivo, questo, di come il teatro ragazzi nell'era telematica non abbia mai dimenticato come al centro ci debba essere sempre la materia e soprattutto l'uomo, l'attore con la sua presenza e la sua arte. ★



Bit e Bold, di Giallo Mare Minimal Teatro.



Da Bari a Parigi col capitone la rivincita di Fibre Parallele

I protagonisti della giovane scena/36 - I difficili esordi, il successo improvviso e quasi inaspettato, i nuovi progetti. Dalla bocciatura alla "Paolo Grassi" e al Premio Scenario al debutto al Théâtre de la Ville di Parigi, l'irresistibile ascesa di uno dei gruppi più interessanti del panorama italiano contemporaneo.

di Nicola Viesti

Insieme superano di poco i cinquant'anni, ma Licia Lanera – forme generose e carattere a dir poco esplosivo – e Riccardo Spagnulo – alto, magro e riflessivo – possono già vantare una carriera di tutto rispetto. Si incontrano nel 2003 frequentando il Centro Universitario Teatrale di Bari, dove subito li accomuna una stessa passione per la scena che li porta a vedere in maniera onnivora ogni possibile spettacolo e frequentare ogni possibile stage. Poi la decisione di tentare di entrare alla Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano, ma non riescono a superare le selezioni. Ritorno quindi a casa dove, per calcare il palcoscenico a ogni costo, si fanno scritturare da una compagnia di giro, di quelle che producono in maniera approssimativa e sgangherata – *best seller*

un *Padre Pio* di immenso successo nelle cittadine della più profonda provincia – mentre cercano di creare un proprio gruppo che, nell'ambito del Cut, realizza infine uno *Zio Vanja* da Cechov. Il lavoro suscita interesse e può vantare anche qualche replica, ma «come attori» sottolinea Lanera, «ci accorgemmo che eravamo a disagio, troppo distanti, con la nostra giovinezza, da personaggi anagraficamente così maturi».

La beghina innamorata

Decidono allora di partecipare al Premio Scenario, dove le costituite Fibre Parallele presentano nel 2007 un assaggio di *Mangiarsi l'anima e poi sputala*. Non riescono a entrare in finale – uno dei pochi errori compiuti negli anni dalla giuria di Scenario – ma l'esclusione li carica di voglia di

rivalsa e portano a termine ugualmente lo spettacolo che debutta a Roma al Rialto Sant'Ambrogio nell'ambito della rassegna Ubusettete. A dispetto di una serata particolarmente funestata da ritardi e inconvenienti, raccolgono un gran successo e *Mangiarsi l'anima* inizia un percorso che lo porterà a diventare un piccolo "cult" del teatro italiano. La beghina innamorata del Cristo, che abbandona la croce per farsi suo amante, è una storia forte che Fibre Parallele affronta in maniera mai irrispettosa e che, ancora oggi, è molto richiesta. Da ricordare l'episodio della scorsa estate, quando lo spettacolo è stato oggetto di una virulenta *querelle* politico-religiosa nella nostra avanzatissima Emilia-Romagna durante il festival Acqua di Terra/Terra di Luna, ma, grazie alla determinazione dei direttori artistici

Enzo Vetrano e Stefano Randisi, ha potuto essere rappresentato, dirottato al chiuso per evitare incidenti. E così, mentre fuori dal teatro una cinquantina di integralisti snocciolavano preghiere e rosari, *Mangiami l'anima* riceveva il convinto consenso della sala gremita di spettatori.

Dopo questa prima produzione, sorge il desiderio di gestire un proprio spazio e così, dopo aver occupato alcuni vani retrostanti un pub, creano un cartellone in cui sono chiamati a esibirsi amici artisti e, nel frattempo, iniziano a provare una nuova messa in scena. *2 (Due)* è una bella prova d'attrice per Lanera e utilizza forme e linguaggi molto diversi dal precedente spettacolo. Questa continua a essere una caratteristica del gruppo, che a ogni lavoro sembra affrontare modalità sempre nuove rimanendo però costantemente riconoscibile per sicuro senso della scena e solidità culturale. *2 (Due)* narra di un ragazzo e di una ragazza poco più che adolescenti alla loro prima storia d'amore, i primi approcci sessuali, il pensiero addirittura di una vita insieme. Ma lui un brutto giorno le confessa che gli piacciono gli uomini e tutto entra in crisi fino al momento in cui, scoperto un porno pieno di culturisti, lei decide che è troppo e lo massacrava facendolo praticamente a pezzi prima di annegarsi in una vasca da bagno. Interessante a livello testuale, la rappresentazione è però singolarissima nello svolgimento, con l'attrice strizzata in un abito da infermiera sexy in una scenografia dal bianco accecante. La tragedia subisce continui slittamenti ironici, ammiccamenti tra il concettuale e il pulp che, mantenendo invariato l'impatto emotivo, ne arricchiscono la complessità. Le Fibre fanno ancora centro ma decidono, però, che gestire una sala con una piccola stagione è troppo impegnativo. Dopo un anno abbandonano il pub e si concentrano sull'idea di una produzione di particolare impegno.

Brutti, sporchi e cattivi

L'occasione viene con il bando Nuove Creatività pubblicato dall'Eta e vinto con il progetto che porterà a *Furie de sanghe*. Ancora una vira-

ta a trecentosessanta gradi particolarmente rischiosa perché *Furie de sanghe* è tanto ambizioso quanto assolutamente privo di qualsiasi compromesso spettacolare. In scena un gruppo familiare di "brutti, sporchi e cattivi" che comunica in un idioma dialettale barese violento e quasi barbarico, caratterizzato da desideri e bisogni primordiali ma catapultato nel nostro contemporaneo. A rompere i precari equilibri ecco arrivare in un sacco la formosa fidanzata del figlio che sollecita le voglie del padre mentre la vecchia zia non fa che accudire e accarezzare un capitone vivo che alleva come un figlio e che misteriosamente scompare.

Lo spettacolo è rigoroso e formidabile e, alla trama quasi favolistica e schematica, Fibre Parallele sovrappongono intuizioni raffinate, a iniziare dall'uso di protesi di lattice a rendere mostruosi i personaggi, da una scenografia claustrofobica e stilizzata che luci gialle e rosa rendono trasparente, da un tappeto sonoro continuo che diventa un parallelo secondo testo. Presentato a Roma, al Teatro Valle, ottiene unanimi consensi e interessa particolarmente gli operatori stranieri. Così l'Eta buonanima decide di portarlo a Parigi, al Théâtre de la Ville, nell'ambito della manifestazione "Face à Face, paroles d'Italie pour les scènes de France". Al solito, debutto difficile con la teca del pesce serpente che si lesiona poco prima dell'aprirsi del sipario e varie altre disavventure, mentre l'emozione – e la paura – sono a mille. L'enorme sala del teatro, utilizzata per intero solo per *La bellezza e l'inferno* di Roberto Saviano e *Giusto la fine del mondo* di Luca Ronconi, per tutti gli altri spettacoli è ridotta a un quarto, ma *Furie de sanghe* – complice l'ottima pubblicità che il Théâtre de la Ville ha fatto all'intera manifestazione – inaspettatamente sembra interessare molto ai francesi. Così in tutta fretta vengono recuperati altri cento posti, mentre anche gli strapuntini sono occupati e, arrivati a metà rappresentazione, si ha la sensazione che il pubblico non abbia più bisogno della traduzione in soprattitoli. Insomma un eccellente risulta-

La compagnia **Fibre Parallele**, fondata da Licia Lanera e Riccardo Spagnolo, nasce a Bari nel 2005. Del 2007 è il primo spettacolo, *Mangiami l'anima e poi sputala*, selezione Premio Scenario 2007 e finalista al premio internazionale Vertigine 2010, mentre del 2008 è il monologo *2 (Due)*, progetto vincitore del primo premio Fringe/L'Altrofestival al 18° Festival Internazionale del Teatro di Lugano. Nel 2009 debutta *Furie de Sanghe - Emorragia cerebrale*, spettacolo che vince il bando Nuove Creatività. Nel 2009 Fibre Parallele cura la direzione artistica della sezione teatrale di Irruzione Pubblica, festival di teatro e arti visive presso il Teatro Kismet Opera di Bari, e da due anni tiene laboratori-residenze con i detenuti dell'Istituto Penale Minorile Fornelli del capoluogo pugliese. Nel 2011 la compagnia debutterà con due nuovi lavori: *Have I None* di Edward Bond e *Duramadre*.

to che sorprende innanzitutto le stesse Fibre. E veniamo all'oggi, con Licia e Riccardo in procinto di avventurarsi in due nuove prove, tanto per cambiare ancora differenti dalle precedenti e tra loro. La prima è una vera e propria messa in scena, che definiscono «abbastanza classica», di *Have I none* di Edward Bond. Un lavoro che vedrà la luce per "Trend", la rassegna dedicata alle nuove frontiere della drammaturgia britannica curata da Rodolfo Di Giammarco al Teatro Belli di Roma. La seconda, *Duramadre*, invece «sarà il nostro primo lavoro esplicitamente politico. Ci eravamo innamorati di *The Road*, il romanzo apocalittico di Cormac McCarthy, ma è impossibile pensare di farne una riduzione teatrale. Così siamo rimasti legati alla dimensione di un tempo futuro in cui l'umanità sembra giunta al termine per colpa di ciò che sta già avvenendo nel nostro presente. Sarà una proposta estrema, tutta concentrata su corpi soggetti a pulsazioni sadomasochiste, a reali umiliazioni. Abbiamo già fatto molti laboratori per mettere insieme il cast e ciò che è venuto fuori è, per certi versi, abbastanza sconvolgente». Debutto previsto la prossima estate o, al massimo, per l'autunno. ★



In apertura, una scena di *Furie de sanghe*; in questa pagina, Licia Lanera in *2 (Due)* e Riccardo Spagnolo in *Mangiami l'anima e poi sputala* (foto: Emanuela Giurano).

La scena del Risorgimento storie di Unità tra passato e futuro

In occasione dei 150 anni dell'Unità d'Italia numerosi spettacoli indagano autori e vicende di quel nostro passato o immaginano scenari avveniristici del Bel Paese.



OPERETTE MORALI, di Giacomo Leopardi. Adattamento e regia di Mario Martone. Drammaturgia di Ippolita di Majo. Scene di Mimmo Paladino. Costumi di Ursula Patzak. Luci di Pasquale Mari. Suono di Hubert Westkemper. Con Renato Carpentieri, Marco Cavicchioli, Roberto De Francesco, Maurizio Donadoni, Giovanni Ludeno, Paolo Musio, Totò Onnis, Franca Penone, Barbara Valmorin. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di TORINO.

Martone suggella la sua direzione artistica dello Stabile torinese mettendo in scena diciotto dei ventiquattro componimenti di varia natura composti da Leopardi fra il 1824 e il 1832 e raccolti sotto il titolo di *Operette Morali*. La poliforme qualità dei testi leopardiani allo stesso tempo offre appigli ovvero oppone ostacoli alla loro trasposizione teatrale: se i dialoghi sembrano prestarsi naturalmente al palcoscenico, assai più complessa appare la drammatizzazione di novelle e brevi apologhi. Non soltanto, l'intensità letteraria e la densità filosofica delle *Operette Morali* ne moltiplicano i piani di lettura, obbligando a tracciare e a seguire con rigore un lineare percorso ermeneutico. Ma Martone come risolve le succitate difficoltà? Partiamo dalla chiave di lettura: il regista napoletano dichiara di voler riportare alla luce la fiammeggiante ironia di Leopardi, che fu fra i pri-

mi a comprendere quanta comicità germinasse dall'infelicità umana. Un'intenzione che, tuttavia, soltanto a tratti si realizza sulla scena e ciò grazie soprattutto all'indipendenza e alla maturità espressiva di alcuni fra gli attori, capaci di marcare con un'impronta personale e convincente la propria interpretazione. Parliamo in primo luogo di Maurizio Donadoni, un Giove monumentale e corpulento, indifferente e quasi orgoglioso della propria decadenza, maestro di cerimonie dello spettacolo, impegnato a far scivolare l'una nell'altra le diciotto parti. E poi Renato Carpentieri e Barbara Valmorin, generosi attori "anziani" che regalano al pubblico forse il momento più emozionante di uno spettacolo altrimenti piuttosto noioso, ossia il Dialogo di Plotino e di Porfirio. Abbiamo accennato alla noia, una sensazione che testimonia del sostanziale fallimento del tentativo di portare in scena ciò che per essa non è nato. L'operazione compiuta da Martone è certamente elegante ma i risultati non paiono all'altezza dei presunti sforzi compiuti. Gli attori agiscono all'interno di un ampio spazio, comprendente il palcoscenico e buona parte della platea, ricoperta di terra scura e circondata sui tre lati da file di poltrone su cui siedono gli spettatori. Alcuni oggetti scenici sono suggestivi e immaginosi e nelle logge che movimentano le pareti del teatro sono collocate mummie-feti illuminate per suggerire il laboratorio di Federico Ruysch. Sceno-

grafie e costumi curati e realizzati senza lesinare, dunque, attori di alto livello e luci e musiche corretti e adeguati: perché, allora, lo spettacolo non decolla? Una ragione, come dicevamo, è l'incapacità di tradurre in regia solida e originale una chiave di lettura che si rivela debole e non sufficientemente meditata. Un'altra è l'intrinseca letterarietà delle *Operette Morali*, che unicamente un lavoro prolungato e approfondito di studio e di scavo potrebbe, forse, scalfire. *Laura Bevione*

IL LIBRO CUORE E ALTRE STORIE, di Angelo Savelli e Lucia Poli da testi di Edmondo De Amicis e Stefano Benni. Regia di Angelo Savelli. Scene di Gianni Calosi. Costumi di Massimo Poli. Luci di Alfredo Piras. Musiche di Marco Bucci. Con Lucia Poli, Francesco Franzosi, Massimo Grigò. Prod. Pupi & Fressedde-Teatro di Rifredi, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Omaggi al centocinquantesimo a catena: legittimo, quindi, anche un tributo allo sbeffeggiatissimo *Cuore* di De Amicis, cui si riguarda, qua, con ironia sarcastica e ammiccante e con goduriosa ferocia satirica (c'è Lucia Poli, irresistibile, in campo) ma anche, in fondo, con sottile nostalgia. Ma c'è una poesia, anche, nel riandare ai tempi dei Garroni e dei Derossi, dei maestri Perboni e delle maestrine dalla penna rossa, delle piccole vedette lombarde o dei piccoli scrivani fiorentini: quest'ultimo episodio, ad esempio, riesce a essere colmo di irresistibile *humour* ma anche commovente. E forse De Amicis sarebbe contento. Il punto centrale, però, è che comunque *Cuore* ci parla di scuola: una scuola, che con i modi e con le possibilità dell'epoca, comprendeva in pieno il suo ruolo centrale nello sviluppo e nell'edificazione di una società nuova. Così lo spettacolo si sente autorizzato a lasciar perdere De Amicis – le vicende del libro sono rievocate da Bottini e Nobis adulti, incontratisi in una sala da schermo all'inizio del Ventennio – e a saltare, nel secondo dei due tempi, ai giorni nostri, a trattare il tema spinoso e (ahi) attualissimo della scuola. La scuola del Ventunesimo secolo, naturalmente, gelminiana e non solo, quella delle "offerte formative" e di "moduli", di "periodi didattici" e di "piani", di improvvisata e malintesa managerialità. Su di essa, ecco, si appuntano gli strali di un ritratto grottesco: contemplazione e immagine ironicamente deformata di un autentico naufragio in cui tutto, per la scuola, diventa importante tranne quello che sarebbe essenziale, e

In apertura, Renato Carpentieri e Maurizio Donadoni in *Operette Morali* di Giacomo Leopardi (foto: Simona Cagnasso); in questa pagina, *Il libro cuore e altre storie*, di Angelo Savelli e Lucia Poli (foto: A. Botticelli).

cioè l'insegnamento e la sua qualità, il compito di formazione civile e culturale. Qualche tono troppo apertamente "politico" viene ampiamente compensato dalla piacevolezza dei siparietti di una Lucia Poli che cambia personaggi e *look* prendendo a prestito principalmente da Stefano Benni i testi di strepitosi, gustosissimi assoli. Poco integrati, magari, nel contesto e poco intonati all'argomento scolastico, ma comunque magistrali e raffinatissimi, pezzi di bravura, irriverenti e esilaranti. Ma è ancora lei a chiudere, con una pagina – memorabile – rivolta agli studenti di Pier Paolo Pasolini. *Francesco Tei*

CUORE. COME UN TAMBURINO NELLA NOTTE, drammaturgia di Roberto Corradino e Antonio Carallo. Regia di Roberto Corradino. Costumi di Fiamma Benvignati. Luci di Vincent Longuemare. Con Michele Altamura, Riccardo Lanzarone, Francesco Martino, Filippo Paolasini, Gabriele Paolocà. Prod. Reggimento Carri, BARI.

IN TOURNÉE

Il caro, vecchio *Cuore* di Edmondo De Amicis batte ancora e pulsa ai nostri giorni. Ci narra di una classe di ragazzi che forse deve ancora misurarsi sui concetti di Dio, Patria e Famiglia, ma lo fa smarrita, senza credere veramente in nulla. Garrone fa il verso alla Maestrina dalla Penna Rossa tra lo sberleffo generale, il linguaggio è imbastardito da volgarità, i momenti, le emozioni collettive, si vivono con negli occhi dei mangia giapponesi e scatenandosi sul ritmo di una canzone di Madonna. Ma la superficialità sembra non vincere totalmente, il malessere affiora, i turbamenti spesso si fanno sfiorare dalla tenerezza, da un invincibile bisogno d'amore. *Cuore. Come un tamburo nella notte* potrebbe sembrare irriverente nei confronti dell'opera di De Amicis, ma in fondo le è molto vicino. Roberto Corradino, con la collaborazione di Antonio Carallo, sa creare legami tra il passato e il presente e non poche volte utilizza come testo pagine intere dell'opera originale. Una messinscena che avanza per frammenti preceduti da didascalie, quasi una citazione a modalità brechtiana. E nel marasma dell'oggi cambiano le necessità e le prospettive, ed ecco che non emigriamo più dagli Appennini alle Ande, ma è un adolescente peruviano a giungere a Genova alla ricerca di una madre sbarcata in Italia in cerca di lavoro e forse diventata prostituta. E i poveri Cristi non si reggono più ai chiodi, vengono giù in continuazione dal proprio crocifisso in una scena pasoliniana ed emozionante. Tutto è apparentemente diverso e stravolto - ma anche tragicamente uguale - e nel finale si narra del tamburino sardo e dei suoi discendenti, come sempre carne da macello buona per ogni guerra. Un *Cuore* contemporaneo, dunque, ma con un nocciolo duro antico specie per i tanti problemi non risolti, come quello di una unità del paese mai veramente raggiunta. Cinque giovani e bravi interpreti e un efficacissimo plotone di ragazzi danno vita a una messinscena palpitante, a uno spettacolo bello e imperfetto, di una imperfezione che è segno di una vitalità che è tanto necessaria al teatro. *Nicola Viesti*

LA REPUBBLICA DI UN SOLO GIORNO, di Marco Baliani e Ugo Riccarelli. Drammaturgia di Maria Maglietta. Regia di Marco Baliani. Scene e costumi di Carlo Sala. Luci di Luca Barbati. Musiche di Mirto Baliani. Con Patrizia Bollini, Daria Deflorian, Gabriele Duma, Simone Faloppa, Renata Mezenov Sa, Mariano Nieddu, Alessio Piazza, Naike Anna Silipo, Alexandre Vella. Prod. Teatro di ROMA.

IN TOURNÉE

Spettacolo d'occasione - per le celebrazioni del 150° dell'Unità d'Italia - che va a incrociare le modalità di narrazione teatrale che Marco Baliani, con alterna fortuna scenica, ma sempre con encomiabile entusiasmo e serietà di lavoro, porta avanti da parecchi anni, *La Repubblica di un solo giorno* è la cronaca di quegli eventi, piccoli e grandi, che portarono nel 1849 alla breve avventura della Repubblica Romana, un sogno lungo quel giorno del 4 luglio quando i francesi riconsegnarono Roma a Pio IX mentre in Campidoglio si festeggiava la nascita della prima Costituzione repubblicana, che sarà in seguito presa a modello per la Repubblica nata dopo il referendum nazionale del 1946. L'intera rappresentazione ha il suo perno drammaturgico in una barricata posta al centro della scena, fatta di vari oggetti da trovarobato risorgimentale, in cui confluiscono e si dipartono le varie storie e azioni sceniche, e in cui si infrangono, per poi rinascere e morire, i sogni di un'intera generazione di giovani eroi, dai nomi noti come Mameli, Dandolo, Morosini, o soldati sconosciuti, di cui vengono ripresi brani di lettere indirizzate alla famiglia o alla propria amata. Tante storie si intrecciano a creare un fitto affresco di piccola epopea nazionale, alle quali manca forse quell'unica vicenda principale che le dovrebbe poi teatralmente unire e giustificare. Altrimenti si rimane, come è accaduto, nell'ambito di uno "spettacolo-documento", sul piano di una recita "corale" con forte propensione didattica, manualistica, scolastica; dove a poco trascinano la visibile generosità del lavoro in palcoscenico e l'entusiasmo di tutti i bravi interpreti. *Giuseppe Liotta*

SORELLE D'ITALIA. AVANSPECTACOLO FONDAMENTALISTA, drammaturgia di Roberto Buffagni. Regia di Cristina Pezzoli. Direzione musicale di Alessandro Nidi. Con Isa Danieli, Veronica Pivetti e con Massimo Ferraguti (clarinetto, clarinetto basso e sax soprano), Giuliano Nidi (contrabbasso e batteria), Sebastiano Nidi (vibrafono e percussioni). Prod. You Night'd Artistz, LA SPEZIA.

IN TOURNÉE

Se, al centocinquantenario dell'Unità d'Italia, occorre discutere sull'opportunità o meno di festeggiare, non resta che prendere atto della drammatica precarietà della nostra identi-



tà nazionale. E magari riflettere sul possibile evolversi della situazione in un futuro che mira dritto al secondo genetliaco del nostro Bel Paese. È quel che fa questo *Sorelle d'Italia, avanspettacolo fondamentalista*, che si accosta alla nostra storia con ironia intelligente e arguta, nutrita in scena dalla malleabilità sapiente della napoletana Isa Danieli e dalla vitalissima presenza della milanese Veronica Pivetti. Due attrici sintomaticamente agli antipodi, per radici, età e formazione artistica, chiamate a una narrazione variegata che, non senza qualche discontinuità dovuta all'esilità della drammaturgia originale di Roberto Buffagni, sembra dipanarsi su una costante dicotomia di nord e sud. Due teatranti di vita stenta che, nel continuo andirivieni dal proscenio al camerino, si lanciano l'un l'altra frecciate velenose e colpi bassi di consolidata rivalità da comprimarie. E che intanto, tra rosse camicie garibaldine e marsine scintillanti da cabaret, snodano un profetico *excursus* di storia patria destinato ad approdare nel 2061 ai trilli tirolesi di una napoletana secessionista e alle vesti da odalisca di una milanese fuggita da padanarabe realtà. Mentre il tricolore, ormai messo al bando, diviene simbolo struggente di speranze naufragate e clandestino impulso a intonare un inno nazionale che dal palcoscenico si estende all'intero pubblico. Determinando la conclusione trionfale di un allestimento inizialmente un po' meccanicistico. Ma poi sempre più vivace e ricco di incursioni e ribaltamenti pronti a spaziare da Bertolazzi a Viviani, da Nino Taranto a Fanfulla, dalle canzoni napoletane alle atmosfere dei Gufi e di Jannacci. Dove determinante appare il virtuosismo di un accompagnamento musicale, eseguito dal vivo da tre musicisti diretti dal Maestro Alessandro Nidi, che mescola ritmi e generi in contaminazioni di trascinate effervescenze. E dove si impone la regia salda di Cristina Pezzoli, capace di comporre in armonica efficacia rispettivamente l'incisività affinata e duttile e l'accattivante freschezza delle due interpreti. *Antonella Melilli*

COME FU CHE IN ITALIA SCOPPIÒ LA RIVOLUZIONE MA NESSUNO SE NE ACCORSE, di Davide Carnevali.

Regia di Eleonora Pippo. Con Raimondo Brandi, Marco Lorenzi, Luca Di Prospero, Barbara Mazzi, Maddalena Monti. Prod. Il mulino di Amleto/Calibro2, TORINO.

IN TOURNÉE

Nel trecentesimo (non è un errore!) anniversario dell'Unità d'Italia, la penisola sembra aver perso la memoria e la storia è stata bandita dalle scuole e dalle università. Una testarda studentessa, abbondantemente fuori corso, ha scelto di laurearsi con una tesi sulla storia italiana del XXI secolo. Siamo nel 2161 ma, come dicevamo, i centocinquanta anni trascorsi non hanno cambiato molto umori, costumi e malcostumi dell'italica gente. Eppure, sostiene la studentessa, agli inizi del nuovo millennio qualcosa accadde, un tentativo di insurrezione rivoluzionaria di cui, tuttavia, nessuno si accorse. Basandosi sui documenti appartenuti a un suo trisavolo, la studentessa elabora la sua tesi e chiama a proprio sostegno un variegato manipolo di esperti. Il tentativo è quello, da una parte, di fare luce sul presunto piano rivoluzionario, e, dall'altra, di comprendere il motivo del suo clamoroso insuccesso. L'Italia viene descritta come una «democrazia pop», ossia «popolare», aggettivo utilizzato nella sua accezione negativa, quale sinonimo di omologazione e anestesia delle coscienze. Il dramma scritto dal giovane Carnevali, dunque, rinnova in chiave ironica e corrosivamente sbarazzina quel genere distopico che ebbe in Orwell - qui brevemente citato - il suo maestro. Peccato, però, che la regia scelga di interpolare al testo riferimenti alla più stretta attualità e preferisca all'approfondimento le facili strizzatine d'occhio al pubblico. Così, nel frenetico finale, i cinque volenterosi e infaticabili interpreti rileggono la fiaba dei tre porcellini e mettono in scena un video di guerriglia urbana che l'universitaria avrebbe perso, confondendo satira politica e metateatro, cabaret e analisi sociologica. Un ipertrofico accumulo di situazioni e di tonalità che inevitabilmente sottrae efficacia a uno spettacolo che, peraltro, è stato eletto vincito-

re del bando Scintille nel corso dell'edizione 2010 del festival Astiteatro. *Laura Bevione*

LE CAMICIE DI GARIBALDI, testo e regia di Renata Coluccini. Scene di Marcello Muzzolon. Costumi di Mirella Salvischiani. Luci di Marco Zennaro. Con Benedetta Brambilla, Jolanda Capi, Renata Coluccini, Clara Terranova. Prod. Teatro del Buratto, MILANO.

In scena quattro donne - diverse per carattere, età ed estrazione sociale - che si ritrovano in una stanza per insaponare, sciacquare, stendere e rammendare. Ma non si tratta del bucato di casa, bensì delle mille e oltre camicie rosse dei garibaldini. E mentre attendono alle loro faccende cantano, scherzano, ripercorrono ciascuna il proprio passato; ma soprattutto si scambiano notizie sugli uomini che al seguito di Giuseppe Garibaldi stanno versando il proprio sangue per l'unità del Paese. Si accende così un dialogo a quattro in cui la Storia si intreccia con l'aneddoto, la cronaca di guerra con il pettegolezzo, e le gesta di personaggi comuni (panettieri, contadini, studenti, madri...) vengono raccontate con la stessa passione con cui ci si riferisce a eroi nazionali come Garibaldi, Bixio, Cavour, Crispi. La regia è semplice, essenziale, coerente. L'interpretazione è piuttosto efficace, specie da parte delle due giovani (Brambilla e Terranova) che danno ritmo, movimento e freschezza a uno spettacolo che, per come è concepito, tende inevitabilmente alla staticità. La riserva maggiore riguarda la drammaturgia. Se è vero che i personaggi sono chiari e ben caratterizzati (efficaci i diversi dialetti), manca al testo un reale sviluppo che dia spinta ai dialoghi, che altrimenti restano nella dimensione di una semplice conversazione. Certo, a tratti divertente, curiosa, ironica, ma senza una traccia di narrazione come spettatori si resta tagliati fuori, mantenendo l'impressione di assistere a una "chiacchierata" a quattro che può anche intrattenere e fare riflettere, ma che impedisce di provare emozioni, identificarsi con i personaggi, chiedersi come andrà a finire, dove porterà veramente questa storia. *Giorgio Finamore*

REGIA DI RONCONI

Bond: troppi bersagli, nessun centro
requiem mancato sul liberismo economico

LA COMPAGNIA DEGLI UOMINI, di Edward Bond. Regia di Luca Ronconi. Traduzione di Franco Quadri e Pietro Faiella. Costumi di Gabriele Mayer. Luci di A.J. Weissbard. Con Riccardo Bini, Giovanni Crippa, Marco Foschi, Paolo Pierobon, Gianrico Tedeschi, Carlo Valli. Prod. Piccolo Teatro di MILANO - Teatro d'Europa.

Si chiama Bond, ma non James Bond. Lui è Edward, e la cosa in questo spettacolo fa tutta la differenza del mondo. Perché James no, non avrebbe sbagliato bersaglio. Neanche quando se li fosse visti moltiplicare, i bersagli, dentro il mirino. Perché Edward sì, invece. Punta il sistema di vita capitalistico, quella macchina che produce sviluppo sui peggiori istinti e fa affari con guerra, morte, pestilenza e carestia. Ma poi Bond, Edward Bond, si ritrova davanti tutto il resto, come risucchiato da un gorgo ossessivo, e non sa più a cosa sparare: Edipo, Re Lear, Otello e Jago, magari anche Balzac, i Buddenbrook e i Karamazov, così imparano.

Sindrome da bersaglio, bulimia creativa. Bond, Edward Bond, è così. Violento e farsesco, l'ultimo degli arrabbiati e il primo dei neoelisabettiani, indagatore feroce (ma nel modo che non spiace all'*establishment*) dei meccanismi che perpetuano le strutture di violenza e dominio del nostro edificio sociale. L'irregolare sovrapposizione di stili e intrighi de *La compagnia degli uomini* lo rappresenta, con la pretesa di regolare i conti tutti in una volta con capitalismo e famiglia, affari e figli, sorti familiari e destini globali, affinità elettive e distruttive. Qui si vendono armi, complessi edipici, sindromi paranoide e scritte schizofreniche, tra figli falliti di una borghesia che fu, figli adottivi ingenui, troppo ingenui, servi infidi, machiavellici nemici alla dottor Mabuse.

È come se una furiosa (giustamente furiosa) visione del mondo precipitasse nella forma-spettacolo e ne provocasse l'esplosione. La deflagrazione rimanda schegge - e registri, e codici - impazzite: l'epopea dei *raiders* di borsa; l'intimismo psicologico; il governo delle masse e dell'impresa; la trappola per topi dei tradimenti, degli equivoci, dei sentimenti; il giallo; l'oratoria; il teatro politico e postbrechtiano; la farsa e altri cascami del vecchio repertorio. Troppa roba. Bond, Edward Bond, non è un tiratore scelto. Spara nel mucchio, qualcosa cadrà.

Ma allora, serviva la stessa violenza nella scrittura della scena. Non basta collezionare attori di età, stili e registri differenti, bisognava farli collidere, fino a stridere e sprizzare scintille. Non basta mettere parrucche e incongrui cappottoni agli attori, bisognava ricordarsi di George Grosz e magari di Bosch, e spingere la caricatura al parossismo. Per prendere sul serio Bond, Edward Bond, non si deve prenderlo alla lettera: non si guarda un quadro cubista rettificandone la prospettiva o catalogandone i frammenti. Ci si getta contro, con la disperazione di chi non può più fingere che esista un'altra visione o un'altra realtà. Altrimenti, quel che non è omelia rimane noia. E poi silenzio. **Pier Giorgio Nosari**



La compagnia degli uomini (foto: Marcello Norberth).

Wilde, fenomeno da baraccone

L'ULTIMA RECITA DI SALOMÉ, uno spettacolo di Ferdinando Bruni e Francesco Frongia da Oscar Wilde. Luci di Nando Frigerio. Con Ferdinando Bruni, Enzo Curcurù, Alejandro Bruni Ocaña. Prod. Teatridithalia, MILANO.

IN TOURNÉE

Punta all'estremismo grottesco questo *L'ultima recita di Salomé* di Ferdinando Bruni e Francesco Frongia, ovviamente tratto da Oscar Wilde. Peccato che poi tutto rasenti il *kitsch*, anzi ci caschi in pieno e le immagini trascolorino volentieri per un eccesso di estetismo dal liberty al preraffaellita scivolando nel *pompier*. Lustrini, *paillettes* e gioielli a gogò e costumi fastosi, anzi fastosissimi. Anche se tutto è ambientato in uno sgangherato circo di periferia dove ad agire (domati e domatori) sono soli uomini pronti a dividersi e moltiplicarsi nelle parti. Su tacchi altissimi e coloratissimi con *verve* fin troppo esuberante, Enzo Curcurù a traslitterare, ma senza variare granché di tono, dal personaggio dell'imbonitore a quello del giovane siriano che fa da carceriere a Jokanaan. Ferdinando Bruni invece a passare dallo stesso Wilde a uno Jokanaan che usa voce stentorea, ma a far soprattutto la parte del leone nelle veste di Erode. E qui, comportandosi come un vecchio mattatore alla Kean (o alla Carmelo Bene o alla Franco Branciaroli) a chiedere a Salomé di danzare quella famosa danza che, se porterà alla morte Jokanaan, segna anche la sua rovina politica. La fascinoso Salomé (Alejandro Bruni Ocaña, che di fascino ha solo un fisico aiutante, e alla fine della danza rimane in dorato perizoma) come è risaputo, chiede infatti in cambio dell'esibizione (non memorabile) la famosa testa del profeta. Nello spettacolo, la vicenda e le parole di Wilde ci sono tutte o quasi tutte, mescolate con altre del Grande Irlandese (qualcosa anche del *De Profundis* e della *Ballata del carcere di Reading*), ma Wilde alla fine fa solo da canovaccio, risulta solo un pretesto, manca la sua forza morale (e il suo sapore amaro); e i suoi paradossi non sembrano cogliere il segno. Soffocati da un gioco teatrale che risulta fine a

se stesso. Comico, cinico, divertente, pronto a fare il verso a un teatro vecchio stile, che rimanda quasi con compiacimento al fasto straccione di quello della premiata ditta D'Origlia-Palmi. *Domenico Rigotti*

Di madre in figlia tragedia senza catarsi

TI VOGLIO BENE PIÙ DI DIO, testo e regia di Mimmo Sorrentino. Scene e costumi di Rosanna Monti. Musiche di Andrea Taroppi. Con Giorgio Ganzerli, Angela Malfitano, Adriana Busi, Simone Tiraboschi, Luca Cavaliere, Yuri La Cava e Martina Panzarasa. Prod. Teatroincontro, VIGEVANO (Pv).

Il teatro è la continuazione della realtà, con altri mezzi. Più potenti. Forse non c'è autore italiano più legato a questa idea di Mimmo Sorrentino, fino a succhiare il midollo della realtà per restituircene gli umori più sgradevoli e insani: il suo è un mondo reietto, periferico e spesso inconfessabile, perdente e violento, disperato e ferito. In *Ave Maria per una gattamorta* s'immergeva nel gergo e nei comportamenti giovanili, restituendo l'idioletto di una generazione "a perdere". Qui discende le linee di una violenza famigliare ed ereditaria, senza liberazione: l'ennesimo angolo buio da cui illuminare il "centro" della scena sociale, quella che ci ostiniamo a chiamare normalità. *Ti voglio bene più di Dio* è una tragedia abortita, nella scrittura della scena. Perché non c'è catarsi, e non può esserci. Figuriamoci la redenzione, che presuppone un riscatto. Non c'è dunque rimedio per Lucia, sua madre e la figlia Alice, tre generazioni di donne violentate e abusate, ciascuna con la complicità della precedente, in un'allucinante, interessata, impotente staffetta del dolore. Sono fregate, e così sia: eppure il segno della tragedia - una cicatrice, una traccia mancata - c'è, nella scrittura di Sorrentino. Come i punti di un disegno che dobbiamo essere noi a completare, fuori, dopo, al di là dello spettacolo. La spoglia evidenza della scena - una valigia, un corredo ricamato, due pedane, un letto, una cyclette - interpella la platea. E così gli uomini e le donne, le madri e le figlie, le loro storie, la terribile rivelazione finale: l'inesprimibile macchia dei personaggi,



l'agnizione che sconvolge. Ci sarebbe tutto, per una tragedia. Tranne il *farmakon*: Edipo, colui che si assume la responsabilità di ciò che finalmente vede e sa. Ecco, quello siamo o dovremmo essere noi, che per un intero spettacolo abbiamo guardato senza vedere e ascoltato senza capire. Perché la tragedia non è in scena, ma fuori. Ed è questa qui. *Pier Giorgio Nosari*

Palermo, una ferita aperta

CUORE DI CACTUS, di Antonio Calabrò. Riduzione, regia e interpretazione di Fausto Russo Alesi. Musiche di Giovanni Vitaletti. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

Un giornalista e scrittore, Antonio Calabrò, che lascia Palermo nel 1985, dopo l'omicidio di Ninni Cassarà, e si trasferisce a Milano. Un attore, oggi una delle punte di diamante della scena italiana, Fausto Russo Alesi, che parte da Palermo nel 1992, anno delle stragi di Falcone e Borsellino e della chiusura del quotidiano palermitano antimafia *L'Ora*, per andare a coltivare la sua vocazione altrove, sempre a Milano. Troppe coincidenze per non incontrarsi. E così *Cuore di cactus*, sorta di "diario in pubblico" (Sellerio, 2010), in cui Calabrò attraversa quarant'anni di storia siciliana e italiana, indagando le ragioni della partenza dalla sua terra, diventa un monologo teatrale. Su una scena neutra, solo un pianoforte (musiche originali eseguite dal vivo da Giovanni Vitaletti) a rappresentare lo scontro di passioni (la Sicilia) e un leggio a indicare il momento dell'analisi (Milano), Russo Alesi ripercorre con piglio complice e curioso quel periodo, dagli anni '50 fino al fatidico 1992. È un testo problematico, quello di Calabrò, che vuole fare i conti con quella "ferita aperta" di chi se ne va, ma non dimentica né abbandona, e che pone molte domande sulle contraddizioni della Sicilia come parte di un Paese malato. Ma c'è come un velo di pudore ad appannare la forza che potrebbero avere le

sue parole. O forse è lo spirito dell'ex cronista dominato dal demone di un'oggettività che, in scena, livella in modo un po' asettico passioni ed emozioni pur vissute in prima persona. Ci pensa Russo Alesi a scardinare questa sorta di reticenza, ma la sua notevolissima e appassionata prova d'attore non sempre basta a evitare le secche di una storia di per sé assolutamente unica, ma raccontata come già tante volte l'abbiamo sentita. *Claudia Cannella*

L'Adalgisa, tableau vivant nella Milano d'inizio 900

L'ADALGISA, di Carlo Emilio Gadda. Regia di Lorenzo Loris. Scene di Daniela Gardinazzi. Costumi di Nicoletta Ceccolini. Luci di Luca Siola. Musiche di Matteo Pennese. Con Elena Callegari, Mario Sala, Stefania Ugomari di Blas. Produzione Teatro Out Off, MILANO.

L'Adalgisa ama gli uomini. E gli uomini amano l'Adalgisa. Anche se ne parlano male (ovviamente), che così si usa nei salotti della borghesia lombarda a Milano, prima della guerra. Perché l'Adalgisa è donna sfrontata, ex-cantantucola da strapazzo per militari e poveracci, d'origini popolari e per questo mal sopportata dopo il matrimonio col ragioniere Carlo Biandronni, antitesi un poco svagata delle sue frivolezze. Che bella la scrittura del Gadda! Affamata di forme e ricchezze, lucidissima nel tracciare ritratti, nel giocare sulle sfumature. Lorenzo Loris vi arriva nel suo felice percorso dedicato a Milano, una trilogia di cui si son già visti *La Gilda del Mac Mahon* e un guardiano pinteriano immerso nelle periferie meneghine. *L'Adalgisa* ne è una sorta di degna conclusione che, pur non convincendo completamente, conferma il buon momento del regista e la validità del progetto. Qui al solito ben supportato da Elena Callegari e da un Mario Sala dallo sguardo sempre più vacuo. Ma piace anche Stefania Ugo-

REGIA DI RIFICI

La doppia anima di *Nathan il saggio* tra fiaba e polemica illuminista

NATHAN IL SAGGIO, di Gotthold Ephraim Lessing. Traduzione di Franco Serpa. Regia di Carmelo Rifici. Scene di Guido Buganza. Costumi di Margherita Baldoni. Luci di Claudio De Pace. Musiche di Emanuele De Checchi. Con Massimo De Francovich, Fausto Russo Alesi, Massimiliano Speziani, Bruna Rossi, Francesca Ciocchetti, Vincenzo Giordano, Marco Balbi, Stella Piccioni. Prod. Piccolo Teatro - Teatro d'Europa, MILANO.

Grande metafora sulla saggezza e sulla fratellanza umana, *Nathan il saggio* è l'ultima, e forse la più nota, fra le opere teatrali dell'illuminista Gotthold Ephraim Lessing, ma non certo un testo di facile rappresentabilità. La difficoltà principale a consistere soprattutto nel fatto che la forma drammaturgica nel testo riveste un contenuto densamente filosofico, rispetto al quale la vicenda e i personaggi possono apparire esili e pretestuosi.

Attraverso la storia del ricco e saggio mercante ebreo la cui figlia (adottiva) è stata salvata da un giovane templare di lei innamorato e del sultano Saladino che sogna un fratello (si finge di essere all'epoca della terza crociata), Lessing, è vero, svolge in prima istanza una implacabile e appassionata, fin troppo appassionata, polemica di stampo illuministico contro le religioni "rivelate" e a favore di un'unica religione basata sulla ragione e sulla tolleranza, ma è pur vero che il racconto (con le sue molte agnizioni quasi un *romance* scespiriano) ha una sua autonoma grazia fantastica. E proprio queste due anime cerca di conciliare Carmelo Rifici nel suo dignitoso allestimento. Esclude il giovane regista qualsiasi attualizzazione, privilegia l'astrazione del testo da un'epoca ben precisa (la connotazione semmai resta nei costumi; la scena, di Guido Buganza, un gioco di scatole cinesi, è solo funzionale allo scopo e ben s'adatta a una ripresa televisiva) e il risultato finisce col diventare una sorta di favola garbata, dotata di un proprio carattere poetico.

Con questa prospettiva si misurano gli attori: chi più sottostando al gioco umoristico (Bruna Rossi per cominciare, e anche Massimiliano Speziani, più che nel ruolo opaco del derviscio nel disegnare il medaglione dell'infido fra' Bonafides, e così Marco Balbi, un Patriarca da operetta di Offenbach), chi mantenendo maggior distanza come Francesca Ciocchetti, piuttosto alghida nel ruolo della sorella di Saladino. Quanto a Massimo De Francovich il suo Nathan non è privo di autorevolezza, è saggio e generoso ancorché fermo nella difesa dei valori razionali, ma non rivela tratti originali e anche il famoso racconto – scena centrale del lavoro – corre via senza lasciare gran segno. Da parte sua, Fausto Russo Alesi colora di una vaga ironia affettuosa il suo comprensivo quanto dissipatore Saladino, ma il personaggio sbiadisce man mano che l'azione procede. E l'aitante Vincenzo Giordano spreca giovanile irruenza nel tratteggiare l'inquieto e passionale Templare innamorato della giovane Recha (l'opalescente e neutra Stella Piccioni). **Domenico Rigotti**



Massimo De Francovich e Stella Piccioni in *Nathan il saggio*, regia di Carmelo Rifici (foto: Attilio Marasco).

mari, misurata nell'interpretare la cognata Elsa, cui Adalgisa ormai vedova, racconta il romanzo della propria vita. È una società di perbenisti, i peggiori. Dove le magnifiche sorti e progressive possono ridursi a un vago amore per la scienza, ben rappresentato dalla passione del Carlo Biandronni per minerali e coleotteri. Affascinante l'idea iniziale di Loris di nascondere i corpi dei protagonisti e di farli muovere su pattini, come anime senza consistenza. In un'ambientazione che sceglie spesso il gusto del sogno e dell'inconsistenza, in contrapposizione con la carnalità delle parole dell'Adalgisa, la sua verbosità. Un lento svelarsi, che si concretizza poi al contrario in una sorta di "tutto scenico" scultoreo, troppo segnato da staticità e rigidità. Un *tableau vivant* d'inizio Novecento. E così si rimane con un senso di incompiutezza, come se il teatro non fosse riuscito a esprimere appieno la forza (di stile e contenuti) del Gadda. Come se per l'ennesima volta, l'Adalgisa non si fosse piegata alle forme. Drammaturgiche, in questo caso. **Diego Vincenti**

Gaber al femminile la Crippa vince la sfida

E PENSARE CHE C'ERA IL PENSIERO, di Giorgio Gaber e Sandro Luporini. Regia di Emanuela Giordano. Coordinamento musicale di Arturo Annechino. Arrangiamenti ed esecuzione al pianoforte di Massimiliano Gagliardi. Con Maddalena Crippa e (coriste) Chiara Calderale, Miriam Longo, Valeria Svizzeri. Prod. Tieffe Teatro MILANO.

Ci voleva un'attrice a rivisitare l'arguzia tutta maschile di Giorgio Gaber e Sandro Luporini. Per la progressiva liberazione del repertorio gaberiano dalla figura del suo autore-attore, per cominciare: la splendida anomalia dell'inventore del teatro-canzone, nel panorama della scena italiana, aveva portato molti a pensare che la sua opera fosse inseparabile dalla sua persona, il suo stile, il modo di stare in scena, i suoi *tic*, il sorriso aperto, l'aria sorniona. E invece no. Gaber "funziona" e graffia anche senza Gaber. E può persino graffiare di più, dopo tutto: perché, sottratti al contesto d'origine e alla persona del suo artefice, testo e canzoni rivelano la loro intatta forza profetica. La controprova sta in un'attrice che ama le sfide come la Crippa, e si cava il

gusto di passare da spettacoli-monumento come *I demoni* di Dostoevskij, rivisti da Peter Stein, al teatro-canzone. L'ha già praticato in passato con *Schönberg Kabarett* e *Sboom*, torna ora a farlo rivisitando Gaber con pochi ma accorti tagli e alcuni accenti in più. L'essenziale allestimento diretto da Emanuela Giordano, con le figure del coro che si stagliano in *silhouette* su un fondo virato in giallo-ocra, ne esalta l'impatto scenico: la voce felicemente ineducata (la Crippa è un'attrice che canta, così come Gaber era un cantante che recitava), la presenza scenica forte, la lucidità del pensiero trasformata in nettezza di parola, canzone e gesto. **Pier Giorgio Nosari**

Umanità da spazzatura

FIGLIDIUNBRUTTODIO, di e con Paolo Mazzarelli e Lino Musella. Musiche di Marco Biscarini. Prod. Compagnia Musella-Mazzarelli, MILANO.

IN TOURNÉE

Chi sono i figli di un brutto dio? Quelli che dalla vita non hanno avuto niente. Perfetti per un *reality show* in cui mostrare il peggio del genere umano, tabule rase su cui scrivere ciò che si vuole, materia informe da plasmare a piacimento se modellata dalle mani giuste, quelle di Miguel, un produttore scaltro e senza scrupoli. Miguel individua il candidato ideale per il suo programma in Fabri, ragazzo di periferia senza arte né parte che ha un unico, grande sogno: diventare famoso. Non importa se, per realizzarlo, dovrà spettacolarizzare il fatto che il suo fratello gemello sia malato e gli restino solo tre mesi di vita. Figli di un brutto dio sono anche Peppe e Laurino, due barboni che tirano la giornata alla fermata dell'autobus, frugando nella spazzatura e raccontandosi come una fiaba le loro speranze per il futuro, nell'attesa di un improbabile cambiamento. Ma, a differenza di Fabri e di Miguel, disincantati vittima e carnefice del gioco al massacro televisivo, Peppe e Laurino trovano l'uno nell'altro, nello stare insieme e nel sostenersi reciprocamente, il senso del vivere. È lungo questi due assi - il prologo e l'epilogo affidati ai *clochard* e la parte centrale al produttore e all'aspirante concorrente del *reality* - che si articola *figli di un brutto dio*, lo spettacolo scritto, diretto e interpretato da Paolo Mazzarelli e Lino Musella. Ispirato dichiaratamente a *Uomini e topi* di Steinbeck con forti echi di *Aspettando Go-*

dot, il testo calza a pennello ai due attori/autori, esaltandone le doti grazie ai dialoghi brillanti e credibili, ma sconta una certa debolezza drammaturgica: il parallelo tra i protagonisti della tivù spazzatura e chi in mezzo alla spazzatura ci vive davvero è evidente e acuto, ma le storie sono un po' esili e i piani del racconto restano slegati. Ciononostante, *figli di un brutto dio* è un lavoro coerente che fonde con intelligenza tragico e comico senza indulgere nei luoghi comuni per ottenere risate facili e ha in Mazzarelli e Musella due interpreti perfettamente affiatati, vibranti e convincenti nell'incarnare personaggi tanto diversi ma figli dello stesso, brutto dio. *Valeria Ravera*

Nel mondo di Franca

LA MOMOLA MENARDI - Una, nessuna, centomila Valeri, testi di Franca Valeri. Regia di Milvia Marigliano. Con Alessandra Faiella. Prod. Marangoni Spettacolo, MILANO.

La scenografia di questo spettacolo pieno di *witz*, di *verve*, di *humour*, tutte caratteristiche generalmente estranee all'atteggiamento melodrammatico dell'Italietta Perenne al punto che lo dobbiamo definire con termini di altre lingue, è caratterizzata da un'allusiva palla-mondo. Gira a mille questo mappamondo teatrale! Sapesi com'è strano/divertirsi a teatro/a Milano/a Milano... Qui il divertimento intelligente è targato Valeri, Faiella, Marigliano, Trio Lescano di una civiltà d'antica frivolezza, laddove la superficialità è il derma del drama. E la Momola Menardi è una Signorina Grandi Firme, disegnata da Franca, la Biki delle scene, con tratto e piglio da Signorina Snob, cioè da Signora che gioca a far la snob, che Milvia e Alessandra hanno clonato per noi come Creatura di un Frankenstein bipolare, felicemente patologico nell'assumere e riassumere diverse identità, tipiche e archetipiche. Questo sì che è Potere Femminile! Essendo dirompente e intelligente, offende "la dignità delle donne": di quelle ragazze, prigioniere d'atavica retorica, pronte a denunciare con inconscio tic giansenista ogni *blockbuster* pubblicitario con top model ingigantita e a indignarsi per ogni bunga bunga a cui non son mai state invitate. Come dicevano gli indiani metropolitanti: una risata vi seppellirà, censori e censurabili, uniti nella lotta al buon gusto e al buon senso. Mano-

vre politiche sotto le lenzuola s'addicevano al Re Sole e non giovano al Governo Ombra. Una risata vi seppellirà, sessuomani della domenica, sessuofobici che "la domenica andando alla messa", potenti semimpotenti, giullari strafottenti, perdenti sfottuti, preti sfruttati, locatari di favore sfrattati, fottitori frustrati, manifestanti a culo basso, governanti di basso profilo. Cominciamo dal teatro: il buon teatro come questo si può fare anche e malgrado i tagli al Fus. Avanti, Faiella! *Fabrizio Sebastian Caleffi*

La complessità delle particelle umane

PICCOLI PEZZI POCO COMPLESSI, di Magdalena Barile. Regia di Marco Cacciola e Francesco Villano. Scene e costumi di Petra Tromboni. Luci di Luigi Biondi. Con Marco Cacciola, Lucia Mascino, Francesco Villano. Prod. InBalia, MILANO.

Dopo la buona prova de *La licenza*, Marco Cacciola e Francesco Villano hanno avviato un percorso creativo autonomo, costituendo, insieme a un gruppo di giovani interessanti, la compagnia "instabile" InBalia. Primo esito di questo sodalizio è *Piccoli pezzi poco complessi*, un omaggio a Michel Houellebecq, scrittore e drammaturgo francese, e al suo *Le particelle elementari* (1999), libro figlio di una tradizione letteraria tutta francese di matrice celiniana, che ha fatto assai discutere. In due mondi separati, che finiranno per compenetrarsi in escheriana geometria ricorsiva, vivono i protagonisti della vicenda, Michel Djerzinski e Bruno Clément, fratellastri con un'infanzia infelice. L'uno si rinchiude in un'eromania senza sbocchi, l'altro sublimerà l'ansia di affetto nella freddezza razionale delle sue ricerche di biologia, in un solitario allevarsi. Entrambi rimangono schiacciati, nella coincidenza dei loro destini, dall'incapacità di dialogo con un universo femminile poliedrico ma in uguale affanno, che nella riscrittura di Magdalena Barile "precipita" in un'unica figura di scena, affidata alla valida Lucia Mascino, gravida d'ansia per il ticchettio dell'orologio biologico. La positiva e rodada dualità sia fisica che recitativa degli interpreti maschili, unita ad alcune trovate non banali e a una regia *homemade* ben congegnata, ci restituisce un'opera prima assai promettente. Fatti salvi un certo addensamento nella parte centrale, che



Salto. Lamento (foto: Klaus Kühn).

IF FESTIVAL

Figuren Theatre Tübingen e Iris Meinhardt le molte facce della vita e della morte

SALTO.LAMENTO, di e con Frank Soehnle. Regia di Enno Podehl, Karin Ersching e Frank Soehnle. Costumi di Sabine Ebner. Luci di Karin Ersching. Musica di rat'n'X, Johannes Frisch e Stefan Mertin. Prod. Figuren Theatre TÜBINGEN.

A volte è così semplice. Cos'è una marionetta? Una figura antropomorfa, inanimata. E il marionettista? Un uomo che muove e si muove con qualcosa senza vita. Vivo, non vivo. Animato, inanimato. Con anima, senza fiato. Non ci voleva altro. L'intuizione dello spettacolo sta in queste opposizioni. Perché *Salto.Lamento* è una danza macabra, che sviluppa tutta la potenzialità simbolica dell'ambigua inversione energetica del teatro d'animazione: nelle medievali danze macabre, i morti ballano con i vivi, portandoli con sé e ammonendoli circa il loro destino. Qui invece è l'animatore a condurre, conferendo vita provvisoria a ciò che ne è privo. Ma è davvero così? In una scena abbuaiata, una sorta di magazzino dimenticato, il cassetto di uno scrittoio nero si anima, facendone uscire un messaggio segreto, proveniente da chissà dove o chi. Affiorano dal buio, e al buio torneranno, scheletri, creature metamorfiche e ibride, corpi in disfacimento. Non è un "memento mori", però. È una danza sulla sottile linea di transizione, oltre la quale forme e oggetti si confondono e mescolano. Sapienza tecnica, qualità figurativa e abilità dell'animazione si sposano con i cascami di un ricco immaginario folclorico e antropologico, non senza un pizzico di ironia. Bello. E così semplice, dopo tutto. **Pier Giorgio Nosari**

PROLOG - Expedition to lost spheres, di Iris Meinhardt. Regia e video di Michael Krauss. Musiche di Thorsten Meinhardt. Con Iris Meinhardt. Prod. Fitz, STOCCARDA.

Dov'eravamo prima nascere? Che cosa ricordiamo di quel mondo prima che venissimo al mondo? A queste domande cerca di rispondere Iris Meinhardt con una performance (com'è nel suo stile) evocativa, frammentata, onirica. E così *Prolog* diventa un viaggio visionario alla ricerca di quel passato da cui tutto ebbe inizio, «quei nove mesi in quell'universo liquido, senza gravità». Ancora una volta l'IF Festival ci propone uno spettacolo "di confine" dove i linguaggi si mescolano, dove la parola si unisce all'immagine definendo un modo diverso di concepire il teatro. Tra effetti di luce, videoproiezioni e paesaggi sonori, la Meinhardt sa immergerci in un'esperienza suggestiva e coinvolgente. Certo, visto anche l'argomento, a tratti la performance risulta ellittica, indecifrabile. Chi si aspetta di uscire dalla sala con qualche solida nozione in più sul mondo intrauterino rimane deluso, ma non crediamo sia questo il vero scopo dello spettacolo. Piuttosto si tratta di far rivivere allo spettatore un'esperienza lontana, di fargli intuire quelle che potevano essere le sue sensazioni durante la «vita prima della vita». In tutti i casi, si può discutere sulla chiarezza o meno del messaggio, ma indiscutibile resta l'intelligenza, la precisione e l'originalità con cui la performer tedesca ci conduce lungo questo viaggio. **Giorgio Finamore**

EMMA DANTE

Vite ai margini dietro gli occhiali dei vinti

TRILOGIA DEGLI OCCHIALI, testo, regia e costumi di Emma Dante. Scene di Emma Dante e Carmine Maringola. Luci di Cristina Fresia. Con Carmine Maringola, Claudia Benassi, Stéphanie Taillandier, Onofrio Zummo, Elena Borgogni, Sabino Civillieri. Prod. Sud Costa Occidentale, PALERMO - Teatro Stabile di NAPOLI - Crt, MILANO.

IN TOURNÉE

Malinconia, solitudine, ricordo di un passato felice. Sentimenti, verrebbe da definirli “della maturità”, che attraversano tutti e tre gli episodi di questa *Trilogia degli occhiali*, tre storie di marginalità per raccontare quel mondo di vinti su cui Emma Dante da sempre pone il suo sguardo struggente e allo stesso tempo impietoso. Ma con nuove sfumature, da non etichettare frettolosamente come autocitazioni. Ammesso e non concesso che questo sia un “difetto” quando l’universo poetico ed estetico di un artista è così fortemente connotato e personale (penso a Brook e a Nekrosius, per esempio). L’asse poetico di Emma si sposta infatti questa volta dal mondo violento e violato di prostitute, trans e travestiti ad altre “marginalità”, forse più universali: povertà, malattia e vecchiaia. Ad accomunarle un oggetto, gli occhiali, che permettono ai protagonisti di sognare i propri desideri, di vedere l’inverosimile e creare un mondo più accogliente rispetto a quello in cui sono costretti a vivere.

Di *Acquasanta*, o’ spicchiato (per via degli occhiali, appunto) è protagonista un marinaio un po’ matto, innamorato del mare e incapace di viverci lontano, che, lasciato a terra dalla crudeltà dei compagni, si abbandona a un delirio verbale fino a trasformarsi nella polena di una nave immaginaria. Ma è un flusso di parole che si intreccia con una partitura fisica di impressionante difficoltà, con le gambe e la schiena di Carmine Maringola legate a tre ancore-contrappeso che lo fanno assomigliare a una marionetta umana in balia delle acque e della cattiveria dell’equipaggio di cui interpreta, con un semplice cambio di berretto, capitano e marinai con piglio da cartoon di Popeye. Maringola gioca, ammicca, ci fa sorridere e commuovere, è attore sempre più bravo, sempre più padrone di un ventaglio di mezzi stupefacenti. Ma vanno ammirate anche le prove degli altri cinque interpreti ed è uno dei segni distintivi del teatro di Emma Dante: un lavoro sull’attore feroce, che non ammette scorciatoie, ma che alla fine porta a performance di straordinaria intensità.

Ne *Il castello della Zisa* le parole sono volutamente bisbigliate, non intelleggibili per il pubblico, sono i corpi a raccontare. Quelli di un giovane catatonico, che si risveglia solo nell’attimo in cui riesce a rivivere un momento fiabesco della sua infanzia, e quelli delle due suore-beghine che lo accudiscono istericamente. Ma qui l’eccessiva fiducia nella partitura gestuale rischia di rendere poco chiare anche le coordinate essenziali della vicenda. Nel toccante *Ballarini*, infine, due vecchietti ripercorrono a passo di danza e a ritroso nel tempo la loro storia d’amore festeggiando l’ultimo capodanno insieme. Un piccolo gioiello drammaturgico capace di raccontare le varie fasi di una vita intera con le parole delle canzoni (Tenco, Mina, Pavone, Morandi, Quartetto Cetra...), i balli, i gesti della giovinezza, della maturità e della vecchiaia. Ma il tempo, si sa, non torna indietro per nessuno. **Claudia Cannella**



Carmine Maringola in *Acquasanta*

indugia sull’attorcigliarsi del detto-non detto trasposto in codice non verbale, e l’ingenuità di una robusta modifica scenografica, inspiegabilmente posta in essere nel momento dell’*achmè* emotivo, tutto il resto gira nel modo giusto, dall’*ouverture* spiritosa al filologico percorso acido-sarcastico sulle intermittenze relazionali, fino al finale evocativo, con immagini non scontate, taglienti e mai volgari. **Renzo Francabandera**

Tutta colpa di un rene

LUCIDO, di Rafael Spregelburd. Regia di Milena Costanzo e Roberto Rustioni. Scene e costumi di Katuscia Magliarisi. Con Milena Costanzo, Antonio Gargiulo, Roberto Rustioni, Maria Vittoria Scarlattei. Prod. Associazione Teatro C/R, MILANO.

È una strana famiglia quella composta da Tetè e dai suoi figli Luca e Lucrezia. Una famiglia in cui un evento passato - il trapianto di un rene, donato da Lucrezia a Luca quando erano bambini - ha sparigliato completamente le carte del destino. Lucrezia si è trasferita a Miami per ragioni di salute senza più tornare, e Tetè e Luca sono rimasti soli e in gravi difficoltà economiche. Ora, però, nel modesto appartamento in cui vivono a Buenos Aires, Lucrezia ricompare all’improvviso dopo quindici anni di assenza e silenzio, e non per una visita di cortesia, visto che insiste nel ripetere di rivoltare ciò che è suo. Ma cosa vuole esattamente, e perché? Queste le premesse di *Lucido*, caustica creazione di Rafael Spregelburd che rivela ben presto la sua natura di brillante gioco a incastri, in cui i ribaltamenti di senso e prospettiva sono continui e nulla è realmente come sembra. L’ambientazione realistica fa da contrappunto a una vicenda che a poco a poco assume i contorni di un’allucinazione, dipanandosi vorticosamente fra colpi di scena da *soap opera*, fraintendimenti continui e rivelazioni più o meno eclatanti. In questo melodramma onirico giocato su toni quotidiani, in cui lo *humour* nero trionfa e anche i risvolti più tragici si tingono di ridicolo, si ride molto ma è l’infelicità il vero *leitmotiv*. Tetè, scombinata e disillusa, non fa altro che travisare tutto a proprio uso e consumo, minimizzando le proprie responsabilità, sino al sorprendente finale in cui la realtà non fa più sconti. Luca, disadat-

tato e sofferente, è in terapia, si veste con gli abiti della madre nel bizzarro tentativo di distaccarsi da lei e cerca di rafforzare le proprie sicurezze attraverso la tecnica del sogno lucido, ottenendo però esiti sempre più sconcertanti. Mescolando esilaranti riferimenti alla cultura popolare e complesse teorie psicanalitiche, il drammaturgo argentino compone un testo originale e intelligente, adeguatamente veicolato dall’allestimento asciutto e ritmato di Milena Costanzo, brava ai limiti del virtuosismo nell’interpretare la madre svanita ed egoista, e Roberto Rustioni, convincente nel doppio ruolo di Diego, comprimario stranito e partecipe delle vicende della famiglia, e di un puntiglioso cameriere. **Valeria Ravera**

Esistenze in guerra

TERRA SANTA, di Mohamed Kacimi. Traduzione di Monica Capuano. Regia di Corrado Accordino. Scene e costumi di Maria Chiara Vitali. Luci di Chiara Senesi. Con Alberto Astorri, Michele Bottini, Francesco Meola, Claudia Negrin, Silvia Pernarella. Prod. Skenè Company, MILANO - La Danza Immobile, MONZA.

Sono solo delle cantinelle inchiodate a terra a disegnare i perimetri delle case semidistrutte di una qualsiasi città del Medio Oriente, assediata da una guerra infinita di cui non ci si ricorda più né l’inizio né le ragioni. In quei due ambienti, arredati con pochi poveri oggetti - un divano, tavolo, sedia, radio, tv - scorrono le esistenze sospese di cinque personaggi. C’è il padre, saggio ma un po’ troppo incline all’alcol, la madre stanca di guerra e il loro figlio modello, studente universitario che cerca di arginare il dolore della morte, nello specifico quello provocato dalla sterminio della famiglia dei vicini, rifugiandosi nel fanatismo religioso e nella vendetta omicida. Accanto a loro abitano Imen, giovane sensuale e anticonformista, la cui madre è stata fatta sparire a un posto di blocco, e il gatto Gesù. Un militare allucinato irrompe ogni tanto nelle loro case. Sono squarci di vita e di morte dalla scena di un conflitto che l’autore, Mohamed Kacimi, algerino residente a Parigi, non ha voluto più che tanto connotare per farne metafora di una condizione esistenziale dove è difficile stabilire chi sono i buoni e chi i cattivi. Certo, i nomi, le abitudini, gli

Giuseppe Battiston in
18 mila giorni. Il pitone,
regia di Alfonso Santagata
(foto: Nadia Cadeddu).

accenni alla cultura e alla religione musulmana fanno pensare al popolo palestinese, ma Kacimi riesce a evitare le trappole del manicheismo con una convincente (e avvincente) scrittura dove convivono in bel equilibrio cinismo e spirito vitale, ironia e pulsioni di morte, leggerezza e disperazione. E ben viene assecondato sia dalla regia appassionata di Corrado Accordino, sia da un gruppo di attori di notevole livello (Alberto Astorri è ormai una garanzia, ma il giovane Francesco Meola è un talento da tenere d'occhio), capaci di rendere con la giusta sensibilità i mutevoli scarti emotivi della vicenda e del suo tragico epilogo. Uniche note stonate, certi modi un po' naïf nel rappresentare ritmi, movimenti e usanze della cultura mediorientale (valga per tutto quel narghilè brandito come una scimitarra), ma soprattutto l'aver voluto suggerire alla fine, con quel brandello di bandiera bianco-azzurra nelle mani del soldato (particolare assente nel testo), che in scena ci sono israeliani e palestinesi. Troppo facile e alla fine banalizzante rispetto all'assunto di partenza del testo. *Claudia Cannella*

L'altra faccia del benessere

TRILOGIA DEL BENESSERE, testo e regia di Renato Sarti. Scene e costumi di Carlo Sala. Con Rossana Mola, Domenico Pugliares, Mohamed Ba. Musiche di Carlo Boccadoro. Prod. Teatro della Cooperativa, MILANO.

Quando, nel 1988/89 e 1993 Giorgio Strehler e Renato Sarti presentarono *Libero (il Battesimo)* e *Spartaco (la Comunione)*, rispettivamente il primo e il secondo dei tre atti unici che compongono la *Trilogia del Benessere*, scoppiò immediatamente un vivace dibattito. Erano gli anni di *In exitu*, il capolavoro di Testori che di lì a poco Franco Branciaroli avrebbe rappresentato alla Stazione Centrale di Milano. Tondelli aveva pubblicato *Altri libertini*: per la prima volta il pubblico cominciava a vedere l'altra faccia del benessere, quella sommersa, segnata dalla droga, la miseria e la solitudine. Da allora, molto è cambiato. Il dramma della droga è entrato nella coscienza comune e alcuni dei testi che negli anni Ottanta apparivano nuovi, dirompenti, oggi risultano in parte invecchiati. Così è per i primi due atti di questa trilogia: il mondo che

Sarti descrive è troppo vago, troppo letterario perché possa risultare incisivo. Il lavoro sul linguaggio risulta oggi troppo edulcorato, manca la forza del dettaglio, quel particolare fulminante, inciso nella carne e nel sangue, che possa spalancare abissi nella coscienza. Ci vorrebbero, in una messinscena dei giorni nostri, un più deciso sforzo di attualizzazione e soluzioni scenografiche diverse, più sporche, cattive. È troppo pulita quella stanza per rendere credibile il dramma dei protagonisti, lui tossico e lei prostituta; troppo scontato il commento di quel *voice-over* alla morte per overdose di Spartaco. Né gli attori riescono a far levitare il testo, impostando la recitazione in modo troppo urlato per quanto di accattivante piglio cinematografico. Meglio il terzo atto: *Buon Natale (L'Estrema Unzione)*, che chiude idealmente questa trilogia laica, è, nella toccante descrizione di un presente sofferto, fatto di piccole attenzioni e infantili ripicche tra i due anziani coniugi forse destinati al suicidio, un testo ancora attuale e di struggente poesia. *Roberto Rizzente*

Ombre gotiche nel Mar dei Caraibi

L'ABRÉVIATION DE MA VIE, testo e regia di Alberto Salvi. Scene e costumi di Alfonso e Miriam Andreoli. Luci di Pietro Bailo. Con Erika Baggi, Pietro Bailo, Elena Borsato, Francesca Cecala, Miriam Gotti, Francesca Minutoli, Giada Nossa, Iaria Pezzerà, Clara Zanoli. Prod. Araucaima Teater, BERGAMO.

IN TOURNÉE

L'amore, la morte, il sacrificio. E la lotta, fino alla lussuria. La sensualità e sensibilità, accese fino al morboso. L'ossessione e orrore, fino alla soglia di un obliquo mistero: lo spettacolo ruota intorno a questi temi ancestrali, e non per caso. Per gli Araucaima Teater questa fu l'opera prima ed eponima, tre anni fa, l'inizio di un percorso che ha condotto alla burlesca trilogia *Canto di Vino*, all'antropologico *Föch* e al classico *Ilio HR*. Ma fu anche la definizione di un territorio scenico: una fonte visionaria come *La mansion de Araucaima* di Alvaro Mutis; un onirico senso corale; la parola disincarnata nella vocalità e nel canto, ovvero affondata in una fisicità rigorosa. Gli Araucaima declinano con chiarezza le proprie carte.



Lo spettacolo ha un'impronta registica nitida, che rinuncia (o ritiene superflua) a una facile leggibilità narrativa, mentre scandisce in più piani la scena e l'impennia su un coro di tragica memoria, con effetti di rifrazione sonora e tematica. Il soggetto riprende atmosfere e riferimenti dal romanzo di Mutis, nato da una scommessa con Garcia Marquez: ambientare una storia gotica nei Caraibi. Ma gli Araucaima vanno oltre la lettera del racconto, e assemblano ombre più che personaggi: un servitore che pare un Calibano fuggito dall'isola della *Tempesta* di Shakespeare, un pilota sorridente e poliglotta, un frate salmodiante, una ragazza fragile e desiderosa d'amore. Finisce male, come fin dall'inizio s'intuisce. Ma ciò che conta è altro. Contano l'atmosfera fantastica e sognante dello spettacolo, la bella profondità di campo della scena, la qualità vocale del coro e degli attori, il dosaggio delle energie e dei toni. C'è un altro aspetto, di questo esordio che funziona ancora, tre anni dopo. Gli Araucaima non cercano scorciatoie, seguendo fino in fondo una via personale, propria. *Pier Giorgio Nosari*

Battiston disoccupato 50enne di successo

18 MILA GIORNI. IL PITONE, di Andrea Bajani. Regia di Alfonso Santagata. Scene di Massimo Violato. Luci di Andrea Violato. Musiche di Gianmaria Testa. Con Giuseppe Battiston, Gianmaria Testa. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di Torino, TORINO - Produzioni Fuoriviva, MILANO.

IN TOURNÉE

18 mila giorni corrispondono esattamente a 50 anni, l'età del desolato protagonista di questo inedito soliloquio. Vittima di una delle tante "ristrutturazioni" a cui la crisi economica costringe le imprese private, l'uomo è stato abbandonato anche dalla moglie, che se n'è andata di casa portando con sé

il figlio e tutti i mobili. Restano soltanto gli abiti dell'ormai "ex" famiglia felice: magliette, giubbotti, pantaloni, ripiegati con cura e impilati a formare innumerevoli mucchietti che il protagonista elegge come silenziosi e complici interlocutori dei propri ricordi e pensieri. Privato di quel lavoro a cui aveva sacrificato anche gli affetti familiari, l'uomo è disorientato e confuso, incapace di comprendere le ragioni del suo licenziamento e spogliato di un'identità — professionale e umana — che sa di non essere in grado di ricostruire. Ingannato, tradito, privato della propria dignità, l'uomo si aggira come un fantasma nella sua casa vuota. Il suo soliloquio è intervallato dagli struggenti brani composti per l'occasione ed eseguiti dal vivo dallo *chansonnier* Gianmaria Testa, anche nel ruolo di empatico e pietoso servo muto. Uno spettacolo essenziale, dunque, di quelli che traggono la propria efficacia dalla forza della parola e dalla capacità dell'attore di trasfondere in essa vita. Peccato, però, che uno di questi due elementi non sia all'altezza. Ci spieghiamo: Giuseppe Battiston è, come sempre, interprete generoso ed eclettico, disinvolto nel suggerire le molte sfaccettature del suo personaggio, l'infantilismo e l'arroganza, la disperazione e la desolazione, l'incredulità e la rabbia. Il testo a sua disposizione, nondimeno, risulta verboso, eccessivamente letterario, monocorde. Limiti, questi, che aggiungono soltanto ulteriori meriti alla prova di Battiston, ammirevole nel suo sforzo di innestare *pathos* e ritmo a un copione redatto senza alcuna consapevolezza della grammatica del palcoscenico. Il giovane Andrea Bajani, insomma, pur romanziere di indubbio talento, è ingenuamente caduto nella trappola che il teatro tende a tutti coloro che credono che la scrittura per la scena, in fondo, non sia poi così diversa da quella letteraria. Un passo falso a cui, ahinoi, né la maestria di Battiston, né gli emozionanti intermezzi musicali di Testa, riescono a rimediare. *Laura Bevione*

MARCIDO/ORLANDINI

Sedute o in piedi, tra topi e astronavi brillano le improbabili donne di Copi

LA DONNA SEDUTA, di Copi. Adattamento e regia di Claudio Orlandini. Scene e costumi di Anna Bertolotti. Luci di Fausto Bonvini. Con Umberto Banti, Michele Clementelli, Marco Oliva. Prod. ComTeatro - Teatro Arsenale, MILANO.

LORETTA STRONG, di Copi. Regia di Marco Isidori. Scene di Daniela Dal Cin. Con Paolo Oricco, Maria Luisa Abate, Alessandra Deffacis, Valentina Battistone, Stefano Re. Prod. Marcido Marcidorjs & Famosa Mimosa, TORINO.

IN TOURNÉE

Per noi Linusiani, popolazione extraterrestre fondata da Odb e Gandini con la rivista dalla copertina verde oliva (primo numero) intitolata ai Penants di Schultz, Copi è, prima di tutto, il creativo creatore della Donna Seduta con Pollo. Questa la striscia che spopolava sulle pagine di *Linus*, appunto. Io il Maestro Raúl Damonte Botana (Buenos Aires/Parigi) l'ho conosciuto a Milano, al Gerolamo, dove interpretò una memorabile edizione di *Loretta*. Pièce davvero... *Strong*. Ottima occasione questa della rappresentazione di due spettacoli del Grande Gay per ritrovare un eroe dell'allegria controcultura del secolo scorso e verificarne l'impatto nell'era del bunga bunga. *Botana aka Copi*, o, viceversa, *Copi aka Botana*, è un artista che s'è disegnato con tratto inconfondibile, prima di disegnare il suo mondo irresistibile. È per il teatro quel che Almodovar è per il cinema. La sua *hispanidad* latino-americana è cugina di Arrabal e sorellastra di Borges, tãnghera e tanghèra.

In questa edizione di *La Donna Seduta*, i personaggi impostati da Orlandini ruzzolano in scena con l'ilaricomica drammaticità di un *drag queen show*. Il topolino, il pollo, l'ombra, la lumaca, una madre e una figlia in conflitto, l'eterna adolescente, la farfalla, la cui vita dura il respiro di un battito d'ali si confessano laicamente con la protagonista, la donna seduta, che si agita, impreca, danza, insulta, si alza a guardare dentro agli occhi l'inconscio degli spettatori, uno per uno.

C'è un retrogusto *triste, solitario y final* nello spettacolo di Orlandini, c'è infanzia problematica in quello dei Marcido dove il giocattolo-astronave è un *sex toy* ipertrofico per anime morbide quanto un gatto di Balthus in grembo a una vecchia di Freud (Lucien Freud). Anche qui, *triste, solitario y final*. Con la sua faccia un po' così, di noi che l'abbiamo visto far da Copi, Paolo Oricco pare un attore da *peplum movie en travesti* di secondo grado, tipo Nerone che interpreta Poppea; gli fanno ala "al folle volo" coreuti tra il Berlin Kabarett di Weimer e il Derby pre-televisivo. Spettacolo riuscito! Que viva Copi! **Fabrizio Sebastian Caleffi**



Loretta Strong,
(foto: Daniela Dal Cin).

Chi ha paura di Hinkfuss?

QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO, di Luigi Pirandello. Regia di Virginio Liberti. Scene e costumi di Rita Bucchi. Luci di Marco Burgher. Con Michele Di Mauro, Gisella Bein, Riccardo Lombardo, Tatiana Lepore, Simona Nasi, Rossana Gay, Francesca Rota, Amandio Pinheiro, Antonio Alveario, Mariano Pirrello, Pasquale Buonarota, Lino Musella, Massimiliano Poli. Prod. Fondazione Teatro Stabile di TORINO.

IN TOURNÉE

Esattamente ottant'anni fa il dramma metateatrale di Pirandello debuttò proprio a Torino e a quella prima messa in scena rimanda esplicitamente Virginio Liberti. Certo il testo è stato sottoposto a qualche taglio – forse un po' troppo drastico quello operato alla parte finale, tanto che gli avvenimenti capitolarono a ritmo artatamente accelerato – ma l'allestimento conserva l'efficacia e la modernità che sorpresero i suoi primi spettatori. Per nulla anacronistica, infatti, è la riflessione sul contrastato rapporto fra il capocomico – il germanico e rigoroso Hinkfuss – e gli attori, i quali rivendicano la propria libertà espressiva. Insomma: regia autoritaria ancilla di una preordinata lettura dell'opera d'arte opposta all'esuberanza della vita, che irrompe attraverso capricci, vezzi ma anche meditazioni e pensieri degli intreperti. La contrapposizione fra questi due modi di concepire e di fare il teatro plasma dunque la messinscena di Liberti, con animate discussioni sullo sfondo del pesante sipario calato seguite da scene tratte dal dramma borghese che la conflittuale compagnia sta provando. Interni domestici, caffè e palchi teatrali sono ricreati con scenografie evocative ed essenziali, lasciando che sia il gioco attorale a catturare l'attenzione del pubblico. E merito va al numeroso e affiatato cast e se tutti gli interpreti, anche quelli cui sono affidate parti minori, offrono prove convincenti, una menzione particolare va a Michele Di Mauro – un Rico Verri ombroso e determinato – e a Tatiana Lepore – una raffinata e straziata Mommina. Una compagnia omogenea che, insieme a una regia solida ma discreta, riesce nel compito di incuriosire, indignare e commuovere il pubblico mettendo in

scena Pirandello, un autore sovente trattato dai nostri teatranti quale monumento indubbiamente imprescindibile ma polveroso e inattuale. *Laura Bevione*

L'impossibile fratellanza

FRATELLI, di Valentina Diana. Regia di Lorenzo Fontana. Scene di Nicolas Bovay. Luci di Cristian Zucaro. Con Beatrice Schiros e Andrea Collavino. Prod. Associazione 15febbraio, TORINO.

Qual è la reale sostanza della fratellanza? Si tratta di una questione di consanguineità; oppure della condivisione di uno stesso cognome; o, ancora, della comunione di destino ed esperienze? Il sofferto e intenso testo scritto da Valentina Diana racconta la vicenda – in parte autobiografica – di due fratelli, costretti a confrontarsi con la morte precoce del padre e la disattenzione di una madre in carriera. Una complessa e dolorosa realtà familiare a cui si aggiunge il dato non secondario della non consanguineità di fratello e sorella, poiché il maschio è stato adottato. I fratelli, ormai adulti, rievocano la propria infanzia e la difficile adolescenza, generando due monologhi che si snodano lungo strade parallele e che soltanto al termine dello spettacolo riusciranno a incontrarsi, seppur brevemente. Lei – una risoluta e disinvolta Beatrice Schiros – ricorda l'arrivo in casa del nuovo fratello che, nondimeno, non ne minò la sicurezza e l'abitudine a chiedere e ottenere che ogni suo desiderio venisse esaudito. Lui – un Andrea Collavino opportunamente impacciato e inquieto – legge con freddezza i documenti che ricostruiscono le sue origini e con quieto disincanto confessa di essersi sempre considerato un "ospite" nella famiglia adottiva. La coppia di fratelli è affiancata in scena per un breve scambio di battute, intervallate da prolungati e imbarazzati silenzi. Un dialogo stentato che esplicita lo sforzo compiuto dai due di instaurare una relazione non soltanto formale e, allo stesso tempo, ne dichiara la fatale vanità. Una fratellanza mai realmente avvertita e conquistata, così che a ciascuno dei due non rimane che rifugiarsi nella propria solitudine, oggettivata dal suggestivo spazio scenico: un interno domestico ritratto in prospettiva, che neppure la luce solare riesce a riscaldare. *Laura Bevione*

Come ti smonto *Amleto*

HAMLET D'APRÈS HAMLET DE SHAKESPEARE, di William Shakespeare. Traduzione di Joris Lacoste. Regia di Gwenaël Morin. Con Renaud Béchet, Virginie Colemy, Julian Eggerickx, Barbara Jung, Grégoire Monsaingeon, Gwenaël Morin, Ulysse Pujol. Prod. Compagnie Gwenaël Morin, Les Laboratoires d'Aubervilliers, LIONE - Progetto Transfrontaliero Alcotra 2007-2013, TORINO.

IN TOURNÉE

Sette attori, vestiti con gli abiti di tutti i giorni, su un palcoscenico quasi spoglio, qualche panca di legno, una sedia di plastica, una pianta, un televisore sul quale scorre l'*Amleto* cinematografico interpretato da Sir Laurence Olivier. Pare che la compagnia sia intenta a provare la tragedia shakespeariana e a cercare quella chiave di lettura che ne giustifichi ancora la messa in scena. Ma non si tratta che di una prima impressione, poiché lo spettacolo diretto dal francese Morin si fonda su un'idea registica solida e su una struttura coerente, benché flessibile quel tanto che basta ad accogliere le improvvisazioni degli attori e le imprevedibili risposte del pubblico sovente chiamato a partecipare all'azione scenica. Morin prende il super-classico e, pur non modificando neppure una battuta, lo smonta e lo consegna in mano ai propri versatili ed energici interpreti – compreso lui stesso, nella parte di Claudio – e al pubblico, così che lo spettacolo diventi in primo luogo il risultato di una relazione fra la parola shakespeariana e le personalità di coloro che si ritrovano a convivere nella sala teatrale. Morin non rinuncia a nessuna scena e a nessun monologo, ma li reinventa con creatività e acume scenico. Qualche esempio: lo spettro è evocato dall'apertura di un pesante sipario nero e le sue conturbanti verità recitate da tutta la compagnia, tramutata in inedito coro tragico; la tempesta notturna è ricreata dagli attori stessi; Ofelia è una bambina bianco-vestita in balia del padre che il lutto e la conseguente follia tramutano in nera cortigiana che, anziché piante, distribuisce agli astanti spazzatura e fiori di plastica. Ancora: il duello finale, agito in

proscenio, è risolto brevemente, con gli attori che fingono di leggere il copione, con tono neutro e quasi gelido, a ribadire ancora una volta l'incontrovertibile morte della tragedia nell'età contemporanea. *Laura Bevione*

Binasco alle Crociate

LE CROCIATE, liberamente ispirato a *Nathan il saggio* di E. G. Lessing. Testo e regia di Gabriele Vacis. Scene e suono di Roberto Marasco. Con Valerio Binasco. Prod. Fondazione Teatro Regionale Alessandrino, ALESSANDRIA.

IN TOURNÉE

Dal *Vajont a Olivetti*, Gabriele Vacis ha costruito sulla sua pelle e su quella degli interpreti l'esperienza dell'attore/attrice che si trasforma in narratore/attrice in nome di una storia. E questa volta per *Crociate*, chiamando Valerio Binasco al ruolo di *storyteller*, ha rischiato una volta di più, chiedendo all'interprete di spogliarsi di quel suo quasi innato essere attore per raccontare una storia mitica ed epica al contempo. Una parabola: perché contiene un insegnamento; ma anche una favola, con una sua morale, frammista a bocconi di storie comuni, balbettii di ragazzi di fronte a una maestra di scuola, un collante insostituibile che crea una bella alternanza accanto a testi altissimi: dalla *Gerusalemme Liberata* del Tasso, a *Nathan il Saggio* di Lessing, dal *Qohèlet* all'*Antico Testamento*. Una telo-scenografia fa inizialmente da schermo per una proiezione che ci introduce nella cornice della favola, buona per grandi e piccini, che però parla di guerra. Una guerra che da tempo combattono letteralmente anche i bambini. Accucciato a terra, dietro al telo, mentre racconta, Binasco agisce anche la proiezione, muovendo delle lastre che svelano o coprono il volto di bambino/a, facendolo collidere con le primissime parole del racconto, su una guerra in nome di Dio, una crociata di bambini che corrono a Gerusalemme. Binasco esce ed entra nelle voci, nei personaggi, rabbrivisce, si fa balzubente, biascicante come un vecchio, sempre restituendoci la magia di immagini fulgide che brillano nei suoi occhi, occhi che davvero guardano e vedono ciò che descri-

REGIA DI VACIS

I Rusteghi e la rivincita delle donne

RUSTEGHI. I NEMICI DELLA CIVILTÀ, da *I Rusteghi* di Carlo Goldoni. Traduzione e adattamento di Gabriele Vacis e Antonia Spaliviero. Regia di Gabriele Vacis. Scene, costumi e luci di Roberto Tarasco. Con Eugenio Allegri, Mirko Artuso, Natalino Balasso, Jurij Ferrini, Nicola Bremer, Christian Burruano, Alessandro Marini, Daniele Marmi. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di Torino, TORINO - Teatro Regionale Alessandrino, ALESSANDRIA.

IN TOURNÉE

I Rusteghi disegnati da Carlo Goldoni nella sua amara commedia sono uomini ruvidi e spicci, moralisti e prigionieri di inconfessate fobie, che travestono con una cieca e testarda tirannia la propria incapacità di intrattenere rapporti "civili" con chi sta loro vicino, mogli e figli *in primis*.

Nella sua rilettura, Vacis enfatizza proprio la malattia che inficia i rapporti fra uomini e donne, sottolineando la fragilità tramutata in prepotenza dei primi e la paziente intelligenza delle seconde. Per fare ciò, il regista sceglie un cast solo maschile: un rimando alla prolungata esclusione delle donne dai palcoscenici, ma anche una maniera efficace per sperimentare la difficoltà di essere signore, a partire dalla consuetudine a indossare abiti pesanti e ingombranti. Non soltanto, Vacis ribadisce il suo invito agli uomini affinché riconquistino fiducia e sicurezza e imparino a rispettare e anche ammirare le proprie compagne, intervallando le scene con brevissimi monologhi, in cui, a turno, gli attori, microfono in mano, escono dalla parte e rievocano ricordi dell'infanzia ovvero pronunciano riflessioni sul tema. Parentesi affatto superflue che, in realtà, nulla aggiungono alla messinscena ma, anzi, ne minano l'indubbia forza e qualità: quasi che la regia abbia bisogno di giustificare le proprie scelte, peraltro più che legittime.

I meriti dello spettacolo, in realtà, non sono pochi e sono conquistati grazie a un cast coeso e in perfetta sintonia con la lettura registica, così come a un impianto scenico composito e immaginoso. Gli interpreti appaiono a pieno agio sulla scena, benché alcuni di loro siano impegnati in più parti, e affrontano con disinvoltura anche i ruoli *en travesti*, risolti senza vocine e mossette di maniera. Una lode, in particolare, va riconosciuta al giovane Daniele Marmi, capace di duettare con gli scafati Allegri, Artuso, Balasso e Ferrini dando prova di un'uguale maturità scenica. Un cast in cui Cesco Baseggio – citato esplicitamente con la breve proiezione di una sua storica recita dei *Rusteghi* – avrebbe riconosciuto i suoi degni eredi. *Laura Bevione*



I Rusteghi
(foto: Bepi Caroli).

ve. Ecco l'ingresso di Nathan, con la sua incredibile carovana di cavalli, stoffe, cammelli e tappeti. Ed eccoci in mezzo al centro storico di Gerusalemme, mentre una casa brucia e un grido porta il giovane templare a salvare la figlia di Nathan. Ed ecco Nathan e il giovane cristiano che, dopo la diffidenza cede all'abbraccio dell'ebreo e ne diventa amico. Ed ecco ancora quell'irrepresentabile momento del patibolo e del boia e la salvezza donata al templare dal saggio Saladino. Ma se la "Storia" in classe è solo una piccola

cornice che tiene insieme la fiaba, è la grande componente umana, personale a sostenere Binasco fuori dai panni d'attore e dentro quelli scomodi e ruvidi del narratore. Niente accade, solo parole di fronte a un telo, mutante per via della precisa partitura illuminotecnica, di un attore sul palco, in continuo movimento. Compose per noi un *collage* sapiente, per parlare dell'origine unica di quel Dio che dovrebbe solo significare amore, solidarietà, comunione e mai odio, conflitto, vendetta o bieca tolleranza. *Laura Santini*

Signorina Giulia (foto: Tommaso Le Pera).



SIGNORINA GIULIA, di August Strindberg. Regia di Valter Malosti. Scene di Margherita Palli. Costumi di Federica Genovesi. Luci di Francesco Dell'Elba. Suono di G.u.p. Alcaro. Con Valeria Solarino, Valter Malosti, Viola Pornaro. Prod. Teatro di Dioniso - Fondazione Teatro Stabile di TORINO.

IN TOURNÉE

PRO & CONTRO

Esoterismo, inconscio ed eros i lati oscuri della *Signorina Giulia*

Cosa va a capitare alla Contessina Giulia la notte di San Giovanni, quella del solstizio d'estate, quando le forze oscure della natura vengono liberate. Di perdere, fatalmente, la testa proprio per uno che si chiama Giovanni, e che, quindi, ha nel nome il suo destino, restituendo al dramma strindberghiano la sua vera natura di "tragedia." Sembra che Malosti non intenda "mettere in scena" il dramma di Strindberg così come appare, ma il suo lato oscuro. Insomma, va in scena, in una forma tangibile e chiara, il suo "sottotesto"; si rappresenta l'irrepresentabile: l'inconscio dei personaggi, il cupo onirismo delle situazioni, l'irrefrenabile istinto che trasforma il desiderio in erotismo, la sensibilità in un inferno senza via d'uscita. Il suicidio finale di Giulia avviene sotto ipnosi, guidato da un Giovanni attratto dall'esoterismo, che cerca di curare la contessina col sonnambulismo, quasi fosse un seguace di F. A. Mesmer.

In questo senso le famose "didascalie" del testo non servono più a strutturare una "tragedia naturalista" ma a introdurre una atmosfera soprannaturale e infatti vengono "recitate" da Cristina, come se fossero l'*incipit* di un racconto di fantasmi. A dare realtà scenica all'opera, ci pensa Margherita Palli che costruisce un dispositivo teatrale su più piani con porte/botole sul pavimento e scale che conducono verso una immaginaria soffitta. Cristina e Giulia qui sono delle rivali vere, non tanto per la loro differente condizione sociale - la prima cuoca, la seconda contessina - ma proprio perché uguali, che lottano non per il possesso di Giovanni, ma per la loro stessa sopravvivenza.

Lo spettacolo, dal ritmo impeccabile, ha momenti di grande suggestione visiva data da un disegno luci di Francesco Dell'Elba che riesce a portare in primo piano anche gli oggetti più minuti e impercettibili, e da una colonna sonora in cui anche i rumori trovano la giusta dimensione uditiva. Valeria Solarino, con molta bravura e intelligenza d'interprete, fa di Giulia un'antesignana della *Lulu* di Wedekind e nel suo disperato tentativo di uscire da quelle rovinose mura domestiche, un personaggio post-romantico di *femme fatale* mancata; mentre il Giovanni di Valter Malosti è un *vilain* che butta via le sue battute come per liberarsene, attratto dal male e dal sacro come un personaggio di Faulkner. E, finalmente, la Cristina di Viola Pornaro ha una vita drammaturgica e scenica alla pari di quel diabolico duo. *Giuseppe Liotta*

Strindberg definì la sua *Signorina Giulia* una "tragedia naturalistica", così da motivare anche il certosino approccio da entomologo prescelto per ritrarre dettagliatamente le pulsioni, i desideri, i calcoli che muovono i due protagonisti, la contessina Julie e il servo Jean. I centotrent'anni trascorsi dalla stesura e la digestione di temi quali l'isteria e la potenza dell'inconscio vanificano il naturalismo del dramma e richiedono un approccio nuovo, capace di rischiararne i motivi di intatta attualità.

Malosti, dunque, opta per un espressionismo rumoroso e sopra le righe, mescolando compulsivi ritmi tecno e melodie da cinema hollywoodiano anni '50 e agendo all'interno di una scenografia stratificata e contorta, tutta botole e angoli segreti.

La cucina, luogo privilegiato dell'azione, appare come una sorta di asfittica anticamera dell'Inferno e altresì quale potente metafora della mente umana, aggrovigliato e oscuro affastellarsi di pensieri ed emozioni, ragionamenti e pulsioni incontrollate. Scenografia e suono divengono così segni drammaturgicamente assai rilevanti e perfino ingombranti, tanto da offuscare il pur serrato procedere dell'azione. Un'eclissi motivata, da una parte, dall'incertezza del disegno registico, dall'altra, dalla disomogeneità degli interpreti. Partiamo da quest'ultimo aspetto: se Viola Pornaro costruisce una convincente Cristina, serve meschina e ambigua, Valter Malosti conferisce certo al suo Jean le indispensabili arroganza e mellifluidità ma le declina secondo lo scontato e ingessato *cliché* del seduttore luciferino; mentre Valeria Solarino, pur volenterosa, non possiede né le qualità tecniche né l'indispensabile presenza scenica per incarnare la sfaccettata e incendiaria personalità della signorina Julie. Una protagonista che, anziché dominare il palcoscenico, ne è fagocitata, tanto da ridurre a scaramuccia quell'aspra guerra - fra i sessi così come fra classi sociali - che innerva il dramma. Una lotta, e qui torniamo al primo limite della messa in scena, che la regia stessa introduce senza troppa convinzione. Malosti, insomma, sembra non credere fino in fondo all'operazione a cui ha posto mano e, malgrado l'indubbia efficacia della sua versione del testo, lo spettacolo soffre di una tangibile mancanza di necessità. *Laura Bevione*

Segreti di famiglia tra vittime e carnefici

IL RITORNO A CASA, di Harold Pinter. Regia di Marco Sciaccaluga. Scene e costumi di Guido Fiorato. Luci di Sandro Sussi. Con Roberto Alinghieri, Alice Arcuri, Fabrizio Careddu, Alberto Giusta, Nicola Pannelli, Federico Vanni. Prod. Teatro Stabile di GENOVA.

IN TOURNÉE

Teddy torna a casa inatteso. Con lui la moglie Ruth, di cui nessuno sa niente. Questo ritorno sorprende tutti nella casa: i suoi fratelli Lenny e Joey, il padre Max e lo zio Sam. È assurdo? No, in fondo è tutto per via di un mazzo di chiavi che aprono ancora la porta di una vecchia casa, con tutto ciò che ne deriva. In questo Pinter, lo scenografo Guido Fiorato ha recuperato con forza un personaggio assente, la defunta madre Jessie, al centro di varie battute. Pescando nell'immaginario pittorico di Lucian Freud, Fiorato porta la madre dell'artista (uno dei tanti ritratti) in primo piano, sul sipario e lo lascia trapelare qua e là in un ambiente degradato, abbandonato a se stesso come il clan di uomini che lo abita: per sempre orfano di una madre-moglie-amante-serva e perciò vendicativo. Testo difficile, pieno di profonde ambiguità e fitto di rimandi a un "prima" mai esplicitato, che trasuda dal modo in cui i personaggi si relazionano, *The Homecoming* (titolo originale del play) sfida continuamente gli interpreti, chiedendo naturalezza per battute assurde e crudeli, volgarmente indecenti e spesso buttate fuori con folle violenza e dispettosa ironia. Seppure apprezzabile e manifesto è il tentativo di tutti gli interpreti e della regia di restituire quotidiana immediatezza al testo, troppo spesso l'ancoraggio a un'idea preconcepita e in parte stereotipata dei personaggi (il padre, burbero e crudele; il fratello Joey, quasi alienato da una forte forma di handicap psicofisico) trasforma la storia in una situazione surreale fine a se stessa che non fruga a sufficienza in quel *humus* comune al clan. Alice Arcuri nel ruolo di Ruth resta congelata per la più parte del tempo in una durezza di postura che poco dialoga con la lascivia con cui successivamente si concede. Forse l'unico personaggio vera-

mente "fragile" è il Sam di Roberto Alinghieri, teso com'è per la sua diversità, nella trappola tutta maschile e machista, a essere sia maschio che non-maschio. Del gioco di potere che Pinter ci ha insegnato a soffrire dentro parole, non resta che qualche silenzio che allunga sì l'agonia sottesa alle relazioni, ma non nutre la tensione. Finisce per risultare un lavoro troppo concettuale e pulito, sbilanciato troppo sull'intento di capirlo e renderlo leggibile e poco su quella turpe natura umana, grondante sentimenti contrastanti, indegni ma anche soavissimi, tra corpolenti carnefici e pallide vittime, capaci di scambiarsi a più riprese la parte e il costume. *Laura Santini*

Un Werther scanzonato

IL NOSTRO AMORE SCHIFO, drammaturgia, regia e interpretazione di Francesco D'Amore e Luciana Maniaci. Scene di Lucia Giorgio. Luci di Daniela Lo Re. Prod. Nidodiragno Cooperativa CMC, SANREMO.

IN TOURNÉE

Una folata di novità e di freschezza drammaturgica è arrivata da due ventenni: Francesco D'Amore e Luciana Maniaci. Da quello che ho visto direi che sono nati due sicuri protagonisti della scena. Lo spettacolo in questione s'intitola *Il nostro amore schifo*: cinquanta minuti con reiterati applausi e risate che ruotano intorno a una giovane coppia, i cui nomi Werther e Carlotta ci rimandano ai due protagonisti dell'opera di Goethe *I dolori del giovane Werther*. Sulla scena di Lucia Giorgio solo cinque sedie e un tavolo centrale, sul quale salta Carlotta per i suoi sproloqui nel giorno del suo compleanno. Giunge Werther, fulmineo e ipnotizzante come Mandrake e in un battibaleno decide, legandole mani e braccia e zompanole addosso, che lei sarà la donna della sua vita, anche se le dichiara che dietro l'angolo per lui c'è solo il suicidio. Suicidio che non arriverà mai, né quando si presenterà ai genitori di lei (che non si vedranno mai, anche se non guasterebbe l'uso di fantocci), né quando giungeranno delle crisi e altri avvenimenti che accompagneranno la coppia sino all'età adulta e alla vecchiaia. Uno spettacolo intelligente, divertente e irriverente,



Valeria Raimondi in *The End* (foto: Sara Castiglioni).

BABILONIA TEATRI

A ritmo di rap ecco la morte ultimo tabù della società dei consumi

THE END, testo e regia di Valeria Raimondi ed Enrico Castellani. Scene di Gianni Volpe, Luca Scotton, Ilaria Dalle Donne. Costumi di Franca Piccoli. Luci di Luca Scotton. Con Valeria Raimondi, Enrico Castellani, Ilaria Dalle Donne, Luca Scotton. Prod. Babilonia Teatri, VERONA - CRT Centro di Ricerca per il Teatro, MILANO.

IN TOURNÉE

Una solitudine radicale. Come se da soli, lì in mezzo al palcoscenico di fronte al mondo, i concetti s'amplificassero. Insieme alla forma, alla cantilena. Il salottiero interrogativo su dove possa mai svilupparsi la comunicazione (l'estetica) corale dei Babilonia, trova una delle possibili risposte in questo *The End*, fine che sa di nuovo inizio, come indica la struggente conclusione.

La morte, in tutte le sue sfaccettature. Gettata lì con la crudeltà dei dettagli: i cateteri, le badanti che non parlano la tua lingua, il dolore fisico e mentale. L'argomento tabù, innominabile come certe malattie e certi personaggi manzoniani, viene qui (vivi) sezionato e scagliato in platea. Non se ne rimane indifferenti. Tutt'altro. Perché in una scena quasi nuda, la parola è una litania sottile che fa sorridere per l'umorismo beffardo. Ma arriva a commuovere. Brava in questo Valeria Raimondi, lei sola in un monologo non facile, dove ogni sbavatura viene per forza di cose accentuata, come se si staccasse. Precississima e algida nella presenza, ma capace di creare empatia con un semplice sguardo, la brevità di un silenzio. Su un testo di rara intelligenza, quasi sufficiente a se stesso se non fosse per una manciata di canzoni (fra cui *Ciao amore ciao* di Tenco, con balletto di tutti i Babilonia) e poche, selezionatissime immagini che come un servo di scena la Raimondi costruisce pezzo a pezzo di fronte agli spettatori.

Ecco allora un enorme crocefisso ergersi improvvisamente in mezzo al palco, icona demistificata con forza buñueliana, simbolo come nessun altro della morte catto-italiana. Che, si sa, la vita vera ci aspetta nell'aldilà. O le grasse teste del bue e dell'asinello che fuoriescono da un vecchio frigorifero, appese con violenza primordiale. E il cerchio si chiude. Forse (in) volontariamente creando un cortocircuito di rimandi con l'orrore di *Apolycalypse now*, così strettamente legato alla *The End* dei Doors che sigilla lo spettacolo. E ci si emoziona. Anche perché Valeria Raimondi torna in scena abbracciando il figlio neonato. Viva la vida! **Diego Vincenti**

cui non mancano momenti grotteschi di cinismo misto a una comicità che può rinvenirsi nelle *stripes* di Charlie Brown o di Andy Capp, ma pure in alcuni testi di Alan Ayckbourn (*Confusions*) o di Ilesco (*Delirio a due, La cantatrice calva*). Davvero bravi i due giovani protagonisti. Francesco D'Amore ha una faccia di gomma, il ciuffo

nervoso, lo sguardo truce e bonario di Indiana Jones. Luciana Maniaci sembra un'eroina da film muto, tipo *Metropolis* di Fritz Lang, che mette in luce il candore del suo viso e che butta giù le battute con molta naturalezza e spiccato senso della scena. Li rivedremo entrambi quanto prima, statene certi. *Gigi Giacobbe*

MARCO PAOLINI

Sfida al mondo in groppa a una mina Galileo Galilei fra astuzia e genialità

ITIS GALILEO, di Francesco Niccolini e Marco Paolini. Regia e interpretazione di Marco Paolini. Scene di Juri Peverè. Luci e suono di Ombre Rosse. Prod. Jolefilm, PADOVA.

IN TOURNÉE



L'ultimo spettacolo di Paolini si apre con un minuto di silenzio. E non già per omaggiare illustri defunti, bensì per ricordarci che, in quel lasso di tempo, la terra ha compiuto un percorso di 1800 chilometri intorno al sole. Di questo - e di molto altro - siamo debitori a Galileo Galilei, «quello con il nome uguale al cognome», il cui ricordo è oggi confinato all'intitolazione di qualche istituto tecnico-scientifico, come beffardamente ricorda il titolo dello spettacolo. Pure, i sarcastici riferimenti alla contemporaneità sono sempre sobri, perché a Paolini interessa raccon-

tare un'altra storia, quella di Galilei e del suo tempo.

Sullo sfondo del confronto tra platonismo e aristotelismo, concezione tolemaica e rivoluzione eliocentrica, al centro del dibattito con astronomi e intellettuali coevi, da Keplero a Tycho Brahe, dal cardinale Bellarmino al papa Barberini, la figura di Galilei permette di affrontare una discussione serrata e coinvolgente su fede, ragione e superstizione. Sulla scena, un gigantesco pendolo termina con un'enorme mina sferica, che si schiuderà per rivelare un modello del sistema copernicano, capace di fare esplodere certezze inappellabili. E tuttavia, lo scienziato, «l'unico fiorentino di Pisa», si rivela figura a tutto tondo, esaltato per le sue rivoluzionarie scoperte ma pronto anche a fare oroscopi o ad attribuirsi l'invenzione del cannone-occhiale, importato invece dai Paesi Bassi.

Perfettamente calibrato tra ricostruzione storica e allusivi richiami alla realtà, Paolini percorre oltre duecentomila chilometri di strada - più di due ore di monologo - e conquista l'uditorio quando sparpaglia le carte. Sottolinea, così, che Galilei è coetaneo di Shakespeare, e per questo declina il più celebre monologo di *Amlèto* «in lingua madre», e cioè un veneto sublimato secondo la lezione di Fo; e che il *Dialogo sopra i due massimi sistemi* risale all'anno in cui a Padova s'impose una compagnia di comici dell'arte. Secondo questi canoni legge allora una delle pagine più celebri del capolavoro di Galilei, l'esperimento del «gran naviglio», restituendo irresistibile *vis* teatrale a una delle più alte teorie del Rinascimento, quella della relatività del movimento. Per questo Paolini difende anche le pagine più nere dell'esistenza di Galileo, per la «dignità dell'errore» non meno che per il diuturno esercizio della critica e del dubbio. Poi salta in groppa alla mina, sulle note della *Quinta* di Beethoven in versione rock, e continua a sfidare il mondo. **Giuseppe Montemagno**

Marco Paolini in *Itis Galileo* (foto: Calimero).

Un Ubu espressionista

UBU REX, da Alfred Jarry. Regia di Enrico Casale. Scene di Alessandro Ratti e Officina Teatro De Carolis. Costumi di Rossana Crudeli e Davide Faggiani. Luci di Daniele Passeri. Con Alessandro Cecchinelli, Maria Stella Di Biase, Simone Biggi, Raffaele Briganti, Daniele Cappelletti, Ino Cecchinelli, Rossana Crudeli, Chiara De Carolis, Davide Faggiani, Giovanni Franceschini, Davide Ragazzini, Paolo Turini. Prod. Associazione Scarti, LA SPEZIA.

IN TOURNÉE

Dodici attori: una sfida impossibile, per qualunque compagnia agli esordi. Non è così per l'Associazione Scarti, un gruppo nutrito di volenterosi artisti, operante su La Spezia. La capacità che questi ragazzi hanno di affrontare le sfide, unendo, sotto la guida del talentuoso Enrico Casale, figure e professionalità diverse, è, per certi versi, sorprendente. Questo *Ubu Rex* è uno spettacolo vitale, diretto, compatto, che trasuda entusiasmo e maturità nelle scelte. Colpisce la capacità che gli attori hanno di assecondare le voglie registiche, sempre tenendo un ritmo alto, che avvince e non stanca mai. E furbo è il regista a uscire dalle pastoie del naturalismo, disarticolando gli attori, nessuno professionista, dai compiti di introspezione psicologica, per consegnarli a un ritmo calibratissimo di corpi e movimenti, di cui è bravo a tessere le fila. Ci sono, certo, margini di miglioramento. Lo spettacolo si è formato negli anni, tramite un lavoro attento con Cathy Marchand del Living Theatre e Massimiliano Civica. Elementi che si vedono tutti, e che a tratti prendono il sopravvento. Né mancano momenti di assuefazione, dove le idee sembrano accordarsi a una generica coreografia di maniera, forse esterna alle reali necessità del gruppo. Ma l'abilità che Enrico Casale ha di raccogliere gli stimoli disarticola i riferimenti, consegnandoli a un tessuto narrativo diverso, profondamente autonomo, dove, essenziale, è la matrice espressionista. In una scena neutra, composta biomeccanicamente da moduli praticabili, ove campeggia un riquadro nero su fondo bianco, diretta

emanazione dell'omonima opera di Malevic del 1917, gli attori, stretti nelle loro tute nere, aderenti e smanicate, sono insuperabili nell'inscenare la commedia del potere. Buona la prima, dunque, come si direbbe in gergo. Aspettiamo ora nuovi ed eclatanti risultati da questa promettente compagnia. *Roberto Rizzente*

Il destino di Venezia tra Bellezza e Fortuna

BALLO VENEZIA, di Anagoor. Regia di Simone Derai. Coreografie di Anna Bragagnolo, Simone Derai, Moreno Callegari, Pierantonio Bragagnolo. Scene e costumi di Simone Derai, Serena Bussolaro, Sabrina Pozzobon, Mauro Parolini. Musiche di Marco Menegoni. Con Anna Bragagnolo, Pierantonio Bragagnolo, Roberto Berti, Moreno Callegari, Paola Dallan, Emanuela Guizzon, Marco Menegoni, Sergio Policicchio, Matteo Ramponi, Emanuele Sonzini, Jacopo Toso e 17 danzatrici. Prod. Teatro Fondamenta Nuove, VENEZIA - Centrale Fies, DRO (Tn) - Operaestate Festival Veneto, BASSANO DEL GRAPPA (VI).

IN TOURNÉE

Evento conclusivo di un articolato percorso in quattro tappe - le precedenti a Prato, Dro e a Bassano - lo spettacolo degli Anagoor è il luminescente risultato di una strenua e necessaria ricerca della bellezza e della sua austerità e arcaica purezza. Il luogo della messa in scena - il raffinato e maestoso Palazzo Fortuny - dona certo un non indifferente valore aggiunto, ma la ricercata estrosità dei suoi arredi si sposa a meraviglia con la predilezione della compagnia per pesanti tessuti damascati che divengono anche sipari, così come con la creazione di situazioni teatrali di evidente discendenza pittorica. È una drammaturgia fatta di immagini e di gesti e non di parole quella degli Anagoor, che sanno abbinare coreografie minimali e stilizzate a eterogenee suggestioni visive. I video in bianco e nero, che restituiscono una Venezia antica e ferita dalla guerra, concludono un'azione scenica costruita su una danza corale che, nella sua prima par-

te, si sviluppa secondo moduli ieratici per poi sfociare in un ballo apparentemente disordinato e comunque liberatorio. Ragazzi in blue jeans e felpa con cappuccio si contrappongono a una schiera di leggiadre fanciulle in abito nero di foggia antica: a legare i due gruppi, la Fortuna stessa, incarnata da una donna ricoperta da vernice dorata. Il rimando è a eventi legati alla storia della Serenissima. Altro stimolo creativo è l'indagine della biografia dello stesso Mariano Fortuny, artista del tessuto e collezionista nella Venezia di fine Ottocento e, anch'egli, alla costante ricerca della bellezza ideale. Bellezza dunque, ma anche Fortuna e Virtù, sono gli oggetti della riflessione teatrale degli Anagor, che sanno svincolare con grazia e rigore intellettualismi e compiacimenti eruditi riuscendo a creare atmosfere rarefatte e stratificate, scosse da voci e musiche che paiono giungere da una dimensione altra e abitate da uomini e donne di iconica e sconcertante pregnanza.
Laura Bevione

L'opera pia dei dissoluti

SE NO I XE MATI, NO LI VOLEMO, di Gino Rocca. Regia di Giuseppe Emiliani. Scene e costumi di Ivan Stefanutti. Musiche di Massimiliano Forza. Con Virginio Gazzolo, Giancarlo Previati, Lino Spadaro, Michele Modesto Casarin, Massimo Somaglino, Adriano Iurissevich, Andrea Pennacchi, Silvia Piovan, Chiara Saleri, Sandra Mangini, Ilaria Pasqualetto, Gianmarco Maffei. Prod. Teatri Spa, TREVISO - Teatro Stabile del Veneto, VENEZIA - Teatro Carcano, MILANO.

IN TOURNÉE

Tra i commediografi tra le due guerre che godettero di una certa fama, Pirandello naturalmente a parte, è da annoverare Gino Rocca. Autore di fine e asciutta scrittura il quale, pur su linee tradizionaliste, ben seppe cogliere attraverso le sue molte commedie certa realtà amara del suo tempo. Lo sguardo sovente posato su una provincia arrogante e cupa. Come avviene in *Se no i xe mati, no li volemo* (1926), lavoro tra i suoi più fortunati e portato al successo da attori storici (Giachetti, Ruggieri, Gandusio, Stoppa e Bosetti). Commedia malinconica e al

tempo stesso divertente, grottesca, sotto la quale si cela il tema caro a quella stagione teatrale: il problema dell'essere e del sembrare. Siamo in una sonnolenta cittadina veneta in un grande palazzo che un bizzarro nobiluomo, morendo, ha lasciato a una congregazione di carità ma destinandone l'usufrutto ad alcuni amici che hanno condiviso la sua esistenza innocentemente trasgressiva. Dei nove che erano all'origine, non sono rimasti che in quattro; nessuno dei quali ha però più la forza né la voglia di coltivare quell'antica fama di scioperati e scavezzacolli. Ed ecco la trovata che fa impennare la commedia. Arrivato un nuovo amministratore dell'opera pia, costui impone ai tre di rispettare alla lettera il testamento. Impresa difficile. Ci provano e per un po' misurano il peso fisico della maschera. Uno di essi muore, gli altri soffrono enormemente la fatica del piacere. E soprattutto soffre il Momi Tamberlan, il vero protagonista della commedia. Architetto stravagante e incompreso, sposato in seconde nozze con una giovane donna, che tresca con il fidanzato della figliastra e che con le sue pretese e un tenore di vita sopra le sue possibilità manderà in rovina la famiglia, Momi viene stroncato fino alla follia dal fatto di «avere per una volta voluto vedere la realtà». A fingere allora di ignorare tutto e a rinchiudersi in casa, ma ancora una volta con un inganno stanato dal suo guscio e chiuso in un manicomio. Finale carico di tristezza, se non drammatico. Senza sacrificare del tutto un certo *cotè* comico Giuseppe Emiliani restituisce la commedia (che è parlata in un dialetto abbastanza accessibile a tutti) su toni realistici e immergendola in un'atmosfera dai toni bigi, crepuscolari. Con in aggiunta un che di evocativo, nelle scene e nei costumi, sull'epoca in cui siamo: l'avvento del Fascismo. Il cast di solidi professionisti. Con un eccellente Virginio Gazzolo che imprime al vanamente ribelle Momi un'impronta personalissima. Ma bravissimi nelle caratterizzazioni dei suoi due altrettanto inetti amici anche Giancarlo Previati e Lino Spadaro. Il primo nei panni del ruvido e brontolone Bortolo Cioci, il secondo nelle vesti del più arrendevole Piero Scavezzi che guarda solo al momento in cui la morte lo ricongiungerà al figlio caduto in guerra. *Domenico Rigotti*



Il malato immaginario (foto: Le Pera).

REGIA DI BERNARDI

Bonacelli, istrionico Argante per un *Malato* fedele alla tradizione

IL MALATO IMMAGINARIO, di Molière. Traduzione di Angelo Dall'agiacoma. Regia di Marco Bernardi. Scene di Gisbert Jaekel. Costumi di Roberto Banci. Luci di Giovancosimo De Vittorio. Con Paolo Bonacelli, Gaia Insenga, Fabrizio Martorelli, Patrizia Milani, Massimo Nicolini, Maurizio Ranieri, Giovanna Rossi, Libero Sansavini, Carlo Simoni, Roberto Tesconi, Riccardo Zini. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

IN TOURNÉE

Di Molière, come di Shakespeare del resto, e di Goldoni e di Pirandello, si vive. E vivono, per legge di mercato, anche i Teatri Stabili, pure quei pochi, come lo Stabile di Bolzano, che da sempre coltivano caparbiamente e meritoriamente la drammaturgia contemporanea. Il pubblico ama sentirsi ripetere la stessa canzone, e allora, come per le canzoni di Mina o dei Beatles, avanti con il solito *L'avarò* (in questa stagione ben cinque versioni diverse) o il solito *Il malato immaginario*, retrocesso però, parliamo sempre di questa stagione, a un paio (forse tre) di versioni.

Ce lo ripropone Lavia e lo rilancia lo Stabile di Bolzano con una versione che si muove su linee molto tradizionali. Ben recitato, ben levigato, come sono sempre gli spettacoli di Marco Bernardi (che immerge tutto in una sorta di acquario e non calca più di tanto sul *coté* farsesco, solo là dove l'azione lo vuole), e che non tende a cercare un sovrappiù di metaforico, né facili modernismi. Al massimo da un Seicento di maniera sfora in un Settecento un poco goldoniano (assai belli i costumi di Roberto Banci e di grande eleganza la scena fissa e quasi astratta di Gisbert Jaekel).

E così in questa versione di Angelo Dall'agiacoma, Argante - in quell'*entourage* familiare, in quel groviglio di avidità, gelosie, indifferenze e tradimenti che gli procurano moglie, figlia e la serva padrona Toinette - continua a essere quel piccolo, alquanto sciocco signore pieno di complessi rispetto ai suoi presunti mali e ancora più verso i suoi medici ciarlatani, i quali, al riparo di un loro latino gergale, esercitano le loro stregonerie psicologiche più che terapeutiche.

Solo alla fine Argante, lo vuole *l'happy end*, troverà un sussulto di dignità e si libererà di tutti i veleni corrosivi fisici e morali. Insomma, un *Malato immaginario* che si può applaudire, ma che non ci riserva grandi novità. Gran prova per un attore, Paolo Bonacelli, con un gusto di recitare che è solo suo. Mai a schiodarsi, se non nel finale, da quel seggiolone messo al centro della scena, in bianca sottoveste e rossa vestaglia. Il suo un Argante certo più buffonescamente maniacale che angosciosamente smarrito nelle sue farneticazioni. Farneticazioni che sulla sua bocca (un vezzo) diventano quasi dei borborigmi. E, alla fine, Bonacelli a diventare una maschera più che un uomo. Autoritaria come deve essere, Patrizia Milani è una Toinette che non manca di mordente. E un efficace Beraldo è Carlo Simoni. Fra gli altri interpreti meritano segnalazione Giovanna Rossi e Roberto Tesconi. **Domenico Rigotti**

SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO

Vedere i suoni e rivivere i primi ricordi la doppia scommessa di Guidi/Gibbons

MADRIGALE APPENA NARRABILE, di Chiara Guidi e Scott Gibbons, su testi di Claudia Castellucci. Collaborazione musicale di Lavinia Bertotti ed Eugenio Resta. Suono di Marco Canali. Prod. Societas Raffaello Sanzio, CESENA - Fondazione Emilia Romagna Teatro, MODENA.

IN TOURNÉE

Chiara Guidi e Scott Gibbons, il grande maestro americano della musica elettroacustica, collaborano insieme dal 1998, quando presentarono al pubblico *Genesi*. Questo *Madrigale appena narrabile* ripropone la partitura vocale nata nel 2007 all'interno del corso di alta formazione *Il verso, il suono articolato* condotto da Chiara Guidi presso Ert, e rinnovata qui dal concorso di nuove voci, prese a prestito da un laboratorio organizzato al Teatro Franco Parenti di Milano. Come sempre, quando si tratta della Societas, il risultato è destinato a suscitare dibattito. Questo madrigale è un interessantissimo esperimento per sondare le potenzialità plastiche e visive del suono. Un tentativo sempre più utilizzato da certe frange della ricerca (si pensi a Ceresoli, Bergamasco, Cassinotti e altri ancora) per dare corpo all'immaginazione, prefigurando uno scenario mentale, fatto nient'altro che di suoni, musica e respiri. La base è in verità molto semplice: il testo accenna l'incontro fortuito tra un uomo e un cane, letto dal punto di vista del cane. Sono poche frasi spezzate, niente di memorabile, lacerti di senso che s'inseguono, generando il ritmo dalla sonorità stessa delle parole. La bravura della Guidi sta nella capacità di animare il flusso anonimo delle parole, fondendolo con i contrappunti elettroacustici del grande compositore e riducendo all'osso la gestualità dei performer. La voce dei sedici attori si apre, sotto la sua guida, a nuove e inusitate modulazioni, in un gioco di echi e rimandi a distanza, sempre accompagnato dal violoncello di Eugenio Resta. Il risultato è una liturgia corale di grande pregnanza espressiva, che coinvolge e sconquassa, trascinando lo spettatore nel fascino senza tempo di uno dei più fulgidi ritrovati della civiltà rinascimentale: il madrigale **Roberto Rizzente**

L'ULTIMA VOLTA CHE VIDI MIO PADRE, testo e regia di Chiara Guidi. Scene di Chiara Guidi e Giacomo Strada. Musiche di Scott Gibbons. Con Alessia Malusà, Sara Masotti, Federica Rocchi, Chiara Guidi, Francesca di Traglia (celesta), Marianna Finarelli (violoncello) e un coro. Prod. Societas Raffaello Sanzio, CESENA - Espace Malraux/Scène Nationale de CHAMBERY e de la Savoie - Regione Emilia Romagna Ministero della Gioventù.

IN TOURNÉE

Somiglia a una seduta psicoanalitica, ma non lo è, perché usa una forma pre-verbale. Può evocare un fenomeno di ipnotismo, ma non c'è nessun ipnotizzatore in scena. Ricorda qualcosa, ma non è un ricordo chiaro, quindi può far riferimento solo alla prima infanzia. *L'ultima volta che vidi mio padre* è una seduta misterica, un appuntamento con la parte più antica della nostra memoria. Cosa si vede in scena, cosa si sente? Sarebbe più corretto chiedersi cosa si intra-vede e cosa si intra-sente. Al livello di immagini animate, l'opera mette in campo scene di abbandono e di morte. C'è un bambino che, come dice il titolo, vede l'ultima volta suo padre e si mette a cercarlo. Nel suo viaggio, incontra animali, vecchie, cunicoli, e un'immensa solitudine. Sul palcoscenico, una nidiata di "fanciulle in fiore" compie movimenti leggeri, domestici, sussurrando frasi evocative ma inintelligibili, sotto la guida della stessa Guidi, figura del silenzio, orchestratrice dell'anima in subbuglio. Queste piccole donne aprono e chiudono porte. Appaiono nel bianco e dal bianco vengono risucchiate. Come le aristocratiche collegiali di *Picnic ad Hanging Rock*, il film di Peter Weir che ci aveva fatto conoscere il terrore metafisico, le fanciulle dello spettacolo della Societas Raffaello Sanzio ci fanno rivivere la paura, la tragedia del perdere qualcuno e il mistero del perdersi. Non essendo una biografia, non parla alle nostre autobiografie. Quello che percepiamo sulla scena ci attiva, piuttosto, un oscuro ricordo di quell'epoca della vita in cui conoscevamo il mondo attraverso fruscii di tessuti, scricchiolii di porte, cantilene e rumori soffocati. Quando lo spazio fuori di noi era indistinguibile dallo spazio dentro di noi. E le prime volte che perdevamo qualcuno - o qualcosa - era anche la prima volta che ci accorgevamo di amarlo. **Katia Ippaso**

Caino, dipingere in versi l'umanità ferita a morte

CAINO, di Mariangela Gualtieri. Regia, luci e scene di Cesare Ronconi. Costumi di Daniela Fabbri e Sofia Vannini. Musiche di Enrico Malatesta (percussioni) e Alice Berni (elettronica). Con Danio Manfredini, Raffaella Giordano, Mariangela Gualtieri, Leonardo Delogu e un coro di sette attori. Prod. Teatro della Valdoca, CESENA - Fondazione del Teatro Stabile di TORINO - Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

IN TOURNÉE

Si esce coinvolti e inquieti dalla visione di questo impegnativo e forte spettacolo, tratto da Cesare Ronconi dal lungo testo poetico di Mariangela Gualtieri. In questo *Caino*, infatti, la sua scrittura perviene a livelli molto alti di densità drammatica, e la prima cosa che si avverte è proprio la "distanza" che il regista ha voluto mettere fra il suo lavoro scenico e quel poema laico-religioso così ricco di suggestioni e di immagini, dove l'ultima parola non è mai quella definitiva; con vari soggetti narranti ma un'unica voce. Ma da quella lontananza, come in un cannocchiale rovesciato, ci si avvicina di più a scoprire il segreto di quelle arcane parole. Cesare Ronconi infatti "oggettiva" quella fitta rete di parole e di pensieri, ne proietta in scena le figure portanti: Caino, Lucifero, il Mendicante, L'Alato; crea un Coro di sette giovani attori-danzatori

su cui spicca la presenza muta di Abele, e riscrive teatralmente il suo Caino, affollato di oggetti, di corpi, di un immaginario prevalentemente pittorico, medievale ed espressionista, vedi ad esempio l'enorme scultura di una mano con clava, la statua di un cervo coperto di *cellophan*, una grande testa che pende sospesa al soffitto con un occhio chiuso e l'altro cavato nel vuoto, il tronco d'albero da cui fuoriescono rami di palme, un cavallo ischeletrito. Le figure principali seguono linee geometriche prestabilite: Caino (un intenso Danio Manfredini), quella di proscenio, la più vicina al mondo terreno; l'Alato (una contenutissima Raffaella Giordano) entra ed esce di quinta come vagasse senza una meta; Lucifero (un eccentrico Leonardo Delogu) è un protervo illusionista; il doppio cattivo e violento di Caino che si agita in scena come un "attore." L'unica a stare seduta per terra, immobile, coperta da un velo bianco che la nasconde tutta è Mariangela Gualtieri, la Mendicante, che cede la sua voce anche all'Alato, a cui è affidato il compito della narrazione poetica: affascinante e rabbrivente per limpidezza espressiva e sonorità che partono da un profondo insondabile, ma preciso, sorvegliato, mitico e concreto. Il resto è l'armonia di una rappresentazione che ha nel movimento il suo "fuoco centrale", e in quel paesaggio privo di storia e di tempo, ma in cui sembrano riflettersi le tante incrinature di una umanità ferita a morte, la cui salvezza sta tutta nel laborioso mito di un eterno fare. Meravigliati, o perplessi, è teatro autentico. **Giuseppe Liotta**



Caino (foto: Rolando Guerzoni).

Vivere e morire in un clic

I MORTI, dall'omonimo racconto di James Joyce. Ideazione, regia e luci di Claudio Angelini. Fotografie di Valentina Bravetti. Musiche di Elicheinfunzione. Suono di Luca Giovagnoli. Prod. Città di Ebla, FORLÌ.

Un minuto di silenzio. È quanto di solito si concede ai morti. Ma un minuto di morte non vale una vita nel noto racconto dei *Dubliners* di James Joyce, da cui Città di Ebla ha tratto il suo nuovo omonimo lavoro *I morti*, creazione scenica liberamente ispirata. Quello ideato da Claudio Angelini è un racconto per immagini che ha come fulcro la fotografia, ossia il desiderio di cattura dell'immobile che è falso movimento, ritardo dello scatto, già nostalgia. La fotografia accade in silenzio, proprio come per noi è vivere: lo spettacolo, attraverso l'immagine in sequenza, indaga il divenire nell'immagine istantanea, dice cioè la vita senza la vita, per conoscere lo spazio vitale di un uomo danzando sul confine traballante fra due mondi concomitanti, compresenti e non certo sequenziali; il divenire è dunque nella diacronia fra esistere e non esistere più, nell'inevitabile distanza fra *kronos* e *kairos*, fra il tempo e la durata, la vita e il clic della macchina. Sembra un tradimento, ma non lo è: sembra mancare lo spettacolo dal vivo e che sia solo video, ma tutto ciò che arriva allo schermo è scattato sul retro e batte tutti i suoni in presa diretta. Per tutto ciò, da questo falso tradimento – ancora da mettere a punto per essere più incisivo – si esce scossi: il clic continuo della macchina, l'insistenza sui particolari che è quasi voyeurismo, adulazione di una memoria sempre traballante ma che si finge assoluta. Nello scatto si sente battere l'esistenza di spettatore, come ad ascoltare bene si sente la neve, alla fine del racconto, cadere perpetua sui vivi e sui morti. *Simone Nebbia*

Le mutande perdute dei piccolo borghesi

LE MUTANDE, di Carl Sternheim. Traduzione di Giorgio Zampa. Regia di Monica Conti. Scene e costumi di Claudia Calvaresi. Luci di Robert

John Resteghini. Suono di Franco Visioli. Con Sergio Mascherpa, Diana Hobel, Federica Fabiani, Nicola Stravalaci, Antonio Giuseppe Peligra. Prod. Ctb-Teatro Stabile di BRESCIA - Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA - La Corte Ospitale, RUBIERA (Re).

IN TOURNÉE

Monica Conti ci ha da tempo abituato a ciò che abituale non è. Cioè a scoprire (o meglio, riscoprire) testi importanti, ma trascurati dalle regole del mercato, sui quali va a gettare la nuova luce di analisi acute quanto taglienti. Penso a *Pasqua* di Strindberg o a *L'innesto* di Pirandello. Questa volta al centro dell'indagine è *Le mutande*, scritto nel 1909 da Carl Sternheim, di grande scandalo (e conseguente censura) all'epoca, ma anche foriero di fama e successo per l'autore che ne farà il capostipite di sei pièces riunite sotto il titolo *Il ciclo dell'eroe borghese*. Un testo che, per la cronaca, in Italia vide una sola e poco fortunata messinscena nel 1969 firmata da Luca Ronconi. Perché poi il silenzio? Probabilmente perché *Le mutande* è una commedia all'apparenza superficiale e schematica, ed è stata schiacciata dall'immediatamente successivo Espressionismo, con cui Sternheim condivide l'astio profondo contro l'ideologia borghese, e dal carisma di Brecht. In realtà questo "oggetto drammaturgico", per certi aspetti difficilmente catalogabile, è, come dice giustamente la regista, «un piccolo affresco sociale di comportamenti umani che daranno origine al nazismo». Le mutande del titolo sono l'indumento intimo che la signora Maske perde durante una sfilata del re, scatenando pruriginosi sogni erotici negli astanti, alcuni dei quali cercheranno di insinuarsi nella di lei vita, sognando improbabili avventure osé. La signora è una squallida borghesuccia, gattamorta e incline a civettamenti adulterini, maritata con il signor Maske, sempre intento a fare i conti dei suoi miseri introiti, arrotondati dall'attività di affittacamere. A occuparle, con l'intenzione di fare la festa alla signora, uno pseudo intellettuale cretino e una specie di ebreo rinnegato, con velleità superomistiche tanto da aver composto con delle pulci infilate la firma di Wagner sul-



Le mutande
(foto: Marcello Norberth).

la tappezzeria. Completa il quintetto la vicina di casa, pettegola e intrigante, con cui il signor Maske probabilmente ha una relazione. Non succede niente di particolare, se non una sarcastica fiera del luogo comune, che tratteggia a punta secca questo microcosmo popolato di esseri stupidi e ignoranti, ma soprattutto inconcludenti. Tutti tranne il padrone di casa, l'unico che ha un concreto progetto di vita: fare soldi, non importa come, per dare il via a una stirpe di futuri capitalisti (quelli che poi supporteranno il nazismo). Ottimo ritmo, grottesco al punto giusto, impone la Conti ai suoi attori, che sembrano maschere inacidite di una Commedia dell'Arte postdatata. Non facile da costruire, data l'esiguità della trama e la volutamente mancata costruzione psicologica dei personaggi, ma reso possibile da un intelligente quanto maniacalmente minuzioso lavoro sui cinque interpreti, tutti efficaci nel disegnare gli ossessivi ed egoistici rituali di quell'apparentemente innocua piccola borghesia che poi genererà mostri. *Claudia Cannella*

Scarpetta alla bolognese per Vito, Garella & C.

AL DUTAUR DI MAT, di Nanni Garella, da *Il medico dei pazzi* di Eduardo Scarpetta. Regia di Nanni Garella. Con Vito, Marina Pitta, Nanni Garella, Giorgia Bolognini, Luca Formica, Pamela Giannasi, Maria Rosa Iattoni, Iole Mazzetti, Fabio Molinari, Mirco Nanni, Roberto Risi, Lucio Polazzi, Roberto Rizzi. Prod. Arena del Sole, BOLOGNA.

Sulla stregua del precedente *Motel*, continua la prova comico-dialettale della compagnia di attori degenti psichiatrici di Arte e Salute Onlus, pronti ora a cimentarsi con l'esila-

rante commedia di Eduardo Scarpetta *Il medico dei pazzi*, resa celebre ai più dal film con Totò, qui ritradotta in emiliano con il titolo *Al dutaur di mat*. Responsabile di adattamento e trovata è, al solito, il regista Nanni Garella, qui anche protagonista, pronto a sgambettare per la scena in compagnia di Vito, il comico bolognese adorato dal pubblico cittadino, e la brava Marina Pitta, attori che, a detta degli stessi, si sono confrontati con una compagnia dalle caratteristiche per nulla eccezionali, se non per l'ottima professionalità dei suoi interpreti. Supposti e labili, anche nel quotidiano, sono d'altro canto i confini tra follia e normalità qui fulcro tragicomico del turbinio senza ritorno di equivoci che costellano la pièce, vero e proprio psicodramma di specchi sospeso tra realtà e finzione, tra ruolo e identità, dove più non si capisce chi è sano e chi è matto, mentre su tutti aleggia, inesorabile, una stramba e alienante pazzia. Cornicetta della riflessione la storia di un giovane fannullone, Gigèn, che in città se la spassa alle spalle del ricco zio di provincia, Felice, facendogli credere di essere un medico psichiatra e di dirigere un manicomio. All'arrivo del parente in città il ragazzo sarà costretto a dichiarare che la pensione in cui vive, fatta di artisti scapestrati e madri ansiose di accasare le proprie figliollette, non è altro che la supposta casa di cura. Una farsa completa, un grottesco omaggio alla follia, che, attraverso i corpi di chi l'ha realmente vissuta, non può che generare ai nostri occhi effetti di disarmo e sorpresa anche per il rigore, lo studio e la puntualità della risposta. Ritmata e ben strutturata, quest'opera nel suo genere non fa una piega e al pubblico, composto per lo più dai fans di Vito, piace, piace moltissimo, proprio come a quello del 1950. E, purtroppo, è tutto qui. *Lucia Cominoli*

MATTATORE DEL TERZO MILLENNIO

Bergonzoni e l'urgenza di Re Agire

URGE, testo, scene e interpretazione di Alessandro Bergonzoni. Regia di Alessandro Bergonzoni e Riccardo Rodolfi. Scene di Alessandro Bergonzoni. Prod. Allibito srl, BOLOGNA.

IN TOURNÉE

La bellezza di Alessandro Bergonzoni sta nei suoi occhi chiusi. Lì si nasconde l'anima del mattatore. Quasi come se ci si rivolgesse solo al proprio flusso di coscienza, alla logorrea semantica. Prima di offrirsi di nuovo al pubblico con una smorfia, alzare un sopracciglio, giocare con un gesto che si sa (e bene!) quanto sarà prezioso nell'accentuare la battuta. Se si parte dagli aspetti attoriali, è per fuggire un fraintendimento: Bergonzoni è un grande interprete. Il comico vive e s'ingigantisce, ovviamente. Ma è un venire dopo, cipria che nasconde la sostanza solo ai più disattenti. *Urge* conferma il precedente *Nel*. Ma, allo stesso tempo, appare come un passaggio ulteriore di una presa di coscienza che oltre a essere teatrale si fa umana. Politica. L'attore, si diceva. Che entra in scena dalla platea, s'accomoda sotto un occhio di bue (da star anni Venti), conversa con sé stesso rincorrendo la follia di un sogno, cogliendone il pretesto per divagare. Ovunque. Il capello scapigliato, un tavolaccio colmo di scritte sul quale sdraiarsi, rotolarsi, prendere spunto. In una scena vuota se non per un paio di installazioni luce. Cosa dunque "urges"? Il linguaggio, prima di tutto. Impoverito, umiliato, improvvisamente a riacquistare bellezza, vigore. E poi urge indignarsi, riflettere che in quello stesso istante, in televisione sciacalli fanno a brandelli cadaveri di ragazzine. Urge andare nelle scuole a raccontare che non esiste una donna sola, una religione sola, una verità sola. Urge iniziare il mestiere dell'altro, l'immedesimazione. Rincorrendo la meta più importante: la metamorfosi. O lasciandosi guidare da Re Agire. Forse è ancora poca la furbizia nell'accentuare emotivamente certi passaggi. Non si spreca empatia. Ma va bene così, c'è un rigore che sa di purezza. Mentre la politica si fa coscienza umana, ci si imbarazza degli individualismi, si riscopre quel desiderio così sopito di portarsi a casa un dubbio, un piccolo tarlo. Insinuato con la forza (la provocazione) di un Carmelo Bene. Ci si riconcilia col teatro e con la parola. Qui chirurgicamente (sovra)esposta con la precisione propria degli orologiai, senza per questo non cogliere l'occasione di una improvvisazione, riplasmare l'imperfezione. Si ride, moltissimo. A volte con alcuni secondi di ritardo. Buffo in platea. Ma si rimane per una volta anche un poco spaesati. Come se improvvisamente si invertissero i ruoli fra palcoscenico e realtà. Con quest'ultima a tradirsi, gran mascherata non più supportabile. **Diego Vincenti**



Benvenuti in casa Gori
(foto: Simone Matteucci).

Benvenuti, toscanità cult

BENVENUTI IN CASA GORI, di Alessandro Benvenuti e Ugo Chiti. Regia di Alessandro Benvenuti. Luci di Maurizio Viani. Musiche di Patrizio Fariselli. Con Carlo Monni, Anna Meacci, Giulia Aiazzi, Vanessa De Feo, Alessio Grandi, Maura Graziani, Filippo Rak, Sandro Trippi, Giuseppe Troilo. Prod. Teatro Dante - Comune di CAMPI BISENZIO (Fi).

IN TOURNÉE

Riecco *Benvenuti in casa Gori*: dopo il memorabile assolo, con nove personaggi in una sola voce, di Alessandro Benvenuti e dopo la versione cinematografica, del 1990, arriva adesso l'edizione scenica con più attori, fortemente voluta e realizzata da Benvenuti, che - accanto al duo Monni-Meacci - ha letteralmente costruito come attori sette esordienti, o comunque non professionisti, impostandoli con cura e scrupolosa precisione, tanto che alla fine si rivelano tutti all'altezza del loro compito. Il film non ebbe un grande successo, colpa, pare, della distribuzione, ma anche dell'eccessiva, troppo verace "toscanità". A casa sua, però, a Firenze e non solo, *Benvenuti in casa Gori* - cinematografico o teatrale che sia - è un *cult*, un qualcosa in cui il pubblico si riconosce pienamente, sente rispecchiata la sua anima, il suo modo di essere, di ridere, di inveire; e anche di vivere, con rabbia e ironia sanguigna e impietosa, l'esistenza, e di questa, i casi beffardi, la comicità cattiva e involontaria, la sofferenza e i guai. Così, il pubblico in teatro si diverte e si entusiasma a riascoltare un testo che conosce ormai pressoché a memoria, e di cui aspetta - l'una dopo l'altra - le battute e le scene più irresistibili. Scommessa vinta di Benvenuti, anche quella di Anna Meacci nella parte di Adele, la protagonista, di cui - un po' a sorpresa - rende al meglio non solo la genuina e ruspante toscanità, ma anche i risvolti

drammatici e dolorosi d'una vita pesante, afflitta anche da una malattia che deve di fatto nascondere. Al fianco della Meacci, Carlo Monni, per il quale - nel ruolo del capofamiglia Gino, già interpretato anche nel film - non esistono aggettivi. È una parte che sembra scritta e pensata per lui, l'interpretazione forse più riuscita di tutta la carriera. È travolgente, incontenibile nelle sue uscite veementi e furibonde, nelle sue invettive rudi e fulminanti, che hanno qualcosa di grandioso. Tra gli altri attori, indichiamo quanto meno Maura Graziani, che di Bruna fa una figurina colorita e un po' folle, pittoresca, e Sandro Trippi, che si misura con la parte del nonno Annibale, la più difficile dopo quella dei due protagonisti Adele e Gino. *Francesco Tei*

Satyricon, sesta puntata

NELL'ANNO DI GRAZIA POST NAUFRAGIUM, dal *Satyricon* di Petronio Arbitro. Drammaturgia di Lina Prosa. Regia di Massimo Verdamastro. Scene e costumi di Stefania Battaglia. Luci di Marcello D'Agostino. Con Francesco Bonomo, Daniel Dwerryhouse, Giuseppe Sangiorgi, Massimo Verdamastro. Prod. Compagnia Verdamastro - Della Monica, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Il progetto è sicuramente ambizioso. Ma ogni tassello che si aggiunge alla realizzazione di un *unicum* spettacolare lascia pensare che il lavoro di riscrittura e di messinscena del *Satyricon* di Petronio, a opera della Compagnia Verdamastro-Della Monica, non solo sia in dirittura d'arrivo, ma sia davvero un esempio di teatro riuscito, completo ed efficace. Dal sapore contemporaneo che reinventa di volta in volta una tradizione per costruire il disequilibrio. E riscoprire, insieme allo spettatore, un percorso dell'arte scomoda, dove gli attori trovano la forza

espressiva nelle loro azioni, ma anche in una struttura impeccabile di luci, drammaturgia musicale, scene e costumi. È così anche per il quarto appuntamento del progetto, liberamente ispirato al VI capitolo del capolavoro della latinità, e riscritto dalla drammaturga siciliana Lina Prosa che lo trasforma in un sublime racconto dell'anima in due quadri: *Verso Trimalchiopolis* e *Carmen in fine*. Un racconto difficile, che nella sua incisiva delicatezza si cuce bene sui corpi degli attori, spogliati di tutto il superfluo, eccetto le parole e una scena di polvere e macerie. Quella del loro naufragio. Francesco Bonomo e Daniel Dwerryhouse sono i due giovani amanti Gitone ed Encolpio, perennemente alla ricerca. Della fuga e dell'attesa. Attorno a loro, un etereo Mercurio (Giuseppe Sangiorgi) che danza con il divino, ma che alla fine con il suo linguaggio siciliano si mescola al terreno dei naufraghi. Lina Prosa, con gli attori, si inoltra così in un territorio tratteggiato con incisiva delicatezza. Fino a giungere alla seconda parte, dove esplosivamente l'attore e regista Massimo Verdastro. In un video, firmato da Theo Estetu, che nulla toglie al vibrante degli attori vivi sulla scena. Massimo Verdastro, nei panni del vecchio poeta Eumolpo, solo, lontano da tutto, regala al pubblico una ferita profonda, che ha a che vedere con il mondo di oggi. Con il naufragio di ogni umana certezza. *Claudia Brunetto*

Se guerra e violenza sono giochi di bambini

GIOCHI DI FAMIGLIA, di Biljana Srbljanovic. Traduzione e regia di Paolo Magelli. Drammaturgia di Zelika Udovicic. Scene di Lorenzo Banci. Costumi di Leo Kulas. Luci di Roberto Innocenti. Musiche di Arturo Anecchino. Con Valentina Banci, Mauro Malinverno, Francesco Borchi, Elisa Cecilia Langone, Fabio Mascagni. Prod. Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO.

IN TOURNÉE

«Tutti i personaggi di questo dramma sono bambini. Però a tratti invecchiano o ringiovaniscono. Gli attori invece non sono bambini. Sono adulti che interpretano parti di bambini che a loro volta giocano a fare gli adulti». Questa

l'avvertenza dell'autrice all'inizio del copione di *Giochi di famiglia*. Ebbene, l'appunto maggiore che si può muovere alla messa in scena – peraltro elaboratissima, magistralmente curata e di grande qualità – di Paolo Magelli sta nel fatto, appunto, che non si avverte con sufficiente continuità e chiarezza, nello spettacolo, che quelli che abbiamo di fronte sono bambini: bambini terribili, atrocemente feroci, che giocano a fare gli adulti. Dovrebbe essere evidente sempre o quasi, e non lo è, che sono questi “bambini al potere” che ci mostrano, provocatoriamente, come in uno specchio deformante, esagerandola ma non più di tanto, la violenza dei rapporti familiari e sociali in genere, in una rivisitazione grottesca e iperbolica. Magelli, legato interiormente – e si vede – alla vicenda della martoriata ex-Jugoslavia, paese oggi distrutto in cui ha vissuto a lungo, ambienta questa parabola in una landa colma di residui di asfalto e forse di un giardino pubblico, tra relitti d'ogni genere e macerie, una periferia disastrosa di un paese uguale a tanti altri, con i personaggi che ci appaiono, all'inizio, all'interno di un cadente bungalow-roulotte. Nella seconda parte dello spettacolo, il tono invece si fa più lirico, dolente, sofferito, quando nelle ossessioni o nelle pulsioni anche primordiali, fisiche dei personaggi si affacciano il ricordo e l'ombra della guerra e della distruzione vissute sulla propria carne dalla ex Jugoslavia. Con un occhio, forse, a linguaggi e stilemi di una ricerca teatrale ormai di qualche decennio fa, e con abbondanza, anche eccessiva, di invenzioni e di soluzioni, Magelli dà al suo *Giochi di famiglia* una struttura volutamente frantumata, convulsa, anche nella costruzione della recitazione degli attori, chiamati a una prova quasi virtuosistica. Una prova ben superata: pensiamo alla partitura minuziosamente multiforme imposta all'ottimo Malinverno o all'energica Banci; mentre Francesco Borchi è il più credibile nel mostrarci un personaggio che resta visibilmente bambino. Un'interpretazione fatta quasi solo di gesti e di spasmi, di un muoversi e dibattersi doloroso (a parte l'emozionante e intenso monologo finale) è quella di Elisa Cecilia Longone, che è Nadezda, mentre a Fabio Mascagni, infine, è stato affidato il prologo (aggiunto al testo) preso a prestito da Ismail Kadarè. *Francesco Tei*

BELLOCCHIO

I pugni in tasca dallo schermo alla scena tiene l'intreccio ma non fa più scandalo

I PUGNI IN TASCA, di Marco Bellocchio. Regia di Stefania De Santis. Scene di Daniele Spisa. Costumi di Giorgio Armani. Luci di Loic Hamelin. Musiche di Ennio Morricone. Con Pier Giorgio Bellocchio, Ambra Angiolini, Giovanni Calcagno, Aglaia Mora, Fabrizio Rongione, Giulia Weber. Prod. ErreTiTeatro 30, PIETRASANTA (Lu).

IN TOURNÉE

Inevitabile, in un caso come questo, il confronto con il film; perchè è stato il regista stesso a curare la “traduzione” della sua pellicola per la scena, un'idea che – assicura Bellocchio – aveva in testa da 44 anni. La struttura, già abbastanza teatrale, del film, non rende affatto difficile rinchiudere la vicenda in un unico, anche se articolato, interno-gabbia, oscuro, depressivo, ma contrassegnato da una più “moderna” e astratta eleganza, se non raffinatezza: come se questa borghesia bellocchiana di oggi fosse meno visibilmente prigioniera di un passato “vecchio”, stantio. L'ambiente, certo, resta claustrofobico, anche se la forza provocatoria, quasi programmatica, de *I pugni in tasca* non appare più, fatalmente, quella degli anni Sessanta, e anche il sapore di “scandalo” che fece di questo film un punto di svolta si è inevitabilmente attenuato. Anche se l'efficacia della parabola, in buona parte, rimane, nella vicenda di Alessandro, che dice di no crudamente alla famiglia-inferno e all'“ordine” borghese uccidendo la madre e il fratello minorato psichicamente per “liberare” sé e i fratelli restanti.

La regia e l'adattamento, che seguono fedelmente la sceneggiatura del film, hanno il difetto, però, di rendere oscuro e poco comprensibile qualche passaggio, specialmente nella parte finale: né la paralisi nervosa di Giulia né la stessa morte di Alessandro sono chiare a chi non conosce già la storia. Il punto meno convincente dello spettacolo sta, tuttavia, nella prova degli attori: se Bellocchio junior è interessante, senz'altro, come volto, come... *alter ego* (giovane) del padre, sia lui che Fabrizio Rongione (Augusto) mostrano limiti indiscutibili a livello di recitazione. Ambra Angiolini – la cui prova, nel complesso, è dignitosa – è adatta come *physique du rôle* al ruolo di Giulia: una Giulia più attuale, ovviamente, e anche “buona”, più chiusa, melanconica. Una Giulia che non ha niente della piccante, adolescenziale ambiguità della mitica, giovanissima Paola Pitagora del film.

Il migliore della compagnia appare Giovanni Calcagno, un Leone che è come un colosso dalla mente debole e devastata, ma dall'avvertibile, dolente sensibilità: non a caso, forse, il personaggio assume qui un rilievo molto maggiore rispetto all'originale. Giulia Weber, infine, fa con professionalità della madre una figura assolutamente raggelata e inquietante, livida, priva dell'umanità che pure il personaggio manteneva, in parte, nel film. **Francesco Tei**



I pugni in tasca (foto: Mario D'Angelo).

DE FILIPPO/SANTAGATA

Se la morte è servita in salsa agrodolce

REQUIE A L'ANEMA SOJA... (I morti non fanno paura e Il cilindro), di Eduardo De Filippo. Regia di Alfonso Santagata. Con Alfonso Santagata, Maria Chiara Di Stefano, Rossana Gay, Massimiliano Poli, Johnny Lodi, Antonio Alveario. Prod. Compagnia Katzenmacher, SAN CASCIANO (Fi).

Terzo incontro di Alfonso Santagata con Eduardo, dopo *Quali fantasmi e Le voci di dentro*, e conferma piena della consonanza fra l'attore-regista pugliese, toscano d'adozione, e una drammaturgia "classica" e di solida tradizione di cui Santagata sa farsi interprete innovativo e assolutamente contemporaneo, profondo e convincente. Un dittico, questo *Requie a l'anema soja...*, di atti unici, scritti a quarant'anni di distanza l'uno dall'altro (1926 e 1965) ma uniti dal tema comune della morte, o meglio dei suoi possibili aspetti pittoreschi, paradossali, bizzarri tipicamente partenopei. In questo si esaurisce, infatti, il grottesco vertiginoso, dal ritmo a tratti travolgente, della versione di Santagata di *I morti non fanno paura* (lavoro che in un primo tempo Eduardo intitolò proprio *Requie a l'anema soja...*). Privato e quindi depurato, in questa edizione, della "morale" finale, l'atto unico diventa un balletto farsesco irresistibile. Un *tourbillon* di assoli e uscite comicissimi, dove straordinaria è la Carmela (la vicina) di Rossana Gay. Santagata, invece, è Enrico, il pensionante che si trova costretto a andare a letto nella stessa camera dove era stato composto il "caro estinto", stroncato da un accidente improvviso.

Il tema della morte, invece, finisce per sembrare – almeno in questa edizione – solo un pretesto, un punto di partenza per *Il cilindro*. La lettura acre, di sapore tutto sommato realistico, di Santagata dà un gusto diverso a questo gioco paradossale: la storia è quella della giovane Rita che finge di prostituirsi ma propone ogni volta a ciascuno dei suoi clienti di fare l'amore sul letto occupato dal marito appena morto (che in realtà è vivo, ed è un trucco, escogitato da Agostino per tenersi i soldi del cliente che scappa a gambe levate, impaurito). Una parabola, *Il cilindro*, non certo priva di una crudezza che questa nuova restituzione accentua; così come accentua la cattiveria impietosa, agra del finale in cui Eduardo ci presenta, ancora una volta, un panorama umano dominato esclusivamente dall'egoismo, dal cinismo e dall'interesse più spietato. In un contesto di attori quasi tutti tanto originali quanto bravi, da segnalare qui Johnny Lodi, eccezionale nel crearsi addosso la figura del vecchietto che scopre il trucco e pretende quindi di "consumare" sul letto del defunto, mentre

Maria Chiara Di Stefano (Rita), dopo essersi fatta notare per sensualità e avvenenza, regge alla perfezione nel momento della sua amara presa di coscienza. **Francesco Tei**



Alfonso Santagata in *Requie a l'anema soja...*

Amleto, un'allegria autopsia

C'È DEL MARCIO IN DANIMARCA, da Shakespeare. Idea e regia di Stefano Massini. Riscritture di Matilde Cigno, Valentina Dugo, Fabio Mazzoni, Giacomo Quinti. Scene di Paolo Li Cinli. Costumi di Caterina Bottai e Micol Medda. Con gli allievi della Calenzano Teatro Formazione. Prod. TeatroFormAzione - Scuola Nazionale di Scrittura Teatrale, CALENZANO (Fi).

Come già fece Antonio Latella con il suo "Progetto Non Essere", anche Stefano Massini, con gli allievi della Calenzano Teatro Formazione, compie un'autopsia all'interno dell'*Amleto*, classico dei classici. Lo spoglia, lo riveste di parole nuove, ne scova le ombre, lo ripulisce, gli dona riflessi d'altre luci. *C'è del marcio in Danimarca*, una tra le tante battute passate al senso comune, è la riscrittura-rilettura che contiene *Working on Hamlet*, letture dalle traduzioni più celebri, *Le stanze di Amleto e Ofelia*, le parole che i due non si sono mai detti e che Shakespeare ha dato per scontato, e l'esilarante *Rosencrasso e Ghildersterno*, parodia Ottocentesca di William Gilbert, molto prima di Tom Stoppard. Una lezione sull'esistenza, attraverso le folgoranti citazioni dei due falsi amici del Principe, sulla finzione, sul teatro, su che cosa siamo. Una spiegazione delle vicende amletiche, dove le citazioni assumono un'altra veste, per scoprire che è stato tutto un fraintendimento, un equivoco, un qui pro quo. Il palco è una passerella da sfilata costruita al centro del teatro. Massini forma una nidia di giovani attori già con piglio e audacia: Rosencrasso e Ghildersterno, i bravi Matayé Lunardi ed Eugenio Nocciolini, una sorta di Franco e Ciccio, hanno capacità di movenze e gestualità interpretative che oscillano tra la farsa e il picaresco; Duccio Baroni, non lo scopriamo adesso, già attore massiniano, è un Claudio-drammaturgo logorroico e incompreso, una sorta di Nerone stonato con la sua cetra; Maria Giulia Ciucci è un'Ofelia svampita, imballolata dai concetti filosofeggianti sparati a raffica dai due guitti impostori. Un'allegria brigata che tenta di porre rimedio alle faccende

della vita portando ulteriore scompiglio. L'esistenza è casualità, coincidenza, un telefono senza fili. Da oggi Amleto sarà visto con altri occhi. *Tommaso Chimenti*

L'educazione di un'eroina

ERESIA. VISIONI NON DOGMATICHE DEL MONDO. Drammaturgia e regia di Federico Bomba. Scene di Michele Torelli. Luci di Luca Ponzetta. Musiche di Roberto Zechini. Con Simona Sala. Prod. Sineglossa, ANCONA.

Nell'ombra di una disagiata comprensione, l'educazione ferrea di un'eroina in procinto di diventare tale. Nella sala buia e conventuale, Jeanne D'Arc impara il tutto e il niente, il passo e l'arresto, la fede e insieme l'*Eresia*. Quest'ultimo il titolo dello spettacolo di Sineglossa, ideato e diretto da Federico Bomba e vissuto in scena da Simona Sala. Si tratta di un lavoro di forte impronta visiva, in cui brilla come primo riconoscibile valore l'uso della luce a fini non estetici ma drammaturgici, di impatto naturale pur creata ad arte. L'eresia è divisa in due stanze: la nera è la sua educazione sentimentale e della visione, la costruzione delle parole che si fanno significato e rendono molto intenso, dunque, il lavoro su un testo in cui il senso delle parole esplose e si fa complessità di segni, bisbigliati eppure così vivi; la rossa è una maturazione, con tutti i drammi che questa può portarsi: la crescita umana, mescolata al proprio quotidiano, si sconta nella necessità di agire, di essere nata per questo. Nella sua scelta, nell'equilibrio fra questa e il destino, nel passaggio dalla fede all'eresia, c'è tutto il dolore di una donna che non può esserlo, perché votata alla santità e all'eroismo. Nel passaggio però dalla prima alla seconda stanza c'è qualche timidezza elusiva, qualche brano ancora poco definito e non a fuoco. La nota che resta, in entrambe, è l'energia di Simona Sala, una guerriera che sconta e non si bea del proprio destino di guerra. Una guerriera, eppure indifesa, che porta in sé il segno di tutti gli uomini, che confrontano nelle scelte e nella fragilità i limiti della propria passione. *Simone Nebbia*



BINASCO/CARRIÈRE

La Ferrari bella di sera per un amore impossibile

IL CATALOGO (*L'aide Mémoire*), di Jean Claude Carrière. Regia di Valerio Binasco. Scene e luci di Massimo Bellando Randone. Costumi di Sandra Cardini. Musiche di Arturo Anecchino. Con Ennio Fantastichini e Isabella Ferrari. Prod. Star Dust International, ROMA.

IN TOURNÉE

Un tempo, ai bei tempi, s'andava a teatro col binocolo. Ma i bei tempi sono adesso, se si va a teatro col... binasco! La regia di Valerio Binasco, infatti, avvicina l'attore (in questo caso soprattutto l'attrice, ed è davvero un bel vedere) allo spettatore proprio nella sua plastica fisicità interpretativa. Suzanne è un *nomen omen* che ha reso leggendaria la protagonista dell'omonima canzone del mago Cohen (1967), ispirata da Suzanne Verdal e fa ora di Isabella Ferrari una protagonista memorabile. *Suzanne takes you down to her place near the river/You can hear the boats go by/You can spend the night beside her/And you know that she's half crazy/But that's why you want to be there/And she feeds you tea and oranges/That come all the way from China/And just when you mean to tell her/That you have no love to give her...*

Mezza matta è anche la Suzanne di Carrière, il grande sceneggiatore di Bunuel che qui ci regala una variante di *Belle de Jour*, bellissima anche di sera a teatro, vittima del "fascino discreto della borghesia" (altro *screenplay* di Carrière), ovvero del fatalista Jean-Jacques, nel cui monolocale capita all'improvviso col suo accento vagamente balcanico, il suo viso, incipriato di malinconia, le sue gambe da adolescente su un corpo, quello dell'interprete, immatriarcato nel rinnegare l'adolescenza frivola e bella. Ferrari innesta ben presto il turbo e sorpassa il partner, Fantastichini il cattivello, in un gioco a due che comunque funziona alla grande. Gravevole e graditissimo dal pubblico, è apprezzabile anche da un *gourmet*: l'Ondina alla mugnaia di un esordio sulle scene patrocinato dalla Shamamah è diventata una sirena sofisticata, dispensatrice di retrogusti rari e mediatrice di sapienti e sapidi sottotesti da cui l'avvocato in carriera del buon Ennio si tiene un po' alla larga. A livello drammaturgico, è un po' come se la Sagan si fosse reincarnata in Bernard Malamud. Per dire quant'è bravo lo sceneggiatore-commediografo, a cui si deve anche *La cagna* di Ferreri da Flaiano. Per Isabella, la laurea in recitazione: continui così e si tenga alla larga da certa atribia romana. **Fabrizio Sebastian Caleffi**

Suicidio allo specchio

PSICOSI DELLE 4.48, di Sarah Kane. Regia di Walter Pagliaro. Scene e costumi di Luigi Perego. Con Micaela Esdra. Prod. Associazione Culturale "Gianni Santuccio", ROMA.

IN TOURNÉE

Si può mettere in scena *4:48 Psychosis* di Sarah Kane senza pensare a quel crudele destino che ha tenuto sempre uniti in un mortale abbraccio questo spaventoso dramma di una coscienza tradita, incatenata in un corpo che la rifiuta, e la sua autrice che, pochi giorni dopo averlo scritto, si toglie la vita in una camera d'ospedale con i lacci delle sue scarpe? Tante volte questo ultimo testo della drammaturga inglese è stato rappresentato, anche in maniere profondamente diverse le une dalle altre, ma tenendo sempre ben fermo quell'assunto drammaturgico da cui non si riusciva a uscire: la perfetta identità dell'opera con gli ultimi istanti di vita di Sarah Kane, riflessi reciprocamente in scena come in uno specchio. E quell'idea folgorante di uno specchio «inclinato di 45 gradi che tagliava il fondo del palco facendolo somigliare a una piccola soffitta» dello scenografo Jeremy Herbert alla prima londinese del dramma, che permetteva al pubblico una duplice visione dello spettacolo, viene in qualche modo ripresa, in una limpida regia da Walter Pagliaro, che tuttavia lo riserva alla sola attrice, come se quell'immagine allo specchio fosse, in chiave psicanalitica, un presagio di morte. Un vestito nero avvolge il corpo dell'attrice che giace immobile su un bianco letto, mentre la sua voce si fa sempre più umana, più nitida a raccontarci i suoi stati d'animo, le derive della mente, le sofferenze del corpo, il cerchio che non tiene, il senso delle cose che sfugge, quell'attimo di «cruda luce» che precede la «notte eterna», quando la parola si spegne e tutto finisce come quella persona da amare «che non è mai nata». Micaela Esdra dà a questa voce i perturbamenti e le ombre da personaggio femminile "classico", trovando un'inedita linea drammaturgica che da Schnitzler arriva fino a Beckett, regalando un'interpretazione sofferta ma di grande compattezza e qualità recitativa, proprio là dove quelle intermittenze della coscienza, quella paura del vuoto riuscivano ad appartenere al perso-

naggio e all'attrice che lo interpretava in scena, e, per questa volta, non a chi, dolorosamente, le aveva trascritte sulla carta. *Giuseppe Liotta*

Iacchetti e Covatta si confessano sul ponte

NIENTE PROGETTI PER IL FUTURO, testo e regia di Francesco Brandi. Scene e costumi di Nicolas Bovey. Luci di Christian Zucaro. Musiche di Cesare Picco. Con Giobbe Covatta ed Enzo Iacchetti. Prod. La Contemporanea, ROMA - Mismaonda, PISTOIA.

IN TOURNÉE

Il testo di Francesco Brandi, vincitore del Premio Flaiano nel 2009, è stato pensato e poi adattato ai due protagonisti, la coppia comica, già collaudata nella Milano del Teatro Derby, Covatta-Iacchetti che ora trascina il pubblico in una girandola di risate. I due attori arricchiscono l'originale con battute improvvisate, tanto che loro stessi, a volte, si trattengono dal ridere per gli *sketches* nati e ampliati lì per lì a braccio, com'è tipico della loro origine dal cabaret. L'inizio della vicenda è apparentemente drammatico: due uomini di estrazione sociale completamente differente, Tobia e Ivan, il primo divo della tv caduto in disgrazia e il secondo garagista tradito dalla moglie, si trovano su un ponte, costruito con efficace realismo dalla suggestiva scenografia di Bovey, per suicidarsi. Iniziano a parlare e a confidarsi fino a scoprire risvolti inaspettati delle loro vite. La vicenda, grazie all'abilità mimica e verbale degli attori, passa da momenti di riflessione, come il lamento di Tobia-Iacchetti, accantonato dalla televisione, alla comicità pura creata con giochi di parole ed equivoci linguistici che scaturiscono dal confronto tra Covatta, napoletano semplice ma concreto e Iacchetti, milanese colto e snob, ma profondamente fragile. Le musiche scritte appositamente da Cesare Picco sono funzionali a sottolineare i momenti salienti dell'azione. Il finale è a sorpresa anche per i due attori che ne hanno pensato quattro diversi e, a seconda dell'andamento della serata, lo cambiano *in itinere* confermando l'idea di un vero e proprio vivace *work in progress* con la benedizione dell'autore. *Albarosa Camaldo*



Non tutto è risolto (foto: Federico Riva).

FRANCA VALERI

Non tutto è risolto nella commedia e nella vita

NON TUTTO È RISOLTO, di Franca Valeri. Regia di Giuseppe Marini. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Mariano Tufano. Con Urbano Barberini, Gabriella Franchini, Licia Maglietta, Franca Valeri. Prod. Società per Attori, ROMA.

IN TOURNÉE

Come entrare nella mente di un essere umano e sentire il suono vibrante che producono i suoi pensieri per niente stanchi, sempre un po' all'incontrario, incuranti delle mode. Chiedersi come mai sia possibile che una donna di novant'anni si metta, oggi, a scrivere un'opera così irriducibile, in un certo senso scabrosa, comica sì, ma di un comico tutto di testa. Assistere alla performance di una immensa attrice che fa dimenticare subito il suo difetto di parola mentre ti racconta una cosa complicata a dirsi: la maternità come fatto culturale e non biologico. Ecco, assistere alla commedia di Franca Valeri, *Non tutto è risolto*, con la regia nitida di Giuseppe Marini, mette in moto una serie di riflessioni.

La commedia è stata scritta solo un anno fa, contemporaneamente alla stesura di un romanzo autobiografico, *Bugiarda? No, reticente* (Einaudi). I due testi confluiscono l'uno nell'altro, poiché l'irrisolta materia di una vita lunga quasi un secolo. Il romanzo è straordinario. Bisogna essere un artista per mettere le parole una accanto all'altra in questo modo, per assecondarne i punti di improvvisa rottura e inversione, per dare quel ritmo lieve e caustico a ogni "scena", scena di vita privata, scena del Novecento. Faccio solo un esempio: «Al posto della speranza, c'era il buio, l'indifferenza invece dell'odio. Ho detto 1945. Di cosa mi lamento? Nel '50 ero già in scena».

Come il romanzo, anche la commedia gode di questa felicità di scrittura e di invenzione. La storia di una vecchia signora che piomba in un palazzo semi-abbandonato con la sua finta segretaria (Licia Maglietta) e, al cospetto di una stravagante portinaia (Gabriella Franchini), ritrova lì un uomo in disuso che afferma di essere suo figlio, ma che lei disconosce (Urbano Barberini), poteva essere trattata in mille modi, ma la Valeri non sceglie nessuno di quelli che potrebbero venirci in mente. Le età della vita, la memoria, la maternità negata, sono temi che vengono sottoposti a una manipolazione erosiva, che trova la strada del comico attraverso una continua scomposizione e ricomposizione degli elementi. Si ride perché una persona viene trattata come cosa, mentre una cosa (la gigantesca stufa al centro della scena) diventa una persona. Ci si consola a pensare che la vecchietta può nascondere il segreto di una mente eternamente giovane. Si riflette sul mistero dell'uomo. Tutto questo con una commedia sofisticata, dove non tutto è risolto: esattamente come nella vita. **Katia Ippaso**

De Filippo e la verità dalle gambe corte

LE BUGIE CON LE GAMBE LUNGHE, di Eduardo De Filippo. Regia di Luca De Filippo. Scene di Gianmaurizio Fercioni. Costumi di Silvia Polidori. Luci di Stefano Stacchini. Con Luca De Filippo, Fulvia Carotenuto, Carolina Rosi, Nicola Di Pinto, Gioia Miale, Massimo De Matteo, Anna Fiorelli, Chiara De Crescenzo, Carmen Annibale, Giuseppe Rispoli, Alessandra D'Ambrosio, Antonio D'Avino, Boris Di Paola. Prod. La Compagnia di Teatro di Luca De Filippo, ROMA.

IN TOURNÉE

«La menzogna corre il mondo», filosofeggia il buon Libero Incoronato in *Le bugie con le gambe lunghe*, commedia che Eduardo De Filippo scrisse nell'immediato dopoguerra, nel 1947, e alla quale egli stesso parve non dar troppo credito. E in ciò errando: il lavoro è di buona fattura anche se non raggiunge le vette artistiche di altri (ma il terz'atto è di una rara potenza drammatica). È il buon Libero, uno scapolo cinquantenne, filatelico e affamato, che, in quella Napoli dove tutti cercano di arrangiarsi, s'illude di poter avere ancora dei principi, finché scopre che le bugie corrono fra i suoi conoscenti e quelli della sacrificata sorella, Costanza, che si spende in lavori di sarta. Vanno le bugie per la città e per il mondo non con le gambe corte come vuole il proverbio, ma con

gambe lunghissime. E tornano al loro punto d'origine sotto forma di verità. Quella verità che si muove invece lenta, piccola, faticosa, ma che prima o poi si affaccerà anche lei sulla scena. È un perdente della vita Libero, uomo in apparenza mite e parco di parole, che alla fine risulterà uno sconfitto della società proprio sul piano morale verso il quale sempre si è dimostrato esigente: adattandosi cioè a mentire egli stesso (con l'annunciare, in quel finale quasi pirandelliano, il suo matrimonio con Graziella, una ereditiera che altro non è che un ex ragazza di vita). Una commedia dalla comicità amara, dal risvolto nero. E che ha ben fatto il figlio Luca a rispolverare, ben dimostrando quanto essa sia ancora attuale. Riproponendocela con una regia lucida e sicura (tutta mossa, fremente e agonica) in una scenografia bellissima e intelligente che fa sentire la nascita dei casermoni della speculazione edilizia cui si contrappone la misera casa di Libero. Un Libero che Luca De Filippo afferra in modo esemplare, ne fa l'eroe della mediocre onestà. Il personaggio reso grande e profondo, con una mimica impagabile (magnifici i suoi silenzi), man mano che l'azione procede. Ma bravi anche i suoi compagni. Accurata la caratterizzazione che Fulvia Carotenuto dà della sorella Costanza e di colorito impeto Carolina Rosi (una Olga inesauribile nelle bugie seduttive). Ma acuto e originale disegno danno Nicola Di Pinto a Roberto Perretti, il futuro marito di Costanza, e Massimo De Matteo a Benedetto Cigolella, marito di Olga. **Domenico Rigotti**



Le bugie con le gambe lunghe
(foto: Lia Pasqualino).

Se il centurione è clandestino

BEN HUR, di Gianni Clementi. Regia di Nicola Pistoia. Scene di Francesco Montanaro. Costumi di Isabella Rizza. Luci di Marco Laudando. Con Paolo Triestino, Nicola Pistoia, Elisabetta De Vito. Prod. Neraonda, ROMA.

IN TOURNÉE

«A Se', ma te sei felice?». Ma come potrebbe esserlo, Sergio, felice? Un matrimonio fallito alle spalle, due figli pronti a rapinarne le misere risorse, *ex-stuntman* rimasto invalido durante le riprese di un film – perché quel «giudico» di Spielberg era troppo intento a salvare il soldato Ryan lasciandolo affogare – Sergio (Pistoia) ora fa il centurione: tutte le mattine si veste da antico romano e, davanti al Colosseo, si fa fotografare con i turisti. Ma non è molto diversa la storia della sorella Maria (De Vito), anche lei divorziata, temporaneamente impiegata in una *chat* erotica destinata a fallire. Clementi affonda ancora una volta il coltello tra le piaghe di un'ordinaria periferia, che racconta con la consueta, acuta lucidità e con un corrosivo romanesco post-pasoliniano, sapido *melting pot* innestato sul tronco di una parlata borgatara ora confinata nelle estreme periferie della metropoli. E tutto perfettamente coincide non solo con la realizzazione scenica – un *bric-à-brac* crudamente realistico proprio perché improbabile, i muri slabbrati di uno squallido monolocale – ma soprattutto con una drammaturgia che vira sul comico con l'arrivo di Milan (Triestino), ingegnere bielorusso in cerca di fortuna, dallo spiccato senso imprenditoriale. Tempi teatrali perfetti, dialoghi al fulmicotone, caratterizzazioni da manuale assicurano un esito trionfale a una commedia che diventa livida riflessione sul destino di vinti che vorrebbero farsi vincitori, di nuovi poveri pronti a sfruttare gli ultimi, gli extra-comunitari, in una guerra senza esclusione di colpi. E come sorprende la resa mimetica del coatto tratteggiato da Pistoia (su tutto lo studiato gioco delle mani), altrettanto Triestino coglie la dimensione poetica del suo personaggio, la nostalgia per quella “piccola famiglia” che lo aspetta tra campi di girasoli; e

ancora l'improvvisa gelosia che trasforma De Vito da casalinga disperata ad amante, quindi cinica delatrice, vendicatrice sanguinaria di una tenerezza fugace. Sullo sfondo, quella Roma che, secondo Venditti, «ci fa sentire una persona nuova»: peggiore di prima, o forse sempre uguale a se stessa. *Giuseppe Montemagno*

Tre donne per un solo marito

LE ELEFANTESSE, drammaturgia, regia e luci di Dario Aggioli. Con Elisa Carucci, Carla Damen, Alessandra Della Guardia. Prod. Teatro Forsennato, ROMA.

Dal 2000 Teatro Forsennato porta avanti la tecnica dell'improvvisazione su canovaccio. Gli attori dispongono di un testo, ma improvvisano su una partitura come un jazzista farebbe su una scala di note, incrociando espressività vocale e fisica alla ricerca di una musicalità drammaturgica e performativa. *Le Elefantesse* porta in scena tre donne diverse per estrazione sociale e aspirazioni, dalla massaia marchigiana alla sadomaso esteuropea, fino alla segretaria burina. Caratteri cui le attrici, talentuose e affiatate, aggiungono sfumature che rendono godibile tutta una prima parte di presentazione dei personaggi. A unire le tre donne è il matrimonio con lo stesso uomo, un ingegnoso viaggiatore che tiene in piedi tre vite parallele. Evoluzione ed epilogo sono chiari fin dal principio e ciò dovrebbe spingere l'autore verso una narrazione sempre dinamica che faccia pattinare agilmente lo spettacolo sul terreno scivoloso del “già sentito”, evitando cadute di ritmo e momenti di estetica forzata. Ogni spunto drammaturgico, nella prima parte, è infatti marcato per tre volte, schema vincente grazie anche alla *verve* delle interpreti, ma che deve poi trovare una via per reinventarsi, quando la vicenda si sposta sul complotto delle tre mogli ai danni dello sventurato trigamo. Aggioli riconferma l'abilità nel giocare con gli attori e farli giocare tra loro, in uno spettacolo che funziona ma a cui forse manca un'inventiva forte, che conservi nel finale la stessa leggerezza dell'incipit, andando però a suggerire la quadratura di un ragionamento. *Sergio Lo Gatto*

REGIA DI BINASCO

Scamarcio, una star al servizio del gruppo R&G tra l'annoziata gioventù di provincia

ROMEO E GIULIETTA, di William Shakespeare. Traduzione e adattamento di Fausto Paravidino e Valerio Binasco. Regia di Valerio Binasco. Scene di Carlo De Marino. Costumi di Sandra Cardini. Luci di Pasquale Mari. Musiche di Arturo Anecchino. Con Riccardo Scamarcio, Deniz Ozdogan, Antonio Zavatteri, Filippo Dini, Fabrizio Contri, Andrea Di Casa, Lisa Galantini, Simone Luglio, Milvia Marigliano, Gianmaria Martini, Fulvio Pepe, Giampiero Rappa, Nicoletta Robello, Roberto Turchetta. Prod. Teatro Eliseo, ROMA - Compagnia Gank, GENOVA.

IN TOURNÉE

L'attesa del pubblico era tutta per Riccardo Scamarcio, idolo di bellezza cinematografica che certamente ha giocato il suo ruolo nell'accorrere di tanti giovani a teatro per questa messinscena di *Romeo e Giulietta* diretta da Valerio Binasco, anche autore con Fausto Paravidino della traduzione e dell'adattamento del testo. Ma nessun boato di entusiasmo lo accoglie quando entra in scena, quasi inavvertito e confuso tra gli altri, protagonista fra i tanti, dell'infelice amore immortalato da Shakespeare. Segno esemplare di un'intelligenza registica che, puntando su una complessità corale da cui gli interpreti vanno emergendo man mano, riesce a mutare la notissima vicenda dei due amanti veronesi in qualcosa di interessante e nuovo, ricco di spunti e di invenzioni, a tratti assai felici. Come quel gioco scoperto di lunare disco di luce che con poetica delicatezza segna il trascorrere della scintilla d'amore tra i due giovani.

Mentre intorno a loro si compone quasi un affresco di realtà morali, psicologiche e sociali che dall'inevitabile rivalità di Montecchi e Capuleti giunge a illuminare la verità dei nostri giorni. Verità di provincia nebbiosa e di giovinastri annoiati pronti a sfogare nell'assurdità di atteggiamenti provocatori e di zuffe subitanee l'insofferenza rissosa di giornate neghittose e vuote. Dove Romeo si aggira un po' cupo e solitario con gli occhi nascosti dietro un paio di occhiali scuri. E Giulietta, con le movenze di Denis Ozdogan, spiega una vitalità non priva di seduttiva malizia, pronta ad abbandonarsi alla gioiosa voluttà dell'amore ma anche sperduta a trovar materno rifugio nella balia, che l'interpretazione di Milvia Marigliano impone con la corposità greve e perfino comica di una umanissima popolana. La stessa che anima in parte la dirompente figura del Padre Lorenzo di Filippo Dini. Mentre intorno odii antichi e insensate guerre di clan si alimentano di ruoli codificati e valori che quasi naturalmente s'intrecciano di cattivo gusto e dozzinalità contemporanea.

Coi costumi di Sandra Cardini, al limite di una volgarità petulante e plateale, le luci da discoteca e la vuotaggine smaccata di una festa di manichini viventi. Mentre un senso di violenza serpeggia costante nell'intero allestimento e forse spiega anche la scelta di una recitazione dai toni sempre gridati, che finisce per appiattire in parte la profondità di caratteri e personaggi e per impedire la stessa comprensione delle battute. **Antonella Melilli**



Deniz Ozdogan e Riccardo Scamarcio in *Romeo e Giulietta* (foto: Marcello Norberth).

RICCI/FORTE

Non è più tempo per le fiabe nella Penisola dello Stivale dorato

GRIMMLESS, di Ricci/Forte. Regia di Stefano Ricci. Movimenti scenici di Marco Angelilli. Costumi di Simone Valsecchi. Con Anna Gualdo, Valentina Beotti, Andrea Pizzalis, Giuseppe Sartori, Anna Terio. Prod. Ricci/Forte, ROMA.

IN TOURNÉE

Non è più tempo per sentirsi raccontare le amate e terribili fiabe dei fratelli Grimm. Alla fine del necessario percorso iniziatico che ci portava per oscuri sentieri di boschi, avidi dell'incontro con il lupo, che ci obbligava a specchiarci per essere sicuri di una qualche bellezza, che golosi ci faceva addentare mele avvelenate, non ci troviamo più grandi e consapevoli. Sembra un tragitto ormai inutile nel generale sprofondare nell'indistinto, annaspando come naufraghi che non sanno poi tanto nuotare nel mare dell'esistenza. Si vive nell'oggi, in un tempo volgare e infelice, nella «penisola dello Stivale dorato» dove un gruppo di ragazzi "selvaggi" cerca di aggrapparsi alle proprie di storie con passione e con rabbia ma che, in fondo, sogna la morte.

Con *Grimmless* il teatro di Stefano Ricci e Gianni Forte non perde di furore e visionarietà ma si asciuga e tende all'essenziale, accentua il lirismo e lo catapulta in uno schema rigorosissimo rivelando quello che sempre è stato: vale a dire una scena molto poco trasgressiva, a dispetto di qualsiasi analisi critica e giudizio di pubblico, e indirizzata verso la sfera della classicità. Sarà rimasto forse deluso chi si aspettava che anche in *Grimmless* potessero trovar posto quegli elementi sessuali al limite del rappresentabile propri dei loro precedenti lavori. Qui gli autori sembrano dirci che non è più tempo per le fiabe, che non ci sono parole per l'irreale ma solo per storie tanto personali quanto esemplari di una contemporaneità allo sbando. Lo spettatore è chiamato non più a essere *voyeur* ma "testimone", così come gli straordinari interpreti abbattono steccati e si chiamano con il loro vero nome. Il testo sembra avere il sopravvento anche se, come sempre, all'improvviso trovano posto scoppi di fisicità e di violenza e dalle favole riemergono lacerti di oggetti: case di Barbie a fare da castelli incantati, mele che fungono da letto a belle addormentate, lampadari che si schiantano al suolo e nulla riescono a illuminare. E immagini indimenticabili - di cui nel loro delirio pop ormai Ricci e Forte sono maestri - come quella finale in cui, dopo aver cosperso i corpi con vernice d'oro, i protagonisti avanzano in palcoscenico, come incolpevoli peccatori cacciati dall'Eden.

Speriamo che presto il testo di *Grimmless* venga pubblicato per poter fissare meglio alcuni brani che ci sono apparsi bellissimi e che durante la rappresentazione, come è giusto, volano via risucchiati da una tempesta di neve, questa sì, presa totalmente dagli antichi racconti più misteriosi.

Nicola Viesti



Grimmless (foto: Daniele+Virginia Antonelli).

Cappuccetto Rosso secondo Pommerat

CAPPUCETTO ROSSO, adattamento e regia di Joël Pommerat.

Con Ludovic Molière, Isabelle Rivoal, Murielle Martinelli. Prod. Compagnie Louis Brouillard - Centre Dramatique Régional De TOURS, Théâtre Brétigny - Scène Conventionnée du Val D'orge.

Nel vuoto di uno spazio prospettico, vissuto in profondità, la penombra sovrana e cruda del bosco accoglie il *Cappuccetto Rosso* di Charles Perrault riveduto e allestito dal francese Joël Pommerat. Nella spazialità affiora un sinistro sentimento di cupezza, in contrasto con l'idea di fiaba che ci riporta ai caldi racconti per bambini: qui il sentimento è invece di minaccia, in opportuno contrasto al buonismo contemporaneo che ne mitiga il senso di crudeltà. In questo contesto i personaggi, introdotti dal narratore interno, sono delineati senza psicologismi, lasciando alle azioni il compito di tracciarne il percorso in fondo pre-stabilito della fiaba. Proprio di perimetro è dunque il caso di parlare: lo spazio è come un sentiero da misurare, con i passi e le parole. La piccola vive l'attraversamento del bosco già in chiave oscura, "verso" l'incontro con la nonna e lo scontro con il lupo, "verso" il destino che l'attende, mentre la mamma, pur muovendosi a piedi nudi, batte il terreno ritmando i tacchi delle scarpe che la dicono adulta. Proprio verso il finale, avverrà dunque il cambio di prospettiva e le attrici invertiranno il ruolo di madre e figlia. L'impianto fumettistico, che sembra animare certe illustrazioni da libro di fiabe per bambini, pur se oscuro, ha una certa grazia ed eleganza, di buon gusto l'uso della musica che percorre l'essenzialità della struttura e le scelte di luce, tra tutte il passaggio del sole tra i rami del bosco. Tuttavia lo spettacolo risente di una povertà di fondo che non stimola più di qualche annotazione nei suoi trentacinque minuti di durata e non resta a calcare la percezione oltre la superficie. La semplicità e la minutezza non bastano a riempire un vuoto drammaturgico che diluisce poche idee nella scelta stilistica - pur gradevole - del vuoto spaziale. *Simone Nebbia*

La disperata attualità del cavaliere libertino

DON GIOVANNI, A CENAR TECO,

drammaturgia di Antonio Latella e Linda Dalisi. Regia di Antonio Latella. Scene e costumi di Fabio Sonnino. Luci di Simone De Angelis. Con Caterina Carpio, Daniele Fior, Giovanni Franzoni, Massimiliano Loizzi, Candida Nieri, Maurizio Ripa, Valentina Vacca. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI - Nuovo Teatro Nuovo, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Lo spettacolo *Don Giovanni, a cenar teco*, coprodotto dallo Stabile napoletano e dal Nuovo Teatro Nuovo, rientra nel programma di collaborazione sottoscritto dai due direttori artistici Andrea De Rosa e Antonio Latella. La drammaturgia, firmata dallo stesso Latella insieme a Linda Dalisi, ripercorre le tappe del mito letterario di Don Giovanni. Figura emblematica, personaggio più volte riproposto e analizzato da scrittori e drammaturghi, esercita da sempre un fascino particolare. La ricerca spasmodica della felicità terrena rende l'epicureo, indifferente alle leggi quanto alla morale, quasi un eroe positivo. Il cavaliere dagli invidiabili trionfi libertini ricalca da sempre l'indole scanzonata, furba e laida dello spirito italiano di cui Berlusconi incarna a perfezione la tipologia. «Il vampiro della vita», come lo definisce lo stesso Latella, innamorato del gioco della seduzione, che rincorre la serialità nella conquista, rende il personaggio disperatamente contemporaneo. La sessualità svuotata dell'amore riproposta in maniera meccanica e incurante dei sentimenti diventa quanto mai familiare per noi, in questo clima da fine impero. I continui rimandi a una dimensione metateatrale (un sipario montato in scena, il seguipersona che diventa quasi un personaggio, il tenore che accenna alle arie dell'opera mozartiana, il dilagare dell'azione in platea con il coinvolgimento del pubblico) sottolineano il gioco tra realtà e finzione alla base della rappresentazione sulla scena come nella vita. Gli attori, tutti bravi e perfettamente in parte, rendono merito al loro impegno e a quello del regista. Intensa e suggestiva la prova di Caterina Carpio; come l'indole scanzonata e furba di Sganarello è stata tratteggiata alla perfezione da Massimiliano Loizzi. *Giusi Zippo*

Teatro anatomico: una nuova maratona nella fucina partenopea di Latella



TEATRO ANATOMICO. LA FAME, di Linda Dalisi. Regia di Agnese Cornelio. **MISFIT LIKE A CLOWN**, testo e regia di Linda Dalisi. **ROSA LUX**, drammaturgia di Paula Diogo e Linda Dalisi. Regia di Paula Diogo. **PROMETEO**, di Federico Bellini. Regia e luci di Pierpaolo Sepe. **GIUDA**, a cura di Mk. **IL VELO**, di Federico Bellini. Regia di Tommaso Tuzzoli. Scene di Olivier Helf, Graziella Pepe, Francesco Ghisu. Costumi di Olivier Helf, Graziella Pepe, Annapaola Brancia D'Apricena. Luci di Simone De Angelis. Con Valentina Vacca, Daniele Fior, Caterina Carpio, Massimiliano Loizzi, Giovanni Franzoni, Candida Nieri. Prod. Nuovo Teatro Nuovo, NAPOLI - Fondazione Campania dei Festival, NAPOLI - Napoli Teatro Festival Italia, NAPOLI.

Candida Nieri in *Il velo*.

Rappresentati prima singolarmente, uno per sera nell'arco di una settimana, e poi tutti insieme in una maratona domenicale di quasi nove ore, i sei monologhi del *Teatro anatomico* (sulla scia del precedente *Auguri e figli maschi!*) danno ulteriore concretezza al progetto ideato da Antonio Latella per il suo primo anno di direzione al Nuovo Teatro Nuovo di Napoli: quello di rendere la sala dei Quartieri Spagnoli l'avamposto di un gruppo di giovani e bravi drammaturghi, registi, attori impegnati per l'intera stagione a "creare" intorno al tema del Fondamentalismo. Un progetto coraggioso e unico nel panorama teatrale italiano che - con risorse veramente esigue e con il generoso entusiasmo delle persone coinvolte - ha consentito un reale e proficuo confronto tra diverse professionalità artistiche. Una palestra fremente che - sebbene con risultati qualitativamente diversi - ha generato nuova drammaturgia e ha dato a registi, attori e tecnici, l'opportunità preziosa di lavorare all'insegna della totale disponibilità verso lo scambio di idee. Spazio comune delle sei rappresentazioni, il corridoio creato dalle due gradinate che - una di fronte all'altra, in Sala Assoli - ospitano gli spettatori. Uno spazio limitato, dunque, connotato - di monologo in monologo - da semplici quanto efficaci elementi scenografici, capaci di creare le atmosfere adatte alle storie raccontate via via dai sei personaggi: uomini e donne che mettono a nudo i loro ideali, i loro pensieri, le loro angosce, le loro fragilità e, nello stesso tempo, la loro forza.

Il primo monologo «in sei movimenti per donna plurima e unificata insieme, liberamente ispirato agli scritti e alla vita della filosofa Simone Weil» è firmato da Linda Dalisi e si intitola *La fame*. Un parallelepipedo di plastica trasparente, sospeso a mezz'aria tra le due gradinate che delimitano lo spazio scenico, circonda un'esile figura femminile vestita soltanto di una giacca militare. Il suo racconto, nervoso e appassionato, descrive una donna dalle mille sfaccettature: «sindacalista, mistica, operaia, soldato mancato, non più ebrea, non già cristiana, insegnante, rivoluzionaria, anarchica, idealista, pre-femminista». Davvero straordinaria Valentina Vacca nel restituire, con toni dolorosi e delicati al tempo stesso, la straziante umanità del personaggio. Il secondo monologo, *Misfit like a clown*, scritto e diretto da Linda Dalisi, è liberamente ispirato a *Opinioni di un clown*, di Hein-

rich Böll ed ha per protagonista Daniele Fior, stralunato e incantevole nel suo ricordare Buster Keaton. Gioca con un grosso dado, si aggroviglia nei riccioluti fili dei telefoni e intanto sciorigna un fiume di parole e di ricordi legati a un amore perduto. Vorrebbe riavere la sua donna, ma tutto, anche i numeri che vengono fuori dai suoi lanci di dado, lo portano in una direzione inesorabilmente contraria.

Il terzo monologo, scritto da Paula Diogo e Linda Dalisi, è dedicato al personaggio di *Rosa Luxemburg*, voce tra le più significative fra quelle che con coraggio hanno sottolineato la necessità, per la politica, di pensare al mondo e alle persone. Caterina Carpio, vibrante nella sua interpretazione, la incarna muovendosi intorno a un lungo tavolo mentre legge e rilegge carteggi, scrive e riscrive parole nel tentativo disperato di farle durare nel tempo. Il quarto monologo è *Prometeo* di Federico Bellini, liberamente ispirato al *Prometeo incatenato* di Eschilo. Il regista Pierpaolo Sepe ne affida l'interpretazione alla *verve* ironica di Massimiliano Loizzi che, vestito da Babbo Natale, è "incatenato" con una flebo a una panchina d'una squallida città, dove quotidianamente vive il suo deformato rapporto col mondo.

La quinta tappa della maratona è costituita dall'affascinante performance tutta fisica dello strepitoso Giovanni Franzoni intitolata *Giuda* e firmata da MK, formazione indipendente di origine campana (Lorenzo Bianchi, Biagio Caravano e Michele Di Stefano), che da oltre dieci anni si occupa di performance, coreografia e ricerca sonora. Giuda è un *performer* che nel silenzio più assoluto (soltanto gli spettatori, dotati di cuffie, ascoltano un paesaggio sonoro che ne sottolinea le azioni,) tra esercizi ginnici, passi di danza e giochi, ingaggia una lotta "fisica" contro il tempo, tempo, scandito da un timer luminoso, che rappresenta quella condanna che sarà anche la sua. Sesto e ultimo monologo, *Il velo* di Federico Bellini molto ben diretto da Tommaso Tuzzoli. Stavolta il corridoio fra le due gradinate del pubblico è occupato da una grande vasca rettangolare piena d'acqua. Qui una suora di clausura (interpretata da un'intensissima Candida Nieri) racconta di quando fu incaricata, insieme ad altre due suore, di rammendare la Sacra Sindone, danneggiata nel 1532 in seguito a un incendio. *Stefania Maraucci*

HABER/BONI/ALBERTI

Tre uomini e un quadro conflitti al maschile secondo la Reza

ART, di Yasmina Reza. Traduzione di Alessandra Serra. Regia di Giampiero Solari. Scene e costumi di Gianni Carluccio. Con Gigio Alberti, Alessio Boni, Alessandro Haber. Prod. Nuovo Teatro, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Tre amici e un quadro. Oppure viceversa, perché in questo testo del 1994 di Yasmina Reza - autrice francese che nelle ultime stagioni sta avendo un buon successo sui nostri palcoscenici - invertendo l'ordine delle cose, il risultato comunque non cambia. I tre amici sono il deciso Marc cui dà corpo Gigio Alberti, il facoltoso Serge di Alessio Boni e lo spiantato Yvan di Alessandro Haber. Il quadro è una tela bianca, forse con alcuni riflessi di diversi bianchi. Importante questo particolare, perché in effetti racchiude la sostanza delle cose: cioè che nel quadro ognuno ci vede quello che gli pare, anzi ci vede proiettata la propria vita. Sta tutto qui, sulla tela, il vero motore di un'azione che sembra pressoché immobile, ma invece è proprio sul dettaglio e sulle sfumature che costruisce il suo successo, il suo essere una commedia che racconta il contemporaneo con tempi giusti e assolutamente aderenti al sentire dello spettatore. D'altra parte, la fortuna della Reza scrittrice per il teatro risiede proprio in tale capacità di rappresentare come fosse una linea retta l'agitato sismografo dei sentimenti umani.

La storia è semplice e solo in apparenza banale: Serge è fiero di aver investito i suoi soldi, duecentomila euro, in un'opera d'arte contemporanea, che ai suoi amici semplicemente non dice nulla. Da qui parte un'ora e mezza di indagine sulle reazioni umane alla provocazione inaspettata e sul senso dell'amicizia tra uomini, con alti e bassi emotivi, fino al coerente finale, che racchiude il senso del tutto. Nel bianco dominante - come la scena, l'interno di un elegante salotto, di Gianni Carluccio - si addensano le nubi dell'anima, scatenando il temporale dei rapporti irrisolti (sì, può avvenire anche tra uomini, quando si costruiscono sul non detto). Lo spettacolo, diretto con mano esperta da Giampiero Solari, sembra anche migliore del testo della Reza, in ogni caso ben tradotto da Alessandra Serra, con una lingua sciolta e molto attuale, che si lascia piacevolmente ascoltare. Ciò va detto perché all'inizio, più o meno per i primi venti minuti, la storia stenta a decollare, l'autrice tira le cose un po' per le lunghe, ma questo non toglie brillantezza agli interpreti, che ci si mettono d'impegno a restituire coerenza ai fatti. Per il resto, Alberti è il sicuro un po' ottuso Marc, Serge-Boni il ricco un po' stizzoso, e Yvan-Haber il tenero sconfitto dalla vita. Grandi applausi: si replica il successo di *Il dio della carneficina*, altro recente spettacolo da un testo di Yasmina Reza. **Pierfrancesco Giannangeli**



Gigio Alberti, Alessandro Haber e Alessio Boni in *Art*.

I baffi di Heidegger all'ombra del nazismo

TUTTO CIÒ CHE È GRANDE È NELLA TEMPESTA, drammaturgia di Federico Bellini. Regia e scene di Andrea De Rosa. Costumi di Fabio Sonnino. Luci di Pasquale Mari. Con Caterina Carpio, Daniele Fior, Giovanni Franzoni, Massimiliano Loizzi, Candida Nieri, Valentina Vacca. Prod. Nuovo Teatro Nuovo - Teatro Stabile di NAPOLI - Fondazione Campania dei Festival - Teatro Festival Italia, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Cinque attori davanti a un telo nero ai margini del proscenio. Sono Elisabeth Blochmann, Dieter Rolf, Helene Weiss, Arnold von Bughenheim e Hanna Arendt, allievi di Martin Heidegger, che ormai vecchi ne commemorano la grandezza. Ognuno di loro ha baffi uguali a quelli del filosofo di Messkirch. Parte così *Tutto ciò che è grande è nella tempesta*, lo spettacolo firmato da Andrea De Rosa parte integrante del progetto che Antonio Latella, per questo suo primo anno di direzione al Nuovo Teatro Nuovo di Napoli, ha voluto dedicare al Fondamentalismo. Comincia con una commemorazione che celebra la grandezza di un filosofo, controverso e illuminante, che ha caratterizzato profondamente il pensiero del Novecento. Una rievocazione a cui non manca il controcanto di Thomas Bernhard che, dalle gradinate della sala, confuso tra il pubblico, attacca il filosofo e la sua adesione al Nazismo. Andrea De Rosa con i suoi precedenti allestimenti ci ha sempre lasciato spettatori rapiti di spettacoli raffinati, quasi sempre di classici. Rappresentazioni in cui il coinvolgimento emotivo dello spettatore era direttamente proporzionale alla razionalità registica con cui gli spettacoli venivano concepiti. Con il suo nuovo lavoro, complice la drammaturgia di Federico Bellini, De Rosa cambia decisamente registro. Lo spettacolo si mostra fin dalle prime battute viscerale e fisico, con dialoghi che non delineano i personaggi ma se ne appropriano prepotentemente, in un crescendo che da verbale si fa fisico. La celebrazione del maestro cede il passo a un momento più intimo e privato, il telo nero si squarcia e, sulle note di Marilyn Manson, si rievoca la

complicata storia d'amore tra la Arendt e Heidegger. I due attori si addentrano nella semioscurità, si intravedono le nudità, riecheggiano in sala brani del loro epistolario. L'epilogo è affidato al precipitare degli eventi storici con la faticosa data del 1933. Hitler diventa Cancelliere del Reich, Hanna Arendt in quanto ebrea viene arrestata, Heidegger eletto Rettore all'Università di Friburgo aderendo al Partito Nazionalsocialista. *Giusi Zippo*

Una Ciociara da dimenticare

LA CIOCIARA, di Annibale Ruccello da Alberto Moravia. Regia e scene di Roberta Torre. Costumi di Alberto Spiazzi. Luci di Gigi Martinucci. Musiche di Massimiliano Pace. Con Donatella Finocchiaro, Martina Galletta, Daniele Russo, Lorenzo Acquaviva, Dalia Frediani, Rocco Capraro, Rino Di Martino, Marcello Romolo, Liborio Natali. Prod. Nuovo Teatro - Teatro Bellini, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Cara Roberta, t'amo da morire per il tuo *Tano da morire* (film del 1997), dove ci divertivano fino alle lacrime (civili) i Sopranos italiani. Ma questa *Ciocciara*, che Annibale, troppo caro agli dei, trasse dal romanzo di Moravia, nell'intento di svilupparlo in una sorta di *social sequel*, è una delusione. Al posto della magia del Teatro, l'attesissimo spettacolo spaccia monotonia. Sul copione di Ruccello, per quanto si vede in scena, nel bel mezzo di un gelido inverno dell'ispirazione percorso da *venticello artish*, che ne fa cadere le pagine come poco o punto romanzesche foglie morte, pare aleggiare non lo spirito del Grande Cinema che si fa carne, ma il grottesco goffo loffio fantoccio santero della Concetta di Dalia Frediani, la bruja contadina che agita il suo sonoro bastone da Calibana travestita da Prospero in versione recita dell'oratorio. Con buona pace dell'antropologia di De Martino. E della narrativa di Moravia. Già, Moravia: se ci sei, Alberto, batti un colpo, manifesta il tuo rammarico, poiché, se fossi stato in sala, ti sarebbe venuto un colpo. Qui le premesse teoriche della rappresentazione fantasma-grotesco-fanta-

Toni Servillo in *Sconcerto*
(foto: Francesco Squeglia).



smatica di un film-simbolo della cinematografia nazionale al top del cinema internazionale si traducono in banali retroproiezioni didascaliche di ombre, comunque più vive e vivaci degli attori: la sola Galletta, nei panni (e senza panni, in un nudo nella vasca da bagno più *trash* che *kitsch*) di Rosetta, la ragazzina abusata trasformata da neorealista in neoconsumista alle prime avvisaglie del boom, trasmette segnali di vita. Risulta solo un alibi l'ovvia richiesta della Cesira Ciociara in Finocchiaro di evitare confronti con la Loren: Donatella si esibisce a carisma zero. Che dire poi di Russo? Caro Michele, direbbe la Ginzburg, Moravia e io veniamo da un belmondo dove abbondavano i primattori: l'intellettuale di Belmondo per la regia di De Sica, è in questa produzione, ridotto a un triste sfigato, vagamente catto-comunista. Bene gli altri, come si diceva ai tempi che Berta filava e Raul Radice recensiva. Noi lasciamo il teatro e andiamo a rivederci la Ciociara del ciociaro Vittorio, co-sceneggiata "nientepopodimenoche" da Zavattini, e a rileggere Moravia. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

Il rigore di Diego

SANTOS, da un racconto di Roberto Saviano. Adattamento di Mario Gelardi e Giuseppe Miale di Mauro. Regia di Mario Gelardi. Scene di Luigi Ferrigno. Costumi di Giovanna Napolitano. Luci di Francesco Sabatino. Musiche di Francesco Forni. Con Ivan Castiglione, Francesco Di Leva, Giuseppe Gaudino, Giuseppe Miale di Mauro, Adriano Pantaleo. Prod. Gli Ipocriti, NAPOLI - M.B. Nuovo Teatro, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Non importa se sei a due passi dal portiere. Se manca tanto così dal segnare il gol più bello della tua vita. Per le strade di Napoli, appena si vede arrivare la polizia, il pallone va fermato. E lanciato in alto in alto, in modo da avvisare chi deve essere avvisato. È questo il compito delle giovani vedette della Camorra, manovalanza da formare fra scuole e campetti di calcio. Ma per Diego quel pallone è troppo bello, non gli importa nulla di fare il suo "mestiere". E per questo si salverà, escluso dal gioco in piazzetta ma anche dal meccanismo

criminale, unico della combriccola a farcela mentre gli amici finiranno stritolati nei diversi ruoli di vittima, opportunista, traditore, in mano a un giovane boss in ascesa. Dall'omonimo racconto di Roberto Saviano, *Santos* è una favola nera dal gusto vagamente inflazionato: il calcio come metafora della vita (ovviamente), i ruoli stereotipati che nulla lasciano alla sorpresa, alle sfumature drammaturgiche. Questo forse il limite maggiore del lavoro di Mario Gelardi, già alla regia in *Gomorra*, pur bravo a ridurre per la scena (insieme a Giuseppe Miale di Mauro), una scrittura senza unità di tempo né di luogo. Ne vien fuori uno spettacolo innocuo ma piacevole, che con una certa umiltà si incanala nelle forme del teatro civile, senza cedere al monologo. Dove si fa notare un intelligente uso dello spazio scenico e la simpatica idea di segnalare l'età dei protagonisti attraverso il numero sulla maglia. Più che la parabola scontata dei protagonisti, inquietano gli episodi di vita quotidiana cittadina, come quello del tabaccaio obbligato a dare gratuitamente i propri palloni ai ragazzini, ormai sotto l'ala protettrice della Camorra. Mentre la voce fuoricampo da telecronista dona colore a un lavoro in cui (per assurdo) si sente la mancanza di una maggiore intensità. Di empatia. Con i giovani interpreti bravi però a calarsi nei ruoli e nei gesti dei ragazzetti di strada. In un mondo popolano cui manca un po' di ritmo. Ma che non scade mai nel folclore da cronaca nera.

Diego Vincenti

Servillo, prova d'orchestra in un mondo confuso

SCONCERTO, di Franco Marcoaldi. Regia di Toni Servillo. Costumi di Ortensia De Francesco. Luci di Pasquale Mari. Musiche di Giorgio Battistelli. Con Toni Servillo e l'Orchestra del Teatro di San Carlo di Napoli diretta da Marco Lena. Prod. Teatri Uniti, NAPOLI - Fondazione Teatro di San Carlo, NAPOLI - Fondazione Ravello, SALERNO - Fondazione Musica per ROMA.

IN TOURNÉE

Come è possibile orientarsi in un mondo così confuso? Dov'è il senso? Queste le domande dietro cui si perde un direttore d'orchestra che, trascinato dal fiume in piena dei suoi

pensieri, dimentica la sua occupazione principale, ossia dirigere la sua orchestra. In frac e bacchetta, Toni Servillo, dopo il debutto dello scorso settembre a Ravello, sale sul podio del Mercadante per dirigere l'orchestra del Teatro San Carlo di Napoli, nella quale si mimetizza Peppe Servillo. Una sorta di *Prova d'orchestra* felineiana al contrario, questo *Sconcerto*: non sono i musicisti a ribellarsi al direttore, ma è il direttore a entrare in stato confusionale: «Ho troppo mondo nella testa». Non un melologo né un'opera, ma teatro di musica. Il concerto diventa sconcerto, che è la condizione esistenziale più consona ai nostri giorni. Il direttore anziché dirigere è preso dal desiderio spasmodico di mettere ordine nella sua testa, attraversata dai più diversi e contrastanti pensieri. Toni Servillo, con accenti ora allucinanti ora teneri, ma pervasi sempre di un umorismo stridente, restituisce commozione, forte senso di spaesamento ma soprattutto disillusione. Il personaggio da lui incarnato diventa il grottesco ventriloquo dei nostri giorni. Si rincorrono e si scontrano le parole come grida disperate e gravi per descrivere l'afasia del nostro tempo. Il soliloquio del direttore si trasforma quasi in un dialogo con uno dei componenti dell'orchestra in un unico momento, quello in cui Toni e Peppe Servillo si intrattengono in un duetto brechtiano in cui l'orchestrante rimarca quanto detto dal direttore. Un direttore d'orchestra che per dirla con le parole di Servillo «finisce per confidare ai musicisti i propri dubbi. Questa società il dubbio vuole metterlo da parte, perché preferisce la certezza e il fare; mentre il dubbio è riflessione, ricerca di autenticità. E alla fine dello spettacolo noi tutti affidiamo proprio alla musica il compito di darci quella chiarezza di cui non siamo capaci». *Giusi Zippo*

Tutto in due notti

MIDSUMMER - COMMEDIA CON CANZONI, di David Greig. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Giampiero Borgia. Scene e costumi di Giuseppe Avallone. Musiche di Gordon McIntyre. Con Manuela Mandracchia, Christian Di Domenico, Papaceccio. Prod. Teatro dei Borgia, BARI.

IN TOURNÉE

David Greig è il più noto drammaturgo e regista scozzese e, benché abbia da poco superato i quarant'anni, può vantare già una lunga carriera costellata da non pochi successi. *Midsummer* fu uno dei titoli più apprezzati al Festival di Edimburgo del 2009 e da allora continua a essere rappresentato raccogliendo unanimi consensi. È una commedia con canzoni – come recita anche il sottotitolo – genere poco frequentato dal teatro anglosassone ma con cui noi – grazie ai mitici pionieri Garinei&Giovannini – abbiamo molta più dimestichezza. Narra di Helena e Bob, due trentacinquenni con un po' di problemi, non ultimo quello di rifiutarsi di diventare adulti, che in una piovosa serata si incontrano in un pub di Edimburgo e dopo una notte di sesso si salutano pensando di mai più rivedersi. Il caso però deciderà diversamente e li proietterà in un'altra avventurosa notata non priva di pericoli, ma dalla quale usciranno ormai legati uno all'altra per godersi, seduti su di una panchina, finalmente un bel sole. La vicenda risulta quanto mai classica e prevedibile – con qualche cedimento quando il tono si fa serio – ma la scrittura di Greig è straordinariamente brillante e ironica, capace di divertire senza banalità anche quando va nel profondo delle sue due figure. Giampiero Borgia si avvicina per la prima volta alla commedia

leggera e lo fa curando i dettagli – buona l'idea di rendere visibili gli esterni della vicenda su due schermi televisivi – e impostando ritmi adeguatamente sostenuti. Ma, soprattutto, ha la mano felice nella scelta dei due eccellenti protagonisti, a iniziare da Manuela Mandracchia, che domina il suo personaggio conferendogli un'allure molto accattivante e coinvolgente. Le tiene degnamente testa Christian Di Domenico, bullo dal cuore tenero con la passione per Dostoevskij. *Nicola Viesti*

Un sogno in *technicolor*

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE, di William Shakespeare. Adattamento e regia di Tonio De Nitto. Scene di Francesca Carallo. Costumi di Stefania Miscuglio. Luci di Davide Arsenio. Con Angela De Gaetano, Chiara De Pascalis, Enrico Di Giambattista, Nikola Krneta, Milivoje Lakic, Ana Mulanovic, Luca Pastore, Andrea Simonetti, Fabio Tinella. Prod. Compagnia Factory, LECCE.

IN TOURNÉE

Il *Sogno* ci è sempre sembrata, tra le grandi opere del Bardo, una delle più difficili e complesse da rappresentare. Un testo da affrontare giunti alla piena maturità artistica e invece ogni stagione conta decine di allestimenti. Allora merita di essere segnalato questo adattamento della neonata Compagnia

Factory, diretta dal trentenne salentino Tonio De Nitto, che almeno gronda freschezza da tutti i pori e mostra una sapienza scenica maturata da De Nitto anche grazie a una lunga esperienza come organizzatore teatrale. Un lavoro che riesce a coniugare – senza far danni – Shakespeare alle canzoni di Rita Pavone, una versione in un *technicolor* che potrebbe sapere di fumetto ma che in due ore filate non annoia mai, portando così il *Sogno* a compimento. Gli spettatori di una certa età alle prime sembrano disorientati, ma poi si accomunano agli under trenta in un generale divertimento. D'altronde De Nitto gioca tutte le carte possedute da una compagnia giovane come la sua, vale a dire simpatia, vigore e senso del ritmo. Ci aggiunge una spiccata ironia ed efficacissime pennellate di cultura che - tutto sommato - si sposano alla perfezione con la drammaturgia, mentre non teme di osare, ma con controllatissimo senso dell'equilibrio, anche espedienti pericolosi come il coinvolgimento del pubblico, chiamato a fornire i protagonisti della tragedia di Piramo e Tisbe. Le disomogeneità a livello interpretativo, in un ensemble che vede accanto ad attori italiani anche alcuni serbo-croati, cercano di essere superate sfruttando con furbizia la babele di lingue. E a qualche incertezza si fa fronte con la creazione di figure forti che riescono a essere di riferimento come il Puck nudo e privo di sesso del bravissimo Fabio Tinella, che sembra fare il verso al divino Nijinsky de *L'après-midi d'un faune*. *Nicola Viesti*

Lecce, caccia all'uomo con gli occhi di un bimbo

IANCU, UN PAESE VUOL DIRE, di Francesco Niccolini e Fabrizio Saccomanno. Regia di Salvatore Tramacere. Scene di Lucio Diana. Con Fabrizio Saccomanno. Prod. Cantieri Teatrali Koreja, LECCE.

IN TOURNÉE

Avere otto anni negli anni Settanta in una città del Sud. Sovrapporre allo sguardo incantato che tutto trasfigura la percezione di qualcosa che cambia e che non sarà mai più come prima. La luce dorata che illumina e fa brillare l'architettura barocca di Lecce, ritagliando figure indimenticabili che diventano quasi mitiche, è la stessa che si spande sulle automobili che iniziano a diventare troppe, sul consumismo che avanza, sui rapporti che si fanno superficiali, meno profondi. Un mondo si allontana con i suoi personaggi che poco per volta si dissolvono in ombre, ma restano scolpiti per sempre nella memoria. Fabrizio Saccomanno si immerge nel proprio passato e ci narra di un universo che sembra una favola bella e a tratti crudele. Con la complicità di Francesco Niccolini tesse un racconto di potenza picaresca nel quale riesce a far convergere una folla di ritratti straordinari e grotteschi e, nello stesso tempo, è attento alle notazioni di costume per rendere evidente come le piccole storie a volte concorrono a creare la Storia. Un continuo crescendo che riesce ad avvicinare e in cui il mondo adulto si specchia negli occhi di un bambino, occhi che riescono a vedere tutto in una dimensione forse deformata ma non meno vicina alla verità. Un inseguirsi senza respiro che sembra un sogno felliniano e che esplose infine nel visionario finale. Il pericoloso – e famoso – bandito Mesina è riuscito a evadere dalla prigione di Lecce e si sparge la voce che si nasconda in città. Inizia una caccia all'uomo esilarante, affannosa, che coinvolge tutti i cittadini e che non avrà esito. Un Saccomanno prodigiosamente intenso sa come trascinare anche noi nel vortice della narrazione. Ci fa sempre divertire ma riesce anche a farci pensare a come l'oggi si sia svuotato di

pietas e di dignità e ci disorienta perché lo sguardo del suo bambino si posa anche su vere tragedie, accennate con levità ma non per questo meno violente. *Nicola Viesti*

Balzac, nostro contemporaneo

MERCADET L'AFFARISTA, di Honoré de Balzac. Regia di Antonio Calenda. Scene di Pier Paolo Bisleri. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Geppy Gleijeses, Marianella Bargilli, Paila Pavese, Osvaldo Ruggeri. Prod. Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, TRIESTE - Teatro Stabile di Calabria, CROTONE - Teatro Quirino-Gassman, ROMA.

IN TOURNÉE

Un'attualità che a tratti spiazza, per quanto è vicina al mondo di oggi, quella di *Mercadet l'affarista*. Il testo di Balzac, parlando di affari, di borsa, di denaro, di interesse, sembra appunto scritto oggi: ma in realtà l'universalità sta non tanto nella descrizione del mondo delle speculazioni, quanto in quella degli aspetti umani, legati al materialismo, all'avidità, a tutto ciò che è terreno e che spinge l'individuo ad allontanarsi dai valori veri. Ed è così che il protagonista di questa pièce, Mercadet, insegue il denaro, il potere che da esso deriva, è inebriato dalla capacità di mettere a segno un affare, di vincere sull'altro, di mentire per arrivare allo scopo ed è affascinato da chi sa fare altrettanto. Valori, sentimenti familiari, per un attimo vengono accantonati, per inseguire qualcosa, nell'attesa di qualcuno, come quel Godeau (sic) che si spera arrivi a risolvere tutti i problemi. Ma è lo stile di Mercadet, la sua ironia, il suo sarcasmo, a farne un personaggio particolare, disilluso dalla vita, a cui guarda però ancora con una voracità di conquista, che quel suo tono, appunto sarcastico, consente di smussare, riportandolo e riportando gli altri alla realtà. Un tono da commedia, ironico, che emerge anche nella versione portata in scena da Antonio Calenda e nell'interpretazione di Geppy Gleijeses: tuttavia, nella rappresentazione, di stile classico, a tratti si avvertono, specie



Sogno di una notte di mezza estate
(foto: Francesca Cofano).

nella costruzione scenica di qualche personaggio (come il protagonista), alcune eccessive caratterizzazioni che, in alcuni casi, impediscono di cogliere appieno sfumature, frasi, battute che avrebbero bisogno forse di maggior profondità psicologica, per evidenziarne interamente la forza. La scenografia, con gli armadi che stanno per essere venduti posti quasi come delle quinte, contribuisce a dare un certo ritmo a una storia già di per sé molto dinamica e che rende in qualche caso superflui alcuni movimenti scenici, così come la scelta del trucco con posticcio usato per alcuni personaggi. *Paola Abenavoli*

Coppia di uomini in un interno

INTERNO, testo, regia e scene di Tino Caspanello. Costumi di Cinzia Muscolino. Luci di Maria Concetta Riso. Con Tino Calabrò e Tino Caspanello. Prod. Teatro Pubblico Incanto, PAGLIARA (Me).

Due uomini sulla scena nuda e nera. Uno è in piedi (Tino Calabrò) l'altro seduto (Tino Caspanello) su una sedia diversa da quell'altra, su cui sta adagiata una scatola di legno. L'uomo seduto è vestito di scuro, fermo, rigido, sguardo fisso chissà dove e senza scarpe. Glielie sta lucidando colui che s'aggira accanto a lui e che parlerà ininterrottamente per sessantacinque minuti. Si capisce che fra i due c'è stato un passato d'affetto, forse d'amore. L'uomo che parla dice ironicamente a colui che non parla di starsene zitto, di ridere se vuole, che potrebbe staccare la spina o baciarlo sino a soffocarlo. Le analisi che ha ritirato sono nella norma e, grazie alle medicine, non ci saranno ricadute. Adesso gli mette in mano uno scatolino-regalo che quello non è in grado di aprire. All'interno ci sono degli anelli, delle fedie e sono per loro due. Gli sforzi per farlo parlare sono inutili. Il silenzio è una lingua dura, uno status insopportabile e l'uomo che parla ci prova in tutti i modi a far dire almeno una sillaba al compagno diventato un vegetale. Adesso il partner estrae da quella cassetta sapone, pennello, tovaglietta e dalla tasca un rasoio e lo sbarba di tutto punto. Gli dice che andranno ad abitare in

una casa più bella di quella distrutta dalle fiamme e che continueranno ancora a ballare insieme. L'uomo di pietra non si sa se ascolta e se ha capito. Sul bracciolo della sua sedia c'è un campanello. Basta fargli adagiare la mano per poter comunicare con l'alfabeto morse. Segnalare almeno con un semplice bip un "sì" o un "no". I suoni giungono, ma sembrano andare ognuno per proprio conto. Forse quell'uomo vorrebbe annullarsi e levarsi di torno. Non essere più un peso per colui che gli sta accanto. Le luci si affievoliscono: forse è il lavoro più beckettiano di Caspanello, che però soffre un po' troppo la mancanza di lampi e azioni sceniche, nonostante la bella prova dei due protagonisti. *Gigi Giacobbe*

Sedotta e abbandonata alla festa di Sant'Agata

L'ALTALENA, di Nino Martoglio. Regia di Giuseppe Romani. Scene e costumi di Giuseppe Andolfo. Musiche di Carmen Failla. Con Filippo Brazzaventre, Massimo Leggio, Nellina Laganà, Luana Toscano, Miko Magistro, Tuccio Musumeci, Guida Jelo, Emanuele Puglia, Santo Pennisi, Carmela Buffa Calleo, Franco Sardo, Nicoletta Seminara. Prod. Teatro Brancati, CATANIA.

Nino Martoglio fa parte del patrimonio genetico dei catanesi. Al punto che, se vuoi fare riferimento a una delle più tipiche commedie, *L'altalena*, devi chiamarla *Voculanziacula*, altrimenti rischi d'essere frainteso. È un lavoro molto amato perché il pubblico si riconosce, perché è ambientato nel periodo della festa di Sant'Agata, patrona della città e perché si ritrova tutto quel patrimonio lessicale che ancora oggi si può udire nel quartiere popolare della "Civita". Nel giro di tre atti e di tre giorni, quanto la durata della festa, all'interno d'un salone liberty (il lavoro è del 1909) conosciamo Ninu e Pitirru, due lavoratori barbieri vestiti da due formidabili attori etnei, rispettivamente Miko Magistro e Tuccio Musumeci, continuatori naturali dei grandi Grasso, Musco e Ferro. Magistro, i cui stretti abiti sembrano sciopiarli addosso, gioca più con le parole che

distorce a suo piacere, mentre a Musumeci, sia quando dà lezioni di socialismo sia quando entra in scena vestito da centurione, basta non aprire bocca per ricordarci il grande Buster Keaton e suscitare risate. Al centro dello spettacolo, messo in scena con grande senso comico da Giuseppe Romani, c'è Ajtina (Luana Toscano) sedotta dal dandy di provincia Mariddu (Massimo Leggio), fratello del più attempato Neli (Filippo Brazzaventre), il quale, pur a conoscenza del fattaccio, è disposto a sposare la giovane donna di cui è pure innamorato. Dopo un'altalena mentale generata pure dalla Zà Sara (un po' strega un po' fattucchiera quella vestita dalla bravissima Guida Jelo con sopracciglia unite, filo di baffi e ampi abiti neri) Ajtina scaccerà via il suo seduttore e sposterà il barbiere Neli. A parte l'esile trama di stampo verista, sono da apprezzare i siparietti comici inscenati dai protagonisti principali e i duetti tra la Flavia di Nellina Laganà e 'Gnaziu di Emanuele Puglia e quello tra la Nunziatina di Carmela Buffa Carleo e Miko Magistro pure nei panni di maestro di canto. *Gigi Giacobbe*

La risata del pesceccane

IO, KARL VALENTIN, di Karl Valentin. Regia di Gianni Salvo. Scene di Salvo Tropea. Costumi di Oriana Sessa. Luci di Simone Raimondo. Musiche eseguite da Pietro Cavalieri. Con Angelo Tosto, Tiziana Bellasai, Anna Passanisi, Nicola Alberto Orofino. Prod. Piccolo Teatro, CATANIA.

Viso imbiancato di biacca, bombetta impolverata dal tempo, Karl Valentin imbraccia un violino bizzarro quando entra in scena: verde, con un paio di baffoni che sovrastano un sorriso largo e contagioso. È parente di Pessoa e Chagall, ma soprattutto di Brecht e Weill, il grande comico, attore e autore tedesco, protagonista delle Avanguardie di primo Novecento, cui Gianni Salvo ha reso omaggio con un mirabile spettacolo essenzialmente ricavato da *Tingeltangel*, che è la raccolta dei suoi testi folgoranti ma anche il nome dei fumosi ritrovi bavaresi in cui veniva applaudito. Per questo, nel sollevare la coltre del



tempo che ha ricoperto il suo sghebo teatrino, Valentin segue le nostalgiche intuizioni di un pianoforte scordato (con le aguzze marcette di Cavalieri) e subito attacca il *Moritat* di Mackie Messer: amara riflessione sui vizi di borghesi piccoli piccoli, pronti a precipitare nel baratro della dissoluzione. Al confine tra comicità dadaista e presagi surrealisti, si ride, e di gusto, assistendo al ridicolo *ménage* dei signori Valentin alle prese con una noiosa serata teatrale: Karl ha la *silhouette* lunare e allampanata di Tosto, la sua compagna Liesl Karlstadt (Bellasai) è una signora tracagnotta dalla vocetta petulante; poi, lo *sketch* degli occhiali, interpretato con un'algida Anna Fisher (Passanisi), è anticamera dell'assurdo, di una *clownerie* metafisica fatta di sguardi, suoni, gesti, situazioni ripetute in contesti diversi – e perciò passibili di contrastanti, parossistiche interpretazioni. Declinando i peccati capitali di Anne e Jenny dal torbido destino, l'orizzonte si addensa, quando ci si interroga sull'utilità della guerra (quella decisa dai partiti, «ma non si sa per dove») o sui guasti del capitalismo. Perché tra le figure che affollano il *Kabarett*, schizzate dal pennello di Grosz – tutte di spalle o senza volto, nella stilizzata impaginazione scenica di Tropea – solo una di esse mostra il volto: ha la frangia di capelli sulla fronte, baffetti neri e squadriati, un'austera divisa militare. E un sorriso da pesceccane. *Giuseppe Montemagno*

Non solo "effetto Bausch" la danza non molla, nonostante i tagli

di Domenico Rigotti

È tempo di crisi. Le sovvenzioni avvengono ormai con il contagocce. E però, pur stringendo i denti, la danza riesce ancora ad alzare la testa. Fieramente. Reggono anche le rassegne, anche se salterà la lombarda Adda Danza. Bolzano Danza non disarciona e "La Danza!" a Cremona non disarmo, anche se la vetrina si restringe un poco. Qualcun'altra, come MaggioDanza, avvia un nuovo corso sotto la guida dell'ex scaligero **Francesco Ventriglia** che fa brillare al Comunale di Firenze un suo personale e "postclassico" *Sogno di una notte di mezza estate*, titolo sempre delizioso. La danza riesce a regalarci ancora serate ricche di emozioni. È successo alla Scala con **Sylvie Guillem**. *L'étoile* parigina alla "prima" de *L'Histoire de Manon* di MacMillan ha fatto alzare l'intero teatro per quasi dieci minuti di applausi. Una *standing ovation* per lei che da cinque anni non infilava le punte e non danzava titoli di repertorio, dedita com'era al contemporaneo, ad Akram Khan, a Russell Maliphant e al regista Robert Lepage. Le sue gambe a disegnare sorprendenti angoli piatti da 160 gradi, a creare slanci

mozzafiato.

Ed emozioni forti a poche sere di distanza, sempre a Milano, anche allo Strehler. E qui giocava l'"**effetto Bausch**". Privata dal lontano 1990 del Tanztheater Wuppertal (quando al Lirico passò *Palermo, Palermo*), la platea milanese ha reagito con un calore quasi imprevedibile davanti a *Voolmond*, opera ancora sconosciuta in Italia. Performance di grande impatto visivo ed emotivo dove i corpi danzanti o recitanti degli interpreti ancora una volta si rincorrono, si scontrano, si confrontano nella disperata ricerca di quel contatto umano che sempre ha ossessionato la coreografa tedesca. Ancora una volta la Bausch a proiettare lo spettatore nelle dinamiche delle contraddizioni delle relazioni umane, parlando dell'incomprensione fra i sessi e del bisogno di uscire dalla solitudine. E anche questa volta a far entrare in gioco l'elemento simbolico dell'acqua. Scrosci e acqua lanciata in tutte le maniere. Ma in questa occasione in campo anche un altro elemento simbolico, la luna. Come le maree, gli animi sembrano perdere il controllo quando il satellite raggiunge la sua pienezza in

un cambiamento di equilibri comportamentali (*Voolmond* ovvero luna piena). E siamo, si suppone, in riva al mare. Lo denuncia quell'alto scoglio (scenografia bellissima del fedele Peter Pabst) che tanto rimanda alla pittura di un Böcklin e crea la giusta atmosfera di questo *Sturm und Drang* bauschiano. Furori, ma anche estreme delicatezze, in certi passaggi danzati. Forse siamo durante una festa che sta per concludersi. I personaggi entrano ed escono con coppe e bicchieri in mano. Le donne in abiti da sera. Gli uomini in nero. Sono schermaglie continue. Gli uomini si avvicinano alle donne e le corteggiano, ma vengono "rispediti" al loro posto. Si tentano baci che si traducono in sonori ceffoni. Nella seconda parte gli animi paiono placarsi. Si concluderà con un bagno collettivo e quel nuotare e danzare nell'acqua denuncia la gioia, il piacere di vivere. Non c'è in *Voolmond* la potenza di *Café Müller*. Non c'è l'incanto di *Nelken* e nemmeno la seduzione di *Kontakthof*. Ma, pur tra qualche lungaggine, si ritrova la più autentica Bausch. Con il suo stile espressionista. Le sue ripetizioni. Con i numeri che si concludono bruscamente. E i suoi vezzi. Soprattutto c'è tanta danza. E di classe.

Danza assolutamente contemporanea, nevrastenica, inquieta e vibrante come è poi anche quella, e non importa se qui nasce da un codice più classico, che sono tornati a proporci i canadesi **La La la Human Steps**. Li avevamo perduti un po' di vista. Sono riapparsi con *New Work*, ultima e geniale composizione (anche nell'uso della telecamera) di Edouard Lock, il loro leader. Che poi per questo *New Work* Lock si sia ispirato a *Dido and Aeneas* di Purcell e all'*Orfeo* di Gluck poco conta ai fini dell'incanto. Certo la musica barocca la sentiamo echeggiare nella bella partitura *fusion* pensata da Gavin Bryars ed eseguita dal vivo, ma ciò che conquista in questa piuttosto anomala e criptica metafora dell'umana mortalità è la travolgente velocità della danza e dell'energia cinetica dei danzatori, soprattutto quella sprigionata dalle graffianti gambe delle ballerine in punta dentro quei coni di luce (da sempre caratteristica del coreografo) che feriscono l'oscurità della scena. Non c'era modo migliore per celebrare il trentennale della compagnia e aprire la XXIII edizione de "La Danza!" al cremonese Teatro Ponchielli. ★



Voolmond (foto: Laurent Philippe).

Pagliacci, Cavalleria rusticana e Tosca registi (quasi) promossi, cantanti bocciati

di Fausto Malcovati



Ev viva! Due emeriti registi di prosa si affacciano alla Scala, a poche settimane di distanza. Mario Martone, con il fedele scenografo Sergio Tramonti ha messo in scena *Pagliacci* e *Cavalleria rusticana*, Luc Bondy con Richard Peduzzi (siamo abituati a vederlo in coppia con Chereau, benvenuto lo stesso!) *Tosca*. Tutte opere del verismo: dunque finalmente ci si aspetterebbe da nomi tanto illustri una magnifica direzione dei cantanti. Atroce delusione: gli spettacoli sono per molti aspetti originali, intelligenti, importanti, ma in scena si vedono le solite mani al petto, le solite espressioni fasulle, i soliti movimenti di maniera. Oksana Dyka, Nedda nei *Pagliacci* e *Tosca* (voce forte ma noiosa, senza modulazioni), è la soprano standard dai gesti convenzionali e dall'inespressività più assoluta. Soprattutto in *Tosca* è inguardabile: si dispera correndo da una parte all'altra del palcoscenico senza convinzione, cerca il coltello come se cercasse il portacipria, si lascia possedere da Scarpia come una monaca alla prima scopata, lo accoltella come se tagliasse una torta. Callas, rivoltati tra le onde dell'Egeo! Luciana D'Intino, Santuzza nella *Cavalleria* (voce superba, questa sì!), è un po' meglio, ma fa inutilmente la Francesca Bertini senza tende, grandi gesti e pose da Medea, mentre intorno a lei Martone dirige in modo straordinario il coro paesano tutto vestito di nero, con sobrietà e forza drammatica indimenticabili (soprattutto ricordando le insoppor-

tabili processioni zeffirelliane, piene di Madonne ingioiellate e coloratissimi carretti): la scena è nuda, il coro, con pochi movimenti compatti, diventa una scenografia vivente di grandissimo effetto. Martone e Tramonti ci hanno dato la miglior *Cavalleria* degli ultimi decenni. Su questo sfondo umano scuro, forte, vibrante, si vorrebbe dagli interpreti altrettanta semplicità di gesti e intensità di espressione, e invece Licitra (Turiddu), la Pionti (Lola) e Sgura (Alfio) tenoreggiano e sopranneggiano come di consueto, mentre la D'Intino si muove come se cantasse nel *Trovatore*. Ottima anche la scenografia dei *Pagliacci*: una periferia urbana degradata, fango, erbacce, acqua stagnante, un accampamento di rom straccioni ai margini di una rampa autostradale che si perde nelle quinte e serve da affaccio per il coro. Ci sembra di essere nella periferia nord di Milano. Bravo Tramonti. E bravo Martone che ha popolato questa periferia di gente credibile, partecipe.

Peduzzi, come suo solito, lavora per *Tosca* con muri nudi: ottima idea, dopo tante edizioni piene di riccioli barocchi e di saloni cardinalizi. Le pareti della chiesa sono di mattone, spoglie e severe, ma Bondy non ha resistito a fare un *Te Deum* pomposo, con addirittura costumi di popolane e bimbeti sgambettanti. Uffa! Anche per lo studio di Scarpia, pareti nude, questa volta rosse: vanno bene anche i due divani dritti, su uno dei quali deve pur essere violentata la povera Tosca. Sap-

priamo che Scarpia è un puttaniere, ma perché far volteggiare una schiera di escort, ovviamente discinte, che accarezzano il barone in attesa della diva? Solite soluzioni imbecilli, con cui un regista peraltro intelligente come Bondy crede di animare la scena. Ma Peduzzi va applaudito, con le escort non c'entra. ★

PAGLIACCI, di Ruggero Leoncavallo, e **CAVALLERIA RUSTICANA**, di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci da Giovanni Verga. Musica di Pietro Mascagni. Regia di Mario Martone. Scene di Sergio Tramonti. Costumi di Ursula Patzak. Luci di Pasquale Mari. Orchestra e coro del Teatro alla Scala, direzione musicale di Daniel Harding, maestro del coro Bruno Casoni. Con (*Pagliacci*) Oksana Dyka, José Cura, Ambrogio Maestri, Celso Albelo, Mario Cassi e (*Cavalleria Rusticana*) Luciana D'Intino, Giuseppina Pionti, Salvatore Licitra, Claudio Sgura, Elena Zilio. Prod. Teatro alla Scala di MILANO.

TOSCA, di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa da Victorien Sardou. Musica di Giacomo Puccini. Regia di Luc Bondy. Scene di Richard Peduzzi. Costumi di Milena Canonero. Luci di Michael Bauer. Orchestra e coro del Teatro alla Scala, direzione musicale di Omer Meir Wellber, maestro del coro Bruno Casoni. Con Oksana Dyka, Jonas Kaufmann, Zeljko Lucic, Dejan Vatchkov. Prod. Teatro alla Scala di MILANO - Bayerische Staatoper di MONACO - Metropolitan Opera, NEW YORK.

In apertura *Pagliacci*, regia di Mario Martone; sotto, *Tosca*, regia di Luc Bondy (foto: Marco Brescia e Rudy Amisano).



TESTI

testi

THE END

di Valeria Raimondi ed Enrico Castellani



STIGMATE

me fo la camera ardente
 me la fo a gardaland
 attrazione del giorno
 tocca il morto fin ch'è caldo
 manda un messaggio
 dona 2 euro alle necro-attrazioni
 me la fo in mezzo ai pirati
 sventola alto il teschio
 me vesto da dracula
 accendo tutte le candele del castello
 organizzo una caccia al tesoro
 trova il cadavere
 vinci la salma
 indico un sondaggio
 cremazione o inumazione
 parta il televoto
 me fo il dvd del funerale
 l'audiolibro della messa
 me fo el me aldilà
 il profilo facebook post mortem
 il corpo muore il profilo resta
 prenoto 'na mercedes
 grigia metallizzata
 sobria ma elegante
 veloce e confortevole
 ricca senza essere ostentata
 prenoto il modello con i vetri oscurati
 senza croci sul cofano sui vetri sul baule
 quando passo no voi vedar gente che se toca i coioni
 prenoto una corona grande
 da addobbare l'ariston a san remo
 me rifò le sopracciglie
 me strappo i baffi
 me sistemo le basette
 ritocco labbra
 zigomi
 zampe di gallina
 me fo l'ultima spa
 idromassaggio
 sauna
 cromoterapia
 me butto in acqua e fo il morto
 compro un loculo vista mare
 me fo la tomba di famea
 il cimitero personale
 el mio angolo de paradiso
 la me privacy
 no voi fiori da quattro schei
 che detesto
 che marciscono
 che puzzano
 non accerchiatemi con crisantemi che rattristano
 compro rose rosse
 sempre verdi
 di plastica
 che non ingialliscono
 antiacari

La Locandina

THE END, di Valeria Raimondi ed Enrico Castellani.
 Scene di Gianni Volpe, Luca Scotton, Ilaria Dalle Donne. Costumi di Franca Piccoli. Luci e audio di Luca Scotton. Con Valeria Raimondi, e con Enrico Castellani, Ettore Castellani, Ilaria Dalle Donne, Luca Scotton. Collaborazione artistica di Vincenzo Tedesco. Organizzazione di Alice Castellani. Prod. Babilonia Teatri, VERONA - CRT Centro di Ricerca per il Teatro, MILANO, in collaborazione con Operaestate Festival Veneto e Santarcangelo 40, con il sostegno di Viva Opera Circus.

Lo spettacolo ha debuttato lo scorso 25 gennaio presso il CRT - Teatro dell'Arte di Milano (repliche dal 25 gennaio al 13 febbraio) ed è stato in tournée al Teatro Palladium di Roma dal 4 al 6 marzo 2011.

antipolvere
 antigelo
 ghe metto 'na foto grande
 di quando ero giovane
 sotto i trenta
 senza rughe
 senza ciccia
 senza macchie in faccia
 'na foto de quando gavea i cavei
 i denti
 la bocca dritta
 ghe metto 'na foto de mi al mare
 sorridente
 abbronzato
 bello e pulito
 compro le case attorno
 fo un villaggio turistico
 i megaschermi passano
 grand hotel
 sentieri
 biutifol
 topazio
 dallas
 un posto al sole
 non invecchiano
 non crescono
 non cambiano
 nascono
 rinascano
 risorgono
 cambiano faccia
 cambiano voce
 cambiano doppiatore
 sempre restano
 una musica dice
 che la vita continua
 che domani passerà
 che non bisogna lasciarsi andare
 che domani è un altro giorno
 che dimenticare è necessario
 elaborare si deve
 sostituire si può

una filastrocca recita
 se fossi un pasticciere
 tutt e le ciambelle riuscirebbero col buco
 se fossi un'allodola
 crederei negli specchietti
 se fossi un grillo
 non parlerei
 se fossi una bugia
 avrei le zampe da giraffa
 se fossi una pillola
 mi indorerei
 se fossi un prosciutto
 fodererei gli occhi
 se fossi un orecchio
 sarei da mercante
 s'ì fosse foco, arderei 'l mondo;
 s'ì fosse vento, lo tempesterei;
 s'ì fosse acqua, i' l'annegherei;
 s'ì fosse dio, manderei'en profondo;
 s'ì fosse papa, sere' allor giocondo,
 ché tutti cristiani imbrigherei;
 s'ì fosse 'mperator, sa' che farei?
 a tutti mozzarei lo capo a tondo.
 s'ì fosse morte, andarei da mio padre;
 s'ì fosse vita, fuggirei da lui:
 similemente faria da mi' madre,
 s'ì fosse cecco, com'i' sono e fui,
 torrei le donne giovani e leggiadre:
 e vecchie e laide lasserei altrui.

INRI

c'era una volta in cui i bambini nascevano sotto i cavoli
 una volta in cui i bambini li portava la cicogna
 a quei tempi la mamma e il papà non facevano l'amore
 non si spogliavano, non si toccavano, non si guardavano
 per divina provvidenza un giorno concepivano
 poi dopo nove mesi
 arrivava la cicogna
 si scendeva nei campi
 si cercava sotto i cavoli
 si trovava il bambino
 a quei tempi i bambini un poco alla volta crescevano
 la mamma e il papà un poco alla volta invecchiavano
 si consumavano, si incurvavano, si ammalavano
 poi un giorno morivano
 oggi la mamma e il papà scopano, trombano, si separano
 le cicogne si estinguono
 i cavoli in frigo marciscono
 come un tempo dopo nove mesi i bambini nascono
 come un tempo poco alla volta crescono
 ma la mamma e il papà oggi non invecchiano
 si perpetuano
 poi a un certo punto partono, salutano, scompaiono
 vanno a riposare in cielo
 in un campo di fiori
 in mezzo a un bel prato
 il prato dov'è

è vicino al campo
 il campo è fiorito
 di fiori è pieno il camposanto
 verso il mio pianto
 su un deserto abitato
 non da chi è morto
 ma da chi si è eclissato
 ci ha lasciato
 a miglior vita è passato
 non dite morto
 all'altro mondo è andato
 al creatore
 mi trovate lì a tutte le ore
 chi visse sperando morì non si può dire
 quella parola non la voglio sentire
 un muto dice a un sordo c'è un cieco che ci spia
 non ho un indirizzo
 non ho una via
 sto alla terza fila del quarto settore
 non piango non rido non mi lamento
 non soffro il caldo
 non sento il vento
 mi sono spento
 sono mancato
 venite
 bussate
 sulla soglia restate
 di penare finite
 le cuoia tirate
 l'ultimo respiro esalate
 venite
 bussate
 sulla soglia restate
 passate almeno una volta l'anno
 mai nel giorno del mio compleanno
 lo spero sempre quando accendete
 la candela che mi portate
 ma mi concentro
 conto
 ascolto i passi che vanno
 che vengono
 che poco si fermano
 realizzo
 capisco
 un po' mi scurisco
 è il giorno dato
 a me destinato
 il giorno comandato
 il 2 novembre
 il giorno dei morti
 di chi ha chiuso i propri giorni
 non ha più contorni
 di chi è spirato
 perito
 trapassato
 crepato
 schiattato
 la spugna ha gettato
 il 2 novembre

il giorno dei morti
 il giorno dei morti si va al cimitero
 il cimitero è la città dei morti
 ogni morto ha una tomba
 la casa dei morti
 ogni casa ha un'insegna e un lampadario
 è ora di chiudere il sipario
 di spegnere i riflettori
 di bere il proprio assenzio
 il resto è silenzio
 ma prima che sia
 prima di andar via
 prima della notte mia
 io chiedo
 ti chiedo
 dammi un decalogo per la mia morte
 sei venuto una volta
 torna di nuovo
 vuota il tuo sacco
 rendimi edotta di cosa c'è dopo
 per la vita ho tempo
 la imparo da sola
 so cosa bere
 cosa mangiare
 so che c'è un tempo per ogni cosa
 sei morto sulla parete dietro il mio letto
 morto sopra la lavagna di scuola
 nel portafoglio
 al collo
 sopra l'altare
 mai ho pensato che un morto
 fosse l'oggetto del mio pregare
 ho paraocchi spessi come coltri di neve
 strati di sabbia gettati negli occhi
 sale
 cipolle
 mi offuscan la vista
 io chiedo
 ti chiedo
 dammi un decalogo per la mia morte
 per la vita ho tempo
 la imparo da sola
 so cosa bere
 cosa mangiare
 so che c'è un tempo per ogni cosa
 hai scritto tavole, regole, insegnamenti
 io chiedo
 ti chiedo
 dammi un decalogo per la mia morte
 non c'è legge che tenga
 non c'è ordinamento
 non c'è precetto né autorità
 non esiste apparato
 modello
 criterio
 non scorgo morale né filosofia
 non conosco stato né religione
 per la vita ho tempo
 la imparo da sola

so cosa bere
 cosa mangiare
 so che c'è un tempo per ogni cosa
 un tempo per nascere e un tempo per morire
 un tempo per piantare e un tempo per sradicare
 un tempo per uccidere e un tempo per curare
 un tempo per demolire e un tempo per costruire
 un tempo per piangere e un tempo per ridere
 un tempo per gemere e un tempo per ballare
 un tempo per parlare e un tempo per tacere
 un tempo per amare e un tempo per odiare
 un tempo per la guerra e un tempo per la pace
 per essere e per avere
 per sognare e per agire
 per sporcarsi e per lavarsi
 per credere e per negare
 per sudare e per godere
 per crescere e per invecchiare
 per il giorno e per la notte
 per quel che sono e che sarò
 ninna nanna ninna o
 questo bimbo a chi lo do
 lo darò alla befana
 che lo tiene una settimana
 lo darò all'uomo nero
 che lo tiene un mese intero
 lo darò al buon gesù
 che lo tiene
 non me lo da più
 che lo tiene
 non me lo da più
 che lo tiene
 non me lo da più

IL BOIA

voglio il mio boia
 voglio affittarlo
 prenotarlo
 comprarlo ora
 voglio che viaggi con me
 sempre
 fedele al mio fianco
 voglio sia scritto nero su bianco
 sono il tuo boia
 sono il tuo boia
 voglio il sigillo del notaio
 poche parole chiare
 non voglio una morte lenta
 voglio un colpo di pistola
 uno solo
 qui
 in testa
 in mezzo agli occhi
 la chiamate vita
 non la voglio
 non voglio viverla
 non voglio vederla

non voglio soffrirla
 non mi interessa
 poche parole chiare
 non voglio una morte lenta
 non pensate di fottermi
 di aggirami
 di incularmi
 lo dico adesso
 lo scrivo
 pago
 dovrete farlo
 basta schiacciare il grilletto
 voglio un'assicurazione sulla morte
 sulla mia morte
 un'assicurazione contro la morte lenta
 non voglio corsie
 medici
 orari da rispettare
 preti da consolare
 nessun camice
 nessuna flebo
 nessuna siringa
 niente macchine
 tubi
 elettricità
 comfort
 pulizia
 niente antidolorifici
 antispasmi
 cure palliative
 niente esperti
 professionisti
 tecnici
 nessuna firma
 nessun consenso
 nessun giudice
 nessun protocollo
 nessuna prassi
 nessuna cifra
 non diventerò el me numero de leto
 la me cartella
 i me esami
 le me radiografie
 le me analisi del sangue
 piscio sui vostri ospedali
 sui vostri ricoveri
 sui vostri ospizi
 piscio sulla vostra ipocrita benevolenza
 sulla vostra morale consolatoria
 sulla vostra religione addomesticata
 piscio sul vostro sentimentalismo squallido
 sulle vostre maratone della solidarietà
 sulla vostra falsa pietà
 piscio sulla vostra scienza
 sulla vostra tecnica
 sulla vostra burocrazia
 non mi riciclerete
 non mi donerete
 non mi smembrerete

non mi farò tagliare a pezzi
 non voglio un cuore
 un rene
 un polmone de seconda mano
 non sono dorian gray
 non sono dorian gray
 non sono dorian gray
 voglio il mio boia
 non mi vedrete con le mutande piene de merda
 nuotare nel me stesso pisso
 non mi farò lavare da una troia che non sa la mia lingua
 non passerò gli ultimi anni col pannolone
 non passeggerò con altri vecchi rincoglioniti
 mentre voi a casa scopate
 non vedrò la vostra faccia di culo una volta al mese
 non mangerò sbobba imboccato
 non mi alimenterò con una sonda piantata in pancia
 una flebo in vena
 non avrò una sacca piena di piscio attaccata al me leto
 non offrirò lo spettacolo del mio cervello che marcisce
 non aspetterò che mi si formino le piaghe sul culo
 non guarderò la tv parcheggiato in un salone
 non conterò i me denti cadere
 non ascolterò le urla dei me compagni de stanza
 non sopporterò i loro lamenti
 la loro follie
 le loro agonie
 non li vedrò morire
 non aspetterò el me turno
 non mi farò ficcare in bocca pastiglie
 di cui non so pronunciare il nome
 non ascolterò le vostre rassicurazioni
 i vostri incoraggiamenti
 le vostre bugie
 le vostre domande
 sul me stato de salute
 non sopporterò il vostro imbarazzo
 la vostra impotenza
 non vi darò la possibilità di recitare la vostra parte
 non vi rivolgerò le mie accuse
 non scaglierò contro di voi il mio rancore
 non passerò gli ultimi giorni in una cella
 addobbata da stanza
 non voglio
 il comodino
 el taolo
 la sedia in dotazione
 non vivrò in un luogo di cui non ho le chiavi
 non seguirò i vostri orari
 non mi sottometterò alle vostre cure
 alle vostre statistiche
 alla vostra razionalità
 non obbedirò alle vostre leggi
 non accetterò la vostra accoglienza
 non combatterò nessuna inutile battaglia
 non cambierò idea
 non smetterò di fumare
 di bere
 di mangiare

cosa pensavo
 quali sono stati i miei meriti e le miei qualità
 un prete che non vi conosce vi consolerà
 dicendo che dio mi ha voluto
 dio mi ha chiamato
 a dio sono tornato
 un prete che non mi conosce mi benedirà
 mi accoglierà nella chiesa dei papi
 non conterà
 se sarai stato il mio dio
 non conterà
 se mi sarò fatto idolo o immagine
 non conterà
 se ti avrò nominato invano
 non conterà
 se avrò santificato la festa
 non conterà
 se avrò onorato il padre e la madre
 se avrò ucciso
 se avrò commesso adulterio
 se avrò rubato
 se avrò detto falsa testimonianza
 se avrò amato il mio prossimo

sarà sufficiente che non mi sia dato la morte.

PARABOLA DI ARTURO E GRETA

avevo due gatti
 arturo e greta
 arturo e greta erano due fratelli
 nati e cresciuti nella stessa casa
 andavano d'accordo e giocavano sempre insieme
 si rincorrevano, saltavano, mangiavano assieme
 arturo era nero con delle macchie bianche
 greta è panna
 sulle zampe e sul muso il suo pelo diventa marrone
 un giorno arturo si è ammalato
 diventava sempre più mogio, più triste
 ma greta sembrava quasi non se ne accorgesse
 diventava più magro più lento
 ma greta sembrava quasi non se ne accorgesse
 diventava più brutto, più stanco
 ma greta sembrava quasi non se ne accorgesse
 un giorno arturo cominciò a puzzare
 greta allora si accorse di lui
 gli soffiava
 non lo voleva vicino
 gli soffiava
 non lo voleva vedere
 gli soffiava
 non lo voleva sentire
 arturo el spusaa
 el spusaa de morte
 la morte greta non sa cosa sia
 ma sa che c'è puzza
 lo sente
 c'è puzza di morte

sa che lei quella puzza non la vuole sentire
 sa che se arturo deve morire che muoia
 ma lei non ne vuole sapere
 greta sta bene questo le basta
 occhio non vede cuore non duole
 cuore non duole se occhio non vede
 spusa de bestia de stala
 de pisso de merda de carne de vomito
 spusa de sangue
 de smarso de vivo
 spusa che sbatte
 che strense el stomego
 te cava el fià
 te giri la testa
 te seri i'oci
 occhio non vede cuore non duole
 cuore non duole se occhio non vede
 non voglio vedere mia madre morire
 non l'ho mai lavata
 non l'ho mai cambiata
 non l'ho mai imboccata
 sono una strega
 non voglio annullarmi
 appiattirmi
 votarmi al suo corpo
 sono una strega
 la notte mi piace dormire
 la sera uscire
 sono una strega
 mi piace svegliarmi col canto del gallo
 col pianto di un bimbo
 con la sveglia del mio compagno
 non soffro le urla
 i lamenti
 le continue
 insensate
 assillanti richieste
 sono una strega
 mio padre ha la badante
 è grassa grossa grezza e ignorante
 minigonna rossetto sempre in mostra il petto
 parla male ma si spiega
 se gli dò la mancia gli fa anche una sega
 lo accudisce gli parla lo prepara
 ha già messo i suoi vecchi nella bara
 lo gira lo volta lo porta in carrozzella
 se fa il bravo gli da una caramella
 sono una strega
 ogni giorno la stessa pozione
 arrivo
 saluto
 la bacio
 hai dormito
 la siedo
 faccio un giro del parco
 sento la puzza
 ogni giorno più forte
 più intensa
 più acre

è puzza che resta
 si attacca
 continui a sentirla
 ad odiarla
 è puzza che ha corpo
 voce
 suono
 colore
 disinfettante e piscio
 disinfettante e merda
 disinfettante e vomito
 disinfettante e sangue
 spusa de bestia de stala
 de pissu de merda de carne de vomito
 spusa de sangue
 de smarso de vivo
 spusa che sbatte
 che strense el stomego
 te cava el fià
 te giri la testa
 te seri i'oci
 occhio non vede cuore non duole
 cuore non duole se occhio non vede
 non voglio vedere una bestia morire
 non voglio vederla sotto i miei occhi
 nel mio giardino
 sospesa al mio fico
 i vicini albanesi
 hanno una pecora in baule
 viva
 la legano
 bela
 l'appendono per le zampe
 bela
 la issano
 bela
 gli tagliano la gola
 apro la finestra
 urlo
 che cazzo fate
 è vietato
 è pericoloso
 è fuori legge
 non è igienico
 non è decoroso
 non è civile
 esistono le macellerie
 i macelli
 i macellai
 gli agriturismi
 i ristoranti
 le osterie
 le salumerie
 le prosciutterie
 le rosticcerie
 i supermercati
 gli ipermercati
 i posti prenotati
 i super store

i mega store
 i giga store
 gli outlet - private - fashion store
 gli tolgono la pelle
 la fanno a pezzi
 la lasciano a frollare in garage
 gli tolgono la pelle
 la fanno a pezzi
 la lasciano a frollare in garage
 gli tolgono la pelle
 la fanno a pezzi
 la lasciano a frollare in garage
 spusa de bestia de stala
 de pissu de merda de carne de vomito
 spusa de sangue
 de smarso de vivo
 spusa che sbatte
 che strense el stomego
 te cava el fià
 te giri la testa
 te seri i'oci
 occhio non vede cuore non duole
 cuore non duole se occhio non vede

IL BUE E L'ASINELLO

sogno l'alito di un bue
 di un asinello
 sogno una stanza piccola e buia
 sporca e fredda
 umida e viva
 sogno l'alito di un bue
 di un asinello
 sogno il mio uomo
 la mia donna
 mio figlio
 mia madre
 mia sorella
 mia nonna
 sogno l'alito di un bue
 di un asinello
 non chiedo doni
 magi
 stelle comete
 sogno l'alito di un bue
 di un asinello
 sogno di trattenere la vita fin dove è possibile
 non oltre
 non so cosa farmene di estranei attorno al mio letto
 sogno l'alito di un bue
 di un asinello
 sogno solo voci familiari
 volti familiari
 passi familiari
 sogno qualcuno che mi parli
 mi chiami per nome
 mi vegli in silenzio
 mi accarezzi le rughe

mi asciughi il sudore
 mi bagni la fronte
 sogno un massaggio alle gambe
 alle spalle
 sogno che a farlo siano mani inesperte
 mani di cui conosco il calore
 i calli
 il peso
 sogno di piangere
 di urlare
 di smettere di parlare
 sogno le mura di sempre
 gli odori di sempre
 i suoni di sempre
 io decido
 di provare dolore
 io decido
 di avere paura
 io decido
 di non essere sicuro
 io decido
 di non sapere
 io decido
 di aspettare
 io decido
 di non intervenire
 io decido
 di non decidere
 sogno l'alito di un bue
 di un asinello
 sogno l'ultimo respiro
 lento
 sofferente
 rotto in gola
 sogno di raccogliero in un vasetto di vetro
 registrarlo
 trattenerlo
 inciderlo su vinile
 sogno che mi entri nelle ossa
 nelle vene

che mi permei
 risuoni dentro di me
 sogno venga sussurrato in una conchiglia
 sogno di incollare la conchiglia al mio orecchio
 sogno i tuoi occhi aperti
 dritti nei miei
 sogno un volto con tante rughe
 tante pieghe
 sogno il tuo ritratto
 la tua sindone
 le ultime gocce del tuo sudore
 sogno di godere questo dolore
 sogno l'alito di un bue
 di un asinello
 sogno che sarai tu a spogliarmi
 a lavarmi
 a vestirmi
 sogno che mi spazzolerai i capelli
 mi chiuderai gli occhi
 mi sistemerai la bocca
 mi intreccerai le dita sul petto
 mi adagerai nella bara
 sogno che accarezzerei il mio corpo freddo
 sfiorerai il mio volto spento
 bacerai la mia pelle livida
 io credo non risorgerò
 io credo ti aspetterò
 io credo polvere tornerò
 sogno l'alito di un bue
 di un asinello

THE END

ognuno sta solo sul cuor della terra
 trafitto da un raggio di sole:
 ed è subito sera

In apertura e a pagina 105, foto di Marco Caselli Nirmal.



BABILONIA TEATRI - ENRICO CASTELLANI E VALERIA RAIMONDI

Compagnia veronese nata nel 2005, Babilonia Teatri è diretta da Valeria Raimondi ed Enrico Castellani. Del gruppo fanno parte Ilaria Dalle Donne, Luca Scotton e Alice Castellani. Collaborano a vario titolo Vincenzo Todesco, Gianni Volpe, Franca Piccoli, Francesco Speri, Marco Olivieri e Francesca Botti. Il loro primo spettacolo, *Panopticon Frankenstein*, risultato del lavoro svolto all'interno del carcere di Montorio, nel 2006 è finalista della prima edizione del Premio Scenario Infanzia e nel 2007 è vincitore di Piattaforma Veneto, all'interno di Operaestate Festival Veneto. Sempre nel 2007 la compagnia debutta con *Underwork - spettacolo precario per tre attori tre vasche da bagno tre galline* e nello stesso anno vince l'undicesima edizione del Premio Scenario con *made in italy*. Quest'ultimo spettacolo va in scena nel 2008 e viene candidato ai Premi Ubu nella categoria Miglior novità italiana; nel 2010 vince la prima edizione del premio Vertigine. Nel 2009 debuttano *Pornobboy* e *Pop star* e alla compagnia viene assegnato il Premio speciale Ubu, mentre del 2010 è *The best of*, che nello stesso anno vince la prima edizione del Premio Off del Teatro Stabile del Veneto. A gennaio 2011, dopo alcune tappe di avvicinamento, debutta *The End*.

Addio a Mario Scaccia istrione malinconico

di Domenico Rigotti



È un termine obsoleto "mattatore", che nell'epoca di Internet, dove gran parte della comunicazione anche teatrale passa attraverso i mezzi tecnologici, più non si può usare. E forse nemmeno tanto avrebbe gradito Mario Scaccia, che pure le stigmate del mattatore le aveva. Sapeva tenere la scena come i grandi vecchi prim'attori che della scena facevano un ring, disposti ad affrontare ancora certi personaggi che per ragioni anagrafiche non avrebbero più dovuto recitare. Recitarli e ogni sera far diventare la rappresentazione la loro ennesima serata d'onore. Già, serata d'onore o serate d'onore a vedere erano per lui quelle che, tanti gli anni, stanco magari ma orgoglioso, si concedeva in un teatro romano prima del ricovero in una clinica per un intervento chirurgico che poi gli fu fatale. Ad affermarlo anche il titolo dello spettacolo *Recitando la mia vita*. Va da sé, in quello spettacolo aveva raccolto e riunito quanto il geniale, estroverso, esuberante attore aveva ritenuto fosse il meglio di quello che – dall'immediato dopoguerra

fino al suo dorato, lungo tramonto – aveva recitato. Un'esistenza la sua ricca di incontri memorabili, con autori e compagni di scena, vissuta sempre con orgoglio e dignità, carica anche di fatiche, delusioni e amarezze, che non aveva mancato di raccontare pure in taluni, faceti e tanto autoironici libri. Nella sua bibliografia a non mancare anche un volume di epigrammi, e feroci, che sentivano la lezione di Trilussa e di Petrolini. Quel Petrolini che tanto aveva amato e tante volte, quasi rimanendone prigioniero, aveva riportato alla ribalta.

Il palcoscenico era sempre stato la sua casa. S'era diplomato all'Accademia d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico", qualche anno d'attesa, ma poi – quando la sua carriera prende il volo – subito diventa elemento di spicco in celebri compagnie dell'immediato dopoguerra. Fu in quella di Anton Giulio Bragaglia, di Vittorio Gassman, in quella che faceva capo ai bei nomi di Vivi Gioi e Luigi Cimara. Ma la vera consacrazione avverrà con la nascita della famosa Compagnia dei Quattro, fondata negli an-

ni d'oro '50-'60 da lui stesso insieme a Franco Enriquez, la Moriconi e Mauri. Poi inizierà la sua parabola di "battitore libero", con ditta sua, intervallata spesso da parentesi negli Stabili e guidato da registi di grido quali Missiroli, che lo volle in *Cesare e Cleopatra* di Shaw, e Ronconi che lo chiamò per *Il Candelaio* di Giordano Bruno. Anche di tanto in tanto affiancando una non marginale attività cinematografica (l'esordio con Blasetti). Un "battitore libero", Mario Scaccia, che si permise un repertorio il più vasto possibile che spaziava da Beckett (impossibile dimenticarlo in *Aspettando Godot*) a Dürrenmatt (è negli annali il suo *Romolo il grande*); lo portava ad affrontare la novità italiana (*Nerone* di Carlo Terron, *Metastasio, il vero e il falso* di Massimo Franciosa, in cui i due personaggi del titolo faceva straripare in una comicità chiasmata e metafisica), ma anche gli permetteva di riscoprire testi dimenticati del nostro Ottocento, ma a cui lui toglieva tutta la polvere. Una commedia per tutte *Il galantuomo per transazione* di Giovanni Giraud. Commedia in cui si impossessava superbamente del personaggio di Don Giusto facendone a un tempo uno sconvolgente e ridanciano monumento di ipocrisia. Uno dei suoi più bei successi. Ma a incontrare e scontrarsi anche, e con frequenza, con grandiosi personaggi del teatro classico. Gli capitò con il Fra Timoteo de *La Mandragola* di Machiavelli e con *Il Negromante* dell'Ariosto. Ma a non mancare anche quelli di Shakespeare (*in primis* Shylock e Malvolio) o di Molière. Godibilissimo, divertente il suo Arpagone, sul quale lasciava certi segni lividi sconosciuti. Certi segni che ancora giovane aveva appreso recitando in *Tartufo* accanto al grandissimo Memo Benassi, che in molte cose gli fu maestro, mutuandone anche quel che di scontroso e di caparbio, di orgoglioso (ma anche di onesto) c'era in lui. Un carattere non certo facile, Mario Scaccia. Altro suo maestro, e più a influire, già l'abbiamo detto, era stato Ettore Petrolini, al quale sempre si compiaceva di dire che assomigliava anche fisicamente, occhi a palla, naso adunco e sul volto una vena di malinconia. E anche per quella malinconia che dal suo volto traspariva e che covava in sé lo ricorderemo. Naturalmente insieme a quella *vis comica* straordinaria di cui chi oggi frequenta od opera nell'epoca di Internet non ha potuto godere. ★



Ellen Stewart, indimenticabile *black lady*

«Un Martini in più, uno in meno: sono troppi comunque». Jay McInerney, *Model Behavior: a Novel and 7 Stories*. La leggendaria Mamie del La Mama a Loïsaida (Lower East Side, NY) ha concluso la sua straordinaria performance, un successo sulla scena della vita durato 91 anni. La sua è stata una delle Mille Luci di New York: la luminosa più *glitter* dell'*off off*, una figura-modella del *McInerney touch* e un'eroina arbasiniana (*Off off* è il titolo, imperdibile e introvabile, di una raccolta di temi da viaggio *kulturcultcamp* Feltrinelli negli anni belli). Autunno 1961: il pittore Roy Lichtenstein esordisce a NYC con il suo stile *pop cartoon*, è una stagione strepitosa per i New York Yankees, guidati dal manager Ralph George Houk detto il Sindaco e Miss Ellen Stewart sbarca a Manhattan proveniente dalla Louisiana. Il *fashion* è il suo *target*, il suo fascino *ebony* innegabile, la sua simpatia impagabile (l'ho conosciuta vent'anni dopo, negli anni Ottanta, ruggenti e struggenti) e la carriera di disegnatrice di moda, appena intrapresa, è ben presto destinata a essere archiviata dall'epopea epocale. Ellen affitta un loft (è una delle prime) nell'allora malfamato quartiere latino, in un'accezione che per lei e grazie a lei diventa parigina. Vuol lanciare il fratello commediografo, diventerà una leggenda per più di una generazione. Dunque, nel 1962 apre un teatrino che debutta con *One arm* di Tennessee Williams. Per dribblare la burocrazia municipale, annette una caffetteria: è nato il La Mama café! Sette anni dopo, si trasferisce nella 4th Ave. Al La Mama passeranno centinaia di autori, tra i quali il nostro non ancora abbastanza apprezzato Dario D'Ambrosi. Il pubblico non paga biglietto, il genio non paga dazio, gli spettacoli sono a offerta libera. La bella *black* e non *dark Lady* resta in ballo fino al 13 gennaio scorso, incoronata da candide chiome che la rendono *Ebony and Ivory Queen*, quando lascia il Beth Israel Hospital e il suo e il nostro mondo. Ciao, Regina Ellen. E grazie. *Fabrizio Sebastian Caleffi*



Il teatro fra arte, rito e festa: il magistero di Dalla Palma

La repentina scomparsa di Sisto Dalla Palma, i primi giorni dell'anno, è giunta come l'ennesimo brivido di questo lungo e freddo inverno dello spettacolo nazionale. Un gelo che in anni recenti "il professore" aveva più volte evocato, evidenziandolo anche nell'ultima conferenza stampa al Crt, con un richiamo forte e appassionato ai valori di quel teatro di ricerca che aveva coltivato per tutta la vita. Una parabola vissuta da protagonista, con un impegno profuso tanto nel campo politico e istituzionale (Segretario Generale della Biennale di Venezia, Presidente dell'Accademia delle Belle Arti di Venezia e Presidente della Fonit Cetra) quanto in quello artistico, prima come Vice Presidente del Piccolo Teatro di Milano e poi, dopo i dissidi con Strehler, come fondatore, nel 1974, del Crt-Centro di Ricerca per il Teatro. Inizia da lì uno dei capitoli più avvincenti dell'avanguardia teatrale milanese e italiana, fondato su un progetto teatrale che voleva unire le istanze più originali della sperimentazione con il magistero di Mario Apollonio. Un teatro necessario, liberato dal peso di un'estetica fine a se stessa e dalla tradizione testocentrica, sbilanciato al contrario sul modello collettivo del laboratorio e sulla scrittura scenica, ma soprattutto teso all'incontro con lo spettatore, visto come destinatario imprescindibile del processo trasformativo innescato dalla performance: il teatro come esperienza festiva e il pubblico come coro, comunità teatrale attiva e partecipe. Presupposti che daranno vita a stagioni teatrali indimenticabili: dal Crt passeranno infatti gli artisti più illustri della scena internazionale (Grotowski, Barba, Kantor, Wilson, Meredith Monk, Foreman, Chaikin, il Living Theatre, Polivka, i Bread and Puppet, Thierry Salmon, Cesar Brie, gli spettacoli delle tradizioni giapponese e indiana, i danzatori Sufi) e le proposte più innovative della scena (I Magazzini, Pier'Al-

In questa pagina, Ellen Stewart e Sisto Dalla Palma; nella pagina seguente, Fabio Battistini, Umberto Albini ed Elizabeth Taylor.

li, Cecchi, Santagata, Morganti, Leo De Bernardinis, Barberio Corsetti, Teatro Settimo, Il Teatro del Carretto, Danio Manfredini, Pippo Delbono, fino alla generazione dei Teatri '90, ai Motus, a Emma Dante). Ma non è solo artistica la vocazione di Dalla Palma: i suoi interessi per la teatralità diffusa lo porteranno ad alternare il ricco calendario degli spettacoli con eventi incentrati sui temi della memoria e dell'attualità del rituale, radicati nel tessuto della vita metropolitana: si pensi alla "festa teatrale" *Ben venga Maggio*, alle Cascine di Chiesa Rossa, dedicata alla riproposizione delle musiche e delle danze popolari; oppure *Sì come luce luce in ciel seconda*, "concertazione per il solstizio d'estate", realizzata come partitura scenica sull'immaginario del fuoco e della luce; e poi *La Notte dei Re*, alla basilica di Sant'Eustorgio a Milano, una spettacolazione itinerante in cui veniva riletto in chiave simbolica il tradizionale corteo cittadino dei Magi. Una fede nelle potenzialità della performance che farà di Dalla Palma anche un pioniere nel campo degli studi e delle iniziative di teatro sociale, di cui sono testimonianza l'esperienza di Anabasi, un laboratorio formativo orientato alla preparazione di attori e di operatori di teatro sociale e il recente Centro di Drammaturgia Comunitaria, dedito alla promozione dei linguaggi performativi come strumenti di sviluppo delle comunità territoriali. *Fabrizio Fiaschini*

Ciao, caro Fabio galantuomo della scena

Se ne è andato così, improvvisamente, lo scorso gennaio, per un aneurisma, senza disturbare nessuno, ma lasciando a tutti noi un'infinita malinconia. Era nello stile di Fabio, Fabio Battistini, nella sua eleganza d'animo e d'aspetto, sempre accompagnata dal sorriso e da una grande generosità. Un galantuomo d'altri tempi. E non per i suoi settant'anni (era nato a Cervia nel 1940), magnificamente portati. Era la sua indole, miracolosamen-



te rimasta pura, pur avendo trascorso la vita in un ambiente, quello del teatro, dove spesso egoismo e narcisismo dettano legge. Fabio era stato mio (nostro) “compagno di banco” per tanti anni qui alla redazione di *Hystrio*, dove aveva ricoperto il ruolo di caporedattore dal 1989 al 1997. Non si curava delle gerarchie, Fabio, ma da lui c’era molto da imparare, secondo le regole di un artigianato ancora ben lontano dall’era informatica e del web. Carta, forbici, colla, i tagli delle foto segnati in controluce col righello: così nascevano gli impaginati da spedire in tipografia. Macchina da scrivere, una memoria eccezionale e competenze fuori dal comune sia in campo artistico che teatrale ed editoriale. E poi le chiacchiere interminabili su spettacoli storici e attori leggendari, che lui aveva visto o conosciuto o che magari ancora frequentava (soprattutto grandi attrici: dalla Borboni alla Cortese, dalla Falk alla Lazzarini alla Jonasson, solo per citarne alcune), scorribande teatrali e visite agli artisti suoi amici nei camerini. Mi sentivo, allora giovane alle prime armi, Alice nel Paese delle Meraviglie. È stato per me, e non solo, il maestro delle lezioni non codificate, l’amico mai perso di vista (l’ultima a Natale, quando passò in redazione a lasciarci il suo libro, *Verso il sacro. Un itinerario al teatro* in cui ripercorreva la sua carriera cinquantennale partita dal Teatro Comunale di Cervia nel 1961) che nei momenti importanti non mancava mai. L’abbiamo salutato in una camera ardente allestita al Piccolo Teatro. Ne sarebbe stato orgoglioso, lui che aveva a lungo legato la sua avventura teatrale a Giorgio Strehler, sempre amatissimo, che lo chiamò a fare i costumi per *Il gioco dei potenti* a Vienna nel 1973. Poi a Milano si era fermato, portando da Roma il diploma in scenografia dell’Accademia di Belle Arti e un’inesausta passione di studioso dell’opera pirandelliana, ma anche dei grandi autori della (tormentata) spiritualità cristiana, da Claudel a Luzi, da Bernanos a Eliot, da padre Turoldo a Testori, dai cui testi

traeva messinscene limpide e rigorose o accurati adattamenti per la Radio Svizzera Italiana, spesso con la complicità di tante divine della scena, che di lui si fidavano come di un amico sincero. Quale in effetti era. E, anche per questa ragione, tanti amici gli avevano affidato materiali importanti per la storia del teatro del '900 in Italia. Lui raccoglieva e catalogava con amore. Sarebbe bello, in un futuro prossimo venturo, poter dare vita a un centro studi o a un’associazione per conservare e mettere a disposizione degli studiosi quanto aveva raccolto in una vita dedicata con passione al teatro. Sarebbe il modo più giusto di ricordarlo e di sentire un po’ meno la sua mancanza. Ciao, caro Fabio, non ti dimenticheremo! *Claudia Cannella*

La scomparsa di Albini, studioso e uomo di teatro

È morto lo scorso 25 gennaio, all’età di 87 anni, Umberto Albini. Grecista, filologo, traduttore, appassionato di teatro e letteratura ungherese, è stato una delle personalità culturali più importanti degli ultimi tempi, sia a livello italiano che internazionale. Originario di Savona, ha insegnato a Barcellona, Bonn, Colonia, Jena, Londra e Madrid. È stato presidente della Fondazione Inda di Siracusa e per oltre quarant’anni ha insegnato Letteratura Greca all’Università di Genova, città che lo aveva da poco insignito del prestigioso Grifo d’Oro. Albini aveva tradotto numerose tragedie greche poi rappresentate nei principali teatri italiani. Tra le sue opere più importanti si ricordano *Nel nome di Dioniso*, *Riso alla greca*, *Euripide o dell’invenzione*, *Atene segreta*, per la maggior parte rappresentate al Teatro della Tosse di Genova. La sua unicità stava nell’essere al contempo filologo erudito e traduttore acuto e originale, che sapeva rileggere i classici facendone emergere gli aspetti più attuali e meno convenzionali. Mancherà a tutti la sua disponibilità, il suo garbo, la sua intelligenza. *Giorgio Finamore*



Addio a Elizabeth Taylor l’ultima grande diva

Verrà ricordata per la straordinaria bellezza. I magnifici occhi viola che hanno ammaliato schiere di ammiratori e la turbolenta vita sentimentale, con otto matrimoni per sette mariti (sposò due volte Richard Burton). Ma non solo. Elizabeth Taylor (Hampstead, 27 febbraio 1932–Los Angeles, 23 marzo 2011) è stata anche e soprattutto un’attrice di talento e una donna di particolare sensibilità e altruismo, come testimonia l’impegno in prima linea per la lotta all’aids. È stata l’ultima vera diva dell’età d’oro di Hollywood, premiata con due Oscar, per *Venere in visione* e *Chi ha paura di Virginia Woolf?*. Dagli anni di *Lassie* la sua carriera fu costellata di successi (tra gli altri, *La gatta sul tetto che scotta*, *Chi ha paura di Virginia Woolf?*, *Improvvisamente l’estate scorsa*, *Il Gigante* e, su tutti, *Cleopatra*), ai quali impresso il sigillo di interprete sopraffina e appassionata. Meno frequente il contributo al teatro, legato a poche ma intense interpretazioni, rispettivamente, nel 1957 con *Mr. Wonderful*; 1981, con il revival di *The Little Foxes* di Lilian Hellman; e 1983, con *Private Lives* di Noël Coward, con l’ex-marito Richard Burton. *Roberto Rizzente*



biblioteca

a cura di Albarosa Camaldo

Più Franca di così...

Franca Valeri, *Bugiarda no, reticente*

Torino, Einaudi, 2010, pagg. 103, euro 17



Cento paginette, non una di più, bastano per raccontare la propria vita? Anche se quella vita è lunga, lunghissima, piena di fatti, di incontri, di tappe impreviste. Bastano e forse sono anche troppe, siamo sicuri ci risponderebbe Franca Valeri. E sapete perché? Perché, come dice

in quell'*incipit* così tagliente, imprevisto di questo suo *Bugiarda no, ma reticente*, «quella vita io la conosco». Però subito aggiunge, se volete conoscerla anche voi «Eccomi». Eccomi, sono a vostra disposizione. E allora con quel dono dell'ironia che è sua, soltanto sua, avanti a spaccare i ricordi come noci, raccontandoci gli spigoli del suo Novecento. Avanti, a raccontarci (anche se lei dice che raccontare è un verbo sbagliato) fra una virgola e l'altra, una battuta folgorante e l'altra, un sorriso sarcastico, invisibile ma che si sente, i fatti che più hanno inciso nella sua esistenza, gli affetti, gli eventi che le sono parsi più importanti (con qualche reticenza, ma senza bugie, come dice il titolo). A far rivivere attraverso il ricordo dei genitori (da loro a venire la sincerità e il rigore, mamma a recarle il dono dell'intelligenza, papà industriale una certa agiatezza), del fratello, delle amicizie, della scuola, la Milano *d'antan*. E poi le leggi razziali che l'hanno sfiorata, la guerra, il trasferimento «con un paio di valigie da signorina di buona famiglia» da Milano a Roma, da via Cerva al quartiere Flaminio, gli episodi più interessanti di una carriera, che ancora procede, ricca di felicissimi risultati. Si ripercorre la nascita dei suoi personaggi più interessanti: la signorina Snob, la signora Cecioni. Si legge, anzi si ascolta (perché leggendo par di risentire la sua voce beffarda, svagata e provocatoria, e però piena di sentimento) e ci si accorge di aver percorso insieme molti tratti della nostra vita.

Domenico Rigotti

Emma Dante si fa in tre

Emma Dante, *Trilogia degli occhiali*

Milano, Rizzoli, 2011, pagg. 96, euro 13

Il teatro di Emma Dante nelle fotografie di Giuseppe Distefano

Castel Gandolfo (Roma), Infinito edizioni, 2011, pagg. 156, euro 17

Titti De Simone, *Intervista a Emma Dante*

Marsala, Navarra Editore, 2010, pagg. 100, euro 10

Nel teatro di Emma Dante, i testi prendono forma progressivamente durante il lavoro di creazione sul palco; le partiture verbali sono così radicate nelle azioni fisiche e così organicamente inserite nella drammaturgia dello spazio, che viene da dubitare che si possa trarre un senso compiuto dalla loro tra-

scrizione. Eppure, la lettura dei copioni della sua recente *Trilogia degli occhiali* può risultare godibile e interessante anche per chi non abbia avuto l'opportunità di assistere allo spettacolo. Ciò si deve all'abilità letteraria con cui la Dante scrive le didascalie, che ci fanno immaginare l'azione teatrale ed evocano il suo stesso ritmo con stile asciutto e a tratti poetico. Nella prima delle tre *pièce*, *Acquasanta*, il narratore e protagonista, 'o Spicchiato, ci accompagna a ritroso nella sua sventura di marinaio folle, abbandonato dai propri compagni in terra straniera. Che cosa accomuna Spicchiato a Nicola, giovane down che dall'opprimente luogo di cura in cui è rinchiuso rievoca i suoi giorni d'infanzia felice nel *Castello della Zisa*, e ai due anziani protagonisti dello struggente *Ballarini*? Non tanto il *leitmotiv* degli occhiali, presenti con varie funzioni nelle tre storie, quanto uno slancio sentimentale, un'aspirazione alla felicità che non si placa nemmeno nelle circostanze più disperate. Lirismo e grottesco trovano un maturo punto d'equilibrio in questa trilogia, che chiude anche, con le immagini di *Acquasanta*, il bel libro fotografico di Giuseppe Distefano: una testimonianza visiva completa del lavoro della Dante, dagli esordi di *mPalermu* ai giorni nostri. Da segnalare infine *Intervista a Emma Dante* realizzato da Titti De Simone in cui l'artista parla del rapporto con le sue origini siciliane.

Renato Gabrielli

Incontro con i mostri sacri della scena italiana

Magda Poli, *Ragazzi Terribili*

prefazione di Andrée Ruth Shammah, Milano, Rizzoli editore, 2010, pagg. 220, euro 17.50



Ci sono ancora i "mostri sacri" della scena? Certo. Viaggiano tutti sopra gli anta, e per anta intendiamo per alcuni, i più, gli ottant'anni e non smettono ancora di calcare la scena. Sprizzando vitalità di mente e di sentimenti. Con una voglia di provocazione che non conoscono i loro più giovani eredi. Anche per questo, ma non solo per questo, Magda Poli li definisce ragazzi terribili. E *Ragazzi terribili* intitolata questo suo simpatico, amabile ed estroso (anche nella concezione) libro che nasce dopo averli interrogati e auscultati come fa uno psicanalista nel loro salotto buono, davanti a una tazza di tè e dei pasticcini o un bicchiere di whisky. Avvicinati uno dopo l'altro, ma poi associandoli come se tutto fosse avvenuto dopo un *party* collettivo, e qui risiede la singolarità del libro. E quel whisky o quel tè liberano le risposte. Tutti - e facciamo i nomi in ordine alfabetico di questo Gotha: Giorgio Albertazzi, Adriana Asti, Glauco Mauri, Paolo Poli, Paolo Villaggio (peccato manchi Franca Valeri), «tenuti faticosamente a bada» come recita il sottotitolo - rispondono senza remore, senza

censure, senza inibizioni, magari con svagatezza (finta) o seriosità (come se fossero in scena). Anche quando le domande (ben calcolate) sono le più scottanti, le più imbarazzanti, le più maliziose. Come quella sulla vecchiaia. Che è poi quella che riceve le risposte più folgoranti; forse sincere, forse ipocrite. «Si ringiovanisce sempre», dice con filosofia Albertazzi. «Non la conosco» ammette la Asti, e il discorso è chiuso. «La vecchiaia è un'amicizia nuova a volte faticosa», sospira Mauri. E Poli con ironia: «I geni muoiono giovani, i mediocri come me ci arrivano, alla vecchiaia». Acido conclude Villaggio: «Sconsigliabile». Ma questo non è che un assaggio.

Domenico Rigotti

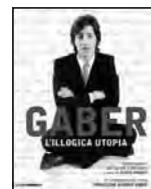
C'era una volta «Il signor G»...

Guido Harari, *Gaber. L'illogica utopia - Autobiografia per parola e immagini*

(a cura di), Milano, Chiarelettere, 2010, pagg. 317, euro 59

Spesso libri come questo - grossi, appariscenti, curatissimi, copertina che attrae e illustrazioni una più bella dell'altra - nascondono un difetto: sono poveri di contenuto. *Coffee-table books*, li chiamano apposta così, perché sono libri belli da tenere in mano, da sfogliare sul divano chiacchierando con amici, magari davanti a una bella tazza di caffè, appunto. Questo libro, in qualche modo, fa eccezione. È grosso, certo, si presenta benissimo, è ricco di fotografie splendide... ed è caro, un altro must per testi di questo tipo. Ma ha anche qualcosa in più. Non disdegna il fatto di essere un libro, oltre che un bell'oggetto, e in quanto libro propone molti contenuti degni di un vero lettore. Una pagina dopo l'altra veniamo accompagnati, attraverso le parole dello stesso Giorgio Gaber, in un viaggio lungo tutta la sua vita, dall'infanzia a Gianbellino, quartiere popolare milanese, fino al successo canoro e ai trionfi internazionali. I contenuti, si diceva, sono tantissimi: trascrizioni di materiale audio e video, interviste, manoscritti, riflessioni, appunti che in molti casi sono del tutto inediti. E poi le immagini, splendide, sia per la qualità che per quello che raccontano: dalla rare copertine di dischi a scatti che ritraggono «il signor G» in situazioni quotidiane e divertenti. Completa il volume (non poteva che essere così) una discografia completa e dettagliata del cantautore. E se in alcune pagine il testo è scritto molto piccolo, oppure con caratteri raffinati ma difficilmente decifrabili, oppure ancora impaginato in modo accattivante ma scomodo da leggere, resta comunque un vero libro, questo, un libro da consigliare a tutti, sia agli appassionati di Gaber, sia a chi fosse interessato a scoprire qualcosa di più su di lui senza per forza rinunciare al piacere di tenere in mano un bell'oggetto, e magari, perché no, sfogliarlo proprio davanti a una tazza di caffè.

Giorgio Finamore



Vetrano e Randisi, capocomici

Mattia Visani, *Diablogues. Il teatro di Enzo Vetrano e Stefano Randisi*

Milano, Ubulibri, 2011, pagg. 189, euro 23



Diavoli, dialoghi e il buon dio del teatro. Credo si possa sintetizzare in questa breve frase il lungo percorso artistico di Vetrano e Randisi, che, proprio ripercorrendo le antiche forme del “capocomicato teatrale”, si è affermato nel panorama italiano con

una modalità recitativa, scenica e produttiva che sembra rinviare a un repertorio legittimato quasi esclusivamente dalla presenza dei due interpreti, dei quali uno è anche regista; a un teatro immediato, diretto, pieno di sorprese, con una gamma pressoché infinita di tecniche “all'improvviso”. Il lavoro di Mattia Visani mette ordine in oltre trent'anni di professione attoriale dei due artisti siciliani, partendo proprio dagli inizi di Palermo quando col Gruppo Dagide misero in scena una memorabile *Ubu* con quei personaggi “palla” che rotolavano per l'intero palcoscenico, fino al *Pensaci Giacomino* del 2007, riuscendo a costruire, nello stesso tempo, un ritratto intenso e inedito di Vetrano e Randisi, ma anche dei loro riconosciuti Maestri, Leo de Berardinis, Michele Perriera, Beppe Randazzo, individuando altresì quella precisa e fertile idea di teatro d'arte che si nutre di intelligenza, gioco, creatività che ha attraversato un periodo felice della nostra scena nazionale. Il libro non è la “classica” monografia d'autore, né ha una scansione storico-cronologica degli spettacoli che hanno caratterizzato la vita teatrale di Vetrano e Randisi (che sono tanti, curiosi e qualcuno dimenticato), procede invece, anche attraverso una lunga serie di interviste al duo scenico, per temi (la stagione pirandelliana, le produzioni siciliane) e incontri straordinari con gente di teatro e uomini di libri, come nel caso di Ugo Ronfani, il critico a cui chiesero un consiglio e che indicò subito loro un lavoro di Roland Dubillard, quel *Diablogues* che divenne prima uno spettacolo di grande successo, poi “ditta” di compagnia, infine titolo di questo volume che simbolicamente racchiude una delle esperienze teatrali più forti e riconoscibili del teatro italiano d'oggi.

Giuseppe Liotta

L'avventura teatrale di Visconti

Federica Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a Morte di un commesso viaggiatore*

Roma, Bulzoni, 2011, pagg. 321, euro 24

La carriera di Visconti in teatro, a partire dagli esordi nel 1928 e fino al 1951, anno contrassegnato dalla messa in scena degli statunitensi Arthur Miller – *Morte di un commesso viaggiatore* – e Tennessee Williams – *Un tram che si chiama desiderio*: questo l'oggetto del documentato volume della Mazzocchi. In

particolare, la ricerca si concentra sugli anni della formazione e analizza nel dettaglio sedici delle quaranta regie firmate da Visconti, dagli esordi fino al 1951. Il milanese fu un artista che seppe coniugare l'impegno nel teatro di prosa con quello all'opera e al cinema, mettendo al servizio di questi differenti linguaggi non soltanto la propria geniale creatività, ma altresì la propria smisurata ed eterogenea cultura. Un regista, ancora, che destò allo stesso tempo ammirazione profonda e critiche feroci, ma i cui spettacoli mai lasciarono indifferenti pubblico e critica. Mazzocchi indaga le origini di questa felice vocazione teatrale, nutrita da esperienze fondamentali come l'assistere, appena quindicenne, a una delle ultime performance di Eleonora Duse. Dopo alcune, rapsodiche incursioni nell'ambiente teatrale in qualità di attrezzista e di responsabile della messa in scena, Visconti lasciò la sua prima, innovativa, impronta sulla scena italiana nel 1945, allorché curò la regia di ben sette spettacoli, fra i quali il fondamentale *Parenti terribili*, di Jean Cocteau. Negli anni successivi l'artista milanese proseguì con costanza la propria missione teatrale, pur diminuendo il numero delle regie e alternando il lavoro sui classici, Shakespeare primo fra tutti, a quello sulla drammaturgia contemporanea europea e nordamericana. Un percorso ricostruito minuziosamente da Mazzocchi in un volume arricchito da un prezioso apparato iconografico, oltre che dalla dettagliata cronologia degli spettacoli.

Laura Bevione

Il Novecento di Mejerchol'd

Raissa Raskina, *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto. Lo “studio” e la rivista “L'amore delle tre melarance”*

Roma, Bulzoni, 2010, pagg. 400, euro 30



Il '900, secolo breve, secolo delle rivoluzioni e delle involuzioni, secolo «tutto vele e cannoni», continua a sparare i suoi colpi nel nascente Terzo Millennio. Per il teatro contemporaneo, l'opzione Gozzi, piuttosto che la routine Goldoni, Carlo contro Carlo. Questo è

quanto si ricava dalla ricostruzione sistematica della pubblicistica mejercholdiana, accuratamente, anche se un po' criticamente, nel volume di cui stiamo parlando. Noi che abbiamo incontrato lo straordinario padre della regia biomeccanico-ferial-ferina nelle non meno straordinarie pagine dedicate dall'incomparabile Ripellino a Mejerchol'd fatichiamo un poco a ritrovarlo ingessato negli stilemi della saggistica accademica. Se mai c'è stato un anti-accademico, era proprio il Dottor Dappertutto. Così, per indurvi a dotarvi di questo testo, indispensabile per la sua conoscenza e la decifrazione della sua attualità, ve lo evochiamo con un po' di poetica ripelliniana. Scena, mondana e ultraterrena: Venezia (la luna e Mejerchol'd). Il Dottor Dappertutto, in fuga dalla fossa comune dove lo cac-

ciò Papè Satan Papè Satan Stalin, spesso oltrepassa il Ponte del Diavolo, presso i Greci, per raggiungere il commediografo Carlo G., dove una fulva puttana s'esibisce nel gioco di destrezza delle Tre Melarance; Raissa Raskina, russa ormai romanizzata, ha tallonato Vsevolod aka Dottor Dappertutto nel suo vagabondare nel perenne presente teatrale. Ha così sorpreso Mejerchol'd che s'intratteneva con Shylock, che E.T.A. Hoffman segnala come il personaggio in cui il tragico e il comico producono l'orrore, al Ghetto Nuovo, il più antico del mondo. Questo libro, che non può mancare nella biblioteca d'ogni buon teatrante, soprattutto se errante, è il risultato di tali appostamenti e pedinamenti, che la Prof. ha fatto con piglio alla Ripellino, seppur in tutt'altra forma espositiva.

Fabrizio Sebastian Caleffi

Alla scoperta del teatro arabo

Monica Ruocco, *Storia del Teatro Arabo. Dalla nahdah a oggi*

Roma, Carocci Editore, 2010, pagg. 330, euro 19,50

Mondo (quasi) sconosciuto il teatro di lingua araba. Sia nelle sue espressioni drammaturgiche, che nelle faticose evoluzioni sceniche. Ma a fronte di un'arte in continuo sviluppo, ben pochi autori riescono ad attraversare il Mediterraneo e a giungere sui palcoscenici d'Italia (ed Europa). Disinteresse in sé che sorprende, a fronte soprattutto della crescente attenzione per le differenti letterature provenienti dalla stessa area geografica. Professoressa associata di Lingua e Letteratura araba presso l'Università degli Studi di Palermo, Monica Ruocco dedica all'argomento quest'agile volume dal taglio storiografico, dettagliato nel ritrarre sviluppi e peculiarità di un territorio culturalmente molto sfaccettato. Dalla “rinascita” della *nahdah*, al contributo delle compagnie straniere; dal ruolo delle istituzioni religiose e scolastiche, al “caso” egiziano o del Maghreb. Ma anche l'evoluzione della scrittura drammaturgica, la nascita delle istituzioni nazionali e le bellezze del teatro palestinese, recentemente approfondite anche sulle pagine di Hystrio. Non a caso chiudendo sul lavoro del siriano Sa'd Allah Wannus, forse il nome più celebre di un teatro ancora da scoprire come meriterebbe, qui analizzato in un *excursus* storico di stampo accademico ma attento nel rimanere piacevole alla lettura, grazie anche a stralci e aneddoti che alleggeriscono il progetto. E così può capitare di scoprire che perfino Shakespeare fra le righe tradisce origini molto lontane da Albione... Introduzione di Isabella Camera d'Afflitto, da tempo fra i massimi studiosi del settore. Ricchissimo l'apparato critico di note, così come la bibliografia conclusiva. Che rendono il lavoro di Monica Ruocco un utile strumento di lavoro e formazione nello studio delle cose arabe. Non solo su palcoscenico.

Diego Vincenti



SCAFFALE

**Pasquale Galvino
e Annamaria Martinolli
IL TEATRO COMICO
DI GEORGES FEYDEAU**

(a cura di), Roma, Editoria & Spettacolo, pagg. 442, euro 20

Georges Feydeau (1862-1921), considerato uno dei maggiori commediografi della storia del teatro francese, si contraddistingue per la sua capacità di mettere a nudo i difetti della società del suo tempo facendosi beffe della borghesia seduta in platea, evidenziandone senza mezzi termini la vacuità intellettuale. La sua produzione teatrale, che comprende circa quaranta opere, spazia dalle commedie agli atti unici passando per i monologhi, con cui l'autore attacca apertamente i personaggi e la mentalità della sua epoca senza mai perdere quella *verve* che lo caratterizza. Il libro, oltre a presentare un'inedita raccolta di pièces e monologhi, contiene anche alcuni approfondimenti sullo stile teatrale dell'autore, sui personaggi dei suoi testi, nonché la sintesi delle trame di tutte le opere.

**Edward Bond
LA COMPAGNIA DEGLI UOMINI**

Milano, Scheiwiller, 2011, pagg. 122, euro 20

Un teatro politico libero da incrostazioni ideologiche quello del settantaseienne Edward Bond, autore scomodo della scena anglosassone poco noto in Italia, di cui *La compagnia degli uomini* è recentemente andato in scena per la regia di Luca Ronconi. Scritto a metà degli anni '80, in piena epoca Thatcher, è un atto di accusa contro gli effetti disumanizzanti del capitalismo estremo in forma di thriller storico-politico-psicologico. Protagonisti due magnati dell'industria: il patriarca Oldfield e il rampante Hammond impegnati a far soldi sfruttando i paesi in via di sviluppo.

**Claudio Magris
TEATRO**

Milano, Garzanti, 2010, pagg. 241, euro 14

A partire dal 1988, quando pubblica *Stadelmann*, la scrittura per la scena prende un posto sempre più impor-

tante nell'opera di Claudio Magris. Anche perché i suoi testi teatrali - a volte in forme chiuse come il monologo, a volte in forme più aperte e corali - raccolgono spesso quella "scrittura notturna" che Ernesto Sabato contrappone alla "scrittura diurna", razionale e consapevole. La drammaturgia di Magris fa dunque emergere verità più profonde, come quelle che si ritrovano nelle pièces qui pubblicate (*Stadelmann-Le voci- Essere già stati-La mostra-Lei dunque capirà*).

**Giovanni Testori
TRILOGIA DEGLI ORATORI, CONVERSAZIONE CON LA MORTE - INTERROGATORIO A MARIA - FACTUM EST**

Milano, Rizzoli, 2010, pagg. 212, euro 9,80

Conversazione con la morte, Interrogatorio a Maria e Factum est sono opere di poesia teatrale, nelle quali Giovanni Testori, provocatorio drammaturgo italiano del Novecento, fa i conti con il mistero della propria fede. Una poesia caratteristica e inconfondibile, in cui sofferenza umana e religiosità sono inseparabili, e lo sperimentalismo - non solo linguistico - dello scrittore si mostra ormai maturo. Dialogando con la morte o interrogando Maria, Testori pone sotto spietata inchiesta la cultura oggi dominante, indagandola con la sua lucida visione, la sua sincerità. Con saggi introduttivi di Carlo Bo e la prefazione di Davide Rondoni.

**Raffaele Viviani
POESIE**

a cura di Antonia Lezza, Napoli, Guida, 2010, pagg. 300, euro 29,50

Per la prima volta viene data alle stampe l'intera opera in versi di Viviani, conosciuto certamente ai più come capocomico e ritenuto dalla critica un irregolare per la sua formazione anti-letteraria. Il *corpus* di questa edizione comprende tutte le 147 liriche rintracciate ed è corredato da un ragionato apparato bio-bibliografico del mondo viviano con una attenta disamina delle varianti. La lettura è facilitata da un puntuale lavoro di note, oltre che da un denso glossario che rende esplicita la ricerca filologica compiuta sui singoli testi. Viene altresì appagata la curiosità scorrendo l'elenco inedito degli interpreti delle canzoni di Viviani.

**Mario Scaccia
PER AMORE DI UNA RIMA.
TUTTE LE POESIE**

Bologna, Persiani editore, 2011, pagg. 200, euro 15,90

Un Mario Scaccia inedito non soltanto attore e interprete teatrale, ma anche autore e poeta nella raccolta pubblicata poco prima della sua scomparsa e che comprende i versi scritti dalla fine degli anni '30 alla morte. Versi semplici, liberi, ma ricchi di significati. La tristezza per la morte del padre, la nostalgia per Roma, il ricordo della madre e la paura della morte sono i temi che si ritrovano in tutta l'opera.

**Cesare Lievi
IL VECCHIO E IL CIELO**

Venezia, Marsilio, 2010, pagg. 93, euro 10

Un anziano preside al suo primo giorno di pensione vede esplodere e sparire tutte le speranze di cambiamento e di riscatto intraviste e proiettate in questo giorno fatidico: la fine dell'impegno quotidiano, l'indipendenza economica (e affettiva) riconquistata, la nuova libertà della vecchiaia. Tutto avviene improvvisamente in un crescendo di fatti e situazioni imprevedibili, comiche e dolorose allo stesso tempo.

**Peter Ackroyd
SHAKESPEARE. UNA BIOGRAFIA**

Milano, Neri Pozza, 2011, pagg. 672, euro 50

Il romanzo della vita di Shakespeare: così può essere definita questa monumentale biografia che penetra così a fondo nel mondo e nelle vicende più salienti dell'esistenza del genio inglese da apparire più come l'opera di un scrittore coevo che quella di un biografo del ventunesimo secolo. Shakespeare nacque a Stratford il 23 aprile del 1564 e morì nella stessa piccola città inglese nel 1616. Peter Ackroyd percorre le strade di Stratford e Londra. Descrive l'ambiente teatrale come se fosse uno spettatore elisabettiano e assistesse alle prime rappresentazioni delle tragedie e delle commedie. Scrive dello Shakespeare attore, drammaturgo e poeta, e dunque della sua cerchia di impresari, attori e coautori e della loro "comunanza di sentimenti".

**Stefano Manferlotti
SHAKESPEARE**

Roma, Salerno editore, 2010, pagg. 348, euro 18

Stefano Manferlotti, uno dei maggiori anglisti italiani, ripercorre l'intera opera di Shakespeare intrecciando un metodo rigoroso con un linguaggio agile, e in molti casi fornendo interpretazioni inedite dei singoli drammi: *Amleto, Cleopatra, Giulio Cesare, Otello, Falstaff, Riccardo III* indossano così vesti antiche e nuove. Ne emerge la figura di uno Shakespeare più che mai nostro contemporaneo.

**Heiner Müller
GUERRA SENZA BATTAGLIE**

Rovereto, Zandonai, 2010, pagg. 320, euro 26

A oltre quindici anni dalla morte, Heiner Müller resta, insieme a Bertolt Brecht, il maggiore drammaturgo tedesco del Novecento, interprete delle travagliate sorti del proprio Paese, prima e dopo la svolta del 1989. La sua vita e la sua opera si rivelano emblematiche per indagare il complesso rapporto fra un intellettuale del suo calibro e il potere. Dal suo racconto - conciso e quasi epigrammatico, ricco di aneddoti e battute fulminanti - affiora via via, in un gioco straniante di maschere, l'autoritratto di un Paese, la Ddr, schiacciato tra utopia e repressione, prigioniero di illusioni e inganni che l'autore svela con implacabile lucidità.

**Maria Ida Biggi
ELEONORA DUSE.
VIAGGIO INTORNO AL MONDO**

(a cura di), Milano, Skira, 2010, pagg. 192, euro 39

Il libro si propone di portare nuova luce sulla figura artistica di uno dei "miti" che hanno caratterizzato, in Italia, la ricerca di una identità nazionale. La grande attrice italiana, infatti, viene rivalutata e fatta conoscere al grande pubblico come donna e artista a tutto tondo, imprenditrice di se stessa, personalità apprezzata e ascoltata dalla fine dell'Ottocento ai primi decenni del Novecento. Grazie ai recenti studi e ai nuovi documenti qui pubblicati, Eleonora Duse viene così messa in luce come figura fondamentale della cultura ita-

Eleonora Duse
in *Francesca da Rimini*
(foto: Gio Batta Sciutto)
- Venezia, Fondazione
Giorgio Cini.

liana da esportare all'estero: infatti acclamata in tutto il mondo, dove recitò sempre in lingua italiana. Si sottolinea, inoltre, l'importanza che la sua presenza ha costituito non soltanto nella vita teatrale, ma più in generale nella storia sociale e civile dell'Italia dopo l'unificazione per i rapporti di stima e amicizia che la Duse ha intrattenuto con personalità della cultura contemporanea internazionale.

Teresa Viziano
EVVIVA ADELAIDE RISTORI.
EVVIVA L'ITALIA. EVVIVA VERDI

Pontedera, La conchiglia di Santiago, 2010, pagg. 221, euro 15

Dopo la preziosa omonima mostra realizzata a Siena, il volume ripercorre i successi internazionali di Adelaide Ristori dal 1858 al 1861, anno dell'Unità d'Italia, indagando anche il contributo patriottico dato dall'attrice e dalla sua famiglia. La Ristori con la sua arte infiammò gli animi degli italiani in patria e all'estero, per esempio con la tournée a San Pietroburgo, che viene approfondita in questa pubblicazione. Arricchiscono il testo foto di scena e dei celebri costumi dell'attrice.

Ennio Flaiano
LO SPETTATORE ADDORMENTATO
Milano, Adelphi, 2010, pagg. 267, euro 15

Chiunque si sia appisolato a teatro o durante un concerto – sostiene Flaiano –, sa bene che è nel passaggio dalla veglia al sonno che «la rappresentazione o la melodia o il dialogo si liberano diventano liquidi, celestiali»: in quei brevi istanti, insomma, si ha «lo spettatore perfetto». In realtà, nella sua lunga attività di critico teatrale, Flaiano è stato uno spettatore tutt'altro che «addormentato», ma appassionato e puntuale. Celebri le sue sferzate al repertorio di evasione dei primi anni Quaranta, denso «di buoni sentimenti, di gioia di vivere e di grossi stipendi». La ristampa di questa celebre raccolta di recensioni pubblicate tra la fine del Ventennio e gli anni '60 restituisce il ritratto di un critico e intellettuale sempre anticonformista, sia che recensisse la *Salomè* di Carmelo Bene, il *Marat-Sad* messo in scena da Peter Brook o *Ciao Rudy* di Garinei e Giovannini.

Daniela Visone
LA NASCITA DEL NUOVO TEATRO
IN ITALIA 1959-1967

Corazzano, Titivillus, 2010, pagg. 328, euro 18

Il «nuovo teatro» caratterizza la storia teatrale italiana della seconda metà del Novecento. Il libro ne racconta la nascita, a partire dal 1959, anno in cui esordiscono Carmelo Bene, Claudio Reondi e Carlo Quartucci; mentre la data di arrivo è il 1967, l'anno del Convegno di Ivrea, in cui i primi sperimentatori e i critici più attenti alla innovazione (in particolare gli organizzatori del Convegno, Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini e Franco Quadri) si riuniscono per dare una prima fisionomia al «nuovo». La nascita del Nuovo Teatro è raccontata attraverso la vicenda degli artisti, la ricostruzione degli spettacoli, la descrizione dei luoghi in cui viene praticato il nuovo teatro, l'analisi del dibattito critico che comincia a mettere in gioco concetti come avanguardia, sperimentazione, scrittura scenica. Il volume è la prima tappa di un più ampio progetto di «messa in storia» del Nuovo Teatro diretto da Lorenzo Mango.

Maria Grazia Gregori
LUCA RONCONI AL PICCOLO

Mantova, Corraini, 2011, pagg. 160, euro 20

Questo volume raccoglie e testimonia dieci anni di lavoro di Luca Ronconi come direttore artistico del Piccolo Teatro di Milano. Dai classici greci a Giordano Bruno, da Vladimir Nabokov a Jean-Luc Lagarce, non è possibile ridurre la passione teatrale in un «metodo», quanto piuttosto cercare di restituire in parole e immagini il confronto di Luca Ronconi con testi e contesti che pongono «domande su cosa ci accade intorno e cosa può il teatro» (Sergio Escobar). Ogni spettacolo è presentato attraverso una scheda introduttiva di Maria Grazia Gregori e un estratto dalle interviste rilasciate da Luca Ronconi pubblicate all'interno dei programmi di sala. Immagini di Marcello Norberth. Completa il volume la teatrografia completa di Ronconi.



Donato Sannini
CHI DIO? LA POESIA?
MISTERIOSAMENTE. POESIE E TEATRO
DI DISPERATA ATTUALITÀ

Corazzano, Titivillus, 2010, pagg. 120, euro 18

Donato Sannini è stato uno dei registi più interessanti nella generazione delle «cantine romane», tra i primi anni '70 e gli anni '80. Si ripercorrono i suoi spettacoli, come quello che dà il titolo a questo libro o come l'altro, intitolato *Io e Majakovskij*, apprezzato proprio per il suo carattere dissacratorio dal massimo esperto del poeta russo, Angelo Maria Ripellino. Il volume, curato da Andrea Mancini, vede tra gli altri i contributi di Nico Garrone e Franco Cordelli, Roberto Benigni, Laura Morante, Lucia Poli, Sandro Schwed.

Fabio Battistini
UN ITINERARIO AL TEATRO.
VERSO IL SACRO

Varese, Emmevi, 2010, pagg. 297

Una vita dedicata al teatro tra regia, scenografia, letteratura, arte: si ripercorrono le passioni di Battistini, recentemente e prematuramente scomparso. Prima da spettatore nella sua città natale Cervia, poi da protagonista lavora, tra teatro sacro e teatro profano, con grandi attrici come Paola Borboni, Anna Proclemer, Adriana Asti. Si ripercorre la sua ricca e complessa carriera in cui il teatro era creazione ogni volta nuova.

Gigi Giacobbe
COS'È IL TEATRO

Messina, Armando Siciliano Editore, 2010, pagg. 167, euro 20

Dal noto critico siciliano una serie di testimonianze, raccolte con passione e dedizione di camerino in camerino, su ciò che il teatro rappresenta nella vita di numerosi artisti (centodieci): dai mostri sacri come Albertazzi e Fo, che danno risposte provocatorie, ad artisti delle ultime generazioni come Arturo Cirillo, che ripercorre la passione teatrale dalla sua infanzia, a Ascanio Celestini, che celebra la figura del teatrante.

PROVE DI DRAMMATURGIA

Corazzano, Titivillus, n. 2 dicembre 2010, pagg. 33

Il dossier del numero di dicembre 2010 di *Prove di drammaturgia*, curato da Laura Mariani e Maria Naddotti, è dedicato al tema della spettacolarità e al rapporto del pubblico con lo spettacolo. Tra i contributi alcune interviste sul tema a Sandro Lombardi (*Il corpo emozionato della spettatrice*), Licia Maglietta (*La verità del gesto*), Ida Marinelli (*In veste di*). Tra le testimonianze interventi di Lisetta Carmi, Isabella Bordoni, Maria Consagra, Anna Leonardi, Annalisa Sacchi, Adelina Suber, Alessandra Cava, Ilaria Palermo, Laura Tarroni e Serena Terranova.

Il Risorgimento del teatro, tra pubblico e privato

di Roberto Rizzente

E sono sette. Era il 2004 quando **Oliviero Ponte di Pino** e **Mimma Gallina**, per la prima volta, decisero di affrontare di petto la difficile situazione in cui versava il teatro italiano, dando seguito alle riflessioni profuse a piene mani nelle pagine di *ateatro.it*. Molto, da allora, è cambiato. L'emergenza si è, se possibile, aggravata. Ma non è scemato l'impegno dei due organizzatori, sempre pronti a introiettare nuova linfa nel corpo del dibattito, senza contributi di sorta – tuttora le Buone Pratiche sono completamente autofinanziate.

In occasione del 150° dell'Unità d'Italia, in concomitanza con i 10 anni di *ateatro.it*, dopo Milano, Napoli, Mira, San Lazzaro di Savena (Bo), tocca alla Cavallerizza di Torino fare gli onori di casa. "Risorgimento!" è il titolo del convegno del 26 febbraio, con riferimento nemmeno troppo velato a un accadimento storico – l'Unità d'Italia – e all'auspicata rinascita del teatro. Novità dell'anno è il mancato confronto/scontro sui numeri della politica. Manca la De Biasi. È piuttosto l'identità del sistema, nel difficile equilibrio tra pubblico e privato, quella che sta a cuore agli operatori. «Con la cultura non si mangia», ha dichiarato Tremonti. Al di là delle cifre, ecco il binario su cui si snoda il dibattito: ha ancora senso elargire soldi pubblici al teatro?

Di suo, la politica dovrebbe sforzarsi di ridefinire la geometria degli interventi. Stante la difficoltà di reperire nuovi finanziamenti – verranno organizzate a questo proposito forme dirette di lotta, come lo sciopero del 27 marzo caldeggiato da ZeroPuntoTre (**Ricci**) –, gli assessorati dovrebbero favorire l'iniziativa privata, detassando il sostegno dei privati alla cultura, come avviene nel mondo anglosassone (**Alfieri**). E, soprattutto, preoccuparsi delle ricadute che le proprie scelte hanno sul territorio. Non sono influenti le destinazioni dei bandi, per citare solo la prima e più virtuosa forma di finanziamento pubblico (**Marinelli**). Di per sé, sono uno strumento utile per aggirare il clientelismo culturale e far emergere nuove istanze creative, in funzione maieutica (**De Santis**). Ma appaiono ancora poco differenziati, «mancano d'immaginazione» (**Linzi**), o, più concretamente, di un'analisi preventiva degli obiettivi, di un supporto adeguato ai soggetti in fase di realizzazione e comunicazione (**Pessione**), e di un'adeguata valutazione dei risultati, che trascenda il dato economico (**Narcisi e Gilio**).

Per contro, gli operatori dovrebbero inventare nuove forme di cooperazione e finanziamento (**Stumpo**), svecchiando il sistema a favore dei giovani e di soggetti plurimi, anche internazionali (**Ariotti, Navello**), moltiplicando le occasioni di scambio e co-produzione (**Belledi e Gilardino, Casorati**), recuperando il rapporto col territorio (**Cristoforetti, Cometti**), non necessariamente metropolitano (**Papa**), colmando il *gap* tra festival e teatri (**Nanni**), e riallacciando il dia-



logo tra pubblico, critici e artisti, come ha fatto, da tre anni a questa parte, Santarcangelo (**Bottioli**). O, nei casi più estremi, inventare nuove e più agili formule di produzione (**Bergamo**) e di circuitazione, magari domestiche (**Allasia, Cuocolo**), o autofinanziate dal pubblico (**Guerrini**).

E, come per i politici, anche i lavoratori dello spettacolo dovrebbero ripensare il proprio ruolo in seno alla comunità. Almeno per quanto riguarda uno degli agenti coinvolti – la critica – questo processo è in atto. È stato stilato sul presente numero di *Hystrio* un decalogo di buone intenzioni per imporre un freno agli abusi dell'esercizio critico (**Cannella**). Il Premio Garrone e Renato Palazzi ribattono i ruoli, conferendo diritto di replica agli artisti e rilanciando il momento conviviale del confronto (**Ottolenghi, Palazzi**). Non si può dire lo stesso di alcuni artisti, se è vero che **Gabriele Vacis**, subito spalleggiato da Marco Maria Linzi, può ancora permettersi di insultare pubblicamente il critico di *Repubblica* Alfonso Cipolla, reo di aver recensito negativamente il suo *Rusteghi*. Di materiale per riflettere, insomma, ce n'è a sufficienza, da entrambe le parti. In attesa che questi stimoli si sedimentino, un esempio di cooperazione virtuosa viene dalla Regione Piemonte. Le politiche istituzionali sono state qui più accorte che altrove. Non si sono accontentate di elargire – dal 1994 al 2010 la spesa per la cultura in Piemonte è quadruplicata, secondo **Bacchella** – ma hanno assecondato le spinte propulsive dal basso, incoraggiando la cooperazione tra i teatri (**Sistema Teatro Torino, Rosso**), nuove formule produttive acca (**Associazione**

Piemonte delle Residenze, Amato), e generi limitrofi (**La Casa del Teatro Ragazzi, Melano**). Ci sono, certo, margini di miglioramento: nel 2008 i fondi sono stati decurtati del 40-50%, il grosso della produzione è Torino-centrica, e lo Stabile fatica, nonostante "Prospettiva", a uscire dalle logiche di mercato seguite dai teatri pubblici (**Martone**). Ma il sistema, nel suo complesso, pare garantire il giusto equilibrio tra pubblico e privato, tutelando gli artisti senza gravare eccessivamente sui soldi dei contribuenti. ★

Teatri d'infanzia: ecco le date

Sono stati resi noti dalla rivista *Eolo* i prossimi appuntamenti festivalieri del Teatro Ragazzi. Si comincia a Torino con *Giocateatro* (12-17 aprile, www.giocateatro torino.it). Dal 12 al 13 maggio, verosimilmente a Milano, è la volta di *Segnali*, a cura del Buratto (www.teatrodelburatto.it). Si prosegue con il Maggio all'infanzia del Teatro Kismet Opera di Bari (19-22 maggio, www.maggioallinfanzia.it) e *Una città per gioco* della Cooperativa Tangram Teatro di Vimercate (3-5 giugno, www.comune.vimercate.mi.it). Dal 9 all'11 giugno a Venezia è la volta di *Sguardi, Festa del Teatro Contemporaneo Veneto* (pptv.sguardi@yahoo.it). Chiudono lo scorcio di stagione, in attesa della Vetrina calabrese di fine settembre, *Via Paal a Gallarate* (16-18 giugno, www.fondazione culturale.gallarate.it), e *I teatri del Mondo* a Porto Sant'Elpidio (15-23 luglio, www.iteatridelmondo.com).

Info: www.eolo-ragazzi.it

ITALIA

Buon compleanno, Artefatti

Venti. Tanti sono gli anni dell'Accademia degli Artefatti. Dal debutto, nel 1911, all'Angelo Mai di Roma, la compagnia si segnala per l'attenzione alla drammaturgia contemporanea anglosassone (Kane, Crimp, Crouch, Ravenhill), le esplorazioni multimediali (due premi Riccione Tiv, nel 1995 e 1998), e l'attività culturale (Short Theatre e Area06). Numerosi i premi vinti, dalla Biennale giovani di Roma del 1999 all'Ubu 2005, fino al Premio della Critica 2010. Fabrizio Arcuri, fondatore del gruppo, è a sua volta co-direttore della Tosse di Genova, curatore di Prospettiva per lo Stabile di Torino e regista del Festival Internazionale delle Letterature di Massenzio a Roma. Per festeggiare l'evento, l'Angelo Mai ha dedicato a marzo una festa alla compagnia.

Info: www.artefatti.org

Nasce il Coordinamento nazionale teatro in carcere

Si è costituito lo scorso 16 gennaio a Urbania nell'ambito del Convegno "Immaginazione contro emarginazione", organizzato dalla rivista *Teatri della diversità*, il Coordinamento nazionale teatro in carcere. La formula prescelta è quella del Comitato di scopo. Presidente e rappresentante legale pro tempore è Vito Minoia, fondatore con Donatella Massimilla e Gianfranco Pedullà. Tra i firmatari, che nei prossimi mesi dovrebbero arrivare a 30, Michalis Traitsis, Grazia Isoardi, Gabriele Boccaccini, Elisabetta Baro, Francesco Mazza, Maria Cinzia Zanellato, Giorgia Palombi, Anna Gesualdi e Giovanni Trono, Maria Teresa Delogu. Obiettivo del Comitato è la condivisione delle informazioni, l'organizzazione di momenti pubblici d'incontro, il censimento delle diverse realtà e la creazione di un database e di coordinamenti regionali.

L'unione fa la forza

In tempi di crisi e di casse comunali vuote o quasi, fondamentali sono i nuovi modelli di organizzazione. I teatri comunali di Romanengo, Soncino e Rudiano, nel cremonese, hanno inaugurato la seconda edizione di Teatri di Pianura, che fa convergere gli sforzi produttivi e le risorse in un'unica stagione, ospitata a turno su un diverso palcoscenico. Discorso analogo per i teatri di Soresina, Orzinuovi e Castelleone, i primi comunali e l'ultimo gestito dall'impresario Bruno Tiberi dell'agenzia Si fa Sera: un fortunato connubio tra pubblico e privato che ha permesso, almeno per l'anno in corso, di continuare l'attività di spettacolo. In attesa di tempi migliori.

Info: www.piccoloparallelo.net, www.teatrosoresina.it

Napoli. Giunta che vai, De Fusco che trovi

«Il dato di partenza è che abbiamo perso le elezioni». Nicola Oddati, Assessore al Comune di Napoli, prova a spiegarla così. Vediamo di capire perché. Marzo 2010, Stefano Caldoro, candidato del centrodestra, strappa dopo dieci anni di giunta Bassolino la presidenza della Regione al centrosinistra. 17 giugno 2010, il cda del Mercadante annuncia l'intenzione di sostituire il direttore artistico Andrea De Rosa, il cui contratto scade nel 2013. 14 settembre, il cda del Trianon licenzia Nino D'Angelo, reo di aver violato il Patto di stabilità con la Regione sancito dal decreto 78 di Tremonti. 20 dicembre, Andrea De Rosa viene definitivamente estromesso dal cda dello Stabile. Al suo posto, Luca De Fusco, già direttore di due rassegne locali come il Festival delle Ville Vesuviane e il Piccolo Festival Europeo di Anacapri. Le ragioni? Le stesse di sempre: il calo presunto degli abbonamenti, l'eccessiva vocazione sperimentale. Andrea De Rosa minaccia di fare causa. La soluzione scontenta tutti: cinque mesi di convivenza tra De Fusco e De Rosa. Fino al cambio, previsto per il primo giugno. «Un normale interregno all'estero», commenta De Fusco a proposito dei costi di gestione, raddoppiati. Passano i mesi. Silenzio. Come in una sinfonia, dove al forte segue il piano. Febbraio 2011. La Fondazione Campania non rispetta il Patto di Stabilità. Morale, vengono revocati tutti i contratti a termine. Rachele Furfaro, presidente del cda, viene sostituita dall'assessore regionale Caterina Miraglia, tutt'ora in forza alla giunta Caldoro. Renato Quaglia, direttore artistico del Napoli Festival, non ci sta. Tempo di avanzare qualche timida controproposta per trattenere il direttore «che ben ha lavorato», ed ecco, pronto, il nome del successore: Luca De Fusco. Il cerchio si chiude. 1 marzo 2011. Luca De Fusco è il nuovo direttore dello Stabile e insieme del Napoli Teatro Festival. A un anno di distanza dalla sconfitta alle elezioni, lo smantellamento del "sistema Bassolino" è completato. Non si tratta di *spoils system*, ci dicono dalla Regione. De Fusco, non è un mistero per nessuno, ha dalla sua l'appoggio di Gianni Letta. La politica prevista per lo Stabile – meno innovazione, più tradizione, possibilmente con meno soldi pubblici – piace alla Regione. «Il dato di partenza è che abbiamo perso le elezioni». Se Oddati ha mancato il bersaglio, l'ha fatto per un vizio di forma. **Roberto Rizzente**

Ancora sull'affaire Imaie

Nuova puntata dell'*affaire Imaie*: il gruppo Artisti 7607, capitanato da volti noti come Elio Germano e Neri Marcorè, ha minacciato in una conferenza stampa svoltasi al Teatro Eliseo di Roma lo scorso 4 febbraio, di lasciare l'istituto (ormai Nuovo Imaie) e di affidarsi ad agenzie internazionali per la gestione dei diritti connessi alla riutilizzazione delle loro opere in tv e homevideo. In tempi di digitale terrestre, le casse dell'Imaie dovrebbero arricchirsi di risorse, in parte da destinare a produzione e ricerca: un'ancora di salvezza in tempi di crisi e di Fus ridotto all'osso. Peccato che questo patrimonio si trasformi nell'ennesimo motivo di scontro.

Info: www.nuovoimaie.it, www.imaie.it, www.artisti7607.com

Argot per il contemporaneo

Torna, per il terzo anno consecutivo, Argot Off - Un sentiero per il futuro, la rassegna di drammaturgia contemporanea promossa dal Teatro Argot Studio di Roma. Sei i progetti in scena, dal 23 maggio al 12 giugno 2011. Al termine della rassegna, la webzine *Teatro e critica*, la direzione artistica del teatro, il pubblico, la redazione del *Tamburo di Katrin* e Antonio Audino, critico del *Sole24Ore* e Radio Rai 3, decreteranno un vincitore, cui verrà garantita una settimana di repliche nella stagione ufficiale del prossimo anno. Per l'occasione, la redazione di *Teatro e critica* curerà un ciclo di incontri tra pubblico, artista e un gruppo critico di affiancamento.

Info: www.teatroargotstudio.com

Il centro del discorso

È andato a Mariano Dammacco per *L'ultima notte di Antonio* il Premio della Giuria de "Il Centro del Discorso". Menzione anche per Salvatore Zinna con *La repubblica dei morti viventi*. I due testi, selezionati da una giuria composta da Arturo Cirillo, Va-

lentina Diana, Giovanni Giovanetti, Osvaldo Piliego, Andrea Porcheddu e Werner Waas (presidente), verranno pubblicati sulla rivista *Il primo amore* di Effigie Edizioni. Giunto alla seconda edizione, il premio è promosso da Induma Teatro con la collaborazione, tra gli altri, del Festival Castel dei Mondi di Andria, Short Theatre Festival di Roma e Manifatture Knos.

Info: www.manifattureknos.org

In onda su Radio2 scrittura teatrale in diretta

È partito a febbraio il nuovo progetto di scrittura in diretta curato da RaiTunes, programma di divulgazione musicale condotto da Alessio Bertalot, in onda su Radio2. Illustratori, fumettisti, *street artist* e, da ultimo, scrittori e drammaturghi vengono invitati in studio a comporre immagini o testi ispirati al pezzo musicale introdotto da Bertalot. Il pubblico, grazie allo *streaming*, può seguire in diretta l'originale esperimento. Tra i primi ospiti, Babilonia Teatri, Bergonzoni, Ricci e Forte, Scimone e Sframeli, Emma Dante, alternati a scrittori come Aldo Nove, Sandro Veronesi e Amélie Notherm.

Info: www.raitunes.rai.it

Riparte il Trianon di Napoli

Il Teatro Trianon Viviani, storico teatro votato alla commedia e alla canzone tradizionali napoletane, sembra lentamente riprendere l'attività. Intanto è stato nominato un nuovo consiglio d'amministrazione: la regione Campania, socio di maggioranza, ha eletto il presidente Luigi Maria Rocca e il membro del consiglio Antonio Coviello, mentre la provincia di Napoli, socio di minoranza, ha scelto come proprio rappresentante Luigi Rispoli. Difficile compito di questo nuovo Cda è risanare il buco economico del teatro e pensare al suo rilancio.

Info: www.facebook.com/pages/teatro-del-popolo-TRIANON-VIVIANI

Fus: verso il reintegro

438 milioni, «anzi qualcosa di più». 149 milioni di reintegro per lo spettacolo, 80 per la conservazione dei beni culturali e 7 per gli istituti culturali. A tanto ammonterebbe la quota corrente del Fus, riportato ai livelli dello scorso anno. Lo ha annunciato a sorpresa il sottosegretario Gianni Letta al termine del Consiglio dei Ministri del 23 marzo. In attesa di conferme – ancora attendiamo il Ministero alla prova dei fatti – la manovra va a compensare gli squilibri causati dal decreto Milleproroghe di dicembre. Per finanziare il decreto sarebbero stati previsti degli aumenti di uno o due centesimi delle accise sulla benzina, invece del tanto temuto euro sui biglietti del cinema. Il provvedimento, ultimo regalo del Ministro dimissionario Bondi (al suo posto Giancarlo Galan, che lascia il Ministero dell'Agricoltura, affidato a Saverio Romano) mira a «dare stabilità negli anni al Fus» e a «rendere strutturale il tax credit». Soddisfazione, nonostante il persistere dei problemi, è stata espressa dall'Agis e dalle Organizzazioni Sindacali, che hanno sospeso il sit-in e gli scioperi del 24-25 marzo. **Marta Vitali**

Duse o non Duse, questo è il problema

Terminata il 31 dicembre scorso la gestione dello scomparso Eti, la storica sala bolognese è passata sotto la direzione di Guido Ferrarini del teatro Dehon. Il Duse, scampata la chiusura, ha ora un articolato cartellone, inaugurato a gennaio da una *Lectura Dantis* dello stesso Ferrarini e che si concluderà il 3 maggio con un concerto diretto da Daniel Harding. Incerto, invece, il destino dei lavoratori del teatro: se i 28 contrattisti a tempo indeterminato dovrebbero essere riassorbiti negli uffici bolognesi del Mibac, per i 10 a tempo determinato si prospetta la disoccupazione.

Info: www.teatroduse.it

Roman e il suo cucciolo dalla scena allo schermo

Dopo il grande successo teatrale di *Roman e il suo cucciolo* (foto sotto), adattamento del crudo testo *Cuba and his Teddy Bear* di Reinaldo Povod patrocinato da Amnesty International,



Alessandro Gassman firmerà nel 2012 la regia della versione cinematografica, con la sceneggiatura di Vittorio Moroni. Portata in scena negli anni '80 a Broadway da Robert De Niro e Ralph Macchio, la storia avrà per sfondo la comunità rumena del Casilino, un quartiere romano.

Silvio Castiglioni al Crt

Difficile colmare il vuoto lasciato, lo scorso gennaio, da Sisto Dalla Palma. Ma, come si dice in gergo, «the show must go on». Il figlio del professore, Jacopo Dalla Palma, neopresidente del Crt, ha nominato Silvio Castiglioni direttore artistico del teatro. Compagno di avventura dello storico teatro, di cui è cofondatore, nel 1974, regista, attore, formatore, collaboratore della Compagnia Lombardi-Tiezzi, Castiglioni ha diretto, tra il 1998 e il 2005, il Festival di Santarcangelo, dopo l'esperienza di condirettore tra il 1994 e il 1997 con Leo de Berardinis.

Info: www.teatrocrt.it,
www.silviocastiglioni.com

Krypton alla direzione del Comunale di Scandicci

Dopo vent'anni di residenza, la compagnia Krypton, già vincitrice del bando Scandicci Cultura, ha ottenuto la gestione diretta del Teatro Studio di Scandicci. Il Comune, causa la riduzione delle risorse, ha dovuto passare dal partenariato alla concessione di servizio. Il bando di affidamento è stato presieduto da una giuria composta da Giovanna Marinelli, Mimma Gallina e Simonetta Pecini. La stagione prende il titolo di "Witness Testimoni", nel nome di un teatro, sottolinea il direttore Giancarlo Cauteruccio, che sia luogo di testimonianza.

Info: www.compagniakrypton.it

Una carta di credito per la cultura

Una "card" per sostenere musei e teatri: è l'iniziativa lanciata da Michele Coppola, assessore alla cultura della regione Piemonte. Si tratta di una carta di credito che dovrebbe permettere di accumulare risorse tramite una percentuale fissa e automatica sulle transazioni finanziarie. Il passo successivo prevede una *community* online e un sito dedicato, a disposizione dei titolari della carta. La giunta regionale ha già pronto il bando per individuare il circuito che s'incaricherà dell'emissione e gestione della "card" per la cultura.

Info: www.regione.piemonte.it

Arlecchino in 3D

Quindici minuti di produzione tridimensionale per una versione ridotta della commedia *Arlecchino servitore di due padroni*, nella rivisitazione di Giorgio Strehler con Ferruccio Soleri. Questo l'accordo raggiunto tra il direttore del Piccolo Teatro di Milano Sergio Escobar e la Rai, in vista della futura circolazione nel mercato, nei prossimi tre anni, di circa 56 milioni di televisori 3D. Il filmato, di grande impatto, potrà essere comodamente visionato dagli spettatori sul divano di casa con gli appositi occhiali, proprio come *Avatar*.

Info: www.piccoloteatro.org

Circensi di tutto il mondo, unitevi!

È nata a Torino presso l'Agis, dove avrà anche la sua sede, la Fisac, ossia la Federazione Italiana delle Scuole di Arti Circensi, presieduta da Paolo Stratta, direttore della Scuola di Circo Vertigo di Grugliasco (To). Matteo Lo Prete, Martina Favilla, Claudia Busi, Catia Fusciardi e Bernhard Weissteiner completano il consiglio direttivo. Fra gli scopi dell'associazione, quello di rappresentare gli interessi delle scuole di circo in sedi istituzionali, nonché ottenere il riconoscimento della professione dell'artista e dell'insegnante di arti circensi.

Info: www.federazione Scuole Circo.it

Auditorium Ravello, l'Europa chiede i conti

Inaugurato nel gennaio del 2010, il nuovo auditorium di Ravello, progettato da Oscar Niemeyer, è stato utilizzato soltanto due volte. Una gestione, dunque, piuttosto deludente, tanto da condurre l'Unione Europea, che ha contribuito con 5 milioni di euro alla costruzione dell'ambizioso spazio, a domandare alcuni chiarimenti e a prospettare alla regione Campania l'eventuale richiesta di rimborso dei fondi avuti nel caso in cui non si ottengano risposte convincenti.

Info: www.fondazioneravello.it

Expo 2015, protesta degli artisti

È disponibile sul sito www.firmiamo.it/expocultura la petizione per protestare contro il primo bando per la cultura Expo 2015. A fronte del miliardo e mezzo d'investimenti pubblici, suona irrisoria la richiesta avanzata agli artisti milanesi di prestare, lo scorso 5 febbraio, la propria opera gratuitamente, pagando per giunta l'agibilità Enpals. Tra le iniziative nate a corollario della protesta, segnaliamo su Facebook il gruppo LavorArTe.

Info: www.studio28.tv

Morto Daniele Formica

Daniele Formica, attore, regista, autore, doppiatore, è morto lo scorso febbraio per un cancro al pancreas. Classe 1949, nativo di Drogheda, in Irlanda, si è affermato nel 1975 con lo sceneggiato musicale *Dal primo momento che ti ho vista* e nel 1979 con il *Trio Beckett*, su consiglio di Romolo Valli, allora direttore del Festival dei Due Mondi di Spoleto. Tra le apparizioni più note degli anni Ottanta, *Ricchi, ricchissimi, praticamente in mutande* e *Linda e il brigadiere* nei Novanta.

2 quartieri, 2 Ambra che ripartono

Dopo il naufragio dell'esperienza all'Ambra Jovinelli, il gruppo teatrale legato a Serena Dandini si è trasferito nel quartiere popolare romano della

Garbatella, in piazza Giovanni da Triora. Il nuovo spazio è diretto da Piovani, Marcorè e Celestini. Intanto l'Ambr Jovanelli, situato nel quartiere Esquilino, ha riaperto una nuova stagione sotto la direzione di Officine Teatrali, dichiarando di fare a meno dei fondi pubblici. Tra gli ospiti più importanti Rocco Papaleo e Roberto Saviano.

Info: www.ambrajovinelli.org,
www.ambrallagarbatella.eu

Chiuso per lite il Sociale di Mantova

Al Teatro Sociale di Mantova è lite tra i proprietari del teatro lirico (il Condominio dei Palchettisti) e il gestore Carlo Pesta. Per i primi il contratto triennale di gestione è stato risolto anzitempo; non è così per Pesta, che vanta crediti insoluti. La guerra, a colpi di avvocati, si risolve per il momento con la chiusura del teatro. A supplenza, intanto, i melomani mantovani potranno consolarsi al Cinema Ariston che proietterà, fino a luglio, la stagione lirica via satellite. Appuntamenti, tra gli altri, con l'Opéra di Parigi e il Metropolitan di New York.

Info: www.teatromantova.com

Il musical inedito di Luigi Pirandello

Sarà Antonio Calenda a mettere in scena la commedia musicale inedita che Pirandello compose nel 1930 per il mercato statunitense e che non fu mai rappresentata. Scritto in francese e intitolato *C'est ainsi*, il musical venne poi tradotto in inglese con il titolo *Just like that*, ma non fu mai allestito a causa di una serie di contrasti fra i collaboratori di Pirandello. Dopo 80 anni, la commedia debutterà ora allo Stabile di Trieste, inaugurando il redivivo festival dell'Operetta.

Info: www.teatroverdi-trieste.com

Nasce Asiddanza

È nata Asiddanza-Associazione Scuole Italiane & Docenti di Danza. Tra i comitati istituzionali, il rinnovamento delle regole che presiedono la formazione nel settore. Il direttivo, in carica per un anno, è composto da Daniele Sterpetti di Duncan 3.0 a Roma (presiden-

te), i vicepresidenti Franca Ferrari (Cimd, Milano) e Antonio Cioffi (Amsd Marche), e i consiglieri Paola Sorressa (Profession Dance, Ladispoli) e Giampaolo Zoli (Mousike, Bologna).

Info: www.asiddanza.it

Premio Valeria Moriconi

Monica Guerritore è la "nuova Protagonista della scena" del Premio Internazionale Valeria Moriconi. Sonia Antinori e Nicoletta Robello sono invece le vincitrici della sezione "Futuro della scena". Giunto alla seconda edizione, il Premio è curato dall'omonimo Centro, gestito a Jesi dalla Fondazione Pergolesi Spontini col concorso del Comune e dell'Amat.

Info: www.centrovaleriamoriconi.org

Accordo Agis-sindacati

L'Agis-Anec del Piemonte Valle d'Aosta ha firmato con i sindacati Snc-Cgil, Fisterl-Cisl, Uilcom-Uil, un protocollo d'intesa che permette alle imprese di attivare la cassa d'integrazione in deroga o i contratti di solidarietà. Si è anche decisa la creazione di un Osservatorio con il duplice compito di individuare le problematiche che affliggono il mondo dello spettacolo e di escogitarne possibili soluzioni.

Aida a San Siro

Ci avevano provato *I promessi sposi* di Michele Guardì. A distanza di un anno, San Siro riapre le porte allo spettacolo: è fissato per l'11 giugno il debutto di *Aida*, a cura di Swiss World Opera. Chiuderà il ciclo, il 30 giugno e il 1 luglio, *Notre Dame de Paris*, il musical di Riccardo Cocciante e Luc Plamondon, a Milano per il tour del decennale.

Info: www.sansiro.net

San Carlo: Segalini «licenziato in tronco»

Lo scorso gennaio, dopo solo sei mesi alla direzione artistica del San Carlo di Napoli, Sergio Segalini è stato licenziato dai vertici del Teatro. La rottura sembra avvenuta a seguito di alcuni giorni di «ingiustificata reperibilità» nel periodo natalizio da parte di Segalini, che subito si è rivolto ai propri

avvocati. Segalini, tra le altre cose, è stato direttore artistico alla Fenice di Venezia e responsabile musicale al Festival di Spoleto.

Info: www.teatrosancarlo.it

In Piemonte il Comitato Emergenza Cultura

Alcuni operatori dello spettacolo del Piemonte hanno recentemente dato vita a un Comitato Emergenza Cultura, con il duplice scopo di sensibilizzare l'opinione pubblica sui valori della cultura e di costruire una piattaforma di proposte da sottoporre alle istituzioni pubbliche. Fra i primi atti del Comitato, la stesura di una Carta Emergenza Cultura, un appello

che ha già raccolto molte firme di sostegno.

Info: comitatoemergenzacultura@gmail.com

Saltata la Giornata Mondiale del Teatro

Lo scorso 27 marzo non si è celebrata la Giornata Mondiale del Teatro istituita nel 2009. Il comitato preposto all'organizzazione – costituito, tra gli altri, dal direttore del Piccolo di Milano Sergio Escobar e dal presidente dell'Agis Paolo Protti – ha dichiarato che dopo le decisioni prese dal Ministero per la Cultura e lo Spettacolo non ci fosse niente da festeggiare. Al posto della celebrazione, una giornata di protesta.

Arrivano i festival!

E alla fine, sono arrivati festival. Nonostante i tagli. Nonostante la scomparsa dell'Etì. L'insussistenza del Ministero. Si comincia a Firenze, tra il 3 e il 28 maggio, con la XVIII **Fabbrica Europa** (www.fabbricaeuropa.net): tra le ospitalità, Alain Platel, Virgilio Sieni, o *Displace #2* dei Muta Imago. A ridosso dell'estate, imperdibili rimangono **Primavera dei Teatri** a Castrovillari (29 maggio- 5 giugno, www.primaveradeiteatri.it) e il **Festival delle Colline Torinesi** (3-23 giugno, www.festivaldellecolline.it): segnaliamo per il primo il Premio Tondelli 2009 Maria Teresa Berardelli (*Il paese delle ombre*), Vincenzo Pirrotta (*Sacre-Stie*) e Musella/Mazzarelli (*Crack Machine*), per l'altro, Fanny&Alexander (*T.E.L.*), Spregelburd (*L'entetement*) e Beppe Rosso (*Nord Ovest*). Dedicato al centenario di Gian Carlo Menotti è il **Festival di Spoleto 54** (24 giugno-10 luglio, www.festivaldispoleto.com), con appuntamenti di sicuro interesse come *Amelia al ballo*, prima opera del maestro, la personale di Corella Ballet (foto sotto di Manuel de los Galanes) e *La modestia* di Spregelburd, diretta da Ronconi. C'è grande attesa, rimanendo nel Centro Italia, per la prima edizione firmata da Andrea Nanni al **Festival Inequilibrio** di Castiglioncello (1-10 luglio, www.armunia.eu), con le coproduzioni di Civica, Sieni, Lucia Calamaro e Teatro Sotterraneo, e per quella curata da Ermanna Montanari a **Santarcangelo** (8-17 luglio, www.santarcangelofestival.com), con Armando Punzo, Sonia Bergamasco, Teatro della Valdoca, Roberto Latini e l'Accademia degli Artefatti. In attesa di conoscere il destino di Mantova **Arlecchino d'oro**, diretto quest'anno, dopo l'addio di Pasetti, da Gianni Rottichieri (www.teatrofestival.org), chiude questo assaggio di stagione **Teatro a Corte 2011** (7-24 luglio, www.teatroacorte.it), sempre più all'avanguardia grazie alle molte realtà (Zerogrammi, la vetrina russa), i progetti per i giovani (nuove sensibilità), e la spettacolarità di esperienze limotrofe come quella del *nouveau cirque*. **Roberto Rizzente**



Nasce il polo teatrale fiorentino

Il sindaco di Firenze Matteo Renzi e il ministro Bondi hanno siglato un protocollo d'intesa in materia di gestione economica delle attività culturali della città. Per quanto riguarda il teatro, la priorità era quella di garantire il funzionamento della Pergola, un tempo gestita dall'Eta. L'accordo raggiunto prevede che il Comune di Firenze, rinvigorito dai 3,5 milioni di euro annui provenienti dagli incassi degli Uffici (20% del totale, secondo un recente accordo col Mibac), finanzia la storica sala cittadina con 500mila euro all'anno, a cui si aggiungerà il milione stanziato annualmente dalla Cassa di Risparmio Fiorentina e che servirà anche a coprire le spese per il personale. Non solo, il teatro La Pergola diventerà il fulcro di un nuovo e ambizioso polo teatrale cittadino, di cui farà parte anche il Niccolini, da quindici anni chiuso e in attesa di restauri. A capo di questo sistema teatrale fiorentino, Matteo Giorgetti, attuale direttore-manager della Pergola. L'ambizioso progetto, nondimeno, ha suscitato qualche perplessità fra gli operatori teatrali locali, scettici sulla possibilità che esso possa trasformarsi in realtà e rosi dal dubbio che si tratti dell'ennesima operazione propagandistica. **Laura Bevione**

Ex-aequo per Equilibrio

Assegnato da una giuria internazionale all'interno di Equilibrio-Festival per la nuova danza, il premio Equilibrio 2011 è andato ex-aequo a Giulio D'Anna per lo spettacolo *Parkin'son* e a Valentina Buldrini e Martina La Ragione per la coreografia *Will*. Selezionati da una rosa di otto finalisti, le due compagnie hanno ricevuto un contributo di euro 7.500 ciascuna, per sviluppare il progetto in vista della prossima edizione del festival.

Info: www.auditorium.com

Il ritorno dell'Olmotto

Tra le tante sale teatrali che chiudono in tutta Italia, ce n'è una che riapre. Si tratta dello storico teatro Olmotto di Milano. L'inaugurazione vera e propria è fissata per il prossimo maggio (quando i lavori di ristrutturazione saranno conclusi), ma la stagione ha già avuto il suo avvio presso il Teatro Blu. Per la nuova stagione, la sala verrà gestita dall'Associazione Duende in tandem con la Skené Company.

Info: www.teatrolmotto.it

Il saluto di Placido a Tor Bella Monaca

Michele Placido ha recentemente annunciato le sue dimissioni dall'incarico di direttore artistico del teatro di Tor Bella Monaca. L'attore, che dichiara di non aver mai ricevuto compensi per la sua attività, si dice soddisfatto della solida identità artistica conquistata del teatro che, quindi, ora non avrebbe più bisogno della sua collaborazione.

Info: www.teatrotorbellamonaca.it

Shakespeare in siciliano

Troppu trafficu ppi nenti, ossia *Molto rumore per nulla* tradotto in siciliano. Ideatori dell'originale operazione sono Andrea Camilleri e il regista Giuseppe Dipasquale, che presentano il loro testo come il frutto di un fortunato ritrovamento nelle polverose casse di un teatro. La commedia, composta in un fantasioso messinese del Cinquecento, vorrebbe suggerire origini siciliane per Shakespeare, drammaturgo cui sono state attribuite le identità più varie e insolite.

Cambio di guardia all'Arena di Verona

Fresco di nomina ministeriale nel consiglio d'amministrazione della Fondazione Arena di Verona, Sergio Cinquetti, ex vicesindaco di Negrar (Valpolicella), sostituisce il consigliere Giulio Violati, passato ad altro incarico. A chi critica la scarsa dimestichezza di Cinquetti con il mondo della lirica, l'imprenditore risponde di essere pronto a mettere «entusiasmo e passione a disposizione della città».

Info: www.arena.it

Apri a Roma il Preneste

Nasce a Roma il Teatro Centrale Preneste, nella zona del Prenestino e del Pigneto in collaborazione con VI municipio e Ruotalibera Teatro. Il teatro, composto di 180 posti e dotato di gradinata retraibile e palcoscenico modulare sarà destinato in particolare alle nuove generazioni e alla ricerca, un vero e proprio centro di arti e cultura, fulcro di aggregazione e incontro per il quartiere e le scuole del territorio.

Info: www.ruotalibera.eu

Un nuovo teatro a Poggio Rusco

Nel mantovano, a Poggio Rusco, paesino di Arnoldo Mondadori, è stato inaugurato un nuovo teatro auditorium. La realizzazione, curata da uno studio di Monaco di Baviera, già responsabile della ricostruzione della Fenice di Venezia, ha privilegiato l'acustica, facendone lo spazio ideale per concerti e incontri culturali.

Info: www.teatroauditorium.it

Teresa Ludovico al Kismet di Bari

Dopo sei anni, Roberto Ricco passa il testimone della direzione artistica del Kismet Opera di Bari a Teresa Ludovico, da oltre dieci anni regista e coordinatrice delle attività artistiche del gruppo. Il passaggio segna per il teatro l'avvio di un lavoro di rinnovamento che continuerà a potenziare, tuttavia, l'incontro fra le arti, la valorizzazione del territorio e la transnazionalità.

Info: www.teatrokismet.org

Agcom e la tutela del diritto d'autore

L'Agcom, l'autorità per le garanzie nelle comunicazioni, ha approvato un nuovo testo sulla tutela del diritto d'autore, che da un lato punta a promuovere l'offerta di contenuti in rete, dall'altro mette a disposizione strumenti utili a combatterne la fruizione illegale. Soddisfazione per il pacchetto d'iniziativa è stata espressa dal presidente di Confindustria Cultura Italia Paolo Ferrari.

Info: www.agcom.it

Premio Nazionale di Corti Teatrali

La prima edizione di Net (Nuove Entità Teatrali), premio nazionale di corti teatrali, è stata vinta dallo spettacolo *Io Confesso* della compagnia Uscite d'Emergenza. Organizzato dall'Associazione culturale Art Lab, patrocinato dal Municipio XVII e ospitato dal Teatro San Genesio di Roma, il premio ha assegnato al progetto vincitore un contributo di euro 1.500.

Info: artlabassociazione.blogspot.com

Teatro Ditrammu

Il Ditrammu di Palermo, con i suoi 52 posti, è considerato uno dei teatri più piccoli d'Europa ma vanta moltissime iniziative e attività in ogni ora del giorno, grazie alla dedizione dei suoi animatori, Vito Parrinello e Rosa Mistretta. Ora, poi, il Ditrammu ha anche un nuovo sipario ignifugo, realizzato dall'impresa pugliese Italteatri.

Info: www.teatroditrammu.it

La tragica scomparsa di Sonia Bonacina

Un tragico e assurdo incidente stradale è costato la vita all'attrice Sonia Bonacina (foto sotto). Appena 28 anni, Sonia era la compagna del regista Roberto Trifirò. Era con lui in via Mac Mahon, a Milano, quando, lo scorso 30 gennaio, è stata schiacciata dal semaforo, abbattuto da una Ford Ka lanciata a tutta velocità. L'attrice era in scena all'Out Off con *Le furberie di Scapino*, regia dello stesso Trifirò.

A Teatro nel Lazio

"A Teatro nel Lazio" è il titolo dell'iniziativa lanciata dall'Atcl (Associazione Teatrale fra i Comuni del Lazio) che coinvolge ben 120 compagnie impegnate ad allestire i propri spettacoli nei teatri della regione, per un totale di 230 recite. Non soltanto i grandi nomi della scena nazionale, ma anche giovani compagnie emergenti e, poi, un ricco cartellone di dibattiti e incontri pubblici.

Info: www.atcllazio.it



Luisi e Nanetti per il Carlo Felice

Il maestro genovese Fabio Luisi ha accettato di diventare consulente artistico del Teatro Carlo Felice di Genova, incarico per il quale non riceverà alcun compenso. Durante l'anno in corso, il maestro dirigerà per il teatro due opere, oltre al Concerto di Capodanno. Giorgio Nanetti, ex Ansaldo, è invece il nuovo direttore del personale, dopo le dimissioni di Renzo Fossati.

Info: www.carlofelice.it

Girulà senza galà, è polemica

Il Premio del teatro partenopeo "Girulà", giunto alla sua sedicesima edizione, quest'anno ha annunciato i suoi vincitori senza cerimonia e consegne ufficiali, bensì soltanto con una conferenza stampa e riconoscimenti assegnati virtualmente. Alla base della scelta, spiega Francesca Rondinella, una degli organizzatori, la mancanza di fondi e la difficoltà di ottenere uno spazio idoneo alla cerimonia. Tra i premiati di quest'anno Monica Nappo, Enrico Maria Lamanna e Antonio Latella.

A Siani un premio alla solidarietà

Questa volta Alessandro Siani non ha ottenuto un premio per una performance sul palco, bensì per l'impegno che da anni dedica per promuovere l'attività di Ela Italia Onlus, impegnata nella ricerca contro malattie invalidanti (come le leucodistrofie) che colpiscono per la maggior parte i bambini. L'assegnazione del "Premio Elia" si è svolta a Napoli lo scorso dicembre.

Info: www.elaitalia.it

C.Re.S.Co sbarca online

È disponibile online il sito di C.Re.S.Co., Coordinamento delle Realtà della Scena Contemporanea. Tra le novità il logo, un forum per il dibattito, un vademecum per i lavoratori dello spettacolo, il form per l'iscrizione e il calendario degli incontri. Utili i rimandi a letm, rete internazionale per le

performing arts, Efa, associazione europea dei festival, l'osservatorio sulle politiche culturali e il portale legislativo della Comunità europea.

Info: www.progettocresco.it

Una strada per Peppino

«Via Peppino De Filippo, attore e commediografo»: così recita l'indicazione posta all'inizio della strada che porta da via Foria al Teatro di San Ferdinando, Napoli, il quale si affaccia – guarda un po' – su piazza Eduardo De Filippo. Intanto, il gruppo di ricerca coordinato dal prof. Sabbatino dell'Università Federico II della città partenopea dichiara di aver ritrovato testi inediti di Peppino e ne promette la pubblicazione entro un anno.

Info: www.provalisa.altervista.org

Nasce il campus della Scala

In Via Santa Croce 18, a Milano, sorge la nuova sede scolastica per gli allievi dell'Accademia del Teatro alla Scala, grazie all'accordo tra il Comune e la Fondazione dell'Accademia. Il convitto ospiterà 34 posti letto oltre alla scuola media e il liceo, nuove aule, laboratori e uffici, pronti ad accogliere i giovanissimi talenti che ogni anno giungono all'Accademia da tutto il paese e che oggi vanta ancora ben novecento studenti.

Info: www.teatroallascala.org

Danza, dal San Carlo alla fama internazionale

La ballerina napoletana Ambra Vallo, già star del corpo di ballo Royal Birmingham, ha raggiunto un riconoscimento mondiale comparando sulla copertina di *Dancing Times*. E la Vallo non è l'unica étoile uscita dalla scuola del San Carlo a ottenere in pochi anni il successo internazionale. Vedi anche lo strepitoso successo di Carlo Di Dio a San Diego, segno che la scuola partenopea è una tra le migliori al mondo.

Maggio Fiorentino dedicato ai giovanissimi

La sovrintendente del Maggio Musicale Fiorentino Francesca Colombo



ha dichiarato che il primo obiettivo del festival è avvicinare i giovani under 18 al mondo della musica, dell'opera e della danza. Tra le principali iniziative, biglietti scontati per le prove aperte, materiali scaricabili online, incontri a teatro e nelle scuole con gli artisti e spettacoli pensati per soddisfare i gusti delle nuovissime generazioni.

Info: www.maggiofiorentino.com

Roma ore 11 in video

Dopo la messinscena di Artisti Riuniti al Piccolo Eliseo di Roma, lo spettacolo di teatro civile *Roma ore 11* diventerà presto anche un prodotto audiovisivo, firmato, gratuitamente, da Giuliano Montaldo e prodotto da Marica Stocchi. Appena concluso, il video verrà distribuito in abbinata editoriale con il libro di Petri cui è ispirato, edizioni Minimum Fax e Sellerio.

Info: www.artistiriuniti.it

Addio alla costumista Anna Anni

Ultimo saluto, lo scorso gennaio, alla costumista Anna Anni, morta a Firenze all'età di 84 anni. Collaboratrice di grandi registi come Franco Zeffirelli e star del cinema e dello spettacolo del calibro di Maria Callas, Luciano Pavarotti, Carla Fracci, Anna Magnani e Fanny Ardant, Anna aveva partecipato, in ultimo, al kolossal *Aida* all'Arena di Verona e ai film *Un té con Mussolini* e *Callas forever*, diretti da Franco Zeffirelli.

Apri il museo di lirica a Palazzo Forti

Un'opera di completa riorganizzazione dell'offerta museale cittadina investe la città di Verona. L'operazione annun-

ciata dal sindaco Tosi è frutto dell'accordo tra il Comune e la Fondazione Cariverona e vedrà la Galleria d'arte moderna e contemporanea a Palazzo Forti cedere il posto al museo della lirica, in cui saranno inoltre ospitati gli uffici della Fondazione Arena.

F.I.S.Co.a Bologna

Si terrà a Bologna dall'8 al 15 aprile F.I.S.Co., Festival Internazionale sullo Spettacolo Contemporaneo. Titolo dell'XI edizione, curata da Xing, è "Segue", tra gli ospiti Jonathan Burrows/Matteo Fargion (foto sopra) e Mette Edvardsen, tra gli eventi il Critical Cab, esperimento di critica itinerante ove il pubblico è accompagnato in macchina da cinque artisti italiani.

Info: www.xing.it, www.xing-fisco.it

Storie altoatesine di un teatro di confine

"Stadttheater/Teatro Civico/Teatro Verdi di Bolzano 1918-1943. Storia di un teatro di confine" è il titolo della mostra promossa dall'Assessorato alla Cultura alla Galleria Civica di Bolzano. Accompagna la ricca esposizione un volume monografico, curato da Massimo Bertoldi e Angela Mura, sulle caratteristiche architettoniche e la storia dell'edificio. Fino al 26 giugno.

Info: www.bolzano.net

Cerchiai alla Fondazione Ravello

Fabio Cerchiai è il nuovo presidente della Fondazione Ravello, guidata negli ultimi otto anni da Domenico De Masi. Fra le attività della Fondazione, l'organizzazione del noto Ravello Festival. Designato anche il Cda, con Alberto Di Ferrante, Adriano Bellacosa e Michelangiolo Mansi.

Info: www.fondazioneravello.it

Bernabini a Federdanza

La critica di danza e direttrice della rivista *Danzasi* Francesca Bernabini è stata confermata al prossimo triennio di presidenza della federazione Agis Federdanza. Vicepresidente è Mario Crasto De Stefano. Completano l'ufficio di presidenza Raimondo Arcolai, Danila Blasi, Valentina Marini, Silvano Patacca e Augusto Radice.

Smeraldo a Eataly

Sembra essere ormai ufficiale la notizia che il Teatro Smeraldo di Milano sia prossimo alla chiusura. Le trattative con il Comune per ottenere una nuova sede (forse l'Arcimboldi?) sono aperte. Nel frattempo il patron Longoni sta discutendo con Oscar Farinetti, creatore di Eataly, che vorrebbe trasformare lo spazio nel nuovo tempio del cibo italiano.

Info: www.teatrosmeraldo.it,
www.eataly.it

Ar.Tè debutta con Vargas Llosa

È nato Ar.Tè, un nuovo soggetto teatrale generato dall'unione tra la Cooperativa Argot di Roma e l'Associazione Teatro Mancinelli di Orvieto. Ar.Tè ha proposto come prima produzione *Appuntamento a Londra*, dello scrittore peruviano Vargas Llosa, regia di Maurizio Panici, con Pamela Villoresi.

Info: www.teatromancinelli.it



Premio Lidia Petroni

Match di Mo 'O Me Ndama (foto sotto di Marco D'Elia) è il progetto vincitore del Premio alle arti Lidia Petroni, promosso da Idra-Independent Drama Residence/Teatro Inverso presso il Teatro Casazza. Per la compagnia, 10/15 giorni di prove presso la Residenza Idra/Teatro Inverso e un premio di euro 1.000.

Info: www.teatroinverso.it

Il Libero torna a casa

Il 3 febbraio si è ufficialmente riaperta la stagione al Teatro Libero di Milano. Dopo la chiusura dello spazio teatrale dichiarato inagibile e un trimestre di "tournée" in altre sale cittadine solidali con il direttore artistico Corrado d'Elia la compagnia ha ripreso possesso della sua casa in via Savona.

Info: www.teatropripossibili.it

Girondini e l'Anfols

Francesco Girondini, sovrintendente della Fondazione Arena di Verona, è stato eletto all'unanimità presidente dell'Associazione Enti Lirici Anfols, che riunisce le 14 fondazioni liriche e sinfoniche italiane. Sempre all'unanimità l'assemblea dell'associazione ha nominato alla vicepresidenza Giuseppe Ferrazza.

Ernani al Comunale

Francesco Ernani, già a capo dell'ente lirico veronese e dell'Opera di Roma, è il nuovo sovrintendente del Teatro Comunale di Bologna. Successore di Marco Tutino, Ernani è stato selezionato dal Cda del Teatro dopo un lungo dibattito.

Info: www.comunalebologna.it

Censura per Eluana

È stata cancellata a febbraio al Teatro ReGiò di Reggio Emilia una replica di *Una questione di vita e di morte - veglia per E.E.* di Ultimaluna/Teatro Invito. Lo spettacolo, centrato sul "caso Englaro" e l'eutanasia, è stato boicottato dalla Curia su sollecito di un gruppo di fedeli della parrocchia di Rio Saliceto.

Info: www.ultimaluna.org

Arcolai è il nuovo presidente dell'Adep

È Raimondo Arcolai, già membro dell'Amat, il nuovo presidente dell'Adep, Associazione Danza Esercizio e Promozione. Vicepresidenti sono Monica Ratti (Laratti srl) e Silvano Patacca (Teatro Verdi di Pisa). Fanno parte del consiglio direttivo Pier Giacomo Ciriella (Arteven) e Marina Michetti (Invito alla Danza).

Cauzzi riconfermata al Ponchielli di Cremona

Angela Cauzzi è stata confermata per un ulteriore triennio sovrintendente della Fondazione Teatro Amilcare Ponchielli di Cremona. Il consiglio di amministrazione, presieduto dal sindaco Perri, ha conferito al segretario artistico Arnaldo Bassini la direzione artistica musicale.

Info: www.teatroponchielli.it

Per Andrea Jonasson

È stata la moglie e l'interprete prediletta di Giorgio Strehler. Andrea Jonasson, classe 1942, già Premio Eleonora Duse nel 1997, è stata insignita a marzo dell'onorificenza di Grand'Ufficiale al merito della Repubblica dal Presidente Napolitano.

Educare alla teatralità

È disponibile on-line il primo numero del quadrimestrale di educazione alla teatralità *E.Te*, con saggi, contributi, dramaturgie inedite, informazioni su libri, eventi e spettacoli sul tema. Il costo dell'abbonamento annuale è di euro 45.

Info: www.editorexy.com

I am art festival

Si terrà dal 2 al 4 giugno alla Rocca di Città di Pieve (Pg) la seconda edizione della rassegna di arte, teatro, poesia e musica I'm art festival. Il festival è organizzato dall'associazione Bellatrix.

Info: www.iamartfestival.com

Salvatori all'Aidap

L'Aidap (Associazione Italiana Danza Attività di Produzione) ha un nuovo presi-

dente: Patrizia Salvatori del Gruppo Danza Oggi. Salvatori succede ad Augusto Radice e sarà a capo dell'Associazione per i prossimi tre anni.

Pietrantonio lascia il Teatro Lirico di Cagliari

Lo scorso gennaio Maurizio Pietrantonio ha irrevocabilmente scelto di abbandonare la propria carica di sovrintendente del Teatro Lirico di Cagliari, ruolo che rivestiva dal 2004.

Info: www.teatroliricodicagliari.it

Dimissioni per Gallina

Si dimetterà a giugno, con un anno di anticipo sulla scadenza contrattuale, il direttore della Fondazione "1860 Gallarate Città", Adriano Gallina. Motivo, le dimissioni del Presidente Mario Lainati, suo sostenitore, a seguito dei nuovi assetti politico-istituzionali cittadini.

MONDO

Sold out il Frankenstein firmato Danny Boyle

Impossibile accaparrarsi una poltrona per il *Frankenstein* firmato da Danny Boyle, fino a 2 maggio sul palco del National Theatre di Londra. Uno spettacolo-evento, che vede protagonisti l'ex marito di Angelina Jolie Jonny Lee Miller e Benedict Cumberbatch, attore culto in Gran Bretagna per essere l'interprete del nuovo *Sherlock Holmes* della Bbc, che ogni sera si alternano nel ruolo del mostro e del suo creatore. Non resta che aspettare le riprese dello spettacolo, nei cinema inglesi da marzo, e presto in dvd.

Info: www.nationaltheatre.org.uk

La lirica in 3D

Sono state la *Lucrezia Borgia* di Donizetti e la *Carmen* di Bizet le due opere prescelte per un esperimento senza precedenti che si è tenuto a Londra. I due capolavori della lirica, andati in scena rispettivamente all'English National Opera e alla Royal Opera House, sono stati proposti anche sul piccolo e grande schermo, ma con una grande novità: il formato 3D. Con gli speciali occhialini gli inglesi hanno potuto go-

dersi i due spettacoli (quasi) come se fossero davanti ai loro occhi.

Info: www.carmen3d.com, www.eno.org

Dubbi sulla paternità della *Celestina*

Un saggio di ricostruzione filologica dal titolo *Comedia di Calisto y Melibea*, "La *Celestina*" anterior a Fernando de Rojas di José Antonio Bemaldo de Quirós Mareo, ricostruisce il testo originale de la *Celestina*, normalmente attribuita a Fernando De Rojas. Nella sua analisi Bemaldo getta seri dubbi sulla paternità di De Rojas, più probabile autore di successive interpolazioni, attribuendola piuttosto a un autore, in contatto diretto con i nostri umanisti e che, se non italiano, senza dubbio soggiornò nel nostro paese per lungo periodo.

John Malkovich Casanova

John Malkovich è Giacomo Casanova in *The Giacomo Variations*, un'opera scritta dall'austriaco Michael Sturminger, che ne cura anche la regia. Un collage di testi di Casanova e brani tratti dalla produzione Mozart-Da Ponte racconta l'ultimo periodo della vita del libertino. Lo spettacolo, accolto con gran calore alla prima viennese, nel 2011 girerà l'Europa (Germania, Lussemburgo, Francia, Finlandia) e arriverà a Mosca.

Un'opera da camera per la tragedia di Moro

Dopo il debutto a Parigi, nella chiesa calvinista di Batignolles, *Moro*, "opera da camera" di Andrea Mannucci su libretto di Marco Ongaro, è stata ospitata nella cattedrale di Verona per celebrare in modo atipico, ma significativo, l'inizio della Quaresima. Prodotta dalla compagnia francese Opéra de Poche (opera tascabile), *Moro* rilegge secondo i canoni della tragedia antica la parabola umana dello statista.

Info: www.operadepoche.fr

Numeridanse, la web tv della danza

Si chiama www.numeridanse.tv ed è la prima videoteca online totalmente dedicata alla danza. In collaborazione col Cnd (Centro Nazionale della Danza

di Parigi), il sito è nato da un'idea del lionese Charles Picq, che da più di tre decenni filma la danza in giro per il mondo. Un occhio di riguardo, come dichiara lo stesso Picq, è dedicato alla danza degli ultimi venti anni, con particolare attenzione a quella francese.

Info: www.numeridanse.tv

La Russia censura Dario Fo

Le interpretazioni dell'opera di Fo degli aspiranti attori alla scuola teatrale russa di Belgorod, 700 km a sud di Mosca, non sono piaciute alla commissione interna di selezione. Il Nobel, insieme ad altri drammaturghi contemporanei, sembra sia stato addirittura inserito in una lista volta a tutelare la "sicurezza spirituale" degli spettatori.

Info: www.dariofo.it

Spettacolo per 30 attrici

L'amour, la mort, les frigues è il titolo dello spettacolo che vedrà alternarsi sul palcoscenico del centralissimo Théâtre Marigny ben trenta attrici, cinque per mese. Diretto da Danièle Thompson, l'allestimento consentirà al pubblico parigino di ammirare molte *étoiles* del cinema francese, da Sylvie Vartan a Isabelle Adjani. Fino al 30 giugno.

Info: www.theatremarigny.fr

Addio a Price e Cuenod

Il soprano Margaret Price è morta a fine gennaio, all'età di 69 anni nella sua casa nel Galles. Aveva ottenuto il massimo della popolarità tra gli anni '70 e '80, interpretando opere di Mozart, Verdi e Wagner. Aveva raggiunto, invece, i 108 anni il tenore svizzero Hugues Cuenod, scomparso lo scorso dicembre nel suo castello di Vevey.

PREMI

Riccione, novità in vista

C'è tempo fino al 2 maggio per partecipare al premio Riccione per il Teatro, destinato a un'opera teatrale inedita in italiano o dialetto. In palio un contributo di euro 5.000 per l'autore e un premio di produzione di euro 20.000 per la suc-

Il red carpet del teatro inglese

Puntuali, come ogni anno, tornano gli Olivier Awards, gli Oscar del teatro inglese, dal 1976 assegnati dalla Society of London Theatre. Nella suggestiva cornice del Royal Drury Lane, lo scorso 13 marzo, in diretta sulla Bbc Tv, Bbc Radio 2 e in streaming su twitter, *After the Dance* (foto sotto), diretto da Thea Sharrock per il National Theatre Lyttelton si aggiudica i premi per il miglior spettacolo, costumi (Hildegard Bechtler), attrice (Nancy Carroll) e attore non protagonista (Adrian Scarborough). Successo anche per il "miglior new musical" *Legally Blonde* (attrice di musical, Sheridan Smith; performer non protagonista di musical, Jill Halfpenny); *The White Guard* (regista, Howard Davies; XL Video Award per il set design, Bunny Christie; lighting design, Neil Austin) e *Babel (Words)* dei coreografi Sidi Larbi Cherkaoui e Damien Jalet (nuova produzione di danza; set design per la danza, Antony Gormley). Questi gli altri spettacoli premiati: *Henry IV Parts 1&2* (attore); *Tribes* (attrice non protagonista); *Sucker Punch* (coreografo); *Clybourne Park* (Mastercard New Play); *Into the woods* (musical); *King Lear* (sound design); *We will rock you* (Bbc Radio2 Audience Award); *La Bohème* al Soho Theatre (new opera); *The Railway Children* (best entertainment); *Passion* (attore di musical); *Tannhäuser* (performance nell'opera); *Blasted* (performance in un teatro affiliato). Stephen Sondheim è il vincitore del Premio speciale. Info: www.olivierawards.com **Roberto Rizzente**



cessiva messa in scena. Agli under 30 è dedicato il Premio Pier Vittorio Tondelli del valore euro 3.000, cui si aggiunge per il 2011, in occasione del ventesimo anniversario della scomparsa dello scrittore, un premio di produzione di euro 7.000. Novità anche per quanto riguarda la giuria che, selezionata dal nuovo direttore Simone Bruscia e dal presidente Umberto Orsini, sarà composta da Sonia Bergamasco, Franco Cordelli, Elio De Capitani, Alessandro Gassman, Fabrizio Gifuni, Claudio Longhi, Fausto Paravidino e Isabella Ragonese.

Info: www.riccioneteatro.it

La Vela d'Oro

Nasce, all'interno del Women in Art Festival, il premio Vela d'Oro, organizzato da Nuova Scena Antica. Le opere per la sezione Italia teatro, aventi come tema centrale il concetto di femminile applicato alle discipline artistiche, dovranno essere inviate entro il 15 maggio all'indirizzo: Concorso Italia Teatro, Ufficio Postale Bresso, Casella Postale 74, 20091 Bresso (Mi). La quota d'iscrizione è di euro 20. In palio tre giorni di repliche nella stagione 2011/12 di un

teatro dell'area milanese.

Info: www.womeninartfestival.it, www.nuovascenantica.it

Premio Borrello

Giunge alla IV edizione il Premio Borrello per la nuova drammaturgia, promosso dall'associazione Le Acque dell'Etica e il Comune di Borrello (Ch). Le opere, inedite e della durata massima di 150 minuti, dovranno essere inviate entro il 6 giugno all'indirizzo: Le Acque dell'Etica presso Doriana Vovola, via Naz. Adriatica 56/c, 66023 Francavilla al Mare (Ch). Per il primo classificato in palio 1.300 euro.

Info: www.leacquedelletica.com

Lago Gerundo

Aprè il IX concorso di drammaturgia "Lago Gerundo" della città di Paullo. I testi per la sezione teatro "Francesco de Lemene" dovranno pervenire alla segreteria (Biblioteca Comunale, Piazza della Libertà 1, 20067 Paullo, Mi) entro il 30 aprile 2011. Sono previsti premi in denaro (euro 500) e la pubblicazione su *Sipario*.

Info: www.lagoagerundo.org

Premio Nicola Martucci

Il 30 aprile è la scadenza per partecipare al Premio Nicola Martucci - Città di Valenzano. Duplice la sezione teatro: si concorre al Premio Attore inviando un monologo di massimo 10 minuti su dvd, e al Premio Opere con testi non segnalati in altri concorsi. I materiali vanno inviati all'indirizzo Compagnia del Mulino - via Pasolini 3 - 70010 Valenzano (Ba). La quota di partecipazione è di euro 20. Sono previsti trofei e premi in denaro.

Info: www.premiomartucci-valenzano.it

Premio alla miglior coreografia

Bandito il Premio Roma Danza - Concorso Internazionale Coreografia Organizzato dall'Accademia Nazionale Danza di Roma, verrà proposto ogni due anni ed è aperto ai coreografi di

tutte le età e nazionalità. Il concorso chiuderà il 6 luglio con la cerimonia di assegnazione del Premio, il termine di scadenza delle domande di preselezione è il 30 aprile.

Info: www.concorsointernazionale-coreografia.it

Extravergine d'Autore

Les Enfants Terribles bandisce il concorso di drammaturgia Extravergine d'Autore, per testi della durata massima di venti minuti, destinati a una messa in scena *open space*. I tre corti finalisti saranno presentati durante lo svolgimento del festival Tam Tam Casano 2011. I testi dovranno avere come tema il rapporto dell'uomo con la terra e i suoi frutti, in particolare con l'olio. Gli elaborati dovranno essere inviati entro il 20 maggio all'indirizzo extraverginedautore@lesenfantsterribles.info.

Info: www.lesenfantsterribles.info

CORSI

Il teatro e il Marocco

Verrà replicato dal 12 al 16 maggio il seminario itinerante, a cura di Tiziana Bergamaschi per Teatri Possibili, "Marocco: palcoscenico di un viaggio". Il costo è di euro 570 + volo low cost. Tra gli altri corsi, "Alla scoperta del clown che ci portiamo dentro", con William Medini (2-3 luglio), "Il gioco dell'amore", da Schnitzler, con Paola Giacometti (21-22 maggio) e "L'attore e il suo doppio", con Giulia Bacchetta (14-15 maggio).

Info: www.teatripossibili.it

Angelo Mai e oltre

È disponibile il calendario dei corsi organizzati dal nuovo teatro dell'Angelo Mai nell'ambito della stagione "Hai

paura del teatro?" in viale delle Terme di Caracalla 55a (Roma). Segnaliamo, tra gli altri, Fiorenza Menni/Teatrino Clandestino (3-5 maggio), Federica Santoro (9-11 maggio) e Bluemotion (13-14 giugno).

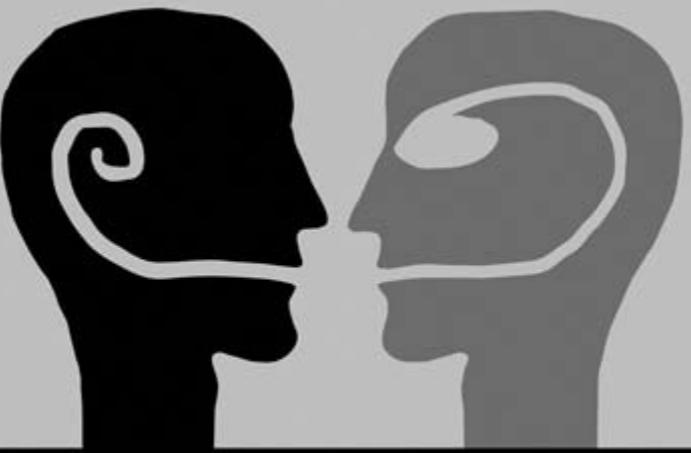
Info: www.angelomai.org

A passo di danza

Proseguono presso il Piccolo Teatro Cinema Nuovo di Abbiate Guazzone i seminari di Progetto Danza, col contributo della Fondazione Cariplo. Tra gli altri, Teatro-danza, con Wanda Moretti (29 maggio), Introduzione al Metodo Laban/Bartenieff, con Lorella Rapidarsa e Alessio Romano (5 giugno) e Danza e Pedagogia, con Gaetano Oliva (25 giugno).

Info: www.nuovocinematoteatro.com

Hanno collaborato: Laura Bevione, Lucia Cominoli, Giorgio Finamore, Marta Vitali.



**costruire costruire
muri ponti**

IL TEATRO DI KOREJA
SPETTACOLI • INCONTRI • WORKSHOP

Lecce, 9/12 marzo 2011 • Cantieri Teatrali Koreja

www.teatrokoreja.it



Unico festival di regia Teatrale in Europa

Bando su www.festivalregia.it
a partire dal 30 aprile 2011

4 nazioni coinvolte
Spagna, Italia, Germania, Francia
più di 400 registi partecipanti

Finale Festival Italia:
Genova, Teatro G. Modena - Novembre
Finale Festival Internazionale:
Trento Teatro Cuminetti - Dicembre

Organizzazione: Festival Italia : La Pozzanghera
Organizzazione Festival Internazionale :
Compagnia Gianni Corradini, EstroTeatro

Info www.festivalregia.it, 3498673463

- Un **sito tutto nuovo**, più bello, più facile da usare, più in linea con le esigenze attuali ma sempre con i contenuti di qualità che lo hanno sempre contraddistinto.
- Una **community per autori teatrali**, la prima del web! Uno spazio tutto vostro per inserire autonomamente i contenuti che preferite (testi, articoli, notizie, comunicati, foto) e dotato di strumenti per invitare i lettori a frequentare il vostro spazio e a interagire con voi.
- Uno **spazio per promuovere gli spettacoli** anche in video, in prospettiva di trasformarsi in una vera agenzia di distribuzione on line.
- Uno **spazio per gli interventi** di voi lettori e nuovi strumenti per una **maggiore interattività**.

The screenshot displays the dramma.it website layout. At the top left is the logo 'dramma.it' with the tagline 'la casa virtuale della drammaturgia contemporanea'. Below the logo are four main navigation categories: 'Autori' (with sub-items: Comunità, Libreria virtuale, Concorsi drammaturgia, Novità italiane, Formazione), 'Risorse' (with sub-items: Rubriche, Recensioni, Articoli e interviste, Notizie, Monografie), 'Utenti' (with sub-items: Il vostro spazio, Cartelloni teatrali, Bacheca spettacoli, Siti teatrali, Traduzioni), and 'Segnalazioni' (with sub-items: Drammi, Libri, Video, Finestre, Newsletter). The main content area is divided into 'Libri' and 'Drammaturgia' sections. Under 'Libri', there is a featured article 'Macadamia nut brittle di Ricci/Forte' by Stefano Ricci and Gianni Forte. Under 'Drammaturgia', there is a featured article 'Se io ho perso chi ha vinto? di Abner Rossi' by Abner Rossi and Mario Berlinguer. Below these are three columns of 'Articoli e interviste': 'Intervista a Lina Maria Ugolini' by Maurizio Giordano, 'Angels in America' by Emanuela Ferrauto, and 'Taccuino Londinese (2)' by Anna Landi. On the right side, there is a search bar with a magnifying glass icon, a 'La newsletter' sign-up form with fields for 'Nome' and 'E-mail' and an 'Iscrizione' button, and a section titled 'Chi c'è su dramma.it' showing '323 visitatori online' and a logo for 'La casa dei racconti'.

teatroacorte.it

7-24 luglio

OTT

Druento Garessio
Moncalieri Pollenzo
Rivoli Torino Venaria

ISSN 1121-2691



9 771121 269003

BERLIN_ IETO
O ULTIMO MOMENTO
VETRINA ITALIA RUSSIA
OLGA PONA_ ZEROGRAMMI
LE PETIT TRAVERS_ GIULIA LAZZARINI
AURELIA THIERREE/VICTORIA CHAPLIN
NUOVE SENSIBILITÀ_ LUCILLA GIAGNONI
KITSOU DUBOIS_ THEATRE DU CENTAURE...

Teatro a Corte 2010 / Castello di Rivoli - O ultimo momento

Il Teatro Europeo in scena nelle dimore sabaude

TEATRO a CORTE

diretto da Beppe Navello

