HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo anno XXV 2/2012

DOSSIER
STRINDBERG

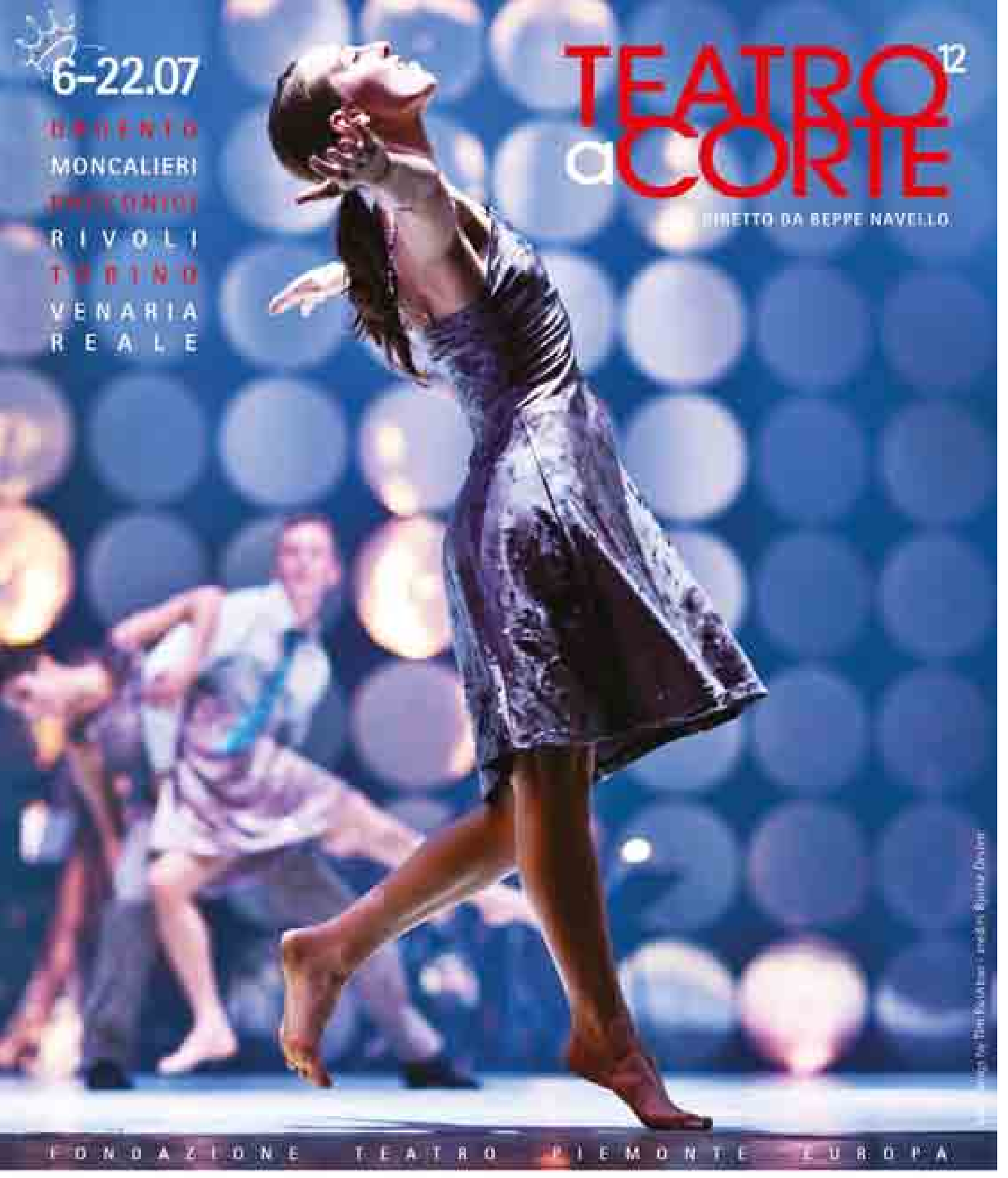
PREMIO HYSTRIO
I BANDI 2012

TEATROMONDO:
LONDRA, PARIGI
BERLINO, COPENHAGEN
MOSCA, MONTRÉAL

GIANRICO TEDESCHI
JEAN VILAR
FEDERICA FRACASSI
CUOCOLO-BOSETTI
DUDA PAIVA

critiche / lirica / teatro di figura / biblioteca / la società teatrale

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


6-22.07
ORGENTO
MONCALIERI
PRI CONIGI
RIVOLI
TORINO
VENARIA
REALE
TEATRO a CORTE 12
DIRETTO DA BEPPE NAVELLO
FONDAZIONE TEATRO PIEMONTE EUROPA

REGIONE PIEMONTE

2 vetrina

Gianrico Tedeschi: il mio teatro di guerra — di Roberto Canziani
Jean Vilar, un'utopia lunga un secolo — di Gianni Poli
Cada Die compie trent'anni — di Renzo Francabandera
Il teatro fatto in casa di Cuocolo-Bosetti — di Laura Bevione
Compleanni: Moira Orfei e Giovanna d'Arco — di Roberto Canziani e Giuseppe Liotta
My Dream, un premio per teatro e disabilità — di Laura Bevione
Giovani mattatori/5: Federica Fracassi — di Fausto Malcovati

18 premio hystrio

I bandi 2012

20 teatromondo

Londra, tra il Mime Festival e *Matilda* — di Sergio Lo Gatto e Margherita Laera
Berlino, cambio della guardia a Spielzeit'Europa — di Elena Basteri
Parigi, il tramonto della speranza — di Giuseppe Montemagno
Le capitali dello spettacolo/3: Copenhagen — di Giulia Capodieci
Mosca, a -25° con Puškin e Cechov — di Fausto Malcovati
Montréal, una città aperta per neve — di Giuseppe Montemagno

33 dossier

August Strindberg — a cura di Laura Bevione e Diego Vincenti, con interventi di Franco Perrelli, Jorgen Stender Clausen, Roberto Alonge, Björn Meidal, Giuseppe Liotta, Domenico Rigotti, Massimo Ciaravolo e Maurizio Porro

60 anniversari

Carmelo Bene, la voce indimenticabile dell'avanguardia — di Fabrizio S. Caleffi

61 exit

Addio a Giancarlo Cobelli, Gastone Geron, Erland Josephson, Tonino Guerra, Antonio Tabucchi, Vincenzo Consolo, Denis Gaita e Vera Marzot — di Domenico Rigotti, Fabrizio S. Caleffi, Roberto Rizzente e Lucia Cominoli

64 teatro di figura

Duda Paiva, emozioni di gommapiuma — di Sergio Lo Gatto

66 teatro ragazzi

Il teatro di ricerca per la scena dei più piccoli — di Nicola Viesti

68 nati ieri

I protagonisti della giovane scena/39: Muta Imago — di Roberto Canziani

70 critiche

Stoppard *kolossal* per *The coast of utopia* /*Edipo re* secondo i Marcido/ Progetto Fatzer a Torino/*La scuola delle mogli* a Genova/Ronconi e *Santa Giovanna*/*Il ritorno* di Carlotta Clerici/*Non si uccidono così anche i cavalli?* a Parma/Se Latella prende il *Tram*/Cecchi-Churchill-Ravenhill/Lavia e Calamaro a Roma/Ancora Eduardo per Giuffré/L'Accorsi furioso/*La governante* a Catania/Lirica: Carsen alla Scala, un nuovo Mozart per Pizzi e il ritorno a Nizza della *Bohème* di Scaparro-Folon

98 testi

La palestra — di Giorgio Scianna

111 biblioteca

Le novità editoriali — a cura di Albarosa Camaldo

114 la società teatrale

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

Nel prossimo numero: DOSSIER: Teatro e sport/TEATROMONDO: Parigi, Berlino, Londra, Varsavia, Bogotà/SPECIALE PREMIO HYSTRIO 2012/RITRATTI: Neville Tranter e Giuseppe Battiston/CRITICHE: le recensioni della seconda parte della stagione e molto altro…

Gianrico Tedeschi: il mio teatro di guerra

Ha debuttato nel 1947 al Piccolo Teatro e nello stesso teatro è stato incoronato da un Premio Ubu nel 2011. Attore fra i prediletti da Visconti, Strehler e Patroni Griffi, ha cominciato a recitare nei campi di prigionia tedeschi durante la seconda guerra mondiale.

di Roberto Canziani

Gianrico Tedeschi non è come quegli attori che usavano la scolorina per correggere la data di nascita sui documenti. Della sua lunga vita d'arte, dei decenni passati sui palcoscenici, delle *tournée* scavalcamontagne, di una professione che, a pensarci bene, non è tanto diversa da quella dei comici nei *Mémoires* di Goldoni, Tedeschi va fiero. Se si rammarica di qualcosa, è proprio della memoria. Del non poter mettere in fila tutti quei nomi, quei personaggi, quei copioni che in oltre sessant'anni di carriera ha interpretato, alternandoli ai personaggi dei film e - certo - anche alle microscopiche storie degli spot pubblicitari che lo hanno reso popolare ovunque. Perché quei sorrisi e quella splendida faccia da nonno hanno portato fortuna a formaggi spalmabili e cofanetti di caramelle. Ma la pubblicità, i caroselli, anche tanta televisione, non hanno per un solo istante messo in dubbio la serietà e la dedizione al teatro di Gianrico Tedeschi. Novantadue anni, il prossimo 20 aprile, attore fra i prediletti da Visconti (*Tre sorelle*, *La locandiera*), Tedeschi è stato interprete in importanti regie di Strehler (Peachum nell'*Opera da tre soldi*, Pantalone nello storico *Arlecchino*) e Giuseppe Patroni Griffi, ma si è dedicato anche alla commedia musicale (*My Fair Lady*) e alla rivista.

«Mi scuserà, ma come le anticipavo al telefono, ricordo poco. E sono rimbambito» mi dice, mezzo rammaricato mezzo sornione. Non è vero. Là dove tocca le radici dell'esperienza la memoria è invece forte. Forte e vivissima. «Umanamente e tremendamente viva. Certi anni della mia vita sono sempre presenti in me. È stato un periodo importantissimo dal punto di vista umano. E tremendo». Non è da palcoscenici e set cinematografici che parte la nostra chiacchierata. Gli interessa meno ricordare i tempi in cui scalpitava per arrivare al debutto («e Strehler e Grassi erano costretti a rimandare di mese in mese, di settimana in settimana, la fondazione del Piccolo Teatro di Milano»). Né io voglio riportarlo indietro, a quando incontrava la Magnani sul set, o metteva a punto una *Locandiera* con Visconti e Mastroianni. Magari si divertirebbe di più a raccontare quanto gli piaceva stare in tv con Cochi e Renato. È di guerra invece che finiamo col parlare, perché dalla guerra è nato il suo teatro.

«Da militare avevo fatto due anni sulle montagne della Grecia, e di lì a poco mi sono ritrovato nei campi di concentramento tedeschi. Altri due anni. È difficile crederlo, ma proprio là, in quei campi che si chiamavano Sandbostel, Wietzendorf, ho cominciato a recitare». Anche la storia ha le sue scorciatoie e i suoi passaggi segreti. Il suo primo personaggio, il suo primo Shakespeare nascono in un campo di Internati Militari Italiani. «Era successo che il gruppo dei prigionieri fosse stato diviso. Soldati da una parte e ufficiali dall'altra. Il disegno era chiaro, isolare noi ufficiali, sperando che aderissimo alla Repubblica di Salò che in quel momento aveva bisogno di quadri direttivi. Così ci eravamo ritrovati, tutti giovani, laureati, professionisti a condividere fianco a fianco quei giorni e quella tragedia. Ingegneri, avvocati, medici, ma anche

scrittori e poeti. Lì ho incontrato e conosciuto Giovannino Guareschi con il quale organizzavamo – se così si può dire – degli spettacoli da campo. Giravamo nelle baracche, io a recitare delle liriche e lui a dire delle cose sue». Sono le storie che ritornano nel *Diario clandestino* di Guareschi, lo scrittore-giornalista che prima della guerra era stato una penna del *Bertoldo* e, dopo, fu l'inventore di Peppone e Don Camillo. Storie che idealmente Guareschi aveva dedicato "ai miei compagni che non tornarono". «Altri sono tornati – ricorda con precisione Tedeschi – e sono diventati la classe dirigente dell'Italia del dopoguerra. Ricordo che con noi c'era Giuseppe Lazzati, che sarà rettore alla Cattolica di Milano, e altri ancora, diventati poi parlamentari, politici. Una volta proposero anche a me una candidatura al Parlamento: "Grazie no, risposi, sono impegnato in teatro"».
È così forte l'attrazione del palcoscenico? «Quando sto in scena, i problemi fisici non li sento più, sento invece di essere vivo e forte. Come quando cominciavo. Avevo fatto la guerra, ero stato nei campi di concentramento, oramai non mi faceva paura niente. Ero impaziente. Avevo il coraggio di fare tutto. Ce l'ho anche adesso». Come spiegare altrimenti la grinta che mostra ancora in scena e il giudizio dei critici italiani, che lo scorso dicembre gli hanno riconosciuto il Premio Ubu come miglior attore dell'anno per il suo ruolo in *La compagnia degli uomini*, il testo di Edward Bond messo in scena da Ronconi, altro leone bianco del teatro, ma più giovane... di almeno quindici anni? «L'Ubu è stata una grande soddisfazione, ma questa recente esperienza ha avuto anche qualcosa di gioioso e felice, perché dopo tanti anni ho incontrato di nuovo Ronconi. Avevamo ricordi lontani assieme». Nel 1957, quando la televisione era ancora in fasce, Tedeschi e Ronconi avevano recitato assieme, e con loro Monica Vitti, in un lavoro di O'Neill - *Fermenti* - diretti da Ludovico Bragaglia. «Ritrovarsi è stato per me emozionante, e ho potuto davvero riconoscere in lui un maestro. Ho faticato parecchio per costruire il mio personaggio in *La compagnia degli uomini*, ma ho anche imparato tanto».

E c'è chi pensa che a fare l'attore non si faccia fatica.
Sbagliano. Il teatro italiano è sempre stato un teatro di giro. Se non ti sposti, giorno per giorno, di teatro in teatro, non sopravvivi. Le tournée pesano, anche se ci fai l'abitudine, e sono oramai decenni che soltanto a Milano e Roma si può contare su una tenitura più lunga. Altrimenti è uno spostarsi giornaliero, di città in città, di piazza in piazza. Ci sono civiltà, come quella tedesca, o francese, o inglese, che agli attori garantiscono una casa teatrale, un luogo dove stare per anni. Noi italiani siamo sempre stati nomadi, comici randagi e poveretti, come ai tempi di Goldoni.

Gli attori del cinema sembrano più fortunati...
Il cinema non l'ho coltivato molto. Non dico per scusarmi, ma forse al cinema non ero adatto.

Però nella sua filmografia c'è una delle pellicole che stanno all'origine del neorealismo italiano, *Campo de' fiori* di Bonnard (era il 1943, c'erano anche la Magnani, Peppino de Filippo, Aldo Fabrizi). Oppure film di culto come *Adua e le compagne* di Pietrangeli.
Sì, adesso che me lo dice. C'era un'attrice francese, importante (Simone Signoret, ndr). Vede che ho ragione quando dico che certe cose non le ricordo proprio più.

È per questa ragione che uno dei suoi ultimi spettacoli, quello più autobiografico, si intitola *Smemorando*?
Quello spettacolo, in cui ripercorro con leggerezza ma anche con serietà tutta la mia vita, mi è molto caro. Non solo per ragioni autobiografiche. È nel mio cuore anche per l'amicizia che mi legava a Gianni Fenzi. Nella sua prima regia, allo Stabile di Roma, io ero protagonista. Ed è stato con me che Fenzi ha voluto realizzare anche l'ultima. Poi dolorosamente è scomparso. Quando si dice il destino: quell'ultimo spettacolo si intitolava proprio *Smemorando*.

L'amicizia con il triestino Gianni Fenzi spiega anche un suo speciale rapporto con il Nord Est. Prodotto da Artisti Associati di Gorizia, lei ha dato nuova vita a un testo di Furio Bordon che sembrava esclusivamente stretto al ricordo di Mastroianni, *Le ultime lune*. E *La rigenerazione* di Italo Svevo, commedia molto legata all'immagine di Alberto Lionello, ha svelato in Tedeschi un nuovo protagonista. C'è qualcosa che riporta spesso, lei milanese, nel Nord Est d'Italia.
C'è anche Cormòns tra i luoghi che mi sono cari lassù.

È un piccolo centro, ai margini del Collio, famoso soprattutto per la qualità dei vini.
Soggiornavo per lunghi periodi in un albergo di Cormòns. Poco distante c'è una casa che mi ha sempre emozionato. Un edificio semidistrutto dai bombardamenti di guerra. Parlo però della guerra del '15-'18. Da allora è rimasto così. Intatto. Era un'infermeria delle retrovie.

È impossibile sfuggire al tema che le sta a cuore. Le immagini della guerra sono sempre vive in lei.
Dica pure che sono un fanatico. Ma quell'esperienza mi ha segnato. Ne è nata anche l'amicizia con Mario Rigoni Stern. Un bellissimo periodo con lui ad Asiago. Assieme abbiamo fatto il percorso di trincea dell'Ortigara, quello che Emilio Lussu racconta nel romanzo *Un anno sull'altopiano*. Ho voluto vedere con i miei occhi qual era la vita, e qual era la morte, di quei soldati. ★

In apertura, Gianrico Tedeschi e Marco Foschi in *La compagnia degli uomini*, di Edward Bond, regia di Luca Ronconi (foto: Marcello Norberth); in questa pagina, Gianrico Tedeschi e Adriana Innocenti in *L'opera da tre soldi*, di Bertolt Brecht, regia di Giorgio Strehler, 1972/73 (foto: Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano).

Jean Vilar, la feconda attualità di un'utopia lunga un secolo

Interprete e regista, fra i principali promotori del Festival di Avignone, Vilar fu direttore del Théâtre National Populaire dal 1951 al 1963. Diceva che il teatro è un servizio pubblico come il gas, la luce, l'acqua; mise in scena, secondo l'idea di regia critica, i grandi classici e i contemporanei, e formò una generazione di grandi attori, tentando la strada di un teatro d'arte universale e popolare.

di Gianni Poli

L'idea di Teatro Popolare, dalle origini lontane e dalle declinazioni periodicamente cangianti, trovò il suo interprete più tempestivo, abile e valoroso, in Jean Vilar (Sète, 1912-1971), cittadino e artista, figura eminente nella ripresa culturale francese del secondo dopoguerra, di cui ricorrevano i cento anni dalla nascita lo scorso marzo. In continuità con la stagione segnata dal Cartel di Dullin, Pitoëff, Baty e Jouvet negli anni Trenta, con Vilar risorgeva il senso d'appartenenza a una tradizione nobile e bella, eticamente e pedagogicamente severa, sensibile alle esigenze di un pubblico in trasformazione; più aperta a quel sentimento di dedizione e servizio, che avrebbe contribuito a democratizzare produzione e fruizione nelle diverse avventure comuni di Roger Planchon, Ariane Mnouchkine e Antoine Vitez, di Jacques Lassalle e Bernard Sobel, fino a Christian Schiaretti, oggi direttore del Théâtre National Populaire (Tnp).

Fenomeno analogo e coevo a quello manifestatosi in Italia, di un sogno (o utopia) di teatro d'arte per tutti, propugnato da pochi audaci intellettuali (Costa, Fabbri, Guerrieri, Pandolfi e Pinelli) nel manifesto *Per un teatro del popolo* (1943), a Roma durante la guerra, in Francia – col decentramento – si concretizzò nel Théâtre National Populaire riattivato al Palais de Chaillot di Parigi nel 1951. Mentre da noi sorgevano i Teatri Stabili di Grassi e Strehler (Milano, 1947), di Ivo Chiesa e Luigi Squarzina (Genova, 1954), Nico Pepe e Gianfranco De Bosio (Torino, 1955), intesi come servizio pubblico, luogo e occasione di confronto di idee, espresse nelle forme della nuova drammaturgia mondiale.

La traiettoria artistica di Jean Vilar fu relativamente breve e, nella sua rapida maturazione, molto intensa. Dal riconoscimento d'una vocazione di interprete e direttore che, alimentata dalla lezione di Charles Dullin, ascende alla stagione «eroica» (per Marco Consolini) fino a Jacques Copeau; trova iniziale collaborazione itinerante con La Roulotte di André Clavé, indi si esprime nei primi grandi ruoli di *La danza di morte* (Strindberg, 1942), *Don Giovanni* (Molière, 1944), *Assassinio nella cattedrale* (Eliot, 1945). Appariva pertanto

In apertura, Jean Vilar e Maria Casarès in *Macbeth*; in questa pagina, Jean Vilar nel 1968.

sorprendente il progetto avignonese, rispetto agli spazi e alle prospettive poetiche precedenti, tanto intimamente circoscritte. Infatti, l'intervento alla Settimana d'Arte dell'estate 1947 in Avignone, rivela e conferma un desiderio latente nella necessità di un disegno estetico e sociologico, ideale e organizzativo. È l'esito di un pensiero che si specchia in «canto e bellezza», a profitto di «un pubblico che è popolo» e viceversa (*Écrit de 1944*, in *Cahiers de l'Herne*, n.67, 1995); a fondamento di un'Arte del Teatro «religione dell'uomo», sintesi del dono del drammaturgo e della mediazione pure creativamente responsabile del *régisseur* (da lui più modestamente preferito a *metteur en scène*). Oscillazione problematica viva nel rapporto fra autore e regista che ritorna, dialetticamente contrastata, in Giorgio Strehler.

Gli anni dei capolavori

In pochi anni Vilar, da rifondatore del Tnp, avverava il primo disegno (1920), un po' vago se non anacronistico, di Firmin Gémier, fornendo l'esempio di un'azione a lungo vagheggiata, capace di correlare l'arte della scena con la Storia, oltre che con la Persona: l'umanesimo basilare all'impegno si trasformava, poiché «Un'arte del teatro, una modalità di realizzare tale arte, è valida soltanto per un tempo determinato (...). Il nostro mestiere è in incessante divenire» (*Le théâtre et la soupe*, 1952 in J. Vilar, *Le théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1975). Del resto, la potenzialità delle componenti irrinunciabili della sua arte, «il palcoscenico nudo e l'attore» (in *Bref*, 1961), si verifica alle condizioni di una «rivolta permanente», proclamata nel celebre principio: «Il Tnp è dunque, in primo luogo, un servizio pubblico. Come il gas, l'acqua, la luce elettrica» (1953). E sono gli anni dei capolavori.

Ad Avignone si rappresentano *La tragédie du roi Richard II* e *Macbeth* (Shakespeare), *Œdipe* (Gide), *La mort de Danton* (Büchner), *Le Cid* (Corneille), *Le Prince de Hombourg* (Kleist), *Lorenzaccio* (De Musset), *Marie Tudor* (Hugo), *Henri IV* (Pirandello). Momenti in cui la folgorazione di un'immagine-*clou* bastava a consacrare un evento memorabile, sulla scena priva d'arredi e *décor* (facendo di povertà virtù), per i costumi vividi di Léon Gischia e le note del *leit motiv* di Maurice Jarre, e a consegnarlo allo spettatore commosso. Al Palais de Chaillot (dove orari, prezzi e accoglienza adeguano il "servizio" alle esigenze dello spettatore), si assiste a classici e contemporanei, ripresi dal Festival o a nuovi allestimenti, fra cui *Mère Courage* e *La résistible ascension d'Arturo Ui* (Brecht), *Ce fou de Platonov* (Cechov), *Phèdre* (Racine), *Le triomphe de l'amour* (Marivaux), *Enrico IV* (Pirandello), *L'Alcalde de Zalamea* (Calderon), *Ubu* (Jarry), *I rusteghi* (Goldoni), *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (Giraudoux), *L'invasion* (Adamov), *Le crapaud-buffle* (Gatti). Repertorio e interpretazione, partecipazione etica e civile e ragione estetica cercano l'equilibrio fra rischio e certezza. Prende senso la regia critica anche quale frutto dell'esperienza vilariana nella difficile composizione fra bisogno d'identificazione all'eroe rappresentato e scavo filologico come strumento di appropriazione dell'opera scelta. Sono linee di contatto e affinità con la sensibilità italiana, in particolare con quella del Piccolo Teatro, che fu a Parigi nel 1948, prima delle tournée italiane del Tnp con *Le Cid*, *Dom Juan* e *L'Avare*, *La Ville* e *Le triomphe de l'amour*, dal 1952 al 1955.

Tnp, ascesa e caduta

Intanto la Compagnia viveva la condizione privilegiata nella condivisione di un insolito spirito di corpo fra attori sconosciuti e star affermate, fra le quali Georges Wilson, Gérard Philipe, Maria Casarès, Alain Cuny, Philippe Noiret, Sylvia Montfort, Daniel Sorano; mentre irripetibili sodalizi nascevano fra personalità eminenti, come lo scenografo e costumista Léon Gischia, lo scenografo André Acquart e il coreografo Maurice Béjart; fra il musicista Maurice Jarre, Pierre Saveron, illuminotecnico e la fotografa Agnès Varda.

Ma segni di crisi già s'annunciano nel pieno del successo di Vilar. Da destra e sinistra egli subisce critiche su scelte, errori e inadempienze, a fronte di reali carenze legislative e garanzie istituzionali riguardanti il suo ruolo singolare, così da indurlo alle dimissioni e a lasciare la direzione a Georges Wilson nel 1963. Giudicava Dort, denunciando lo scarto fra utopia e realtà del Tnp: «L'utopia è quella di un teatro popolare che sia al contempo un "teatro universale". Teatro che faccia tutt'uno con la città e con la storia (...). La grande avventura vilariana si conclude con un successo e uno scacco (...). Forse è il successo stesso del Tnp a suggellare lo scacco dell'utopia vilariana» (*L'illusion populaire*, 1988). Fra tensioni inconciliabili, il teatrante troppo confidò sulla risposta del pubblico coinvolto nel rito teatrale. Come Barrault all'Odéon, Vilar subì nel Sessantotto la contestazione più decisa e criticamente incoerente, tanto che a lungo si rinviò la valutazione della sua opera, soprattutto artistica; sebbene si avverassero nell'aggiornamento del sistema teatrale francese molte delle sue proposte originali.

In Italia, l'informazione su Vilar resta inadeguata. Dopo la riflessione introduttiva di Gian Renzo Morteo (*Il teatro popolare in Francia: da Genier a Vilar*, Cappelli, Bologna, 1960) e la stroncatura aprioristica di Vanda Monaco (*Contro il teatro popolare. T.N.P. e Centres Dramatiques*, Jandi Sapi Editori, Roma, 1968), seguivano appena l'inserto mio, nella *Storia* dell'ultimo secolo francese (*Un secolo di Teatro Francese* 1886-1986, Firenze, Le Lettere, 1999) e quello di Marco Consolini (in *Storia del Teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino, 2001), fino alla mia monografia (*Scena francese nel secondo Novecento*, Genova, Il Melangolo, 2007). Quest'occasione celebrativa, più che a rispolverare il monumento, si spera dedicata a considerare valori e ragioni perenni del messaggio vilariano e le sue conseguenze nel lascito ideale e nelle realtà durevoli. Fra queste, oltre il longevo Festival d'Avignone e il Tnp decentrato a Villeurbanne, l'accoppiata Maison Jean Vilar e l'annessa sezione della Bibliotheque Nationale de France che, sempre ad Avignone, conserva, integra e diffonde documenti e testimonianze aggiornate sul suo lavoro. Mentre si annuncia nella stessa città un convegno dedicato a bilanci e prospettive soprattutto per le giovani generazioni. ★

La festa poetica di Cada Die da trent'anni animatori del teatro sardo

Tre decenni di vita e d'arte, un importante traguardo per la compagnia cagliaritana di Giancarlo Biffi, Pierpaolo Piludu e Alessandro Lay: la centralità dell'attore, l'interesse per la narrazione orale, per le "lingue" intese come linguaggio scenico sono il fulcro di una ricerca che guarda alla realtà presente senza perdere la propria specifica di teatro popolare.

di Renzo Francabandera

Il compleanno poetico è il 7 febbraio 1982: «Una festa poetica ci diede lo spunto ma, un po' come gli animali, abbiamo poi partorito quaranta giorni dopo, il 15 marzo del 1982. Decidemmo da subito che volevamo farlo come mestiere, eravamo determinati, e provavamo di giorno. La nostra prima sede fu quella di Democrazia Proletaria di Via Donizetti a Cagliari, gli unici che ci offrirono ospitalità. Di giorno noi, e la sera loro con le riunioni politiche. Il problema era che loro fumavano tanto e la mattina trovavamo sempre la stanza fumosissima. È stato un grande *training* sulla respirazione quello a cui ci siamo sottoposti nelle prime settimane». Ne ridono Giancarlo Biffi e Pierpaolo Piludu, ma già solo questo affresco ci parla di un mondo che non c'è più.

Oggi siamo nella bella struttura de La Vetreria a Pirri, centro abitato prossimo al Comune di Cagliari e base operativa del Cada Die Teatro, una delle compagnie italiane più longeve, fra quelle nate a inizio anni Ottanta, negli stessi anni in cui nascevano Le Albe, la Socìetas e si affermava l'idea del teatro di gruppo: «I giovani arrivavano dalla contestazione, in un passaggio dalla militanza politica a quella poetica. La scelta per i più era fra le armi, l'eroina e il disincanto. Una parte di noi ha scelto le scialuppe di salvataggio del teatro per continuare a fare politica, pensando, come Brecht, che il teatro o è politico o non è. Erano anni comunque affascinanti».

Pionieri del professionismo

La Sardegna conosceva il teatro come professione da pochissimo, come gran parte del Mezzogiorno d'Italia. Il teatro professionistico qui è di fatto nato a fine anni Sessanta: a queste prime compagnie preesisteva quasi unicamente un teatro dialettale forte, famiglie storiche, in alcuni casi ancora attive come i Medas (ora più spesso interpreti di un teatro di narrazione), ma prima di quella data il professionismo, inteso come strutture organizzate, era ancora lì da venire. «L'eccezionalità in quel periodo era proprio quella di mescolare l'esperienza professionistica con quella di un territorio in cui questa pratica era rara – racconta Piludu – Basti pensare che sono di questi ultimi anni, intorno al 2010, i primi attori sardi andati in pensione, qualcuno della compagnia dell'ex Cut, poi Cit, poi ancora Cooperativa del Teatro di Sardegna, Stabile privato. La leggina, che allora era vigente, parlava non di contributi o finanziamenti per le compagnie professioniste ma solo di finanziamento alla produzione».

Cruciale in quegli anni per il territorio fu la vicenda artistica di Pierfranco Zappareddu, che visse l'esperienza dell'Odin e che contribuì, tra l'altro, alla fondazione di realtà come Teatro Studio e Teatro Laboratorio Alkestis, fino a fondare la compagnia internazionale Domus de Janas. Molte altre realtà nacquero allora e sono sopravvissute, pur con poetica e storie molto diverse fra loro.

Ma in fondo era una situazione nazionale: quella degli anni Ottanta fu la prima grande ondata, un'ondata anche ideologica. «La contrapposizio-

ne assumeva toni anche un po' ridicoli: noi eravamo percepiti come antitetici ai teatri di prosa ufficiali che iniziavano la formazione con la dizione, cose che noi evidentemente estremizzavamo nel senso opposto, quasi ripudiandola. Il nostro teatro era più gestuale, etichettato dai critici locali con giudizi apodittici». Erano gli anni dei luoghi *cult* della spettacolarità *off*, come lo Spazio A, proprio a Pirri, in via Cuoco.
I primi due lavori della compagnia furono *Escumensa*, manifesto poetico che raccoglieva i primi materiali messi insieme in un'unica composizione, e un lavoro di strada. «Da subito iniziammo a replicare in Italia e a luglio addirittura a Berlino, per poi tornare in paesini come Ploaghe o Sorso, dove eravamo quelli che facevano "sa commedia". Era affascinante, c'era gente che sentiva parlare di teatro per la prima volta». Già a metà anni Ottanta il Cada Die era individuato comunque come una delle cinque realtà emergenti del teatro a livello nazionale, ospite nell'edizione '85-'86 di Santarcangelo con *Segnali di fumo*, su segnalazione di Gabriele Vacis e Pietro Valenti. Ma i giovani del Cada Die ebbero anche la lucidità programmatica di creare loro stessi i contenitori che potessero ospitare arte, come il festival Sant'Anna Arresi. In quei tempi nasceva anche Dro, e in Sardegna arrivarono le compagnie che avevano fatto resistenza culturale sotto il franchismo, si cercava il confronto con realtà come Koinè, Falso Movimento, Teatro dell'Elfo, Socìetas Raffaello Sanzio, al di là di generi e linee poetiche. «La forza di quel teatro era la coesistenza dei tre pilastri della cultura scenica: lo studioso, il critico e il teatrante, con i loro compiti specifici. Questo ci faceva pensare di essere davanti a un movimento teatrale, cosa che ora non è più. Il teatro si riempiva al di là del nome. A Santarcangelo quasi non si riusciva a vedere gli spettacoli, per quanti erano gli spettatori. Chi ci conosceva a luglio dell''82? Eppure in Germania avemmo problemi per il troppo pubblico, e così anche in Italia. Sul *Corriere*, Raboni aveva la terza pagina. Era un altro tempo».

Uscire dalla Sardegna

Rafforza questi ricordi l'esperienza di Alessandro Lay, che entrò nel gruppo come organizzatore: «Mi svegliavo alle 5 e mezza e percorrevo ogni giorno in autostop la statale Carlo Felice fino a Sassari, fermandomi in ogni comune a vendere il nostro prodotto artistico». Ma a dimostrazione di come Cada Die sia stato un terreno aperto e fecondo per i suoi fautori, Lai è poi divenuto uno dei drammaturghi del gruppo. Se in Sardegna gli anni Ottanta hanno fatto nascere le strutture, i Novanta le hanno consolidate nei territori di appartenenza, facendo emergere le diverse anime. La regione conta oggi circa 4000 operatori dello spettacolo, fra musica, danza e teatro, e la parte del leone la fa il Lirico di Cagliari, con tutte le contraddizioni del caso, sia organizzative che economiche.
La crisi non aiuta, anzi sviluppa paradossi artistici ed economici che spingono spesso alla chiusura sul proprio territorio. «L'istituzionalizzazione degli anni Novanta più che dare respiro ha soffocato, con la corresponsabilità dei teatranti che con la "garanzia" hanno trasformato il lavoro in impiego, tanto che ora la parte amministrativa è quasi divenuta preponderante, come pure la gestione economica. Facciamo poi l'esempio della continuità territoriale, che in ambito artistico non esiste – argomenta Biffi – i nostri prodotti partono già con lo svantaggio del costo di trasporto, ostacolo sovente insormontabile. Basti pensare, in termini molto pratici, a cosa possa significare trasportare le scenografie e dormire in più persone in albergo per diverse notti. Per le compagnie sarde, in mancanza di tutele economiche, fare date sul continente si trasforma non di rado in un buco economico di dimensioni preoccupanti». È chiaro che questo condizioni fortemente le scelte e spinga gli artisti a cercare la propria dimensione nel contesto di appartenenza.
Oggi la cooperativa Cada Die si compone di diciassette persone: il tentativo sempre vivo è quello di dare garanzie ai nuovi arrivati, togliendoli dal precariato. Tutti prendono lo stesso stipendio, il minimo sindacale. «Dopo trent'anni di teatro, mentre qualcuno di noi sta per diventare nonno, abbiamo ancora stipendi da anni Ottanta, ma forse va bene così, con il nostro giocattolo che ci è cresciuto fra le mani, creato con persone che dopo tanto tempo stanno ancora bene insieme, nella consapevolezza delle differenze dei percorsi: in questo siamo un'anomalia rispetto a tutto il teatro internazionale, neanche i matrimoni durano tanto. Ma per noi è fondamentale che sia così, garantendo a ciascuno la possibilità di continuare a sperimentare e sognare, come una struttura multicellulare».
Sullo sfondo la Sardegna, un teatro a cielo aperto, un palcoscenico infinito. «Siamo ancora convinti che, se l'offerta è qualitativamente interessante, c'è un numero sufficiente di persone disposte ad acquistare biglietti per eventi dal vivo, e che, se la gente si allontana dal teatro, è più per colpa dei teatranti che degli spettatori. Ce ne accorgiamo tutti gli anni ad agosto, nei giorni del nostro Festival dei Tacchi in Ogliastra, dove si respira la grandezza del teatro mescolata ai suoni della natura. Uno spettacolo davvero infinito: chi c'è stato lo sa». ★

In apertura, una scena di *Lucio l'asino* (foto: Francesca Pani); in questa pagina, Pierpaolo Piludu e Paolo Fresu in *Laribiancos* (foto: Agostino Mela) e un'immagine da *Ballando con la morte* (foto: Emanuele Cioglia).

Il teatro fatto in casa di Cuocolo-Bosetti ovvero quando l'ordinario diventa straordinario

Renato Cuocolo e Roberta Bosetti vivono e lavorano insieme dal 1996. Le loro performance partono sempre dall'esperienza autobiografica dei luoghi in cui si svolgono (case, alberghi) e delle storie, perché raccontando sé l'attore cerca l'empatia col pubblico e mostra ciò che non è addomesticabile all'interno della domesticità.

di Laura Bevione

Vercelli è una piccola città del nord del Piemonte, circondata dalle risaie e dominata dal massiccio del Monte Rosa. Un'ora di macchina da Genova o da Milano e 18 ore – più o meno - di volo da Melbourne, Australia. La storia dell'Iraa Theatre – ossia della coppia Renato Cuocolo-Roberta Bosetti – si nutre di distanze e di contraddizioni soltanto apparenti, di irrequietezza e di affettuosa familiarità. È una storia in cui vita e teatro si intrecciano intrinsecamente – e indissolubilmente – tanto che la casa privata diventa un palcoscenico e si recita il personaggio di se stessi.
Ma partiamo dall'inizio: l'Iraa Theatre nasce nel 1978 grazie all'iniziativa di Renato Cuocolo, genovese trapiantato da molti anni a Roma. Uno spirito inquieto e curioso che, dieci anni dopo, sceglie di trasferirsi in Australia, dove avverte l'esistenza delle possibilità «prima di tutto mentali, di raffinare la mia idea di teatro». L'entusiasmo e la vivacità che animano la scena australiana – sostenuta con convinzione e concreta efficienza dall'Arts Council – consentono a Renato di approfondire la propria ricerca, finalizzata all'armoniosa contaminazione di teatro e *performance art*, di narrazione e natura sovversiva del performativo. La svolta, tuttavia, avviene nel 1996 allorché, durante la prima edizione del Festival delle Colline Torinesi, Renato conosce Roberta Bosetti, attrice vercellese che già allora poteva vantare un invidiabile curriculum. La coppia – da quel momento inseparabile – ritorna in Australia ed elabora la propria originalissima idea di teatro, le cui parole chiave sono contaminazione, autobiografia, casa, perturbante, empatia. Dopo il primo spettacolo – una sorta di kolossal con 90 attori messo in scena in un teatro da 3500 posti – l'Iraa/Cuocolo-Bosetti realizza un lavoro per soli sette spettatori all'interno di una casa e capisce che quella è la formula che più gli si confà. Non a caso, dopo quel primo allestimento, *The secret room* è stato replicato in ogni parte del mondo, testimoniando della bontà di quella scelta artistica e chiarendo i contorni di un'inedita idea di teatro.

Il quotidiano perturbante

Una poetica che la coppia ha sintetizzato in un personalissimo ed eloquente decalogo (lo trovate sul sito www.cuocolobosetti.com), il cui primo "comandamento" recita così: «il Teatro è un'arte contaminata. Un'arte contaminata dalla vita. (Il corpo dell'attore, il luogo fisico, la presenza dello spettatore)». L'arte teatrale è ugualmente "contaminata" dalla morte – l'intrinseca caducità dello spettacolo teatrale – e da quella variante assolutamente casuale rappresentata dal pubblico. Cuocolo/Bosetti concepiscono il teatro quale continuo slittamento di finzione nella realtà e di realtà nella finzione, uno spazio fluido e non prescrittibile, dove al mascheramento si preferisce lo svelamento e alla quarta parete si sostituisce un *continuum* fisico ed emozionale. Corollario di tale concezione è la scelta di realizzare i propri spettacoli all'interno di case e hotel, luoghi in cui i due realmente vivono per tutta la durata delle repliche dello spettacolo. Per la coppia è essenziale «lasciarsi adeguare alla realtà» dell'appartamento o dell'albergo che il festival, oppure l'ente teatrale che li produce o li ospita, ha affittato per loro. L'obiettivo è quello di tramutare «l'ordinario in straordinario»: Renato mi racconta l'incertezza e la sospettosa curiosità degli spettatori di *Private eye*, sovente allestito in grandi alberghi, tanto che i dipendenti venivano spesso scambiati per attori e viceversa. Ma non soltanto lo "straordinario", poiché quello che realmente perseguono Cuocolo/Bosetti è il "perturbante", ossia «ciò che di non familiare c'è nella familiarità, tutto ciò che non è addomesticabile all'interno della domesticità». Se la casa, ossia lo spazio prediletto per gli spettacoli della coppia, è una «trappola per la realtà», il perturbante è ciò che di segreto ma di imprescindibile si cela nella quieta familiarità, plasmandone nel profondo la natura. Lo spettatore, dunque, non è invitato soltanto a entrare nella quotidianità familiare dei due teatranti, ma è condotto con affabilità a scoprirne aspetti privati e, appunto, conturbanti.

E qui è necessario introdurre un'altra delle parole chiave della poetica di Cuocolo/Bosetti, ossia "autobiografia": gli spettacoli germinano sempre da esperienze private – anche molto dolorose – ma tale scelta non nasce da esasperato egocentrismo bensì dalla «consapevolezza che le nostre vite e quelle degli altri non sono poi così dissimili». La controprova di questa verità è data dalla partecipazione e dal coinvolgimento manifestati dagli spettatori, che sono sempre un numero limitato – dieci massimo dodici ma anche uno solo – e non vengono né pensati né, di conseguenza, trattati, come «pubblico bensì come ospiti che poi, magari, divengono anche amici». Roberta e Renato cercano di instaurare un rapporto fortemente empatico con i propri spettatori-ospiti, affinché essi possano compiere un'esperienza che li coinvolga nel profondo. Certo, esistono spettatori più o meno teatralmente scafati, eppure tutti «trovano una porta d'accesso», che consente loro di rivivere, attraverso gli accadimenti e i sentimenti di Roberta, fatti ed emozioni della propria vita. Un'empatia che nasce anche dalla sovrapposizione di attore e personaggio, in un meccanismo che, anziché celarla, sottolinea con evidenza la natura teatrale dell'evento in cui si è momentaneamente coinvolti: Roberta, infatti, è l'attrice che recita il personaggio di se stessa. Di nuovo realtà e finzione, vita e arte, intrecciate saldamente così da creare una dimensione altra, ambigua e perturbante certo, ma capace di illuminare profondità inascoltate ovvero dimenticate del nostro io.

Una betulla dentro casa

Il teatro, al contrario, è prossimo al concetto di memoria e «l'attore è colui che ricorda»: una considerazione che muove il nuovo progetto di Cuocolo/Bosetti, intitolato *Roberta torna a casa*, che debutterà a giugno nel corso del Festival delle Colline Torinesi. La casa è quella costruita dai nonni di Roberta agli inizi del Novecento, dove l'attrice è nata e ha vissuto fino all'età di quattordici anni. È la casa, in via Ariosto 85 a Vercelli, dove ci troviamo ora a discorrere affabilmente e dove la coppia è tornata a vivere nel novembre scorso, per assistere meglio la madre di Roberta. È la casa a tre piani dove il tempo sembra essersi fermato agli anni Settanta, con i mobili in formica e l'enciclopedia degli animali. È il luogo in cui Roberta e Renato hanno scelto di vivere per un po' e dove realizzare il loro prossimo spettacolo, incentrato sul tema del ritorno ma non solo.

Un'alta betulla occuperà il piano terra dell'abitazione e un foro nel soffitto le consentirà di attraversarla in verticale: un segno di crescita e costruzione che si accompagna alla trasformazione e persino alla distruzione di parti della casa. Un indizio dell'impossibilità di una permanenza statica delle cose così come dell'illusione di un vero ritorno. Non si può tornare davvero indietro poiché «tu, in realtà, non vuoi più essere com'eri». Il ritorno, allora, è possibile solo grazie al teatro e alla sua capacità di trattenere e riproporre il ricordo.

Il teatro, poi, è anche in grado di ridare la voce a chi l'ha persa per una malattia crudele come l'alzheimer: Roberta, infatti, non sarà solo se stessa ma restituirà la parola alla madre. Nell'impossibilità di essere ancora figlia, l'attrice diventerà madre. Gli spettatori che giungeranno a Vercelli potranno dunque godere di quel «lusso» che soltanto il teatro concede di «meditare sugli aspetti inconsci di una situazione come quella vissuta da Roberta e da sua madre», accompagnati dall'attrice e da Renato, sorridenti eppure amorevolmente spietati nel porci di fronte a quanto vogliamo dimenticare della nostra piccola vita. ★

In apertura, una scena di *Private eye*; in questa pagina, Renato Cuocolo e Roberta Bosetti.

Renato Cuocolo fonda l'**Iraa Theatre** nel 1978 a Roma. Nel 1988 si trasferisce a Melbourne e l'Iraa diventa presto la principale compagnia di ricerca australiana (*flag company*). Nel 1996 Cuocolo conosce Roberta Bosetti che, fino ad allora, aveva recitato con registi quali Strehler, Tiezzi e Malosti. La coppia lavora insieme a innovativi progetti teatrali che si rivelano ammirati successi internazionali – dal 2000 *The secret room* ha avuto più di 1500 repliche - aggiudicandosi anche svariati premi. Nell'autunno 2011 l'Iraa torna stabilmente in Italia, con il progetto *Vercelli-Melbourne A/R*.

Moira, un'icona a quota ottanta

Ha festeggiato l'ottantesimo compleanno, Moira Orfei, eterna regina del circo, domatrice di animali e di uomini. Trapezista e nomade, ma anche attrice e signora borghese.

di Roberto Canziani

«È tutto merito del cinema. È stato Dino De Laurentiis a volermi così. Mi chiamavo col mio vero nome, Miranda, portavo i capelli lunghi e sciolti. Davanti allo specchio del camerino lui me li ha tirati su, me li ha raccolti a turbante, e mi ha detto: "Fatti chiamare Moira, e non cambiare mai: le donne che cambiano spesso il proprio *look*, non hanno personalità"».

A quel comandamento, impartito 50 anni fa dal *tycoon* del cinema, lei è rimasta fedele. Anche adesso, dopo aver festeggiato, il 21 dicembre scorso, il compleanno. A 80 anni giusti, più che una nonna, Moira Orfei è una creatura bionica, un'icona *popular* del '900 italiano, un santino laico. Perché non ha mai voluto cambiare la cipria, il rimmel, il rossetto lampante, i celebri nei sul volto, in cui si manifesta la sua personalità. «Mi trucco e mi pettino da sola, tutti i giorni, e in un'ora sono pronta» confessa. «Il neo ce l'ho di natura, me lo scurisco e basta». Soprattutto, non è cambiato l'inconfondibile cilindro di capelli neri che troneggia ed eleva Moira all'olimpo, anche internazionale, degli dei *pop*. Cioè popolari. L'eccentricità, la schiettezza, la mentalità provinciale, l'accento irrevocabilmente emiliano sono i suoi marchi d'azienda.

«Domatrice di animali in pista, domatrice di pubblico sullo schermo, domatrice di uomini nella vita privata», così recita la formula per lei coniata. Certo è stata cavallerizza, trapezista, acrobata, addestratrice di colombe ed elefanti. Ma è anche stata un'attrice cinematografica dall'invidiabile carriera: 47 pellicole. E non solo *musicarelli*, *poliziotteschi* o *peplum*. Nella sua filmografia trovano spazio anche titoli nobili che l'hanno vista lavorare per Pietro Germi (*Signore e Signori*), accanto a Mastroianni (*Casanova '80*) e - si racconta - rifiutare perfino la tenace corte del principe Antonio De Curtis. «Totò era un uomo bruttissimo, però di grande fascino. Io il fascino non te lo so spiegare, so solo che ti senti trattata come una regina». Nonostante la vita nomade e il baraccone circense, certi consigli di buon senso borghese Moira ha voluto sempre dispensarli. «Donne sposate, non fatevi l'amica perché prima o poi lei si farà vostro marito». E ancora: «Il segreto di un lungo matrimonio? Non fare le corna al proprio uomo» dice guardando fissa Walter Nones, sposato nel 1961 e da allora manager dell'intera azienda che resta comunque fondata sul suo nome e sulla sua immagine. Altrettanto borghese è il suo senso di casa e di famiglia. «Potrei starmene tranquilla nella mia villa di San Donà di Piave, invece continuo a girare e abito nel caravan. Ma è come se fosse una casa. Quando si viaggia è largo solo 2 metri e mezzo, quando arriviamo sul posto, si apre idraulicamente e diventa un appartamento largo 8 metri e lungo 24» ripete fiera, muovendosi tra corridoi e stanze con pavimenti di granito che ha arredato nel suo stile *moiresco* e *kitsch*, fatto di rasi e pizzi rosa, decori orientaleggianti e barocchi, specchi sul soffitto e sulle pareti. Niente di peccaminoso, però. «Ero e sono ancora così innamorata di mio marito che, nonostante la corte spietata, gli attori non mi hanno fatto né caldo né fresco». La personalità appunto: franca ed esagerata, che l'ha portata nei decenni scorsi a diventare beniamina della comunità gay. Anche se, su un altro versante, non le vengono risparmiati i giornalieri conflitti con il movimento degli animalisti. Che dicono: «Quello di Moira Orfei è la peggior specie di circo. Dietro le luci, le musichette e i costumi ridicoli, vive la realtà di cento animali tenuti tutta la vita nelle gabbie, privati del loro *habitat* naturale e delle relazioni coi loro simili; costretti a trasferte interminabili; obbligati con la violenza a imparare esercizi idioti e a esibirsi tra luci e rumori per loro stressanti, davanti a un pubblico di beoti senza sensibilità». Obiezioni a cui, con disarmante chiarezza, lei risponde: «Chi ama gli animali li tiene con sé. Io adoro gli elefanti che hanno l'intelligenza di un bambino di quattro anni. Pensate che uno costa 160mila euro. Perché dovrei trattarlo male?». Santa o furba ingenuità che continua a farne un personaggio fuori da ogni schema di giudizio, quasi senza tempo. Al quale tuttavia restituiscono umanità, il compleanno a quota 80, i guai con la salute (5 anni fa un ictus e più tardi un incidente al ginocchio) e le immagini più recenti, che sotto l'eterno *chignon* nero ricordano, a noi più che a lei, il passare del tempo. «Mi sveglio all'una. La sera vado a letto alle tre e mi addormento alle quattro. Di giorno, quando c'è il circo, faccio il giro finale a bordo del maggiolone. Se non lavoro esco solo per comprare scarpe e vestiti. Ma devo scappare, perché la gente mi rincorre». ★

Dal rogo alle scene: la Pucelle che visse due volte

Dai primi *Misteri* quattrocenteschi alla consacrazione nei testi di Dumas e Schiller, Giovanna d'Arco sembra un personaggio nato per la scena, ispirando in sei secoli numerose versioni della sua vicenda.

di Giuseppe Liotta

La fortuna scenica della Pucelle d'Orléans, Patrona di Francia, di cui si celebrano quest'anno i seicento anni dalla nascita, avvenuta i primi di gennaio del 1412, la si deve probabilmente a lei stessa, se dobbiamo prestare fede ad alcuni cronisti del suo tempo che la vedevano girare per le campagne della Lorena su di una carretta dei comici (come quella guidata da Jof, il giocoliere del *Settimo sigillo* di Bergman), insieme al padre e al fratello a raccontare la sua triste storia, senza essere creduta da nessuno. Tuttavia, che fosse sfuggita al rogo, e al suo posto venisse bruciata una delle tante "streghe" messe in prigione in quel periodo, rimane una "leggenda medievale" che ha avuto, e ha tuttora, importanti sostenitori. Ma anche senza dare troppo credito a questo "impulso vuoto" della Storia, già nel 1435, ad appena quattro anni dalla sua morte al rogo sulla piazza del Vecchio Mercato di Rouen (30 maggio 1431) si hanno notizie di un *Mystère* rappresentato ad Orléans. È del 1600 la prima opera completa a lei dedicata, una tragedia "da epopea cavalleresca", messa in scena a Rouen e a Parigi, in cui Giovanna riceve la sua missione senza intermediari, direttamente da Giove. Bisogna arrivare al 1642 con la *Pucelle d'Orleans* dell'Abbé D'Aubignac per leggere un componimento drammatico che tenga conto della verità storica degli eventi. Neanche un secolo dopo, Voltaire si prende gioco della vergine guerriera di Lorena in uno sterminato e beffardo poema eroicomico, *La Pucelle d'Orleans* (1730), in cui una Giovanna d'Arco, ex serva di osteria, deve difendere le mura della sua verginità minacciata dall'esercito inglese. Leonardo Sciascia va a recensire per *l'Espresso* (1980) la versione teatrale nella traduzione da Vincenzo Monti di Attilio Corsini e i suoi Attori&Tecnici «ricca di trovate che avrebbero divertito lo stesso Voltaire».

Ma è il tedesco Schiller che nel 1801 con *Jungfrau von Orléans* la consacra eroina teatrale. In pieno Ottocento, dal 1842, con *Jeanne la Pucelle* di Alexandre Dumas riparte l'interesse per il mito di Giovanna d'Arco e chiunque lo tratti, drammaturgo, scrittore, poeta contribuirà ad alimentarlo e a rinnovarlo.

Nel 1897 il "cattolico socialista" Charles Peguy pubblicò la trilogia drammatica dedicata a Giovanna facendone una figura «simbolo della sua utopia politica» (Franco Cardini), aprendo la strada al forte laicismo impresso da Anatole France alla sua *Vie de Jeanne d'Arc* (1908), e alla brechtiana *Santa Giovanna dei macelli* del 1929. Nel 1923 Bernard Shaw con *Saint Joan* scrive il primo vero e moderno testo teatrale dedicato a Giovanna d'Arco, in una prospettiva, storica e scenica, degna del ventesimo secolo.

Nel 1938 Paul Claudel, con musica di Honneger, scrive l'oratorio drammatico *Jeanne d'Arc au bucher* per celebrare «la patrona della nostra unità nazionale». In chiave fortemente simbolica è altresì il testo di Jean Anouilh *L'alouette* del 1953, dove "l'assurdo" della vicenda non può non risolversi che in una catartica trasfigurazione finale.

Ma il mito di Giovanna che aveva già oltrepassato l'Oceano nel 1896, quando Mark Twain aveva pubblicato il suo *Joan of Arc*, trova in Maxwell Anderson un drammaturgo agguerritissimo che con la sua *Joan of Lorraine* del 1946 cerca di proporre la vicenda nei termini «di un teatro in divenire», in perfetto stile meta teatrale. Nel 1989 il poliedrico artista e drammaturgo Emilio Isgrò si lascia sedurre dalla ragazza di Lorena e dà alle stampe la sua *Giovanna d'Arco, tragedia elementare*, parte prima di una *Tetralogia della Santità*. E l'anno successivo, nel 1990, Maria Luisa Spaziani con la pubblicazione di *Giovanna D'Arco, romanzo popolare in sei canti in ottave e un epilogo* propone una figura di giovane donna che riesce a fare vivere nella doppia dimensione del "mito" e di una verità storica diversa. Giovanna d'Arco è anche la protagonista di uno dei monologhi teatrali che Paolo Puppa ha dedicato a due figure femminili, *Giuditta e Giovanna d'Arco,* "in cerca di Dio".

Ma non soltanto il "teatro di parola" ha trovato ispirazione nelle vicende della pastorella di Lorena. Ricordo una intensa versione teatrale proposta al Crt di Milano nel 1977 dal Bread and Puppet di Schumann, *Giovanna d'Arco*: nove quadri per uno spettacolo di grande fascino e intensità figurativa, che a quel tempo non piacque molto alla critica specializzata. ★

My Dream, liberi di essere artisti

La guerra e una visione poetica della diversità sono al centro degli spettacoli di Balletto Civile/CasArsA e Teatro La Ribalta, vincitori della prima edizione di My Dream, premio realizzato a Torino dalle Fondazioni Crt e Tpe, per promuovere l'inclusione attraverso l'arte, non solo come terapia ma come professione.

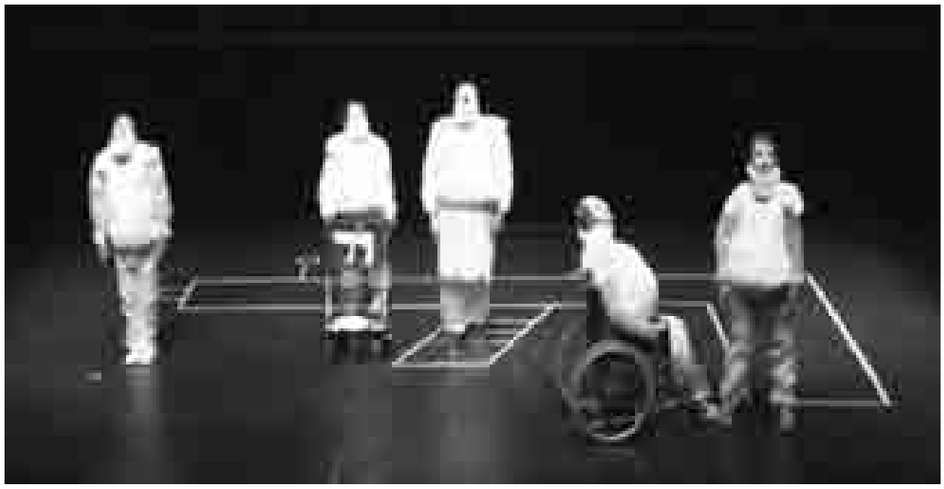
di Laura Bevione

Nell'ottobre 2009 andava in scena, sul palcoscenico del Teatro Nuovo di Torino, lo spettacolo *My Dream*, allestito dal Cdppat, ossia il China Disabled People's Performing Art Group, invitato dalla Fondazione Crt, con cui la compagnia aveva già collaborato in occasione delle Paraolimpiadi che si erano svolte nel 2006 nel capoluogo piemontese. Il Cdppat decise di rinunciare al proprio cospicuo cachet a favore di «attività di inclusione artistica di persone disabili realizzate in Italia». La Fondazione Crt non soltanto accolse la proposta del gruppo cinese, ma decise di raddoppiare la donazione e di bandire un concorso rivolto, specificamente, a «realtà italiane impegnate nella realizzazione di produzioni di alto livello che coinvolgano persone con disabilità nel campo del teatro e della danza». Nacque così il Premio My Dream che, il 6 e il 7 marzo scorsi, ha condotto le dieci compagnie selezionate – tutte rigorosamente professioniste - a esibirsi di fronte alla giuria e al pubblico.

Sul palco del Teatro Astra di Torino - messo a disposizione dalla Fondazione Tpe che ha sostenuto la Fondazione Crt nello sviluppare il progetto – si sono avvicendati i seguenti gruppi, provenienti da Piemonte, Liguria, Lombardia, Trentino Alto Adige, Veneto, Puglia e Sicilia: Ariolfo/Varriale, Associazione Culturale Teatrialchemici, Atir, Babilonia Teatri/Gli amici di Luca, Chiara Bersani, CasArsA Teatro/Balletto Civile, Compagnia degli Scarti, Factory compagnia transadriatica/Compagnia Elektra, Teatro La Ribalta, Tecnologia Filosofica. La giuria - composta da Roberto Castello, Claudia Cannella, Enrico Grosso, Emanuele Masi, Beppe Navello, Cristina Valenti – ha avuto l'arduo compito di assegnare i tre premi, del valore ciascuno di 15000 euro. Oltre a questo contributo monetario, il concorso prevede l'ospitalità dei progetti vincitori nei cartelloni di tre importanti rassegne estive, Bolzano Danza, Teatro a Corte e Volterra Teatro.

Difficile definire i criteri in base ai quali valutare i lavori proposti, pur nell'imprescindibilità dell'obiettivo fondante il Premio My Dream, ovvero quello di favorire il «diffondersi di una nuova mentalità, attenta all'inclusione e alla partecipazione attiva di ogni individuo». Una finalità che si raggiunge con spettacoli che trattano il tema della disabilità ma sono agiti da attori normodotati, oppure con allestimenti i cui interpreti sono soltanto disabili, ovvero con messe in scena "ibride", in cui normodotati e disabili interagiscono secondo modalità anch'esse assai diversificate? Un interrogativo difficile da sciogliere e a cui, nondimeno, la giuria è riuscita a trovare una risposta convincente, premiando quegli spettacoli che, concedendo la prima fila a interpreti variamente disabili, hanno saputo conquistare un alto livello di professionalità e di poeticità, tramutando la terapia e/o l'esercizio da laboratorio in arte a tutti gli effetti. Soltanto due dei dieci lavori ammessi alle audizioni sono stati giudicati conformi a questo principio: *Generale!!!*, un progetto frutto della felice colla-

In apertura, *Il minotauro*, del Teatro La Ribalta; in questa pagina, *Generale!!!*, di CasArsA Teatro.



borazione fra Balletto Civile di Michela Lucenti e CasArsA Teatro, associazione spezzina che, dal 2006, cerca di far incontrare il linguaggio teatrale con quello del disagio; e *Il minotauro*, messa in scena diretta da Antonio Viganò per il Teatro La Ribalta di Bolzano. I due spettacoli vincitori convincono per il protagonismo degli interpreti disabili che, in entrambi i casi, hanno dato prova di sensibilità e capacità artistiche non comuni. In *Generale!!!* – il testo è stato elaborato dagli stessi interpreti – cinque disabili in tuta bianca superimbottita ci restituiscono con candore e incisività la propria idea della guerra e della pace, ricordandoci come quest'ultima possa consistere anche nel saper godere del piacere di mangiare in compagnia i dolci preparati dalla mamma. Ne *Il minotauro*, invece, un'attrice-poetessa in carrozzella e tre danzatori, di cui due disabili, riflettono sui concetti di bellezza e di diversità e commuovono profondamente il pubblico con due struggenti assoli di danza che, rompendo ogni convenzionalità di quest'arte, ne sanno rivitalizzare l'anima. Comune ai due spettacoli premiati, e sotterraneo a molti degli altri allestimenti in concorso, è il sentimento di solitudine del corpo del disabile - «Mi sento sola» dice Chiara Bersani nel suo *Family Tree* – generato da un lato dalla "diversità" e dalla sua mancata accettazione da parte della società; dall'altra dall'estraneità che, spesso, i diversamente abili avvertono nei confronti di se stessi. Uno scollamento fra sentimenti e pensieri da una parte e oggettiva condizione fisica dall'altra, che il linguaggio teatrale pare in grado di rimarginare allorché, anziché amplificare ovvero strumentalizzare l'handicap, sa inventare un vocabolario originale, capace di tradurre in gesti e parole inusitate riflessioni ed emozioni. Merito dunque al progetto My Dream, per aver saputo sottrarre all'ambito puramente laboratoriale e terapeutico una realtà colma di potenzialità artistiche da esplorare e valorizzare adeguatamente. ★

Giovani mattatori/5
Il mondo all'incontrario di Federica Fracassi

Un'adolescenza fin troppo normale, nella provincia milanese anni '80, fra libri, film in oratorio e scuola di danza. Poi la Paolo Grassi, con due bocciature, nessun diploma, ma molti maestri veri: Kuniaki Ida, Renata Molinari, Baliani, Corsetti, Castellucci, Martinelli (Marco e Renzo), la gavetta, il lavoro duro e finalmente, nel 2011, i maggiori riconoscimenti.

di Fausto Malcovati

«Io, invece». Sì, Federica Fracassi, ovvero «io, invece». Tutti dicono: «Fin da bambino, il teatro che passione». Io, invece. Tutti finiscono l'accademia con medaglie e diplomi. Io, invece. Tutti sgomitano per entrare in compagnie accreditate. Io, invece. Tutti anelano a serial in cento puntate o a *Guerra e pace* in tv. Io, invece. Tutti ti chiedono: «Hai visto Ronconi, hai visto Chéreau?». Io, invece.

Ma chi è 'sta Fracassi? Per anni: chi la conosce? Poi, in un sol colpo, tutti i premi possibili: Premio della Critica, Premio Duse, Premio Ubu. Una tutta all'incontrario. Anche raccontarla, mica facile. Prima ti dice a, poi b, poi ancora a, no scusa volevo dire c, ma forse torniamo a b, però intanto ti racconto d, perché capisci quando ho lavorato con f, per lo spettacolo g, ah, già scusa, non ho finito con a, ricominciamo daccapo. Mica facile. Ci provo.

Nata e cresciuta a Cornaredo, Padana superiore, direzione Torino, dieci chilometri da Milano. Stazione più vicina Rho. Svaghi: cinema parrocchiale, oratorio. Scuola: dalle suore. Messe, preghiere, minestrine, pulizia dei pavimenti con la cera passata a suon di pattine finché non diventa uno specchio, recite scolastiche dirette da suor Maria, «una regista coi controcoglioni», e soprattutto, indimenticabile esperienza, angioletto sul carro della chiesa, accanto alla statua d'oro della Madonna, con intorno una folla adorante. Teatro? Due o tre volte uno spettacolo in gita scolastica. Però, un'emozione particolare: «mi si spalancava davanti una realtà che preferivo alla quotidianità, una realtà imprevedibile, affascinante, misteriosa. Una realtà in cui l'attore aveva il grande potere di condurre in un viaggio il suo pubblico, di emozionarlo, di farlo pensare». Danza, quella sì: il sogno è la Fracci, vista in tv. E allora, due volte la settimana, scuola di Gianni Zari, ballerino della Scala. Un, due, tre, su la gamba, dritta la schiena. Dai cinque anni ai tredici: otto anni non sono pochi, ma Carla Fracci è un'altra storia. Amen. Poi liceo linguistico, sempre a Milano. «Un'adolescenza luterana, chiusa nella mia stanzetta a cercar di capire, con un broncio abbastanza irritante, pochi amici, molti libri, un'aliena in un'epoca di paninari arroganti, esteticamente orrendi». Inglese, francese, tedesco, ma soprattutto un giovane professore di filosofia alle prime armi, Massimo Recalcati, oggi tra i più noti psicoanalisti lacaniani: «ancora oggi lo ringrazio, mi ha aperto mente e cuore alla possibilità della cultura».

Maestri e (non) scuole

Letteratura, filosofia, palcoscenico: che fare a 19 anni? Intanto si iscrive alla facoltà di Lettere e poi, perché no, ai provini per l'ammissione alla Paolo Grassi. Prepara Shakespeare, *La tempesta*, monologo di Miranda. Che cosa convince la commissione? «Non certo la mia preparazione. Forse l'abito *bluette* di cotone indiano, forse i pochi anni, forse la sicurezza che il teatro avrebbe risposto a tutti i miei desideri confusi, ma prepotenti». Tre anni alla Paolo Grassi. Duri, ingarbugliati, pesanti. Tra tutti gli insegnanti, uno solo ha lasciato tracce profonde, Kuniaki Ida, folle allievo di Lecoq, che, nel suo strampalato italo-giapponese, «mi ha insegnato a interagire con i vari linguaggi del corpo, mi ha guidato nella scoperta dello spazio, mi ha fatto capire il senso dell'improvvisazione, mi ha svelato la grazia misteriosa della maschera neutra». Ma insieme due bocciature, nessun diploma, «anche se oggi me ne vanto, le porto come trofei»: al secondo anno agitazione di tutto il corso attori, proteste, assemblee. Risultato: ammessi al terzo anno solo la metà degli allievi. Lei no. Piuttosto che abbandonare, Federica passa al corso di regia: ma al termine del terzo anno non è giudicata idonea nemmeno per il diploma di regista. Il che vuol dire esser fuori dal giro, niente audizioni, niente provini, niente biglietto da visita con su scritto "diplomata ecc.".

Dunque, una certezza: le istituzioni non la vogliono. Bisogna farcela da sola. «Bisogna essere parte attiva del cammino artistico. Come diceva Carmelo Bene (uno dei miti di Federica), bisogna saper tutto per poter dimenticare e contestare, per poter tracciare una via differente». Reinventarsi un percorso. Costruirsi una nuova identità di attrice senza etichette, senza licenze. Federica comincia la sua seconda vita. Fare di sé qualcosa che non sia progettato da altri, che non venga dal di fuori, che non abbia etichette preconfezionate. Io, invece. Che cos'è questo mestiere? Dove si impara? Federica si guarda intorno. Ascolta, cerca di capire, esplora, rischia, si propone, si confronta, tenta strade, mette mattoni dentro. Un percorso a tentoni, in tutte le direzioni. Nessuna visibilità, tutto nel sottosuolo. Seminari, laboratori, corsi, *stages*.

Incontri, illuminazioni. Maestri veri, che fanno crescere, che non rilasciano diplomi. «Robert Lepage è un genio e ogni esperienza fatta nel suo teatro è un viaggio indimenticabile. Così come lo era Thierry Salmon, lui sì, lui che non c'è più, mi ha marchiato a fuoco con più di uno spettacolo. E mi manca ancor oggi. Manca al teatro e alla vita». E Renata Molinari, grande maestra di scrittura e di progettualità, grande timoniera nel viaggio di formazione. Sotto la sua guida partecipa al corso *Parole in azione*, dove incontra, lavora, discute con quattro registi, Marco Martinelli, Marco Baliani, Cesare Lievi, Giorgio Barberio Corsetti. L'anno dopo nel workshop *Crisalide* è la volta di Romeo Castellucci. E poi un seminario di scrittura con Mariangela Gualtieri, la cui poesia le dà un'emozione «così forte da non farmi dormire di notte». Con il teatro Valdoca fa l'aiuto regista per due spettacoli su versi della Gualtieri, *Fuoco centrale* e *Ossicine*. Sì, la scrittura è un'altra tentazione, un'altra strada che si apre, che Federica tenta: l'attenzione, la curiosità per la parola poetica di autori contemporanei, per le intonazioni, i percorsi interiori altrui, come quello di Sarah Kane. *Sinfonia per corpi soli* è un omaggio alla poetessa suicida: e Federica autrice si merita un premio Ubu, nel 2002 ("migliore novità straniera", in condivisione con Barbara Nativi, Pierpaolo Sepe e Pippo Delbono). «Ci siamo tuffati e abbiamo incontrato Sarah Kane senza chiedere il permesso. Abbiamo cercato un centro sepolto, imploso. Fuori dalla sua biografia. Dentro il suo vuoto. La potenza delle sue parole e la lucidità con la quale ha guardato se stessa nella vita e nella morte ci ha scavato ogni minuto». Ma scrive anche *Legittima difesa*, intreccio di teatro e cucina: lei nuda su uno sgabello telecomandato, burattino ingenuo, impertinente, prepara ricette e a ogni portata inventa storie. Dunque l'arte culinaria diventa l'arte di vivere e di fare teatro.

Da Teatro Aperto a Teatro i

Ma soprattutto, in questi anni di apprendistato furioso, onnivoro, un punto fermo: l'incontro con Renzo Martinelli. Con lui lavora quasi ininterrottamente da vent'anni. Con lui ha fondato il Teatro Aperto, che oggi è diventato il Teatro i, sede stabile dei loro spettacoli, del loro lavoro accanito, infaticabile, della loro idea di teatro. «Renzo è stata la vera palestra per la mia formazione. Impossibile dire tutto quello che mi ha insegnato. Andando in ordine confuso: la dedizione per le proprie scelte, l'amore per quello che si fa e uno stakanovismo esagerato. Un'etica che non è scritta e che è praticata da pochi. La noncuranza per il potere, le scelte impopolari. Il fatto di rimettersi in gioco continuamente, di non dar mai niente per assodato, il rischio continuo. La lentezza, la verticalità, la concentrazione. Soprattutto la radicalità delle proprie idee. Come regista ha sempre messo me attrice in situazioni difficili. Ha sempre preteso più di quello che riuscivo a dare nei primi tentativi. Mi ha fatto abitare spazi freddi e testi

difficili con pochissime indicazioni, pretendendo spesso che fossi in grado di salvarmi da sola. Ha permesso alla mia parte "intelligente" di essere coltivata e alla mia parte "manuale" di non demordere. Abbiamo provato i nostri spettacoli in tutti i climi e a tutte le ore del giorno e della notte, animati da un'insana passione e da una fortunata incoscienza».

Teatro Aperto: Federica fa tutto, recita e organizza, telefona e fa di conto, prenota spazi e contatta autori, amministra e cucina. Poi, nel 2003 la svolta: una sala tutta per loro, in zona Navigli, Teatro i. Un piccolissimo spazio, meno di cento posti, ristrutturato con un contributo del Comune di Milano e riaperto nel 2004, ma finalmente si può provare senza affanno, programmare senza acqua alla gola, organizzare seminari e convegni. E soprattutto Federica può tornare a fare l'attrice a tempo pieno, senza più sdoppiarsi in segretaria, cuoca, contabile.

Un elemento centrale del repertorio: il dialogo con i contemporanei, le scritture non convenzionali, l'attenzione per storie femminili, per rapporti complessi tra voce e corpo. Gli autori? Primo fra tutti Antonio Moresco: Renzo e Federica scelgono *La santa*, rilettura sfrontata della storia di Teresa di Lisieux, morta di tisi a ventiquattro anni e trasformata dalla chiesa cattolica in una "macchina della santità". Nello spettacolo Federica è Teresa: muta, velata, prima respira pesantemente, poi rantola, si muove con una gestualità inquietante, una macchia di sangue si espande, si ingrandisce sul velo, segno della malattia che la consuma. Segue *Canti del caos*: romanzo torrenziale, centinaia e centinaia di pagine. Renzo non ne vuol fare, ovviamente una riduzione: «Voglio che le parole cessino di fare testo, voglio lavorare sul suono come materia, spostare la recitazione, entrare dentro il canto». Per Federica un'occasione per lavorare sul ritmo, sulle modulazioni, sul linguaggio simbolico. Poi c'è Letizia Russo e il suo *Dare al buio (La fine, l'inizio)*, rilettura di un fatto di cronaca, il sequestro di Natascha Kampusch, la bambina per otto anni prigioniera di un maniaco, riuscita poi a fuggire. Dare al buio significa dare alla luce in un mondo alla rovescia, è un rito della nascita e della morte, della paura e dell'amore, dell'incontro e della fuga, una fiaba tragica che si ripropone, uguale e diversa, in ogni storia, in ogni vita.

Melologhi e altre sfide

Infine l'incontro con Aldo Nove, che diventa anche suo compagno di vita: *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese*: uno spettacolo-melologo sul precariato, con una "colonna sonora" di Fabio Vacchi eseguita dal vivo dall'Ensemble Sentieri Selvaggi (fisarmonica, violino, pianoforte e percussioni), che viene poi riproposto all'aperto in varie piazze d'Italia, con accompagnamento di gruppi bandistici. Esperienza trascinante, una straordinaria partecipazione di pubblico che sottolinea con interventi e applausi l'attualità del testo: per Federica una grande prova di istrionica variazione sul tema della condizione femminile oggi. Altra sfida, *Parla Persefone* sempre di Aldo Nove, altro melologo con musiche di Fabio Vacchi, una sola replica alla Fondazione Arnaldo Pomodoro: stimolante incontro tra spazio museale, musica contemporanea, poesia e teatro. Federica, mentre pronuncia i versi che rivisitano il mito della Grande Madre, della dea che scende nell'Ade e ritorna sulla terra dandole il ritmo della vita, scala a mani nude una scultura di Pomodoro, *Cono tronco*: «una delle esperienze più belle ed emozionati della mia vita».

Oggi è cominciata la terza vita di Federica: l'attrice professionista che va nei grandi teatri e fa tournées per l'Italia, secondo tutti i crismi. È entrata in una vera compagnia (il Teatro Stabile di Torino) e sta recitando un po' ovunque *La signorina Giulia* di Strindberg. (con la regia di Valter Malosti, che l'aveva già diretta in *Corsia degli incurabili* di Patrizia Valduga, di nuovo immobile su una sedia a rotelle, amara parabola sulla fine dell'amore e sul declino della cultura). Ma è sempre lei, Federica. Io invece.

Completamente nuda o velata dalla testa ai piedi, bambina o vecchissima (come in *Prima della pensione* di Thomas Bernhardt, il suo più grande successo delle ultime stagioni: testo crudelissimo, recitato su una sedia a rotelle), muta o logorroica, Federica si è costruita un suo discorso sul corpo e sulla voce «contro barriere di ogni tipo, gabbie, prigioni fisiche e metafisiche», un suo percorso libero, atipico, a suo modo bislacco, originalissimo su testi, poetiche, stili diversi, dalla grande poesia allo smaliziato *burlesque*. Ogni sua apparizione ha un suo segno, una sua accezione, un suo colore: non smette di investire, di lanciare messaggi, di sondare spazi inesplorati, di dilatare il senso della sua professione, che per lei non ha codici, non ha confini, non ha logiche se non quelle di raggiungere il pubblico, emozionarlo, smuoverlo. ★

In apertura, un ritratto di Federica Fracassi; nella pagina precedente, la Fracassi in *Prima della pensione*, regia di Renzo Martinelli (foto: Lorenza Daverio); in questa pagina, una scena di *Corsia degli incurabili*, regia di Valter Malosti e *Dare al buio*, regia di Renzo Martinelli.

FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI
TORINO CREAZIONE CONTEMPORANEA
17 NON FA ECCEZIONE
XVII Festival delle Colline Torinesi
Torino Creazione Contemporanea
5 - 26 Giugno 2012
www.festivaldellecolline.it

creatività
nuove generazioni
azione
visione
24-25-26 MAGGIO 2012
LA CITTÀ DEL TEATRO CASCINA PISA
IL TEATRO DEL FARE E DEL PENSARE NELLE PROFESSIONALITÀ EDUCATIVE
INCONTRI e WORKSHOP per operatori, insegnanti, educatori, artisti per condividere nuove pratiche e modelli progettuali di teatro educazione con le nuove generazioni
partecipazione
trasformazione
differenza
PER INFORMAZIONI
info@lacittadelteatro.it
www.lacittadelteatro.it
SGUARDI
INTERAZIONI
EMOZIONI
intercultura
sipariotoscana ONLUS

Yves LEBRETON
Sorgenti
Nascita del Teatro Corporeo
edizione italiana a cura di Donata Feroldi
Fernando MARCHIORI (a cura di)
Teatropersona
Scrittura di scena e presenze riverberanti
testi e sguardi di Yves Lebreton, Grazia Marchiano, Fernando Marchiori, Valentina Salerno, Alessandro Serra
RICCI/FORTE
Grimmless
prefazione di Oliviero Ponte di Pino
Titivillus
Mostre Editoria
Tel. 0571 462825 • Fax 0571 462700
www.titivillus.it • info@titivillus.it
il diavoletto dello spettacolo!
Leif ZERN
Quel buio luminoso
Sulla drammaturgia di Jon Fosse
traduzione e cura di Vanda Monaco Westerstähl
Fabrizio CASSANELLI, Guido CASTIGLIA
Il teatro del fare
Educazione-Teatro-Comicità per l'infanzia e le nuove generazioni
Appunti e idee per la formazione teatrale nella scuola
Sonia ANTINORI
4. Trame agli angoli della Storia
Il sole dorme, Il contagio, L'astratto principio della speranza, Buio
scritti di Renato Palazzi e Cristina Valenti

premio
HYSTRIO
14a edizione

Premio Hystrio-Occhi di Scena

Bando di concorso 2012

Hystrio promuove la quarta 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 **entro i 35 anni**, (l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1977) 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 premio verrà consegnato nel corso della serata finale del Premio Hystrio, che si terrà a Milano il 23 giugno 2012.

Modalità di iscrizione
L'iscrizione al concorso dovrà essere effettuata via email all'indirizzo **andrea.messana@hystrio.it**. L'email dovrà inoltre contenere:
a) scheda di partecipazione compilata in tutte le sue sezioni e firmata.
b) fotocopia di un documento d'identità valido.
c) curriculum vitae dell'autore.
d) breve presentazione sulle intenzioni e le modalità operative del proprio lavoro.
e) eventuali materiali critico-informativi.
f) copia della ricevuta di pagamento della quota di iscrizione di euro 35 (equivalente alla sottoscrizione di un abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*) da versare, con **causale: Premio Hystrio-Occhi di Scena 2012**, 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 IT66Z0760101600000040692204. Le ricevute di pagamento devono essere complete dell'indirizzo postale a cui inviare l'abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*. Una volta verificata l'iscrizione, ogni partecipante riceverà l'indirizzo di una cartella ftp personalizzata e le istruzioni sulle caratteristiche tecniche che dovranno avere le immagini.
Le **domande d'iscrizione** dovranno pervenire **entro il 15 aprile 2012**.
I **vincitori del premio** avranno diritto alla pubblicazione del proprio lavoro sulla rivista *Hystrio* e su un catalogo edito da Titivillus, a una borsa-lavoro per realizzare un reportage su due produzioni del Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria, alla partecipazione gratuita a due moduli del Corso di Formazione Avanzata di Fotografia organizzato presso IED Milano da febbraio a novembre 2013 e la possibilità di vedere il proprio lavoro esposto a San Miniato (Pisa, novembre 2012 - gennaio 2013). È prevista, inoltre, l'esposizione collettiva dei migliori reportage selezionati in occasione del Premio Hystrio (Milano, 21-22-23 giugno 2012).

La **giuria** sarà composta da: **Massimo Agus** (fotografo), **Rossella Bertolazzi** (direttore IED Visual Communication), **Maurizio Buscarino** (fotografo), **Claudia Cannella** (direttore di *Hystrio*), **Silvia Lelli** (fotografa), **Andrea Messana** (fotografo); **Luigi De Angelis/Fanny & Alexander** (regista).

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

IED · Titivillus Mostre Editoria · Teatrino dei Fondi · SPAZIO81

Premio Hystrio alla vocazione

Bando di concorso 2012

Il Premio alla Vocazione per giovani attori, giunto con crescente successo alla quattordicesima edizione, si svolgerà il 21-22-23 giugno 2012 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 1982): 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 (a Castiglioncello); **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 (tra il 20 e il 30 maggio 2012, Milano e Roma)
Le pre-selezioni avranno luogo a fine maggio a Milano e a Roma. Le **domande di iscrizione** dovranno pervenire alla direzione di *Hystrio* (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.409.483, premio@hystrio.it) **entro l'11 maggio 2012**. 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 cinque 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** (Castiglioncello, presso Armunia, 8-9 giugno): i candidati selezionati avranno accesso alla finale organizzata a fine giugno a Milano.

IL BANDO PER LA SELEZIONE FINALE (21-22-23 giugno 2012, Milano)
La selezione finale si svolgerà a Milano il 21-22-23 giugno 2012. 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 l'11 giugno 2012**. 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.

I testi scelti dalla Giuria 2012

La Giuria del Premio Hystrio alla Vocazione - composta da Marco Bernardi, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Monica Conti, Jurij Ferrini, Andrea Paolucci, Mario Perrotta, Gilberto Santini e altri in via di definizione - ha selezionato i seguenti brani tra i quali i candidati dovranno scegliere uno dei due monologhi da presentare all'audizione.

RUOLI FEMMINILI
- un monologo qualsiasi dai testi di Aristofane e di Plauto
- un monologo da un qualsiasi testo di Molière
- monologo a scelta dalle commedie brillanti di Shakespeare (*Molto rumore per nulla*, *La dodicesima notte*, *Sogno di una notte di mezza estate*)
- monologo a scelta da *Pentesilea* di Heinrich von Kleist
- monologo a scelta da *Erodiade* di Testori
- monologo a scelta da *Giorni Felici* di Samuel Beckett
- monologo a scelta da *La morte della Pizia* di Friedrich Dürrenmatt
- ultimo monologo di Rosaura da *Calderon* di Pier Paolo Pasolini
- monologo di Umberto Simonetta a scelta tra: *Mi riunisco in assemblea* e *Sta per arrivare la rivoluzione…*
- monologo a scelta da *Decadenze* di Steven Berkoff
- monologo di Léon dalla scena VI di *Lotta di negro contro cani* di Bernard-Marie Koltès
- monologo da *Le Confessioni* (pubblicate in *Hystrio* n. 3/1993), disponibile su richiesta in pdf
- un monologo a scelta dei testi di Natalia Ginzburg
- monologo finale di Deborah in *Una specie di Alaska* di Pinter

RUOLI MASCHILI
- monologo del secondo Messaggero o primo monologo di Penteo nelle *Baccanti* di Euripide
- un monologo a scelta dai testi di Aristofane e di Plauto
- monologo finale di Romeo prima di avvelenarsi da *Romeo e Giulietta* di Shakespeare
- monologo a scelta dalle commedie brillanti di Shakespeare (*Molto rumore per nulla*, *La dodicesima notte*, *Sogno di una notte di mezza estate*)
- un monologo da un qualsiasi testo di Molière
- monologo di Trofimov nel *Giardino dei ciliegi* di Anton Cechov, finale II atto (con Anja) o sottofinale II atto (con Gaiev, Lopachin, Liuba, ecc.)
- monologo di Moritz in *Risveglio di primavera* di Franz Wedekind
- monologo a scelta da *Filottete* di Heiner Müller
- monologo a scelta da *In Exitu* di Giovanni Testori
- monologo a scelta da *Top Dogs* di Urs Widmer
- monologo a scelta da *Le Confessioni* (pubblicate in *Hystrio* n. 3/1993), disponibile su richiesta in pdf
- monologo di Leonce "Che cosa strana l'amore" da *Leonce e Lena* di Büchner Atto I Scena III
- monologo di Julien dell'VIII Episodio di *Porcile* di Pasolini
- monologo del conte di Strahl a. IV Scena II (oppure quello dell'a. II Scena I) da *Caterina di Heilbronn*, di Heinrich von Kleist

fondazione cariplo
ARMUNIA

Andrè e Dorine, di Kulunka Teatro (foto: Gonzalo Jerez)

Londra: benvenuti nel regno dell'inaspettato

Teatro di figura, mimo, ma soprattutto circo, classico e *nouveau*, dominano la scena al Mime Festival, dedicato al *visual theatre*, con compagnie provenienti da Australia, Belgio, Francia, Giappone, Spagna, Svizzera e Gran Bretagna. Poca la danza, con la grande eccezione di Hiroaki Umeda.

di Sergio Lo Gatto

Trentacinque anni compiuti, il London International Mime Festival continua a dimostrarsi presente, vivo e amato da un folto seguito. Lo scorso anno avevamo parlato di quanto fosse eterogeneo il pubblico e la stessa sensazione rimane, quando ci si trova per una serata, birra in mano, sugli spalti dello storico Soho Theatre o a scendere le interminabili gradinate del Barbican Centre, ché gli ascensori sono lenti e affollatissimi.

Teatro visuale, visivo, visionario, quello che anche quest'anno si dà il cambio, di luogo e di genere, incontrandosi in un crocevia di teatro di figura, mimo, danza ma soprattutto circo. Quest'ultimo sembra il *trend* più gettonato, dalla grossa produzione dei gallesi **NoFit State Circus** (*Mundo paralelo*) diretto da Mladen Materic del Théâtre Tattoo di Tolosa, che assembla sullo stesso palco un'architettura spettacolare degna del Cirque du Soleil e piccoli e poetici gioielli visivi giocati tra attrezzi e corpo libero. Somma padronanza di un'arte ormai divenuta soprattutto esercizio di stile, anche e soprattutto quando il tentativo di inserire una riflessione drammaturgica orizzontale alla performance si rivela non all'altezza. È il caso dei giovani **Sugar Beast Circus**, che in *{Event(dimension):}* provano a tessere intorno ai numeri di acrobatica un filo rosso di narrazione tecnico-scientifica, una sorta di spazializzazione dei complessi studi sulla meccanica dei quanti. Il tentativo di riunire nel termine *physics* il doppio senso (materia scientifica-dinamica del corpo) è in parte un fallimento, a causa dell'ingresso prepotente di un sapore didattico. Se il *nouveau cirque* delude, meglio allora il classico impianto a numeri, come il *Pss pss* del duo svizzero **Baccala Clowns** (Camilla Pessi e Simone Fassari), un pluripremiato tripudio di trapezi, giocoleria e gag vecchio stile. Più teatrale e suggestivo, in qualche modo più adulto, è *Smashed* della compagnia inglese **Gandini Juggling**, un'efficace intesa tra giocoleria e teatro-danza *à la Pina Bausch*. Dispiace non aver avuto modo di vedere *Tendre suie,* spettacolo di parole, equilibrismo e mimo con cui il gruppo francese Toron Blues rendeva omaggio al dramma di Jean Paul Sartre.

La danza pura ha poco quartiere, ormai. E tuttavia c'è stata possibilità di vedere il ritorno di un grande artista del solo, **Hiroaki Umeda**: il danzatore giapponese ha portato in scena, in prima nazionale al Linbury Studio della Royal Opera House *Holistic strata* e *Haptic,* due dei suoi lavori più significativi, in cui il corpo interagisce direttamente con la luce. Tappeto musicale che rimanda al cortocircuito elettronico, guizzi di frequenze intermittenti, lo spazio bianco delimitato da un perimetro luminoso che muta colore, micro-movimenti frenetici che trasformano il corpo del performer in una miccia infuocata, un nucleo impazzito i cui elementi lottano per la conquista di uno spazio. Sorprendente come il butō puro si fonda su suggestioni psichedeliche e avveniristiche. E non è solo tecnologia, ma maestria muscolare e del tutto umana.

Il mimo è di certo l'altro grande protagonista di questo festival. Nel commovente *Translunar paradise* dei londinesi **Theatre Ad Infinitum** si manipola una storia ricca di personaggi con il solo uso del corpo, di un malinconico accompagnamento musicale, ridando voce a uno degli organi espressivi insieme più affascinanti e stranianti: la maschera. Nuda, cruda, a vista, la maschera è centrale anche nel lavoro degli spagnoli **Kulunka Teatro**, presenti con *Andrè e Dorine*, l'amara storia di una coppia di anziani che fronteggiano l'*alzheimer*.

Sottotono è purtroppo il passaggio di Liz Walker (ex membro fondatore dei sensazionali Faulty Optic) e del suo ensemble **Invisible Thread**, con cui torniamo invece al teatro di figura più completo. Il "filo invisibile" che sorregge *Plucked* è forse troppo sottile e, nonostante quell'atmosfera un po' malata *à la Tim Burton*, la storia della coppia di pupazzi in cui lei partorisce, al posto di figli normali, gli oggetti più impensati (dal tavolino alla sedia, dalla scala a un pianoforte) non riesce ad andare davvero a fondo e resta un esercizio di stile senza grandi idee.

Grande *exploit* (anche di pubblico, che premia questo spettacolo con la maggiore affluenza proporzionale) è *The table* degli inglesi **Blind Summit**, un irresistibile viaggio nelle potenzialità del teatro d'oggetti: da un pupazzo di cartone al teatro nero praghese, fino a un grottesco finale in cui si narra un incidente stradale senza mai aprire bocca, ma con l'ausilio di semplici cartelli nero su bianco e un uso del corpo davvero sorprendente. Degno di nota per l'impatto visivo è anche *2 Dimensional life of her* della compagnia australiana **Fleur Elise Noble**, pregiato frammento di teatro a metà tra video-proiezioni, oggetti, mimo e ombre. Infine citiamo *L'Autre* di Claudio Stellato (italiano trapiantato in Belgio), uno spettacolo che unisce mimo e illusionismo in uno straniante e onirico viaggio nella metafisica dell'immagine. Proprio dall'arte surrealista pare prendere le mosse questo progetto, una ricerca sul rapporto corpo/oggetti. Immerso nella penombra, l'occhio dello spettatore rinuncia a una messa a fuoco nitida e le illusioni ottiche prendono il sopravvento. L'associazione di oggetti riconoscibili con il movimento umano crea una distorsione della realtà, una curva straniante che trova il proprio centro, appunto, nel ragionamento sull'alterità. Che è poi la punta affilata di ogni riflessione sull'immagine a teatro. ★

LONDRA/2

Matilda, il piccolo genio di Roald Dahl per un musical a cinque stelle

MATILDA – THE MUSICAL, dal romanzo di Roald Dahl. Adattamento di Dennis Kelly. Musiche e testi delle canzoni di Tim Minchin. Regia di Matthew Warchus. Coreografie di Peter Darling. Scene e costumi di Rob Howell. Luci di Hugh Vanstone. Con Bertie Carvel, Paul Kaye, Josie Walker, Lauren Ward, altri 15 attori, 24 giovanissimi interpreti e Sophia Kiely, Eleanor Worthington Cox, Cleo Demetriou e Kerry Ingram (Matilda). Prod. Royal Shakespeare Company, LONDRA.

Ci sono pochi spettacoli che mettono tutti d'accordo. *Matilda* è uno di quelli. Tutti i critici dei maggiori giornali britannici hanno dato cinque stelle a questa produzione, che ha aperto l'anno scorso a Stratford-upon-Avon e si è trasferita nel West End londinese, al Cambridge Theatre, nell'inverno 2012. E qui rimarrà perlomeno fino all'ottobre di quest'anno. Si tratta di un vero fenomeno di costume, che ha travolto il grande pubblico inglese e ha rianimato la passione per il teatro musicale. Una spassosa esplosione di creatività e talento che sa non prendersi troppo sul serio, *Matilda* appartiene a quella rara specie che è il teatro-per-bambini-che-piace-anche-agli-adulti.

Protagonista della storia, tratta dal romanzo di Roald Dahl e adattata per la scena da Dennis Kelly, è una bambina che alcuni chiamerebbero "secchiona" e altri "piccolo genio": sa scrivere perfettamente, recita le tabelline a memoria e ama leggere romanzi prima ancora di essere iscritta a scuola, ma i suoi genitori la considerano una snaturata, le stracciano i libri e le consigliano di guardare più televisione. La comicità di certe situazioni, specialmente quelle create dalle macchiette – la mamma patita di ballo liscio, il papà venditore di macchine usate e i mafiosi russi che vengono a rifarsi dei suoi tentativi di vendere auto usate al prezzo di vetture nuove – sono pura invenzione di Kelly e Minchin, non trovandosi nel libro. Una delle chicche dello spettacolo è il pluri-premiato Bertie Carvel, nei panni della direttrice della scuola, Mrs Trunchbull (Signorina Spezzindue nella traduzione italiana). L'intuizione di far interpretare da un uomo il ruolo della Spezzindue è in sé azzeccata, ma Carvel è davvero formidabile.

La vera sorpresa, però, sono i bambini, tutti bravissimi, soprattutto le tre giovanissime Matilda che si alternano nel ruolo di protagoniste ogni sera. Tra le canzoni più amate ci sono l'ouverture, *Miracle*, cantata da tutti i bambini, con il ritornello «My mummy says I'm a miracle» (mia mamma dice che sono un miracolo), e *When I Grow Up*, interpretata da Matilda, che conclude: «Sometimes you have to be a little bit naughty» (a volte bisogna essere un po' birichini). Tre ore di divertimento assicurato, interrotto solo dall'intervallo, in cui si è invitati a comprare cd, magliette ogni sorta di *merchandising*. Più che altro, viene voglia di ritornare al libro di Dahl, infallibile e sempreverde. **Margherita Laera**

Political Mother (foto: Tom Medwell)

Berlino, novità dall'ovest cambio della guardia a Spielzeit'Europa

Dopo sei anni, Brigitte Fürle lascia la direzione della rassegna e traccia un bilancio sugli esiti delle sue scelte artistiche, sul rapporto con il pubblico e con la città, togliendosi anche qualche sassolino dalla scarpa.

di Elena Basteri

L'Haus der Berliner Festspiele è un grande teatro nell'Ovest di Berlino. Sul suo palco vengono ospitate grandi produzioni, concerti ed eventi come i Theatertreffen e lo Spielzeit'Europa. Se il primo mostra "il meglio del teatro tedesco" il secondo porta a Berlino artisti internazionali rinomati e grandi produzioni, spesso frutto di cooperazioni con altre grandi istituzioni europee come Holland Festival, Wiener Festwochen, Festival d'Avignon, Edinburgh International Festival. Brigitte Fürle, dopo sei anni di direzione, lascia lo Spielzeit'Europa. L'abbiamo incontrata per un bilancio finale, per parlare dell'amore per i grandi palcoscenici e di un certo muro mentale tra est ed ovest che ancora tarda a cadere...

Un festival che invita a Berlino importanti produzioni internazionali ma anche artisti berlinesi. Si può rintracciare un *fil rouge* nei criteri di scelta?

Ho sempre cercato di entrare in dialogo con l'architettura di questo teatro, con la grandezza del palco e con le possibilità offerte dalla facciata a vetri che abbiamo utilizzato varie volte, attraverso video e installazioni, come una sorta di ponte verso l'esterno. La dimensione del palco, uno dei più grandi a Berlino, ha inciso senz'altro sulla programmazione, ma per me questo non è mai stato un limite, perché lavoro da molti anni con artisti dai grandi formati e mi piace molto. È una sfida riempire un teatro da mille posti. L'ho fatto invitando sia grandi star internazionali come Robert Lepage, Isabelle Huppert, Sylvie Guillem e Sidi Larbi Cherkaoui, ma anche artisti meno conosciuti in Germania come Virgilio Sieni. Per quanto riguarda la scelta di Sasha Waltz, che è stata criticata da molti che non hanno capito la ragione di invitare un'artista berlinese in un festival di vocazione internazionale, credo che sia una grandissima coreografa, che qui a Berlino non ha un grande palco, quindi mi è sembrato giusto offrirglielo. Un altro fattore che influenza le mie scelte è legato a ciò che io cerco nel linguaggio teatrale e cioè emozioni, utopie, speranze. Come il teatro di Pina Bausch o di Alvis Hermanis.

Un teatro più poetico/estetico che realista e politico?

Credo che poesia e politica non si escludano a vicenda. Il teatro di Hermanis è una poesia del quotidiano ma questo non vuol dire che non abbia una forza politica.

L'Haus der Berliner Festspiele ha ancora l'immagine di un teatro dell'Ovest, lontano dalla parte più giovane e *cool* della città e piuttosto borghese. Conferma questa impressione e ha

fatto qualcosa per modificarla?
Abbiamo cercato di aprire a un pubblico più eterogeneo possibile portando avanti una politica di relazioni dirette con artisti e studiosi, offrendo biglietti a prezzo ridotto, inoltre abbiamo cercato un dialogo col pubblico anche attraverso conferenze, rassegne di video ed esposizioni. Trovo che la classica divisione est-ovest non sia più attuale e lo dimostra proprio la mescolanza di età e generazioni di spettatori da ogni parte di Berlino. È un pubblico molto cosciente e autonomo, che cambia di volta in volta a seconda degli spettacoli, ma in generale è sempre molto caloroso.

Questo è un anno molto particolare, tra crisi economica e grandi movimenti di protesta a livello mondiale. Questi eventi hanno influenzato la programmazione?
Il mio compito non è programmare sulla crisi economica, questo lo fanno già bene i giornali. Certo, il titolo dell'intero Festival di quest'anno, *Veränderbare Welten* (Mondi cambiabili), rimanda anche a quei fatti straordinari e lo spettacolo di apertura, *Amnesia* di Fadhel Jaïbi e Jalila Baccar, trae ispirazione proprio dalla rivoluzione in Tunisia e dalla cosiddetta "Primavera araba". Tuttavia per me non contano solo questi macro fatti politici, ma anche quelli più personali e umani. Ad esempio, lo spettacolo di Lemi Ponifasio *Le Savali: Berlin* è stato commissionato da noi e prodotto a Berlino, mettendo insieme giovani delle isole del Pacifico con coetanei berlinesi. Per me è stato bellissimo vedere come il teatro può creare comunità, cambiare la vita di ogni singola persona e aiutarla a trovare la sua strada.

Nel programma erano previste due produzioni italiane: *La notte poco prima della foresta* di Antonio Latella e *The Minister's Black Veil* di Castellucci. L'anno scorso invece *Tristi Tropici* di Virgilio Sieni...
Credo che il teatro italiano, non tanto quello di prosa o di parola ma piuttosto quello legato all'innovazione e alla sperimentazione, abbia raggiunto in passato livelli molto alti. Ancora oggi c'è molto potenziale, ma si vede chiaramente che i tagli alla cultura hanno inflitto un duro colpo alla creazione artistica. Parlando di Latella: dopo un anno ha dovuto lasciare il Nuovo Teatro Nuovo per mancanza di fondi. Credo che gli artisti debbano essere tutelati di più ed essere messi nella condizione adatta per lavorare. Qui da noi ad esempio Thomas Ostermeier ha un teatro, Armin Petras *idem*, perché Latella in Italia non ce l'ha?

Lo spettacolo finale del festival di quest'anno è stato *Political Mother*, del coreografo israeliano Hofesh Shechter. Come mai la scelta di congedarsi con questo?
Shechter è un coreografo con un forte *background* nella musica e quando l'ho conosciuto mi ha raccontato del suo sogno di realizzare una versione di *Political Mother* in forma di concerto rock, con tutti gli spettatori in piedi. E questo abbiamo fatto. Inoltre lo spettacolo mi è sembrato perfetto come "saluto" perché il suo teatro ci parla di emozioni e speranza.

Guardando indietro: il momento più bello e quello che le ha lasciato l'amaro in bocca?
I giganti di Royal de Luxe nel 2009 sono stati un'impresa enorme. In occasione del ventennale della caduta del muro abbiamo trasformato l'intera città in un palcoscenico e fatto incontrare simbolicamente, attraverso il percorso dei giganti, l'est e l'ovest. Due milioni di persone hanno assistito a questo evento che abbiamo definito "una favola" e "un regalo" per Berlino. Negativo invece è stato l'atteggiamento di un gruppetto di critici locali, a mio avviso assolutamente provinciali, che continuano a vedere l'Haus der Berliner Festspiele come una vecchia istituzione dell'ovest e un luogo per ricchi. Trovo che tutto questo sia un retaggio del passato. Non scrivono per amore dell'arte, ma per mantenere vivi pregiudizi, stereotipi e muri mentali.

Rimarrà a Berlino?
No, tornerò a Vienna dove continuerò a lavorare sui grandi palchi, perché è quello che mi piace. In sei anni ho l'impressione di aver fatto tutto quello che potevo fare, quindi ora è tempo di cominciare una nuova fase del mio lavoro. ★

LONDRA/3

Disagio e infanticidio: di chi è la colpa?

SHALLOW SLUMBER, di **Chris Lee**. Regia di **Mary Nighy**. Scene di **Georgia Lowe**. Luci di **Christopher Nairne**. Con **Alexandra Gilbreath** e **Amy Cudden**. Prod. Supporting Wall, LONDRA.

Costrette in uno spazio scenico stretto a corridoio, lungo il quale sono disposti gli spettatori come fossero la giuria di un tribunale, Alexandra Gilbreath e Amy Cudden sono Moira, un'assistente sociale e Dawn, una giovane donna e madre, in *Shallow Slumber,* del drammaturgo irlandese Chris Lee. Con Moira e Dawn si va a ritroso nel tempo, ma siccome l'umana natura è composta dal tempo presente e dai molti momenti che l'hanno determinata nel passato, il gioco temporale a momenti si complica ulteriormente.
Moira e Dawn si incontrano di nuovo, dopo un passato che pesa su di loro come un macigno: l'assassinio della piccolissima Amy (ispirato a un fatto di cronaca in Inghilterra, il caso del piccolo Peter Connolly). Sono evidentemente attratte l'una dall'altra eppure si respingono, c'è una forte tensione tra loro, persino qualcosa di brutale e fisico pervade il loro stare l'una di fronte all'altra. Non si toccano, si avvicinano e si allontanano e hanno persino gesti ed espressioni che parlano di un forte affetto, negato, represso, mortificato.
Un teatro di parola, di tradizione anglosassone, che certo ricorda tensioni pinteriane. Qui però al centro della scena e della drammaturgia ci sono due donne. Non solo, al centro c'è il tema degli abusi su minori e l'infanticidio. Si parla di chi cresce nel disagio, della dipendenza (alcool, droghe) e di chi per sostenerne la crescita, nonostante tutto, concede fiducia. E allora alla fine chi è colpevole? Una giovane madre, sola, incapace di gestire la propria emotività o la sua assistente sociale che le ha dato l'occasione per provare che può farcela? Con quella "naturalezza interpretativa" tipica del teatro inglese, il dramma va in scena insieme alla tragedia con una tensione che è epidermica, fin dall'avvio dell'azione scenica, il tutto fuor di retorica, su un palcoscenico spoglio e grazie a due interpreti di indubbio talento. **Laura Santini**

In quelle corti dei miracoli dove tramonta la speranza

Spira un clima di tetra rassegnazione nell'inverno delle scene parigine, dove Frank Castorf, Laurent Brethome e Krystian Lupa evocano le radici antiche e le ben più attuali degenerazioni della società contemporanea.

di Giuseppe Montemagno

Livido, se non nero, impenetrabile, se non vuoto: così si presentava il panorama della scena teatrale parigina, nel primo scorcio del nuovo anno, questo si evinceva da una riflessione senza frontiere, in cui la rassegnazione ha preso il posto dell'indignazione, l'assenza di prospettive è divenuto l'unico orizzonte di attesa. E nei tre casi, qui considerati, tutto ciò emerge nel corso di spettacoli lunghi, durissimi, sferzanti, finanche osceni – tanto da essere presentati, in due casi, come sconsigliati ai minori – nell'insistita, drammatica esibizione di corpi mercificati, violentati, annientati. Ha radici antiche il malessere contemporaneo, secondo Frank Castorf, il direttore della Volksbühne di Berlino che da un paio d'anni intrattiene un fecondo rapporto di scambi con l'Odéon: certo i termini che il regista tedesco impiega, «individualismo borghese moderno», sembrano uscire dritti dalla contestazione brechtiana, da un teatro lontano dagli slanci romantici di Dumas e della sua celeberrima *Dame aux camélias*. Ma non è al mito della società parigina ottocentesca che Castorf si riferisce, né alle sue riletture successive: Marguerite Gautier, l'eroina del romanzo pubblicato nel 1848, viene assunta come l'emblema del fallimento della terza rivoluzione francese, dopo quelle del 1789 e del 1830; come l'ennesimo trionfo della morale borghese sulle ragioni della vita, l'estremo, inutile tentativo di giustificare la «verginità del vizio» della prostituta per rifiutarne l'esistenza. Per questo Castorf non prende in considerazione l'ipotesi di mettere in scena l'adattamento teatrale del romanzo, che tutto sublima in una morte purificatrice, ma si accosta al testo originario per sottolineare lo stretto, sordido legame che unisce prostituzione e sfruttamento economico. In un serrato dialogo a più voci, talora invero arduo da districare, il regista mette in risonanza Dumas con uno dei capolavori della letteratura erotica francese, l'*Histoire de l'œil* di Georges Bataille, e, soprattutto, con *La missione* di Heiner Müller, in cui si evoca il fallimento di una missione in Giamaica, partita per educare gli schiavi agli ideali di libertà, eguaglianza e fraternità. La sovrapposizione di riferimenti e citazioni può convincere o spiazzare, ma è tratto fondamentale della drammaturgia di Castorf in quanto elemento fondante della modernità, di una babele di segni indifferente a qualsiasi interpretazione. In questa prospettiva va letta l'ingegnosa struttura scenica, un'imponente costruzione totemica a due facce, da un lato patinato *peep show* del moderno mercato del sesso, dall'altro *bidonville* in cui Marguerite è costretta a giacere con le galline, anch'esse vittime di sfruttamento intensivo; mentre su tutto troneggia l'antenna televisiva di un'emittente televisiva, la "Anus Mundi Mondial Network", che dell'abbraccio tra Gheddafi e Berlusconi fa il suo svettante, impudico vessillo.

In apertura, *Salle d'attente*, regia di Krystian Lupa (foto: Elisabeth Carecchio); in questa pagina, *Les souffrances de Job*, regia di Laurent Brethome (foto: Beaupréau) e *La dame aux camélias*, regia di Frank Castorf (foto: Alain Fonteray).

Tutti i colori della sofferenza

È un uomo «sazio» Job, pago delle sue certezze quotidiane, prima fra tutte la fame che, ogni sei ore, gli impone di sedersi a tavola per consumare un nuovo pasto. Ed è pure un uomo caritatevole, pronto a donare al prossimo ciò che avanza dal suo desco, nella certezza che il prossimo del prossimo riceverà ancora le briciole, secondo una catena gerarchica che arriva fino agli ultimi della società. Hanokh Levin prende le mosse da uno dei più contrastati libri sapienziali dell'*Antico Testamento*, quello di Giobbe, e, per la prima parte dello spettacolo, ne segue le tormentate vicende: dapprima il fallimento economico del protagonista, la perdita di tutti i beni, poi la morte dei quattro figli, infine anche l'allontanamento da parte degli amici, convinti che una colpa misteriosa gli abbia causato tante disgrazie. Ma il drammaturgo israeliano raddoppia la sfida e, nella seconda parte dello spettacolo, presenta il patriarca come oggetto di pubblico ludibrio, attrazione principale di un circo che lo esibisce nudo come un verme, sospeso a un palo a un'altezza di cinque metri, ancora intento a interrogarsi sul senso della vita, della sofferenza, dell'esistenza di Dio. Rappresentato per la prima volta in Israele nel 1981, il testo è stato ripreso solo nel 2009 da un giovanissimo regista francese, Laurent Brethome, che ne ha fatto un potente, visionario affresco delle contraddizioni del mondo contemporaneo, in scena all'Odéon - Théâtre de l'Europe: gioca con i generi e gli stili, trascorre insensibilmente dalla commedia alla tragedia al cabaret, ma evita accuratamente tanto un approccio realista quanto un lirismo esasperato. Già la prima scena risulta interamente occupata, ostruita da un banchetto ormai concluso, ma di cui rimane traccia nelle centinaia di bottiglie di plastica, simbolo di una società dei consumi ormai alla deriva. Poi subentra il vuoto, fisico, tangibile, come quello che si trova ad affrontare Job (un Philippe Sire coraggiosissimo, estremo, indimenticabile), costretto a rotolarsi nell'immondo impasto di lacrime e sangue, umori cui Brethome associa vernici diverse, l'una sull'altra fino a ottenere la somma dei colori: il nero. E quando conclude i suoi giorni lassù, marionetta crocifissa e derisa nella smorfia indecente dell'agonia, Job s'impone come tragica metafora dell'uomo che non aspetta più risposte, perché non ha più la forza di porsi domande.

In attesa. O forse no

L'inizio di *Sala d'attesa* è, se possibile, ancor più devastante. Quando lei arriva, trafelata, lui è ormai in piena crisi di astinenza: una siringa per due, novella Isotta inocula al suo Tristano, prima che a se stessa, una dose di serenità. Nella foga, le avvertenze sono sempre le stesse: in caso di *overdose* niente ospedali, niente terapie, meglio una morte rapida e indolore. Il panorama umano che Lupa squaderna, nel corso di uno spettacolo, in scena al Théâtre de la Colline, che sfiora i quattro giri di lancette, non si discosta molto da quello prima descritto: perché attinge al campionario, praticamente inesauribile, evocato da Lars Norén nel suo *Categoria 3.1*, la sigla con cui le autorità di polizia svedesi classificano quanti vivono ai margini: drogati, alcolizzati, prostitute, psicotici, senza fissa dimora e disoccupati. Lupa ne convoca una quindicina in un sottopassaggio buio e sudicio, un non-luogo, una corte dei miracoli dove transitano fugaci movimenti nell'ombra, fantasmi che raccontano brandelli di vissuto, storie l'una più straziante dell'altra, in uno stato di atroce sospensione tra cosciente e incosciente, sogno e veglia, incubo e realtà. Due schermi amplificano e dilatano i tratti di giovani e talentuosissimi interpreti, che il regista polacco ha selezionato tra neo-diplomati di varie scuole teatrali: per dimostrare che la degenerazione dell'uomo non comincia dopo la maturità ma subito, nel momento di massimo fulgore della giovinezza. Inizialmente irritati, si è poi irretiti dalla rappresentazione di questi bassifondi gorkijani, di una terra non più promessa perché definitivamente compromessa, di una gioventù bruciata cui è preclusa ogni speranza. Per questo, quando nel finale si siedono tutti al proscenio e fissano gli spettatori in un silenzio carico di accusa, è impossibile non distogliere lo sguardo. ★

LA DAME AUX CAMÉLIAS, da Alexandre Dumas figlio. Regia di Frank Castorf. Scene di Aleksandar Denic. Costumi di Adriana Braga. Luci di Aleksandar Denic e Eric Argis. Musiche di Sir Henry. Con Jeanne Balibar, Jean-Damien Barbin, Vladislav Galard, Sir Henry, Anabel López, Ruth Rosenfeld, Claire Sermonne. Prod. Odéon-Théâtre de l'Europe, PARIGI - Théâtre National de la Communauté Française de Belgique.

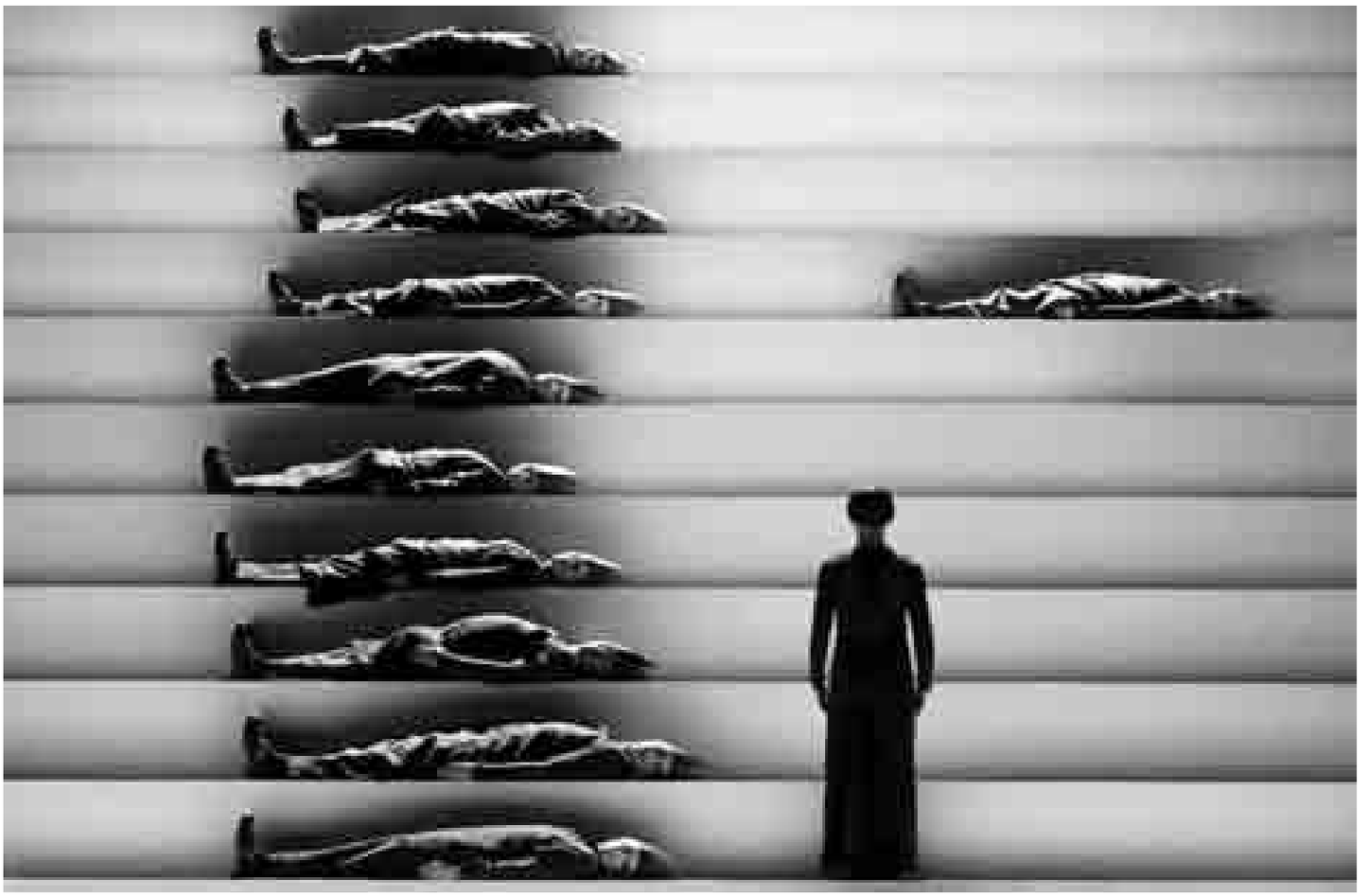
LES SOUFFRANCES DE JOB, di Hanokh Levin. Regia di Laurent Brethome. Scene e costumi di Steen Halbro. Luci di David Debrinay. Musiche di Antoine Herniotte. Con Philippe Sire, Fabien Albanese, Lise Chevalier, Antoine Herniotte, Pauline Huruguen, François Jaulin, Denis Lejeune, Geoffroy Pouchot-Rouge-Blanc, Anne Rauturier, Yascov Salah. Prod. Le menteur volontaire, LA-ROCHE-SUR-YON.

SALLE D'ATTENTE, da *Categoria 3.1* di Lars Norén. Testo, regia, scene e luci di Krystian Lupa. Costumi di Piotr Skiba. Musiche di Frédéric Morier. Con Anthony Boullonnois, Audrey Cavelius, Claire Deutsch, Thibaut Évrard, Pierre-François Garel, Adeline Guillot, David Houri, Aurore Jecker, Charlotte Krenz, Lucas Partensky, Guillaume Ravoire, Lola Riccaboni, Mélodie Richard, Alexandre Ruby, Matthieu Sampeur. Prod. Théâtre National de la Colline, PARIGI.

Le capitali dello spettacolo/3: Copenhagen, sconfiggere il gelo con la passione teatrale

Un viaggio sulle scene della capitale danese per conoscerne il fermento, i luoghi, le sperimentazioni e i grandi maestri contemporanei.

di Giulia Capodieci



Copenhagen, città per la maggior parte dell'anno piovosa e fredda, svela una vita teatrale in continua evoluzione ospitando un alto numero di teatri, in parte per la necessità di usufruire di attività al chiuso, ma soprattutto perché la società danese ha da sempre investito molto in ambito culturale. Quest'atmosfera di fermento è fortemente incentivata dall'intervento statale, che diversifica la sua presenza premiando la rilevanza storica dei teatri e suddividendoli tra quelli finanziati dal Governo, dal Comune o dal Consiglio d'Arte e Teatro, ente pubblico adibito alla promulgazione e gestione di bandi.

Tra le realtà istituzionali, il teatro stabile più antico di Copenhagen è il **Royal Danish Teater**, fondato nel 1748 sulla spinta della poetica del più importante drammaturgo danese, Ludvig Holberg. Attualmente diviso in tre edifici dislocati nella città tra cui, tappa obbligata per chi ama l'architettura contemporanea, l'imponente Royal Opera House realizzata da Henning Larsen nel 2005, il teatro offre una programmazione di alto livello spaziando tra balletto, opera, musica classica e genere drammatico. All'interno del suo organico emerge un interessante esperimento: The Red Room, ensemble guidato dai due giovani registi Elisa Kragerup e Rune David Grue, nato dall'esigenza di rinnovare il repertorio e rileggerlo attraverso lo sguardo di una nuova generazione di artisti.

Al Royal Teater, seguono poi in ordine gerarchico i Københavns Teater, rete composta da cinque teatri stabili. Due luoghi di ritrovo per gli amanti della commedia sono il **Norrebro Teater** e il **Folkteatret** con le loro grandi produzioni che mescolano musical, acrobazie circensi, cabaret e giochi di magia. Un divertissement aperto a tutti che, puntando soprattutto sull'impatto visivo dello show, rischia purtroppo di sfociare nel commerciale. L'**Østre Gasværk Teater** merita una visita per la sua suggestiva architettura. Ospitato in un vecchio deposito di gas costruito nel 1883, racchiude oggi una platea ad anfiteatro sormontato da un'imponente cupola. La stagione dedica molta attenzione alla sperimentazione tra musica e arti sceniche. Nel 2006 ha infatti ospitato *Gasoline*, primo spettacolo di teatro-concerto, genere introdotto dal regista Nikolaj Cederholm, attualmente molto di moda a Copenhagen. Diversa-

mente dal musical dove sono gli interventi musicali a inserirsi all'interno di una vicenda, nel teatro-concerto la storia viene creata legando l'uno all'altro i brani musicali di un particolare artista. Altro teatro in cui è possibile vedere diverse interpretazioni di questo genere in continua mutazione è il **Republique Teater** che, con una stagione che spazia dalla performance al *nouveau cirque*, si è posto il compito molto ambizioso di creare una comunità teatrale in cui il pubblico ricopra un ruolo centrale in una continua sperimentazione tra *real life* e teatro. Ultimo dei cinque Københavns Teater è il **Betty Nansen Teatret**, che predilige la messa in scena di testi classici e il cui nome è un omaggio a una delle attrici del primo '900 più originali della scena danese.

A teatro sul barcone

Intorno a questi teatri più istituzionali si dirama una fitta rete di spazi che perseguono un percorso di ricerca più innovativa. L'**Husets Teater**, fondato e diretto dall'attore e regista Mads Wille e dal drammaturgo e regista Simon Boberg, si focalizza sul teatro di parola cimentandosi in interessanti trasposizioni di opere contemporanee che privilegino tematiche sociali e politiche. Non tutti potranno apprezzarne i testi, tuttavia l'attenzione riservata all'impatto visivo e scenografico dello spettacolo e l'atmosfera accogliente del teatro riservano piacevoli sorprese per chi volesse provare ad addentrarsi nel terreno della lingua danese.

Per quel che riguarda il teatro di ricerca, le due scene più stimolanti, pur estremamente diverse tra loro, sono situate a pochi passi di distanza. **Får 302** è un piccolo spazio per cinquanta spettatori dove vengono presentate produzioni dalle tematiche graffianti e dirette. I toni spesso dissacranti, le tematiche contemporanee e la ricerca di un maggior coinvolgimento fisico ed empatico dello spettatore fanno del Får 302 uno spazio molto amato dal giovane pubblico.

Passeggiando lungo il porto di Nyhavn troviamo invece il **Bådteatret**. Ma non aspettatevi un edificio: questo spazio è infatti ospitato all'interno di un barcone ormeggiato. Che sorpresa, una volta abituati al leggero dondolio, vedere quale straordinario micromondo può contenere uno spazio così ridotto. Bådteatret è una scena unica, in cui recitazione, effetti visivi e teatro di figura si mescolano in un gioco seducente, creativo e innovativo. Dalla sua inaugurazione, nel 1973, ha ospitato circa un milione e mezzo di spettatori.

Nella panoramica sulla realtà teatrale danese non può mancare un *excursus* sul teatro ragazzi che, nel corso degli anni, ha saputo guadagnarsi una grande considerazione anche all'estero. In Danimarca, l'attenzione dedicata all'infanzia è visibile non solo in ambito culturale ma in ogni settore della vita pubblica e privata. Il teatro ragazzi rispecchia quindi la volontà di investire molto sull'educazione e lo stimolo dei bambini, rappresentando argomenti senza tabù attraverso uno stile molto poetico. Marc Van der Velden, direttore artistico di **Zebu Teater**, piccola perla a misura di bambino, descrive la principale caratteristica del teatro ragazzi nella «necessità di lavorare sul livello degli occhi, alla ricerca di un rapporto intimo diretto, rivolgendosi ai bambini molto seriamente e senza scimmiottamenti. La differenza tra teatro ragazzi e teatro per adulti – prosegue il regista – non risiede nel tono, ma nella ferma volontà di meravigliare senza necessariamente dover analizzare le vicende». Lo Zebu Teater, nato dalla fusione di due diverse compagnie provenienti dal teatro d'avanguardia e dalla danza contemporanea, oltre alle proprie produzioni, ospita ogni due anni un festival internazionale, punto di ritrovo per la città e per gli operatori del settore. Altro spazio di teatro ragazzi che si contraddistingue per una stagione di grande qualità è il **Det Lille Teater**, che fin dagli anni '60 unisce teatro di figura e lavoro sul corpo in spettacoli dalle semplici ma magiche ambientazioni.

C'è del nuovo in Danimarca

Storici o moderni, di piccole o grandi dimensioni, dalle stagioni più o meno interessanti, i teatri si ramificano per la città, offrendo nelle fredde serate un piacevole rifugio. Nella maggior parte degli edifici si possono trovare locali in cui è possibile accomodarsi prima e dopo lo spettacolo. Capita inoltre molto spesso che, nel dopo-teatro, gli interpreti si mescolino agli spettatori, dando vita a dibattiti e incontri molto stimolanti non solo per gli addetti ai lavori. In Danimarca i gradi di separazione tra artisti, pubblico, professionisti del settore e istituzioni sono infatti molto ridotti e il sistema di finanziamenti ne è un esempio. Grazie alla linearità e trasparenza con cui viene applicato garantisce una forte continuità artistica, favorendo il dialogo e la collaborazione tra i diversi spazi. Tuttavia, la rigidità nella categorizzazione dei teatri rende difficoltosa la nascita di spazi off e nuove realtà, frutto di iniziative spontanee e purtroppo poco durevoli.

Negli ultimi anni, tuttavia, il problema si è fatto sempre più pressante all'attenzione delle istituzioni e ha portato alla nascita di alcune realtà tra cui il **Dansehallen**, multiforme centro dedicato alla danza contemporanea che ospita oltre a una dinamica stagione assolutamente da sperimentare, laboratori pratici e alcune rassegne annuali. Nato dal recupero di una vecchia fabbrica di birra e vicino al vivace quartiere di Vesterbro, il Dansehallen è frutto della voglia di sperimentare in diverse direzioni proponendo una continua contaminazione tra forme di danza tradizionali e innovative. Gli ampi cortili ospitano installazioni *en plein air*, bar dal curato *design* e, nei giorni di bel tempo si trasformano in un laboratorio a cielo aperto, punto di ritrovo per le sperimentazioni di giovani artisti, dove vernici e idee possano mescolarsi. Nonostante le difficoltà incontrate soprattutto dai giovani di mettersi in gioco nell'incontro con il pubblico, l'ambiente artistico danese offre esempi di ottima qualità e molto apprezzati anche nei circuiti europei. Nel 2010, ad esempio, anche il Festival Intercity, organizzato dal Teatro la Limonaia (Firenze) ha dedicato l'edizione al teatro danese.

In ambito performativo tra i nomi più conosciuti è **Hotel Proforma**, affascinante gruppo diretto da Kirsten Dehlholm, una delle compagnie più provocatorie, stimolanti e innovative nel campo delle arti sperimentali. Le loro produzioni, dalle potenti visioni, sono sempre frutto di una ricerca interdisciplinare. Lievemente decentrato ma molto facile da raggiungere, il

loro laboratorio offre una finestra sulla metodologia di lavoro della regista. Lo spazio ampio, bianco e molto luminoso, ospita gli uffici diventando all'occorrenza sala di lavoro. Le librerie, traboccanti di libri e oggetti, che spaziano dal *kitsch* all'etnico, rispecchiano una poetica eclettica che tesse immagini riordinando un caos creativo. Tecnologia e musica elettronica sono al centro della ricerca del gruppo Recoil, diretto dalla coreografa Tina Tarpgaard e dal compositore Pelle Skovmand, che esplora il rapporto tra il performer e lo spazio, costruendolo attraverso video interattivi e sonorità molto ricercate.

Per quanto riguarda la **danza**, una delle protagoniste è certamente la danzatrice e coreografa Kitt Johnson, vincitrice del premio Danish Reumert Award nel 2003 e direttrice della **compagnia X-act**. Nelle sue performance la particolare unione tra la danza *butoh* giapponese e l'espressionismo europeo, in una continua ricerca sulla plasticità del corpo e l'alternarsi delle atmosfere, contribuiscono alla costruzione di immagini dal forte impatto visivo ed emotivo. Più accademico ma molto apprezzato in Danimarca, il coreografo Tim Rushton, fondatore del **Danish Dance Theatre**, mira a esplorare le sfumature delle relazioni e dei sentimenti umani, attraverso una scelta stilistica che unisce grandi capacità tecniche a immagini coinvolgenti. Merita attenzione anche il *physical theater* di **Mute-comp**, compagnia fondata nel 1999 da Jacob Stage e Kasper Ravnhøj, che ha saputo colpire il pubblico con un teatrodanza che esplora ogni genere e contaminazione.

Il regno di Barba

Allontandosi da Copenhagen, gli appassionati di teatro non possono non visitare **Aarhus**, città universitaria che, grazie al suo fermento culturale, ospita numerose compagnie giovani e intrapendenti. Un'esempio di ottimo livello è rappresentato dalla compagnia **Granhoj Dans**, diretta dal coreografo e danzatore Palle Granhoj che, grazie all'ottima preparazione dei suoi giovani performer provenienti da tutto il mondo, unisce danza contemporanea, musica e testi poetici in un alternarsi sapiente di immagini dai dettagli indimenticabili.

Addentrandosi tra le interminabili campagne danesi, la piccola cittadina di **Ringkøbing** ospita **Teatret OM**, un prezioso teatro fondato nel 1989 da due italiane: l'attrice e regista Sandra Pasini, allieva di Iben Nagel Rasmussen, e la scenografa Antonella Diana. Con un festival internazionale triennale e una stagione di spettacoli e laboratori, questo piccolo spazio lavora agguerrito alla ricerca di un forte legame tra teatro e arti visive.

Come ultima tappa del viaggio danese non può mancare **Holstebro**. Meno movimentata culturalmente rispetto ad altri centri, si ritaglia però un spazio grazie alla presenza dell'**Odin Teatret**, gruppo di terzo teatro fondato da Eugenio Barba che qui ha sede dal 1966. L'ex fattoria, piano piano ingrandita fino a inglobare varie sale, uffici e foresteria, ospita numerose iniziative di grande richiamo sia per la formazione teatrale (Odin Week) sia per le rassegne internazionali come Transit, festival internazionale dedicato alle presenze femminili nel teatro, o il Festuge, festa biennale in cui spettacoli di tutti i generi invadono la città. L'Odin Teatret ha anche costruito un importante archivio in cui sono conservati, oltre ai documenti dell'Odin, molte tracce del teatro contemporaneo. Nonostante l'Odin Teatret sia presente nei più importanti manuali di storia del teatro italiani e stranieri, rappresentando un pilastro della storia teatrale contemporanea, è curioso constatare come in Danimarca la sua fama si concentri soprattutto nei circuiti di teatro di ricerca.

La terra di Andersen, con la malinconia dei giorni più uggiosi ma anche la frizzante energia suscitata dai giorni di sole, quando tra le aiuole si improvvisano picnic e si può apprezzare una passeggiata nella sempre suggestiva Christiania (comunità hippie fondata nel 1971), merita una visita che non si limiti solo all'ambito teatrale. Negli ultimi anni, Copenhagen si è infatti affermata tra le capitali europee più dinamiche per *design* e architettura riuscendo però a mantenere un ritmo "a misura d'uomo". Come ogni città, Copenhagen richiede tempo e pazienza nello sviscerare i suoi contrasti ma si apre al visitatore con altruismo e un'inesauribile fame di condividere. ★

In apertura, *Operation: Orfeo*, di Hotel Proforma; in questa pagina, *M.O.J.N.*, del Bådteatret (foto: Charlotte Hammer) e una coreografia di Kitt Johnson.

Per saperne di più:

TEATRI

Dansehallen: www.danseuddannelsen.dk
Royal Teater: http://kglteater.dk
Københavns Teater: www.kbht.dk
Folketeatret: http://www.folketeatret.dk
Østre Gasværk Teater: www.gasvaerket.dk
Republique Teater: http://republique.dk
Betty Nansen Teatret: www.bettynansen.dk
Norrebro Teater: www.nbt.dk
Husets Teater: www.husetsteater.dk
Får 302: www.faar302.dk
Badteatret: www.baadteatret.dk
Zebu Teater: www.zebu.nu
Det Lille Teater: www.detlilleteater.dk

GRUPPI

Hotel Proforma: www.hotelproforma.dk
Recoil: http://recoil-performance.org/
Kitt Johnson: www.kittjohnson.dk
Mute-comp: http://mute-comp.dk
Tim Rushton: www.danskdanseteater.dk
Odin Teatret: www.odinteatret.dk
Teatret Om: www.teatretom.dk
Granhoj Dans: www.granhoj.dk

Mosca, a -25° con Puškin e Cechov

Sulle scene del Satirikon e dello Studio di Arte Teatrale trionfano due originali riletture dei due grandi autori russi, con attori giovanissimi che cantano, raccontano, recitano in prosa e in versi.

di Fausto Malcovati

Inverno rigidissimo a Mosca. Chi ha voglia di uscire la sera con –25°? Eppure ci sono almeno due teatri per cui vale la pena di congelarsi. Uno è il Satirikon, guidato da Konstantin Rajkin. Figlio di uno dei più famosi comici degli anni staliniani, è famoso per le sue interpretazioni shakespeariane. Ha inaugurato la stagione con una rivisitazione delle *Piccole tragedie di Puškin* con la regia di Viktor Ryzakov: epigrafe dello spettacolo è una frase di Josif Brodskij, «nella tragedia contemporanea muore non l'eroe, ma il coro». E così è il coro ad essere il vero protagonista dello spettacolo: un coro di giovanissimi interpreti, tutti al di sotto dei trent'anni, agili, disinvolti, bravi cantanti, che accompagnano i versi di Puškin con divertenti *couplets* eseguiti su musiche popolari georgiane, ma anche di Gershwin, Mozart, Martynov. Il testo è scomposto in frammenti mescolati senza ordine preciso: *Il cavaliere avaro* si intreccia con *Mozart e Salieri*, *Il festino durante la peste* interrompe *Il convitato di pietra*: dunque chi non ha familiarità con i versi puskiniani fa un po' fatica a orientarsi. Ma l'effetto è spassoso, sorprendente: famosi monologhi come quello dell'avaro vengono incastonati in azioni mimiche che si rifanno al *Festino*, le più note battute di Salieri si alternano a quelle, meno note, del *Convitato*. Rajkin si ritaglia pezzi di assoluta bravura: è, per esempio, un Mozart infantile, sprovveduto, sognatore, e insieme un perfido padre avidissimo che nulla concede al figlio delle sue immense ricchezze, un don Giovanni ironico, fintamente salmodiante che fa il verso al monaco custode di donna Anna. Ai lati dell'immenso palcoscenico ci sono due microfoni dove il coro dei ragazzi si esibisce nei numeri musicali, da alcuni brani di rock alla mozartiana *Lacrimosa*: uno spettacolo dinamico, energico, beffardo, pieno di trovate.

La seconda uscita va dedicata allo Studio di Arte Teatrale del regista Sergej Zenovac. Un piccolo teatrino di un centinaio di posti ricavato dagli uffici di quella che all'inizio secolo è stata la fabbrica del padre di Stanislavskij: un ambiente molto familiare, nel ridotto vecchi mobili Liberty, al bar un lungo tavolo a cui si siedono gli spettatori, i camerini degli attori comunicano con il ridotto, gli interpreti nell'intervallo si mescolano con gli spettatori, mangiando o ballando con loro al suono dell'orchestra, la stessa che esegue le musiche dello spettacolo. Il nuovo spettacolo è tratto dalle note e dagli appunti di Cechov. Si chiama infatti *Quaderni di appunti*. L'idea di Zenovac è che i testi teatrali dell'autore del *Gabbiano* sono ormai troppo consunti, troppo visti: in realtà, in qualsiasi frase Cechov è prima di tutto un autore teatrale, ha un talento per la battuta che salta fuori anche dalla più semplice noterella. Così lo spettacolo è un centone di frasi tratte da appunti, racconti, anche da testi teatrali: gli attori (anche qui tutti giovanissimi, allievi di Zenovac, che insegna al Gitis, la più accreditata scuola di teatro moscovita) si scambiano battute su argomenti occasionali, l'emancipazione della donna o l'educazione familiare, i rapporti di coppia o le malattie, il teatro o la noia di vivere. Dal chiacchiericcio apparentemente sconclusionato salta fuori un quadro della vita russa fine secolo, dove si mescolano volgarità, angoscia, banalità, inquietudine. Un dialogo che è insieme cechoviano al cento per cento e non cechoviano: sembra il secondo atto di *Zio Vanja* o il terzo di *Tre sorelle* senza avere personaggi o scontri, ma con la stessa intonazione casuale, perplessa, malinconica, arguta.

Capolavoro dello spettacolo è la scena di Aleksandr Borovskij, che può essere definito senza dubbio coautore dello spettacolo: una lunghissima tavola apparecchiata da un lato all'altro del proscenio, a cui siedono tutti e ventidue gli interpreti. Si alzano, si scambiano di posto, si allontanano poi ritornano, come succede nei pranzi di gala: con estrema disinvoltura intervengono nel discorso, qualche volta a proposito, qualche volta del tutto a sproposito, creando un'atmosfera di curioso *nonsense*. Lo spettacolo si conclude in modo imprevisto. La scena si abbassa e sul tetto della veranda, sotto cui si svolge il pranzo, esce un attore a piedi nudi, con un semplice camicione (gli altri interpreti hanno raffinatissimi costumi fine Ottocento): recita da solo il racconto *Lo studente*, uno dei più intensi e sorprendenti, storia della passione di Cristo raccontata a due semplici contadine, che si commuovono fino alle lacrime. Uno strano contrasto tra il cicaleccio dei convitati e la commossa storia narrata dallo studente. Uno spettacolo molto cechoviano, senza essere stato scritto da lui. ★

Una scena di *Quaderni di appunti*, regia di Sergej Zenovac.

Montréal, una città aperta per neve

Tra ricostruzioni storiche e preoccupazioni ambientaliste, tragiche assenze e ritorni (im)possibili, al festival Montréal en Lumière la neve è protagonista incontrastata della drammaturgia canadese contemporanea: come nel teatro di Morris Panych, al quale la rassegna tributa un posto d'onore.

di Giuseppe Montemagno

Raccontare una realtà complessa, stratificata e aperta a influenze disparate, qual è quella di Montréal, è impresa ardua e, per molti versi, apparentemente refrattaria alla semplificazione del teatro. Ma proprio nella dimensione della scena è forse possibile cogliere problemi e contraddizioni della città francese più grande del mondo, del suo rapporto controverso con l'intera comunità canadese e con il resto del continente nordamericano, di cui si sente parte, ma soprattutto con la vecchia Europa e con la Francia, paese con il quale tuttora sussiste un cordone ombelicale tangibilmente avvertibile. E quale cartina di tornasole di questi contrasti si può considerare proprio la lingua, il *québecois*, variante tipicamente americana di un francese piegato a sonorità aperte, dilatate, risonanti.

Cuore pulsante della metropoli è il Quartiere degli spettacoli, un quadrilatero che si estende lungo gli assi di due grandi arterie, il boulevard Saint-Laurent e la rue Sainte-Catherine, e che si propaga a raggiera intorno alla Place des Arts, moderna agorà della creazione artistica contemporanea. Proprio in questa piazza si è celebrata la conclusione del festival Montréal en Lumière, giunto quest'anno alla sua tredicesima edizione, nel corso di una movimentata "notte bianca": che di bianco non ha solo l'attesa insonne del nuovo giorno, quanto soprattutto la fitta coltre di trenta centimetri di neve che ammanta la città. Dell'adolescenza, oltre che l'età, il festival ha fatto proprio il carattere della sfida: impiegare il mese più rigido dell'anno, febbraio, per esorcizzare condizioni climatiche avverse con un cartellone straripante di eventi. Ventotto sale teatrali moltiplicano infatti spettacoli che coinvolgono teatro e musica, danza e gastronomia, per mettere in luce una realtà multicolore perché multiculturale, solidale perché vocata alla diversità.

Radici e grandi crisi

L'inossidabile legame con le radici emerge subito, prepotentemente, in ***Invenzione del riscaldamento centrale nella Nouvelle France***, di Alexis Martin, regia di Daniel Briére, primo capitolo di una trilogia che vuole ripercorrere la storia del Québec dal 1608, anno della fondazione, fino ai giorni nostri, attraverso il rapporto con i combustibili, i trasporti e le abitudini alimentari. Questo primo pannello ha il soffio epico e l'appassionato slancio corale di una saga *à la Mnouchkine*, perché idealmente sovrappone il problema fondamentale affrontato dai primi colonizzatori francesi con le recenti, grandi crisi energetiche: su tutte quella che, nel 1998, lasciò senza riscaldamento tre milioni di abitanti della città. E mentre

la neve, fuori, fiocca senza posa, anche sulla scena, che divide due ali di pubblico l'una di fronte all'altra, le intemperie si abbattono inclementi sui missionari gesuiti come sui terroristi nazionalisti, sui nativi amerindiani come sui disoccupati di ieri e di oggi, che nella ricostruzione storica cercano un'ancora alla perdita di identità. Nel paese in cui le parole si gelano, leggende e poesie, canzoni e ricordi s'intrecciano con l'impalpabile, inafferrabile levità dei fiocchi di neve.

Nell'America della Guerra Fredda è ambientato ***Scienziati americani*** di John Mighton, un drammaturgo canadese che all'impegno scenico affianca quello accademico di matematico. Ad Andrew Shaver si deve la dinamica, inventiva messinscena di un testo che descrive il giovanile entusiasmo di due scienziati, Jim (Trent Pardy) e Carol (Julia Course), fidanzati tra loro, alle prese con un mondo che tutto ricerca, fuorché il progresso dell'umanità. Al candore iniziale si sostituiscono presto inquietanti interrogativi, quando lui scopre che, «con un paio di equazioni», ha involontariamente contribuito alla costruzione di una nuova, micidiale arma di distruzione di massa. In un bunker in odore di *Star Trek*, le relazioni interpersonali vengono abilmente manipolate da uno psicologo (Graham Cuthbertson), grande burattinaio di azioni ed emozioni dei dipendenti del Ministero della Difesa statunitense: e se la coppia alla fine scoppia, nell'indifferenza generale, è solo un piccolo anticipo di ciò che può accadere nel resto del mondo.

Ma certo radicalmente innovativo – e dunque più consono allo spirito di un festival – è il progetto drammaturgico intitolato ***Il cane, la notte e il coltello***, di Marius von Mayenburg, racconto apocalittico di una notte da incubo in cui l'anonimo protagonista si ritrova, suo malgrado, a commettere una decina di omicidi. Lo fa da superstite di un mondo alla rovescia, inghiottito in un *cul-de-sac* senza via di scampo, vittima di avvocati che si scoprono vampiri, poliziotti che aspettano solo di farsi carnefici, medici ormai mutati in macellai, di una società in cui vige solo la legge che vuole *homo homini lupus* in una guerra di tutti contro tutti. Tre giovanissimi attori dall'energia adrenalinica (Gabriel Coutu, Amélie Langlais, Antoine Beaudoin Gentes) s'inseguono e si rincorrono nel corso di un'inesorabile fuga verso gli abissi dell'oscurità, di un viaggio che anche il pubblico è chiamato a condividere, spostandosi in vari settori della sala e assumendo il ruolo ora di protagonista, ora di spettatore. Ed è folgorante il *coup de théâtre* su cui si chiude lo spettacolo diretto da Mireille Camier: quando si squaderna un'intera parete della sala per lasciare spazio al mondo oltre la scena, alla solitudine muta e inquietante di una strada deserta, sommersa dalla neve.

Il peso della solitudine

Ha l'inverno dentro, la Colette di ***In absentia*** di Morris Panych. Certo, all'esterno la neve assedia il *cottage* in cui si è barricata, da quando il marito è misteriosamente scomparso sulle coste della Columbia, durante una missione per esplorare le potenzialità petrolifere della regione. Contro ogni evidenza, la donna continua ad attenderlo, tanto da farne un onnipresente *alter ego* con cui intrecciare un dialogo impossibile su ogni vicenda quotidiana. Nella felice intuizione scenografica di John C. Dinning, le fronde intricate di due alberi, argentate dalle trasparenze del ghiaccio, s'insinuano fin dentro il *living* della casa, a misura di una natura che si fa specchio di un isolamento esistenziale irriducibile, invano minato dalla sorella Evelyn (Susan Glover), invadente coscienza critica, e da Bill (Carlo Mestroni), il vicino di casa, pretendente deluso a ogni tentativo di avvicinamento. Misterioso, giovane e seducente, Jasper (Jade Hassouné) compare quasi per incanto sulle rive del vicino lago ghiacciato, durante una tempesta di neve: con lui, accolto in casa inizialmente solo per lo stato di emergenza, la vita – e poi l'amore – ritornerà a scorrere nel cuore di Colette (Jillian Fargey), risolvendo un'elaborazione del lutto a lungo rinviata: se l'inverno è stato lungo, più dura si rivelerà la primavera, stagione durante la quale fare i conti con il passato. Rassicurante e incisiva, la regia di Roy Surette guida con mano felice il cast intensamente partecipe di *In absentia*, salutato con favore da un pubblico che s'identifica nel groviglio di sentimenti di questa commedia *noir*.

La pièce costituisce l'ultimo titolo del già nutrito catalogo (oltre una trentina di lavori) di Morris Panych (Edmonton, Alberta, 1952), il più noto e prolifico drammaturgo canadese contemporaneo. Erede ideale di Bernard Slade – cui aggiunge un tocco di malinconia cecoviana e l'ironia corrosiva di Neil Simon – Panych ha vena felice nell'esplorare l'orizzonte psicologico di chi abita in un paese in cui è la neve a farla da padrona, creando ineffabili sospensioni temporali. Rappresentato in tutto il mondo, il suo capolavoro indiscusso è ***Vigile***, un perfetto meccanismo a orologeria degno della miglior tradizione nordamericana. Kemp, un impacciato impiegato di banca, si reca al capezzale della zia Grace, giunta al termine dei suoi giorni. La convivenza forzata tra i due, tuttavia, dura più del previsto, perché la vecchietta tarda a morire: grotteschi tentativi di abbreviare l'attesa e imprevedibili confessioni costellano il lungo monologo del protagonista (la zia interviene per la prima volta solo un'ora dopo l'alzarsi del sipario, giusto per augurare buon Natale), destinato a legarsi di un affetto inconfessato ma profondo a una donna, che finirà per scoprire essergli estranea. Nella mordace, nuova versione francese di Maryse Warda, l'ultima ripresa sulle scene di Montréal si avvale della straordinaria *vis* interpretativa di due autentici mattatori, Éric Bernier e Kim Yaroshevskaya, che la regia di Martin Faucher rinchiude in una camera da letto claustrofobica per un ultimo, toccante confronto prima della fine. ★

In apertura, *Vigile*, di Morris Panych (foto: Françoise Laplante Delagrave); in questa pagina, *Invenzione del riscaldamento centrale nella Nouvelle France*, di Alexis Martin (foto: Michel Ostaszewski).

G(L)OSSIP

Cumannari o futtiri?

di Fabrizio Sebastian Caleffi

Parole (in)crociate: a chi piace di +/Jesus Christ a testa in giù?
«Come spettatore milanese, mi preoccupa la prospettiva che i direttori dei teatri facciano "maggiore attenzione" a non urtare le sensibilità – religiose o secolari che siano. Mi aspetto di poter vedere lo spettacolo di Castellucci, se ne avrò voglia, senza che alcuno mi insulti o mi disturbi. Mi dispiace che abbia tagliato la scena "scandalosa". Non so se mi scandalizzerebbe. Magari sì. Ma almeno, vedendola di persona, mi farei un'idea mia sulla questione. Farsi un'idea propria: suona strano, come desiderio?»: così Renato Gabrielli sul suo sito. Sta parlando dello scandaletto montato dagli epigoni nostrani dei cattoestremisti francesi (ma c'è davvero un modo non estremo di essere cattolici?) per il passaggio al Franco Parenti, chez Shammah, subito tampinata in quanto ebrea, quindi, sino a poco tempo fa, deicida e, secondo i neocretini (attenzione all'origine dell'etimo), ebbra impastatrice d'azzimo con sangue novello di cristianucci implumi, dello spettacolo denominato *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, prodotto dalla Socìetas Raffaello Sanzapietas. La Curia Manzoniana ha biascicato «prudenza, prudenza». Gli interpreti hanno noiosamente interpretato e i dimostranti hanno pateticamente dimostrato.
Come Prospero, duca di Milano intento a preservare la città, mi preoccupa la prospettiva in cui sul teatro si polemizzi solo per difenderne l'autonomia. A provocazione scontata e lagnosa corrisponderà reazione lagnosamente indignata. A cui toccherà rispondere con la sacrosanta, anzi, la sacrolaica invocazione alla difesa della libertà di espressione. E, intanto, si misurano col centimetro dell'ipocrisia i confini del politically theatrically correct. Ma, se proprio si devono calar le braghe, che sia almeno per mostrare un bel culo! L'icona del Cristo ridotta a jolly giocato dai bari che la vedono, senza averla vista, profanata, per aver la scusa di proibire qualcosa... Vietare è come fottere? Certo, invece per sfottere ci vuole intelligenza... L'mmaginazione sciroccata, retrocessa a fase anale, fa vedere lucciole per lanterne, fischi per fiaschi, feci per preci sul volto retroproiettato del Cristo di Antonello da Messina. E la colata nera in faccia a Gesù è l'epilogo della faccenda: Dio è morto? Romeo lo fa poi riapparire, preludio al suo prossimo lavoro, dove capiremo come sa di Salem lo protestantesimo altrui. E allora chi protesterà?

Miller e non più Miller: Apocalypse Clown
Rifacciamoci gli occhi, la bocca, il gusto e il resto con *Morte di un commesso viaggiatore*. Dopo Dustin, perfetto, è Philip Seymour Hoffman a fare Willy Loman per la regia di Lord Nichols, Mike Nichols, il più aristocratico degli american directors. La produzione ha debuttato il 13 (!) febbraio, data apologetica della sfiga, musa di questo capolavoro di Sir Arthur Miller (nobilitiamolo alla memoria) e sfida alla scaramanzia, all'Ethel Barrymore Theatre di NYC. Repliche fino al 2 giugno. Il teatro è questo: testi, sedi, cast leggendari, oppure eccitante off off. In mezzo, la routine, polvere del palcoscenico che riduce gli attori ad acari. Un'ipotetica versione nazionale, reintitolata *Morte di un commosso postulante*, avrebbe il figlio Biff, amletico roast-biff con la fissa fessa del posto fisso, come protagonista. E un monologo interpolato: Svendersi&Arrendersi, è questa la soluzione?

Berlin Alexanderplatz
Alexander Platz Auf Wiedersehen/c'era la neve/faccio quattro passi a piedi/vengo con te./E la sera rincasavo sempre tardi... al festival dell'orso, miele teatrale.
«Sono legato al mondo teatrale dal quale provengo e agli autori contemporanei come David Hare, che è davvero innovativo», dice un altro Lord Regista, l'elegantissimo Daldry, che firma il film *Molto forte, incredibilmente vicino*, molto forte davvero. E incredibilmente lontano da noi, dove, alla prevalenza del cretino (cfr. Fruttero&Lucentini) s'accompagna il trionfo della sciatteria. Sempre a Berlino, il teatrante Declan Donnelan ha presentato il suo primo film: *Bel Ami*, da Maupassant. Ah, che belle sinergie trans cross multimedia! Come sa di sale&tabacchi, al confronto, lo pane nostro quotidiano di stentati borderò con la ciambella delle scolastiche!

Giovani di ottant'anni, cavalli vincenti
E a Berlino vince l'Italia, vince Shakespeare, vincono i Fratelli Taviani (80 e 82 anni di gioventù), vince la loro deliziosa produttrice Grazia Volpi, vince il teatro con Fabio Cavalli, che allestisce il *Giulio Cesare* a Rebibbia, di cui il film *Cesare deve morire* racconta mirabilmente il *backstage*. C'è tanto teatro nel nuovo cinema: quanto cinema c'è nel nuovo teatro?

DOSSIER

August Strindberg

a cura di Laura Bevione e Diego Vincenti

Cent'anni senza Strindberg. Il secolo passato da quel 14 maggio 1912, diviene quindi occasione ideale per ripensarne ruolo e importanza, sia come drammaturgo che come personalità d'artista profondamente radicato nello spirito del suo tempo, a stretto contatto con avanguardie e talenti d'inizio secolo, europeista *ante litteram*, innamorato di filosofia e psicanalisi. Dall'uomo all'arte il passo è breve. E ci si imbatte così in una scrittura spietata nell'analisi delle dinamiche di coppia e familiari. Ma, soprattutto, in un autore dalla modernità (s)conosciuta, capace di ispirazioni curiose e, alla prova del tempo, molto più contemporaneo di tanti altri scandinavi.

Con il sostegno di

SVERIGES AMBASSAD

Ambasciata di Svezia

Strindberg, un romantico postmoderno

Molte e contraddittorie sono le etichette che i decenni e le mode hanno appiccicato al drammaturgo svedese. Nel centenario della morte, un tentativo di tracciarne finalmente un ritratto senza ombre, analitico e fedele.

di Franco Perrelli

Il 14 maggio 1912 August Strindberg si spegneva a Stoccolma. I centenari servono per celebrare gli scrittori, ma possono essere utilizzati anche per riportarli a loro stessi, specie se, nel tempo e nell'attualità, si sono stratificate sulle loro figure certezze e definizioni troppo consolidate. L'etichetta più smagliante che campeggia sull'accigliata icona strindberghiana è senz'altro quella che gli è stata incisa, nel 1924, nientemeno che da Eugene O'Neill, sul programma inaugurale del nuovo Provincetown Playhouse di New York: «Strindberg è stato il precursore della modernità nel nostro odierno teatro (...) e ancora rimane il più moderno fra i moderni». Il teatro di O'Neill, dopo tutto, allestiva *La sonata degli spettri*, il dramma da camera del 1907, forse più visionario di Strindberg, che ha affascinato Artaud e – chi più chi meno – tutti i massimi esponenti del Teatro dell'Assurdo.

La proiezione nel futuro di Strindberg è andata ben al di là delle varie avanguardie novecentesche che, dall'espressionismo in poi, si sono ispirate alla sua opera e oggi si considera il drammaturgo svedese senz'altro un profeta di quel "manierismo" del moderno (come vuole Umberto Eco) che sarebbe la postmodernità, che, non a caso, in teatro, ha trovato, nel 1998, una memorabile espressione proprio nella regia di Robert Wilson del *Sogno* allo Stadtsteater di Stoccolma. Strindberg è risultato così adeguato alla temperie postmoderna wilsoniana che il suo copione, che «cerca di imitare la forma incoerente, ma apparentemente logica del sogno», è parso addirittura "interpretato", in un inusitato combaciamento di sensibilità, da un regista come Wilson, che notoriamente tutto fa meno che "interpretare" testi e autori.

Un intellettuale libero e conflittuale

Ciò premesso, le etichette di moderno e postmoderno, di avanguardia e di contemporaneo – pur oggettivamente verificabili – possono farci perdere non solo la prospettiva storica della scrittura strindberghiana, ma persino l'estrema complessità della sua costituzione, troppo spesso

consegnata appunto a un indistinto concetto di perenne attualità. Strindberg stesso, per contro, ha restituito di sé un ritratto intellettuale sempre piuttosto contrastato. In una lettera del 1882 – dopo essere esploso come caso letterario con il romanzo *La sala rossa*, considerato realista, se non naturalista – confessava: «... io non voglio schierarmi con nessuno; voglio indignarmi quando ne ho motivo, voglio lasciarmi andare al sentimento quando lo esige il mio cuore, voglio superare gli steccati e mettere il piede su territori proibiti quando ne ho voglia e mi sento coraggioso, voglio la musica, mi riservo di vagabondare nella natura, di amare mia moglie e le mie figlie, di conservare la mia ingenua fede in Dio». Insomma: «Voglio essere libero!», rivendicava Strindberg: la libertà di oscillare fra Erckmann-Chatrian (*L'amico Fritz*, per intenderci), il romanzo sperimentale di Zola e i racconti contadini di uno scrittore come Fritz Reuter, ovvero la libertà di essere nello stesso tempo romantico e positivista, avanguardista e popolare.

Così, per quanto innovativa e moderna fosse sembrata (e di fatto fosse) – sin dal ritmato avvio sul panorama di una febbrile Stoccolma – *La sala rossa* del 1879, alla percezione sensibile di uno scrittore come Alexander Kielland, non era sfuggito il peculiare «singhiozzo segreto che permeava quello stile "senza cuore"», che era poi un vero e proprio «segno massonico tramite il quale si riconoscevano a vicenda gli indignati, gli arrabbiati silenti, i refrattari, che non hanno speranza». Del resto, di sé, nella terza parte dell'autobiografia, *Il figlio della serva* del 1886, dove si qualifica come «un sanguemisto romantico», Strindberg scrive: «Come aggregato di transizione conservava le peculiarità sia del romantico sia del naturalista (...) e questa doppia natura era la chiave del suo carattere e dei suoi scritti».

Questo romantico naturalista seguirà con estrema attenzione e diretto coinvolgimento le evoluzioni culturali del XIX secolo: l'affermazione del nuovo teatro borghese di Bjørnson e di Ibsen (che, nonostante tutte le eclatanti polemiche, reputerà «il Maestro dal quale aveva tanto imparato»); il radicalismo critico-positivista di Georg Brandes, che si capovolgerà alla fine degli anni Ottanta nella scoperta e nel culto di Nietzsche («Credo che Nietzsche mi stia accecando perché il cervello mi è diventato una piaga!»); la laboriosa ricerca della *nouvelle formule* del dramma naturalista, appena impostata, ma non risolta, nella (melo-)drammatizzazione di *Thérèse Raquin* di Zola (mentre, nel *Padre* strindberghiano dell'87, «il conflitto si svolgerà tra le anime, sarà "un combattimento di cervelli"» poderoso. «I giovani francesi cercano ancora la formula, ma io l'ho trovata...»); l'affermazione dei primi teatri sperimentali, che lo spingerà a collaborare con Otto Brahm, André Antoine e Aurélien Lugné-Poe, attuando pure una cauta apertura verso il simbolismo, che lo porterà a una contrastata ammirazione nei confronti di Maeterlinck («I suoi personaggi vivono su un piano che non è quello in cui si vive. Egli è in comunicazione con un mondo superiore») e, oltre, a incontrare Gordon Craig. Se Strindberg era pertanto convinto che «essere "contemporanei di se stessi" era il problema dell'artista che cresce e sempre si rinnova», la doppiezza che lo caratterizzava non lo separava tuttavia mai dalla sua sentita radice romantica, che declinava immancabilmente in una chiave refrattaria e prometeica, ma nella sostanza pessimistica. Lo scrittore considerava notoriamente Schopenhauer il suo «educatore» e dell'esistenza dichiarava una visione addirittura gnostica: «La "religione di Strindberg" con Satana come principe del mondo...».

Misticismo e crisi religiosa

Una delle chiavi della sua opera è, dopo tutto, un microdramma, *De creatione et sententia vera mundi*, che va a inserirsi nei punti più sensibili del tracciato della scrittura strindberghiana: nel 1877 – al termine del lungo processo di adattamento del primo importante dramma, *Maestro Olof*, quasi a sigillare la conclusione di una maturazione artistica (non a caso alle soglie della *Sala rossa*) – e poi, un po' rielaborato, nel 1898, come premessa al romanzo *Inferno*, proprio quando lo scrittore (dopo la sua fase utopistica e naturalista) fa faustianamente i conti con la «grande crisi dei cinquant'anni, la rivoluzione esistenziale e il viaggio nel deserto» di fine secolo, che lo porterà, attraverso una «devastazione» mistica, ad approdare ai «Cieli e agli Inferni di Swedenborg», il visionario mistico barocco, che viaggiava nell'Aldilà e negli altri pianeti. Nelle due versioni di *De creatione et sententia vera mundi*, Strindberg si avvicina alla sensibilità romantica e disperata dei *Notturni di Bonaventura*, ipotizzando che il mondo sia retto da «una potenza maligna», a insaputa di un Dio assente, e che gli uomini siano solo trastulli, accecati dall'eros, nelle mani degli dèi.

Nel pur mistico dramma *Un sogno*, al principio del nuovo secolo, questo sospetto è tutt'altro che fugato: «Che peccato gli uomini!» è il *leitmotiv* che percorre il copione e, quando l'umanità chiede pietà a Dio, non può che domandarsi: «Eterno, perché sei lontano?»; d'altra parte, non riceve risposta alcuna alle sue preghiere, anzi «si fa buio in scena». Gli uomini neanche «credono ai loro profeti», e Cristo, che pure riappare mentre cammina sulle acque, è stato «crocifisso da tutti i benpensanti». La condizione umana è irrimediabilmente cieca e traviata: il mondo è «una copia difettosa» di una realtà più alta e attingibile solo tramite un arduo «capovolgimento» allo specchio della sua apparenza; di conseguenza anche la vita – nell'ultimo dramma di Strindberg, *La grande strada mae-*

stra del 1909 – «può apparire come una linea / con tantissime deviazioni, / come l'impronta d'uno scritto su una carta assorbente, / tutto a rovescio, avanti, indietro, ancora su, poi giù, / però allo specchio ciò che è scritto / si può leggere chiaramente». Di nuovo nel *Sogno*, Strindberg spiega: «Nel mattino dei tempi prima che il Sole brillasse, Brama, la forza primigenia, si recò da Maja la madre del mondo e si fece sedurre alla procreazione. Questo contatto della divina essenza con la materia terrena fu il Peccato originale del cielo. Il mondo, la vita e gli uomini sono così solo un fantasma, un riflesso, un'immagine di sogno... (...) Ma, per liberarsi dalla materia terrena, i discendenti di Brama cercano la rinuncia e il dolore... Ecco il dolore che libera... Ma questo desiderio del dolore entra in conflitto con il principio del piacere, ovvero l'Amore... comprendi che cos'è l'Amore, con le sue estreme gioie nel massimo dolore, il più dolce nel più amaro! Adesso comprendi cos'è la donna? La donna, attraverso la quale il peccato e la morte sono entrati nella vita?». Qui la metafisica dell'eros di Schopenhauer si sposa con l'evanescenza platonica del reale e soprattutto con la sensibilità barocca di Swedenborg.

D'altra parte, tutta la crisi religiosa strindberghiana era stata giocata all'insegna di categorie romantiche e quasi di metamorfosi mistica del superomismo di Nietzsche: «Solo dopo aver letto *Cielo e Inferno* di Swedenborg mi sento edificato. C'è uno scopo in queste inspiegabili sofferenze: il miglioramento e lo sviluppo dell'io, l'ideale sognato da Nietzsche, inteso però in un altro senso». L'attrazione per Swedenborg era stata largamente mediata dai più fantasiosi, spiritualistici e insieme superomistici romanzi di Balzac, *Séraphîta* e *Louis Lambert*, mentre i due straordinari primi drammi "onirici" di *Verso Damasco* (1898) – pilastri della moderna drammaturgia epica – erano sorti non solo sulla suggestione di atmosfere eroiche e melodrammatiche riferibili a *Robert le Diable* di Meyerbeer o all'*Olandese volante* wagneriano, ma addirittura alla più popolare *féerie* ottocentesca. Strindberg era stato un noto autore di *féeries* e ora poteva descrivere la prima parte di *Verso Damasco* come «un nuovo genere, fantastico e brillante come *Il viaggio di Pietro Fortunato*, ambientato però ai giorni nostri e con alle spalle una completa realtà». È significativo che ciò che si reputa un capolavoro dell'espressionismo scenico e una pietra miliare del teatro moderno fosse concepito dal suo autore come una sorta di aggiornamento del *Viaggio di Pietro Fortunato*, una modesta *féerie* del 1882 – che era stata anche il suo unico successo di botteghino (con 76 rappresentazioni fra il 1883 e il 1887) – ripensata con una vaga sfumatura realistica nel quadro di aggiornate e stringenti esperienze spirituali. Non diversamente, in fondo, si presenta anche la più tarda *Sonata degli spettri*, tanto cara a O'Neill e considerata da Artaud l'emblema del moderno «scivolamento del reale» nel surreale.

Una *Sonata* rivelatrice

Nella *Sonata degli spettri*, uno Studente, dotato di una particolare veggenza, viene spinto da un diabolico affarista paralitico, Hummel, nella prospera casa del Colonnello per conquistare una fanciulla bellissima. Dentro la dimora, la moglie del Colonnello (già fidanzata di Hummel) è però una Mummia, che vive in un armadio e parla come un pappagallo, e la Fanciulla, cui lo Studente ambisce, si rivela il frutto del suo peccato con Hummel. Tutti i rapporti si delucidano durante una cena spettrale, nel corso della quale ogni partecipante si palesa inchiodato alle sue colpe e ai suoi inconfessabili segreti: il Colonnello è smascherato come seduttore e falsario da Hummel, che, a sua volta, è denunciato dalla Mummia come assassino e finisce suicida, impiccandosi, dopo essersi trasformato a sua volta in un pappagallo. Nessuno è ciò che appare e neanche la Fanciulla, che è rimasta appartata con lo Studente nella «camera dei giacinti»: ella muore davanti a lui, consumata da una malattia incurabile, ma anche schiacciata dai segreti e dai peccati di famiglia e dalle rivelazioni incal-

zanti del ragazzo sulla «maledizione» che pesa sulla vita e su questo «mondo dell'eterno mutamento, della delusione e del dolore», nel cui inferno «Gesù Cristo discese nel suo pellegrinaggio sulla terra» e «i folli lo uccisero perché li voleva liberare, mentre rilasciarono il bandito...». L'ultima immagine del dramma presenta *L'Isola dei morti* di Arnold Böcklin, malinconica meta di ogni transito umano su questa schopenhaueriana «terra dei manicomi, delle carceri, degli obitori».

Quando, nel gennaio del 1908, *La sonata degli spettri* debuttò al Teatro Intimo di Stoccolma non fu un successo (come del resto nessuno dei coevi *kammarspel*) e un giornale, di fronte alle audaci bizzarrie del dramma, si chiese addirittura se Strindberg «non avesse voluto prendere in giro il pubblico di Stoccolma». Sarebbe stato Max Reinhardt, a Berlino, nel drammatico 1916, a restituire all'opera il suo onore e il suo profilo modernista. Eppure – sui consumati presupposti della drammaturgia borghese e ibseniana, per cui «in ogni casa ci sono tanti segreti» – a fondamento del dramma c'era, pure questa volta, una variegata stratificazione di suggestioni essenzialmente barocche: lo scoperchiamento delle dimore con il quale il demone Asmodeo di Alain-René Lesage svela i segreti di Madrid, che qui si abbina allo «smascheramento» di Swedenborg, per il quale, in una sorta di «spogliatoio infernale», alla fine, gli esseri umani «sono privati dei paramenti che erano costretti a esibire in società» e ricondotti alla loro miseria. Questo impianto implica ovviamente la labilità e la dissolvenza degli scenari, con la relativa e fantastica fluidità di spazio e di tempo, che era tipica della scenografia barocca e che viene ampiamente ereditata dalla *féerie* ottocentesca. Anche in questo caso, Strindberg poteva definire *La sonata degli spettri*: «una pièce favolistica e di fantasia contemporanea con case moderne». Accertabile, peraltro, nel dramma – al di là delle correnti occultistiche e di Maeterlinck (*Intérieur*) – in particolare l'influsso del romanticismo tedesco (da Beethoven e Heine a Wagner) e soprattutto di Hoffmann, che, per Strindberg, era un modello che sapientemente «prendeva il sovrannaturale come del tutto naturale, salvando così la poesia (l'atmosfera)».

È probabile che O'Neill, presentando *La sonata degli spettri*, non fosse consapevole che, in quanto di "più moderno" nel teatro del Novecento, pulsava un cuore "tanto antico". Per dirla tutta: ciò che a noi, in Strindberg, pare senz'altro espressionismo, se non surrealismo, andrebbe spesso considerato, in prima battuta, per quello che è, ovvero il filtraggio o la trasfigurazione soggettiva di un misticismo platonizzante e swedenborghiano; nel complesso, una miscela densa di romanticismo, pessimismo, occultismo e spiritualismo barocco (che non esita a rifarsi drammaturgicamente a Calderón de la Barca, oltre che all'ultimo Shakespeare).

Il modernismo e – per il sincretismo dei riferimenti e lo sprezzo della narrazione lineare – tanto più il postmodernismo di Strindberg è così in parte una nostra distorsione ottica e comunque, largamente e legittimamente, un "risultato" a posteriori che nasce dalla peculiarità del suo genio o meglio "fuoco" («Il mio fuoco è il più grande della Svezia!») di restituirci, saldate in una sintesi personalissima, mai omogenea, sempre contraddittoria, tante screziate suggestioni e, soprattutto, di rispecchiare, in un'esperienza dispersa e dissipata, un'immagine della condizione umana vertiginosa e pregnante. Sicché, con grande obiettività, quando soprattutto in Germania, al principio del XX secolo, si cercava a tutti i costi d'individuare i Maestri o gli eminenti "educatori" dell'epoca moderna, Strindberg poté respingere questi attributi e rivendicare di essere «solo un poeta che vive nel suo pellegrinaggio tutte le tappe dell'esperienza umana per ritrarre gli uomini! Sperimentatore dei miei punti di vista e delle mie idee; analista e oggetto della sperimentazione nello stesso tempo. Nient'altro!». In questa luce, umile e sincera, la sua opera – che sia romantica o postmoderna, ma certo caratterizzata da un travaglio esistenziale incandescente – ci appassiona e c'intriga ancor oggi. ★

In apertura, una scena del *Sogno*, regia di Bob Wilson, Stoccolma, 1998 (foto: Lesley Leslie-Spinks); nella pagina precedente, Harriet Bosse, moglie di August Strindberg e un ritratto del drammaturgo.

PER SAPERNE DI PIÙ

- August Strindberg, *Teatro da camera*, a cura di Luciano Codignola, Milano, Adelphi, 1968.
- August Strindberg, *Romanzi e racconti*, a cura di Ludovica Koch, Milano, Mondadori, 1991-94.
- August Strindberg, *La signorina Julie. Il padre*, a cura di Franco Perrelli, Milano, Rizzoli, 1993.
- August Strindberg, *Vita attraverso le lettere*, a cura di Franco Perrelli, Ancona-Milano, Costa&Nolan, 1999.
- *Strindberg on Drama and Theatre*, a cura di Egil Törnqvist e Birgitta Steene, Amsterdam, Amsterdam U.P., 2007.
- *Teatro scelto di August Strindberg*, a cura di Franco Perrelli, Bari, Edizioni di Pagina, 2007-2008 (pubblicati finora *La danza macabra*; *Un sogno*).
- August Strindberg, *Le Sale Gotiche*, a cura di Massimo Ciaravolo, Torino, UTET, 2009.
- Harry Gilbert Carlson, *Strindberg and the Poetry of Myth*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1982.
- *L'Herne Strindberg*, a cura di Elena Balzamo, Paris, Editions de l'Herne, 2000.
- Olof Lagercrantz, *August Strindberg*, London, Faber&Faber, 1984.
- Franco Perrelli, *Strindberg. Il teatro della vita*, Milano, Iperborea, 2003.
- Franco Perrelli, *Strindberg: la scrittura e la scena*, Firenze, Le Lettere, 2009.
- Michael Robinson, *Strindberg and Autobiography*, Norwich, Norvik Press, 1986.
- Evert Sprinchorn, *Strindberg as Dramatist*, New Haven-London, Yale University Press, 1982.
- *Strindberg: Drama and Theatre*, numero monografico di *North-West Passage*, n. 6, Bari, Edizioni di Pagina, 2009.
- *The Cambridge Companion to August Strindberg*, a cura di Michael Robinson, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- Egil Törnqvist, *The Master Weaver*, Bari, Edizioni di Pagina, 2010.

Misticismo, psicanalisi e cultura scandinava le ombre lunghe sul teatro strindberghiano

La scoperta delle saghe nordiche e delle correnti critiche dei salotti svedesi, le riflessioni su misticismo e psicanalisi, fino all'amatissimo Kierkegaard o all'amicizia con Edvard Munch. La formazione (e la vita) di Strindberg rivelano un artista indelebilmente segnato dallo *Zeitgeist* di inizio Novecento.

di Jorgen Stender Clausen

Un tratto importante dello sviluppo e della formazione di Strindberg è la sua significativa appartenenza alla tradizione letteraria e filosofica dei paesi nordici. Da giovane era un tipico svedese, per poi diventare europeo solo dopo essere andato in esilio. Prima nella Mitteleuropa, poi in Francia, soprattutto a Parigi, dove, a partire dalla metà degli anni '90, fece studi di alchimia e di occultismo. Qui visse inoltre una profonda crisi psicologica e religiosa, documentata nel romanzo autobiografico *Inferno* (1897). Ma si riprese e iniziò a scrivere le sue opere in francese, per ottenere lo status di scrittore di lingua francese. E fu qui che lesse *Séraphita,* il romanzo di Balzac che racconta di un androgino. Questa storia colpì l'immaginario di Strindberg, sempre più ossessionato dalla sessualità, in quanto il rapporto d'amore fra la parte femminile e quella maschile di *Séraphita*, viene superato e risolto tramite lo studio di Swedenborg. Questo fenomeno di "slittamento" e di ambiguità del proprio sesso, diventerà da quel momento un tema ricorrente nell'opera di Strindberg. Un gruppo di tematiche con radici molto profonde e spesso traumatiche riguarda il vissuto, in particolar modo l'infanzia e la pubertà, che Strindberg descrisse nel "romanzo" autobiografico *Figlio di una serva* (1886). Con il padre aveva un rapporto talmente difficile che nel 1877 finisce con una definitiva rottura fra i due, mentre il rapporto con la madre, che morì quando Strindberg aveva dodici anni, era intenso e profondo. Qualcuno avrebbe detto morboso. Le figure dei genitori, ma soprattutto quella della madre, tornano con sempre più frequenza negli ultimi drammi, spesso come ombre o morti viventi. Nel romanzo autobiografico Strindberg racconta la sessualità infantile di Johan con estremo realismo e una forte tensione di critica sociale.

Mitologia nordica e filosofia

Strindberg si formò su tutti i testi tradizionali della cultura nordica, dalle saghe e dalla mitologia nordica fino allo studio della gloriosa storia svedese, argomenti che in seguito gli fornirono le tematiche che ricorrono con frequenza nella sua scrittura, o si ripresentano come veri e propri drammi "storici". L'esempio classico è *Maestro Olof*, ma in altre opere si ritrovano riferimenti a questo mondo remoto ed esotico. Da giovane studente a Uppsala, all'inizio degli anni '70 dell'Ottocento, scelse quale argomento della sua tesina in letteratura la tragedia *Hakon Jarl* (1807) dello scrittore danese Adam

Oehlenschläger. È la storia della lotta fra paganesimo e cristianesimo in Scandinavia. Oehlenschläger (1779-1850) era considerato, a torto o a ragione, il più grande scrittore nordico dell'epoca, una specie di Shakespeare danese. Strindberg rimase entusiasta per tutta la vita di *Hakon Jarl* e una ragione di questo interesse per il poeta danese potrebbe anche dipendere dalla lettura del noto saggio *L'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande*, che il critico danese Georg Brandes nel 1870 pubblicò in *Kritiker og Portraiter*. In questo saggio Brandes faceva un confronto fra *Hakon Jarl* di Oehlenschläger ed *Enrico IV* di Shakespeare, tutto a vantaggio dell'inglese. L'analisi di Brandes era ispirata dalla critica "positivista" o – con le parole di Croce – "sociologica" di Victor Hugo e di Taine, che veniva così introdotta nei paesi scandinavi. In sostanza Brandes nel suo saggio sintetizza così: «Oehlenschläger ha imparato solo pochissimo da Shakespeare (...) che è infinitamente più avanti di noi (...) i nostri giambi tragici hanno dimostrato sempre più la loro impotenza di fronte a "l'infinitamente piccolo che costituisce la vita", e la nostra tragedia si è sforzata con sempre minor fortuna di raggiungere "l'infinitamente grande che della vita è causa, fondamento e prototipo"». Si tratta in altre parole di una critica del modello della tragedia tradizionale che riguarda sia la forma che il contenuto. Secondo Brandes erano tutti e due *démodé*. Questa critica venne accolta da Ibsen nei suoi drammi "moderni". E anche Strindberg, per raggiungere il successo nel 1879 con *Maestro Olof*, dovette procedere a questo cambiamento.

Come annotava nel secondo volume del romanzo autobiografico *Fermenti*, dopo i saggi di Brandes di quegli anni, non si parlò (quasi) mai più di Hegel e dei filosofi tedeschi nella critica letteraria nordica, ma di Sainte-Beuve, Taine e Renan e di Stuart Mill e Darwin. E quando Strindberg, dopo il successo del 1879 con il romanzo *La sala rossa*, iniziò a scrivere dei drammi, fu lui stesso a chiamarli "naturalistici", paragonandoli alle opere francesi del periodo. E, infatti, avevano poco a che fare con *Hakon Jarl*.

Un grande amore: Kierkegaard

Ma torniamo un momento alla primissima raccolta di saggi brandesiani, uscita nel 1868 con il titolo *Æsthetiske Studier* (*Studi estetici*). Il volume inizia con un saggio sul "Concetto del destino tragico", dove c'è un accenno al famoso scritto di Kierkegaard *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*. Anche se non possiamo documentare che Strindberg abbia letto questo preciso riferimento a Kierkegaard, ci sentiamo abbastanza sicuri di poterlo affermare in quanto, poco tempo dopo la pubblicazione del libro di Brandes, iniziò una profonda lettura di *Enten-Eller* (*Aut-Aut*), occupandosi intensamente per il resto della sua vita del filosofo danese. Erano soprattutto i saggi d'estetica ad attirare la sua attenzione, fra i quali troviamo appunto quello sul tragico, ossia la rilettura – o la riscrittura – di *Antigone* da parte di Kierkegaard. Un testo che in seguito assumerà una notevole importanza come fonte d'ispirazione per il teatro moderno nordico. L'interesse per Kierkegaard (e per Oehlenschläger) era così profondo, che Strindberg aveva perfino deciso di strutturare la sua tesi secondo il modello narrativo di *Enten-Eller*, cioè in un dialogo fra A e B sulla base di due diverse concezioni della vita. E fu appunto questo testo che decise di pubblicare tale e quale in *Fermenti* (1886) con il titolo *Hakon Jarl - eller Idealism och realism*. In sintesi Strindberg fu influenzato profondamente da Kierkegaard, forse più che da qualsiasi altro autore. Non soltanto per i contenuti religiosi che culminano in una forte tensione della fede e della preghiera, con frequenti riferimenti a figure bibliche (una sua opera si chiama perfino *Giacobbe lotta*), ma anche per la forma e lo stile e, soprattutto, per le tematiche, riguardanti sempre il rapporto uomo-donna. Un rapporto che, generalmente, è rotto o che sta per rompersi, che raggiunge momenti di forte angoscia se non di pazzia, come ad esempio in *Difesa di un folle*, dove al protagonista (lo stesso autore) viene l'idea di annegare la moglie. Sono storie di sofferenza psicologica del personaggio (maschile), attraverso una narrazione che sviluppa storie oscure e piene di segreti, quasi sempre anche autobiografiche. Strindberg compiva lo studio psicologico doppiando o perfino triplicando il personaggio, raccontando nello stesso dramma non una, ma più e differenti storie, su diversi piani, con i personaggi a incarnare figure di altri tempi e altri luoghi, senza che né lo spettatore né gli altri personaggi ne sappiano niente.

Guardando poi più attentamente – e, per così dire, dietro le quinte – scopriamo nelle sue opere tante scene, scenografie o dialoghi che si richiamano chiaramente a elementi simili presenti in opere di Kierkegaard. Ad esempio, in *Bandiere nere* si trova un'azione parallela "distaccata" dall'azione generale, ossia una storia nella storia, che consiste in scene che paiono riprendere il banchetto di *In vino veritas*. Una cena opulenta e ridicola (o comunque sgangherata e caricaturale, quasi da bettola), segnata da una finta eleganza e con protagoniste persone già presenti in altre opere kierkegaardiane, che si incontrano in un posto isolato. Lo scopo di questo «simposio» (come lo definisce ironicamente Brandes) è di parlare di donne. In *Bandiere nere*, dove anche altri argomenti vengono discussi, quel luogo isolato si chiama «il monastero». C'è, in altre parole, una somiglianza di contenuti e di forme, riscontrabile sia nel *set* che nel *cast*, se si confrontano le scene di questi incontri o banchetti presenti in *Bandiere nere* e in *In vino veritas*.

Sarebbe giusto, lo spazio permettendo, nominare altri personaggi con un ruolo importante per lo sviluppo di Strindberg. Oltre al mistico svedese settecentesco Swedenborg, che ha esercitato una notevole influenza sulle idee religiose di Strindberg a partire dal romanzo *Inferno*, ci sarebbe una lunga serie di scrittori e personaggi di varie nazionalità. Per non parlare dei due drammaturghi preferiti, Shakespeare e Goethe, o i filosofi Schopenhauer e Nietzsche. Così come è almeno da citare il sodalizio con il pittore Munch, prima a Berlino e dopo a Parigi, città in cui nacque anche la profonda e proficua amicizia (ma tanto corta) con Paul Gauguin. ★

In apertura, un ritratto di Strindberg, litografia di Edvard Munch del 1896.

Henrik il maschilista, August il femminista

Nessuna certezza. Nessuna stabile sicurezza su cui poggiare relazioni, passioni, paternità. Il mondo femminile descritto dallo svedese è un detonatore per la (sempre) fragilissima psiche maschile. Tanto da spingere le celebri donne-vampiro strindberghiane ad acquisire sfumature proto-femministe. Al contrario di un Ibsen solo dalla storia ricordato come paladino dei diritti delle donne. Quando invece sotto sotto...

di Roberto Alonge

Ibsen e Strindberg: l'uno e l'altro sicuramente il punto più alto della modernità, i soli abili ad affondare il bisturi nell'animo umano, molto più di Pirandello e di Cechov. Ma il primo osannato in tutta Europa (e oggi persino in Cina), il secondo considerato poco più di un eccentrico. L'"incomprensione" di Strindberg ha motivazioni tutte "ideologiche", ben sintetizzate da Ermete Zacconi nelle sue memorie, quando spiegava perché avesse smesso di mettere in scena l'autore svedese, pur essendo stato uno dei primi, in Italia, ad averlo rappresentato, con *Il padre*. Epifania di uno spettatore sconvolto dallo spettacolo, che entra nella camera dei suoi bambini per baciarli, prima della nanna, e si chiede: «*Ma saranno poi miei?*» Zacconi è sconvolto a sua volta da ciò che gli dice lo spettatore, e chiude per sempre con Strindberg («Per tutto il giorno ebbi davanti agli occhi il viso turbato di quel galantuomo che mi rimproverava, ed entrando la sera in teatro ordinai al segretario di ritirare il copione del *Padre*. Non l'ho più, in seguito, rappresentato»). Intelligenza degli aneddoti teatrali! La reazione dello spettatore zacconiano spiega bene ciò che la società occidentale continua (ancora oggi) a non sopportare in Strindberg: la sua capacità di mettere in crisi le certezze del maschio, le sue fragilità, ovviamente mascherate da roboanti sparate anti-femministe, che hanno solo la funzione di depistare, di occultare le verità segrete. Proprio nel *Padre* – per tutta la durata della pièce – il protagonista finge di combattere contro la moglie, per riappropriarsi della sua paternità, ma aspira invece, in effetti, solo alla filialità, come credo di aver dimostrato quasi trent'anni fa (*Viaggio di ritorno nel cosmo uterino*, in AA.VV., *Il padre*, Edizioni del Teatro di Genova, Genova 1983).

Verso il lato oscuro

L'attualità di Strindberg è nell'oltranza del suo scandaglio nella psiche, nella radicalità del suo scavo. In *Signorina Julie* non esita a mostrare come il linguaggio dell'eros sia anche il linguaggio della violenza, e non solo della tenerezza. Julie confessa chiaramente la sua fantasia di evirare Jean, a risarcimento di un rapporto che ella ha percepito comunque come brutalità (brutalità psicologica, del servo che

ribalta il rapporto gerarchico e che "sovrasta il padrone"). Per tutto il dramma circola – insistente, ossessivo – il grande motivo del sangue: il sangue mestruale di Julie ricordato quasi ad apertura di sipario dalla cuoca; e poi il sangue della decapitazione dell'uccellino, ma anche quello della decapitazione di San Giovanni Battista, di cui parlerà il *Vangelo* nella funzione religiosa del 24 giugno, come informa ancora la cuoca. Per finire con il sangue suggerito dal rasoio che Jean consegna all'ultimo a Julie, perché si tagli la gola, unica soluzione all'impossibile fuga d'amore della contessina e del suo servo. Il sangue come ferita, mutilazione, decapitazione, morte. Ma soprattutto come inconfessabile aspirazione a uscire dal proprio sesso, a sperimentare il sogno impossibile di essere l'altro. Nella prima parte del dramma – fino al coito fuori scena dei due – c'è un Jean femmina insidiato continuamente da una Julie maschio, mentre i ruoli si invertono nella seconda parte della pièce (rinvio ancora a una mia analisi, *Il sogno maschile di essere donna*, in AA.VV., *La contessina Julie*, Edizioni del Teatro di Genova, Genova 1986, poi ripreso e ampliato in *Between Marx and Freud, Fröken Julie*, in *North-West Passage*, 6, 2009).

Il caso de *Il costruttore Solness*

Strani destini incrociati: il misogino Strindberg che canta ermeticamente la razza superiore della donna, e l'Ibsen (supposto) cantore dei diritti della donna che invece scolpisce una galleria di grandi vecchi fascinosi, di *self-made men* che si realizzano socialmente passando sul cadavere delle proprie mogli, e che esprimono spudorate pulsioni incestuose verso figlie o figure filiali (rimando alla mia edizione commentata di Ibsen, *Drammi moderni*, Rizzoli, Milano 2009). Del tutto esemplare l'incomprensione di un dramma come *Il costruttore Solness*, che racconta di un professionista affermato di mezza età che, una bella sera, acchiappa e bacia a lungo sulla bocca una bambinella di 12-13 anni, promettendole che tornerà fra dieci anni, per portarsela via e farne la sua principessa. Dieci anni dopo è la fanciullina, Hilde, a venire a casa di Solness, che però ha tutto dimenticato, *et pour cause*, visto che si è trattato di autentica pedofilia. L'uomo cerca di resistere, ma dopo un po' comincia a cedere: «Io devo aver *pensato* tutto questo. Io devo averlo *voluto*. L'ho *desiderato*. Ne ho avuto *voglia*. E allora – Non potrebbe spiegarsi così?» (i corsivi sono tutti di Ibsen, sebbene mai registrati dalle cattive traduzioni in auge). Solness ammette di aver pensato, voluto, desiderato, di averne avuto voglia. Nega di essere passato all'atto, ma riconosce che la pedofilia è infissa nel suo cuore, sta nelle sue istanze profonde. Ma bellissimo è il momento in cui Solness si dichiara vinto: «Signorina Wangel? (...) Che cosa *c'è stato* dunque? Che cosa è successo poi – fra noi due?». Solness ha completamente rimosso l'incontro, ha dimenticato tutto, ma proprio per questo è curioso di sapere se, a parte i baci prolungati, si sia passati anche a qualche atto di libidine violenta, come recita il codice penale. Che è però come confessare che la spinta pedofila non ha pudori, va sfrontatamente al nocciolo duro delle cose.

Ibsen non si limita però a focalizzare la psicologia del maschio, scava impietosamente anche dentro l'anima della donna. Che razza di trauma è stato, per lei, quell'approccio così sconveniente per la sua tenera età? E qui il drammaturgo si rivela per quello che è, un grande, un animo intrepido, pronto a darsi le risposte più crudeli ma più vere. La nostra ipocrisia sociale, il nostro insopportabile buonismo ci fanno concludere che ogni azione di pedofilia si svolge sotto il segno della violenza (almeno psicologica), della devastazione spirituale, del dolore, dell'infelicità. Non riusciamo nemmeno a ipotizzare che il piacere possa essere la conseguenza di una seduzione pedofila. E invece è propriamente questo che Ibsen ci dice. Hilde, dieci anni dopo, ritorna con desiderio dal suo uomo grande, che le ha dischiuso per primo gli orizzonti dell'eccitazione e della frenesia erotica; ritorna per essere rapita. A un certo punto Solness confessa di non avere il coraggio di seguire fino in fondo le proprie brame, ed evoca – per contrasto – il profilo dei leggendari Vichinghi, che bruciavano, uccidevano gli uomini, violentavano e rapivano le donne. A fronte di quegli antenati spietati, Solness è solo un mezzo vichingo: lui ha baciato sulla bocca, con passione, una bambina, ma ha rimosso l'accaduto; e, dieci anni dopo, non ha l'audacia di prendersi quel fiore che pure è venuto a offrirsi a lui:

SOLNESS – Nei libri delle saghe si tratta dei Vichinghi che facevano vela verso terre straniere e saccheggiavano e bruciavano e facevano a pezzi gli uomini.
HILDE – E catturavano le donne.
SOLNESS – E le tenevano con loro.
HILDE – Tornavano a casa con loro sulle navi.
SOLNESS – E si comportavano con loro come – come i peggiori *trold*.
HILDE– (*Guarda davanti a sé con uno sguardo a metà velato*) Mi sembra che *questo* dovesse essere eccitante.
SOLNESS – (*Con una breve risata a mo' di grugnito*) Sì, catturare le donne, sì?
HILDE – Essere catturate.
SOLNESS– (*La guarda un attimo*) Ah, bene.

Hilde è una delle creature femminili più trasgressive di tutto il teatro di Ibsen. È lei a menare la danza del dialogo, è lei a mettere a fuoco il terrifico fantasma dello stupro. Solness parla infatti genericamente della brutalità dei guerrieri, ma Hilde sposta l'obiettivo sulle donne («E catturavano le donne»), ed è soprattutto lei a dichiarare l'inconfessabile, che ci può essere piacere financo nel subire violenza. Si noti la forza dell'aggettivo "eccitante" (*spændende* nell'originale, termine con otto ricorrenze nel dramma, e sempre in bocca a Hilde). Ma si noti anche la finezza perturbante del corsivo che evidenzia l'infinito passivo usato da Hilde, in contrasto con il carattere attivo dell'infinito usato da Solness («catturare le donne / Essere catturate»). Per Solness l'eccitazione è nella brutalità dei maschi violentatori, ma per Hilde – con un rovesciamento totale e inaspettato – l'eccitazione è nel trauma delle femmine violentate. ★

In apertura, Umberto Orsini ed Emanuela Mandracchia in *Il padre*, di August Strindberg, regia di Massimo Castri, 2006.

Dall'altra parte del palco: Strindberg maestro d'attori

Non soltanto drammaturgo ma altresì "regista", l'artista svedese consegnò alle lettere inviate agli interpreti delle sue opere la sua personalissima "pedagogia" d'attore.

di Franco Perrelli

Notoriamente Strindberg ostentava di frequentare i teatri assai poco e persino quando si trattava di messinscene di rilievo internazionale che lo riguardavano di persona: «Questa è la felicità – scriveva nel luglio del 1894, dopo che Aurelién Lugné-Poe aveva presentato *Creditori* al Théâtre de l'Œuvre – la sensazione di potenza che si prova stando seduti in un villino nei pressi del Danubio (...), mentre si sa che proprio in questo istante a Parigi, quartier generale della cultura, 500 esseri umani seggono ammutoliti in un teatro e sono tanto stupidi da esporre i loro cervelli alle mie suggestioni».

Da giovane, tuttavia, Strindberg aveva seriamente, ma senza successo, tentato la carriera d'attore e, fin dal 1876, aveva sognato di creare un teatro per quella che sarebbe divenuta la sua prima moglie, Siri von Essen, che si sarebbe rivelata una discreta attrice. In seguito, s'impegnò, in diverse occasioni e con vari interlocutori, nel progetto di organizzare una propria compagnia, che ebbe un'avventurosa realizzazione – sul modello del Théâtre Libre di Antoine – in Danimarca, tra il novembre del 1888 e il marzo del 1889, con Siri von Essen come prima attrice e protagonista del debutto assoluto in forma privata della scandalosa *Signorina Julie* (il 14 marzo 1889 a Copenaghen). Se l'iniziativa ebbe vita assai travagliata, in questa fase, Strindberg elabora importanti manifesti del naturalismo teatrale, fra cui la celebre Prefazione alla *Signorina Julie* e il saggio *Sul dramma moderno e il teatro moderno*, in cui rivendica un'arte «grandiosa» e profondamente psicologica, antitetica a ogni forma di realismo meschino e minuzioso.

Nel 1901, Strindberg avrebbe sposato un'altra (e davvero notevole) attrice, Harriet Bosse, ma fu con il giovane August Falck (1882-1938) – che, nel 1905, aveva diretto un teatrino a San

Pietroburgo (ed era forse entrato in contatto con Vera Kommissarjevskaia e le idee simboliste) – che, dal novembre 1907 al dicembre 1910, poté finalmente avere a sua disposizione una piccola, ma dignitosissima sala di 162 posti, completamente dedicata al suo repertorio, il Teatro Intimo (*Intima Teatern*), concepito sul modello del Kammerspiel-Haus di Max Reinhardt e sito in un moderno edificio di Norra Bantorget a Stoccolma. Qui Strindberg poté esercitare anche il ruolo d'istruttore d'attori, che una lunga tradizione soprattutto francese attribuiva di norma ai drammaturghi, tanto da firmarsi talora esplicitamente come «regista». Questa pedagogia strindberghiana resta largamente consegnata alle *Lettere aperte al Teatro Intimo* (pubblicate fra il 1908 e il 1909) e ai suoi epistolari con Arvid Falck e altri attori della compagnia e si può sintetizzare come un incrocio d'idee audaci e avanguardistiche che proclamano un'estrema essenzializzazione e simbolizzazione della scena (di fatto concretate nell'allestimento del dramma storico *Kristina*, il 27 marzo 1908), sfiorando la lezione di Fuchs e di Craig, e di una convinta persistenza d'insegnamenti tradizionali, sia naturalistici sia addirittura di marca goethiana, per cui alla fin fine si censurano severamente i manierismi scenici, ma ammonendo nello stesso tempo gli attori a evitare ogni sciatteria nella dizione (bisognava infatti «legare-tutte-le-parole-in-una-frase-con-piccoli-trattini») e a presentarsi, in ogni occasione, sul palcoscenico «con *Anstand und Würde*, garbo e dignità». Ciononostante, la concezione della recitazione di Strindberg (oltre che l'attività complessiva del suo teatro da camera) risulterà capitale per figure di rilievo della scena svedese come Ingmar Bergman, che ha definito il drammaturgo, in assoluto, «un compagno costante» della sua arte.

Caro Nilsson...

Daremo un saggio dello Strindberg pedagogo d'attori o, se si vuole, drammaturgo-regista, presentando una sua lettera del 16 febbraio 1908 al bravo attore Ivar Nilsson (1877-1929), che diventerà famoso per la sua interpretazione della parte dell'Ufficiale nell'edizione svedese del *Sogno* diretta da Max Reinhardt nel 1921. Il 18 febbraio del 1908 si stava per inaugurare a Stoccolma il nuovo Teatro Reale, il cosiddetto «tempio bianco» di Nybroplan, con *Maestro Olof* – il dramma storico giovanile di Strindberg, che veniva ora riproposto nella rielaborazione poetica del 1875-76 – e Nilsson era stato chiamato a sostituire all'ultimo momento, nel ruolo protagonista, Anders de Wahl, ammalato. Strindberg interviene quindi con puntuali consigli il giorno della prova generale, ma – come si noterà in questa e peraltro in altre sue lettere – è evidente che riteneva di scrivere, più che pura drammaturgia, delle compiute partiture che l'attore doveva facilmente seguire e assecondare. Tale opinione sarà confermata a posteriori sia da Bergman, che dichiarerà di «amare Strindberg come la musica, per il suo impareggiabile trattamento della lingua svedese», sia dal grande attore Erland Josephson: «(...) nei testi strindberghiani la punteggiatura non è logica o grammaticale, ma l'interprete può facilmente scegliere in essa i punti sui quali fermarsi, respirare, enfatizzare una parola».

«Caro Nilsson,
ancora una volta renda il ruolo come l'ho scritto io, e avrà successo!
Non è un Amleto elegiaco, bensì un "tipo arrabbiato". Sta nel dramma.
"Il pallido canonico", dalla logica tagliente; pensa molto ecc.
"A combattere con un uomo del genere se la veda il diavolo" (I, 1).
E M(aestro) O(lof) dice di se stesso: "Ho vissuto sul piede di guerra e dormito sulla mia spada, e avevo la forza di sfidare un mondo".
Dopo si dice di lui:
"Tenace in combattimento e suonava l'adunata" (I, 4).
"Insolente - molto giovane!
È superbo come un re.
Pungente, è cattivo e bisbetico" (I, 6).
Altrove quando il Fratello Lars chiede se Olof si ritirerebbe a favore di qualcuno più forte, M. O. risponde: "Non c'è nessuno!" (più forte, cioè) (II, 11). Pertanto un uomo d'acciaio, con un'inaudita sicurezza, che non è simpatico e non si cura di esserlo.
La maggior parte degli interpreti hanno sbagliato recitandolo con calore, piuttosto che con fuoco, e non si sono preoccupati delle indicazioni dell'autore, volendo apparire simpatici, strizzando l'occhio al pubblico, mostrandosi lacerati e patetici. Questo modo d'interpretare soggettivamente un ruolo implica l'inconveniente di falsificare il tutto. Perché quando l'interpretazione del carattere non s'accorda con gli elementi offerti dagli altri personaggi, si crea una contraddizione (bisbetico, insolente, un re ecc.).
Tutti i suoi discorsi sono temerari, con chiunque attacchi a parlare, vescovo, Re o servo.
M. Olof è per l'appunto indicato come il nostro Lutero e, come quello, era un "orso della foresta"; il "più gran ceffo di Germania" ecc.
Forza, quasi brutalità; fuoco, ma non il cosiddetto calore; anche alla morte della madre è duro, ma è vinto dal sonno e dalla stanchezza, come afferma lui stesso.
Se lei recita il ruolo com'è scritto, e viene criticato per questo, è autorizzato a citare me (e il copione) come autorità, perché in questa faccenda l'autorità sono io, senza dubbio alcuno.
Ho sentito buone cose su di lei dopo la prova di ieri, ma nutro lo stesso dei timori!
Ricordi che lei è la Forza che trascina tutto il dramma, se lo ricordi pure quando non è in scena! Faccia conto quindi di bastare per tutti!».

«Il dramma è stato scritto 40 anni fa; molti hanno recitato la sua parte, la maggior parte come un Amleto, e uno come un cascamorto! Che si veda adesso, nella nuova Casa Bianca, il mio M. Olof, il *nostro* Lutero! per la prima volta! e così lei farà epoca!

Il suo August Strindberg

Perché non si mette in contatto con me? Mi faccia sapere almeno se ha ricevuto le mie lettere». ★

In apertura, la sala del Teatro Intimo di Stoccolma.

Alla conquista del mondo il destino di un provocatore

Crisi isteriche e manifestazioni surrealiste, recensioni violentissime e perfino l'accusa d'essere sensibile alla causa del Partito Socialdemocratico tedesco. Non facile la vita per il giovane August Strindberg, fra (auto)esili europei e sogni di gloria. Un "provocatore". Ma presto in ascesa inarrestabile. La cui eredità nel Novecento si muove dai lavori degli americani (O'Neill, Williams, Albee) fino alla glaciale bellezza del compatriota Norén.

di Björn Meidal

Nel suo paese August Strindberg è considerato il più svedese degli scrittori svedesi. Tuttavia, di tutti gli scrittori scandinavi, è anche il più europeo. In effetti si dice che, oggigiorno, il suo *Signorina Julie* sia il dramma più rappresentato al mondo. E, nondimeno, si tratta della sua opera più svedese. Ma sarebbe troppo semplice continuare a concentrarsi su altri paradossi, nazionali e internazionali, del genere.

Nel giugno del 1928 avvenne una tempesta nella vita teatrale francese. Al Teatro Alfred Jarry di Parigi ci fu la prima del *Sogno* di Strindberg. Era da poco stato sollevato il sipario allorché il pubblico iniziò a disturbare la recita con fischi e grida. Alcuni erano furiosamente entusiasti, altri stupiti. Dagli scambi verbali e gutturali si arrivò presto al corpo a corpo. Il motivo era che i surrealisti, guidati da André Breton, volevano protestare contro il "teatro della crudeltà" propugnato da Artaud. La polizia dovette intervenire e cinque surrealisti vennero trascinati via. Nel 1890 fu possibile allestire *Il Padre* per una recita privata alla Freie Bühne di Berlino. Tuttavia, il censore irruppe nella sala e proibì ulteriori repliche. Strindberg si era guadagnato la fama di suscitatore di scandali svedese e si riteneva che le sue idee fossero vicine a quelle del Partito Socialdemocratico tedesco, messo fuori legge. La polizia intervenne anche nella città russa di Nizhny Novgorod, nel 1908. Durante la scena della follia nell'ultimo atto de *Il Padre*, quattro spettatrici vennero colte da una crisi d'isteria e furono accompagnate fuori dalla sala. Nel 1948, in Polonia, venne proibita la messa in scena dell'opera. Il dramma fu definito «il campione fra quelli la cui ideologia risultava ostile alla classe operaia». Al debutto in Svezia, nel 1888, i critici citarono Amleto: «Oh, orribile! Oh, orribile! Il più orribile!».

Danza di morte fu scritta nel 1900, ma in Svezia si dovette attendere il 1909 per la prima, che ebbe luogo nel piccolo Teatro Intimo, fondato da Strindberg stesso. Un noto critico scrisse: «Questa *Danza di morte* è una danza volgare, faticosa e ottusa, che non riesce né a commuovere né ad affascinare gli spettatori». Nel 1889, a Copenhagen, la polizia dovette di nuovo intervenire. Era la prima mondiale di *Signorina Julie* ma il censore bandì l'opera. L'editore svedese si era rifiutato di pubblicare il dramma e per il debutto in madrepatria Strindberg dovette aspettare sedici anni. Nel frattempo i critici avevano liquidato l'opera come «spazzatura», «un errore enorme», scritta in «un linguaggio assai poco utilizzato se non in case di malaffare». Molto brevemente, ho riassunto la vicenda scenica di tre drammi di Strindberg che provocarono una rivoluzione nel teatro mondiale. *Danza di morte* ha lasciato un segno su autori americani come Eugene O'Neill, Tennessee Williams ed Edward Albee, ed è stata fondamentale per Lars Norén, compatriota di Strindberg attivo ai nostri giorni. La fama di *Sogno* si è estesa ad ampio raggio e, da Parigi, ha esercitato il suo influsso sull'intera avanguardia: i francesi Albert Camus e Jean Genet, l'irlandese Samuel Beckett, il russo Artur Adamov e il rumeno Eugène Ionesco. Infine, *Signorina Julie* riesce ancora oggi a suscitare grandi emozioni tanto da provocare scontri e conseguenti interventi della polizia, per esempio in Sud Africa, allorché il dramma veniva usato per denunciare l'*apartheid*.

In "esilio" volontario

Strindberg visse all'estero la gran parte della sua vita lavorativa, dal 1883 al 1899. Senza trovare requie, cambiò residenza da un angolo all'altro dell'Europa: Danimarca, Germania, Francia, Svizzera e Austria. Uno dei suoi obiettivi era quello di conquistare il mondo in qualità di scrittore. Se fosse riuscito a sottometterlo, anche gli svedesi sarebbero caduti ai suoi piedi. La capitale culturale del mondo era Parigi: se quella città elegante avesse ceduto, allora anche la rozza e sfuggente Stoccolma sarebbe stata indotta ad aprirgli le braccia. Inoltre, la libertà d'azione dello scrittore era accresciuta dal fatto che paesi e lingue erano posti in competizione gli uni con gli altri. Strindberg stesso tendeva a definire gli anni trascorsi all'estero come un "esilio". Il termine era scientemente eroico e rimandava ai bardi romani, o a Victor Hugo, banditi da imperatori che erano stati scontentati. L'utilizzo del termine "esilio", inoltre, contribuiva alla raffigurazione di una patria niente affatto comprensiva e caratterizzata da grettezza e conservatorismo politico.

Ci sono altri due fattori importanti per capire la relazione di Strindberg con il mondo. In primo luogo, la Svezia era una parte significativa della Scandinavia, che in quel periodo godeva di una rilevanza nel mondo culturale prima mai sperimentata. Danimarca e Norvegia-Svezia non erano più grandi potenze politiche. In compenso, aveva avuto inizio un periodo di grandezza culturale. I segnali dell'enorme passo in avanti scandinavo – Sören Kierkegaard, Georg Brandes, Henrik Ibsen ed Edvard Munch – erano intercettati con impazienza dai giovani intellettuali di Londra, Parigi e Mosca. Strindberg, dunque, seppe approfittare di un clima già favorevole. In secondo luogo, nel periodo compreso fra il 1870 e lo scoppio della prima guerra mondiale, l'Europa, paradossalmente costituiva un'unità intellettuale e culturale come mai in precedenza. Le novità di Émile Zola venivano immediatamente lette in Scandinavia in lingua originale, mentre i romanzi di Tolstoj ovvero i drammi di Ibsen, venivano subito tradotti così da renderli disponibili a coloro che avevano scarsa familiarità con il russo o con il norvegese. Il viaggio in treno da Stoccolma a Parigi, ai tempi di Strindberg, non durava molto di più di oggi. Né egli fu mai disturbato dagli agenti di frontiera: Strindberg, infatti, non ebbe mai un passaporto.

Così, nel 1883, Strindberg partì per il mondo: prima verso la colonia per artisti di Grèz-sur-Loing, vicino a Parigi, e poi per la capitale francese. Ad accompagnarlo, c'erano la moglie, due figlie (rispettivamente di tre e due anni) e una domestica. L'anno successivo sarebbe nato un maschio, in Svizzera. Tanta era l'impazienza di studiare il suo nuovo ambiente, quanta la rapidità nel giungere a conclusioni. Il suo giudizio non era dettato da un'accurata osservazione empirica; al contrario i paesi diventavano simboli amplificati, paesaggi interiori piuttosto che realtà geografiche, storiche e politiche. La Germania era «patriarcato e disciplina maschile; reclute dalle guance tozze e alte un bel braccio». Parigi emerge dal "romanzo di conversione" *Inferno* (1897) come una città monastica medievale, ambiente ideale per un penitente. La bella Svizzera servì, in storie brevi scritte negli anni Ottanta dell'Ottocento, come incarnazione del paradiso terrestre di Rousseau; mentre l'Austria, con le sue drammatiche Alpi e le sue gole, venne ritratta nel dramma "religioso con una morale" *Verso Damasco I-III* (1898-1901) come il "paese delle meraviglie" – uno specchio dell'anima, dove l'Uomo incontra la Donna e Dio, tutti ugualmente senza nome. L'Italia fu oggetto di un assassinio di natura sadica

e liquidata come illusione romantica. E l'italiano imparato all'università di Uppsala non lo condusse più lontano della stazione ferroviaria di Torino: «Avevo studiato soltanto l'italiano di Dante e poiché Dante non usò un biglietto ferroviario per raggiungere l'inferno, ho avuto qualche difficoltà a iniziare una conversazione».

Verso il successo internazionale

Strindberg tentò seriamente di imporsi come autore internazionale. Oltre che articoli su quotidiani e riviste, egli scrisse alcune delle sue opere principali, come il romanzo *L'autodifesa di un folle* (1887-88) e *Inferno*, in francese. Tutta la sua animosità, gli insulti e la rabbia nei confronti dell'«orribile nazione dei biscotti allo zenzero e dei panini», la Svezia, possono essere interpretati anche diversamente: uno struggimento puramente fisico. In un'occasione poteva dichiarare che «il dolore per la mia patria è passato» e, in un'altra, struggersi per l'arcipelago di Stoccolma «così che mi passi il formicolio alle gambe». Qualche volta la contraddizione fra la nostalgia per la madrepatria, che si esprimeva fisicamente, e le imprecazioni contro la nazione natia, affatto emozionali, riusciva a dissolversi nella formulazione di obiettivi coscientemente intellettuali: «Diventiamo tutti europei! È un compito assai più importante che essere semplicemente svedesi! Ma io voglio pormi l'obiettivo di trasformare gli svedesi in europei!» oppure «Non sto progettando di voltare le spalle alla Svezia, benché io voglia contemporaneamente essere europeo e trascinare la Svezia in Europa!» Più di un secolo dopo, gli argomenti sostenuti da Strindberg a partire dal 1884 sono ancora attuali: «Chiunque dubiti ancora della possibilità di creare una grande alleanza europea degli Stati, in un futuro imprecisato, con popoli che parlano lingue diverse, dovrebbe considerare la Svizzera, dove l'esperimento è già stato realizzato, e con successo».

Nel 1892 Strindberg, di nuovo residente in Svezia (dal 1889), si spostò a Berlino. Il successo internazionale divenne ben percepibile. Le opere di Strindberg venivano tradotte a ritmo sempre crescente. Con consapevole ironia e senza poter esercitare un reale controllo sulle traduzioni in un periodo storico in cui il diritto d'autore era ancora un concetto flessibile, egli disse a un critico svedese che i suoi drammi *Giocare con il fuoco* e *Il legame* (1892) erano stati tradotti «dallo svedese al tedesco, dal tedesco all'italiano e (probabilmente) al francese, e quest'ultima versione presto sarebbe stata pubblicata; e la versione in inglese, già preannunciata, sarà probabilmente tratta dal francese, come abitudine, e su di essa ci si potrà attendere una traduzione svedese dall'inglese, pubblicata facendola passare come originale. Se io poi, nel lontano futuro, pubblicassi il mio originale in svedese, sarei probabilmente perseguito per violazione del diritto d'autore». I suoi drammi *Signorina Julie*, *I creditori* e *Il Padre* vennero messi in scena a Parigi fra il 1893 e il 1894. *Signorina Julie* fu acclamato come «*une énorme sensation*» (un'enorme impressione, *N.d.T.*), benché fosse percepito come troppo sfacciato persino per un teatro parigino d'avanguardia. Strindberg trionfò: fu il primo drammaturgo svedese a essere rappresentato nella capitale del teatro. *Il Padre* ebbe un successo ancora maggiore: giovani critici pensarono fosse il più grande successo da sempre di un dramma scandinavo in Francia. Vennero allestite anche opere di Ibsen e di Bjørnson, tanto che sorsero obiezioni contro questa «invasione di barbari». Così, alla fine, Strindberg realizzò le proprie ambizioni: per ottenere riconoscimenti e apprezzamenti nella sua patria erano state necessarie platee straniere. Lo scrittore che, forse, fu il più svedese fra tutti gli autori, arrivò ad appartenere al mondo intero. L'uomo che rivitalizzò la lingua svedese divenne anche un rinnovatore del teatro mondiale. ★

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

In apertura, una scena di *Il sogno*, regia di Ingmar Bergman, 1970 (foto: Beata Bergström); in questa pagina Maggie Smith e Albert Finney in *La signorina Giulia*, Londra, 1966.

Sesso, donne "vampiro" e inferni familiari la fortuna scenica in Italia

Fra mattatori e grandi registi, pochi i titoli privilegiati e visitati con assiduità – dal *Padre* a *Danza di morte* – ma anche la proposta di poco conosciuti atti unici e il tentativo di offrire letture inedite e attuali.

di Giuseppe Liotta

Contrapposto fino alla fine degli anni '60 al norvegese Ibsen, dagli anni '70 in avanti Strindberg ha vissuto una sua autonoma vita scenica, per merito soprattutto dei registi italiani che, pur portando allo scoperto le sue feroci e intime contraddizioni, hanno cercato con i loro spettacoli di andare "oltre Strindberg", di considerare cioè i suoi testi teatrali come dei "classici" da rinnovare sulla scena, lontano dalle manifeste ossessioni dell'autore. Franco Perrelli, il nostro più appassionato e illustre studioso di Strindberg, fra i maggiori al mondo, ci ricorda che fu ***Il Padre*** (1887), ad appena sei anni dalla sua pubblicazione, il primo testo strindberghiano rappresentato in Italia, incontrastato "cavallo di battaglia" di grandi attori come Ettore Paladini, Achille Vitti ed Ermete Zacconi, che del Capitano «diede una interpretazione degna del suo famoso Osvald» degli *Spettri* di Ibsen. Un interesse verso quest'opera che comincia a tramontare insieme alla figura dell'attore mattatore di fine Ottocento per tornare prepotentemente sulle scene italiane dopo la seconda metà degli anni '70, fino ad arrivare alla bella edizione di **Massimo Castri** nel 2006 con Umberto Orsini, Manuela Mandracchia e Gianna Giachetti, protagonisti di un livido gioco al massacro nell'interpretazione di un testo a cui la regia spalanca le porte di futuri sconvolgimenti novecenteschi. Ma è **Gabriele Lavia**, ultimo erede della tradizione

mattatoriale ottocentesca, che nel 1977 lo mette in scena, con Massimo Foschi nella parte dell'ufficiale protagonista che, come scrive Angelo Maria Ripellino nella sua nota critica: «All'inizio ha dure cadenze da caserma, inflessioni iraconde. Ma a mano a mano che in lui si insinua e grandeggia il sospetto di non essere il padre della propria figlia, a mano a mano che in lui si scompiglia e si intorbida l'equilibrio mentale, le sue battute si fanno accorate, annebbiate, disperatissimi i gesti. A un tratto le luci in sala si accendono per dilatare il ludibrio. Sempre più ossesso dal dubbio della paternità, l'uomo del ring cade in ginocchio, si stende, si rotola, striscia carponi», mentre la regia trova singolari analogie col *Woyzeck* di Büchner. Del 1983 è, invece, la puntigliosa edizione proposta dal Teatro Stabile di Genova con la regia di **Marco Sciaccaluga** e uno stuolo di importanti interpreti come Gabriele Ferzetti, Franca Nuti, Cesarina Gherardi, Mario Feliciani e Orietta Notari. Di essa si sottolinea la scelta "realistica" della regia, nonostante «l'intensa valenza simbolica» (Roberto De Monticelli) dell'allestimento: «due spazi ruotanti, divisi da un corridoio, minuziosamente arredati nello stile delle vecchie case svedesi». Franco Quadri, nella sua recensione allo spettacolo per *Panorama*, considera questo dramma un «prototipo della tragedia contemporanea», con quei temi esasperati «che preludono ai paradossi di Crommelynck o di Pirandello». Molto interessante la precedente versione scenica del dramma curata da **Mina Mezzadri** per la Loggetta di Brescia, caratterizzata da forti accentuazioni espressionistiche. Ricordiamo, inoltre, gli spettacoli di Alvaro Piccardi, Ugo Margio, Salvo Bitonti e, nel 1987, dieci anni dopo la sua prima edizione, una nuova messa in scena del testo da parte di Gabriele Lavia, che questa volta si assegna la parte del Capitano e a Monica Guerritore attribuisce quella della terribile Laura.

Fra misticismo e metateatralità

Nel 1978 assistiamo a uno degli allestimenti "storici" del teatro di Strindberg in Italia, ***Verso Damasco,*** la visionaria trilogia scritta fra il 1898 e il 1901 nel bel mezzo di una crisi mistica non ancora definitivamente risolta. Lo dobbiamo al Teatro Stabile di Torino e al suo intelligente e coraggioso direttore organizzativo Giorgio Guazzotti, che lo produce per la regia di **Mario Missiroli** e con le scene straordinariamente suggestive create da Enrico Job. Così le descrive efficacemente Enrico Groppali per *Sipario* nella sua corrispondenza dal Metastasio di Prato, dove lo spettacolo debutta in prima nazionale: «Lo spazio bianco dell'alienazione, la fredda luce clinica che si riverbera, anodina e accecante, sulla circolarità senza sbocco di uno strano budello, compromesso fra la linearità spezzata del rombo e l'asettica perfezione del cerchio». Tre ore e quaranta di spettacolo, protagonisti principali Glauco Mauri e Annamaria Guarnieri. Roberto De Monticelli sottolinea la scena del banchetto del secondo tempo, quando lo Sconosciuto viene festeggiato da un consesso accademico luccicante di «sparati candidi e decorazioni» e poi «con effetto sconvolgente, il primo del genere nella storia del teatro, la cerimonia si trasforma a vista in un losco e miserabile convito di straccioni intorno ai tavoli di una bottega. E qualcuno sta morendo nel frattempo in una camera vicina (...). E quel qualcuno non può essere che lo Sconosciuto, morte emblematica, scena da brivido».

Perrelli ci informa che proprio in quell'anno, fra agosto e novembre del 1901, Strindberg scrive la sua opera più misteriosa e potente, ***Il Sogno,*** che arriva per la prima volta in Italia nel 1970 nell'edizione svedese, per quanto riguarda la regia, di **Michael Meschke**, le scene, le musiche, e l'attrice protagonista, Ingrid Thulin. Lo spettacolo è prodotto dallo Stabile di Torino e il regista, direttore del Marionettheatern di Stoccolma, come sottolinea Franco Quadri nella sua recensione, «orchestra una scena a incastri elegante e tagliente, una sottile rete di corrispondenze spaziali, di rimandi d'azione, coreografie e dialogo

con una scioltezza singolare». E, nell'ottobre dello stesso anno, **Ingmar Bergman** presenta al 29° Festival della Biennale Teatro di Venezia il suo straordinario spettacolo fra cinema e teatro, in cui il grande regista scompone e rimonta la storia a fini squisitamente teatrali, sdoppia il personaggio di Agnes, la figlia del dio Indra, che si trasforma anche nell'immagine del Poeta che «declama i suoi versi da una ribalta sulla ribalta», recuperando, come scrive De Monticelli, «il gioco eterno del teatro nel teatro». E, su questa medesima suggestione metateatrale, Franco Quadri approfondisce: «se in Strindberg il sogno è metafora di una crisi esistenziale, qui è la crisi esistenziale stessa a essere metafora di un brutto sogno». A questo oscuro e complesso testo, che, come scrive con bella suggestione visiva Franco Perrelli, «si configura come una ghirlanda di microdrammi di vita quotidiana», **Luca Ronconi** è tornato due volte. La prima, nel 1983, al Teatro Studio di Roma, per il saggio finale della Scuola di Recitazione dell'Accademia Nazionale Silvio d'Amico, e la seconda nel 2000 col Piccolo di Milano. Nel saggio, Ronconi intende sottolineare proprio quel «travestimento dell'esperienza quotidiana» che quest'opera possiede come suo tessuto drammaturgico connettivo, e lo fa mostrandoci lo spazio vuoto del teatro, il suggeritore che dà le prime battute ad Agnes, l'ingresso degli attori con due locandine del teatro di Strindberg, quella del *Padre* e, appunto, quella del *Sogno*. Di questo stupefacente inizio, nel corso della rappresentazione, non rimane nulla ma, come ci ricorda Tommaso Chiaretti nella cronaca della serata per *la Repubblica*, «l'area del sogno ce l'ha restituita col suo candido prolungato gioco di ipnotismi». Di un realismo attonito e sconcertante, invece, la versione teatrale presentata al Piccolo, in un progetto che aveva visto in precedenza la messa in scena, sempre con regia di Ronconi, de *La vita è sogno* di Calderón de la Barca, testo teatrale a cui Strindberg esplicitamente rimanda, come fonte, seppur debole, di ispirazione. Bui e tagli di luce violenti, accecanti, con una sua rabbrividente verticalità – l'ingegnosa architettura della scena è di Margherita Palli – per costruire un labirintico itinerario di identità sovrapposte, che arriva a triplicare la figura di Agnes, affidandone l'interpretazione a tre diverse attrici.

La psiche e i suoi fantasmi

Nel 1973 ancora **Ingmar Bergman** presenta alla rassegna dei Teatri Stabili di Firenze ***Sonata di fantasmi***, scovando in questo dramma da camera, come sostiene il critico Leif Zern, nella sua corrispondenza critica per *Sipario*, una seconda trama nascosta: «la chiave di questa trama, Bergman l'ha trovata nei due ruoli, in apparenza agli antipodi, della Mummia e della Fanciulla: una vecchia spaventevole che vive rinchiusa in un armadio e una giovane bellissima, condannata a vivere nella stanza dei giacinti». Farraginoso dramma in tre convulse parti, di difficile interpretazione e realizzazione scenica, adorato da Artaud che ne ideò un progetto di messa in scena a cui impresse un ulteriore "visionario" giro di vite, messo in scena in Italia fra gli anni '70-'80 da alcuni gruppi della sperimentazione teatrale che privilegiavano «di questa terribile fisiologia del disgregamento» di «questo consorzio di trapassati» (De Monticelli) gli aspetti più decisamente spettrali o la sua spaventevole dimensione astratta e metafisica.

Decisamente più concreto e realistico ***Il pellicano***, rappresentato al Teatro Intimo di Stoccolma nel 1907 e per la prima volta in Italia nel 1968 dal Teatro Stabile dell'Aquila per la regia di **Gian Pietro Calasso** con Pietro Biondi, Ernesto Colli e Anita Laurenzi. L'argomento ha una sua robusta radice nel teatro classico greco: Fredrik è una sorta di Oreste moderno che deve compiere, come Amleto, la sua vendetta per la morte del padre, in questo caso un "omicidio psichico" compiuto dalla moglie Elise e Axel, il marito di Gerda, sorella di Fredrik, suo amante. Testo fra i più frequentati dalla scena italiana, ha avuto una pregevole edizione nel 1971 prodotta dal Teatro Stabile di Catania con la regia di **Alberto Gagnarli** e tutti i personaggi costantemente in scena per uno spettacolo, come ci ricorda l'attento critico Domenico Danzuso, «intenso e graffiante»; un'altra, nel 1972, molto "scolastica" al Teatro dei Servi di Roma, mentre nel 1977 abbiamo l'importante edizione di **Mina Mezzadri**, che la penna di Angelo Maria Ripellino così fissa sulla carta: «Schivando le distorsioni grottesche, lo spettacolo naviga tra scoppi di collera e torbidi intenerimenti. (...) Perché la recita non sia soltanto

fornace di sospiri e pantano di lacrime, la scaltra regista muove la quadriglia di attori vestiti in costume marrone-avana con un così accorto diagramma cinetico, che essi paiono, come direbbe Barrault, danzare la propria parte». Poi, un'edizione poco ricordata del 1981 di **Gabriele Lavia** per lo Stabile del Friuli Venezia Giulia con Carlo Simoni. Nel 1982 lo spettacolo di Alberto Rosselli che Nicola Ciarletta, studioso e critico teatrale, nella sua corrispondenza per la rivista *Stilb*, definisce «coerentissimo ed estremamente unitario». Per finire, nel 1998, con la versione torva ed espressionista di **Mario Missiroli** con Ilaria Occhini, Patrizia Zappa Mulas, Michele Di Mauro e Pietro Buontempo del Gruppo della Rocca.
Nel 1983, sempre **Gabriele Lavia**, un fedelissimo del teatro di Strindberg, mette in scena ***Delitto e delitto*** (1899), con Umberto Orsini e Daria Nicolodi, interpreti principali di una rappresentazione, come scrive Franco Quadri, «gravida di sottolineature simboliste, dai colori degli abiti dei personaggi alle presenze degli oggetti, alla troneggiante massa statuaria che, riprendendo Masaccio, raffigura la cacciata di Adamo ed Eva dall'Eden», mentre Roberto De Monticelli sottolinea in questo spettacolo «una preoccupazione ossessiva della teatralità», e parla di «sarabanda onirica nella quale solleva di continuo la palpebra, ben sveglio e consapevole, l'occhio di un cupido mestiere».

Nello stesso anno della *Signorina Giulia*, 1888, Strindberg scrive ***Creditori***, una tragicommedia «non priva di deformazioni espressionistiche» (Perrelli) che, nel 1968, la **Compagnia del Porcospino** mette in scena al Teatro delle Muse di Roma con Paolo Bonacelli, Carlotta Barilli e Carlo Montagna, registi in collettivo che non mantengono le promesse perché nello spettacolo, sentenzia Italo Moscati, «non ha spazio un'idea, dico una, in grado di liberare dal sospetto di mancanza di fantasia e di obbligo di distribuzione (cioè, 3 personaggi 3 attori) (...). Lì senti una cosa sola, la realtà del vampiro che è in ognuno». Tornerà in scena nel 2003 al Teatro Franco Parenti di Milano con Milena Vukotic, Umberto Ceriani ed Elia Schilton, diretti da **Mario Morini**, che nel 1990 aveva anche allestito a San Miniato ***La grande strada maestra***.

Temporali e altre catastrofi

Sembra che si debba alle affettuose insistenze del critico e studioso teatrale triestino Giorgio Polacco la decisione di **Giorgio Strehler** di mettere in scena, per una prima e ultima volta, un'opera di Strindberg, quel ***Temporale*** (1980) che rimane uno degli spettacoli più intimi e affascinanti del grande regista, pure lui di Trieste. Per la prima volta nella storia del Piccolo la scena viene trasferita per metà nella platea. Una grande parete trasparente obliqua, la facciata della casa, rimanda al di fuori – con magistrali effetti di luce – quanto accade al suo interno, e nello stesso tempo cattura l'esterno riproducendolo come una visione fantasmatica. Da questo dramma da camera, scrive De Monticelli, «Strehler ha cavato una serie di impressionanti sequenze sceniche, ritmate come i tempi di una sinfonia». Accanto a Tino Carraro, «l'immagine interpretativa più inquietante dello spettacolo», ci sono Francesca Benedetti, Franco Graziosi, Pamela Villoresi, «dolce latte della morte» (De Monticelli). Ma la prima messa in scena di questo testo in Italia la dobbiamo a **Luigi Gozzi** che, nel 1975, al Teatro delle Moline di Bologna, col titolo di *Maltempo*, costruisce un «gioco scenico che si realizza in un intercalare di diversi piani sia di ascolto sia di immagine» (Gianfranco Rimondi), cogliendo nel testo strindberghiano le difficili relazioni fra i personaggi e le fertili, da un punto di vista psicologico, dissonanze drammaturgiche, coadiuvato dalle sculture di Cesarino Vincenti, e da Alessandra Frabetti, Angelo Catignani, Marinella Manicardi e lo stesso Gozzi. Ricordiamo ancora, nel 1999, l'intelligente adattamento-regia di **Laura Angiulli** per la Galleria Toledo di Napoli e il Festival delle Colline Torinesi.
Con un titolo più da convegno che da spettacolo teatrale, ***Strindberg di Strindberg***, **Giancarlo Nanni** – nell'ambito di un omaggio a Strindberg, *Colloquio italiano. Strindberg nel-*

la cultura moderna, ideato da Franco Perrelli nel 1982 a Bari, il primo e più importante svoltosi in Italia – mette in scena, prodotto dal Gruppo Abeliano, tre atti unici – *La più forte*, *Di fronte alla morte* e *Amore materno* – tradotti per la prima volta in Italia dallo stesso Perrelli; «una traduzione caparbia, intelligente, accuratissima», scrissi in una mia cronaca della serata. Inferni familiari, donne vampiro, distorsioni psico-sessuali di una giovane attrice, condensati «in un unico luogo, che pare l'interno di una caverna; antro roccioso, vaporoso, sulfureo spazio di un privato riscatto, della memoria, delle soluzioni ingannevoli, della follia» (in *Stilb*, giugno-luglio 1983). E poco tempo dopo, nell'aprile del 1983, sempre Giancarlo Nanni torna a Strindberg con la sua cooperativa teatrale La Fabbrica dell'Attore e debutta al Teatro Valle di Roma con ***Kristina***, uno di quei drammi del periodo storico-patriottico strindberghiano, con Manuela Kusterman, neanche a dirlo, nel ruolo del titolo, dove sembra fare a gara con l'immagine consegnata alla storia del cinema da Greta Garbo. Questo allestimento del testo di Strindberg non piacque alla critica che lo stroncò anche brutalmente, al di là di qualche oggettivo merito. Scrisse Loredana Lipperini: «non raccoglie neanche una possibilità di dissacrazione o innovazione; lo spettacolo, senza il minimo colpo d'ala».
Appartiene infine a quel nevralgico e tormentato periodo della vita di Strindberg un testo come ***Pasqua***, diretto da **Corrado Pavolini** nel 1949 con Paola Borboni e Fulvia Mammi; mentre **Monica Conti** lo "ricrea" per l'Out Off di Milano nel 2008.

Tutti sedotti da *Danza di morte*

Iniziato a scrivere nell'ottobre del 1900 e pubblicato esattamente un anno dopo, nell'ottobre del 1901, ***Danza di morte*** (o *Danza macabra*), ancora più che *La signorina Giulia* (di cui si riferisce nell'articolo di Domenico Rigotti), è il testo strindberghiano più presente sui palcoscenici italiani, sedotti da quelle crudeli scene di conflitto permanente all'interno del matrimonio, o di una qualsiasi relazione di coppia. Rappresentato per la prima volta in Italia nel 1945 dalla **Compagnia La Scena** allo Studio Eleonora Duse di Roma, questo dramma di Strindberg che «se non erriamo – scrive Silvio d'Amico – nessuno finora aveva mai osato mettere in scena nel nostro Paese», fin dal suo primo apparire è stato accolto con interesse e consensi. A Casatenovo, alla fine degli anni '60, **Sandro Sequi** ne cura un'attenta regia, guidando interpreti d'eccezione come Lilla Brignone, Gianni Santuccio, Achille Millo e costruendo uno spettacolo che «è stato acclamato da un pubblico foltissimo» (Roberto Rebora). Ma è un testo che interessa anche i giovani gruppi teatrali se, nel 1978, al Teatrino di San Lorenzo a Roma, **Marcello De Laurentis** ne propone un adattamento con Patrizia Marinelli protagonista. Probabilmente è la storica edizione di **Luigi Squarzina** del 1963 per lo Stabile di Genova con la traduzione di Attilio Veraldi, completa della seconda parte mai rappresentata in Italia, con le scene di Gianni Polidori, con Vittorio Sanipoli, Olga Villi, Paola Pitagora, Rino Sudano e un giovanissimo Leo de Berardinis, a fare amare Strindberg anche ai critici e alla gente di teatro. Osserva De Monticelli nella sua recensione per *Il Giorno*: «Nella sua asciuttezza, nella sua spettrale immobilità, ecco un grande dramma, un testo che anticipa in modo sorprendente temi e ritmi stilistici del più acuto, impegnato e stimolante teatro del nostro secolo».
Il segreto della fortuna scenica di quest'opera per un intero secolo sta forse nella domanda che, sempre De Monticelli, si pone quando nel 1982 recensisce dal Manzoni di Milano lo spettacolo di **Giancarlo Sepe** con Lilla Brignone, Ivo Garrani e Gianni Agus: «Quanto teatro e quanto cinema ha generato *Danza macabra* di Strindberg?». Insomma, è come se Strindberg avesse costruito un modello, un calco, un *format* (si direbbe oggi) drammatico che funziona per ogni tempo. E arriviamo così, dopo l'intensa regia di **Antonio Calenda** nel 1992 per Anna Proclemer e Gabriele Ferzetti, a questo ultimo decennio di *Danza di morte*, ricordando quella di **Walter Manfrè** del 2001 con Massimo Loreto, Annina Pedrini e Paolo Pierobon; la versione di **Armando Pugliese** con Giuliana Lojodice, Roberto Herlitzka, Toni Bertorelli e la traduzione di Antonia Brancati; l'edizione algida e torva ideata da **Marco Bernardi**, con un occhio a E.A. Poe, per Patrizia Milani, Paolo Bonacelli, Carlo Simoni, Liliana Casartelli e Jolanda Piazza; e, a chiudere il cerchio, con - spettacolo nello spettacolo - l'interpretazione, reciprocamente divorante, che ne danno Gabriele Lavia e Monica Guerritore, in perpetuo disequilibrio fra persona e personaggio. ★

In apertura, una scena di *Il sogno*, regia di Luca Ronconi; nelle pagine precedenti, Glauco Mauri in *Verso Damasco*, regia di Mario Missiroli; Tino Carraro in *Temporale*, regia di Giorgio Strehler (foto: Luigi Ciminaghi) e Gabriele Lavia e Monica Guerritore in *Il padre*, regia di Lavia (foto: Tommaso Le Pera); in questa pagina, Paolo Bonacelli e Patrizia Milani in *Danza di morte*, regia di Marco Bernardi (foto: Tommaso Le Pera).

Lo strano caso della Signorina Giulia

Sarà per la bellezza di quel personaggio femminile così tormentato. O per l'aura di scandalo che da sempre l'accompagna. Sta di fatto che *La signorina Giulia* è il testo di Strindberg più frequentato in Italia. Una fascinazione che parte da lontano, qui ripercorsa per critiche e allestimenti. Con il pubblico a storcere il naso a lungo, fino a quando Visconti e (soprattutto) Bergman iniziano a mettere a posto un paio di cose. Ed è il successo.

di Domenico Rigotti

Dei drammi di Strindberg *Fröken Julie* (*La signorina Giulia* o anche *Contessina Giulia*) è forse in Italia il più noto e anche, almeno negli ultimi decenni, quello che sembra aver più interessato attori e registi. L'ultimo alla prova Valter Malosti. Eppure il suo cammino sulle nostre ribalte non è stato facile. Tardò a incontrare non solo il favore del pubblico ma anche della critica. Bollato con giudizi severi e rifiutato clamorosamente al suo primo apparire, cioè quando a portarlo sulla scena provò **Ermete Zacconi**. Uno Zacconi che, quarantunenne, forse era già un po' troppo anziano per interpretare il ruolo di Jan. Era il 1898 e sulle scene europee il lavoro strindberghiano – che, promosso dallo stesso autore, aveva avuto un fugace debutto (il 14 marzo 1889) in un teatrino di Copenhagen davanti a una platea di 150 smarriti universitari – era giudicato improponibile. Troppo naturalistico. Troppo rivoluzionario. Insomma, scandaloso. Rifiutato per questo, e non solo per questo. Tanto che quando tre anni dopo Otto Brahm provò a proporlo a Berlino nel suo teatro, subito dopo la prima rappresentazione venne ritirato per le proteste del pubblico. Solo l'anno dopo a Parigi, André Antoine realizzò il sogno di Strindberg di vederlo allestito nel suo celebre Théâtre Libre. E le cose andarono meglio, ma non al punto che *Fröken Julie* potesse essere ancora presentato alla puritana platea di Stoccolma (succederà solo nel 1912) o di altre grandi città europee. E quella fama di "immoralità" lo seguiva anche quando raggiunse l'Italia. Allorché "il mattatore" Zacconi tentò di metterlo in repertorio con la sua prima attrice Emilia Varini (1867 - 1949) a rivestire i panni dell'eroina (*en passant* diremo che la Varini era attrice di un certo talento, ma non tale da passare alla storia, e quel ruolo audace non era certamente nelle sue corde). Un fiasco clamoroso, e peggio. Per comprendere bene come andarono le cose basta rileggere l'*incipit* di una dettagliata cronaca firmata dall'assai quotato Ettore Albini sull'*Avanti!*, allorché a distanza di anni riferiva dell'esito della ripresa da parte di una coraggiosa **Tatiana Pavlova**. Scriveva l'Albini: «*La signorina Giulia* non è nuova per Milano, fu già rappresentata 25 o 30 anni fa al Manzoni lacerata da invettive e sarcasmi, mal difesa da pochi, sepolta ignominiosamente dai fischi e dagli urli di

spettatori esasperati in una di quelle violente e tumultuose serate che si usavano allora». Non che nel 1923, le cose fossero molto cambiate. Il pubblico non si lasciò andare a «sarcasmi e invettive», ma gli applausi non furono certo entusiastici davanti a un'opera che, sempre l'Albini, definiva «potente, cinica, diseguale». Salva però l'interprete che, «pur con la sua imperfetta pronuncia» (e conosciamo il motivo, la sua lingua madre era il russo) interpreta «con vero talento e con rara espressione».

Un Visconti "dimezzato"

Quel talento che possedeva anche **Lilla Brignone**, cui toccò in sorte riprendere il personaggio quando altri 25 o 30 anni erano passati. Ben più matura era "la figlia d'arte" (aveva superato la quarantina) quando, nel 1957, **Luchino Visconti** credette fosse venuta l'ora di rendere giustizia allo scabroso testo. A sua disposizione un trittico d'attori giudicato perfetto: oltre alla Brignone, Massimo Girotti e Ave Ninchi. Molto ne parlarono le cronache ma non fu il successo clamoroso di altri spettacoli viscontiani. Al suo apparire a Milano, sul *Corriere della Sera* l'anonimo recensore (probabilmente lo stesso critico del quotidiano, Eligio Possenti) si domandava quanto fosse «spontaneo e quanto dettato da ragioni di polemica sociale ritornare a Strindberg col suo violento, acre e arido naturalismo nordico, fermentato nel suo animo di scrittore astioso, ribelle, insofferente, disperato». E fu così che, nonostante la bravura degli interpreti e soprattutto della Brignone («passata con ammirevole naturalismo dal riso al pianto»), il dramma, così come nelle due precedenti edizioni, «non ha avvinto il pubblico, né lo ha fatto palpitare». Davvero un destino infelice, anche sulla scena, quello della sventurata contessina. Nemmeno quando a riprendere il dramma fu **Mario Missiroli**, una quindicina di anni dopo (1973), in un'ambientazione che sfuggiva al naturalismo (la famosa cucina diventava «un antro greve e fantastico»). Per l'occasione e avendo a disposizione un'attrice di grande temperamento drammatico come **Annamaria Guarnieri**, il regista rinunciava in parte al suo abituale bisogno di deformazione grottesca, soprattutto nella recitazione, a eccezione che nel finale (ce lo dice Renzo Tian sul *Messaggero*) ove non potè evitare di «rispolverare i suoi effetti di pasticciamento beffardo, con quelle facce impiastricciate dei protagonisti». Insomma non è ancora la messinscena che convince.

Per trovarla, bisogna aspettare il 1982 quando arriva da Stoccolma il grande **Ingmar Bergman** e propone una superba versione, ricca di suggestioni, di bagliori, con i suoi straordinari attori tra cui spicca protagonista **Marie Göranzon**, «capace d'una bellissima modulazione espressiva... – scrive su *Avvenire* Odoardo Bertani – il volto di una mutevolezza rara, concentra ogni sfumatura di sentimenti e li narra come sotto gli occhi di una macchina da presa». A proposito di macchina da presa e di pretto taglio cinematografico, sarà con una nuova versione del capolavoro con cui Bergman quattro anni dopo riapparirà in Italia. E questa volta, entusiasta, scrive su *Il Giorno* Ugo Ronfani «la minuziosa intensità descrittiva di Bergman, che è come una incuriosita pietà, è tutta al servizio della straordinaria unità del dramma».

Dagli anni Ottanta con furore

Sono gli Ottanta, gli anni più fertili di allestimenti. A metà della stagione teatrale 1983-84 è **Roberto Guicciardini** a portarlo in scena per lo Stabile di Palermo, con una lodata e giovane **Patrizia Milani** ad affrontare il difficile ruolo. Nel 1986 è la volta invece – ma la critica nei suoi riguardi è più fredda – di **Margaret Mazzantini** («vestita d'un bizzarro costume» annota Roberto De Monticelli) che ha accanto il marito Sergio Castellitto. È lo Stabile di Genova questa volta che produce, affidando la regia (è il suo momento d'oro) al praghese **Otomar Krejca**. Curioso nel 1989, quando *Signorina Giulia* è associato a *Creditori*, in un singolare "progetto Strindberg" condotto da **Nanni Garella** ed **Elio de Capitani**. L'uno firma la regia, l'altro interpreta, e viceversa. A De Capitani tocca il ruolo di Jan. La sua è un'interpretazione di carattere "generazionale", molto marcata e con qualche rasoiata comica. Julie è la impegnatissima, ma sconosciuta, Daniela Margherita. E saliamo nel tempo.

Dopo i furori degli anni Settanta e Ottanta, *Fröken Julie* sembra andare in letargo. Ma da quel letargo viene a scuoterla nel 1992 **Gabriele Lavia**. Il quale, nella traduzione modernizzata di Franco Perrelli, ritorna all'edizione originale recuperando i tagli e gli emendamenti prudenziali attuati dal primo editore. Lavia abbandona il *coté* naturalistico e decisamente punta su una chiave ironica, con il suo Jan a vivere di tratti addirittura farseschi. Tutto eccessivo. Con la famosa cucina che si trasforma in una sorta d'inferno, la scena zeppa di immensi rossi tendaggi alludenti a un bagno di sangue. Ed è **Monica Guerritore** che «nella pienezza della sua maturità fisica e artistica – scrive sulle colonne de *Il Giornale* Gastone Geron – incarna una Giulia anticonformista, in bilico tra attrazione sensuale ed esasperato senso di colpa».

Al passaggio del Millennio, saranno registi di nuova generazione a sottoporsi al test di *Signorina Giulia*. Con idee originali e geniali. Per primo (2006, Milano, Teatro Litta) **Carmelo Rifici** che azzera ogni tradizione naturalistica da interno borghese, e punta tutto su un'ibridazione alquanto spaesante di epoche, luoghi e riferimenti. La scena a diventare una sorta di serra, se non addirittura di gabbia. E i personaggi (Mariangela Granelli e Francesco Colella) a perdere connotati psicologici e, per dire dello stesso regista, farsi «veicoli onirici di qualcosa che accade indipendentemente dalla loro volontà». Più in là ancora va la lettura di **Malosti**, che con voluttà assume il ruolo di Jan e lascia alla fragile, inerme **Valeria Solarino** di cimentarsi con un personaggio ancor più impervio. È un mondo-inferno quello sulla ribalta del Carignano (è lo Stabile di Torino che l'anno scorso ha prodotto lo spettacolo, in tournée), con la cucina, che scivola sghemba sulla ribalta, a diventarne un'anticamera. Violentemente emotiva è l'uccisione del canarino di Julie. Preludio di quel sacrificio cui andrà lei stessa incontro. Una Julie che per Malosti espierà la colpa con il suo sangue, seguendo un'ambigua traccia cristologica. Da ribelle, da amazzone, Julie si trasforma in una piccola martire. Ma *Fröken Julie*, sola, perduta, abbandonata come Manon, non è alla fine della sua vita scenica. E non lo sarà mai.★

In apertura, Valter Malosti, anche regista, e Valeria Solarino in *La signorina Giulia*.

Lavia, passione svedese

Strindberg? Un espressionista del teatro. E la sua *Signorina Giulia* "nient'altro" che una grande metafora del mondo (e del potere). Queste le ragioni alla base di un colpo di fulmine. Capita a Gabriele Lavia, regista italiano atipico nell'aver frequentato con assiduità l'autore scandinavo.

di Diego Vincenti

Gabriele Lavia e Monica Guerritore in *Danza di morte*

Ne ha fatti tre. Che in Italia è un piccolo record. Non di figli (anche se alcuni registi sarebbero d'accordo sulla definizione), ma di August Strindberg. Insomma, Gabriele Lavia è forse il teatrante che maggiormente ha frequentato lo scontroso svedese. Primi passi nella stagione 1988-89 con *Il padre*, nel 1992 *La signorina Giulia*, due anni fa *Danza di morte*. Lavori di buon successo, ad alternarsi con l'amatissimo Cechov, Shakespeare, Bergman. Protagonista con lui in scena: la moglie Monica Guerritore. Cortocircuiti fra vita e finzione? Più che altro l'ennesima dimostrazione di un'attenzione speciale, inversamente proporzionale a quella testimoniata dal sistema teatrale italiano. Questione di attitudine. E di cuore.

Gabriele Lavia, come mai questa passione svedese?
Strindberg non avvisa, ti arriva improvviso al cuore. Credo sia un passo avanti, è già oltre, è già nell'espressionismo. Appartiene a quella categoria poetica della quale fa parte anche Munch. Quando l'arte, cioè la rappresentazione dell'essere umano, da simbolista diviene espressionista.

Ovvero?
Fu un periodo molto strano della storia dell'arte e del pensiero. Grandi correnti si succedono in pochissimo tempo. Se noi prendiamo un quadro impressionista, tutto sommato è un quadro che ci piacerebbe appendere in casa, in cui ci piacerebbe vivere, abitarci. I *boulevard*, i fiori, i balli... Se invece prendiamo un'opera espressionista siamo più a disagio, con quelle case tutte storte, le facce deformate. Vivere in compagnia di quell'uomo o donna dell'*Urlo* di Munch forse non sarebbe piacevole. Così come baciare una donna che si viene a scoprire essere morta. L'opera grande di Strindberg, quella per cui è passato alla storia, è tutta sostanzialmente autobiografica e racconta del disagio: quello dell'uomo reietto, del figlio della serva. Forse proprio tutto questo me lo ha reso familiare. Sa, i teatranti o quelli che si chiamano artisti, si sentono sempre a disagio nel mondo.

Eppure i suoi colleghi "disagiati" l'hanno sempre snobbato.
Ci sono registi che semplicemente hanno affinità con altre storie. I percorsi per cui piace un autore piuttosto che un altro sono sempre personali.

Come si spiega invece il grande successo della *Signorina Giulia*?
Parliamoci chiaro, è una vetta della drammaturgia contemporanea. Quale testo racconta in un'oretta e mezza la fine di un mondo? *La signorina Giulia* è la fine di quel mondo che in qualche modo simbolicamente rappresenta e che nella storia scende nelle cucine del palazzo e lì si fa prendere in un vortice erotico passionale dal servo, il cui compito è solo quello di lucidare gli stivali del padrone. E il servo crederà di potere in qualche modo riscattarsi, di avere in sé quella volontà di potenza di cui parla Nietzsche per sostituirsi al conte. Ma in realtà è condannato dalla sua essenza a lucidare sempre gli stivali. È la storia non solo della sua epoca ma anche della nostra.

L'importanza di Strindberg per Bergman (e viceversa)?
Bergman ha ammesso che gli deve tutto. Lo si vede in maniera svelata nella sua drammaturgia, addirittura vi si ritrovano intere battute. In *Scene da un matrimonio*, il marito si lamenta che le figlie l'hanno preso per un portafogli a due zampe. La frase è presa pari pari da *Danza di morte*. Ma come spettatore non ho visto nemmeno una regia bergmaniana. So soltanto che ha fatto cinque o sei volte *Sonata di fantasmi*, che prima o poi mi piacerebbe tanto portare in scena. Ma con una compagnia privata è difficile.

Quanto ha inciso il rapporto con sua moglie nelle sue regie strindberghiane?
Francamente non lo so. Quando uno prova uno spettacolo ha cose molto più serie alle quali pensare, non certo al proprio rapporto matrimoniale. Recitare è difficile, non viene spontaneo come la gente crede, è contro natura. Ma è vero che insieme li abbiamo fatti tutti. Monica è molto portata e credo che soprattutto in *Danza di morte* fosse bravissima.

Quali autori italiani ne sono stati maggiormente influenzati?
Nessuno. Non credo neanche Pirandello, genio assoluto, forse il più grande di tutti. Ma c'era effettivamente un legame fra i due: entrambi erano pitagorici. Strindberg vi si avvicinò a un certo punto della sua vita, Pirandello invece ne era un seguace.

In conclusione, possiamo notificare la contemporaneità di Strindberg?
Certamente. I grandi autori sono tutti contemporanei. ★

Strindberg e i lettori: un secolo di amore-odio

Gli editori italiani mostrarono subito grande interesse per il teatro di Strindberg, ma bisognerà attendere il secondo dopoguerra perché l'opera dello svedese ottenga quell'attenzione di critica, teatranti e lettori che i pionieri di fine Ottocento auspicavano.

di Massimo Ciaravolo

La pubblicazione delle opere di August Strindberg cominciò in Italia negli anni '90 dell'Ottocento. L'editore Kantorowicz condusse un'intensa attività tra il 1890 e il 1897, episodio breve ma sintomatico della vivacità di Milano capitale dell'editoria moderna. La casa diventò famosa tra l'altro per le collane di teatro europeo, in particolare nordico. Una collana si chiamava *Biblioteca Ibsen* e comprendeva quattordici titoli; nella collana *Teatro contemporaneo internazionale* apparvero due volumi di Strindberg, il primo con *Padre* e l'atto unico *Simun* (1893), il secondo con *Creditori* e l'atto unico *Non scherzare col fuoco* (1894). La maggiore fortuna scenica toccò a *Padre*. Anche l'altro capolavoro del teatro naturalistico di Strindberg, *La signorina Giulia*, fu allestito in quegli anni, ma sarebbe apparso come libro qualche decennio dopo. La quarta di copertina dell'edizione Kantorowicz di *Padre* annunciava la novità dell'autore svedese, nel quadro di una comprensione della contemporanea letteratura scandinava, che vedeva in Henrik Ibsen la figura di spicco. Inoltre, descriveva un ambizioso piano di pubblicazione di drammi e opere di narrativa che, se realizzato, avrebbe collocato Strindberg quantitativamente alla pari di Ibsen. Dall'elenco si evince che le fonti dalle quali si intendeva tradurre erano soprattutto le edizioni tedesche delle opere di Strindberg. *Padre* fu invece tradotto dal francese, dalla "autotraduzione" che lo stesso autore svedese produsse per promuoversi sulle scene parigine. È un dato di fatto che la promessa di Kantorowicz non poté essere mantenuta, anche a causa dell'interesse limitato che l'opera di Strindberg suscitò nel pubblico teatrale e nei lettori. È, tuttavia, anche un fatto che tra le cerchie intellettuali più ricettive ci fu un attivo interesse nei confronti dello scrittore. La distanza tra gli intellettuali e le grandi masse, che raramente o mai frequentano teatri o leggono libri, è un problema storico in Italia; nei primi decenni dell'Unità questo retaggio ha ritardato la crescita di una moderna attività editoriale.

Strindberg versus Ibsen

Attorno al 1900 si esaurì il primo interesse e, fino agli inizi degli anni '20, poco si mosse. Quando Kantorowicz cessò la sua attività, la casa milanese Treves – a quel tempo la più grande e moderna in Italia – rilevò la pubblicazione delle serie con il teatro di Ibsen e di Strindberg. Treves disponeva della migliore distribuzione possibile in un paese dalle strutture ancora arretrate. L'unica novità del catalogo Treves fu, nel 1912, il capolavoro giovanile del teatro di Strindberg, *Maestro Olof*. Inoltre, la novella *Casa di bambola*, tratta dalla raccolta *Sposarsi* (1884), risposta polemica di Strindberg all'omonimo capolavoro teatrale ibseniano di qualche anno prima, fu inclusa in un'antologia nordica pubblicata a Firenze da Salani nel 1909. La *Casa di bambola* ci ricorda che Ibsen, e non Strindberg, rimase il riferimento nordico per le *élite* intellettuali italiane da fine Ottocento ai primi anni del Fascismo. Per Ibsen si spesero figure quali Benedetto Croce, Scipio Slataper, Antonio Gramsci e Piero Gobetti. E se menzionavano Strindberg, avveniva perifericamente e per inciso, spesso in relazione a Ibsen.
Il più noto intellettuale che esaltò lo spirito irrequieto e la

grande arte dell'autore svedese – oltre che la sua visione sulla questione femminile – fu Giuseppe Prezzolini, le cui posizioni conservatrici e nazionalistiche lo avrebbero condotto, pur tra ambiguità, al Fascismo. Negli anni '20 giunsero nuovi segnali. Si scoprirono le opere autobiografiche di Strindberg, che parvero fornire la chiave per una migliore comprensione della sua opera. La prima parte de *Il figlio della serva* fu pubblicata in due diverse traduzioni, nel 1923 per Sansoni (*La storia d'un'anima*) e nel 1928 per Delta; intanto usciva *Inferno* per una piccola casa editrice di Fiesole nel 1925. Guido Manacorda si entusiasma per la forza della lingua strindberghiana, inquadrando l'autore in una tipica dialettica tra malattia e sanità: la sua opera era certamente espressione di un'epoca malata, ma la sua originalità è vitale e sana, e parla a "noi", uomini di un tempo nuovo. Nel 1923 si riportò sulle nostre scene *La signorina Giulia* grazie all'attrice russa Tatiana Pavlova; il dramma uscì come libro nel 1931 (con il titolo *La contessina Giulia*). Nel 1925 si rappresentò una versione d'avanguardia de *La sonata dei fantasmi*, grazie al regista e sperimentatore Anton Giulio Bragaglia. Il suo Teatro degli Indipendenti era certamente di nicchia, ma fu pur sempre la prima volta che un dramma post-naturalista di Strindberg, appartenente alla seconda fase della sua produzione, raggiungeva l'Italia. Il nuovo orizzonte si scorse anche nel 1927, quando la casa editrice Alpes di Milano, vicina al regime, pubblicò i drammi *Verso Damasco* e, in un volume, *Il sogno* e *Svanevit*.

Il Fascismo non esercitò una rigorosa censura, né inveì contro "l'arte degenerata", almeno non prima che il clima si facesse più teso alla metà degli anni '30 e si introducessero le leggi razziali nel 1938. La politica culturale fascista era complessa; lo Stato sosteneva le case editrici private in un'epoca in cui nasceva l'industria culturale di massa; in compenso queste si dovevano allineare, cosa che non impedì un piccolo margine di apertura e libertà, almeno nella prima fase. L'industria culturale puntò fortemente sul romanzo, italiano o straniero, quello d'intrattenimento ma anche quello classico. Uscì così *Gli abitanti di Hemsö* in diverse traduzioni, nel 1934 (Utet), nel 1935 (Treves, con il titolo *Quelli di Hemsö*) e nel 1943 (Sansoni). Nelle prefazioni delle traduzioni italiane de *Il figlio della serva* e *Gli abitanti di Hemsö* si percepisce la canonizzazione di Strindberg quale maggiore scrittore europeo. Altra questione è il reale impatto sul pubblico di quei libri. Nonostante le case editrici facessero molto per aprirsi al mondo, il clima culturale nostrano era soffocato dal provincialismo "autarchico".

La riscoperta nel secondo dopoguerra

Con la seconda guerra mondiale, la storia della pubblicazione delle opere di Strindberg conobbe un episodio eroico e pressoché dimenticato. Il germanista Alessandro Pellegrini tradusse e introdusse con prefazioni, nel solo 1944, il dramma *Pasqua* e il cosiddetto teatro da camera, con *Lampi* (ovvero *Temporale*), *Il pellicano*, *La sonata dei fantasmi* e *L'incendio*. Nello stesso anno Pellegrini pubblicò il primo studio monografico italiano sullo scrittore, *Il poeta del nichilismo Strindberg*. Questo avveniva a Milano, pesantemente bombardata tra il 1942 e il 1944. Pellegrini collaborava con la nuova casa editrice Rosa e Ballo, che raccoglieva il meglio delle energie intellettuali e creative della città in un tentativo di risollevarsi, attraverso la cultura, dalle ceneri della dittatura e della guerra. La collana teatrale di Rosa e Ballo era diretta da Paolo Grassi.

Nella seconda metà del Novecento ebbe luogo una scoperta più sostanziale delle dimensioni dell'opera di Strindberg. Si proposero nuovi allestimenti dei capolavori naturalisti, ma la novità fu che i capolavori post-naturalisti, successivi alla "crisi d'*Inferno*", entrarono finalmente nel repertorio. Dagli anni '50 in avanti c'è stato un progressivo aumento dei titoli pubblicati, con diversi testi inediti e nuove traduzioni. L'incremento quantitativo ha raggiunto l'apice negli ultimi due decenni del Novecento, che hanno anche rappresentato una svolta qualitativa per le traduzioni. Dopo gli scandinavisti "pionieri" (Giuseppe Gabetti, Mario Gabrieli e Marco Scovazzi), si sono affermati in questa fase traduttori, introduttori e ricercatori, come Giacomo Oreglia (dagli anni '50 agli anni '70),

Franco Perrelli, Fulvio Ferrari e Ludovica Koch, i quali hanno giocato un ruolo decisivo per la migliore conoscenza di Strindberg. Intanto, si è sviluppata enormemente l'editoria: le grandi case sono diventate gruppi, mentre sono nate una quantità di case editrici medie o piccole, spesso con uno spiccato profilo culturale. È impossibile dare una lista delle novità ma, in sintesi, i molti volti di Strindberg sono venuti alla luce. C'è lo Strindberg più religioso e "occulto" e il drammaturgo dell'ultima fase; c'è lo Strindberg poeta, lo scrittore di lettere e l'autore socialmente impegnato della prima fase (e dell'ultimissima); c'è il romanziere modernista e "nietzschiano", e quello più tardo, che riprende e modula vari aspetti del proprio universo.

Un'importanza speciale è da attribuire alla casa editrice milanese Adelphi negli anni '70 e '80, assieme all'opera di traduttore e introduttore di Luciano Codignola, drammaturgo, traduttore dal francese e professore di storia del teatro. Per Adelphi, Codignola ha tradotto i romanzi *Inferno* e *Leggende* e il frammento *Giacobbe lotta* (1972) e, in collaborazione con traduttori esperti di svedese, il teatro da camera (1968), *Verso Damasco* (1974) e i drammi naturalistici in due volumi (1978 e 1982). Di questa serie Adelphi fa parte anche *Il sogno* (1994), che riprende la traduzione di Giorgio Zampa del 1970. Il merito di Codignola è stato quello di creare una lingua utilizzabile in scena, e produrre così la sinergia finora più efficace tra testo stampato e testo recitato. I volumi Adelphi hanno avuto numerose riedizioni e sono oggi standard. In questa direzione lavora ora Perrelli, con una serie del teatro di Strindberg in nove volumi, dei quali due sono già apparsi, per Edizioni di Pagina di Bari.

Tre ulteriori progetti di edizioni standard hanno avuto peggiore fortuna. Le traduzioni nell'imponente edizione Mursia del teatro completo di Strindberg in cinque volumi (1984-87) non hanno avuto impatto sulle produzioni teatrali. La stessa Mursia ha avviato subito dopo un progetto di prosa di Strindberg in sette volumi, curato da Perrelli. Solo il primo volume è apparso, nel 1990, poi il progetto è stato interrotto per la scarsa risonanza. Fortunatamente alcune traduzioni già fatte per volumi successivi dell'opera sono state pubblicate singolarmente, da Mursia o altre case. Contemporaneo al progetto di Mursia, e indipendente da questo, è un altro progetto di pubblicazione della prosa di Strindberg, nella prestigiosa collana di classici *I Meridiani* di Mondadori. L'opera è stata curata da Ludovica Koch, studiosa di spicco e brillante scrittrice. La serie doveva comprendere tre volumi. Ne sono usciti due, nel 1991 e nel 1994, rispettivamente gli scritti autobiografici e i romanzi. La Koch è prematuramente scomparsa alla fine del 1993, e il terzo volume, che avrebbe dovuto comprendere una scelta di lettere, poesie, prosa breve e saggistica, non è uscito, almeno finora.

Il progetto fallito di Kantorowicz alla fine dell'Ottocento sembra così anticipare uno schema, che ci riporta alla dura realtà per cui l'opera di Strindberg resta da noi, complessivamente, difficile da vendere, leggere e rappresentare. Eppure non siamo proprio alla casella di partenza. Negli ultimi decenni, come detto, case editrici medie e piccole hanno esplorato a fondo l'universo poliedrico e affascinante della scrittura strindberghiana. Molto è stato fatto, ma altre cose restano da scoprire. La polarizzazione apparentemente contraddittoria tra i grandi gruppi editoriali, con le loro logiche votate al profitto, e le case editrici "minori" e culturalmente più indipendenti, non è necessariamente un dato negativo per Strindberg, la cui produzione vulcanica e il suo modo di muoversi tra i generi letterari sembra adattarsi al panorama editoriale composito del nostro paese. Progetti grandi o piccoli possono ancora contribuire a una migliore conoscenza e a un contatto più ravvicinato con le opere del maggiore autore svedese. ★

***** Per gentile concessione della rivista *Strindberghiana* di Stoccolma, dove l'articolo compare in formato più ampio nel numero 27 (2012).

In apertura e nella pagina precedente, dipinti realizzati da August Strindberg.

ROMA

"Strindberg e le donne" fa il pieno all'Eliseo

In occasione del debutto di *Signorina Giulia* al Teatro Eliseo di Roma, l'Ambasciata di Svezia e VisitSweden hanno organizzato una serata dedicata ad August Strindberg. L'incontro, a cui è seguito un aperitivo, è avvenuto con successo in un teatro affollato il 23 febbraio. A fare gli onori di casa e a dare il benvenuto agli ospiti della serata l'Ambasciatore di Svezia in Italia, Ruth Jacoby, e il direttore dell'Eliseo Massimo Monaci. Il tema, "Strindberg e le donne", ha attratto un pubblico numeroso di giornalisti, traduttori, esperti di Strindberg, editori, rappresentanti delle università, studenti e, soprattutto, molti appassionati del grande autore svedese di cui ricorre a maggio il centenario della morte.

Dopo una breve introduzione sulla vita e sulla carriera di Strindberg dalla voce del professore e studioso Björn Meidal, è seguita un'accesa discussione su *Signorina Giulia*, insieme a Valter Malosti, protagonista e regista, e alle attrici Valeria Solarino e Federica Fracassi, che ha visto anche il pubblico partecipe e coinvolto. Il professor Meidal ha parlato di Strindberg cosmopolita e drammaturgo, della sua visione della donna e delle sue opere teatrali su questo tema, tra cui *Signorina Giulia*, la sua pièce più frequentata sulle scene di tutto il mondo, è la più emblematica.

La serata "Strindberg e le donne" fa parte delle iniziative dedicate dall'Ambasciata di Svezia a Roma all'anno di Strindberg 2012, che celebra il centenario della scomparsa del celebre autore svedese. Il Consiglio della Cultura e l'Istituto Svedese (SI) collaborano con le Ambasciate svedesi nel mondo per la diffusione e la conoscenza delle opere di Strindberg oggi.

Info: http://swedenabroad.com; http://strindberg2012.se

Fra Bergman e il Dogma: le cine-eredità dello *spleen* strindberghiano

Difficile delineare una precisa eredità strindberghiana al cinema. Perfino in area scandinava, (non) luogo che tutto confonde. Ma, in decine di opere pochissimo fedeli alle drammaturgie originali, spesso si notano invece influenze profonde su tematiche e atmosfere. Che sia Hollywood o il maestro Ingmar Bergman. Non ultimi i "ragazzi terribili" riunitisi a Copenhagen intorno a Lars von Trier.

di Maurizio Porro

Nella faciloneria all'italiana che spaccia e travisa storia, geografia e cultura, il Nord è un'entità indistinta come una crociera nei Paesi freddi, comprende Svezia e Norvegia e Danimarca e Finlandia e oggi arriva anche alla Lituania e all'Estonia. Esteticamente comanda Stoccolma e non solo perché detiene i Nobel, ma anche il cinema d'arte e d'*essai* che alla fine degli anni Cinquanta abbiamo imparato a conoscere con la firma di "I. Bergman", che le prime volte poteva essere scambiato anche per Ingrid e non Ingmar. Sono Paesi evoluti per il *welfare* (pure qui ci sarebbe da discutere) e che a tutto il Duemila, prima dell'avvento del *thriller* letterario degli uomini che odiano le donne (anche qui il riferimento è già preciso), comprendeva la liberalizzazione del sesso e delle droghe (anche se poi sono stati fatti passi indietro). Per dire che questo tipo di cinema nordico faceva tutt'uno, era una cosa speciale, non certo per i cinefili o i festival, ma per il grosso pubblico, ammesso che ne avessero mai avuto uno. La censura del mercato, ancora attiva in Italia anche se i nuovi mezzi internet di comunicazione l'hanno battuta, da noi ha sempre negato la conoscenza di buona parte del cinema non immediatamente commerciale, compresi i nordici e fatte salve le icone come la Garbo. Per cui sì Bergman (anche se entro certi limiti), sì alle biografie di Bergman, sì agli allievi di Bergman e ai suoi dilaniati genitori, ma poco spazio per gli altri a meno di qualche *exploit* (Bo Widerberg), di qualche episodio lanciato ai limiti dell'*hard* (*Io sono curiosa* di Vilgot Sjöman). Ma, per dirla in soldoni, così come per il teatro, il cinema nordico è sempre stato legato al freddo anche dei sentimenti, alla luce fioca e scarsa delle lunghe giornate verso la notte, ai *match* coniugali a porte sartrianamente chiuse, tanto che uno spettacolo si era intitolato proprio *Play Strindberg* così come si può fare anche con Ibsen (del resto la *Nora alla prova da Casa di bambola* di Luca Ronconi non va in questa direzione di opera aperta?).

Nora, Giulia e le altre

Ma mentre a teatro oggi c'è qualche autore in cartellone come Lars Norén o Jon Fosse, al cinema languono le novità e dalla Svezia l'unico *bestseller* è la trilogia dei mediocri film *Mil-*

lennium. Sono autori, questi che vengono dal freddo, poco frequentati dal cinema, perché il loro primo comandamento è la stanza chiusa, se si eccettua qualche caso sporadico come *Il nemico del popolo* con Steve McQueen, riscritto con foga sociale da Arthur Miller. Due sono i titoli che hanno avuto discreta fortuna sugli schermi: per Ibsen, naturalmente, *Casa di bambola* con due edizioni di cui una di **Joseph Losey** del 1973 con **Jane Fonda** in periodo femminista contestatore, pre-aerobica; l'altra con **Claire Bloom** di **Patrick Garland**, anch'esso dello stesso anno, ma più fedele al testo teatrale. *La notte del piacere*, cioè quella di San Giovanni, è invece il volgare titolo italiano del film ispirato alla *Signorina Giulia*, realizzato nel 1951, pochi anni prima del celebre spettacolo di Visconti con la Brignone e Girotti, e diretto da **Alf Sjöberg**, con Anita Björk seduta sul titolo. Un film in anticipo sui tempi per l'uso libero del processo di *flashback* e che ebbe la Palma d'Oro *ex aequo* a Cannes insieme a *Miracolo a Milano* di De Sica: impossibile immaginare due "cose" più diverse.

Ma il cinema di Strindberg e di Ibsen ha avuto eredi anche nelle solitudini americane del nuovo secolo firmate da Albee, Miller, O'Neill (il più "svedese" di tutti) e Williams, forse un poco anche Pinter, quindi una quantità di film celebri con *exploit* nevrotici da Oscar. Ma quello doc è stato firmato, pensato, sofferto da **Bergman**, col suo *harem* di mogli-attrici, come da tradizione con la voglia di esplorare le origini dell'incomprensione uomo-donna. Inizia sulle rocce di *Monica e il desiderio*, dai sorrisi di una notte d'estate, prove generali delle molte danze macabre (per citare Strindberg) che il grande regista metterà in scena nel corso del suo curriculum non solo artistico, ma anche sentimental-affettivo e freudiano. Dopo di lui quasi nulla, solo la maniera, quindi le biografie bergmaniane (*Con le migliori intenzioni*, Palma a Cannes per Bille August, che racconta dieci anni di *match* tra i genitori di Ingmar). L'allieva più fedele all'esistenzialismo nordico è stata una delle complici artistico-sentimentali di Bergman, l'ex moglie **Liv Ullmann**, autrice soprattutto di *Conversazioni private*, un film del 1997 in cui una donna infelice nel cuore (Pernilla August) confessa, su consiglio del suo vecchio pastore, un adulterio, facendo scoppiare un dramma. Genere di cinema? Luterano. Sguardi in macchina, interrogativi a pioggia, dubbi, sorrisi micidiali che portano diritti verso il burrone. O no? Ma un cinema che sa acchiappare al lazo il nostro interesse, la voglia superba di identificazione.

Orrori di famiglia

Ma, se c'è un gruppo di autori che in qualche modo proseguono questo discorso a porte chiuse, sono quelli famosi del cosiddetto **Dogma** (1995), il manifesto estetico senza fronzoli né trucchi né elettricità, creato dal mitico **Lars Von Trier** e continuato poi da allievi talentuosi come **Thomas Vinterberg**, che non fa sconti all'etica perversa di famiglia neanche nel giorno del compleanno del padre-padrone e patriarca (*Festen*). Questa lunga schiera di oltraggi e ripicche, di illusioni e delusioni, di rancori e rimorsi (materia in cui si è dimostrato abile anche il giovane italiano Davide Sibaldi in *L'estate d'inverno*), di pugni e carezze alla Celentano, trovano requie e *requiem* quando la genialità di Samuel Beckett elimina una parte della contesa: l'uomo. E in *Giorni felici* (*Oh le beaux jours!*, non *Happy days*) ecco che tutta questa battaglia è data per saputa e si risolve, si sintetizza, si purifica in un'infelicità cosmica che contiene solo un personaggio e solo un oggetto vezzoso, un ombrellino. Forse tutte le liti, tutti i *whisky on the rocks*, tutti gli insulti che si sono rivolti queste coppie di mal assortiti coniugi, di coppie di fatto e di misfatto, anche in luoghi improbabili come gli interni di un faro (*Danza macabra*) si riassumono e si risolvono nella negazione del contendente. Il capolavoro di Beckett viene così a concludere un'esperienza teatrale dandole un segno diverso e iniziando naturalmente un altro capitolo (anche Krapp è solo col suo nastro, è ormai impossibile litigare, solo col proprio *alter ego*).

Quasi in ogni film di Bergman appare l'*identikit* di un rapporto sentimentale, anche quando sembra che la notte d'estate porti consiglio, anche quando il diavolo fa l'occhiolino: al massimo ecco la malinconia, quando proprio va a finir bene. Come per Strindberg – che almeno poteva contare su un tasso di follia genetica usata a fini geniali – anche Bergman vede nel rapporto d'amore qualcosa di universalmente irrisolto e misterioso: è sempre l'ora del lupo. Certo, i due titoli classici del *ring* coniugale, quelli per cui si è parlato giustamente delle ascendenze strindberghiane, sono *Scene da un matrimonio* del 1973 e poi il seguito *Sarabanda* del 2003 (entrambi copioni ridotti anche per il teatro), film per la televisione che fu anche il commiato del massimo regista de *Il posto delle fragole*. In queste storie che si intrecciano e si sviluppano a scene distinte, a *match*, sul *ring* della vita sentimentale, Bergman mette tutti i *machi* e le donne vittime di un secolo di case di bambole; e il fatto che l'ultima scena da lui scritta sia quella del riconoscimento di un rapporto filiale femminile, la dice lunga sulla sua sfiducia nel maschio, di cui riconosceva e interpretava orgogliosamente i peggiori istinti, isolandoli in una zona franca fuori dalla morale che non interviene nel meccanismo dei rapporti sessuali e sentimentali. Molte, moltissime parole per rinfacciarsi di tutto e di più e cercare di controbilanciare con l'abilità dialettica quello che d'inesprimibile c'è nel rapporto, nella legge del desiderio.

Lo stesso *spleen* che si riconosce negli equilibri sempre molto delicati di **Edward Albee** (*Chi ha paura di Virginia Woolf?* è un "copia-incolla" aggiornato ai tempi e con molto alcool in più), nei *ménage* mai semplici della famiglia **O'Neill**, con quelle svagate figure ritagliate nella nebbia, perfino in certe produzioni iraniane di oggi, dove tra moglie e marito è meglio non mettere dita né altro (*Una separazione*). E se vedete al cinema il bellissimo *Carnage* di **Roman Polanski**, tratto dalla furba pièce di successo di Yasmina Reza, ogni riferimento all'inferno di quei rapporti – non vi sfuggirà – non è puramente casuale. Anzi, è intenzionalmente e sadicamente intenzionale. ★

In apertura, Liv Ullman ed Erland Josephson in *Scene da un matrimonio*, regia di Ingmar Bergman.

Teatro per Bene, teatro del male la voce indimenticabile dell'avanguardia

Genio, divo della scena, poeta e cialtrone, a dieci anni dalla scomparsa, Carmelo Bene non può essere dimenticato. Con tutte le sue contraddizioni e senza inutili bilanci, va solo visto e ascoltato ancora.

di Fabrizio Sebastian Caleffi

Carmelo, apparso alla Madonna il 16 marzo di dieci anni fa, che accoglienza ha ricevuto nell'aldilà? Nell'indiqua, fu amato e odiato *fifty fifty*. Bene, il Genio del Male. Bene fece a smascherare il convenzionale Teatro delle Convinzioni, poche e sbagliate. Meno Bene, forse, si comportò nel privato. Ebbi occasione (cinematografica) di conoscere Raffaella Baracchi, ora vedova dello Special Ot, come Otranto, il molto amato set salentino, che di lui parlò con motivata sofferenza. Sempre sul fronte esistenziale, il Bene fu piuttosto malaccorto e decisamente malaccolto in terra veneziana, con il suo invisibile Tamerlano e problemi amministrativi in quel di Biennale Teatro.

Ricordo un amico, padre di un'attrice che, forse, sarebbe adatta a interpretare il ruolo di Anna in un eventuale film sulla Saga Pontecorvo di Alessandro Piperno (tomo 2, Inseparabili). Ricordo i suoi numeri da cabaret nel camaleontizzare Carmelo, facendone parametro della fuffa/truffa d'avanguardia, roba da Zelig. Ma se il decennale può e deve risarcire un'assenza, non sarà un Processo del Lunedì a riportare Carmelobene d'attualità. Non sono le intemperanze urinarie al Manzoni di Milano o gli sgarbi al *Costanzo Show* a dar significato e valore e valenza operativa a una figura unica e irripetibile e tuttavia immarcescibile, a onta della dissoluzione biologica. È di scarsa dissolutezza che muore il teatro e, morto Bene, non se ne può fare un altro.

La scalata al Carmelo personale del Nostro Signore delle Cose Turche non prevede apostoli. Però, quale giovane saprà farsi cacciare da un'accademia e, Pinocchio Barocco, sbugiardare i borderò, trasformando litri di vino rosso in sangue vocale? Chiedi a una ragazzina di 15 anni: chiedi chi erano i Beatles e Carmelo Bene. Sarà più ferrata in Emma e Riccardo Scamarcio. Non è l'inferno: è solo il presente. Come recuperare, allora, una Voce che va oltre la *phoné*? Un'idea viene guardando una foto della *Classe morta* esposta in un "Omaggio a Kantor" da marzo al Musma di Matera.

L'idea sarebbe di convocare virtualmente una Classe Morta, dove docenti leggendari, presenti con le loro fisionomie semanticamente eloquenti, da Carmelo Bene a Tadeusz Kantor, da Strehler a Vittorio Gassman, possano comporre un'eroica antologia aneddotica: una lezione di Teatro Estremo alla ferravilliana Classe degli Asini degli Sfiorati dalla vocazione alla scena. Il preside di questa Facoltà di Stupire non può che essere Carmelo Bene, capace persino di riproporre Sem Benelli, come di far di Amleto una frittata. Scopritelo rintracciandolo su You Tube il Bene: solo il frammento vi avvicinerà a the Phantom of the Opera del teatro italiano, lirico e cialtrone, strafottente e strafottuto. Dei bilanci critici non saprete che farvene. Non fate torto a un Divo che avrebbe voluto farsi giudicare dai cronisti sportivi, allergico com'era alle facce da saponetta del perbenismo permaloso. Bene, si' meglio e' Maradona! ★

Addio a Giancarlo Cobelli istinto istrionico e follia parodistica

Dal "ghirigoro insensato" de *La caserma delle fate* ai grandi Shakespeare rivistati con segno aspro e pungente, Cobelli non passò mai inosservato, perseguendo fino all'ultimo la sua utopia del teatro.

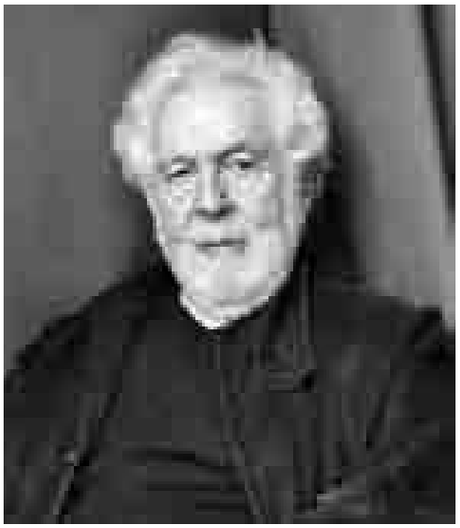
di Domenico Rigotti

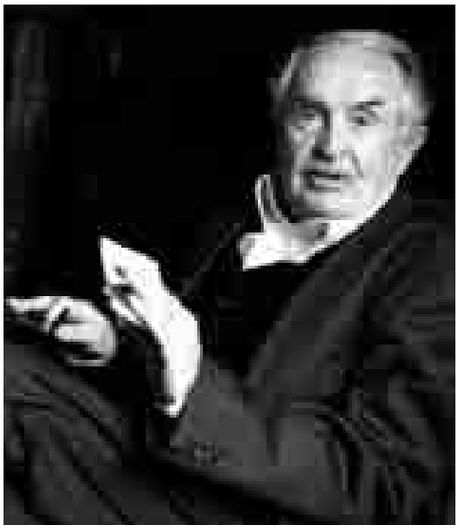
Non fu tenera la critica nei riguardi di Giancarlo Cobelli e di quella sua *Caserma delle fate* che con un certo rumore andò in scena nell'aprile del 1965 al Piccolo Teatro di Milano. Tra gli interpreti, oltre lui stesso e una "decorativa" Ingrid Schoeller, anche un giovanissimo Gigi Proietti. Sotto il suo aspetto mite, s'era già ritagliato una fama di ribelle e *bouleversant* il poliedrico artista scomparso a Roma a 82 anni, ma quel lavoro scritto in collaborazione con Giancarlo Badessi venne a torto giudicato – era in realtà un manifesto del suo modo nuovo e *tranchant* di fare teatro – niente altro che un *pastiche*. Ecco l'*incipit* della recensione di Roberto De Monticelli su *Il Giorno*: «È uno spettacolo al cui centro sta quella singolare figura di uomo e di "clown" che è Giancarlo Cobelli, vale a dire la follia parodistica pura, riassunta in un guscio d'uovo, in una figuretta tondeggiante, un poco morbida da abatino che comincia a mettere un po' di pinguedine, un istinto istrionico che gira su se stesso come una trottola. Una di quelle trottole che prima della capriola finale disegnano con la punta sul pavimento un ghirigoro insensato (...) Questo spettacolo è appunto un ghirigoro insensato, tracciato dalla punta di una trottola impazzita». Giudizio severo ma che implicitamente stava a confermare quali erano le due caratteristiche principali e i punti di forza del milanese e ribelle Cobelli: l'istinto istrionico e quella follia parodistica pura che gli permetterà di consegnare agli annali del teatro italiano spettacoli memorabili e che hanno tracciato un solco nuovo nell'accostarsi e rileggere i classici e non solo i classici. In questo, compagno di strada di Aldo Trionfo e di Mario Missiroli, alfieri anch'essi, anche se con mano meno "nera" e a volte "brutale" della sua (e pensiamo a *Troilo e Cressida*), di un rinnovamento della scena registica italiana.

Cresciuto Cobelli alla Scuola del Piccolo di Milano (suoi maestri Strehler e per il mimo il grande Etienne Decroux), si segnalò giovanissimo con una versione de *La pazza di Chaillot* di Giraudoux (poi ripresa), cui seguirà *Il Revisore* di Gogol e *Il dito nell'occhio* con il trio Durano-Fo-Parenti che furoreggiava in quegli anni incandescenti del dopoguerra. Il suo nervoso talento lo porta anche a diventare protagonista de *L'Histoire du soldat* di Stravinsky alla Piccola Scala. È il 1957. Quasi contemporaneamente è il suo debutto televisivo con la partecipazione a programmi della tv dei ragazzi (la creazione del funambolico e "tondeggiante" personaggio di Pippotto a garantirgli popolarità). Negli anni '60 la sua versatilità è sottolineata dal continuo passaggio dalla scena alla regia e dalla sovrapposizione di generi, compreso l'amatissimo cabaret.

I successivi decenni saranno invece dominati quasi esclusivamente dal suo lavoro di regia. Un lavoro che lo porterà anche verso l'opera lirica, in testa la Scala, con direttori come Muti, Abbado, Spiro Argiris e Riccardo Chailly. Un percorso quasi frenetico il suo che lo conduce, in un continuo processo di costruzione e decostruzione rompendo ogni struttura narrativa, a svolgere quella che da una prova all'altra diventerà per lui "l'utopia del teatro". Molti saranno gli spettacoli recanti una cifra inconfondibile e a lasciare spesso i critici disarmati. Ricorderemo *La figlia di Iorio* (spettacolo così sfarzoso, in cui Cobelli seppe mettere davvero tutta l'anima vanitosa di D'Annunzio), *L'impresario delle Smirne* e il già citato e crudo *Troilo e Cressida*. Ma ricorderemo anche quell'impagabile *Antonio e Cleopatra* dove un lungo drappo teneva avvinti nella morte i due protagonisti.

Fedeli al suo registro di regista controcorrente, anzi con una ulteriore spinta trasgressiva, saranno anche gli allestimenti degli anni che volgono al nuovo millennio. Soprattutto il 1991 quando porta sulla scena il sarcastico *Un patriota per me* di John Osborne e *Il dialogo nella palude* della Yourcenar che gli fa vincere il Premio Ubu. Il terzo Ubu che riceveva in una carriera che, in oltre sessant'anni di esercizio teatrale, lo aveva portato ad avvicinare una moltitudine di classici (ancora un Goldoni, e fu *La locandiera*, nel 2007, ma il suo spirito caustico era ormai sembrato esaurirsi), a essere uno dei grandi protagonisti di una scena in continua trasformazione ed ebollizione: dalle lussuose regie di Visconti ai trabocchetti tesi al pubblico dal teatro d'avanguardia ai balbettii di una generazione, l'attuale, ancora in cerca di una vera definizione. ★





Ciao Gastone, critico gentiluomo

Non io. Io posso solo dirti: addio. Addio alle Arti, Gaston. Nel foyer ultramondano, insieme a Ugo, Indro, con cui fondò *Il Giornale Nuovo*, allora nuovo davvero, Franco, il suo opposto e, naturalmente, all'avvocato Goldoni, sono Maugham, Guy de Maupassant, Ernest Hemingway (che conoscesti nella tua stracittà lagunare, come testimonia una foto che ti portai dall'America, da Boston, dagli archivi Kennedy) a darti il benvenuto di là dal fiume e tra gli alberi del Giardino dell'Eden, il Mondo di Là. Partito da Venezia e dal suo *Gazzettino*, sei approdato ai monsoni delle Indie dell'Informazione con l'eleganza dei tuoi baffetti da ufficiale coloniale inglese, profumati di gin, antidoto alle malinconie malariche del quotidiano. Idealmente, i tuoi libri li hai scritti tutti al Raffles di Singapore, ascoltando di sottecchi gli eloquenti, leggendari balbettii di Zio Somerset. Partito da San Marco, pigro marcopolo, sei arrivato alla Parigi milanese, quando la Milano dei Navigli era tutta Montmartre, Saint Germain e Pigalle, arricciandoti i baffi da Bel Ami al contrario, campione dell'inambizione. Lasciata la tua Venezia natale (1923), che non hai mai veramente lasciato, a Milano ti sei anche simbolicamente accasato a due passi dal Circolo Ufficiali di corso Italia. Lì ho avuto il piacere di conoscere Nicoletta, la Figlia del Colonnello, bionda musicologa. Un colonnello hemingwayiano il Colonnello Geron che mai per lunghi anni ha perso la grazia sotto pressione della recensione. Hai speso le tue serate in poltronissima, dove sedevi come a una partita di pesca d'altura, lasciando sempre liberi agli applausi i marlin mattatori delle scene. Tu sapevi carezzare gli squali e perdonar d'ironia le Balene Bianche dello spettacolo. Ti si ricordi come il testimone di tempi migliori, quando il Teatro era autorevole con leggerezza, i commenti lucioridenti d'intelligenza, i giudizi magistrali senza appellarsi a codici penali morali. Ti si rimpianga come un'eccezione: un critico simpatico. Ti si onori con l'emulazione d'una professione che torni autorevole, riscattata dalle frustrazioni. Come te, Gastone, il critico è sempre un attore a bordocampo, in platea. L'attuale società teatrale potrà ancora permettersi il lusso di un Geron? *Fabrizio Sebastian Caleffi*

Josephson, bergmaniano doc

Lo ricorderemo per la sua intensa interpretazione di Johan nel capolavoro di Bergman *Scene da un matrimonio*. Erland Josephson, classe 1923, è stato uno dei più fedeli, appassionati e ispirati attori del maestro svedese, incontrato a soli 16 anni e per il quale ha preso parte, spesso in coppia con Liv Ullmann, a titoli di richiamo come *Il volto*, *L'immagine allo specchio*, *Sussurri e grida*, *Sinfonia d'autunno*, *Fanny e Alexander*, *Dopo la prova*, *Sarabanda*. Senza disdegnare, per questo, altri grandi, come Andrej Tarkovskij, Theo Angelopoulos, Liliana Cavani, Damiano Damiani, Peter Greenaway, István Szàbó, Giuliano Montaldo. Molte altre cose, tuttavia, è stato Erland Josephson. Attore di teatro, innanzitutto: a dispetto di un'anticonvenzionale formazione allo Stockholm Student Theatre, oltre sessanta sono i ruoli ricoperti, dal 1956 in avanti, al Royal Dramatic Theatre. E poi drammaturgo (*Utflykt*, 1954; *Sällskapslek*, 1955; *Sagospel*, 1959; *Pleasure garden* e *All these women* nei primi anni Sessanta con lo pseudoimo di Buntel Ericson; *Blomsterplockarna*, 2006), scrittore di prosa e poesia, regista (*Noi due, una coppia*, 1978; *La rivoluzione della marmellata*, 1979) e direttore dei Teatri di Helsingborg e Goteborg e, dal 1966 al 1975, del Teatro Drammatico Reale di Stoccolma: in sessant'anni e più di carriera, fino alla scomparsa, lo scorso 25 febbraio per una complicazione dovuta al morbo di Parkinson, Erland Josephson ha incarnato una figura a tutto tondo di artista per la scena, intelligente e sensibile, che sarà impossibile dimenticare. *Roberto Rizzente*

Tonino Guerra, poeta della scena

Sarà stato forse il destino. Quella nascita in un paesino dell'entroterra romagnolo, che tanto ha dato al teatro: Santarcangelo di Romagna (16 marzo 1920). O forse, come lui stesso amava raccontare, l'esperienza, durissima, nel lager di Troisdorf, dove, alla Vigilia di Natale del '44, "cucinò" per i compagni un immaginario piatto di tagliatelle coi funghi, evocandone i preparativi. Fatto sta che di storie, Tonino Guerra, scomparso il 21 marzo, in coincidenza con la Giornata Mondiale Unesco della Poesia, se ne intendeva. Le fantasie, i sogni, i racconti, i dipinti, le poesie erano tutt'uno col suo spirito, sorridente e bonario. Come non ricordare *Amarcord*, che delle storie di Tonino è forse il punto più alto. O *Matrimonio all'italiana*, *Ginger e Fred*, *Nostalghia*, le tante collaborazioni con l'amico Fellini, e poi Antonioni, Visconti, i fratelli Taviani, Angelopoulos, Bellocchio, giù fino a Tarkovskij. Di questo mondo fatato, il "Teatro di lettura", come Tonino amava definire le sue drammaturgie, in anticipo sul teatro di narrazione venturo, è stato forse un tassello dei tanti. Nato all'indomani della guerra, viaggiando con la moglie russa per i teatrini sperimentali di Mosca. Ma condito con gusto e ironia, in lavori esemplari, a metà tra la memoria e il quotidiano, co-

me *A Pechino fa la neve* (1992), *Il grande racconto*, una riscrittura dell'*Odissea* per bambini, con Stefano Iotti e la regia di Bruno Stori (1993), narrata da un contadino un po' matto e un po' fanciullo che ama identificarsi con Ulisse*; La casa dei giardini interni*, una sorta di *Amarcord* in veste di favola, messo in scena all'Elfo da Letizia Quintavalla (1995), *Il fuoco di Parigi* (2000), singolare esempio di teatro-danza, *Lo specchio delle farfalle* (2002) e *L'albero dei Pavoni* (2003), editi da "I Quaderni del Battello Ebbro". *Roberto Rizzente*

Tabucchi, portoghese d'elezione

Era noto, soprattutto, per l'attività di romanziere – *Notturno indiano* (1984) e *Sostiene Pereira* (1994) i più noti – e di traduttore, primo in Italia, di Fernando Pessoa. Ma Antonio Tabucchi, nato a Pisa nel 1943 e scomparso lo scorso 25 marzo, è stato tante altre cose. Critico, innanzitutto, giornalista de *El Paìs* e *Corriere della Sera*. E drammaturgo: come non ricordare *I dialoghi mancati* (1988), composti dagli atti unici *Il signor Pirandello è desiderato al telefono* e *Il tempo stringe*, improntati al tema dell'identità. O le riduzioni dalla narrativa: *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa. Un delirio*, messo in scena nel 1996 al Piccolo da Dettori, Strehler e Puggelli e *Piazza d'Italia*, ispirato all'omonimo romanzo e allestito per il 150° dell'Unità d'Italia da Marco Baliani. Fino al saggio *Il teatro portoghese del dopoguerra (trent'anni di censura)*, edito da Abete nel 1976. *Roberto Rizzente*

Consolo, voce di Sicilia

Lo scorso 21 gennaio è morto a Milano all'età di 78 anni lo scrittore siciliano Vincenzo Consolo (Sant'Agata di Militello, Messina, 1933) a seguito di una lunga malattia. Consulente editoriale dell'Einaudi, collaboratore nella struttura di programmazione della Rai, giornalista per il *Messaggero*, *L'Unità* e *L'Ora*, Consolo è stato soprattutto uno scrittore e saggista colto, paragonato, fin dagli esordi de Il *sorriso dell'ignoto marinaio* (1976), ai maestri conterranei Leonardo Sciascia, Luigi Pirandello e Giovanni Verga, nonché a Carlo Emilio Gadda per il gusto sperimentale. La Sicilia e il suo amalgama di splendore e decadenza sono infatti al cuore della sua opera, tessuta sul filo di una scrittura poetica immaginaria, popolare e raffinatissima, capace di sfidare i limiti narrativi dei generi. *Lunaria* (1985) e *Catarsi* (1989), le sue opere cosiddette "teatrali", o, come lui le avrebbe definite, le sue «fiabe in forma dialogica» ne sono la dimostrazione, rappresentatissime sulla scena benché nate con scopi esclusivamente letterari. A queste si aggiunge la riduzione per la scena del suo romanzo *Retablo*, realizzata da Ugo Ronfani. Alla tragedia tuttavia, ammise lo scrittore, sono andati gli esiti estremi della sua ideologia poetica e ricerca stilistica, fino all'ultimo *Il Corteo di Dioniso* (2009). *Lucia Cominoli*

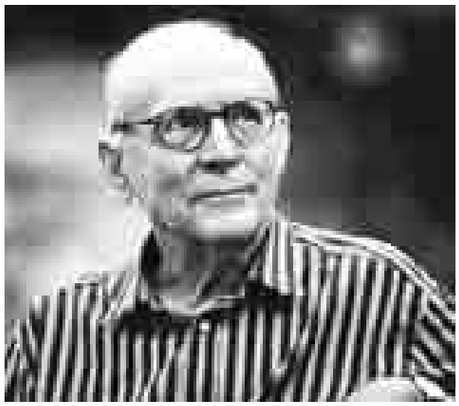
Gaita, la musica nel cuore

Ultimo saluto a Milano, lo scorso dicembre, per Denis Gaita, fondatore dell'Associazione musicoterapica La Stravaganza. Psichiatra, psicoanalista e musicista, collaboratore del Teatro alla Scala di Milano, fin dal principio della sua pratica medica e artistica, Gaita ha operato nell'ambito del disagio psichico e della disabilità attraverso gli strumenti della musicoterapia. Sotto la sua direzione, La Stravaganza, un gruppo integrato, composto da pazienti, volontari, medici e operatori ha realizzato e cantato numerosi spettacoli teatral-musicali tra cui *Una noce poco fa*, *L'Aida da tre soldi*, dalle cui prove fu tratto il documentario *Il cuore in scena*, vincitore del premio speciale al Torino Film Festival 1999, *Walzer e tabù*, *La Norma traviata*, *Alla ricerca del tempo perduto* e da Bellini, Verdi e Wagner. Autore di numerose pubblicazioni, tra cui *Il pensiero del cuore. Musica simbolo inconscio* (1991), Gaita, che ha sempre sostenuto con orgoglio che «il teatro fa male alla schiena e bene alla psiche», ha lasciato nel gruppo un grande vuoto ma anche i segni di un insegnamento indimenticabile. *Lucia Cominoli*

Ultimo saluto a Vera Marzot

Se ne è andata a marzo a Venezia Vera Marzot (Milano 1931), una delle nostre più importanti e prolifiche costumiste. Dopo aver esordito al cinema con Roberto Rossellini e Luchino Visconti (suoi e di Piero Tosi i costumi de *Il Gattopardo* nel 1962), per poi affiancare, tra gli altri, anche Sergio Leone, Mario Monicelli e Vittorio De Sica, viene introdotta alla lirica dallo stesso Visconti che le affida l'ideazione dei costumi per il *Don Carlos* di Verdi all'Opera di Roma e poi per *Der Rosenkavalier* di Strauss e *La traviata* di Verdi al Covent Garden di Londra. Dopo la parentesi, nel 1983, all'Écôle de peinture di Bruxelles, riprende il sodalizio con Luca Ronconi, allineando capolavori come l'*Aida* alla Scala (1985), *L'Uomo difficile* di Hoffmansthal (Stabile di Torino, 1990) o il *Giro di vite* di Britten al Regio di Torino (1995). Vera Marzot era diventata, negli ultimi anni, docente di Storia e Tecnica del costume teatrale presso lo Iuav di Venezia. *Lucia Cominoli*

In queste pagine, dall'alto, Gastone Geron, Erland Josephson, Tonino Guerra, Antonio Tabucchi, Vincenzo Consolo, Denis Gaita e Vera Marzot.



Duda Paiva, emozioni di gommapiuma

All'artista, brasiliano di nascita e olandese d'adozione, fare solo l'attore non bastava. E così ha imparato a espandere il proprio corpo nei pupazzi di gommapiuma che in scena fa danzare, raccontare, trasformarsi in attori e personaggi a cui infondere vita.

di Sergio Lo Gatto

Nato in Brasile, Duda Paiva emigra ancora giovanissimo in Europa nel 1996, dove in Olanda si mette in cerca dei maestri che faranno di lui un talentuoso danzatore. Studia e lavora con Raz, Rogie & Company, Itzik Galili e Ron Bunzl. Da lì un'insospettabile tangente lo porterà a diventare, otto anni più tardi e in pochissimo tempo, uno degli artisti di teatro di figura più importanti al mondo. Ma nemmeno questo è del tutto esatto. Perché "teatro di figura" è un termine che a Paiva sta stretto. La specialità di questo artista sta proprio nel fondere l'animazione di pupazzi di gommapiuma alla danza, al mimo, al ventriloquio e all'irresistibile potenza comica che un corpo libero in scena riesce a generare.
Le tappe fondamentali del suo lavoro sono facilmente ricostruibili. Tutto comincia nel 2004 con il primo debutto da solista, *Angel*. La storia del sodalizio tra un vagabondo e un angelo in un vecchio cimitero di campagna. A fare da *coach* per l'animazione è nientemeno che Neville Tranter, fondatore del celebre Stuffed Puppet Theatre e tuttora uno dei maggiori innovatori del teatro di figura contemporaneo. Francia, Germania, Polonia, Repubblica Ceca, Slovenia, Ungheria, Belgio, Estonia, Croazia, Bulgaria, Spagna, Portogallo, Italia, Regno Unito, Svizzera, Norvegia, Turchia, Danimarca, Israele, Austria, Bolivia, Singapore, Brasile, Australia, La Réunion, Canada e Sudafrica: e lo spettacolo è tuttora in repertorio. Premiato praticamente in ogni occasione possibile, si tratta di uno dei più straordinari debutti di quest'ultimo decennio, che catapulta la neonata Duda Paiva Company in una girandola di successo con *Morningstar* (2006) e *Hamlet Cannot Sleep*. In *Love Dolls* (2009) si impone la presenza della danza come arte di raccordo tra mimo e figura e nel 2010 di questo spettacolo viene prodotto una sorta di *spin-off (Love Dolls 2)*, in cui la parte coreutica è ulteriormente accentuata, grazie all'intervento di una compagnia di danzatori olandesi. *Malediction* (2008) è, insieme ad *Angel*, uno degli spettacoli più amati; nei due anni successivi il repertorio si consolida e nel 2011 *Bastard!* debutta al CaDance Festival de L'Aia, là dove tutto era cominciato.
Una parabola indubbiamente sorprendente, che sembra disegnare il percorso famelico di una creatività alla ricerca di tutti i confini da sorpassare e, soprattutto, persa completamente nell'indagare un rapporto fondamentale, quello tra corpo e oggetto.

Pubblico in pellegrinaggio

Per capire qualcosa di più e provare a tracciare un ritratto non solo cronologico ma anche poetico, vado in cerca dell'occasione di un incontro dal vivo con Duda Paiva. E la dinamica di questo incontro si rivela illuminante fin dall'inizio. Nel settembre 2011, al termine della replica di *Bastard!* alla Salle du Mont Olympe, sulla collina che domina Charleville, devo attendere in un angolo del palco ché il folto pellegrinaggio del pubblico si esaurisca. Pellegrinaggio perché l'intera platea (una sala gremita di oltre trecento posti), la stessa che ha appena ricoperto di applausi il performer, ora in gruppi disordinati di una cinquantina di elementi vuole avvicinarsi al palco e toccare con mano quelle creature di gommapiuma, guardarle negli occhi, tastarle. E strappare un autografo e una fotografia a quello che, più che un artista teatrale, sembra più un divo del cinema o della tv. Lui, ancora sudato dopo una performance che lo ha visto moltiplicarsi in scena, non nega a nessuno un sorriso e due parole di sincero ringraziamento. Mi faccio poi riconoscere per "quello che voleva fare qualche domanda per *Hystrio*" e lui, con enorme cortesia e un po' d'imbarazzo, mi chiede di attendere ancora un paio di minuti che si cambi d'abito. Riappare di lì a poco e mi invita a seguire la compagnia, in rotta per una tavola imbandita. Mi prende per un braccio e mi trascina nel cortile, con una presa calorosa e disinvolta, tutta fisica, come se ci conoscessimo da tempo. Lì faccio la conoscenza di Marijana Mkolcic, Prisca Maas e Mark Verhoef, rispettivamente produzione, comunicazione e tecnico luci della Dpc. Insieme ad altri, riempiamo i posti di un furgone, lo stesso con cui da mesi la compagnia percorre le strade d'Europa, con davanti ancora diverse altre tappe. Duda e io saliamo dal portellone posteriore e ci sediamo in terra. Non faccio quasi domande. È lui a chiedermi che cosa ne pensi del suo spettacolo. Rispondo che è il primo suo spettacolo che vedo e che la cosa che mi ha colpito in assoluto è stata quella mezz'ora di pellegrinaggio del pubblico sul palco, al termine degli applausi. Sorride con innocenza e alza le spalle, come dicendo "non so neanche io che dirti, alla gente piaccio così tanto". Ho occasione di dirmi stupito delle sue doti di danzatore, che emergono anche da sotto una valanga così diversificata di mimo e lavoro con gli oggetti. Rendo merito anche a una indiscutibile *verve* attorale, da vero e proprio mattatore (*Bastard!* è un solo, è lui ad animare tutti gli altri personaggi: due anziani, un gatto e un'esilarante testa di cavallo che ogni tanto si impossessa della sua gamba) ed è da qui che riparto, chiedendo quale sia la differenza tra un attore e un pupazzo. Risponde con candore dicendo: «rimanere solo attore mi sarebbe sembrato un peccato». In questa frase sembra esserci molto del senso del suo lavoro, fermo al crocevia tra creazione (materiale) e sintesi (rappresentazione e performance).

Il furgone ci lascia dietro Place Ducale e camminiamo fino all'unico posto aperto a quest'ora, una paninoteca, dove consumiamo una cena frugale, seguitando a interrogarci su quale sia il limite espressivo di un corpo in scena e dove intervenga il desiderio di poter dire di più.

Neville Tranter, il maestro

Qual è l'istanza fondamentale del teatro di Duda Paiva? «Io tento di rappresentare le emozioni umane, quelle più semplici, più basilari, le pulsioni. Per questo uso materiali poveri, di riciclo, ma che hanno un gran potenziale di trasformazione. La gommapiuma è come l'animo umano, si lascia corrompere». In *Bastard!* c'è una sequenza che più delle altre sembra emblematica: Duda presta le gambe al pupazzo di una vecchietta, monca dalla vita in giù. Insieme creano una sorta di centauro che danza con una leggiadria indescrivibile, producendo nello spettatore una sensazione di forte contrasto, una forza appesa da un lato alla repulsione, dall'altro alla commozione. La performance sembra girare quasi sempre intorno a un'azione fondamentale, cioè l'interazione tra animatore e pupazzo, tirata qui fino all'eccesso, verso una vera e propria fusione, che inganna addirittura l'occhio.

Da questa riflessione condivisa arriva una domanda trabocchetto: in scena è l'attore che deve diventare un pupazzo o il pupazzo che deve diventare un attore? «È il pupazzo che deve diventare danzatore», mi zittisce senza un attimo di esitazione. E in questa risposta si spande tutta la materia di ricerca che unisce l'esperienza coreografica alla sperimentazione sul teatro di figura. Quella materia la cui evidenza fugge a qualsiasi semplice cronologia perché riguarda un percorso intimo di creazione, un'indagine che procede lungo la linea di una contraddizione di fondo: la coreografia è l'iperbole del lavoro sul corpo, mentre quello che chiede l'animazione è l'annullamento del performer.

In questa logica del contrasto trova senso la filiazione diretta tra il lavoro di Neville Tranter e quello di Duda Paiva, che in lui riconosce un maestro fondamentale. È un lavoro di «aggiunta silenziosa», dice Duda mentre dividiamo un'ultima birra: «Soprattutto se sei bravo, l'animazione di per sé al pubblico può bastare», dice lui senza modestia. Potrebbe insomma essere sufficiente essere un ottimo illusionista, sempre per l'antica legge secondo cui l'occhio di uno spettatore brama segretamente d'essere ingannato: «Stai animando qualcosa che prima era morto, e non è poco. Ma è la narrazione che fai per immagini a dare spessore a quello che accade in scena». Un discorso drammaturgico di grande raffinatezza. «Neville – continua Duda – è come un padre spirituale. Mi ha insegnato tutto. Tutto. Dai materiali alle motivazioni. Lui è in grado di far passare attraverso la propria presenza e quella dei suoi pupazzi un ragionamento sulla funzione di persuasione che il teatro possiede in potenza. Ma devi essere in grado di farti da parte come performer, di consegnare tutto ai pupazzi e poi aggiungere un messaggio. Non è un trucco magico. È una tecnica». ★

In apertura, Duda Paiva in *Bastard!* (foto: Lorenzo Passoni); in questa pagina, una scena di *Malediction* (foto: Kjartan Bjelland).

Emma Dante, Babilonia e Teatro Sotterraneo le nuove fiabe del teatro di ricerca

Dalla Socìetas Raffaello Sanzio a Emma Dante, non sono molti gli artisti del teatro di ricerca che si sono cimentati col teatro per l'infanzia negli ultimi vent'anni: ingiustamente ritenuto "genere minore", offre invece molto materiale alla sperimentazione, come dimostra il recente impegno del Teatro delle Briciole con Babilonia Teatri e Teatro Sotterraneo.

di Nicola Viesti

Un bambino chiama disperato i suoi genitori. Sentiamo la voce che si fa sempre più vicina e infine ci appare su di un albero, sospeso nel vuoto. Un'immagine straordinaria e indimenticabile, come fantastico era lo spettacolo che la conteneva, l'ormai mitico *Hansel e Gretel* firmato da Romeo Castellucci per la Socìetas Raffaello Sanzio nella versione, irripetibile, creata per il Teatro Valle di Roma. E certo non possiamo dimenticare un altro capolavoro, il *Buchettino* da Perrault, concepito da Chiara Guidi sempre per la Socìetas. Ormai un classico, ancora molto richiesto a quasi vent'anni dal debutto, grazie al quale spettatori di ogni età, accucciati in cinquanta lettini in una casetta di legno, si lasciano prendere dalla malìa del racconto, dalla voce multiforme della narratrice, mentre l'emozione e la paura crescono sollecitate dai misteriosi rumori del bosco e dei suoi abitanti che circondano dall'esterno l'affascinante e inquietante costruzione.

Una scena dedicata anche all'infanzia è stata, dagli inizi degli anni Novanta, una costante nel lavoro del nostro *ensemble* teatrale più conosciuto internazionalmente – ambasciatore all'estero del nostro teatro *tout court* – una sigla celebre per la potenza delle visioni e per la "crudeltà" di un linguaggio sempre spiazzante e spesso sconvolgente. Un impegno che – anche se nel suo aristocratico isolamento – ha contribuito a gettare un sasso nello stagno del nostro, perlopiù placido, teatro ragazzi, dimostrando alcune fondamentali cose. La prima è che non bisogna temere di affrontare l'autentico significato della fiaba, il suo senso più profondo che, come ormai si dovrebbe sapere, non è conciliante e non è "buono" ma spesso è spietato, di una spietatezza però liberatoria e ricca di senso. La seconda è che non basta per uno spettacolo sollecitare l'immaginazione, ma la messa in scena stessa può porsi come esperienza da vivere, come possibilità per il bambino di farsi egli stesso protagonista del racconto ed elemento attivo della rappresentazione. E la

Ina pertura, *La repubblica dei bambini*, di Teatro Sotterraneo (foto: Elisa Contini); in questa pagina, *Baby don't cry*, di Babilonia Teatri (foto: Marco Caselli Nirmal).

terza riflessione riguarda direttamente l'artista, la capacità che deve possedere di essere sempre se stesso, di potersi confrontare con la scena per l'infanzia senza "tradire" minimamente la propria poetica e il proprio linguaggio.

Cenerentola e Biancaneve a Palermo

L'apparizione della Socìetas nell'ambito del teatro ragazzi non suscitò particolari entusiasmi: troppo radicali le scelte di rappresentazione, troppo costosi gli allestimenti che mettevano in risalto la povertà, spesso imbarazzante, di quelli altrui, troppo l'interesse del pubblico e della critica (e qui dobbiamo stigmatizzare l'atteggiamento della critica italiana perlopiù latitante nel considerare un genere spesso in grado di fornire prove di rilievo). E un po' di perplessità ha accolto, ancora oggi, il debutto di un'altra artista di grande carattere come Emma Dante che sembra ormai provare gran gusto e curiosità a cimentarsi con le fiabe più note, senza rinunciare al potente e dolente mondo palermitano abitato da figure ai margini per cui è diventata famosa. D'altronde *Cenerentola* e *Biancaneve* - diventate per l'occasione *Anastasia, Genoveffa e Cenerentola* e *Gli alti e bassi di Biancaneve* - sembrano scritte proprio per avere come protagonisti principi tamarri che, in preda a eccessi amorosi, si scatenano in danze al ritmo di *Perdere l'amore* di Massimo Ranieri o giovani eroine, scettiche e con i piedi per terra, che non soccombono a matrigne del sud pasticcione che, più che cattive, sono l'emblema di atavici vizi e pregiudizi. Prove, quelle della Dante, accolte da grandissimo successo di pubblico, anche questa volta equamente suddiviso tra grandi e piccini.

Due *outsider* di lusso quindi, la Socìetas e la regista siciliana, alle prese con una spettacolarità di segno particolare ma che costituisce uno dei modi possibile di fare teatro. E comunque non le sole incursioni nella scena per piccini, in circa quarant'anni, da parte di compagnie normalmente interessate agli adulti. Incursioni, c'è da sottolineare, che di solito non hanno lasciato tracce significative a parte il bellissimo – ormai un vero classico – *Romanzo d'infanzia* dei danzatori Michele Abbondanza e Antonella Bertoni in collaborazione però con Bruno Stori e Letizia Quintavalla, maestri indiscussi del genere.

Sembrava – almeno sino a una decina di anni fa – che il frastagliato universo della scena infantile, costituito da una miriade di formazioni di diverso livello, si stesse avvitando su se stesso, per un eccesso di auto referenzialità e di mancanza di rinnovamento – anche generazionale – che avrebbe potuto metterne in pericolo addirittura l'esistenza. Da qualche tempo l'intelligenza e il continuo desiderio di sperimentare – le migliori compagnie di teatro ragazzi sono tra le più grandi sperimentatrici della scena italiana – hanno reso possibile un soffio di rinnovamento. Scelte opportune e coraggiose come, ad esempio, la creazione di un Premio Scenario per l'infanzia hanno sollecitato giovani – o addirittura giovanissimi – artisti a cimentarsi nell'impresa con risultati di tutto rispetto. E da due anni il Teatro delle Briciole sta provando a diversificare le proprie scelte produttive confrontandosi con i migliori gruppi dell'ultima onda teatrale.

Le buone provocazioni

«Dal 2010 il Teatro delle Briciole ha deciso di guardare verso orizzonti più vasti – sottolinea infatti Alessandra Belledi dello Stabile di Innovazione parmense – In questa ottica abbiamo sondato nuove possibilità come l'affidare a sigle giovani, ma ormai consolidate e conosciute per il loro lavoro per gli adulti, come Babilonia Teatri e Teatro Sotterraneo, progetti per i piccoli. Abbiamo garantito la massima autonomia a condizione che fosse posto al centro del progetto la relazione con l'infanzia e con il territorio. Certo conoscevamo bene il lavoro di entrambi e la sintonia è subito scattata, ma non davamo nulla per scontato». Un esito estremamente interessante in ambedue i casi, con Babilonia Teatri che, per realizzare il suo spettacolo avente per tema il pianto, *Baby don't cry*, ha incontrato, in vari laboratori, tanti bambini nelle scuole cercando di penetrare in profondità nel loro mondo; mentre *La repubblica dei bambini* risulta sorprendente, forse il miglior spettacolo mai realizzato da Teatro Sotterraneo. E, cosa fondamentale, ciascun gruppo ha portato nelle rappresentazioni gli stessi segni e le stesse poetiche con cui sono da tempo apprezzati e conosciuti.

«Sia Babilonia Teatri che Teatro Sotterraneo, – continua la Belledi – hanno declinato varie possibilità di approccio alla realtà producendo lavori diversissimi che il Teatro delle Briciole ha fatto propri, inserendoli pienamente nella storia della nostra compagnia, che è lunga e ricca di momenti importanti. Siamo riusciti così a far convivere più anime e questo fa bene al teatro in generale e a quello rivolto ai ragazzi in particolare. Certo sono artisti che hanno accettato di mettersi in gioco e per loro non è stato certo facile. Per il bambino ogni valido spettacolo a lui dedicato costituisce una specie di percorso di iniziazione. Possiamo azzardare a dire che, questa volta, anche chi ha creato per lui si è misurato, con umiltà e determinazione, con un proprio personale percorso di crescita».

Un'operazione necessaria quindi, oltre che stimolante, in quanto mai come in questi anni il mutamento è veloce e specialmente i più piccoli sono i più esposti al cambiamento. In questo senso la scelta delle Briciole non è solo un'avventura produttiva, ma è anche una possibilità di indagine sul contemporaneo infantile, su ciò che lo caratterizza e circonda che, molto spesso, viene dato per scontato o già conosciuto. Forse una "provocazione in senso buono" che, comunque, dei frutti comincia a darli, anche a livello di una nuova dimensione di visibilità. Di recente l'interesse della critica verso il teatro ragazzi – anche e soprattutto grazie alla scelta del Teatro delle Briciole – sembra finalmente sollecitato e si moltiplicano gli articoli e le riflessioni su di una realtà molto attiva della nostra scena, forse per troppo tempo ritenuta di modesta complessità o non meritevole della necessaria attenzione. ★

Il primo ricordo che ho di Muta Imago è luminoso, violento, primordiale. Un riquadro di sabbia, la luce radente di alcune lampadine, spari, granate, rumori di guerra, un uomo in piedi, spaesato. Si intitolava *Lev* il primo lavoro che ho visto di Muta Imago. Non ancora un lavoro, a dire il vero: uno studio di una ventina di minuti, presentato in un concorso. Una di quelle occasioni in cui in un'Italia già a corto di risorse riusciva ad aprire finestre di visibilità per talenti che meritavano luce. In quello scorcio del 2007, tra Castiglioncello e il Teatro India a Roma, in un'edizione particolarmente fortunata del Premio Cappelletti-Tuttoteatro.com, la luce appunto di Muta Imago mi aveva impressionato. Non solo la batteria di riflettori accecanti, puntati, alla fine, contro di noi spettatori. Ma la luce elemento plastico per la scena. Al chiarore di quelle lampadine, ondeggianti su lunghi fili, acquistava corpo e volume la sabbia sollevata dalla battaglia. E in quel pulviscolo si disegnava il personaggio che Claudia Sorace e Riccardo Fazi avevano posto al centro del loro racconto di mute immagini.

Muta Imago. «Il nome l'avevamo scelto molto presto, quasi a tavolino. Sarà stato il 2004, avevamo 24 anni, volevamo parlare una lingua internazionale» racconta Claudia. «L'inglese non ci apparteneva, ci era più familiare il latino. E poi dalle finestre di casa mia a Roma si vedevano rovine e vecchi acquedotti. Ho sempre convissuto con i resti dell'antico. Muta Imago in latino vuol dire *ritratto silenzioso*. Ci è parso che contenesse qualcosa del mistero che cominciavamo a indagare. Ci guardavamo attorno e vedevamo figure che significavano senza avere neppure bisogno di parlare, figure che in sé ospitavano un mondo».

Un uomo, il suo ritratto silente. Ma in *Lev* c'erano pure suoni, e anche molti. Una partitura complessa da cui ogni tanto emergeva il gracidìo della radio che trasmetteva cronache d'epoca (era il lancio dello sputnik sovietico), su vecchi dischi graffiati risuonavano pianoforti, e una voce *off*, quella di un medico, prescriveva azioni, compiti, o poneva domande. Lev Zasetsky era un soldato russo. Colpito alla testa da una pallottola era sopravvissuto, ma aveva perduto la memoria, ovvero l'identità, tutto se stesso. A quelli di Muta Imago l'idea di evocarlo era nata aprendo una pagina del diario che Zasetsky, paziente del neuropsicologo Alexander Luria, aveva tenuto per documentare la propria riemersione verso l'umano.

Muta Imago, ciò che resta dell'antico

I protagonisti della giovane scena/39 -«Dalla finestra di casa mia si vedevano rovine e vecchi acquedotti romani. Ho sempre convissuto con i resti dell'antico», racconta Claudia Sorace, regista del gruppo che così spiega il nome latino, indicativo di una precisa poetica, che caratterizza il lavoro del gruppo romano da *(a+b)*^{3} fino al più recente progetto *Displace*.

di Roberto Canziani

In apertura, *La rabbia rossa* (foto: Luigi Angelucci); in questa pagina, un'immagine di *(a+b)³* e il gruppo Muta Imago.

La *Trilogia della memoria*

Lev, peraltro, non era il loro primo lavoro. Il gruppo, nato tre anni prima, nel 2004, poteva compilare già una corta teatrografia di episodi performativi ed embrionali. *Comeacqua* (2006) era davvero un esperimento, con la sua pretesa d'indagare stati solidi, liquidi, gassosi, e sacchetti pieni d'acqua sospesi sopra le teste dei due performer, Glenn Blackhall e Fabio Ghidoni, che assieme a Sorace, Fazi e Massimo Troncanetti, formavano allora il gruppo. Anche il prodotto successivo, a cui dava titolo addirittura una formula, *(a+b)³*, rispondeva a un dettato sperimentale: chi saranno quelle due figure - a e b, femminile e maschile - che si perdevano, si cercavano, si ritrovano? Forse erano Orfeo e Euridice.

«All'origine di nostri spettacoli c'è sempre una scintilla immaginativa: le pagine di un libro aperto magari per caso, come il diario di Zasetsky, o il ricordo di un'antica leggenda che qualcuno ti ha rammentato, o ancora le risonanze di un nome, come una *madeleine* proustiana, quella stessa che dà il titolo a un altro nostro lavoro», precisa Claudia che nel gruppo è regista, anche se questa definizione, così solida e storicamente fondata, non inquadra con esattezza il ruolo che Sorace si è riservata. «Mi interrogo spesso, ultimamente, su cosa significhi essere regista. Rispondo a me stessa dicendo che mi occupo della ricchezza di stimoli che deve avere un progetto, lo seguo, lo curo. Chi elabora i testi, e gioca con le parole e le loro ramificazioni è invece il drammaturgo, Riccardo Fazi. C'è poi il contributo degli attori. L'idea di un "collettivo" è molto distante da noi, che crediamo invece a un lavoro di specializzazione in cui il singolo e ogni singolo aspetto viene valorizzato».

Posta accanto a *(a+b)³* e *Lev*, *Madeleine* disegnava una trilogia. In questa forma i tre spettacoli sono stati presentati per la prima volta assieme nell'edizione 2010 del MittelFest di Cividale. Ma la *Trilogia della memoria* non era un album nato da un preventivo progetto, erano piuttosto elementi, avvicendati nel tempo, che stabilivano relazioni tra di loro. Dove finiva l'uno, cominciava l'altro. Luoghi e situazioni prima rimasti oscuri, chiedevano di essere indagati.

«Solo alla fine, giunti al terzo capitolo, abbiamo scoperto che si trattava di un grande romanzo. Era un'unica strada, un'identica direzione che ci portava verso il pozzo profondo, l'incubo nero di *Madeleine*». Dal buio di quello spettacolo emergevano figure, ricordi, profili vaghi, evanescenti. «Ciò che tentavamo di fare non era raccontare una storia, ma far provare agli spettatori l'esperienza del personaggio, dando loro modo di entrare nella sua testa. Lo avevamo fatto con *Lev*, lasciandoli nell'impossibilità di afferrare un nome, di ricordare un volto. Lo approfondivamo in *Madeleine*, spettacolo che intratteneva sicuri legami con il mondo di Hitchcock. E metteva perfino un po' paura».

Sulle macerie del mondo

Nel 2010 la *Trilogia della Memoria* si conclude per lasciare spazio a un altro progetto, anch'esso tripartito. «Sì, ma le tre tappe di *Displace* sono qualcosa di diverso. Sono una scansione, un costruire a pezzi che parte da una decisione precisa e fissa dei tempi. Volevamo raccontare il conflitto insanabile tra noi e il mondo che ci circonda. Volevamo reagire in maniera forte al senso di intimità e delicatezza interiore che avevamo raggiunto in *Madeleine*. Questa reazione è stata la rabbia. In *La rabbia rossa* – prima parte di *Displace* – abbiamo deciso di lavorare su questo primo sentimento, quello che esplode da una sensazione di scomodità e inadeguatezza, dall'incapacità di trovare un posto in questo mondo». Primo sentimento a cui si è aggiunta la seconda tappa – *Rovine* – dove però si capisce che quel mondo è anche passato, definitivamente perduto. «È perduto, e l'abbiamo capito nel momento in cui davanti a noi si è ripresentato il mito. In questo caso *Le Troiane* di Euripide. Più *Displace* si andava componendo e più sentivamo che il nostro progetto si consolidava drammaturgicamente attorno a quel testo antico. In che relazione ci troviamo con le macerie del mondo? Nella stessa in cui la tragedia si lascia alle spalle Troia, cimitero in fiamme. E le navi che si profilano nel nostro futuro, verso quale orizzonte ci porteranno? Migliore o peggiore? È questa la domanda, il territorio scomodo, fatto davvero di macerie, dentro il quale si muovevano le quattro performer di *Rovine*».

A passato e presente, i Muta Imago aggiungono infine un epilogo, ipotesi di futuro, che completa *Displace* in tutta la sua estensione. «Al termine del percorso le tre parti si sono composte in *Displace*, versione presentata lo scorso autunno a RomaEuropa. Nell'allestirla abbiamo lasciato volutamente zone opache. Non spieghiamo ogni cosa e ogni dettaglio. Pensiamo che il contributo immaginativo del pubblico sia importante. L'idea è di costruire assieme il senso di uno spettacolo. E provare insieme a capire cosa fare di questo mondo. Ricomporre le sue rovine? Distruggerle fino in fondo? Forse c'è una possibilità di salvezza». ★

Muta Imago si è formato a Roma nel 2004. Progetto di ricerca guidato da Claudia Sorace (regista) e Riccardo Fazi (drammaturgo e *sound designer*), il gruppo ha prodotto in questi anni spettacoli, performance, installazioni. La trilogia formata da *(a+b)³* (2007), *Lev* (2008), *Madeleine* (2009) li ha portati all'attenzione dei festival europei, con repliche anche a Teheran, Beirut e Tel Aviv. Nel 2009 hanno conquistato un Premio Speciale Ubu, insieme ad altre realtà emergenti, protagoniste del rinnovamento della scena romana. Il progetto biennale *Displace* (2011) ha avuto un primo esito, lo scorso autunno a RomaEuropa, e verrà riproposto nel 2012 alle Colline Torinesi.

(foto: Fabio Lovino)

The coast of utopia: l'invincibile fragilità umana tra ideologie e rivoluzioni (im)possibili

Risale al 2002 la prima messa in scena della grandiosa trilogia di Tom Stoppard (cfr. *Hystrio*, n. 4.2002): sul palco del londinese National Theatre prese vita il dinamico e policromo affresco di un'epoca unica e ineguagliata, attraversata dal desiderio – e dalla certezza – di poter cambiare il mondo. Un'epoca dominata dall'utopia – appunto – che il drammaturgo inglese, arguto e incisivo, racconta nelle sue grandezze e nelle sue meschinità, mescolando eventi storici e vicende intime di personaggi quali Bakunin, Turgenev, Belinskij e, soprattutto, Aleksandr Herzen, scrittore e uomo politico. Trentacinque anni di storia russa ed europea – dal 1833 al 1868 – che condensarono pensieri e fermenti che riuscirono, sul lungo periodo, a modificare sistemi politici e raffigurazioni del mondo. I sentimenti, però, insinua Stoppard, non cambiano e, dunque, amore, gelosia, affetto filiale, invidia, possessività, dedizione, tracciano una mappa dell'animo umano assolutamente atemporale e simmetrica a quella disegnata dalla filosofia. Il drammaturgo inglese, insomma, rivela l'invincibile fragilità umana sotto il travestimento delle ideologie e delle teorie rivoluzionarie, restituendo la fisionomia più genuina di uomini che seppero, effettivamente, gettare fertili semi di cambiamento. È indubbio, dunque, il merito di Michela Cescon che, nelle insolite vesti di produttore, ha portato questa densa e stratificata opera in Italia, realizzando così lei stessa una piccola utopia: allestire uno spettacolo-kolossal con una trentina di attori impegnati in un'ottantina di parti e svariati tecnici nel panorama teatrale italiano dominato dal monologo minimalista.

Marco Tullio Giordana ha accettato la sfida di dirigere i tre drammi – ciascuno concluso in se stesso, pur disegnando insieme una parabola esemplare – contando su un cast formato perlopiù da giovani e innestando i *plays* su una scenografia agile e sobria eppure fortemente evocativa. Pochi arredi di scena – un lungo tavolo mobile, qualche sedia, una poltrona, una scrivania – e l'utilizzo di sipari bianchi che chiudono il palcoscenico, consentendo di agire spesso in proscenio e suggerendo gli spostamenti geografici e temporali con suggestive proiezioni. La maggiore familiarità con il linguaggio cinematografico, poi, guida Giordana nel ritagliare con pannelli neri veri e propri *frames* che inquadrano duetti e brevi monologhi, oppure nel dirigere la recitazione secondo i movimenti di un'immaginaria cinepresa. Un disegno registico essenziale che, anziché sovrapporsi al testo, ne consente il fluido dispiegarsi, non complicandone bensì chiarendone la complessa struttura, caratterizzata da inattesi *flashback* e circolarità. Una regia discreta benché solida anche nella direzione del folto – e,inevitabilmente, diseguale – cast, nel quale spiccano l'Herzen allo stesso tempo appassionato e dolente di Luca Lazzareschi; il Bakunin infantile ed energico di Denis Fasolo; il candido ma disincantato Belinskij di Corrado Invernizzi; la Nataljia Herzen, passionale e sognante, incarnata da Roberta Caronia. E, ancora, l'esperta e autorevole presenza scenica del veterano Bob Marchese.

Tutti attori, molti dei quali impegnati in più ruoli, che compaiono ciascuno almeno in due delle parti della trilogia: si inizia con *Viaggio*, incentrato sulla scoperta della "missione rivoluzionaria" di Michail

Bakunin e sulle vicende della sua ricca ed estrosa famiglia. Si continua con *Naufragio*, dedicato all'illusione – politica e familiare – di Herzen, giunto nel 1848 nella Parigi della repubblica per diventare suo malgrado spettatore impotente del fallimento di quella rivoluzione e, soprattutto, del suo matrimonio. La seconda parte si conclude dunque con la tragedia cui allude il titolo, una piccola catastrofe cui si tentano di contrapporre approssimate strategie di sopravvivenza sperimentate poi in *Salvataggio*, il terzo capitolo dell'opera, che si conclude, specularmente all'inizio della trilogia, con una scena familiare bucolica e apparentemente serena. Apparentemente, poiché, ammonisce Stoppard, non esiste rimedio all'inquietudine dell'uomo. *Laura Bevione*

THE COAST OF UTOPIA*, Viaggio-Naufragio-Salvataggio*, di Tom Stoppard. Traduzione di Marco Perisse e Marco Tullio Giordana. Regia di Marco Tullio Giordana. Scene e luci di Gianni Carluccio. Costumi di Francesca Sartori ed Elisabetta Antico. Musiche di Andrea Farri. Con Andreapietro Anselmi, Ludovica Apollonj Ghetti, Francesco Biscione, Giuseppe Bisogno, Roberta Caronia, Paola D'Arienzo, Luigi Diberti, Denis Fasolo, Selene Gandini, Corrado Invernizzi, Erika La Ragione, Luca Lazzareschi, Sara Lazzaro, Tatiana Lepore, Alessandro Machia, Bob Marchese, Giorgio Marchesi, Valentina Marziali, Marit Nissen, Davide Paganini, Fabrizio Parenti, Irene Petris, Odette Piscitelli, Marcello Prayer, Edoardo Ribatto, Gabriella Riva, Nicolò Todeschini, Sandra Toffolatti, Giovanni Visentin. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di TORINO - Teatro di ROMA - Zachàr Produzioni di Michela Cescon, ROMA.

IN TOURNÉE

Curino, mal di fabbrica di Eternit si muore

MALAPOLVERE, di e con Laura Curino. Scene e video di Lucio Diana. Luci di Alessandro Bigatti. Musiche di Roberto Negro. Prod. Fondazione Teatro Stabile di TORINO - Associazione Culturale Muse, TORINO.

IN TOURNÉE

Tremila morti, cifra destinata ad aumentare, almeno fino al 2020. Parliamo delle vittime del mesotelioma, un cancro implacabile causato dall'inalazione della polvere candida d'amianto. Una sostanza che, per decenni, ha avvelenato l'aria e l'acqua di Casale Monferrato, sede dell'Eternit, fabbrica leader nella produzione di amianto, di proprietà belga-svizzera. Laura Curino, traendo spunto dal libro-inchiesta pubblicato nel dicembre 2010 dalla giornalista Silvana Mossano, ha scelto di raccontare la tragedia di una città ma, in primo luogo, la forza e il coraggio dei suoi abitanti che, intentando causa ai proprietari dell'Eternit, hanno dato vita a un processo che entrerà nella storia, per i suoi numeri e, soprattutto, per il suo significato simbolico. L'attrice torinese ha scelto di narrare la storia dell'Eternit secondo una modalità per lei nuova: non dando voce alle persone bensì a "cose", testimoni apparentemente insensibili della tragedia che si stava abbattendo su Casale. Le biciclette degli operai e la statua di Carlo Alberto, l'acqua del Po e il Castello che domina la città, l'imponente torre e gli elettrodomestici di casa: oggetti che riflettono l'espandersi del contagio e la presa di coscienza della sua reale causa da parte dei casalesi attoniti. A collegare le diverse "testimonianze", la cronaca del difficile iter che ha condotto al processo contro l'Eternit. E, a evocare speranze tradite, angosce, dolori, ansia di giustizia degli abitanti di Casale, gli splendidi video, che scorrono sui pannelli di fondo. Una scenografia essenziale e suggestiva, movimentata dalla stessa Curino, che sposta, apre e chiude i pannelli, vi si nasconde così da creare giochi di ombre. Giochi mai leziosi né di maniera, però, in uno spettacolo che, al contrario, aspira a quel rigore che solo può ritrarre efficacemente una tragedia immane. *Laura Bevione*

Infinita (foto: Slike Meyer).

Familie Flöz: l'*Infinita* poesia della nascita e della morte

INFINITA, di e con Björn Leese, Benjamin Reber, Hajo Schüler, Michael Vogel. Regia di Michael Vogel e Hajo Schüler. Scene di Michael Ottopal. Costumi di Eliseu R. Weide. Luci di Reinhard Hubert. Musiche di Dirk Schröder. Video di Silke Meyer e Andreas Dihm. Maschere di Hajo Schüler. Prod. Familie Flöz, BERLINO - Admiralspalast, BERLINO - Theaterhaus STUTTGART.

La nascita e la morte. Di questo racconta *Infinita*, che la Familie Flöz ha presentato al Teatro Astra di Torino strapieno di spettatori entusiasti. Sì, racconta, ma senza parole, come è nella cifra di questo straordinario *ensemble* tedesco. In scena solo corpi e volti coperti da stralunati mascheroni oblunghi che magicamente prendono le più svariate espressioni in un gioco di suggestioni visive che nasce dalle formidabili capacità mimiche degli interpreti. È estremamente filosofico e profondo *Infinita*. Diverso dalla malinconica poesia di *Ristorante immortale* e di *Teatro Delusio* o dal divertente gusto *thriller-splatter* di *Hotel Paradiso*. In comune rimane il sottile struggimento per il tempo che passa, ma qui si va alla radice della questione, isolandone l'alfa e l'omega, i primi e gli ultimi istanti di vita. Si comincia e si finisce con un funerale di *silhouette* in un raffinato gioco d'ombre. Nel mezzo si alternano una serie di quadri sull'infanzia e sulla vecchiaia. Un vecchio sulla sedia a rotelle, un bebè che gattona e poi impara a camminare, piccole prepotenze fra bambini, una commovente coppia di anziani ex musicisti con lui che viene parcheggiato all'ospizio. E poi ancora dei bambini alla scoperta del sesso con volti da porcellini e la vita degli anziani in casa di riposo, mentre si dibattono tra *amarcord*, amori tardivi, padelle e pannoloni. Con ironia e poesia. Intorno a loro lo spazio si trasforma con essenziale efficacia: le costruzioni ai lati della scena diventano cappelle cimiteriali, casette, casa di riposo, insieme a oggetti scenici "fuori misura" (giganteschi tavoli e sedie) come li vedrebbero dei bambini alle prese con i primi passi. Infanzia e vecchiaia si somigliano, anche se il delicatissimo e divertente gioco di relazioni, gesti e azioni rappresenta nel primo caso la vitalità di chi ha ancora tutto davanti, mentre nel secondo il dolce, a volte bisbetico struggimento di chi sente approssimarsi la fine. Come è giusto che sia. *Claudia Cannella*

TORINO

Nel fortino-zigurrat l'Edipo pop dei Marcido

EDIPO RE, da Sofocle. Adattamento drammaturgico, traduzione e regia di Marco Isidori. Scene e costumi di Daniela Dal Cin. Con Marco Isidori, Lauretta Dal Cin, Maria Luisa Abate, Paolo Oricco, Stefano Re, Valentina Battistone, Virginia Mossi. Prod. Teatro Stabile di TORINO - Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, TORINO.

IN TOURNÉE

Ecco un intelligente esempio di come la tragedia greca possa essere ancora un attuale strumento per penetrare le estetiche del nostro tempo. L'*Edipo re* dei Marcido, in un serrato racconto di ottanta minuti, rappresenta un affresco capace di mescolare l'immortalità del mito con il ritmo della frase e l'immagine del contemporaneo. Complice, come sempre per i Marcido, una spettacolare e funzionale scenografia di Daniela Dal Cin, che diventa "il" personaggio in più dello spettacolo, capace di riempire lo spazio di contenuti, esistendo dunque di per sé, quasi fosse un'installazione, in grado di dialogare costantemente con le presenze attorali che la popolano e, in maniera traslata, con il pubblico.
Stavolta la Dal Cin ha pensato e realizzato una sorta di *zigurrat* che occupa il palcoscenico in tutta la sua larghezza e si slancia verso l'alto, un richiamo ancestrale fortissimo. Ma la costruzione, una volta vissuta, appare anche una specie di "fortino" che custodisce gli inconfessabili segreti di Edipo, le contraddizioni della sua anima, le inquietudini che accompagnano ascesa e caduta umana. Praticamente tutta la vicenda viene narrata dalla sottile striscia che occupa il piano superiore dell'architettura, dove tutti sembrano in bilico sul baratro delle rispettive coscienze. Esseri umani e artigianali, bellissime nella loro apparente semplicità, macchine teatrali si fronteggiano in un crescendo emotivo che culminerà nella discesa a terra, fino al proscenio, dell'eroe ormai sconfitto dal destino.
Edipo (Marco Isidori), uomo storto che non si accorge di esserlo, è vestito in jeans, maglioncino e giacca puntellata da una miriade di mollette variopinte, Giocasta (Lauretta Dal Cin) è una farfalla imprigionata nel suo bozzolo, gli altri – insieme coro e personaggi – sono vestiti con completi sartoriali sporcati da applicazioni sulla stoffa, colori che ben si amalgamano con quelli del palazzo-fortino. Il viaggio dentro al testo è un altro punto di forza dello spettacolo: chiarissimo, essenziale, un racconto che illustra nitidamente e senza sbavature i passaggi fondamentali della vicenda. La misura della recitazione sembra di un mezzo tono sopra le righe, ma va bene così, perché è tenuta dall'inizio alla fine con mirabile coerenza e tutti (a cominciare dal notevole Tiresia di Maria Luisa Abate) ci credono. Insomma, è un Edipo pop, nel senso più nobile del termine, poiché lo spettacolo rende popolare, comprensibile, affascinante, uno dei miti fondanti della cultura occidentale. **Pierfrancesco Giannangeli**

Un dramma didattico sull'avidità dell'uomo

TERRES!, di Lise Martin. Regia di Nino D'Introna. Musiche di Patrick Najean. Con Maxime Cella, Thomas Di Genova, Alexis Jebeile, Sarah Mancuse. Prod. Théâtre Nouvelle Génération/Centre Dramatique National de Lyon, LIONE.

Il desiderio di possesso e l'avidità che macchiano l'indole umana sono al centro di un breve apologo, ironico e sferzante, destinato ai ragazzini e non solo. Il testo di Lise Martin è tradotto sulla scena dall'attore e regista Nino D'Introna, torinese da qualche anno prestato alla Francia e ora di nuovo, seppur temporaneamente, a casa, grazie al progetto di collaborazione transfrontaliera Alcotra, che ne ha sostenuto l'ospitalità nel cartellone della Fondazione Tpe. Cooperazione e amicizia sono sostantivi che, invece, non rientrano nel lessico di Ketal, uno dei due protagonisti dello spettacolo, messosi alla ricerca di una sorta di paradiso terrestre. Un quadrato ricoperto da impalpabile sabbia gialla, dove l'uomo giunge in compagnia dell'ingenuo Aride, incontrato per caso e proditoriamente convinto a trasportare il pesante bagaglio che il primo ha con sé. Benché il lembo di terra rechi la scritta "proprietà privata", Ketal se ne proclama unico proprietario e non esita a ricorrere alla violenza allorché un terzo uomo viene a reclamarne la proprietà. Da questo episodio, la situazione degenera fino allo scoppio di una guerra sanguinosa, cui assistono increduli il candido Aride e una viaggiatrice, una donna il cui destino si incrocia con quello dei due uomini senza riuscire, tuttavia, a modificarne la natura esiziale. Un piccolo dramma didattico, dunque, che mostra quanto gli uomini siano "lupi" e incapaci di reale condivisione e solidarietà e, per questo, destinati a sterminarsi a vicenda. D'Introna e i suoi quattro bravi interpreti ci insegnano tutto questo con ironia e poesia, intrecciando favola e pragmatismo, riuscendo, così, a veicolare efficacemente l'ammonimento a non sottovalutare l'istinto alla proprietà e alla violenza insito in ogni uomo. *Laura Bevione*

Autobiografia di madre alla fine della vita

IL DIARIO DI MARIA PIA. ***Una commedia neoplastica***, testo e regia di Fausto Paravidino. Con Fausto Paravidino, Iris Fusetti, Monica Samassa. Prod. Fondazione Teatro Regionale Alessandrino, ALESSANDRIA.

IN TOURNÉE

Percepire il senso del tutto nell'esperienza del nulla, la sensazione del pieno nell'attraversamento del vuoto. L'ultimo lavoro di Fausto Paravidino trasfigura una tragedia privata, la morte della madre, nei toni di una commedia (come il titolo suggerisce) nel senso dantesco della parola, perché, invece, un forte senso del tragico pervade tutto il testo, che si lascia bagnare dall'ambiguità dell'esistere. In questo territorio liminare, la quotidianità incontra la trascendenza, il dolore si fa leggerissimo: quanto più si avvicina la morte, tanto più si divora la vita. Rielaborando il diario che la madre gli ha dettato su consiglio del medico, come terapia antidepressiva, Paravidino rimanda a Svevo e all'uso catartico del flusso di coscienza. La storia è quella di una donna che, nonostante in due anni di malattia si fosse preparata ad accettare la morte, si accorge che il corpo sta autonomamente combattendo per la vita. È l'imprevisto, il pendio che la fa scivolare in una sorda disperazione. Nella scrittura però la sofferenza si fa *logos*, emersione di quello scarto tragico tra volontà e necessità in cui si assaggia la vertigine del vuoto, fino al naufragio in un mare d'ovatta. Attorno all'altare su cui si consuma il sacrificio della malata, una volubile giostra di personaggi, tra cui lo stesso autore che sulla scena è se stesso, e Iris Fusetti, moltiplicata in quattro donne, sono tutti impreparati ad attribuirsi un ruolo in quel dramma, se non s-drammatizzandolo. La rappresentazione iper-naturalistica della malattia è risolta dalla buona prova di Monica Samassa nel ruolo di Maria Pia. D'altronde, se è vero che la morte è "teatralmente interessante", non lo è meno quando viene esibita in una radiografia del reale, che svela troppo e cela poco. *Filippa Ilardo*

Fatzer Fragment/ Getting lost faster **(foto: Andrea Macchia).**

Torino/Progetto Fatzer che fine ha fatto Bertolt Brecht?

Cinquecento pagine di appunti, parti concluse, osservazioni e annotazioni di vario genere, attualmente conservate nell'archivio brechtiano. La vicenda, alla quale Brecht lavorò tra l'agosto del 1926 e il febbraio del 1930, è incentrata su un gruppo di disertori della Prima Guerra Mondiale. Solo un paio di scene furono pubblicate nel giugno del 1930 nel primo quaderno dei Versuche: il *Fatzer Fragment*, opera *monstrum* incompiuta di Brecht, è stato il pretesto – e chiariremo perché parliamo di "pretesto" – per un articolato progetto di collaborazione fra il Teatro Stabile di Torino e la berlinese Volksbühne am Rose-Luxemburg-Platz. Il risultato sono due spettacoli, diretti rispettivamente da Fabrizio Arcuri e da René Pollesch ed esemplari riguardo la difficoltà di messa in scena dei testi del drammaturgo tedesco.

In effetti, sarebbe certo un anacronismo – semplicistico e banale – rappresentare Brecht in maniera tradizionale ma, d'altra parte, qual è la chiave interpretativa capace di rivelarne l'intatta contemporaneità? Arcuri risponde approntando un collage di quei frammenti dell'opera brechtiana più evidentemente metateatrali e didascalici, tralasciando i dialoghi fra i personaggi a favore della riflessione teorico-politica e dell'interazione con il pubblico. Così Fatzer – non personaggio bensì idea ovvero paradigma – viene interpretato a turno da quattro attori diversi e, soprattutto nella prima parte, l'azione viene spesso agita fra e con il pubblico. Arcuri allestisce uno spettacolo all'insegna della sovrabbondanza e della moltiplicazione dei segni: il palco è affollato di oggetti, ci sono continui spostamenti della struttura scenografica, riprese video in diretta, fari e un enorme microfono ininterrottamente movimentati, esplosioni, un'automobile incendiata e l'apparizione di un carro armato, la musica dal vivo dei Marlene Kuntz. Il tutto genera un'insana confusione e la sensazione che intuizioni e attualizzazioni non siano state sufficientemente meditate e, in primo luogo, puntellate con solidi concetti. Al disordine claustrofobico e quasi barocco di Arcuri fa da contraltare la scena spoglia – soltanto una piccola scavatrice e un carro che rimanda a *Madre Coraggio* – scelta da Pollesch che, partendo dal Fatzer, ha costruito un testo ex novo, in cui si mescolano Bruce Springsteen e Lady Gaga, il tentativo di suicidio di una rockstar e i tentacoli del capitalismo. L'infaticabile Fabian Hinrichs percorre senza sosta il palco, parla al microfono, improvvisa, interagisce con il folto coro di attori-ginnasti, dibattendo oziosamente di amore e di individualismo, di sinistra e di leggi del mercato. Ma anche in questo caso avvertiamo l'assenza di una solida struttura. Ecco, dunque, perché affermiamo che Brecht ci pare un pretesto: certo la fedeltà al testo originale sarebbe anacronistica e ottusa ma la riproposta e l'amplificazione dei valori e delle idee sottese alle parole del tedesco ci paiono doverose. E, per raggiungere tale scopo, non basta – e, anzi, risulta appunto pretestuoso e, paradossalmente, anti-brechtiano – assecondare demagogicamente malcontenti e idiosincrasie di quella parte della società che si compiace di dichiararsi di sinistra. *Laura Bevione*

FATZER FRAGMENT/GETTING LOST FASTER di Bertolt Brecht. Traduzione di Milena Massalongo. Drammaturgia di Magdalena Barile. Regia di Fabrizio Arcuri. Scene di Gianni Murru. Costumi di Marta Montevecchi. Luci di Diego Labonia. Musiche originali di Luca Bergia e Davide Arneodo. Con Matteo Angius, Alessandra Lappano, Francesca Mazza, Beppe Minelli, Paolo Musio, Mariano Pirrello, Werner Waas.

KILL YOUR DARLINGS! STREETS OF BERLADELPHIA, di René Pollesch. Drammaturgia di Henning Nass. Regia di René Pollesch. Scene e costumi di Bert Neumann. Luci di Frank Novak, Torsten König. Con Fabian Hinrichs, Eduard Anselm, Johanna Berger, Christin Fust, Hannes Hirsch, Emma Laule, Ronny Lorenz, Martina Marti, Fynn Neb, Rudolph Perry, Simone Riccio, Nicola Rietmann, Paula Schöne, Anna Smith, Lukas Vernaldi, Claudia Vila Peremiquel. Prod. Fondazione Teatro Stabile di TORINO - Volksbühne am Rose-Luxemburg-Platz, BERLINO.

GENOVA

La scuola delle mogli, un *vaudeville* anni '20 per il Molière di Pagni e Sciaccaluga

LA SCUOLA DELLE MOGLI, di Molière. Traduzione di Giovanni Raboni. Regia di Marco Sciaccaluga. Scene di Jean-Marc Stehlè e Catherine Rankl. Costumi di Catherine Rankl. Musiche di Andrea Nicolini. Luci di Sandro Sussi. Con Eros Pagni, Alice Arcuri, Marco Avogadro, Massimo Cagnina, Roberto Serpi, Jean-Marc Stehlé, Mariangeles Torres, Federico Vanni, Antonio Zavatteri. Prod. Teatro stabile di GENOVA.

IN TOURNÉE

La forza e la bellezza della *Scuola della mogli*, quasi un manifesto *ante litteram* della libertà e della dignità della donna, a condanna di un estremo potere maschilista, risiede soprattutto nella fluidità della scrittura e della struttura. Molière, con i suoi splendenti versi alessandrini, così difficili da tradurre, qui nella felice versione del poeta Giovanni Raboni, mette in risalto il problema capitale dell'amore, che una deforme educazione sociale snaturava in diritto per l'uomo e solo in dovere per la donna. Un agiato signore, Arnolfo, per dotarsi di una moglie sottomessa a ogni suo volere e non incappare in una delle tante donne frivole ed emancipate, posa lo sguardo su una povera fanciulla, Agnese, che segrega e alleva in presunta ignoranza del mondo e della vita, sicuro di farne al momento opportuno una sposa di intatta virtù.
Per fortuna, e fatalmente, la Natura sventa il folle e crudele piano. Basta un bel giovane che passa sotto il balcone della bella e ingenua *prisonnière*, e tutto va a rotoli. Dice Molière che l'amore è un grande maestro «perché insegna a diventare ciò che non siamo mai stati». Il rischio di mettere in scena un capolavoro siffatto, che poggia quasi su un'unica situazione, è di farlo scivolare verso un facile *coté* comico-farsesco. Va detto: avviene anche questa volta, ma con molta discrezione, con una sorta di eleganza e di pudore. Anche perché (idea non peregrina anche se originale a metà) la fantasia di Marco Sciaccaluga immerge storia e personaggi in un clima quasi da *vaudeville*, con morbidezze cecoviane e ambientazione anni Venti, nel cuore della vecchia provincia francese, in una cittaduzza che potrebbe essere provenzale. Un luogo comunque, dove si può arrivare in treno, come anticipa la scena iniziale.
Dissotterrato da un pesante cumulo di sipari secenteschi, compare il muso nero di un'arcaica vaporiera che poi si apre anch'essa a sipario. In questo compartimento ferroviario incontriamo per la prima volta il loquacissimo Arnolfo discettare con l'amico Crisaldo sui motivi della sua scelta. E Arnolfo è un impagabile Eros Pagni, mai così in ruolo e in forma come questa volta. Un Arnolfo che non delude tanto è ricco di estri inventivi. Magari piegato verso il farsesco ma non dimenticando di gettare qualche sguardo alle zone più fonde e oscure del personaggio. Quanto ad Alice Arcuri, la sua Agnese è «di genuina freschezza» e possiede le corde giuste per far risuonare in pieno la vitalità di un personaggio che proprio secondario non è. Per i loro compagni, vale invece il vecchio «bene gli altri». **Domenico Rigotti**

Alice Arcuri ed Eros Pagni in *La scuola delle mogli* (foto: Marcello Norberth).

The Kitchen Company alla prova di Frayn

RUMORI FUORI SCENA, di Michael Frayn. Regia di Massimo Chiesa. Scene di Laura Paola Borello. Musiche dei Monty Python. Luci di Danilo Raja. Con Barbara Alesse, Daniele Aureli, Fabrizio Careddu, Daria D'Aloia, Viviana Altieri, Eleonora D'Urso, Nicola Nicchi, Giulia Santilli, Carlo Zanotti, Marco Zanutto. Prod. The Kitchen Company, GENOVA.

Con *Rumori fuori scena* il Teatro della Gioventù di Genova, affidato a Massimo Chiesa ed Eleonora D'Urso, ha cambiato faccia. L'impegno è rivolto a creare un cartellone di prosa, di sole produzioni, tutte firmate da The Kitchen Company (gruppo nato nel 2008 con giovani neodiplomati dalle scuole di recitazione italiane), che lavorerà sulla lunga tenuta degli spettacoli, prendendo spunto da un modello europeo di fare teatro. Sfruttando la forza comica di un testo geniale, la Compagnia mette in gioco tutta l'agilità e la freschezza dei suoi interpreti per costruire quel ritmo incalzante e far emergere al contempo i due livelli narrativi della storia. Da un lato, attori e attrici di una compagnia di giro sono presentati nella loro umana fragilità, tra simpatie, impicci e bisticci quotidiani; dall'altra, questi stessi esseri umani sono alle prese con il loro mestiere, con i problemi di memoria, di comprensione del ruolo, di professionalità, di narcisismo. Dentro la scena o dietro di essa (grazie a un impianto scenografico che non ha niente da invidiare alle storiche versioni), siamo messi di fronte a un gioco di svelamento, di tutto quello che a teatro è per definizione celato: le prove, con tutti gli errori, le riprese, i nervosismi, i battibecchi e, una volta superato il debutto, il "retroscena" letterale e metaforico di tutto quello che vive un gruppo di attori e attrici in tournée. La forte sintonia tra i giovani interpreti (a cui si aggiunge Eleonora D'Urso) permette al cast di destreggiarsi con agio lungo l'acrobatica drammaturgia. Il crescendo si articola su scene sempre più paradossali e ridicole, la farsa entra progressivamente nella commedia - nel quotidiano - mentre la commedia dentro una farsa sempre più caricata dai malumori che fiaccano i suoi interpreti. E il pubblico non riesce a trattenere le risa. Il tutto solo grazie a un meccanismo teatrale brillante e a interpreti capaci di tenerlo in piedi con grande efficacia. *Laura Santini*

Ritrovare se stessi in morte di un amico

POLVERE ALLA POLVERE, di Robert Farquhar. Traduzione di Massimiliano Farau. Regia e scene di Flavio Parenti. Luci di Sandro Sussi. Musiche di Andrea Nicolini. Con Antonio Zavatteri, Aldo Ottobrino, Alessia Giuliani. Prod. Compagnia Gank, GENOVA.

IN TOURNÉE

Una telefonata, uno squillo in piena notte invade casa di un uomo sui quaranta che si sveglia, risponde: Mick, il suo migliore amico, è morto ubriaco cadendo dalle scale. Da qui comincia questo *Polvere alla polvere*, del drammaturgo inglese Robert Farquhar, che fu un successo nell'edizione 2002 del Festival di Edimburgo. Harry è l'amico, Holly la sua ex moglie, Kev un mite compagno di pub: le loro tre solitudini si incrociano investite da questa notizia che li sconvolge. Consapevoli della vita sregolata di Mick, la loro cupa e a tratti aggressiva reazione nasce dalla scoperta della loro condizione di repressione sentimentale trovandosi a condividere finalmente – tra ricordi ed emozioni passate – uno strano senso di quiete e di rinnovata serenità, come se la morte di Mick rendesse meno insopportabili le loro vite solitarie. Un testo asciutto e secco, senza patetismi, in cui i tre attori (Antonio Zavatteri, Aldo Ottobrino, Alessia Giuliani) abitano uno spazio spoglio in tre punti di luce da cui osservare quella morte cardinale nel loro ritorno a una vita migliore. La tecnica recitativa è di relazione frontale e diretta (ma non metateatrale) rispetto al pubblico: ne guadagna lo spettacolo in dinamismo, sostenuto da un ritmo ben dosato che si inclina sulle parole della drammaturgia, pur denunciando nell'ultimo quadro qualche tratto meno serrato e più scivoloso. Un viaggio infine riporterà i personaggi sulle tracce dell'amico e di se stessi. Sul confine più a nord della Scozia, il mare di fronte, ognuno a suo modo riconsegnerà alla polvere la polvere di quel che non c'è più: l'amico perduto e le proprie frustrazioni nell'aria verso il mare se ne andranno via, sulle note di una musica, in cui *Le vent nous portera*. *Simone Nebbia*

L'ombra lunga di Woyzeck

OMBRE WOZZECK, da *Woyzeck* di Georg Büchner e *Wozzeck* di Alban Berg. Drammaturgia di Rita Frongia. Regia di Claudio Morganti. Musiche di Claudio Morganti. Con Gianluca Balducci, Rita Frongia, Claudio Morganti, Francesco Pennacchia, Antonio Perrone, Gianluca Stetur, Grazia Minutella. Prod. Crt Centro di Ricerca per il Teatro, MILANO - Armunia/Festival Inequilibrio, CASTIGLIONCELLO.

IN TOURNÉE

Opera, cinema, teatro di prosa: nei suoi cento anni e più di storia, l'immortale capolavoro di Büchner, è stato rappresentato un po' in tutti i modi. Mai, tuttavia, era stato adattato alla tecnica del teatro delle ombre. Ci ha provato Claudio Morganti, da anni impegnato sul tema, a vincere la scommessa, prendendo a prestito la storia del grande tedesco e combinandola con il libretto di Berg. Senza tagli o, peggio, censure del significato profondo dell'opera. Che ne esce, anzi, arricchito, grazie alla presenza di un imbonitore-attore, lo stesso Morganti, che, come un corifeo del tempo antico, il Dottor Caligari o il giocoliere ambulante del film *Schatten*, presenta al pubblico il suo campionario d'illusioni, spesso commentando e anticipando l'azione. Ed ecco, allora, squadernata dinanzi agli occhi, seminascosta dal telo, che deforma le identità degli attori, questa eterna storia di morte e consunzione. Ecco la storia del soldato Woyzeck, vessato dai superiori e tradito dalla moglie. Ecco l'omicidio di Marie, consumato a freddo, in un clima di allucinata disperazione. Ma ecco, soprattutto, il dramma di un mondo ostile che non dà tregua agli umili, i vinti, spingendoli alla rovina. Il messaggio è chiaro; il clima esasperato in cui si muovono i personaggi, ridotti – come in *Nosferatu* o nel dreyeriano *Vampyr* – a *silhouette* nere; la presenza ossessiva degli oggetti, mai così inquietanti – le forbici, gli orecchini, il berretto del tamburino, il coltello che uccide; la deformazione stessa dei luoghi non fanno che ribadirne la portata. Fino al finale, esatto, puntiglioso, com'è nello stile di Morganti: quella scimmia che, improvvida, squarcia il telo per irrompere sulla scena, suggellando il significato ultimo dell'opera: la ferinità degli istinti e l'insondabilità dell'animo umano. *Roberto Rizzente*

Sonata per attrice sola

ANNA KARENINA. ***Prove aperte d'infelicità***, di Emanuele Trevi e Sonia Bergamasco. Regia di Giuseppe Bertolucci. Luci di Casare Accetta. Con Sonia Bergamasco. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

IN TOURNÉE

Sonia Bergamasco incontra Anna Karenina. La racconta. La ascolta. La vive. La suona. Sonia suona Cajkovskij. Poi dal buio, colpito da un fascio di luce, emerge un braccio. Bianchissimo. Frammento di donna. È stato un frammento di Puskin a dare a Tolstoj l'idea di *Anna Karenina*. Nel frammento c'è una donna e sullo sfondo l'aristocrazia pietroburghese. Seguire il percorso creativo di Tolstoj nel corso dei cinque anni di stesura del romanzo: questo ha voluto fare Emanuele Trevi che con Sonia ha scritto il testo. A partire dal 1873 i progetti si susseguono. Tolstoj ne parla alla moglie, scrive tracce, scalette, appunti: Anna prima è una borghese brutta, grassa, malvestita, poi, tra incertezze, sospensioni, rifiuti, cancellazioni, slanci si fa strada la vera Anna, quella definitiva, energica, appassionata, vitale, dotata di un fascino inquieto, di uno sguardo magnetico, di un'energia interiore trascinante, di una disperata volontà, contro tutto e tutti, di vivere il suo amore. Il racconto della gestazione, tracciato da Trevi, sfocia nelle parole di Anna: le ultime, quelle prima del suicidio. Prove aperte di infelicità. Il pianoforte è sempre lì, aiuta a trovare il tono giusto nel racconto, la modulazione adeguata nel grido, lo spasmo esasperato nella passione. Diventa insieme corpo d'amore, segno di disperazione, bara per la meta finale. Le luci magiche di Cesare Accetta, maestro indiscusso, dialogano con l'attrice, inventano scorci, disegnano profili, accompagnano movimenti, sottolineano sussulti, accarezzano abbandoni, esaltano ribellioni. E Sonia è insieme Tolstoj, la sua coscienza, i suoi progetti, il suo itinerario creativo, sua moglie Sof'ja, e soprattutto Anna. È un crescendo sconvolgente: Sonia si guarda nello specchio dell'anima, si contorce nel vuoto, invoca tenerezza, constata il fallimento affettivo, esplode in un odio livido, sordo per il mondo che è lì intorno, assiste e non capisce. E si chiude nella baracassa armonica, che è ormai definitivamente scordata. *Fausto Malcovati*

GENOVA

Dorothy in musica nell'America anni '60

OZ ON THE ROAD, ideato e diretto da Emanuele Conte. Libretto di Fabrizio Gambineri. Direttore e compositore Bruno Coli. Scene di Paola Ratto. Costumi di Guido Fiorato. Coreografie di Claudia Monti. Con Alberto Bergamini, Costanza Gallo, Francesca Sartorato, Fabrizio Beggi, Biagio Pizzuti, Manuel Pierattelli, Valdis Jansons, i Solisti dell'"Ensemble Opera Studio" Fondazione Teatro Carlo Felice, Orchestra e Coro di Voci bianche della Fondazione Teatro Carlo Felice. Prod. Fondazione Teatro Carlo Felice di GENOVA - Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse, GENOVA.

Teatro o opera? Con «C'era una volta una bambina... no, c'era una volta una ragazza... anzi no, c'era una volta una casetta... no no no. C'era... c'era...» parte *Oz on the road*: un'allegra rivisitazione della bellissima storia di L. Frank Baum. Assolutamente musicale e a sipario chiuso, il vero avvio dello spettacolo al Teatro Carlo Felice: il narratore (Alberto Bergamini abile "in-cantattore" pieno di *verve*), armato di esplicito e ammiccante stupore per il teatro stesso, fa partire, come fosse un mago, un piccolo ma geniale gioco con l'orchestra, dal sapore circense. Ogni strumento, si presenta in rapidi assolo e lui risponde inscenando corrispondenti stati d'animo.
E se l'intento didattico è confesso (svelare ruolo degli strumenti, tipologie e forme del canto con assoli, duetti, cori), non meno godibile – con accostamenti di musica rock e canzonette – è la rilettura che colloca Dorothy in un'America degli anni '60. Come recita il sottotitolo è un invito all'ascolto e un'educazione al teatro d'opera e musicale. E mentre il "narratore-in-cantattore" tesse le fila della storia, gli interpreti lirici dell'Ensemble Opera Studio del Teatro Carlo Felice danno bella prova di saper stare in scena oltre che di saper cantare (peccato i tanti, troppi, imprevisti tecnici che hanno impoverito qua e là proprio l'aspetto sonoro, a discapito dell'impegno degli interpreti).
Il lavoro registico di Emanuele Conte tesse con armonia i diversi piani dello spettacolo e l'organizzazione di entrate/uscite e spazi per il movimento, specie nelle scene di gruppo, con un tenerissimo e preparato Coro di Voci Bianche. Un esperimento interessante che senz'altro ha il merito di coniugare le arti e rompere tante barriere e snobismi. Certo, si potrebbe osare di più volendo, no? Il pubblico, dai due anni agli "anta", era entusiasta: qualcosa vorrà dire? **Laura Santini**

Valdis Jansons in *Oz on the road* (foto: Patrizia Lanna).

MILANO

Il primo Brecht di Ronconi: Giovanna l'inutile martire della lotta di classe

SANTA GIOVANNA DEI MACELLI, di Bertolt Brecht. Traduzione di Ruth Leiser e Franco Fortini. Regia di Luca Ronconi. Scene di Margherita Palli. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di A.J. Weissbard. Musiche di Paolo Terni. Video di Emanuele Di Bacco e Nicolangelo Gelormini. Con Francesca Ciocchetti, Roberto Ciufoli, Gianluigi Fogacci, Giovanni Ludeno, Michele Maccagno, Alberto Mancioppi, Francesco Migliaccio, Massimo Odierna, Maria Paiato, Paolo Pierobon, Fausto Russo Alesi, Elisabetta Scarano. Prod. Piccolo Teatro di MILANO - The State Academic Maly Theatre of Russia, MOSCA.

Tardivamente, ma non è un peccato, Ronconi è arrivato all'incontro con Brecht. E la sua *Santa Giovanna dei Macelli* ci pare un testo impallidito, incapace di scuotere le coscienze. Gli operai di oggi le voltano le spalle, e i giovani precari volgono lo sguardo verso altri numi. Un testo dove riemerge Giovanna d'Arco, che qui assume il nome ben più duro e roccioso di Dark, l'azione si snoda a ridosso della famosa crisi del 1929 e tutto viene calato in una squallida Chicago, il disegno dialettico massimamente poi a restringersi fra la figura di Pierpont Mauler, re dei mercati generali, industriale della carne in scatola, che, con i più loschi mezzi, vuole evitare il tracollo, e Giovanna che, eroina della predicazione retorica (è sottotenente dell'esercito della salvezza), con una graduale presa di coscienza condurrà, prima di morire, a una inascoltata denuncia del sistema classista. Anche se la chiave del lavoro è data dalla presenza del popolo che Ronconi non esplicita più di tanto (anche per l'esiguo spazio del Teatro Grassi, a cui suppliscono i video, usati con una certa originalità), Giovanna da sola non può combattere, può essere solo un punto di riferimento. È il popolo a vincere quando sia convinto di un ideale e agisca concorde. Lapidaria è la tesi di Brecht.

I fatti rappresentati sono lontani da noi, anche se dentro di essi si riverberano (certe battute sono attualissime) echi del nostro tempo e Ronconi non manca di recepirli, ma senza enfasi, dentro uno spettacolo che certo non manca di funzionalità, a tratti è pieno di energia, in altri il ritmo cede. E spettacolo dove il regista ripudia *in toto* il famoso "straniamento" brechtiano senza naturalmente accedere al realismo, anzi puntando su una caustica caricaturalità e su una lettura visibilmente parodistica. Uno spettacolo dove ancora una volta, anche se angusta è la ribalta di via Rovello, Ronconi non evita la presenza, sua ossessione, delle macchine celibi (la scenografia della fedele Margherita Palli, ad esempio, non può fare a meno di utilizzare un imponente *dolly* che però spesso è lasciato a riposo oppure costringe il povero Pierobon a pericolose evoluzioni), questa volta, tuttavia, in compagnia di bidoni che rimandano a Beckett e dove beffardamente vediamo imprigionati i grandi magnati di Chicago.

Insomma, più che sul messaggio ideologico, è sul lavoro di palcoscenico che poggia la rappresentazione. E sul lavoro degli attori dove, accanto agli allievi della Scuola del Piccolo, ricompaiono nei ruoli chiave i prediletti di Ronconi. Il bravissimo Paolo Pierobon, che dà a Mauler un'immagine così corposa da sfiorare l'eccesso, e il non meno eccellente Fausto Russo Alesi, uno Slit che risulta il perfetto "doppio" mefistofelico di Mauler. Ma è soprattutto la non "comprimaria" (definizione che qualcuno perfidamente ha lasciato sfuggire) ma autentica protagonista Maria Paiato che, in grisaglia, disegna una toccante Giovanna di un candore magnetico così sorprendente da risultare quasi ambiguo. Ma di ambiguità vive l'intero lo spettacolo.

Domenico Rigotti

Fausto Russo Alesi, Maria Paiato e Paolo Pierobon in *Santa Giovanna dei Macelli* (foto: Luigi Laselva).

Cristicchi, racconto epico di una guerra stracciona

LI ROMANI IN RUSSIA, dall'omonimo poema in versi di Elia Marcelli. Adattamento teatrale di Marcello Teodonio. Regia di Alessandro Benvenuti. Con Simone Cristicchi. Prod. BigFish Teatro, MILANO.

IN TOURNÉE

Venduta dalla propaganda fascista come una passeggiata al seguito dell'invincibile armata del Reich, la campagna di Russia (1941-1943) fu invece una folle avventura in cui persero la vita più di centomila soldati italiani, uccisi dalle pallottole, ma soprattutto dal freddo, dalla fame, dall'inverno russo per il quale non erano minimamente equipaggiati. Elia Marcelli è un sopravvissuto: partito ventenne dalla caserma della Cecchignola a Roma, insieme a molti suoi compagni e amici, fu tra i pochi a tornare dalla "passeggiata" e per dar voce alla memoria di un'esperienza indicibile sceglie la metrica dell'ottava classica, quella della poesia epica, e una lingua, il romanesco, che restituisce ai personaggi tutta la loro dolente schiettezza. Non è un'impresa scontata, dunque, mettere in scena un testo simile. Simone Cristicchi di mestiere non fa l'attore, ma il cantautore. Eppure sembra molto adatto all'impresa. In scena pochissimi oggetti, realismo minimale di un esercito privo di precisa collocazione spazio-temporale, e poi lo zaino continuamente caricato e scaricato dalle spalle. Ma non sono i gesti, né le cose il centro della scena. Sono le parole di una lingua che mescola l'*epos* al *pulp* («e fra 'sto sangue lungo 'sto stradone c'erano braccia tocchi de cervelli ossaccia sfrante pizze de polmone») dell'orrore bellico, la narrazione precisa di fatti e luoghi («noi a Berzòvo un macello; a Lovosaja un antro peggio, mentre più lontani a Petròski se daveno battaja russi e tedeschi, carri e aroplani») ai commenti diretti alla cieca sconsideratezza del potere («ma allora lui chi era? Era un cretino o era il maresciallo dell'impero?»). Cristicchi cambia voce e aspetto, entra ed esce da tutti i personaggi, tiene il ritmo musicale ed emotivo del poema, lasciando la scena alle parole, con il giusto equilibrio di coinvolgimento e distanza che è il grande potere dei versi. Le canzoni del tempo fascista e la voce stentorea dei ridicoli comunicati del regime fanno il resto. *Ilaria Angelone*

Vita vs Morte sfida all'ultima risata

LA SARTA, di Gardi Hutter e Michael Vogel. Regia di Michael Vogel. Scene di Urs Moesch. Musiche di Franui. Luci di Reinhard Hubert. Con Gardi Hutter. Prod. Gardi Hutter. IF Festival, MILANO.

IN TOURNÉE

Quante incognite possono celarsi in una sartoria? È qui, in un microcosmo affollato di manichini e stoffe, che Gardi Hutter ha scelto di ambientare il suo ultimo spettacolo, *La sarta*. Dando libero corso alla fantasia, la clown svizzera ha trasformato un comune ambiente di lavoro in un luogo dove tutto può accadere. Sulla scena affollata di ferri del mestiere – un tavolo, un grande specchio, una gigantesca scatola da cucito piena di cassetti e cassettini – una sarta combatte la noia e la solitudine con l'immaginazione, relazionandosi con gli oggetti che la circondano e dando vita a ciò che è inanimato. Così i rocchetti di filo diventano i protagonisti di una divertente scena di seduzione e gelosia, e un rotolo di stoffa ingaggia un estenuante corpo a corpo prima di lasciarsi tagliare in una danza turbinosa al ritmo del *can can*, con le forbici che fanno la spaccata. Gli incerti del mestiere però sono in agguato e, dopo essersi tuffata nel cesto degli scampoli, la sarta riemerge con un paio di forbici piantate in testa. Barcollando si rimette in piedi, ma qualcosa non va: nello specchio appare, saltellante e ridente, la sua anima che subito cerca di attirarla a sé... Tra l'aldilà e l'aldiqua inizia una sfida a colpi di boccacce e sberleffi, e la sarta mette in atto una serie di *escamotage* – l'ultima sigaretta, l'ultimo pasto, l'ultima avventura amorosa – per rimandare il ricongiungimento con la propria anima, lanciandosi infine in un'allegra danza macabra che conduce a un epilogo di mirabile levità. In questo spettacolo, scritto a quattro mani con Michael Vogel dei Familie Flöz e da lui diretto, Gardi Hutter offre un bel saggio del talento e del mestiere che in trent'anni di carriera hanno fatto di lei una protagonista della clownerie europea. Con una mimica irresistibile, una comicità immediata e una lingua fatta principalmente di suoni privi di senso compiuto ma altamente espressiva, l'artista affronta il tema della morte con originalità e leggerezza, giocando con la nera signora sino all'ultimo, fatidico colpo di forbice. *Valeria Ravera*

La guerra di Troia nel ricordo di Cassandra

CASSANDRA, da Christa Wolf. Traduzione di Anita Raja. Regia, video, scene e costumi di Francesco Frongia. Luci di Nando Frigerio. Con Ida Marinelli. Prod. Teatridithalia, MILANO.

Rari sono gli scrittori che hanno saputo raccontare così bene, come Christa Wolf, i conflitti interiori e le speranze deluse di chi viveva oltre il Muro. Tra le sue opere a spiccare *Cassandra*, diventato libro *cult*, almeno in casa nostra e soprattutto tra le lettrici. Tra le quali Ida Marinelli (recente Premio Ubu) è rimasta così folgorata e dalla lettura e dalla figura della protagonista da trarre con Francesco Frongia uno spettacolo che vive di giusta intensità drammatica anche se la drammaturgia rivela più di una debolezza. Cassandra, la veggente figlia di Ecuba e di Priamo, attende la morte nella fortezza della città cretese dove Agamennone, il vincitore, l'ha condotta con sé da Troia distrutta. Folgorante l'*incipit*: «Ecco dove accadde. Lei è stata qui. Questi leoni senza testa l'hanno fissata…». Da questo punto il racconto procede *à rebours*, lungo i dieci anni terribili della guerra, fino alla fanciullezza. Nell'arco di un tramonto nel dorato cielo di Micene, Cassandra ripensa la sua vita e la rovina della sua città. È lacerata da troppi ricordi: l'arrivo delle Amazzoni, gli orribili delitti di Achille, la rottura con il padre, il rapporto con la sorella Polissena, il tenero amore per Enea, l'angosciosa traversata dell'Egeo in tempesta. Sola sulla ribalta, in una scena, dominata da un inquietante fondale disegnato da Ferdinando Bruni, che bene riflette il luogo, e dove non manca un carro che può risultare anche bara, un'alta scala da cui la protagonista scende, Ida Marinelli si muove con la giusta forza drammatica: altera e fragile. E soprattutto la sua voce risuona di lucida, possente forza tragica. Come quella di un'eroina di Racine. C'è nel lavoro registico qualche coloritura sonora in eccesso, così come qualche video risulta di troppo, ma lo spettacolo cattura e non manca di darci più di un'emozione. *Domenico Rigotti*

Settimo: onora la Pirelli

SETTIMO. LA FABBRICA E IL LAVORO. Drammaturgia e regia di Serena Sinigaglia. Scene di Maria Spazzi. Costumi di Federica Ponissi. Luci di Alessandro Verazzi. Musiche di Sandra Zoccolan. Con Ivan Alovisio, Giorgio Bongiovanni, Fausto Caroli, Andrea Collavino, Aram Kian, Franco Sangermano, Beatrice Schiros, Francesco Villano, Maurizio Zacchigna. Prod. Piccolo Teatro di MILANO - Fondazione Pirelli, MILANO.

Era il 1872 quando Giovanni Battista Pirelli costituì a Milano la Pirelli&C. In 140 anni la società, le tecnologie, le lotte sindacali, le nuove sfide produttive hanno mutato radicalmente il volto della fabbrica, proiettandola verso il polo del nuovo millennio. Non era facile parlarne senza scadere nella retorica o, peggio, nella pubblicità occulta, considerando, per giunta, le massicce incursioni della committenza e il ruolo di sponsor che la Pirelli, sin dal 1947, esercita per il Piccolo. Ci è riuscita, nonostante tutto, Serena Sinigaglia. Merito, certo, dell'esperienza, che le ha consentito di attraversare il testo – oltre 2.000 pagine d'interviste ai dipendenti del polo industriale Pirelli di Settimo Milanese, a cura di Roberta Garruccio – con agilità e ironia, individuando un filo conduttore – l'arrivo del giovane Alovisio in fabbrica, accompagnato da una vecchia impiegata e un caporeparto un po' sopra le righe – attorno al quale polarizzare, in una sorprendente rivisitazione dei cori greci, tutte le riflessioni. Si parla dei processi produttivi, ma anche di lavoro, di precarietà, di attualità, di futuro, di giovani, come nella migliore tradizione del teatro civile, tanto caro alla regista dell'Atir. Ma c'è dell'altro. L'encomiabile impegno di elaborazione drammaturgica non basterebbe, di per sé, ad allontanare dall'operazione i sospetti di adulazione. Ci pensano, allora, gli interpreti – Ivan Alovisio, ma anche Beatrice Schiros – a dissipare la tensione, con prove d'indubbia intensità e riuscendo, per quanto possibile, nel difficile compito di caratterizzare i personaggi. Aggiungendo le scenografie di Maria Spazzi, brava a trasformare lo spazio della fabbrica in un luogo metafisico, potenzialmente universale, ci troviamo dinanzi a un prodotto soddisfacente, gustoso, non inferiore a tante, analoghe prove sul tema del lavoro. *Roberto Rizzente*

Settimo. La fabbrica e il lavoro (foto: Serena Serrani).

Uno, nessuno e centomila la saga dei Granata

ANTROPOLAROID, di e con Tindaro Granata. Prod. Proxima Res, MILANO.

IN TOURNÉE

Sono tanti i fattori che decretano il successo o meno di uno spettacolo di narrazione: uno di questi, il più importante forse, è l'adesione alla storia raccontata. Una partecipazione, se non biografica, certo emotiva, che fa sentire la veridicità di quanto viene raccontato. Nel caso di Tindaro Granata, fresco vincitore del Premio della Giuria Popolare "Borsa Teatrale Anna Pancirolli" e del Premio Anct, questo è particolarmente vero: è la storia della famiglia Granata, il soggetto di *Antropolaroid*. Con un coraggio che è raro riscontrare in teatro, il giovane attore non ha paura di mettere in piazza i ricordi personali e di famiglia. Senza, per questo, scadere nell'autobiografismo spiccio, denso di riflessioni poeticheggianti, che poco hanno da spartire col teatro. Al contrario, egli è vigile e attento e non disdegna l'ironia: la galleria di personaggi, dal nonno Francesco al figlio Tindaro, da Maria Casella a Teodoro Granata, da Antonietta Lembo a Tino Badalamenti, fino allo stesso Tindaro, ha il sapore della vita vissuta e copre un arco di storia che è anche la Storia dell'Italia. Impetuoso, meravigliosamente spontaneo, anche un po' ingenuo – non occorre enfatizzare la caratterizzazione del narratore – con un occhio alla tradizione di Fo e l'altro a quella dei cunti siciliani, Tindaro si destreggia tra dialoghi, battibecchi, innamoramenti, simpatiche vecchine, balli, lavoro, divertendo e insieme emozionando lo spettatore. Certo, una maggiore definizione del contesto in cui la vicenda è inserita avrebbe giovato alla causa. Troppo affascinante è la storia della famiglia Granata, segnata, come in un dramma greco, dal destino e dai condizionamenti sociali, per resistere alla tentazione di rappresentare i colori, gli odori, le sfumature, quel retroterra storico e culturale, tipicamente siciliano, che, solo, può giustificarne le scelte, evitando lo scadere dei personaggi in macchietta. Ma il difetto è presto perdonato dinanzi a questa rara esplosione di giovanile entusiasmo. *Roberto Rizzente*

Antropolaroid

KOLTÈS/MARTINELLI

Spaesamenti africani nel cantiere della morte

LOTTA DI NEGRO E CANI, di Bernard-Marie Koltès. Traduzione di Valerio Magrelli. Regia e scene di Renzo Martinelli. Dramaturg Francesca Garolla. Scene di Renzo Martinelli. Con Alberto Astorri, Rosario Lisma, Alfie Nze, Valentina Picello. Prod. Teatro i, MILANO.

In bilico sul vuoto. Come sospesi. Spettatori seduti in cantiere, la tragedia ai propri piedi, osservata dall'alto fra tubi d'acciaio e torrette di guardia. Fascino inquietante per l'allestimento pensato da Renzo Martinelli, che (letteralmente) sventra il proprio spazio milanese per ricreare – fin dalla "platea" – l'atmosfera di un campo di lavoro francese dell'Africa più nera, (non) luogo delle vicende koltesiane.
Scelta felicissima. Che fa tornare alla mente *Il ritorno al deserto* di qualche anno fa firmato da Andrea Adriatico per Teatri di Vita di Bologna. Idea qui più matura e meno voyeuristica, supportata al meglio da luci, musiche e rumori, silenzio assordante che avvolge senza pause. Così ci si immagina certe notti africane. Il resto è quel gioco al massacro che muove dall'omicidio di un operaio di colore ad opera di Cal, lo sguardo vuoto del nichilista. Alboury, fratello della vittima, come un'Antigone qualsiasi arriva in cantiere a richiederne il corpo, accolto da Horn, boss stanco e vissuto, in attesa di Léone, parigina troppo lontana da casa. Non finirà bene. Fra vendette, amori incompiuti, solitudini, frustrazioni.
L'Africa è un pretesto (o quasi). A interessare è l'arido cinismo di una società incapace di dialogo, l'impossibilità di distinguere buoni e cattivi, giusto e sbagliato, vittime e carnefici. Questa la forza di Koltès, che ancora scuote e incanta. Meno una lingua invecchiata in fretta, appesantita da verbosità e lirismi stucchevoli. Ma "nonostante" Bernard-Marie, *Lotta di negro e cani* è uno dei migliori spettacoli di Martinelli degli ultimi anni, scevro da intellettualismi e paradigmi ideologici, a proprio agio nella gestione dello spazio scenico come nell'interazione fra grammatiche. Ottimo il cast, fra cui spiccano un complesso Alberto Astorri (liberatoria la sua danza, sui ritmi spezzati della drum'n'bass) e Alfie Nze, che finalmente tratteggia a tuttotondo un ruolo solitamente degradato da immaginari post-colonialisti. E un po' fascisti. **Diego Vincenti**

Lotta di negro e cani **(foto: Lorenza Daverio).**

Un tango per Otello

OTELLO. *Ancora un tango... ed è l'ultimo*, di William Shakespeare. Regia di Massimo Navone. Scene costumi di Elisabetta Gabbioneta. Luci di Mario Loprevite. Con Giovanni Rossi, Marco Maccieri, Sara Bellodi, Giusto Cucchiarini, Luca Mammoli, Cecilia Di Donato, Caterina Luciani, Giulia Angeloni, e i tangueros di Otello. Prod. Tieffe Teatro, MILANO - Centro Teatrale MaMiMò, REGGIO EMILIA.

Il grande coreografo messicano Josè Limon aveva raccontato la tragedia di Otello, sfruttando i movimenti lenti e nobili di un'antica Pavana. Massimo Navone va oltre: sfrutta il ritmo travolgente del tango, danza certo più seduttiva e misteriosa. L'idea è non meno originale e sembra funzionare almeno su spettatori non *blasè*. Il capolavoro di Shakespeare, riadattato con linguaggio moderno e qualche battuta estemporanea, ma senza tradimenti, non subisce offesa. Lo spettacolo raccoglie il plauso di chi ama il teatro e forse ancor più di chi è appassionato del famoso ballo argentino. Immagina, il regista, che la tragedia, eliminati alcuni personaggi (Brabanzio e il Doge), altri a trovare più ampio disegno (un'Emilia molto ruffiana e un Roderigo alquanto stupidotto) avvenga in un'isola del Mediterraneo, forse la Cipro scespiriana. È tempo di guerra. I costumi femminili e le divise dei soldati escono da armadi anni Trenta. Navone ci introduce all'interno di una milonga, luogo per eccellenza del tango, dove Otello, Jago, Desdemona e gli altri personaggi vivono la loro fosca storia e dove Desdemona (Sara Bellodi) è la vittima sacrificale. Sempre lì, in primo piano, mentre sul fondo si vedono in esercizio coppie di *tangueros*, presenze mute ma sempre danzanti che assolvono la funzione di coro alla tragedia. Otello (l'aitante Giovanni Rossi) prova il dolore della gelosia alimentata da un maligno Iago (Marco Maccieri che denota buone qualità drammatiche) il quale trama la sua nera vendetta per non avere ottenuto la carica di luogotenente mosso a sua volta più che da gelosia da invidia. Registro, quello dell'invidia, su cui soprattutto ha voluto premere il regista e muovere con ritmo attento e preciso lo spettacolo, forse solo un po' lungo. *Domenico Rigotti*

Lezioni di famiglia

SENZA FAMIGLIA. *La rivoluzione comincia a casa*, di Magdalena Barile. Regia di Aldo Cassano. Scene di Petra Trombini. Luci di Anna Merlo. Costumi di Lucia Lapolla. Con Matteo Barbè, Natascia Curci, Giovanni Franzoni, Nicola Stravalaci, Debora Zuin. Prod. Crt Centro di Ricerca per il Teatro - Animanera, MILANO.

Una donna di spalle, vestita di nero, seduta in carrozzella guarda, dinanzi a sé, una scala. Forse qualcuno è morto, di lì, tempo fa, o forse morirà. Buio. Due ragazzi spingono la carrozzella per la sala: è l'inizio, folgorante, di *Senza famiglia*, il secondo capitolo della saga familiare di Animanera, iniziata con *Fine famiglia*. Ci aspetteremmo, considerando il talento di Magdalena Barile, un testo feroce, spregiudicato, cinicamente dissacrante, dove le regole del *bon ton* familiare valgono per essere infrante, e le ideologie per essere messe alla berlina. E invece lo spettacolo prende un'altra piega, salendo in cattedra per sbandierare a chiare lettere il suo messaggio: l'incomunicabilità generazionale e le troppe aspettative che incombono sui figli portano alla rovina. Senza dubbi né sottintesi, con la forza perentoria della verità rivelata. Ed è un vero peccato perché i protagonisti dello spettacolo avrebbero meritato un ben altro approfondimento. L'irrisolta omosessualità del figlio, il vacuo arrivismo del marito, l'autoritarismo della nonna – un inedito Giovanni Franzoni – e l'inerzia della madre sono elementi potenzialmente esplosivi all'interno di una pièce. Viceversa, tutto viene scarnificato ed esemplificato a scopo didattico, disperdendo la *vis* comica delle situazioni in un dettato limpido, privo di sorprese e di arguzie, troppo teso all'effetto per convincere davvero. Gli stessi attori non sembrano trovare l'ispirazione giusta per tratteggiare le zone d'ombra dei personaggi, limitandosi a una caratterizzazione di superficie. Rinunciando alla verità delle dinamiche familiari in nome di un'idea, lo spettacolo rischia così di ingolfarsi in una pantomima a singulto, bella esteticamente ma nel fondo convenzionale. *Roberto Rizzente*

Vittime della città ideale

DIE PRIVILEGIERTEN. LA CITTÀ IDEALE, drammaturgia e regia di Marco Maria Linzi. Scene di Marco Maria Linzi e Luna Mariotti. Luci di Luna Mariotti. Con Micaela Brignone, Marco Maria Linzi e altri 20 attori. Prod. Teatro della Contraddizione, MILANO.

Non ha avuto una lunga storia. È durato, anzi, un solo anno. Ma il Premio Milano per il Teatro ha segnato un momento importante nella vita cittadina, affidando il compito di selezionare lo spettacolo dell'anno a una giuria popolare. Nel 2009, quel premio è andato a *Die Privilegierten. La città ideale.* E basta spulciare la locandina dello spettacolo per interrogarsi sulle ragioni del pubblico. Perché questo è uno spettacolo eretico, barocco, roboante, ambizioso. Una produzione kolossal che stroncherebbe, sulla carta, la pazienza di un qualunque spettatore e le risorse produttive di un qualunque teatro privato. Ma nonostante questo, e anzi, proprio per questo, *Die Privilegierten* è uno spettacolo che convince. Forte, brillante, spregiudicato, anarchico, coraggioso come pochi. Necessario, soprattutto. Non sveleremo il finale, per ovvi motivi: basti dire che, nelle tre ore di spettacolo, lo spettatore viene alternativamente condotto in una miriade di stanze e chiamato a interagire con una miriade di personaggi, tutti un po' strampalati e stravaganti. È una vera e propria esperienza, umana, prima che artistica, quella che gli viene somministrata: stretto nello spazio angusto di una stanza, egli ha il tempo di perdersi, di stupirsi, di indignarsi, di dipingere, di cucire, di fare la barba, di andare a scuola, mentre le scene si susseguono veloci, scivolando verso l'inaspettato finale. Certo, non tutto, nell'impianto imbastito al Teatro della Contraddizione, è perfetto: i puristi potrebbero anzi storcere il naso dinanzi ad alcune lungaggini, come quella del cabaret, che allentano la tensione. O lamentarsi della ricettività, non sempre all'altezza, di alcuni interpreti a fronte delle sollecitazioni di uno spettatore imbizzarrito. Ma quello di Linzi è un teatro che scuote, sconvolge e regala emozioni: inutile nasconderlo, *Die Privilegierten* non lascia indifferenti. E se a questo va la scelta del pubblico, c'è da ben sperare, allora, per il futuro del teatro. *Roberto Rizzente*

Elettra, Amleto e Freud

ELEKTRA, di Hugo von Hofmannsthal. Traduzione, adattamento e regia di Carmelo Rifici. Scene di Guido Buganza. Costumi di Margherita Baldoni. Luci di Giovanni Raggi. Musiche di Daniele D'Angelo. Con Elisabetta Pozzi, Alberto Fasoli, Mariangela Granelli, Massimo Nicolini, Marta Richeldi, Francesca Botti, Giovanna Mangiù, Silvia Masotti, Chiara Saleri, Lucia Schierano. Prod. Teatro Stabile del Veneto, VENEZIA.

IN TOURNÉE

La tragedia shakesperiana incontra il mito classico e la morbosità decadente, ma anche un certo immaginario filmico assai contemporaneo. Numerose e variegate sono le suggestioni che impregnano uno spettacolo che Carmelo Rifici ha pensato e voluto esplicitamente espressionista e sorprendentemente potente, in questo sostenuto dalla complicità della protagonista Elisabetta Pozzi, virago dolente eppure possente. Una messa in scena in cui un ruolo non secondario ha lo spazio: una sorta di manicomio con pareti distorte, botole e praticabili, dipinti di un opprimente grigio macchiato di sangue. Una scena di sapore espressionista, che oggettivizza l'equivalenza palazzo reale-carcere alla base della lettura registica. Elettra, come Amleto, si finge folle in una realtà dove la ragione pare smarrita e la sorella Crisotemide – una convincente Marta Richeldi – è un'Ofelia già perduta nella pazzia. Non solo, le cinque serve vestono camici e assumono comportamenti da malati psichiatrici. Shakespeare, dunque – non a caso Rifici introduce non poche battute tratte dall'*Amleto* – ma anche quella psicanalisi contemporanea e non sconosciuta a Hofmannsthal. Ma, accanto a questi legittimi riferimenti, ci sono anche un certo gusto *splatter* e atmosfere che rimandano a pellicole di ambientazione psichiatrica; e, ancora, l'uso di maschere neutre per alcuni personaggi – prima fra tutte Clitennestra (Mariangela Granelli), nervosamente impegnata a soffocare la propria fragilità. È evidente come questo affollarsi di suggestioni sovraccarichi e renda confuso lo spettacolo, tanto che le stesse ragioni del turbamento di Elettra, suscitate da una legittima volontà di vendetta, si macchiano di morbose implicazioni incestuose fino a configurarsi quali sintomi di incurabile isteria. E la forza e la generosità di Elisabetta Pozzi non paiono sufficienti a rintracciare una chiara linea interpretativa, resa indistinguibile dal barocco confondersi di curve e svolte, inattese e, probabilmente, ingiustificate. *Laura Bevione*

TARANTINO/SHAMMAH

Iotti e De Gasperi, vedove di Stato

ESEQUIE SOLENNI, di Antonio Tarantino. Regia di Andrée Ruth Shammah. Scene di Gian Maurizio Fercioni. Musiche di Michele Tadini. Costumi di Angela Alfano. Luci di Gigi Saccomandi. Con Ivana Monti e Laura Pasetti. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

Spettacolo o *mise en espace*? Il dubbio, assistendo all'ultimo spettacolo prodotto dal Franco Parenti di Milano, pare legittimo. Perché nel mettere in scena questo testo magistrale, ultimo della *Trilogia italiana* di Antonio Tarantino, la Shammah si affida al ritrovato più semplice che ci possa essere: il leggio. E non lo fa, come parrebbe lecito supporre, per sopperire alle inevitabili difficoltà mnemoniche di un'attrice, la Pasetti, subentrata all'ultimo. Ma proprio per una scelta, insindacabile, di regia. Che, a nostro avviso, si rivela vincente.
Perché la drammaturgia di Tarantino, nella sua complessità e originalità, è, prima di tutto, un gioco scenico. Una fantasia, intelligente e di gran classe, che mette a confronto due donne speciali, che nella realtà non si sono mai incontrate: la compagna di Togliatti, Nilde Iotti, e la vedova di De Gasperi. E che da lì muove per intessere una parodia che parla sì di amore, di necessità della politica, ma anche di sottintesi, potenzialmente simbolici, che possono deviare l'attenzione verso scenari nuovi, inusitati. Come il compagno di partito che Nilde Iotti incontra, all'indomani della morte di Togliatti: uomo, sì, rigurgito di vita per una donna appassionata, ma anche, potenzialmente, il Partito, quella corrente nuova del Pci che proprio la Iotti rappresenterà. O, sull'altro versante, il bambino deforme di De Gasperi avuto, secondo le malelingue, da una nobildonna, allusione forse al nuovo corso della Dc, con Fanfani e Moro.
Sottraendosi al *diktat* dei travestimenti, e anzi ribaltandone, come in un film di Buñuel, le istanze - ad un certo punto le due attrici si scambiano di ruolo – la Shammah non fa che approfondire il potenziale meta-teatrale del testo - due attrici s'incontrano, si scontrano – col doppio risultato di esaltarne, brechtianamente, il significato, con tutti i sottintesi e le ambiguità testè evidenziati, e di farlo, al contempo, con la dovuta dose di ironia. E limitandosi, nella resa scenica, all'essenziale: due leggii, due attrici magistrali, le luci puntuali, la musica, appena appena accennata e le scenografie ineccepibili. Perché in fondo, per la Shammah, come per Tarantino – e la realtà odierna è lì a dimostrarlo – anche la politica è teatro. **Roberto Rizzente**

Ivana Monti e Laura Pasetti in *Esequie solenni* (foto: Tommaso Le Pera).

CLERICI/BERNARDI

Un "grande freddo" sulle rive del lago la vita (non) è una cosa meravigliosa

IL RITORNO, di Carlotta Clerici. Regia di Marco Bernardi. Scene di Gisbert Jaekel. Costumi di Roberto Banci. Luci di Lorenzo Carlucci. Con Sara Bertelà, Corrado d'Elia, Roberto Zibetti, Aide Aste, Valentina Bardi, Fabrizio Martorelli, Giovanna Rossi, Roberto Tesconi, Angelo Zampieri. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

IN TOURNÉE

Un'umanità adolescente. Pavida e ormonale. Come ragazzini in balia di amori sbagliati, sogni infranti, frustrazioni e assenze. Quanta malinconia sulle sponde di un lago. Dove un gruppo di vecchi amici (o presunti tali) si ritrova dopo vent'anni, per rimpiangere la giovinezza e dare l'ultimo addio all'Hotel du Lac, spazio della mente e del cuore, dove tutto ebbe inizio. Ovvero, il *carillon* di relazioni e scelte vissute o rimpiante, sempre lì sotto pelle, mentre la vita in qualche maniera va avanti. Protagonisti Yann, padrone dell'albergo che ha perduto al gioco e artista ormai disilluso, l'attrice Anne (Sara Bertelà) e Matthieu (Roberto Zibetti), grande amore della starlette e imprenditore di successo.
Ci si scontrerà. Anche aspramente. Prima di confermarsi schiavi delle proprie paure. E di un finale tutt'altro che felice, cronaca di una morte annunciata. Intorno ai tre solo mezze figure e comprimari, stereotipati il necessario per offrire un affresco da *Il grande freddo*. Ma nonostante una certa verbosità e un indulgere ai cliché, il testo di Carlotta Clerici funziona, ha buon ritmo e crea empatia con la giusta dose di astuzia. Ci si sente a casa. Attraverso una drammaturgia contemporanea onesta nel riproporre al pubblico una prosa classica. Che non delude. Non un caso il buon successo di pubblico al debutto francese di qualche anno fa.
Fragilino invece il cast di questa versione firmata dallo Stabile di Bolzano, dove le figure di contorno non riescono a emergere dalla bidimensionalità e Corrado d'Elia ha gioco facile a strappare gli applausi più calorosi. Suo uno Yann tormentato come ce lo si immagina, carismatico per voce e presenza. Limpida la regia di Bernardi, che si lascia incantare dalle parole, ma si dimostra attento nel non perdere di vista l'anima corale del lavoro, donandogli un'atmosfera vagamente cechoviana. Non poco. In questo aiutato dal testo della Clerici e da un contesto lacustre nostalgico per definizione. E piuttosto anomalo sul palco. Azzardata ma vinta la scommessa di intervallare le scene con frammenti delle canzoni dei Nirvana. Contrappunto a volte intimo, altre sonoro, capace di giocare non senza ironia fra le sfumature dei testi. **Diego Vincenti**

Giovanna Rossi, Roberto Zibetti, Valentina Bardi, Corrado d'Elia e Sara Bertelà in *Il ritorno* (foto: Tommaso Le Pera).

Se *Il ventaglio* goldoniano diverte a ritmo rock

IL VENTAGLIO, di Carlo Goldoni. Adattamento e regia di Damiano Michieletto. Scene di Paolo Fantin. Costumi di Carla Teti. Con Alessandro Albertin, Silvio Barbiero, Daniele Bonaiuti, Katiuscia Bonato, Giulia Briata, Nicola Ciaffoni, Emanuele Fortunati, Matteo Fresch, Manuela Massimi, Silvia Paoli, Pierdomenico Simone. Prod. Teatro Stabile del Veneto, VENEZIA - Teatri e Umanesimo Latino SpA., TREVISO.

IN TOURNÉE

Un ventaglio che passa di mano in mano, una ronda di pettegolezzi e malintesi, di battibecchi e piccole maldicenze che escono di bocca da una piccola ma variegata comunità non in un campiello veneziano ma in un anonimo paesotto non lontano da Milano. Può trovare ancora platee curiose e attente questa commedia? Certamente sì, se si ha il coraggio di imboccare la giusta direzione. Cancellare trine e vezzi, liberarla da fondali pittoreschi e immergerla molto spiritosamente nell'*humus* di oggi (basti pensare che si fa sentire all'inizio la voce di una rockstar come Amy Winehouse). Come è riuscito a fare Damiano Michieletto, uno che si è fatto la fama di scavezzacollo più nel campo della lirica che in quello della prosa. Noi gli perdoniamo invece di aver un pochino (o troppo?) falsato le cose e anche di aver introdotto un personaggio, o un figurante in più nella pièce goldoniana per darle quel *quid* che di più malizioso e mordace le serve. Ed è quella sorta di Cupido o di Puck scespiriano che continuamente si agita, scompone le cose e si diverte a scrivere su un fondale-parete di piastrelle bianche i nomi di innamorati e contendenti con freccette indicando chi ami, o non ami, chi. In verità, quella finta e immensa lavagna viene usata anche dagli altri personaggi che vi scriveranno alcune battute della commedia. Vero che lo spettacolo soffre qua e là di qualche calo di ritmo, ma le invenzioni non mancano, la fantasia di Damiano il ribelle si scatena e tutto è giocato con grande entusiasmo e totale allegria da una compagnia di giovani cui il mestiere non manca o lo stanno imparando, e anche un Goldoni così (e per così intendo un po' discotecaro) serve a farsi le ossa per spettacoli più impegnativi, e seri. E ho scritto seri e non seriosi come troppi se ne trovano in giro. *Domenico Rigotti*

Mistero e simbolismo di *Spettri* senza tempo

SPETTRI di Henrik Ibsen. Traduzione di Franco Perrelli. Drammaturgia di Letizia Russo. Regia di Cristina Pezzoli. Scene di Giacomo Andrico. Costumi di Rosanna Monti. Con Patrizia Milani, Carlo Simoni, Alvise Battain, Fausto Paravidino, Valentina Brusaferro. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

IN TOURNÉE

Un dramma come *Spettri*, scritto sotto l'influsso di tesi positivistiche, può dirci oggi assai poco se visto entro gli schemi dell'ereditarietà o, peggio, della nemesi storica, come se si trattasse di una tragedia greca alquanto postuma. Osvald, prodotto malato di una società infetta, creatura che aspira alla libertà e che alla fine, piegato sul ventre materno invoca la luce («Mamma dammi il sole» la battuta inossidabile pronunciata con mille intonazioni diverse dagli attori, qui, per fortuna, è ridotta quasi a un borborigmo: brava Pezzoli e bravo Paravidino) paga i vizi, le colpe del padre, anch'egli vittima di una società che vive di menzogna, come del resto la madre (quella Elena Halving che ha un posto superbo fra i personaggi della folta galleria muliebre dell'autore). Oltre che aspetto documentaristico, la rilettura può avere una sua validità se, sottratta al suo pesante fardello naturalistico, la si immerge in un'atmosfera simbolica e atemporale. I vizi e la menzogna del resto sempre allignano nella società. È l'operazione che ha tentato, e con efficacia, almeno sul piano formale, Cristina Pezzoli, se non erriamo la prima regista di casa nostra che si accosta alla famosa opera. Qui nella traduzione di Franco Perrelli, con revisione drammaturgica (usanza che è da tempo una moda) di Letizia Russo, la quale però è sembrata limitarsi a prosciugare gli eccessi di retorica nel testo. Tutto immerso in un grigio stagnante e con cupezza per pioggia che non ha tregua, la Pezzoli (qualche proiezione di "fantasmi" di troppo) punta a una dimensio-

Spettri (foto: Tommaso Le Pera)

ne volutamente onirica dove mistero e simbolismo si fondono bene. E Ibsen ritrova una sua forza e attualità. Chi spicca fra gli interpreti è soprattutto Patrizia Milani, la quale entra da grande attrice nel ruolo della signora Halving, traendone una donna vera, non teatrale, chiusa all'inizio in un'atmosfera ottocentesca per progredire (bravissima in questo) verso un modello di eroina diseroicizzata dei nostri giorni. Moderna, come moderno, cioè controcorrente, è Fausto Paravidino, che non fatica a sottrarre il suo Osvald a *clichè* consumati, e lo restituisce (con il rischio di eccedere e di imitare il James Dean di *Gioventù bruciata*) con toni esclusivamente, ricercatamente nevrotici e beffardi. Professionali Carlo Simoni (il pastore Manders), Alvise Battain (Engstrand) e Valentina Brusaferro (Regine). Cancella ogni naturalismo l'apparato scenico di Giacomo Andrico che, nella sua astrazione, raggiunge una bella originalità. *Domenico Rigotti*

Micheli icona gay

L'APPARENZA INGANNA, di Francis Veber. Adattamento di Tullio Solenghi e Maurizio Micheli. Regia di Tullio Solenghi. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Andrea Stanisci. Musiche di Massimiliano Forza. Con Maurizio Micheli, Tullio Solenghi, Massimiliano Borghesi, Sandra Cavallini, Paolo Gattini, Adriano Giraldi, Fulvia Lorenzetti, Matteo Micheli, Enzo Saturni. Prod. La Contrada Teatro Stabile di TRIESTE.

IN TOURNÉE

La pièce, tratta dall'omonimo divertente film del 2000 con protagonisti Daniel Auteuil e Gérard Depardieu, approda con successo in teatro nell'adattamento di due artisti di mestiere, come Maurizio Micheli e Tullio Solenghi. Rivive così il personaggio di François Pignon, inventato da Veber nel 1973 proprio per il teatro in *L'emmerdeur* (*Il rompiballe*) e protagonista anche del celeberrimo *La cena dei cretini*. Il contabile Pignon (Micheli), dal carattere riservato, lavora in una ditta che produce preservativi e, quando oltre al divorzio, incombe su di lui il licenziamento, su suggerimento del suo vicino di casa che lo salva dal suicidio, pensa di fingersi omosessuale. La sua vita professionale cambia in una girandola di situazioni esilaranti: la direzione decide di non licenziarlo per non mobilitare le associazioni gay, i colleghi, tra cui Felix (Solenghi), lo stuzzicano per scoprire se mente, ma così Pignon, che era sempre ignorato da tutti, diviene il centro dell'attenzione, finché non assurge a simbolo dell'azienda attraverso alcuni spot pubblicitari e rappresenta l'icona degli omosessuali. L'intesa comica tra la collaudata coppia Solenghi e Micheli emerge attraverso i dialoghi e le battute dai tempi comici perfetti che i due si scambiano. Inoltre Micheli-Solenghi adattano l'originale ambientazione francese all'Italia, trattando con leggerezza e garbo temi di forte attualità come *mobbing*, disoccupazione, discriminazione sessuale, omofobia, *stalking* nelle varie relazioni che si istaurano tra colleghi e tra dirigenti e dipendenti. Nel passaggio dal film al teatro la regia di Solenghi riproduce il susseguirsi incalzante delle scene quasi di taglio cinematografico disposte anche su due livelli grazie alla efficace scenografia di Alessandro Chiti rendendo lo spettacolo piacevole e coinvolgente. *Albarosa Camaldo*

Doppia vita di coppia un Pinter in giallo

L'AMANTE di Harold Pinter. Traduzione di Alessandra Serra. Regia di Massimiliano Farau. Scene e costumi di Fabiana Di Marco. Luci di Pasquale Mari. Con Mascia Musy, Graziano Piazza, Giacomo Giuntini. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA.

È un gioco a nascondersi quello ideato da Richard e Sarah dentro la propria gabbia matrimoniale, con quell'unica uscita d'emergenza in cui marito e moglie si fingono l'uno l'amante dell'altro. Un *plot* raffinato con forti richiami pirandelliani sul rapporto fra finzione e realtà, ma senza quei ragionamenti causidici che cercano di stabilire le ragioni o i torti di quegli strani comportamenti familiari, di coppia, mostrandoci soltanto la cruda, assurda realtà dei fatti. Ogni mattina, prima di uscire di casa, Richard chiede alla moglie se anche quel pomeriggio riceverà il suo amante, che puntualmente arriva, ma non è altro che lo stesso marito. Rientrando la sera, Richard racconta alla moglie di essere stato con una prostituta. Il lento gioco al massacro si sviluppa sul piano di questa doppia vita, dove sembra non interessare, né ai personaggi né al pubblico, la ragione di quella realtà mascherata, di quella fittizia escursione in un immaginario degradato, di quegli atti osceni, violenti, consumati fra le mura di un microcosmo domestico lindo e perfetto perché alla fine si tratta di persone colpevoli, o innocenti, di nulla. A reggere teatralmente la breve e fragile trama è proprio la sua futilità drammaturgica, la trappola dei sentimenti sospesi, quell'eccezione che diventa regola, norma di un tragico e necessario rito quotidiano condotto sul filo del rasoio di una reciproca attrazione e intolleranza. A questa vicenda Massimiliano Farau dà il giusto crescendo di un intrigo da racconto *noir*, come di un giallo alla Agatha Christie con il costante riverbero scenico di uno scoperto gioco delle parti, assecondato con estrema naturalezza e disincantate sottigliezze interpretative da Mascia Musy, una seduttiva, intrigante Sarah, e Graziano Piazza, un marito-amante dalla inquietante e doppia personalità. *Giuseppe Liotta*

Confessioni di un parroco per ricordare Bertolucci

CASA D'ALTRI, di Silvio D'Arzo. Regia di Giuseppe Bertolucci. Con Antonio Piovanelli. Prod. Progetto Bertolucci - Reggio Parma Festival 2011, PARMA.

IN TOURNÉE

Casa d'altri è una macchina a orologeria, un racconto costruito su un dialogo fra un uomo e una donna, che per metà del racconto avviene senza parole e per l'altra metà si realizza fra non-risposte a non-domande. L'opera è frutto dell'ingegno letterario di Silvio D'Arzo, grande talento della nostra letteratura prematuramente scomparso, un monologo perfetto, già in passato portato in scena da Silvio Castiglioni con l'adattamento di Andrea Nanni. Nel centesimo anniversario dalla nascita del padre Attilio, Giuseppe Bertolucci ha deciso di ricordare la figura paterna con una dedica intima e personale, che avviene attraverso la regia del testo di D'Arzo, che Attilio aveva conosciuto e stimato. Una piccola osteria fa da ambiente a questa lettura scenica ottimamente interpretata da Antonio Piovanelli, nel ruolo di un parroco di un isolato paesino dell'Appennino emiliano al quale si rivolge un'anziana, prostrata dalla vecchiaia, dalla solitudine e dalla povertà che, attraverso domande di disarmante semplicità, implora il curato di una sorta di *placet* per il suicidio. Lo spettacolo inizia come un *reading* per diventare teatro, intensa interpretazione nell'ambiente caldo dell'osteria, con gli spettatori ai tavoli ad assistere alla confessione dell'uomo, aiutata dal vino. La grande capacità registica di Bertolucci è nelle piccole cose, nelle precise cadenze studiate su una composizione letteraria già di suo alta e che, salda, s'appoggia sulle spalle di un attore d'esperienza. Straordinario da questo punto di vista il finale, che riporta lo spettatore, nel volgere di pochissime battute, al limitare fra testo e drammaturgia, fra poesia del letterario e teatro. Fra Attilio e Giuseppe, appunto. *Renzo Francabandera*

DALL'AGLIO/LUCENTI

Gioco al massacro sulla pista da ballo il *talent show* della Grande Depressione

NON SI UCCIDONO COSÌ ANCHE I CAVALLI?, di Horace McCoy. Traduzione e adattamento di Giorgio Mariuzzo. Regia di Gigi Dall'Aglio. Scrittura fisica di Michela Lucenti. Costumi di Marzia Paparini. Luci di Luca Bronzo. Musiche di Gianluca Pezzino. Con Luchino Giordana, Paola De Crescenzo, Marcello Vazzoler, Chiara Taviani, Andrea Coppone, Michela Lucenti, Luca Nucera, Emanuela Serra, Massimiliano Frascà, Ambra Chiarello, Andrea Capaldi, Laura Cleri, Massimiliano Sbarsi, Cristina Cattellani, Maurizio Camilli, Francesca Lombardo, Francesco Gabrielli, Giulia Spattini, Alessandro Averone, Chantal Viola, Nanni Tormen, Roberto Abbati, Carlo Massari. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA.

Tempi di crisi. E la prima cosa a cui si pensa è: quanti personaggi (ovvero quanti attori a foglio paga) ha questo spettacolo? Ma la crisi a volte provoca anche sfide coraggiose: penso agli Stabili di Torino e Roma con *The coast of utopia* e *I Masnadieri* (29 e 18 interpreti) e al Teatro Due di Parma che, unendo le forze con Balletto Civile, adatta per la scena *Non si uccidono così anche i cavalli?*, romanzo di Horace McCoy già celebre film diretto da Sidney Pollack. Sfida vinta non solo per i numeri (22 performer e un quartetto di musicisti), ma anche per la qualità dell'operazione e per il tema trattato che anticipa scenari inquietanti oggi a noi purtroppo familiari.
L'azione si svolge infatti nei primi anni '30 in California dove andavano per la maggiore le maratone di ballo, crudele gioco al massacro in cui coppie di giovani disperati e senza lavoro ballavano per giorni interi, attratti dal premio in denaro e dalla possibilità di farsi notare da qualche produttore cinematografico o teatrale presente in sala. Arrivavano allo sfinimento, fisico e psicologico, all'abbrutimento morale di una guerra fra poveri consumata sul ring di una pista da ballo, alcuni di loro cadendo nelle grinfie di laidi *talent scout*. È un ritratto spietato dell'*american dream* che cerca di risollevarsi dalla Grande Depressione tra cinismo e solidarietà, fame e sogni di gloria di un *melting pot* che la gara permette di campionare: emigrati italiani, spagnoli, russi, irlandesi, minoranze religiose e malavitosi. Insomma, un *reality show*, o meglio un *talent show ante litteram* che senza fatica possiamo immaginare, nella sua versione più asettica ma non meno crudele, inscatolato in uno dei tanti format televisivi di oggi.
Nello spettacolo di Dall'Aglio-Lucenti, eccellente partitura a quattro mani sui corpi e sulle anime degli attori, siamo noi spettatori il pubblico che incornicia l'arena dove cercano fortuna le improbabili coppie di ballerini, miserabili gladiatori del secolo breve, mentre il cinico presentatore del bravo Alessandro Averone gioca con le vite altrui e brandelli di notiziario radiofonico, trasmesso durante le pause, danno tracce di storia dell'epoca. Se nel film di Pollack la coppia Jane Fonda-Michel Sarrazin faceva in qualche modo da protagonista, qui si punta invece sulla *par condicio* di una coralità che si rivela vincente. Attori e danzatori si mescolano infatti in una simbiosi intensa quanto efficace (menzione speciale per la formidabile Lucenti), chi privilegiando la parola, chi la performance fisica. E il dramma di una generazione che non ha più nulla da perdere ed è pronta a morire per mille dollari su una pista da ballo ci fa ancora venire i brividi. Ieri come oggi. **Claudia Cannella**

Non si uccidono così anche i cavalli? (foto: Marco Caselli Nirmal).

Le ragioni di Antigone tra Hegel e Sofocle

ANTIGONE, OVVERO UNA STRATEGIA DEL RITO, da Sofocle. Progetto, drammaturgia e regia di Elena Bucci e Marco Sgrosso. Luci di Maurizio Viani. Suono di Raffaele Bassetti. Costumi di Nomadea e Marta Benini. Con Elena Bucci, Marco Sgrosso, Daniela Alfonso, Maurizio Cardillo, Nicoletta Fabbri, Filippo Pagotto, Gabriele Paolocà. Prod. Teatro Stabile di BRESCIA - Le Belle Bandiere, RUSSI (Ra).

IN TOURNÉE

Hegel afferma che l'*Antigone* di Sofocle è una tragedia perfetta perché mette sullo stesso piano scenico e drammatico due ragioni ugualmente vere e opposte. La forza, e l'originalità, di questa rappresentazione è di avere mantenute intatte le argomentazioni della figlia di Edipo e di Creonte; ciascuno determinato a sostenere il proprio giusto diritto, le decisioni prese, il proprio destino di disperazione e di morte: senza alcun cedimento. Tale perfetto equilibrio tragico viene raggiunto moltiplicando non tanto le strategie interpretative, quanto le pratiche sceniche di una ritualità popolare, ispirata a un'arcaica quotidianità siciliana, in netto contrasto con le sonorità rock e tecnologiche ideate da Raffaele Bassetti. Il percorso della tragedia rimane immutato; a esso si sovrappongono immagini, voci e personaggi che ne ampliano la radice portando la vicenda della "piccola Antigone" sul terreno di una espressività novecentesca, con tutte le inquietanti ferite aperte nello spazio della follia. I personaggi principali vengono privati della loro originaria statura scenica per mostrarsi come persone umane e superbe, vittime della loro stessa arroganza, che qui sembra contagiare tutti gli altri: il Tiresia di Maurizio Cardillo, l'Ismene di Nicoletta Fabbri, l'Emone di Filippo Pagotto, il Coriofeo di Daniela Alfonso, come la guardia coreuta di Gabriele Paolocà. Per paradosso, l'espansione del mito greco fino alle soglie teatrali della contemporaneità sembra ridurne la sua efficacia tragica, la sua essenza dialettica - che è tutta circoscritta allo scontro fra legge degli uomini e legge divina (religiosa), disperdendola verso altre suggestioni che non ci permettono di entrare nel cuore del problema ma in una sua dimensione astratta, quasi metafisica, grazie al bellissimo e perfetto disegno delle luci ideato da Maurizio Viani. Elena Bucci è un'Antigone moderna che riesce ad esprimere le sue idee e i suoi sentimenti in movimenti e gesti rapidi e scarni, quasi disadorni; Marco Sgrosso è un Creonte che sa muoversi con sottile perfidia, fino al trattenuto crollo nervoso davanti al cadavere del figlio Emone; Maurizio Cardillo è un Tiresia depositario di una trasognata, pirandelliana verità. *Giuseppe Liotta*

Essere pronti alla paura

LA PAURA, OVVERO ESSERE PRONTI È TUTTO, di e con Elena Bucci. Suono di Raffaele Bassetti. Luci di Davide Cavandoli e Alessia Massai. Prod. Le Belle Bandiere, RUSSI (Ra).

IN TOURNÉE

L'ultimo assolo di Elena Bucci è l'adattamento di uno spettacolo realizzato nell'ottobre del 2010 per il Teatro Stabile di Napoli, allora diretto da Andrea De Rosa, e riproposto in una nuova veste, dopo il debutto al festival di Asti del 2011. L'attrice presenta un allestimento di tutt'altre dimensioni rispetto a quelle originarie, estremamente semplificato nella struttura e negli apparati. L'elaborazione drammaturgica parte da una scrittura dal carattere privato e non allocutorio. Sono i diari, intitolati *I venditori di paura*, di Ermelina Drei, sconosciuta bibliotecaria di un imprecisato paese di provincia, testimone di eventi inquietanti, annotati con cura nelle sue carte. Dunque, una materia scarsamente strutturata e aperta a sviluppi marginali, che presta il fianco all'impeto creativo dell'attrice. Lo spettacolo si presenta come una costruzione a maglie larghe, che lascia ampi spazi all'improvvisazione e agli umori del momento, ma non per questo priva di rigore. Quello che colpisce è la qualità, la quantità, l'efficacia e la forza delle soluzioni teatrali proposte, così come la velocità dell'esecuzione e del montaggio. Una quantità enorme di materiali, tra citazioni letterarie e teatrali, tra una sostanziale varietà di generi e di linguaggi, è tenuta insieme

Ubu Roi

da una scrittura scenica che non conosce cali di tensione. Se l'ipertrofismo creativo va a scapito dell'organicità dell'insieme, delimita altresì una dimensione in cui "essere pronti", per tornare al tema shakespeariano già presente nel titolo, è la sola condizione possibile. È questa la miglior chiave interpretativa per leggere il lavoro di Elena Bucci, pena qualche eccesso, una delle più importanti attrici della scena nazionale. *Mattia Visani*

Tra Bene e Shakespeare l'*Ubu Roi* di Latini

UBU ROI, di Alfred Jarry. Regia di Roberto Latini. Scene di Luca Baldini. Costumi di Marion D'Amburgo. Luci di Max Mugnai. Con Roberto Latini, Savino Paparella, Ciro Masella, Sebastian Barbalan, Marco Jackson Vergani, Lorenzo Berti, Fabiana Gabanini, Simone Perinelli. Prod. Fortebraccio Teatro, BOLOGNA - Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO.

IN TOURNÉE

«Mi sono appuntato quanto Shakespeare avevo a memoria e l'ho aggiunto a *Ubu*»: così Latini sulla sua atipica e personalissima messa in scena. Un'idea che ha preso spunto dall'identificazione tra Padre Ubu e Shakespeare proclamata dallo stesso Alfred Jarry, ma non sfruttata, poi, in maniera plausibile né convincente nello spettacolo. Latini si ritaglia un ruolo di testimone-spettatore muto ed enigmatico, presenza lirica e attonita, a tratti dolorosa: un clone (poetico) del Pinocchio di Carmelo Bene. In una creazione teatrale di indiscutibile bellezza visiva e scenica, ai momenti della grottesca e inarrivabile parabola di Jarry sono affiancati frammenti da Shakespeare che dovrebbero essere richiamati alla memoria dalle varie situazioni della vicenda: del *Macbeth* e dell'*Amleto,* de *La tempesta* e perfino di *Romeo e Giulietta*. È su queste parentesi, di grande intensità emotiva e poetica, che si concentra l'interesse e l'impegno di Latini, come nelle apparizioni del suo Bene-Pinocchio e nelle scene – sempre d'effetto – in cui lo vediamo agire. La restituzione del copione di Jarry sembra invece quasi un atto dovuto, che non pare interessare più di tanto il regista-creatore, che dà il meglio invece nelle sue libere e suggestive evocazioni. Che però restano sempre o quasi incongrue al testo e al mondo di Jarry. Intendiamoci: la lettura registica è comunque gustosa, corrosiva e irridente, e ricca di invenzioni, ma Latini non lavora affatto allo scavo delle mille potenzialità di questo capolavoro. Il gioco resta affidato, alla fine, al Padre e alla Madre Ubu, simpatici ma a un'unica dimensione, di Savino Paparella e Ciro Masella, autori di una prova d'attore apprezzabile ed energica, seppure un po' semplicisticamente chiassosi e sguaiati. Meglio, invece, altri interpreti (come Simone Perinelli e Sebastian Barbalan) che contrassegnano i loro personaggi con tocchi bizzarri, più raffinati e inattesi. *Francesco Tei*

VETRANO/RANDISI

Se Vladimiro ed Estragone aspettano Pirandello

FANTASMI di Luigi Pirandello e Franco Scaldati. Testo e regia di Enzo Vetrano e Stefano Randisi. Luci di Maurizio Viani. Scene di Marc'Antonio Brandolini. Costumi di Mela Dell'Erba. Con Enzo Vetrano, Stefano Randisi, Margherita Smedile. Prod. Teatro de Gli Incamminati, MILANO - Diablogues-Compagnia Vetrano/Randisi, IMOLA.

IN TOURNÉE

Due stagioni fa Enzo Vetrano e Stefano Randisi – proseguendo nella loro vocazione pirandelliana – si prodigarono nella messinscena dei *Giganti della montagna*, forse uno spettacolo troppo pensato, con troppi fantasmi e poco corpo, un'opera che diceva più al piacere di chi stava in scena che alle attese di chi stava seduto in platea. Ma quell'esperienza ha dato i suoi frutti, e il frutto in questione è il bellissimo *Fantasmi*, allestimento che unisce *L'uomo dal fiore in bocca* e *Sgombero,* due atti unici di Luigi Pirandello e frammenti da *Totò e Vicè* di Franco Scaldati.
In questo lavoro, piccolo nelle dimensioni ma grande per intensità di pensiero, si ritrova la forza esegetica di Enzo Vetrano nel dare azione scenica al pensiero pirandelliano sulla morte, un'argomentazione che trova una mirabile coesione di linguaggio e di profondità analitica nella realizzazione dell'allestimento. La scena è quella di un binario lungo il quale camminano i personaggi/fantasmi di una notte che non è solo quella d'attesa dell'*Uomo col fiore in bocca*, ma è la notte dello stupore d'essere morti, l'inizio di un viaggio che porta chissà dove. Personaggi e fantasmi, un binomio che si fa unico in quella presenza dei colloqui che visita l'autore, deciso a non dare più udienza alle sue creature, sconvolto dall'incipiente guerra.
Ha un che di esaltante questa riflessione sulla persistenza dell'esistenza che apre uno spettacolo dedicato al *finis vitae*. Una vita a cui non ci si arrende e alla fine è quanto fanno Vicé e Totò di Scaldati, due bellissimi personaggi che Vetrano e Randisi trasformano con spudoratezza in Vladimiro ed Estragone di *Aspettando Godot*, un segno rimarcato dal sorgere di un albero scheletrico, invenzione fantasmatica di Maurizio Viani. Sullo sfondo l'ombra di un cadavere ancora da comporre, in primo piano una donna, figlia di quell'uomo, combattuta fra il dolore per la perdita e la rabbia accumulata nei confronti di un padre-padrone. Nei panni della donna è una forte e fisicissima Margherita Smedile. L'attesa della morte e la voglia di suggere ogni istante di vita che rimane trovano in Enzo Vetrano una concretezza interpretativa di grande precisione e partecipata emozione, così come in Stefano Randisi l'iniziale colloquio con i personaggi viveva di un preambolo gravido di poesia. Imperdibile. **Nicola Arrigoni**

***Fantasmi* (foto: Tommaso Le Pera).**

Latella: una ventata d'Europa sul *Tram* di Williams

UN TRAM CHE SI CHIAMA DESIDERIO, **di Tennessee Williams. Traduzione di Masolino d'Amico. Regia di Antonio Latella. Scene di Annelisa Zaccheria. Costumi di Fabio Sonnino. Luci di Robert John Resteghini. Con Laura Marinoni, Vinicio Marchioni, Elisabetta Valgoi, Rosario Tedesco, Giuseppe Lanino, Annibale Pavone. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA – Teatro Stabile di CATANIA.**

IN TOURNÉE

«Mi hanno detto di prendere un tram che si chiama Desiderio, poi un altro che si chiama Cimitero, e scendere a Campi Elisi». Inizia a e finisce così il *Tram che si chiama desiderio* firmato da Antonio Latella. Nel mezzo tutta la discesa agli inferi della protagonista, Blanche Dubois, in un percorso a ritroso circolare, che si apre e si chiude con la scena finale, quella in cui la donna viene accompagnata da un medico in un ospedale psichiatrico da cui probabilmente non uscirà più. O forse è lì già da tempo e tutta la vicenda non è altro che la proiezione mentale con cui rivive il suo passato. È il primo segno di una splendida e sorprendente regia che da una parte rifugge dal realismo melò del testo di Williams, ma dall'altra riesce a preservarne il coinvolgimento emotivo. Le luci rimangono spesso accese in sala, addirittura con fari provocatoriamente puntati sulla platea, un attore (Rosario Tedesco, di eccellente asciuttezza piena di *pietas*) è il medico ma anche la voce narrante di tutte le didascalie, quasi un regista in scena che guida gli attori, impegnati in dialoghi spesso recitati frontalmente al pubblico, a volte al microfono.

E che attori! E che rara capacità di dirigerli entro un disegno registico di inappuntabile coerenza, dalla prima all'ultima scena. Laura Marinoni è lontana anni luce dall'icona straziante e un po' stucchevole di Vivien Leigh, ma alla fine è solo alla "sua" Blanche che pensiamo e che comprendiamo nel profondo, con gli abiti di tutti i giorni e il trucco sfatto a gridarci il suo mondo di patetiche menzogne, che mal celano terribili verità. Ma entriamo in empatia anche con le ragioni, le speranze e le disillusioni degli altri. A partire da quelle del rozzo Stanley del talentuoso Vinicio Marchioni, che quasi si prende gioco del mitico Marlon Brando portandoselo stampato sulla t-shirt e usa la violenza per proteggere quel volto povero, ma vitale di un *american dream* in cerca di difficile integrazione: il bowling, le bevute, la costruzione di una famiglia con la moglie Stella (Elisabetta Valgoi) che, diversamente dalla sorella Blanche, ha scelto il "nuovo mondo" dell'immigrato polacco invece che rintanarsi nelle rovine di un passato aristocratico quanto moribondo. Non si riesce a parteggiare per nessuno dei personaggi: Latella ci porta all'umana comprensione di tutti, anche dell'infelice e (in)volontariamente crudele spasimante di Blanche, Mitch (Giuseppe Lanino, commovente nella sua disperazione), e dei personaggi di contorno (Annibale Pavone), piccolo coro di una tragedia annunciata.

In un interno domestico fatto di pochi oggetti su rotelle in legno chiaro (poltrone, sedie, tavolo, vasca da bagno...) che all'interno ospitano riflettori e amplificatori, Latella osserva i personaggi come un entomologo e spinge il pubblico a fare altrettanto, creando un felice cortocircuito tra ragione e sentimento, partecipazione e straniamento, con un gusto nordeuropeo che fa pensare a Ostermeier o a Pollesch. È una ventata di aria fresca che toglie incrostazioni e fa risplendere l'opera di Williams di riverberi tra passato e presente, vecchi e nuovi razzismi, frantumi di quel sogno americano a cui il regista campano sta dedicando anche i cinque episodi di *Francamente me ne infischio* da *Via col vento*. Questa Blanche, ninfomane e alcolizzata dopo aver scoperto l'omosessualità del marito suicida, potrebbe essere una Rossella O'Hara arresa al declino del suo mondo *blasé*. Mentre Stanley e Stella, dai quali si rifugia in una New Orleans torbida e violenta, sono la faccia "sana" e spavalda del futuro. Vinceranno loro, ma a un prezzo talmente alto che nulla sarà più come prima. *Claudia Cannella*

Laura Marinoni e Vinicio Marchioni in *Un tram che si chiama desiderio* (foto: Brunella Giolivo).

Il rogo non assolve la pulzella del Carretto

GIOVANNA AL ROGO, drammaturgia e regia di Maria Grazia Cipriani. Scene e costumi di Graziano Gregori. Luci di Angelo Linzalata e Fabio Giommarelli. Suono di Hubert Westkemper. Con Elsa Bossi, Nicolò Belliti, Andrea Jonathan Bertolai, Giacomo Vezzani. Prod. Teatro Del Carretto, LUCCA.

IN TOURNÉE

Ancora la storia è indecisa se definire Giovanna d'Arco una santa, un'eroina o una fanatica religiosa che sentiva le voci. Spinta da Dio, avrebbe, a suo dire, respinto gli inglesi. La religione diventa scudo e battaglia, pretesto dietro il quale barricarsi. Il Carretto di Lucca, che negli ultimi anni si è concentrato su *Pinocchio* e sull'*Amleto*, rimpolpa le riflessioni critiche sulla sedicenne francesina e sedicente Che Guevara in gonnella. La regia fisica e compulsiva è nella cifra stilistica della Cipriani, le scene cupe e morbose sono quelle di Gregori e gli spaventosi e spiazzanti suoni (ma anche irriverenti come la radiocronaca di una partita di football o *Jungle Boogie*) sono i classici di Westkemper. Elsa Bossi è Giovanna, qui non "d'Arco" ma "al rogo", che sembra sempre toccata dalla divinità, urlante, lamentevole, ansimante, piangente, con toni sempre troppo elevati, fuori giri, lo stesso volto contrito da santità, gli occhi visionari, la forza lacerante della combattente. Siamo in una lurida prigione inglese: tre guardie-carcerati gorilla di Sua Maestà (qui emerge tutto il lato muscolare della regia e tratto distintivo del Carretto) si muovono tra grugniti e violenze d'ogni sorta, come scimmie allo zoo, urla e colpi e strepiti, vene tese, bicipiti e pettorali da esplodere. Tre pirati, tre picari, animali, guerrieri zotici e bruti, tra i quali spicca Nicolò Belliti. Potente, salta, zompetta e balla come l'iguana Iggy Pop o Mick Jagger sfrontato a lingua fuori. Di Giovanna qui emerge ancora prepotente il lato mascolino o, se vogliamo, saffico, da amazzone cavallerizza in anfibi, pantaloni da parà, body attillato da pugna moderna. Perché prima ai tre carnefici venga fatto parlare l'inglese e successivamente un italiano britannizzato storpiato con cadenza da Stanlio ed Ollio rimane inspiegabile. Giovanna, irritante, è intenta in un dialogo con la Santa Inquisizione, in audio la voce nasale, intimidatoria e sinistra, di Dario Cantarelli. Gio-

vanna non è però, seppur ne condivida la fine sulla pira, né Giordano Bruno né Savonarola. L'infinito monologo finale non salva, né assolve, né il personaggio né il suo interprete. *Tommaso Chimenti*

L'omicidio di Ilaria Alpi cronaca di uno scandalo

LO SCHIFO, testo e regia di Stefano Massini. Scene di Paolo Li Cin Li. Luci di Roberto Innocenti. Con Lucilla Morlacchi e Luisa Cattaneo. Prod. Il Teatro delle Donne Centro di Drammaturgia, CALENZANO (Fi) - Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO.

IN TOURNÉE

Dopo Anna Politkovskaja, il teatro civile e politico di Stefano Massini si occupa ora di un'altra giornalista vittima del suo coraggio e delle sue inchieste "scomode": Ilaria Alpi, uccisa in Somalia nel 1994 insieme al suo operatore Milan Hrovatin (entrambi lavoravano per il Tg3). Una ricostruzione, quella di Massini, che affianca in maniera azzeccata rigore ed esattezza giornalistica di indagine a una reinvenzione "creativa" dei fatti reali. Al di là dei tratti "poetici", a volte efficaci, a volte un po' banali («il silenzio era assordante…»), lo spettacolo riesce a essere una cronaca serrata e avvincente fino al tragico epilogo, che lascia sconcertati. Quello che aveva scoperto Ilaria Alpi era un criminale e complicato intrico tra traffico di armi e di scorie velenose nostrane, uno scambio segreto di carichi navali sporchi tra Italia e Somalia, Paese che si rivelava, in realtà, "protettorato-discarica" dell'Italia al passaggio tra prima e seconda Repubblica. Il problema è che il nerbo e l'essenza autentica di questo lavoro di Massini stanno tutti nel testo, da leggere, o al massimo da fare ascoltare, che l'autore ha scritto senza poi riuscire ad adattarlo alle esigenze della scena (chi scrive ha assistito a suo tempo a un primo studio in forma di lettura, in cui il testo era praticamente identico). Massini ha quindi dovuto agire, non senza abilità, con tutti i mezzi possibili, per rendere scenicamente vivo il suo spettacolo, tra suggestivi espedienti scenografici (aperture e chiusure di porzioni del fondale, uso di velari, il tutto sposato a un accorto uso delle luci) e ricorso a proiezioni video, magari di primissimi piani dei volti. A rendere, poi, più "teatrale" possibile, il percorso della pièce è – naturalmente – la prova magistrale, intensissima, di straordinaria tensione e profondità drammatica, di Lucilla Morlacchi, spalleggiata, in ruoli vari (spesso maschili), da una versatile Luisa Cattaneo. *Francesco Tei*

Personaggi *borderline* sulla strada di Cechov

SULLA STRADA MAESTRA, di Anton Cechov. Regia di Dario Marconcini. Scene e costumi di Leontina Collaceto. Luci di Riccardo Gargiulo e Valeria Foti. Con Mario Matteoli, Catia Leporini, Annalisa Lari, Francesco Cortoni, Claudio Alfaroli, Paolo Castellano, Gianni Buscarino, Giovanna Daddi e Chiara Argelli. Prod. Associazione Teatro di BUTI (Pi) - PONTEDERA Teatro (Pi).

Un Cechov diverso, giovanile definito dallo stesso autore "studio drammatico", il testo è una sorta di *L'albergo dei poveri*, ambientato in un'osteria-locanda e dominato da uno spirito e da atmosfere drammatiche autenticamente russi, tra situazioni tragicissime quanto marcate da un segno di corposo e assai concreto realismo (che si sposa a colpi di scena e a trovate di grande effetto). L'allestimento di Marconcini si pone coscienziosamente al servizio del testo, mettendo in campo un parco degno di interesse di attori, la cui interpretazione fa perno, in diversi casi, su una fisicità insolita, così che è l'intensità con cui si "vive" il personaggio con il corpo, anche in maniera spasmodica, a tradursi in tensione ed efficacia espressive, in lirismo e brandelli di emozione e commozione. Più che mai, quindi, lo "studio drammatico" di Cechov diventa una galleria di figure *borderline*, vittime d'un male di vivere che li devasta sia fisicamente sia mentalmente, o in una reattiva esaltazione mistica – il vecchio Savva, il santo – o nella degradazione e disperazione – Borcov – o nell'aggressività segnata di tratti da folle "innocente" del locandiere-oste Tichon. Oppure sono spinti alla brutalità e agli estremi di violenza prepotente del vagabondo Merik, non privo però – a sorpresa – di una luce di umanità autentica e di compassione. E in questa restituzione firmata da Marconcini i personaggi riescono a diventare, o a ritornare, memorabili, il che non è poco. *Francesco Tei*

ISA DANIELI PROTAGONISTA

Sogni di riscatto di una serva padrona nella Toscana rurale di Ugo Chiti

L'ABISSINA. *Paesaggio con figure*, testo e regia di Ugo Chiti. Scene di Daniele Spisa. Costumi di Giuliana Colzi. Luci di Marco Messeri. Musica di Vanni Cassori e Jonathan Chiti. Con Isa Danieli, Barbara Enrichi, Giuliana Colzi, Andrea Costagli, Dimitri Frosali, Massimo Salvianti, Lucia Socci, Lorenzo Carmagnini, Andrea Corti, Giulia Rupi, Cristina Torrisi. Prod. Arca Azzurra Teatro, FIRENZE - ErreTiTeatro30, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Messo in scena la prima volta nel 1993, *Paesaggio con figure*, viene riproposto da Arca Azzurra in una nuova versione. Per il riallestimento, Chiti ha adattato la storia e riscritto il personaggio della serva Peppa, diventato poi Nunzia, calibrandolo sul temperamento di Isa Danieli. Miseria, gelosie, discriminazioni e sogni di riscatto, sono alla base dei rapporti tra i personaggi di un microcosmo rurale, la Toscana dei primi del Novecento, al centro del quale c'è il vecchio despota Lucesio, un burbero e luciferino Massimo Salvianti.
Ormai vecchio e malato, continua a scacciare la morte e prendersi gioco del suo unico nipote ed erede Volpino e del suo amministratore Gedeone. Lucesio ha messo incinta le mogli di entrambi nel suo ultimo disperato desiderio di paternità. Dopo aver accumulato ricchezze la sua ultima ambizione è quella di un figlio, maschio, sano che gli sopravviva a cui lasciare la sua "roba", dopo il susseguirsi di nascite mostruose, sopravvissute poche ore al parto, che lo hanno accompagnato fin dalla gioventù. Un improvviso miglioramento crea intorno al suo letto un gioco di piccoli interessi che coinvolgono i destini dei vari personaggi. L'unica che riesce a tenergli testa è Nunzia, la serva napoletana che tutti, con spregio, chiamano l'Abissina. Nunzia lo accudisce da una vita. Lo ha aiutato nell'accumulare ricchezze rubando per lui. È l'unica ad avergli dato una figlia, Giacinta, la brava Barbara Enrichi, affetta sì da un'evidente deformità, ma pur sempre viva e sana, e sua legittima erede.
Una regia asciutta e attenta tratteggia uno spettacolo corale, un affresco nitido, ora tragico ora comico, su cui si staglia Isa Danieli. Con immensa bravura riesce a restituire le infinite sfumature dell'animo umano. La sua Nunzia è una madre protettiva e sanguigna, scaltra e calcolatrice, bugiarda e infelice, pronta a ogni compromesso per assicurare un futuro migliore alla sua unica figlia. Una fiera indomita a cui la Danieli conferisce una disperata umanità e una disarmante cattiveria. **Giusi Zippo**

Isa Danieli e Massimo Salvianti in *L'abissina* (foto: Lorenzo Bojola).

CARLO CECCHI

Europa, Stati Uniti e terrorismo le metafore stantie di Churchill e Ravenhill

ABBASTANZA SBRONZO DA DIRE TI AMO? di Caryl Churchill. Con Carlo Cecchi e Tommaso Ragno. **PRODOTTO** di Mark Ravenhill. Con Carlo Cecchi e Barbara Ronchi. Traduzioni di Giorgio Amitrano. Regia di Carlo Cecchi. Luci di Camilla Piccioni. Scene e costumi di Marianna Peruzzo. Prod. Teatro Stabile delle Marche, ANCONA.

IN TOURNÉE

Si sa, con Carlo Cecchi vale tutto. Il vecchio adagio del "genio e sregolatezza". Che spinge all'applauso o all'irritazione a seconda dei casi. Così da una parte incuriosisce la scelta di provarsi con due testi profondamente contemporanei (per tematiche e struttura), specie in un panorama drammaturgico asfittico. Dall'altra, si rimane esterrefatti di fronte alla pochezza del risultato, segnato da superficialità e da una grandissima stanchezza, fisica e mentale. Prima milanese di balbettii e amnesie, con addirittura un cambio in corsa per il secondo atto unico, Tommaso Ragno coraggioso (e bravo) nel far le veci di Cecchi, scomparso da qualche parte dietro le quinte.
Ma andiamo con ordine. *Abbastanza sbronzo da dire ti amo?* non è nient'altro che una stantia metafora del rapporto fra Europa e Stati Uniti, rapporto declinato come passione omosessuale d'alti e bassi, stanchezze e rappacificazioni. Il problema è che la scrittura della Churchill è il consueto lirismo autoreferenziale e politicissimo, preciso nell'elencazione storica di massacri e complicità, quanto incapace di ritmo drammaturgico, costruito com'è su puntini di sospensione e non detti. Su un divano a centro scena, i due protagonisti danno così vita a un (non) dialogo senza sfumature né colore, piatto come neanche un *reading* riuscirebbe a essere, incapace di trasmettere alcunché. Rimane il nulla, forse il fastidio. Come nell'osservare al buio il cambio di protagonista per *Prodotto* di Ravenhill, soliloquio di un regista cinematografico che cerca di convincere una star a lavorare nel suo prossimo film.
Si racconterà della storia d'amore fra la donna e un misterioso islamico, probabilmente terrorista, sicuramente gran amatore. Crescendo erotico per una farsa pseudo-politica che Ragno porta a casa fra caparbietà e improvvisazioni, salvando la baracca. Progetto segnato da drammaturgie sopravvalutate e pressapochismo, bisognoso di una profonda rivalutazione o (quantomeno) di un lungo periodo di rodaggio. Rimane il senso di (in)sofferenza, sopra e sotto il palcoscenico. Si spera più felici le successive repliche.
Diego Vincenti

Tommaso Ragno e Carlo Cecchi in *Abbastanza sbronzo da dire ti amo?* (foto: Luca Gavioli).

Se Cyrano perde il naso ma non il ritmo

CYRANO DE BERGERAC, di Edmond Rostand. Traduzione e adattamento di Tommaso Mattei. Regia di Alessandro Preziosi. Scene di Andrea Taddei. Costumi di Alessandro Lai. Musiche di Andrea Farri. Luci di Valerio Tiberi. Con Alessandro Preziosi, Valentina Cenni, Emiliano Marsala, Massimo Zordan e altri 10 attori. Prod. Khora.teatro, ROMA - Teatro Stabile d'Abruzzo, L'AQUILA.

IN TOURNÉE

Nella triplice veste di attore, regista e produttore, Alessandro Preziosi porta in scena un classico come il *Cyrano* di Rostand, privando il cadetto di Guascogna del consueto nasone, simbolo della deformità con cui viene tradizionalmente rappresentato, per indicare un disagio vissuto al di là di un dettaglio esteriore, come un più profondo senso di inadeguatezza. La trama è nota: Cyrano, non rivela alla cugina Rossana il suo amore, sentendosi brutto, mentre aiuta il bel Cristiano a conquistarla, scrivendo per lui appassionate lettere d'amore, mentre entrambi combattono all'assedio di Arras. In seguito alla morte in battaglia di Cristiano, Rossana si ritira in convento e solo quattordici anni dopo Cyrano, in punto di morte, rivela involontariamente all'amata il suo amore e la verità, anche se è troppo tardi. Nelle scenografie di Andrea Taddei gli attori si muovono salendo e scendendo da pedane quando devono recitare la scena in cui sono direttamente coinvolti. Inoltre, avvalendosi dei movimenti scenici del russo Nikolaj Karpov, simulano duelli spettacolari e drammatiche scene di battaglia che appaiono quasi agili passi di danza. Preziosi punta sul ritmo dell'allestimento, le battute si succedono in modo incalzante, anche se nel ruolo del poeta spadaccino appare più credibile nei toni farseschi e brillanti che nelle scene drammatiche. Affianca, inoltre, la prosa ai versi alessandrini composti da Cyrano per Rossana oppure utilizza giochi di parole e frasi comiche in una miscela di ironia e sentimento. Avvalendosi di una compagnia di giovani interpreti, a tratti acerbi, tra cui nove neodiplomati alla Link Academy, lo spettacolo appare svecchiato, pur rispettando il testo originale. *Albarosa Camaldo*

Esdra/Pagliaro un'*Alcesti* espressionista

ALCESTI MON AMOUR, di Euripide. Traduzione di Filippo Amoroso. Drammaturgia e regia di Walter Pagliaro. Costumi e maschere di Giuseppe Andolfo. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Micaela Esdra, Luigi Ottoni, Marina Locchi, Diego Florio, Ilario Grieco. Prod. Associazione Culturale Gianni Santuccio, ROMA.

IN TOURNÉE

Quattro attori per nove personaggi, secondo la tradizione antica ateniese. Ed è forse questo l'unico tratto filologico di un allestimento, in cui Walter Pagliaro chiama gli interpreti a un'ardua sfida di professionalità ed eclettismo. A cominciare da Micaela Esdra, la cui rodata esperienza qui si cimenta con ben cinque personaggi, tra cui Alcesti, sul filo di una forte impronta espressionistica che, con maschere e costumi, tende a stigmatizzare i tratti di ogni singolo carattere e a penetrarne l'interiorità più intima e nascosta. E che fin dall'inizio imprime a questo *Alcesti mon amour* lo scarto di un respiro speculativo attorto sull'umanissimo dramma della vita e della morte. L'inquietudine del mistero e lo sgomento di un imperscrutabile nulla si intrecciano alla nobiltà di un amore coniugale pronto a sacrificarsi per prolungare la vita dello sposo. Un sacrificio non indolore, che qui vede la donna restituire il dolore della giovinezza interrotta e l'angoscia di un ineludibile mistero. E che neppure il ritorno dall'Ade, esito felice voluto da un Eracle di baracconesca baldanza, riuscirà del tutto a cancellare. Poiché quel ritorno, a cui la regia dichiaratamente guarda come a un percorso di bianco velo di sposa dalle mani di Apollo, alle lacrime di Admeto, alla stessa Alcesti restituita alla luce del giorno, è forse soltanto invocato prolungamento d'amore e simulacro di consolatoria illusione. Un abisso di fronte a cui l'anima si dibatte rivelando ambiguità e contraddizioni: dallo sposo Admeto, reso da Luigi Ottoni nella disperazione straziata di una perdita da lui stesso egoisticamente accettata, al padre di lui, stizzito e grottesco nella difesa del proprio attaccamento alla vita. Spiegando sulla scena sfaccettature veridiche di vili e istintivi compromessi, costantemente in bilico sul crinale dell'umano vivere. *Antonella Melilli Rossi*

Orlando e Virginia un gioco da ragazzi

LA COMMEDIA DI ORLANDO, da Virginia Woolf. Drammaturgia e regia di Emanuela Giordano. Scene e costumi di Giovanni Licheri e Alida Cappellini. Musiche della Bubbez Orchestra. Con Isabella Ragonese, Sarah Biacchi, Guglielmo Favilla, Andrea Gambuzza, Claudia Gusmano, Fabrizio Odetto, Laura Rovetti. Prod. Enfi Teatro, ROMA.

IN TOURNÉE

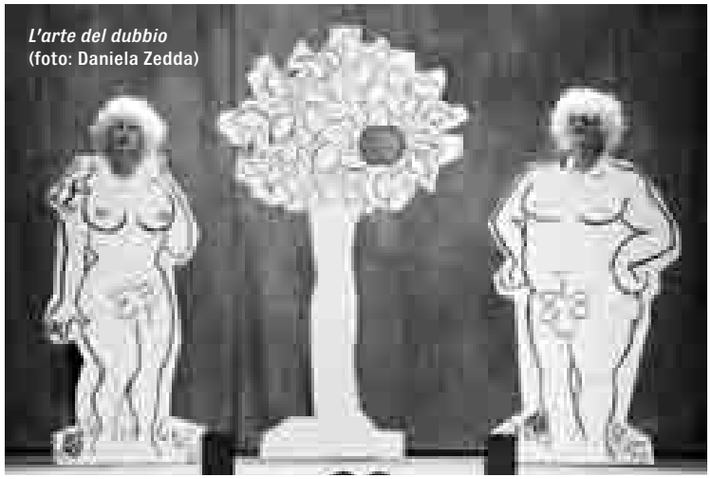
Due atti: due commedie. Se fossi rimasto sveglio tutto il primo, avrei accumulato un'*overdose* di in-sofferenza. Pareva questo *Orlando* un *Sogno* shakespeariano declinato secondo il peggior teatro per ragazzi. Un caffé mi ha rianimato. Nel secondo tempo, la metamorfosi. Intendiamoci: stessa drammaturgia = stessa leziosità. Ma Isabella Ragonese versione ragazza ha assunto il comando delle operazioni e propiziato il pareggio in contropiede. Conoscete il *plot*, vero? Orlando narcolettico nel sedicesimo secolo si risveglia transmutata in donna e diventa scrittrice. In mano a Erica Jong, un soggetto del genere avrebbe ottenuto una riduzione gustosa. Emanuela Giordano, allentando i freni inibitori della sua regia da vetero-femminista, ha dato a Isabella spazio per sprazzi di sensualità. E la ruvida Ragonese s'è appalesata primattrice. La sua miglior spalla è stata la pimpante Judy di Claudia Gusmano. Insomma, la delusione s'è stemperata nella contemplazione della protagonista che boxava con la retorica senza farsi mettere al tappeto. Il ring? Scene modeste, con un gioco di entrate e uscite un po' molesto, e costumi di grande eleganza. Musiche dal vivo non particolarmente vivaci. A una giovane di talento fanno credere di essere Isabelle Huppert, lei ci casca e finisce per reggere il confronto ai punti. Ma se all'angolo non c'è Bob Wilson... «La più lunga lettera d'amore mai scritta», com'è stata definita la performance letteraria di Woolf dedicata a Lady West, è diventata una sequela di *tweet* da *Far West*, lontana, molto lontana, dunque, dalla sua originaria, originale forza fanterotica. Meglio magari ambientare le peripezie di Orlando in un salotto di Bloomsbury che in un circo minore, no? *Fabrizio Sebastian Caleffi*

Carofiglio, Massini e il cabaret del dubbio

L'ARTE DEL DUBBIO, di Stefano Massini dal libro di Gianrico Carofiglio. Regia di Sergio Fantoni. Con Ottavia Piccolo e Vittorio Viviani. Prod. La Contemporanea, ROMA.

IN TOURNÉE

L'antidoto a un certo e diffuso teatro commerciale può venire da spettacoli dal format ridotto, ma dove brilla l'intelligenza, le idee germogliano, e ciò che vien detto e rappresentato, in maniera pungente e raffinata, è motivo di riflessione. Un esempio è *L'arte del dubbio*, non clamoroso ma gradevole spettacolino, manufatto che non nasce da un vero e proprio copione teatrale, ma dalla riduzione drammaturgica, operata con mano esperta da Stefano Massini, di un saggio/racconto del magistrato scrittore Gianrico Carofiglio. La macchina teatrale è modesta ma oliata bene. Tutto nasce da una serie di interrogativi. Che cos'è il dubbio? E perché non possiamo fare a meno? E dove ci porta quel dubbio che mai come nel nostro tempo alligna? Carofiglio (e Massini) cercano la risposta (ed essa non manca) attraverso una serie di *sketches* che compongono una sorta di decalogo (qualcuno sì lo vorremmo più sostanzioso, ma molti sono felici e recano un sottile divertimento). Episodietti spesso incarnati in storie di tribunale e ben raccordati fra loro anche grazie al sapere registico di Sergio Fantoni, che con garbo incornicia scenograficamente questo "cabaret del dubbio" dentro un teatrino da fiera paesana con tanto di siparietto da cui sbucano gli interpreti ideali. E cioè Ottavia Piccolo e Vittorio Viviani, pronti a indossare i più disparati panni di truffatori e pentiti, poliziotti e camorristi. Insomma, un'umanità che testimonia la verità e la menzogna, erede di quei nostri progenitori che vediamo apparire nel prologo, in forma di sagome stuzzicate dal Serpente, il primo insinuatore del dubbio. Più disinvolto e ricco di estri comici, il Viviani. La Piccolo in possesso di bella energia drammatica, e bravissima nel racconto della tragica morte di don Giuseppe Diana. *Domenico Rigotti*



L'arte del dubbio
(foto: Daniela Zedda)

Assassina per amore confessione al pubblico

È STATO COSÌ, di Natalia Ginzburg. Regia di Valerio Binasco. Luci e scene di Laura Benzi. Musiche di Arturo Annecchino. Con Sabrina Impacciatore. Prod. Pierfrancesco Pisani, ROMA - Parmaconcerti, PARMA - Teatro della Tosse, GENOVA - Infinito Srl, ROMA.

IN TOURNÉE

Uno sparo omicida. Così comincia *È stato così*, tratto da un romanzo di Natalia Ginzburg, trasformato in monologo teatrale con la regia di Valerio Binasco che, della scrittrice, aveva già messo in scena, come attore e regista, *L'intervista*. Ora Binasco cede lo scettro attorale a Sabrina Impacciatore, volto noto del cinema, e la dirige in questa storia di ordinaria follia ambientata nell'apparente tranquillità della provincia. Protagonista è una giovane insegnante, che uccide il marito, sposato a tutti i costi pur sapendolo innamorato di un'altra donna, con la quale da anni intrattiene una infelice relazione. A scardinare definitivamente un *menage* coniugale già nato zoppo è la morte prematura della figlioletta, che trascina l'ossessiva signora nel baratro della gelosia omicida. La maestrina assassina e senza nome si presenta in scena inchiodata a una sedia, abitino aderente bianco e nero, fiore rosso tra i capelli spettinati come il rossetto che quasi le sfigura la bocca e occhi bistrati da un trucco pesante destinato a sciogliersi con le lacrime. Irrigidita davanti a un microfono, in un crescendo di illusione e tormento, dà libero sfogo a un flusso di coscienza che sembra la cantilenante risposta a un interrogatorio immaginario. Così dipana la sua storia senza speranza, quasi irritante per quella rigida gabbia registica in cui Binasco rinchiude la sua attrice. Viene il sospetto che l'abbia costruita per contenerne eventuali fragilità, facendo di un limite una possibile chiave di messinscena. Ma se anche fosse così, tanto di cappello, perché il "mantra" dolente della Impacciatore trae proprio da quella costrizione fisica un accumulo di emozionante intensità, che rende le parole del bellissimo racconto della Ginzburg lame affilate capaci di penetrare anche nel cuore dello spettatore più smaliziato. *Claudia Cannella*

È stato così

LAVIA/PIRANDELLO

Il mondo all'incontrario di Martino Lori nella trappola ambigua dell'ipocrisia

TUTTO PER BENE, di Luigi Pirandello. Regia di Gabriele Lavia. Scene di Alessandro Camera. Costumi di Andrea Viotti. Musiche di Giordano Corapi. Luci di Giovanni Santolamazza. Con Gabriele Lavia, Gianni De Lellis, Lucia Lavia, Roberto Bisacco, Daniela Poggi, Riccardo Bocci, Giulia Galiani, Giorgio Crisafi, Riccardo Monitillo, Alessandra Cristiani. Prod. Teatro di ROMA.

IN TOURNÉE

Un unico ambiente di eleganza raffinata, che pochi particolari bastano a mutare di volta in volta nella sobrietà borghese di casa Lori, nella fastosità nobiliare della dimora del Conte Gualdi o nella comoda imponenza dello studio dell'onorevole Manfroni. La severità delle sue tinte scure scandite dalla luminescenza di alti finestroni che rimandano l'eco costante di tuoni minacciosi danno un senso claustrofobico di morte, che trova il suo sigillo nel biancore del monumento funebre, immanenza struggente su un lato del palcoscenico. Sì che il ricordo della moglie morta ormai da sedici anni, a cui il protagonista rende omaggio ogni giorno con devozione di marito inconsolabile, s'impone all'interno di un allestimento in cui l'assetto scenografico si intreccia strettamente all'impianto registico voluto da Lavia.
Quasi una gabbia o una prigione che riflette barbagli di opprimenti atmosfere strindberghiane e insieme il respiro asfittico di un formalismo ipocrita e perbenista. Dove la presenza della donna morta aleggia, fino a materializzarsi nell'evocatività di una fulva danzatrice, protagonista in una vicenda di corna, paradossalmente destinata a esplodere quando tutto è ormai compiuto. Il substrato drammatico è quello di una realtà capovolta, di un mondo all'incontrario in cui l'identità smarrita brancola e si dibatte in un traumatico scontro di apparenza e di realtà, senza tuttavia mai giungere al disvelamento di una verità certa, capace di sottrarsi alle ombre di un'avvolgente ambiguità che pervade l'intera narrazione, come un puzzle accuratamente ricomposto in una realizzazione di grande e teso rigore.
Il regista (e protagonista) attinge alla novella scritta nel 1906 ma ne situa l'ambientazione in pieno Fascismo, agli anni della redazione del testo teatrale e infonde al suo Martino Lori una complessità vibrante insieme di sanguinante amor proprio e di intimità straziata. Ma anche di segreta inviolabilità in cui è difficile penetrare fino in fondo a distinguere quanto di consapevole egli abbia trascinato nell'agire di tanti anni. Mentre Lucia Lavia, figlia nella realtà e sulla scena, disegna con sicurezza di tratti il disprezzo sotteso e poi la pena per un uomo da lei stessa impietosamente strappato all'illusione di un amore coniugale santificato nel ricordo. **Antonella Melilli Rossi**

Gabriele Lavia, regista e interprete di *Tutto per bene* (foto: Serafino Amato).

Lavia e i suoi *Masnadieri*, quasi una *graphic novel*

I MASNADIERI, di Friedrich Schiller. Regia di Gabriele Lavia. Scene di Alessandro Camera. Costumi di Andrea Viotti. Musiche di Franco Mussida. Luci di Simone De Angelis. Con Gianni Giuliano, Simone Toni, Francesco Bonomo, Cristina Pasino, Marco Grossi e altri 13 attori. Prod. Teatro di ROMA - Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA - Teatro Diego Fabbri, FORLÌ.

IN TOURNÉE

L'"artificio" prende il posto della "natura", i comportamenti individuali e d'insieme soppiantano i sentimenti, un post-espressionismo sub-metropolitano annulla il proto-romanticismo del testo, Shakespeare soffoca Schiller con la potenza della sua azione drammatica, così *I Masnadieri*, diretti da Lavia, diventano, per eccesso di intenzioni registiche, quello che non sono: una masnada di ragazzotti anarchico-individualisti da cinema americano (Tarantino su tutti) alla ricerca di un loro posto nel mondo, che non troveranno mai, perché guidati da un capo non all'altezza dei suoi compiti e del suo ruolo. Infatti, al di là dei loro nomi e di alcune battute di riferimento storico, allo spettacolo, ideato comunque con grande intelligenza scenica e impegno da Gabriele Lavia, manca il contesto teatrale e drammaturgico che muove l'intera vicenda schilleriana, senza il quale diventa difficile dare un senso non superficiale, quasi "fumettistico" da *graphic novel*, alla storia. Altrettanto difficile è appassionarci alla storia dei due fratelli, Karl (il buono che diventa cattivo e capo di una banda di criminali) e Franz, infido e deforme di natura (come Riccardo III) che non si incontrano mai e che col loro rispettivo pessimo carattere fanno scempio di ogni ragionevole e umana coscienza sociale e seppelliscono morendo un mondo che ha necessità di nuovi valori e utopie. In questa rappresentazione molto "fisica" e "di gruppo" risulta appannato anche il sentimento di rivalità amorosa che lega i due fratelli verso l'ineffabile Amalia. Ci si affanna e si corre troppo in palcoscenico, in un montaggio frenetico dovuto anche al costante uso della tecnica del "controcampo", tipica della ripresa cinematografica, verso cui questa turbinosa messa in scena sembra tendere. Ma forse il limite principale di tanto ardita operazione scenica sta nell'essere recitata da un collettivo di attori anche bravi, ma senza il carisma necessario a restituirli veri e identificabili protagonisti/eroi, come lo furono Gabriele Lavia, Umberto Orsini e Monica Guerritore nell'importante e "storica" edizione del 1982. *Giuseppe Liotta*

Quando in Italia si pregava in belgese

GRISÙ, GIUSEPPE E MARIA, di Gianni Clementi. Regia di Nicola Pistoia. Scene di Francesco Montanaro. Costumi di Isabella Rizza. Luci di Marco Laudando. Con Paolo Triestino, Nicola Pistoia, Franca Abategiovanni, Sandra Caruso, Diego Gueci. Prod. Neraonda, ROMA.

IN TOURNÉE

Una sagrestia di Pozzuoli, estate 1956. Don Ciro è un parroco dal profilo garbatamente deamicisiano: pronto ad aiutare i deboli e mettere in riga i forti, riparare i torti e costruire un mondo migliore. Ma la sua strada di buone intenzioni sembra lastricata di apparenti fallimenti: il sagrestano Vincenzo, raccolto in un orfanotrofio, non imbrocca un solo *Alleluja* intonato ma s'infiamma subito con *Guaglione* di Aurelio Fierro; donna Rosa, che segue fin troppo attentamente gli insegnamenti della sua prima predica, ogni estate rimane incinta, quando il marito torna in ferie da Marcinelle. E proprio qui Clementi innesta sul tronco della Storia le mille, piccole storie che transitano nella sagrestia di don Ciro: come sempre, nella sua drammaturgia, un *huis clos* diventa luogo di passaggio, punto di incontro di vicende private e eventi pubblici. È insomma, la Storia vista dal basso, ma con occhio benevolo, complice, con una notevole felicità – e facilità – di scrittura. In un crescendo dosato con un bel senso del teatro, da Pozzuoli a Marcinelle si intrecciano e si rincorrono missive in un improbabile italiano, promesse d'amore e drammatiche telefonate, sogni di gloria affidati a valigie di cartone e giovani promesse del calcio, all'eterna capacità italiana di adattarsi finanche nelle preghiere come quella del titolo, una variante "belgese" di quella tradizionale. E men-

tre ti chiedi chi sia il migliore di questa ottima compagnia – Triestino parroco umanissimo e sorridente, Pistoia sagrestano dall'irresistibile ascesa, Abategiovanni e Caruso sorelle dal napoletano inarrivabile, fino a Gueci, imprescindibile farmacista del paese – si arriva a un finale esplosivo in odore di *Tammurriata nera*: con un pizzico di amara ironia, ma anche tanta nostalgia per un'Italia dei buoni sentimenti, così poeticamente evocata. *Giuseppe Montemagno*

Shoah, memoria senza pace

ERINNERUNG. LA SORVEGLIANTE - IL COMPLEANNO, testo e regia di Gianni Guardigli. Scene e costumi di Claudia Calvaresi. Luci di Roberto Tamburoni. Musiche di Claudio Junior Bielli. Con Michela Martini, Dorotea Aslanidis. Prod. Studio 12, ROMA.

È uno spettacolo breve ma denso e compatto, costruito sul filo di una memoria che torna su se stessa e scava l'anima senza trovare requie. Alla ricerca di un'impossibile assoluzione o di una risposta attraverso cui placare lo sgomento e l'orrore di un'incomprensibile ingiustizia. E nulla avviene sulla scena, se non lo snodarsi di un flusso ininterrotto di pensieri, che senza inutili crudezze, ma con volontà lucida d'analisi tornano a scrutare l'assurda follia della Shoah, da due punti d'osservazione completamente opposti, l'interiorità del perseguitato e quella del persecutore. Si tratta infatti di due monologhi, riuniti da Gianni Guardigli nell'unica parola *Erinnerung*, che emblematicamente contiene il significato di ricordo e di memoria e accomunati in scena dalla presenza di un unico grande armadio. Ma soprattutto legati nel testo dalla realtà terribile del campo di sterminio, a cui apertamente riporta la prima parte dello spettacolo, interpretata da Michela Martini, nei panni della Sorvegliante del titolo. Qui i pensieri si accavallano in un brancolare di ossessività compulsiva, scandita da frasi e parole ripetute fino al fastidio, a rivelare un coacervo angoscioso di giustificazione, di colpa e di paura che affonda le sue radici nella crudezza di una povertà abbrutita e di una spietata ottusità umana. Nel successivo monologo *Il compleanno*, il flusso di riflessioni e di ricordi si snoda su un tono più pacato, soffusamente onirico, che la sensibilità interpretativa di Dorotea Aslanidis va guidando in un baluginio errabondo di preparativi per un'occasione festosa e di distruzione violenta degli affetti più cari: un percorso segreto di anima sospesa tra realtà e sogno, tra lucidità e follia, che la violenza di una persecuzione disumana e irragionevole condanna alla ricerca tormentosa di un inesplicabile perché. *Antonella Melilli Rossi*

Da Troia a Istanbul andata senza ritorno

CLITENNESTRA, di Marguerite Yourcenar. Traduzione di Maria Luisa Speziani. Regia di Maria Luisa Bigai. Musiche di Alessandro Molinari. Luci di Marco Catalucci. Scene e costumi di Dora Argento e Leslie Yarmo. Con Anita Bartolucci, Francesco Marchetti. Prod. Musamoi Associazione Culturale, ROMA.

IN TOURNÉE

Nella solitudine di una stanza Clitennestra mette in scena la sua vita. Un logorante lavoro sulla memoria scandisce i passaggi di un processo a se stessa. Deposizione, confessione sussurrata, ricordo rivissuto, autodifesa, viaggio a ritroso nei ricordi, dichiarazione d'amore assoluto. Infine, rito di passaggio e metafora del lutto. Vuota sospensione che intercorre tra la separazione dal legame fisico e il distacco impossibile con il fantasma del Mito. Il volto trasformato in una maschera tragica, la *silhouette* avvolta in una veste elegante, la gestualità antica e sapiente, la voce profonda e modulata: Anita Bartolucci infonde alla sua interpretazione una garbata misura che restituisce in filigrana la seduzione del linguaggio colto della Yourcenar. Da Troia a Istanbul. Andata senza ritorno. Qui prende corpo la Storia. Lo sfondo è quello degli anni Venti del secolo passato, quando l'ex Costantinopoli volge lo sguardo a Occidente. Un velo gualcito separa Clitennestra dalla musica (che Francesco Marchetti esegue al piano). Solo una vecchia poltrona e un tavolino riempiono questo spazio cristallizzato nel tempo. E i ricordi iniziano a risalire dal fondale della coscienza per una donna ormai matura (lo dice l'età, nonostante l'avvenenza), forse una *chanteuse* del caffè di una Turchia sull'orlo della modernizzazione. Profuma di seduzione decadente Clitennestra. Troneggia nella luce argentea del sontuoso abito, avvolta dal manto damascato d'oro. E si (s)compone in frammenti proiettati in video dove le tracce di un passato (di)segnano la sua vita in bianco e nero. *Francesco Urbano*

Il "vizietto" di Ghini gay da macchietta

LA CAGE AUX FOLLES – IL VIZIETTO, di Jerry Herman e Harvey Fierstein. Traduzione, adattamento e regia di Massimo Romeo Piparo. Scene di Gianluca Amodio. Costumi di Nicoletta Ercole. Luci di Daniele Ceprani. Coreografie di Bill Goodson. Con Massimo Ghini, Cesare Bocci, Russell Russell, Crescenza Guarnieri, Edoardo Sala, Cristian Ruiz, Chiara Scipione, Gloria Miele, Andrea Palotto e altri 13 attori. Prod. Peep Arrow, ROMA.

IN TOURNÉE

Quali suggestioni sociali possono scaturire oggi da un testo quarantennale, che all'epoca fu di rottura e mise davanti agli occhi borghesi temi alieni come la coppia felice, isterica (come quelle etero) e omosessuale, convivente senza infedeltà, oppure la crescita di un figlio, sano e senza problemi sessuali, fra due genitori dello stesso sesso? Quello che rimane de *Il vizietto* è un'operazione sfilacciata che ammicca ai grandi musical americani senza neanche sfiorarli per qualità degli interpreti e dei testi delle canzoni, svuotate, mosce come palloncini sgonfi. La coppia formata dal legnoso Cesare Bocci, nel ruolo che sullo schermo fu di Ugo Tognazzi, e soprattutto la "star", accolto da inspiegabili ovazioni, Massimo Ghini nei panni del travestito Albin-Zazà (nei suoi sguardi aspira a evocare Banderas e invece assomiglia al Gatto con gli stivali, al quale lo spagnolo ha prestato la voce) rimane ancorata al gioco superficiale, ai brillantini frivoli, più intenti alle mossette modaiole e stereotipate e agli sculettamenti forzati, che a donare potente effervescenza al messaggio intessuto nelle pieghe della commedia. Il ritmo è sonnolento, le stecche non mancano, la voce del duo di protagonisti non è eccelsa, il maggiordomo di colore Jacob (Russell Russell conosciuto per essere stato ballerino di Nadia Cassini e Gianni Boncompagni!) nonostante i microfoni si mangia le parole e farfuglia. Ma la platea è divertita dal *topos* del gay con tanto di manina, e ne ride comunque. Ecco, forse, il danno più grave di questo *Vizietto* è lo strisciante macchiettismo, *demodé* e superato anche in provincia, ma che sopravvive in alcuni strati agiati e *agée* della società, che, tra risatine e piccole gomitate, perpetrano l'idea dell'omosessuale come animale da palco intento soltanto a scegliere scarpe, fare urletti e piangere. Un quadro *macho* che stigmatizza alcuni comportamenti elevandoli a totalità e strizzando l'occhiolino. *Tommaso Chimenti*

Il vizietto (foto: Roberto Guberti)

ROMA

Madri e figlie davanti al frigorifero, l'epopea in 4 capitoli di Lucia Calamaro

L'ORIGINE DEL MONDO, *ritratto di un interno*, testo e regia di Lucia Calamaro. Scene di Marina Haas. Luci di Gianni Staropoli. Con Daria Deflorian, Federica Santoro, Lucia Calamaro. Prod. Malebolge-Ztl_pro, ROMA - Armunia Festival, CASTIGLIONCELLO - Festival di SANTARCANGELO (Rn).

IN TOURNÉE

L'origine del mondo, ritratto di un interno è uno spettacolo femmina. Tre donne per mettere in scena tre generazioni. Una linea temporale impastata e sfuggente che, nei suoi quattro capitoli (5 ore totali), lascia intravedere il crescere della figlia, ma cristallizza il personaggio principale della madre, come lente di osservazione dell'intera vicenda, e bersaglio ultimo di questa febbrile caccia all'autoidentificazione, in cui la nonna (la stessa Calamaro) è una carica di dinamite che fa collassare l'edificio-coscienza e scava per esso nuove fondamenta.
Lo spazio del Teatro India di Roma è aperto completamente nei suoi vertiginosi 25 metri di profondità, incartati da teli bianchi e divisi in due sole aree d'azione, il proscenio e il fondale. In questa luce livida agiscono le tre figure come cellule smarrite che invecchiano a vista d'occhio. La solitudine getta «in un lutto perenne», in cui trovano spazio e lottano un estremo narcisismo e la lama tagliente dell'ironia. A segnare il passaggio da scena a scena (da era a era) è l'alternarsi di quattro elettrodomestici diversi. Frigo, lavatrice, cucina a gas e lavabo sono le pietre miliari di questo cammino: le fluviali elucubrazioni depressive della protagonista, in collisione con le altre due e con lo psicanalista, vengono quasi vanificate dall'inesorabile e fredda efficacia degli elettrodomestici, realmente funzionanti.
A questa giungla di parole, fitta di citazioni, autocitazioni e impudenti totem borghesi, non basta del tutto l'ironia, che chiosa qualche battuta con una critica agli "affari privati". E si rischia la sensazione di qualcosa di eccessivo nella misura, un atteggiamento davvero troppo vigliacco nei confronti dei temi di attualità di cui la drammaturgia dovrebbe occuparsi. Eppure il livello stellare della penna di questa autrice, sposato alla caparbia e incisiva presenza di Federica Santoro e ancor più all'interpretazione assolutamente insuperabile di Daria Deflorian – così perennemente persa in un singhiozzo di disarmante umanità – riesce a dare un senso al tutto, ricordandoci quanto questo Paese sia disabituato alla scrittura per la scena. Solo in presenza di punte così alte siamo in grado di dimenticare certi eccessi (come l'ingresso un po' goffo dell'unico uomo, il marito che, sempre di spalle, parla con la voce della madre e di sbarazzarci finalmente del termine "nuova drammaturgia". Questa è semplicemente letteratura teatrale.
Sergio Lo Gatto

L'origine del mondo **(foto: Claire Pasquier).**

L'avanguardia all'antica di Pippo Di Marca

DALLA PARTE DI BOLAÑO: IL QUINTO CAVALIERE, testo e regia Pippo Di Marca. Scene e costumi di Luisa Taravella. Luci di Giovanna Bellini. Con Pippo Di Marca, Gianluca Bottoni, Luigi Filippo Lodoli, Adriano Mainolfi, Vincenzo Schirru, Elisa Turco Liveri, Anna Paola Vellaccio. Prod. Compagnia Del Meta-Teatro, ROMA.

Una delle maggiori virtù di un artista è la ferma resistenza alle mode e la convinzione in un'idea culturale che sopravviva al tempo in mutazione. Pippo Di Marca – attore regista e operatore, che ha rappresentato una fetta consistente della storia teatrale, dalla Roma anni '70 delle cantine a oggi – è uno di questi artisti. Animatore culturale di ieri e di oggi, un'idea forte di avanguardia penetra ogni suo lavoro e anche il nuovo *Dalla parte di Bolaño: il quinto cavaliere*, tratto dall'opera/vita di Roberto Bolaño, grande scrittore cileno morto nel 2003 a 50 anni e oggi riscoperto come autore di culto per la sua forza visionaria e per la complessità della sua letteratura. Prima di lui Di Marca affronta altri quattro cavalieri della poesia maledetta: Lautréamont, Rimbaud, Baudelaire e Mallarmé, autori che disegnano una linea precisa di cui Bolaño è cardine ultimo. In questo intento, dunque, la scelta di continua rottura di linguaggi e strutture appare netta: Di Marca dispone sei attori lungo il perimetro delle tre pareti dello spazio scenico, separato da una sorta di reticolato di libri sparsi a terra (tra i quali spicca netto proprio *Il quinto cavaliere* di Collins/Lapierre); ognuno di loro narra la propria storia in un racconto a frammenti, come avanguardia suggerisce, poi torna nel buio silente da dove proviene. Nel mezzo, fra i sei attori (da ricordare l'eleganza di Anna Paola Vellaccio e l'energica dolcezza di Elisa Turco Liveri), Di Marca riserva per sé il ruolo dello scrittore che ha donato loro la sua parte di dolore e tiene il filo unitario della storia, una presenza demiurgica e partecipe. Ne nasce uno spettacolo sicuramente sincero, col solo difetto di proporre nella messa in scena un ossimoro inguaribile quanto affascinante: l'avanguardia all'antica.
Simone Nebbia

Un Ibsen senza vita

L'ULTIMO RAGGIO DI LUCE, da *Spettri* di Henrik Ibsen. Testo e regia di Filippo Gili. Con Pier Paolo De Mejo, Liliana Massari, Rossana Mortara, Vanessa Scalera. Prod. Compagnia del Gordio, ROMA.

Quali che siano le ragioni che possono indurre a tornare su un testo consacrato della drammaturgia europea, si tratta sempre di un'operazione rischiosa, non necessariamente destinata a riuscire. Come accade con questo testo di Filippo Gili che, al di là delle intenzioni dichiarate di voler mettere in scena una tragedia destinata all'uomo contemporaneo, nulla aggiunge, e piuttosto sottrae, alla profondità dell'opera originaria, senza riuscire a tradursi in creatività nuova, capace di far emergere dalla drammaticità della vicenda e dalla complessità dei suoi protagonisti sfaccettature affinate di moderna sensibilità. E soprattutto di travalicare la tragica condanna di un'incolpevole tara di dissolutezza paterna, per realizzare l'intento di addentrarsi in una più ampia e ineludibile angoscia di finitezza umana gravata dal peso tragico della morte, che solo nel proprio accoglimento può trovare lenimento e sollievo. Ma che qui si disperde e appiattisce nella fondamentale inerzia di un allestimento scenograficamente accattivante e tuttavia privo di respiro vitale, dove la ricchezza drammaturgica dell'autore svedese appare condensata e impoverita in rappresentazione meccanica di ritmi fondamentalmente statici. E dove tutto appare sfiorato e composto in superficie, in un coordinamento formale di gesti e d'intonazioni che mette in imbarazzante rilievo i limiti di una recitazione priva di malleabilità. Mentre i personaggi stessi, e in particolare quelli femminili, restano come incapsulati in una sorta di schematicità interpretativa che ne spegne ogni riverbero di interiore autenticità. E che li isola in scena l'uno dall'altro in una finzione incapace di sviscerare l'intrinseca tragicità della materia. *Antonella Melilli Rossi*

Tra *pietas* e sarcasmo Timpano racconta Moro

ALDO MORTO, drammaturgia, regia e interpretazione di Daniele Timpano. Scene di Francesco Givone. Luci di Dario Aggioli. Prod. amnesiA vivace, ROMA.

IN TOURNÉE

Daniele Timpano, dopo *Dux in scatola*, *Ecce Robot* e *Risorgimento pop,* in cui venivano visitati con estrema provocazione tre momenti della storia del nostro Paese, si misura questa volta con la tragedia dell'uccisione di Aldo Moro e lo fa ancora col suo particolarissimo modo di stare in scena: una narrazione che tende alla divagazione, alle pause calcolate e che si nutre di esemplificazioni paradossali, aneddoti, colloqui con oggetti, bui e uscite di scena. In questo modo, destrutturando tutto ciò che incontra, conduce sempre il suo gioco sul filo del rasoio, dove il sarcasmo regna sovrano nel confronto con la documentazione storica, il più delle volte solo apparentemente veritiera, perchè troppo tempo o troppo poco tempo è passato dagli eventi, rivelando come siano contraddittori i ricordi di chi c'era. Il tutto mescolato a un'analisi politica, che si muove tra ricordi personali e sapiente gioco del dentro e del fuori tra il performer e i personaggi che interpreta (il figlio di Moro, il reporter, Adriana Faranda, Renato Curcio, Mazinga), tra profondità e leggerezza, come quando dialoga teneramente con una piccola Renault 4 rossa telecomandata (la fedele ricostruzione di quella dove fu trovato il corpo di Moro). Ne è venuto fuori uno spettacolo politico e tragico che cerca di far capire, soprattutto a chi non ha vissuto quei tempi, tutto il rimpianto per quello che si poteva fare e non si è fatto, tradendo le aspettative di chi c'era e lasciando in eredità la disillusione e lo stallo permanente. E il titolo stesso, che parrebbe solo provocatorio, invece mal nasconde secondo il suo autore «una certa inclinazione alla *pietas*, al cordoglio», *Aldo morto,* appunto, "tragedia". *Mario Bianchi*

Quando due solitudini non fanno una coppia

IL CORAGGIO DI ADELE, scritto e diretto da Giampiero Rappa. Scene e costumi di Barbara Bessi. Musiche di Massimo Cordovani. Luci di Gianluca Cappelletti. Con Teresa Saponangelo e Filippo Dini. Prod. Neraonda, ROMA.

IN TOURNÉE

Sulla scena solo una pedana immersa in toni lividi di penombra squassata a più riprese dal fragore di terribili bombardamenti, a suggerire l'indefinitività di una guerra, intorno al casuale incontro di un uomo e di una donna. Questo è il nodo attorno a cui si dipana *Il coraggio di Adele* di Giampiero Rappa. Dove il peso della malattia e i morsi della fame si coniugano in vicinanza conflittuale di esseri in fuga pronti ad appoggiarsi l'uno all'altro in una forzata contiguità di vita abbrutita. Trasformandoli ben presto in una sorta di coppia primigenia che, tra diffidenze guardinghe, ricatti e scoppi rabbiosi, s'inoltra in un percorso impervio di resistenza destinato a dividersi. Mentre sulla scena si delinea il senso di una solitudine che intreccia momenti soccorrevoli, ostilità dichiarate ed erotici coinvolgimenti. Ma che finisce per irrigidirsi in rappresentazione uniforme di caratteri ugualmente spigolosi e aggressivi. O almeno resi tali da una recitazione perentoria e priva di malleabilità, incapace di far affiorare l'intima verità dei personaggi, che allinea e appiattisce il solitario rimettersi in gioco di Adele, qui interpretata da una Teresa Saponangelo di grintosa determinazione, e la sostanziale immaturità del fotografo Lucas, reso in scena da Filippo Dini, su un comune denominatore di toni gridati. Con l'effetto di incapsularne ogni possibile spessore emotivo e psicologico in un ritratto di durezza scabra e di superficiale esteriorità. Mentre il testo stesso finisce per risentire di un'impostazione registica, voluta dallo stesso autore, che, su brevi cesure di buio, costruisce il susseguirsi veloce di momenti narrativi incalzati dal pericolo e dal terrore. Immettendo nell'allestimento l'ombra, per quanto contenuta, di un meccanicismo narrativo che in qualche modo irrigidisce e imbriglia la potenziale profondità del testo. *Antonella Melilli Rossi*

CARLO GIUFFRÉ

Tra bozzettismo e rigore filologico perdono ambiguità i fantasmi di Eduardo

QUESTI FANTASMI! di Eduardo De Filippo. Regia di Carlo Giuffré. Scene e costumi di Aldo Terlizzi. Musiche di Francesco Giuffré. Con Carlo Giuffré, Piero Pepe, Maria Rosaria Carli, Claudio Veneziani, Antonella Lori e Antonella Cioli. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI - Diana Or.i.s, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Portare in scena una commedia di Eduardo comporta sempre una parte di rischio, anche se a farlo è uno degli esponenti più acclamati del teatro napoletano, Carlo Giuffré, che, proprio con Eduardo, debuttò giovanissimo. Le intonazioni, le pause del Maestro non diventeranno mai ricordi sbiaditi, grazie alle registrazioni televisive. L'effetto di una regia classica e filologica finisce così per non eguagliare l'originale. Meglio forse disattendere le indicazioni dell'autore e cercare nuove risposte.
Scritta nel 1945, *Questi fantasmi!*, la settima commedia di Eduardo portata in scena da Giuffré, è per il regista la più attuale e la meno napoletana, fatta eccezione per il monologo del caffè. La più feroce e surreale, la più cupa ed esilarante, la più attuale nel descrivere il cinismo e l'opportunismo dei nostri tempi. L'"anima in pena" di Pasquale Lojacono ottiene per cinque anni di soggiornare a titolo gratuito in un appartamento all'ultimo piano di un palazzo secentesco, con il compito di sfatare la leggenda sulla presenza di spiriti nell'enorme edificio, composto da diciotto camere e sessantotto balconi. Il portiere Raffaele, "l'anima nera" della commedia, scansafatiche, approfittatore, furbo, ladruncolo e un po' misogino, spiega al nuovo inquilino cosa deve fare per ottemperare al suo impegno: ogni giorno, per due volte, dovrà mostrarsi da tutti i sessantotto balconi, cantando con serenità e allegria. Lojacono ha una giovane moglie, Maria "anima perduta" che ha un amante, l'"anima irrequieta" Alfredo Marigliano, e scambia, o finge di scambiare, le attenzioni economiche di quest'ultimo per regali del fantasma. La disarmante ingenuità di Lojacono sconfina nella pungente malizia di chi approfitta di una situazione a proprio vantaggio.
Tutto il *plot* della commedia si gioca infatti sulla ambiguità di un personaggio che sembra preferire una confortevole ipocrisia a una disagiata sincerità. La regia di Giuffré, pur regalando momenti esilaranti con il personaggio di Raffaele il portiere, affidato a un bravo e calibrato Mario Pepe, non si discosta mai da una lettura troppo letterale e bozzettistica. Il Lojacono di Giuffré sembra più ingenuo che furbo, lasciando poco spazio all'enigmaticità del personaggio. **Giusi Zippo**

REGIA DI BALIANI

Le donne, l'arme e gli amori nelle ariostesche rime del cavalier Accorsi

FURIOSO ORLANDO. *Ballata in ariostesche rime per un cavalier narrante*, liberamente ispirato all'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto. Regia e adattamento di Marco Baliani. Scene e costumi di Bruno Buonincontri. Disegno luci di Luca Barbati. Con Stefano Accorsi e Nina Savary. Prod. Nuovo Teatro Nuovo, NAPOLI - Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA.

IN TOURNÉE

Sulla scena immersa in toni caldi di ruggine e ocra, regna un disordine variegato di attrezzi e macchinerie artigianali atte a simulare furore di venti e clangori di battaglia, onde marine e terrifici draghi, sul filo di una narrazione che insegue i passi di corruschi cavalieri, fanciulle in fuga e fantastici ippogrifi.
Su questo sfondo il *Furioso Orlando*, che già con l'inedita inversione del titolo mette in primo piano l'ostinata pazzia dell'amore non corrisposto e dei suoi esasperati effetti, ripercorre il poema di Ariosto, scompaginandone ordine e sequenze sul filo di un adattamento, che dalla fantasmagorica ricchezza della materia epica, isola la storia di Angelica e del suo folle spasimante, l'amore di Ruggiero e Bradamante. Non senza qualche audace incursione nella *Commedia* dantesca o in più recenti inferni che nulla aggiunge, al di là di ogni programmatica intenzione, alla profondità dell'allestimento. La narrazione procede a grandi balzi tra schiere contrapposte di cristiani e saraceni, testardi inseguimenti d'amore e combattimenti, sulle parole di un cantastorie chiamato a evocare personaggi e avvenimenti di caleidoscopica e rodomontesca immensità, mentre le stesse ottave del poema vengono stravolte e create *ex novo* nel tentativo di restituire l'oralità spontanea e ingenua di un antico cunto.
Gli effetti non sono sempre convincenti, a volte stridenti, non esitano a virare verso gestualità spigolose di pupi siciliani o inopinati accenti da cronaca sportiva, denunciando l'evidente difficoltà di un percorso che, con faticosa discontinuità di ritmi, si colora della suggestione incantata d'improbabili magherie e d'iperboliche avventure. E che, all'interpretazione di un volenteroso Stefano Accorsi, impone il compito non facile di far vivere, nella sfumatura di un'intonazione o di un gesto, un coacervo variegato di avvenimenti, corpi e sentimenti. Accanto a lui Nina Savary, con recitazione un po' recisa di scandita cadenza, inserisce nella narrazione, con la parola, con la musica, col canto, un contrappunto lieve di commenti e interrogativi non privi di qualche venata modernità femminista e insieme una presenza aggraziata di delicata evocatività rinascimentale. **Antonella Melilli Rossi**

Don Anselmo Tartaglia omaggio a Scarpetta

DON ANSELMO TARTAGLIA, di Eduardo Scarpetta. Progetto e regia di Roberto Capasso. Scene di Massimiliano Pinto. Costumi di Alessandra Gaudioso. Luci e fonica di Gabriele Toralbo. Con Gino De Luca, Roberto Capasso, Francesco Luongo, Viviana Cangiano, Nino Bruno. Prod. Prospet, NAPOLI.

È un delicato omaggio all'indimenticabile Mario Scarpetta, scomparso sette anni fa, il delizioso spettacolo di Roberto Capasso, dedicato a *Don Anselmo Tartaglia*. Una figura significativa nella drammaturgia scarpettiana, in quanto depositaria della memoria d'una pratica scenica forte e consolidata, che non decade neppure di fronte all'inevitabile riforma borghese, attuata fra Ottocento e Novecento, con l'introduzione del personaggio di Felice Sciosciammocca. Capasso, nei panni di Pasquariello – il porta cesta di petitiana memoria – tiene il filo narrativo d'un gioco teatrale che si dispiega su un palco girevole, grazie all'azione di quattro bravissimi interpreti che passano significativamente dalla condizione di fantocci a quella di attori: il 1° pupo, Don Anselmo Tartaglia (Gino De Luca), il 2° Pupo, Errico (Nino Bruno), il 3° Pupo, Nicola (Francesco Luongo), il 4° Pupo, Dorotea Papocchia (Viviana Cangiano). Dopo essersi vestiti e truccati, tirando fuori da un vecchio baule giacchette a quadri, parrucche e crinoline, i fantocci-attori interpretano a modo loro stralci di drammi shakespeariani e di commedie goldoniane fino ad arrivare alle esilaranti gag che vedono protagonista Don Anselmo Tartaglia e gli spropositi linguistici determinati dalla sua balbuzie. Pasquariello, da dietro le quinte, se la ride, fino a quando le luci si spengono e il gioco termina, svanendo come un sogno. Ad accompagnare la conclusione di questo spettacolo divertente, pieno di ritmo e improntato a una poetica nostalgia, la musica e i versi pasoliniani di *Che cosa sono le nuvole*. *Stefania Maraucci*

Jennifer sbarca in tv e il *thriller* non c'è più

LE CINQUE ROSE DI JENNIFER, di Annibale Ruccello. Regia di Pierpaolo Sepe. Scene di Francesco Ghisu. Costumi di Marcella Mosca. Disegno luci di Carmine Pierri. Con Benedetto Casillo e Franco Javarone. Prod. Fondazione Salerno Contemporanea Teatro Stabile d'Innovazione, SALERNO.

Jennifer trentadue anni dopo ha il corpo appesantito e il volto malinconico di Benedetto Casillo. La stanza in cui regnava un soffocante disordine diventa uno studio televisivo di un bianco abbagliante. E come in uno show rutilante, il suo nome a caratteri cubitali, come quello della vicina/antagonista/*alter ego*, Anna (Franco Javarone), cala dall'alto sottolineando gli ingressi in scena. La disperata solitudine di Jennifer non si consuma nell'attesa tormentata di una telefonata, che non arriva, ma nell'amara consapevolezza che quella telefonata non giungerà mai. È una rilettura singolare quella di Pierpaolo Sepe, che spiazza, ma lascia inevasi molti degli interrogativi posti dal testo. Originale la trasposizione temporale della storia e felice l'intuizione di affidare il personaggio a Casillo, cabarettista e comico di razza, rivelazione dello spettacolo. È una Jennifer, fasciata in elegantissimi abiti da diva televisiva degli anni Sessanta che cozzano con la cascante decadenza del corpo. In uno spettacolo concepito all'insegna della sottrazione, vengono messi al bando gli arredi scenici, rendendo più arduo il compito degli attori. Sopravvivono solo una candela, un calice e la cornice vuota. Deludente la scelta di sottrazione dei contenuti. Non c'è più traccia dell'atmosfera e dei ritmi del *thriller*, come pure di quell'ambiguità capace di confondere continuamente i piani del reale e dell'immaginario propri del testo. Ma è nell'incontro-scontro tra Anna e Jennifer che si consuma la frattura più dolorosa tra testo e regia. La strumentalizzazione della corporatura di Javarone, minacciosa e imponente, come il suo atteggiamento aggressivo, cancellano del tutto lo smarrimento di Anna a scapito anche della resa di Casillo. A sopravvivere è una lotta tra maschi, non la lotta tra Jennifer e il suo lato femminile che il testo, forse, evoca. *Giusi Zippo*

Tex Willer e il poliziotto: è di scena Carofiglio

IL PARADOSSO DEL POLIZIOTTO E TEX WILLER, da *Il Paradosso del Poliziotto* e *Intervista impossibile a Tex Willer* di Gianrico Carofiglio. Adattamento teatrale e regia di Teresa Ludovico. Costumi di Luigi Spezzacatene. Scene e luci di Vincent Longuemare. Con Michele Cipriani, Augusto Masiello, Giulio Di Leo. Teatro Kismet Opera, BARI.

IN TOURNÉE

«Se avessi potuto scegliere tra la vita e la morte avrei scelto l'America», cantava De Gregori. A questo sembra fare il verso Teresa Ludovico, che adatta e dirige due testi di Gianrico Carofiglio. In origine *Il paradosso del poliziotto* era la risposta alla richiesta di un saggio sulle tecniche di interrogatorio (Carofiglio è anche un magistrato), diventato poi un racconto in cui uno scrittore si rivolge a un detective per imparare come interrogare un sospetto. *Intervista impossibile a Tex Willer*, lo dice il titolo, tornava su quel format dei primi anni '70 ripescando un simbolo del sogno americano tutto jeans, praterie al tramonto e sparatorie. Il Teatro Kismet Opera produce questa versione teatrale con quel consueto gusto artigianale, ma lasciando da parte grandi messaggi. Lo spazio scenico e le luci riservano ai protagonisti il proscenio, mentre dietro a una parete di velatino prende vita tutto un immaginario, con la consistenza sfuggente e imprevedibile delle ombre. Il fondale cambia colore, dividendo con ordine una sorta di alloggio della coscienza, tra indiani da inseguire e sagome da *noir* anni '40. Le ombre moltiplicano i corpi, danno loro una potenza fantasmatica ed effimera, con un gusto per il malinconico retrò. Tex Willer è stato l'eroe di una generazione, sempre vestito uguale, col cappello a tesa larga, il cinturone e gli stivali pronti a cacciarsi nel sedere di qualche malvivente. E l'altro ha tutti i tratti crepuscolari di un Humphrey Bogart da poster in bianco e nero. Di entrambi è quella battuta facile, quel mito, appunto, americano, dell'eroe solitario, che trova colori e forme proprio nella solitudine. A patto che non ci si aspetti chissà quale lezione sull'essere scrittore, sull'essere poliziotto, sull'essere Tex Willer, Ludovico riesce a ricreare un soffice immaginario dell'anima. *Sergio Lo Gatto*

Tarantino, rituali profani tra mito e attualità

PICCOLA ANTIGONE - CARA MEDEA, di Antonio Tarantino. Regia di Teresa Ludovico. Scene e luci di Vincent Longuemare. Con Teresa Ludovico e Vito Carbonara. Prod. Teatro Kismet Opera, BARI.

IN TOURNÉE

La galleria di forti personaggi femminili di Antonio Tarantino si arricchisce di due nuove figure. Un'Antigone un po' su con gli anni che esercita la professione più vecchia del mondo e una Medea cecena che, dopo aver scontato la pena per l'uccisione dei figli in un campo di concentramento, attraversa mezza Europa per raggiungere il suo Giasone, rimbambito per il troppo bere e per l'età che avanza. Due brevi atti unici che Teresa Ludovico, con dedizione pari alla bravura, mette in scena come rituali assai profani caricando la figura dell'infelice figlia di Edipo di energia disperata e grottesca mentre della Medea disegna un ritratto in controluce segnato da una continua ricerca di essenzialità. L'operazione, assai riuscita, ha il pregio, tra gli altri, di portare in assoluto primo piano il testo di Tarantino che, mentre sembra affondare le sue radici nel Mito, rimane visceralmente attaccato all'orrore del contemporaneo, a un tempo presente che vive di laceranti contraddizioni. Così Antigone, nella squallida stanzetta dove riceve vecchi che dilapidano la pensione per un'ora di felicità, è ossessionata dalla concorrenza delle puttane straniere che rovinano la piazza, ma riesce a trovare un lampo di regalità quando si fa avanti un cliente che probabilmente è proprio il padre Edipo. E l'infelice ma non doma Medea – che ha ucciso i figli non tanto per gelosia ma come estremo atto politico – vessata e violentata nella prigionia, trova altrettanta violenza in una Europa dell'Est sconvolta dalla guerra. Prostituta anche lei per campare, alla fine troverà il suo Giasone e potrà immaginare una vita in un giardino fiorito. Con la complicità di un attore molto particolare come Vito Carbonara, che risulta perfetto nel dar corpo ai personaggi maschili e che poi si rivela irresistibile nell'intermezzo tratto da un altro testo dell'autore bolzanino, *La cura*, la Ludovico concepisce un "piccolo" spettacolo a suo modo sontuoso, grazie alla cura registica e alle bellissime e semplici luci di Vincent Longuemare. *Nicola Viesti*

L'arte della commedia
(foto: Mirella Caldarone)

Sinisi come Eduardo

L'ARTE DELLA COMMEDIA, di Eduardo De Filippo. Regia di Michele Sinisi. Scene e luci di Michelangelo Campanale. Costumi di G.D.F. Studio. Con Michele Altamura, Vittorio Continelli, Nicola Conversano, Simonetta Damato, Nicola Di Chio, Gianluca Delle Fontane, Patrizia Labianca, Riccardo Lanzarone, Michele Sinisi. Prod. Teatro Minimo, ANDRIA - Fondazione PONTEDERA Teatro - Fondazione Teatro Piemonte Europa, TORINO.

IN TOURNÉE

Vita e teatro si confondono, a volte. Capitava a Eduardo, le cui commedie erano trapuntate di spunti autobiografici. È capitato a Teatro Minimo che, da un rovescio di fortuna (il furto del camion con le scene di *Le scarpe*), ha preso spunto per mettere in scena *L'arte della commedia*, manifesto politico della poetica teatrale di De Filippo ancora di impressionante attualità. Anche nella pièce di Eduardo, infatti, tutto parte da un incidente: l'incendio del capannone di una compagnia di giro e la richiesta di aiuto da parte del capocomico Campese a De Caro, il prefetto del paese in cui si trovano. Tutta la prima parte è un dialogo filosofico, poetico e politico tra i due (Campese-Sinisi, di pensosa e carismatica asciuttezza, e De Caro-Conticelli, bravo nel rendere l'ottusità ipocrita del potere borghese) sulla crisi del teatro, sul ruolo dell'attore, su repertorio e censura e sul rapporto tra finzione e realtà. Le divergenze sono insanabili e portano, nel secondo atto, alla pirandelliana vendetta del capocomico che, ricevuta per sbaglio invece del foglio di via la lista delle persone in udienza dal prefetto quel giorno, lo minaccia di mandargli al loro posto i suoi attori travestiti sfidandolo a riconoscerli. A interpretarli sono un gruppo di giovani professionisti che con Teatro Minimo hanno affrontato un lungo lavoro laboratoriale. Si difendono bene, tengono il ritmo e hanno tempi comici efficaci. E questo ci permette di perdonare loro qualche acerbità e certe sfumature macchiettistiche di troppo. Un bel banco di prova per Sinisi e compagni questa *Arte della commedia*, grazie alla quale stanno dimostrando di possedere, accanto alle già note qualità declinate sui linguaggi della drammaturgia contemporanea, quel solido artigianato teatrale che, oggi, è merce assai rara. *Claudia Cannella*

Nella disco di Macbeth

MACBETH NIGHT, da William Shakespeare. Drammaturgia di Simona Gonella e Roberto Romei. Regia di Simona Gonella. Scene e costumi di Greta Cuneo. Luci di Michelangelo Campanale. Con Roberto Cardone, Ippolito Chiarello, Angela De Gaetano, Vito De Girolamo, Mariantonietta Mennuni, Ruggiero Valentini. Prod. Cerchio di Gesso, FOGGIA.

IN TOURNÉE

Al personaggio storico che aveva ucciso l'allora re Duncan di Scozia usurpandone il trono, Shakespeare aveva aggiunto tre streghe, una profezia, la sete di potere, fino a una girandola di incubi, sangue e morti violente. Il sonno della ragione che genera mostri. Ed ecco *Macbeth*. Simona Gonella riprende in mano la "tragedia scozzese" aggiungendo nel titolo la parola "night": "night" come la notte che ne è unica ambientazione, "night" come "night club", angolo per una perdizione "fuori orario". E "night" come il tempo drammaturgico in cui la regista intende racchiudere l'intera sanguinosa vicenda. Comprimendo tutti gli eventi in poche ore, in uno scontrarsi psichedelico dalle forti tinte visive, le valenze archetipiche dei personaggi dovrebbero risultare evidenti al punto da imprimersi su un ragionamento contemporaneo. Tra mobili, praticabili, tende di pelle, banconi da bar, cubi su cui ballare barcollanti di pasticche, lo spazio a disposizione degli attori si riduce drasticamente e strangola la necessaria libertà di conquistare

un'area di azione. È allora un goffo e continuo sgusciare tra un *pouf* e una poltrona, per poi costringere a un contatto ravvicinato scene che richiederebbero quel vuoto fondamentale in cui collocare le immagini evocate. A questo allestimento della compagnia Cerchio di Gesso, pur interessante nel suo assunto di base, manca lo slancio di inventiva registica che possa sopperire a un materiale complessivamente non all'altezza. Conservare i versi in un set di luci stroboscopiche e *cocktail* esige una chiara motivazione o un altrettanto chiaro contrasto. E una declinazione monocorde non aiuta la fruizione. A far fallire il tentativo sembra essere dunque una mancanza di rigore, che annebbia proprio la forza simbolica dei personaggi nella parabola del potere come autodistruzione. *Sergio Lo Gatto*

Inferni coniugali gotici e spompati

DANSEN (*Danza di morte*), di August Strindberg. Traduzione di Carlo Terron. Regia di Umberto Cantone. Scene di Pietro Carriglio. Costumi di Dario Taormina. Luci di Pietro Sperduti. Con Liliana Paganini, Nello Mascia, Alfonso Veneroso, Eva Drammis. Prod. Teatro Biondo Stabile di PALERMO.

Prima di tutto la scena, aggettante e proiettata sul pubblico fino a invadere la platea. Si richiama a un'iconografia gotica, l'arco a sesto acuto di tubi d'acciaio, ascetico, penitenziale, varco immateriale tra due universi che il dramma di Strindberg fa danzare l'uno contro l'altro: visibile e invisibile, amore e odio, uomo e donna. Un confine labile su cui oscillano il sublime e il degrado, il cielo e l'inferno, la vita e la morte. Ebbene, se pure questo apparato scenografico, ideato dal direttore dello Stabile di Palermo, Pietro Carriglio, sa ben figurare quell'isola brumosa e sulfurea in cui si svolge la vicenda, (interessante la decostruzione dello spazio in chiave metaforica, letto come dimensione dello spirito, avvertimento di un doppio che è lacerazione profonda), la regia di Umberto Cantone poco ha saputo sfruttare tale possibilità, forse a causa di un uso piatto della partitura luministica, di una prevedibile drammaturgia sonora, di un'ideazione figurativa delle scene priva di forza dinamica. Si apprezza comunque la scelta di un testo di uno dei maestri del Novecento, con cui lo Stabile palermitano è peraltro avvezzo a misurarsi, la cui scrittura antinaturalistica spinge fino all'estremo i sentimenti umani. Protagonisti due anziani coniugi rinchiusi in una prigione di malvagità reciproche, consumate in un doloroso ring domestico. Sono tutti esseri caduti nell'abisso dell'abiezione, simmetricamente crudeli, persi in un labirinto di inferni coniugali: la moglie, sulla scena Liliana Paganini, suo cugino Kurt, Alfonso Veneroso, il Capitano, un militaresco Nello Mascia. Quest'ultimo solo nella parte finale trova la maestosa malignità del personaggio, proprio quando il testo si apre vertiginosamente alla dimensione metafisica e considera la vita e la morte come riverbero l'una dell'altra. Peccato non si riesca ad evitare l'apparizione "alla Bergman" della morte, mentre l'ambivalenza della serva, l'attrice Eva Drammis, perturbante, straniata, fa intravedere il latente senso di fine del mondo che serpeggia in questa danza di morte. *Filippa Ilardo*

Claustrofobie di coppia

TI MANDO UN BACIO NELL'ARIA, di Sabrina Petyx. Regia di Giuseppe Cutino. Scene e costumi di Daniela Cernigliaro. Luci di Marcello D'Agostino. Con Massimo Verdastro e Sabina Petyx. Prod. M'Arte Movimenti d'Arte - Palermo Teatro Festival, PALERMO.

IN TOURNÉE

Non avrà, magari, la nomea di Emma Dante, ma nella sua storia la compagnia M'Arte ha saputo certo dare un segno forte alla scena contemporanea, distinguendosi per l'originalità con cui affronta il sottobosco scivoloso delle relazioni umane. Ne è prova questo *Ti mando un bacio nell'aria*, scritto da Sabrina Petyx in riferimento alla *Trilogia della città di K* di Agota Kristof. La storia, dal vago sapore bergmaniano, è semplice: un uomo e una donna, legati da chissà quale misterioso rapporto – filiale, forse, o più verosimilmente amoroso – litigano in una stanza. Lui è legato alle abitudini di sempre, è cinico, persecutorio, maniacalmente ossessivo. Lei ha orrore di quello che Lui è diventato e vuole andarsene. Ha provato a farlo, in passato, ma

Ti mando un bacio nell'aria
(foto: Daniela Cernigliaro)

ogni volta l'uomo l'ha riportata all'ovile, in un sottile gioco di seduzione psicologica. Insiste, la donna, ma nemmeno questa volta potrà spezzare il gioco: il campionario di cappotti, che nel finale si rivela allo spettatore, è il testimone silenzioso di un'esistenza costellata di fallimenti e fughe velleitarie. È brava, la Petyx, a tessere le fila del racconto: il suo testo non ha sbavature, è diretto, asciutto, spietato e non teme di frugare nell'intimità dei personaggi. Le fa eco la regia puntuale di Cutino, coadiuvato qui da Alessandra Fazzino, per i movimenti di scena, e dalla scena, essenziale, di Daniela Cernigliaro bravi a ricreare un quadrato chiuso, claustrofobico, che potrebbe ricordare il ring della boxe, piuttosto che un Eden perduto, ove i personaggi si confrontano, si scontrano con inesausta ingordigia. Una dose maggiore di cattiveria, soprattutto da parte di Verdastro, e un più acceso e coraggioso riferimento alla sessualità, in puro stile pinteriano, avrebbero reso, se possibile, ancora più torbida e allarmante la vicenda. Ma l'esperienza e la bravura degli attori riescono comunque a spezzare le resistenze dello spettatore, regalandoci un duetto d'intensa problematicità strinberghiana. *Roberto Rizzente*

Mogli per procura in cerca di futuro

LA NAVE DELLE SPOSE, di Lucia Sardo e Elvira Fusto. Regia e scene di Giuseppe Dipasquale. Costumi di Marella Ferrera. Musiche di Mario Incudine. Luci di Franco Buzzanca. Con Lucia Sardo, Miko Magistro, Rosario Minardi, Luana Toscano, Federica Sandrini, Enzo Gambino, Ornella Brunetto, Annalisa Canfora, Giada Colonna, Valeria Sara Costantin, Clio Scira Saccà e altri 12 attori. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

Bordata d'acqua, è una gigantesca scatola vuota quella che Dipasquale immagina quale fondale per *La nave delle spose*: è la scatola dei sogni, del sogno americano di centinaia di ragazze del Meridione d'Italia, sposate per procura, quindi "deportate" negli Stati Uniti, negli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso. A raccontare queste piccole tragedie individuali, questo autentico dramma collettivo è Annaluna (Sardo), una *clochard* che, come Novecento, l'eroe di Baricco, si è sempre rifiutata di sbarcare nel Nuovo Mondo, di congiungersi con un marito conosciuto solo in fotografia, di affrontare l'ignoto: e che ora sgrana il triste rosario delle storie di Rosa (Sandrini), maritata ancora tredicenne, e della volitiva Jolanda (un'intensa Toscano), che vuole sottrarsi a un destino di sopraffazione; di Emma (Canfora), una prostituta già affetta dalla tisi, come di Maria (Costantin), una pastorella muta di Gangi; di Gina (Brunetto), che così sfugge ad una monacazione forzata, e dell'emancipata Giulia (Colonna), figlia del barone di Torrearsa. Sotto gli occhi del faccendiere Giovanni Capra (un Magistro sanguigno, verghiano) sfilano frammenti di memoria, immagini della traversata: confessioni e ricordi si cristallizzano negli abiti da sposa, icone significativamente vuote in cui Marella Ferrera raccoglie le ricchezze di famiglia, centrini, tovaglie, brandelli di corredi. Ma proprio l'originalità dello spunto drammaturgico, il respiro a un tempo panico e ricercato dei movimenti coreografici di Capraro, le suggestioni cromatiche delle luci di Buzzanca fanno rimpiangere una scrittura teatrale più concludente: che sovente scivola verso irrisolte sezioni di teatro musicale – peraltro quasi sempre in difetto d'intonazione – e che non sfugge a un finale prevedibile, quando la messianica Annaluna, in posa scultorea con le braccia al cielo, guida il naufragio del Titanic delle spose: di sogni e di speranze, di una catena umana che s'infrange sulla costa del futuro. *Giuseppe Montemagno*

Da New York a Napoli nel "sogno" di Allen

LA LAMPADINA GALLEGGIANTE, di Woody Allen. Regia di Armando Pugliese. Scene di Andrea Taddei. Costumi di Silvia Polidori. Luci di Valerio Tiberi. Con Mariangela D'Abbraccio, Fulvio Falzarano, Mimmo Mancini, Emanuele Sgroi, Barbara Giordano, Luca Buccarello. Prod. Teatro della Città, CATANIA.

IN TOURNÉE

Brooklyn, 1945. Enid Pollack, inflessibile matriarca di una sgangherata famiglia della *lower middle class*, s'industria per dare un futuro ai propri cari: un marito cameriere, ma in realtà scommettitore incallito, che la tradisce con l'amichetta di turno; due figli capaci solo di farsi cacciare dalla scuola, il grande perché visibilmente incapace, il piccolo perché sorpreso mentre appicca fuoco alle macchine; una sorella presente solo per telefono, refrattaria a qualsiasi idea di *business*, dalle confezioni di fiammiferi personalizzati all'invio di pesci tropicali per corrispondenza. Cineasta e sceneggiatore di fama internazionale, Woody Allen è meno noto come brillante *playwright*, autore di una drammaturgia che si colloca al confine tra Tennessee Williams e Edward Hopper, tra la sarcastica critica del "sogno" americano e la metafisica sublimazione della realtà. Eppure *The floating light bulb* (1981), opera con spunti autobiografici finora mai rappresentata in Italia, si presenta come un intrigante spaccato di una società in mutamento: come dimostra il tentativo di Enid di sfruttare le doti del figlio maggiore che, benché balbuziente, potrebbe mettere a frutto le doti di mago e prestigiatore; e per questo gli presenta un improbabile manager, che si rivelerà interessato più a lei che al talento dell'inverosimile artista. Pugliese mette a frutto, con grande rigore, una compagnia ideale – la prorompente personalità di Mariangela D'Abbraccio, che tratteggia una Enid ad un tempo volitiva e sognante, con il camaleontico agente teatrale di Falzarano e l'esemplare, misuratissimo figlio "mago" di Sgroi – per imprimere ritmo teatrale a una commedia che, dai bassifondi newyorkesi, improvvisamente evoca i bassi partenopei: e nella garbata citazione di analoghe suggestioni eduardiane – da *Sik-Sik, l'artefice magico* a *La grande magia* – interroga un mondo che cerca l'effimero dell'artificio per superare le asprezze della vita. *Giuseppe Montemagno*

Il valzer triste di tre sorelle

TRE SORELLE, da Anton Cechov. Regia e scene di Gianni Salvo. Costumi di Oriana Sessa. Musiche di Pietro Cavalieri. Luci di Simone Raimondo. Con Anna Passanisi, Carmen Panarello, Tiziana Bellassai, Nicola Alberto Orofino, Cinzia Finocchiaro. Prod. Piccolo Teatro, CATANIA.

È un universo onirico e immaginario quello che Gianni Salvo descrive in apertura delle sue *Tre sorelle*: dietro un velario, tre fanciulle intonano versi di Puškin, cui affidano il desiderio di nozze con il monarca. Ma se almeno una delle protagoniste della fiaba riuscirà a coronare il sogno d'amore, per quelle di Cechov ogni speranza è destinata a sterile attesa. Un lancinante valzer triste costituisce l'inarrestabile sfondo sonoro di uno studio drammaturgico dall'inusitata forza poetica: il cui merito va ascritto alla sapiente riduzione di Luisa Fiorello, focalizzata sulle protagoniste, alle quali affianca solo il contrappunto lieve e triste della vecchia balia Anfisa (Finocchiaro) e l'ineludibile presenza di Veršinin (Orofino), motore dell'azione. A questi, infatti, spetta il compito di restituire il tempo alle fanciulle: sotto forma di lancette, capaci di rimettere in moto un *carillon* inceppato, rilanciare il flusso della vita. Salvo sembra aver trovato la chiave per «schiudere un prezioso pianoforte, serrato» come le anime delle tre sorelle, che guida dal limbo di una *salle des pas perdus* alla dimensione abbagliante di un piancito, immacolato. E qui intrecciano un dialogo di silenzi e di speranze, complici solo tre sedie, indispensabili per evocare illusioni e aspirazioni: Ol'ga (Passanisi), alle prese con un lavoro defatigante che ne esaspera i tratti espressionisti; Maša (Panarello), che rabbiosamente sprofonda nella follia, unico esito possibile di un amore impossibile; e Irina (Bellassai), nell'itinerario che conduce dagli entusiasmi giovanili alla rassegnazione della maturità. Sul proscenio, frattanto, Anfisa silenziosamente accosta i binari di un treno in miniatura; e, quando finalmente attacca la locomotiva, alle tre sorelle non rimane che un estremo gesto di saluto, con la tragica consapevolezza di vite che si spengono. *Giuseppe Montemagno*

SCAPARRO/BRANCATI

La governante: com'eravamo perbenisti nell'Italia del boom economico

LA GOVERNANTE, di Vitaliano Brancati. Regia di Maurizio Scaparro. Scene e costumi di Santuzza Calì. Musiche di Pippo Russo. Luci di Franco Buzzanca. Con Giovanna Di Rauso, Pippo Pattavina, Max Malatesta, Giovanni Guardiano, Veronica Gentili, Valeria Contadino, Marcello Perracchio, Chiara Seminara. Prod. Teatro Stabile, CATANIA.

IN TOURNÉE

Color cilestrino pallido, la carta da parati del salotto buono di casa Platania tradisce il trascorrere del tempo. Sbiadita e un po' *fané*, l'elegante ambientazione unica immaginata da Santuzza Calì per quest'ultima, nuova produzione de *La governante* diventa chiave interpretativa dello spettacolo. Scritta in Sicilia nell'autunno del 1951, la pièce venne infatti respinta dalla Commissione Consultiva della Censura Teatrale il 26 gennaio 1952: troppo scabroso il tema affrontato, l'omosessualità femminile, troppo violenta la denuncia del conservatorismo e dell'ipocrisia dell'alta-borghesia capitolina.
Rappresentata postuma a Parigi nel 1963, *La governante* da allora ha attirato grandi mattatori della scena italiana – Proclemer, Gravina, Pitagora, Jonasson, Tedeschi, Albertazzi – anche se, dall'ultima edizione catanese di dieci anni or sono, firmata da Pagliaro, l'interesse sembrava essersi spento sul lavoro di Brancati. A sessant'anni dal divieto, l'attenzione di Scaparro si è ora concentrata sulla possibilità di rappresentare uno spaccato d'epoca, un "com'eravamo" perbenisti, miopi e fintamente evoluti nell'Italia del boom post-bellico. In casa Platania lo scontro culturale passa attraverso il filtro della lingua, lungo un'asse che si estende dal siciliano istintivo e primordiale della serva Jana (Contadino), una sorta di buona selvaggia passata indenne dalla Sicilia profonda alla capitale della neonata Repubblica; fino all'italiano "costruito" della protagonista, Caterina Leher, la machiavellica governante calvinista proveniente da Parigi.
Un approfondito lavoro di definizione psicologica sbalza i personaggi per opposizione di status, mentalità, modo di agire. Così, Di Rauso indossa i panni di una Governante algida, calcolatrice, perfino ostile al mondo che la circonda: tale, cioè, da mettere in crisi l'accomodante Platania di Pattavina, di cui fa emergere un passato irrisolto e, soprattutto, un futuro dalle fondamenta precarie. Ma benché la seconda parte si rianimi grazie alla lunga tirata dell'intellettuale Bonivaglia – un Malatesta graffiante, perfino imbonitore – sulla moralità dei costumi italiani, rimangono francamente oscure le ragioni della ripresa: perché il ritratto d'autore sembra aver perduto smalto, urgenza drammatica, impegno civile. Irrimediabilmente.
Giuseppe Montemagno

Giovanna Di Rauso, Pippo Pattavina e Max Malatesta in *La governante* (foto: Antonio Parrinello).

Oltre il sipario, l'ossessione del teatro *Don Giovanni* mette in scena la Scala

Strappare il sipario. Con un solo gesto, inatteso, folgorante, sacrilego. Maestro nel vertiginoso gioco del teatro nel teatro, Carsen inizia così il suo *Don Giovanni*, spettacolo inaugurale del cartellone scaligero. E cosa cela il sipario? Uno specchio, che riflette – e deforma – la sala e il pubblico ch'essa contiene. Sono figli dello stesso tempo, il Teatro alla Scala (1778) e il capolavoro mozartiano (1787), ed è stato dunque semplicemente geniale intuire che l'uno potesse diventare "casa" dell'altro, dimora naturale e necessaria di un'azione che non può che svolgersi qui, *hic et nunc*, ieri come oggi. Il palcoscenico e la sala del teatro, il suo sipario, le sue decorazioni in oro e velluto rosso diventano così non più lo sfondo, ma i protagonisti dell'opera, prisma seducente come pochi altri per le infinite seduzioni del libertino.

Ingegnoso e originale nell'assunto, Carsen impiega a meraviglia un gruppo di artisti di rara coesione (e talora strepitosi, come nel caso del mercuriale Leporello di Terfel), continuamente rinnovando il gioco di prospettive e risolvendo in maniera esemplare situazioni drammaturgicamente intricate. Il sipario svela, ad esempio, il talamo su cui si consuma la passione di Giovanni per donna Anna; ma poi lo nasconde alle ossessive ricerche di donna Elvira; per farsi poi labirinto inestricabile onde palesare e sciogliere convenzioni operistiche, come nel Sestetto del secondo atto, di cui il protagonista diventa fantasioso regista quanto divertito spettatore. Nella finzione scenica ogni cosa può diventare il suo contrario: la chiesa dove si finge il funerale del Commendatore si riempie, poco dopo, per le nozze di Zerlina e Masetto, nell'un caso e nell'altro con la perturbante, ineludibile presenza di don Giovanni. Con il procedere dell'azione il gioco di specchi s'infittisce e si moltiplica, a misura del raggio d'azione delle conquiste del libertino. Così, se il Commendatore ricompare nel palco reale, sede istituzionale dell'autorità costituita, l'ultima cena del protagonista si consuma all'interno di una sala che riproduce quella del Piermarini: che temporaneamente s'inabissa, quando don Giovanni «resta inghiottito dalla terra», ma che poi lo lascia ricomparire, un'insolente sigaretta in mano, sulla scena rimasta vuota.

È stato allora naturale che a questo *Don Giovanni* abbia fatto seguito una ripresa della memorabile produzione dei *Contes d'Hoffmann*, concepita per l'Opéra Bastille nel 2000 come esplicito omaggio al capolavoro mozartiano. Spunto dell'allestimento è un racconto di E.T.A. Hoffmann, *Don Giovanni*. Favolosa avventura capitata a un viaggiatore entusiasta, in cui il protagonista immagina un incontro ravvicinato con donna Anna durante una rappresentazione dell'opera. Divenuto protagonista del capolavoro di Offenbach (qui nell'ulcerante presenza scenica di Vargas), il poeta racconta la sfortunata storia dei suoi amori durante lo svolgimento di una recita in cui la sua ultima fiamma, pronta a tradirlo come le precedenti, interpreta il ruolo di donna Anna. E se alla Scala si perde il gioco di specchi (la taverna di maître Luther era stata ideata come una riproduzione della *buvette* dell'Opéra Bastille, mentre l'atto di Venezia era ambientato nella platea di Palais Garnier), rimangono idiomatiche le angolazioni dei tre atti, che si svolgono ora sul fondo della scena, quindi nella fossa, infine al proscenio di un teatro in cui si esegue Don Giovanni. Anche in questo caso il palcoscenico alla fine rimane spoglio, in attesa che si alzi nuovamente il sipario. *Giuseppe Montemagno*

DON GIOVANNI, dramma giocoso di Lorenzo Da Ponte. Musica di Wolfgang Amadeus Mozart. Regia di Robert Carsen. Scene di Michael Levine. Costumi di Brigitte Reiffenstuel. Luci di Robert Carsen e Peter van Praet. Coreografie di Philippe Giraudeau. Orchestra e coro del Teatro alla Scala, direzione musicale di Daniel Baremboim, maestro del coro Bruno Casoni. Con Ildebrando D'Arcangelo, Bryn Terfel, Barbara Frittoli, Tamar Iveri, Giuseppe Filianoti, Anna Prohaska, Kwangchul Youn, Štefan Kocán. Prod. Teatro alla Scala, MILANO.

LES CONTES D'HOFFMANN, opera fantastica di Jules Barbier. Musica di Jacques Offenbach. Regia di Robert Carsen. Scene e costumi di Michael Levine. Luci di Jean Kalman. Coreografie di Philippe Giraudeau. Orchestra e coro del Teatro alla Scala, direzione musicale di Marko Letonja, maestro del coro Bruno Casoni. Con Ramón Vargas, Laurent Naouri, Genia Kühmeier, Rachele Gilmore, Veronica Simeoni, Ekaterina Gubanova, Carlo Bosi, William Shimell, Hermine May, Rodolphe Briand, Cyrille Dubois, Nicolas Testé. Prod. Opéra national, PARIGI, al Teatro alla Scala, MILANO.

Il gioco leggero della vita nelle *Nozze* mozartiane di Pizzi

LE NOZZE DI FIGARO di Wolfgang Amadeus Mozart, libretto di Lorenzo Da Ponte. Regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Luci di Vincenzo Raponi. Movimenti coreografici di Roberto Maria Pizzuto. Con Alessandra Luongo, Carmela Remigio, Adriana Kucerova, Riccardo Novaro, Elena Belfiore, Giacinta Nicotra, Luca Dall'Amico, Luca Canonici, Maria Abbate, William Corrò. Orchestra Filarmonica Marchigiana diretta da Guillaume Tourniaire. Coro Lirico Marchigiano "V. Bellini" diretto da Simone Baiocchi. Prod. Fondazione Teatro delle Muse, ANCONA.

Pier Luigi Pizzi completa per la prima volta – a 81 anni, di cui sessanta di carriera teatrale – la trilogia Mozart-Da Ponte. Dopo aver affrontato infatti diversi *Don Giovanni*, di cui l'ultimo in apertura di questo trittico, nel 2009, nelle ultime due stagioni si è dato, debuttante, al *Così fan tutte* e a *Le nozze di Figaro*, titolo che ha celebrato la sua "prima" ad Ancona. Opere legate dal filo della storia

del teatro musicale, ma anche spettacoli che vanno considerati, e ricordati, nella sequenza pensata da Pizzi, perché l'impianto scenico è comune (una pedana che dà sostanza al resto: c'è l'idea di presentare la trilogia per intero, nel prossimo futuro), così come la chiave di lettura.
Nonostante la lunghezza, oltre tre ore, nello spettacolo ogni cosa appare leggera, sequenziale e logica perseguendo l'idea di una giovinezza che viene esaltata dallo sguardo bonario e affettuoso del demiurgo. Tutto passa attraverso il gioco, le cui redini sono tenute in mano dalle donne, che dimostrano di avere un ruolo e un'intelligenza superiori agli uomini. Qui ce ne sono almeno tre che danno punti agli altri: la Contessa di Carmela Remigio, che stavolta non si chiude in se stessa ma reagisce alle situazioni, la Susanna di Adriana Kucerova e la Marcellina di Giacinta Nicotra. Gioco, vitalismo ed energia si rincorrono nelle stanze del palazzo del Conte, perché i personaggi secondo Pizzi hanno fretta, o di cambiare la propria condizione, di cui sono scontenti, oppure devono realizzare altro per raggiungere nuovi e stimolanti obiettivi. Così la "folle notte" si chiude in giardino, sotto uno straordinario, perfettamente geometrico disegno di luce che accosta i colori e li mette in ordine, metafora di una ragione che riconduce a sintesi gli istinti. La ragione si riprende dunque ciò che è suo, ma un'altra struttura, quella sociale, sta per essere sconvolta dalla Rivoluzione. E allora i personaggi sembrano dirci che la storia non finisce qui e che la ruota della vita è pronta a un altro giro: ciascuno sia disponibile a lasciarsi sorprendere, ancora. *Pierfrancesco Giannangeli*

In apertura, una scena di *Les contes d'Hoffmann* (foto: Brescia-Amisano); in questa pagina, Adriana Kucerova e Carmela Remiglio in *Le nozze di Figaro*.

Foto di Luca Ramacciotti

Successo *evergreen* a Nizza per la *Bohème* di Scaparro e Folon

Il Festival Puccini di Torre del Lago è tornato per la seconda volta, nel marzo scorso, nel Teatro dell'Opera di Nizza con uno dei suoi allestimenti più celebri degli ultimi dieci anni: la *Bohème* firmata da Scaparro e Folon. L'opera, a lungo in tournée in tutto il mondo, dagli Emirati Arabi al Messico, è stata ripresa in terra di Francia con la direzione musicale di Derrick Inouye e un cast di prim'ordine: Amarilli Nizza (Mimì), Lorenzo Decaro (Rodolfo), Paula Almerares (Musetta), Jean-Luc Ballestra (Marcello), Zoltan Nagy (Schaunard), Thomas Dear (Colline), Rémy Corazza (Benoit/Alcindoro) e Diego Saavedra (Parpignol). Il pittore belga e il regista romano vollero, nel 2003, una *Bohème* colorata, vivace come i giovani personaggi che la percorrono, non triste e già presaga di quello che sarebbe avvenuto nel IV atto. Nasce così l'idea scenografica di una grande tavolozza su cui agiscono i protagonisti e di un cavalletto alle loro spalle, su cui vengono proiettati quadri dipinti appositamente da Folon. Così Scaparro dalle note di regia: «Se è mai esistito un luogo/miraggio nei secoli, per tanti artisti italiani ed europei, quello è stato Parigi. (...) Ma la Parigi di Puccini è genialmente anche lo spazio sognato, la grande illusione della "creatività artistica". Così vorrebbe essere questa nostra *Bohème* agita nel costante emozionante rimando tra creatività e amore. E non sai se cadono prima le illusioni di amore o quelle artistiche, e se un traguardo sognato ha un senso senza raggiungere l'altro. Questo ci siamo detti con Folon (...)».

LA PALESTRA

di Giorgio Scianna

Personaggi
Ennio
Marialaura
Paolo
Preside

Una palestra. Un uomo e una donna entrano insieme. Si sentono, lontano, nel cortile, i ragazzi arrivati con loro che si mettono a tirare a canestro. I due adulti rimangono sull'ingresso a parlare. In sottofondo parte il tum della palla contro il tabellone.

ENNIO - Che posto è una palestra per darsi un appuntamento?
MARIALAURA - Non voleva vederci in presidenza.
ENNIO - Perché?
MARIALAURA - Non voleva incontrarci durante le ore di lezione. È stata chiara.
ENNIO - (*Guarda l'orologio. Entrano*) Non è che possiamo perdere tutta la sera…

Silenzio.

ENNIO - …Viene anche Gianni?
MARIALAURA - Figurati. È a Firenze a un convegno e non risponde neanche al cellulare.
ENNIO - Se è a un convegno…
MARIALAURA - Potrebbe richiamare, però. Potrei avere bisogno di lui per una volta.
ENNIO - (*Ironico, provocandola*) Perché? Non ce la fai da sola?
MARIALAURA - Sì. Lo sai… comunque con lui non ho scelta.

Ennio, mentre parla, è incuriosito dagli attrezzi che ha intorno. Perlustra, si impossessa del territorio. Prende in mano pesi, manubri, li osserva.

ENNIO - Chi ti ha chiamato?
MARIALAURA - Lei. Ha chiamato un'ora fa chiedendomi di passare assolutamente.
ENNIO - Anche a noi.
MARIALAURA - Se Leo ha combinato qualcosa lo strangolo.

Silenzio. Marialaura si siede su qualcosa che assomiglia a una panca: l'asse di equilibrio. Cerca di farsi aria con la camicia.

MARIALAURA - Che caldo… (*Si volta verso Ennio*) Non ti ho più visto al tennis.
ENNIO - Continui ad andarci?
MARIALAURA - Sì.
ENNIO - Non ci metto piede da ottobre. Non muovo più un muscolo.
MARIALAURA - (*Squadrandolo*) Non si direbbe... Mi sembri in forma.
ENNIO - Lascia perdere. Tra un po' cado a pezzi. Ho… Ho mal di testa da stamattina.
MARIALAURA - Forse di un po' di moto avresti bisogno.
ENNIO - (*Distratto*) Quando? Ormai non c'è più un sabato in cui non lavori.

Silenzio.

La Locandina
LA PALESTRA, di Giorgio Scianna. Regia di Veronica Cruciani. Scene e costumi di Barbara Bessi. Musiche di Paolo Coletta. Luci di Gianni Staropoli. Video di Marco Santarelli. Con Filippo Dini, Fulvio Pepe, Teresa Saponangelo, Arianna Scommegna. Prod. Compagnia Veronica Cruciani, ROMA - Armunia, CASTIGLIONCELLO - Teatro di ROMA.

Lo spettacolo ha debuttato l'11 luglio 2011 a Castiglioncello, nell'ambito del Festival Inequilibrio. Sarà in tournée, durante la stagione, al Teatro India di Roma (29 maggio - 3 giugno).

MARIALAURA - L'altra sera siamo andati a cena con Sergio e Paola.
ENNIO - (*Interessato*) Non sapevo li frequentassi ancora. È una vita che non li vedo.
MARIALAURA - Da quando si sono trasferiti a Milano li vediamo poco anche noi.
ENNIO - Lei poi ha risolto quel guaio della divisione?
MARIALAURA - Lo sai anche tu?
ENNIO - Certo. È venuta da me in studio per il primo parere, dopo che ha litigato coi fratelli per la casa.
MARIALAURA - Non ne ho idea… Non sono cose di cui parla volentieri.
ENNIO - Sergio è sempre al San Carlo?
MARIALAURA - Sì.
ENNIO - Chi lo sposta da lì!

Ennio continua a trafficare, e finisce per far cadere i coni di plastica. Si piega a raccoglierli.

ENNIO - Sono vecchi.
MARIALAURA - Cosa?
ENNIO - Questi attrezzi… I pesi… I manubri… Tutto il materiale è vecchio.
MARIALAURA - Credo sia per questo che ci ha fatto venire.
ENNIO - Per parlare di attrezzi… Sportivi?
MARIALAURA - È che lei… La preside… Me l'ha accennato una volta, che non era possibile andare avanti così, che anche gli ostacoli, quelli per la corsa, erano arrugginiti… Che i ragazzi rischiavano di farsi male.
ENNIO - Vuole soldi? Perché da noi?
MARIALAURA - Non da noi… Mi aveva chiesto qualche mese fa se il Circolo del tennis poteva passare qualcosa alla scuola… Magari gli attrezzi che non usano più.
ENNIO - E cosa c'entro io?
MARIALAURA - Sei nel consiglio direttivo…

Ennio le si avvicina sorridendo, malizioso.

ENNIO - E lei come fa a saperlo?
MARIALAURA - (*Allontanandosi imbarazzata*) Forse mi è scappato.
ENNIO - Mi pareva.
MARIALAURA - (*Voltandosi*) Sì. Gliel'ho detto. In fin dei conti hai la fortuna di avere una carica che ti permette di dare una mano alla scuola di tuo figlio.
ENNIO - Ma lo sai che rotture di palle sono?
MARIALAURA - Eccolo. Pronto a defilarti, come sempre.
ENNIO - (*Parandosi con le mani*) Non cominciamo.

Marialaura sta per ribattere, ma non lo fa. Riprende a camminare.

MARIALAURA - E dai, che male c'è se li aiutiamo.
ENNIO - Dovrebbero cavarsela da soli. Io per il mio studio non vado in giro a chiedere aiuto.
MARIALAURA -Non ne hai certo bisogno.
ENNIO - Sì. Ma lo studio non me l'ha regalato nessuno. Sai ieri sera a che ora sono tornato a casa? All'una di notte. Ho dei collaboratori che si lamentano se una sera devono fermarsi mezz'ora di più e non riescono a cenare con i figli. Lo sai qual è l'ultima volta che ho fatto un intero pasto con mio figlio? A Pasqua.

Marialaura è contro la finestra, di spalle. Fissa i ragazzi che giocano. Ennio le guarda il culo. Poi le si avvicina appoggiando una mano al muro, tenendo il braccio a pochi centimetri da lei. Lei si gira di scatto e sorride.

MARIALAURA - (*Dolce, facendo scorrere le dita sotto gli occhi di Ennio*) Hai due occhiaie...
ENNIO - (*Ambiguo*) È che faccio le ore piccole.
MARIALAURA - Quelle le hai sempre fatte... Dovresti essere allenato.
ENNIO - Non è più così divertente.

Si guardano negli occhi per qualche secondo fino a che lei toglie lo sguardo.

MARIALAURA - Non puoi lavorare e basta...
ENNIO - (*Togliendo il braccio*) Come se potessi scegliere. Ci sono otto persone che lavorano nel mio studio... Ci sono i clienti... È come una macchina in corsa. Non puoi scendere!

Ennio si avvicina di nuovo a Marialaura. Si fissano negli occhi. Sono vicinissimi.

MARIALAURA - (*Complice*) Finirai per scoppiare.

Un uomo entra. Si sente il ragazzo che è arrivato con lui raggiungere i compagni in cortile. Il tum riprende.

PAOLO - Scusate, sono Paolo Berzoni. Mio figlio è...

Ennio e Marialaura si separano. Paolo è imbarazzato, come se avesse interrotto qualcosa.

MARIALAURA - (*Con slancio, affettata*) È in classe con Leo... Mio figlio.

Si stringono le mani.

ENNIO - Come si chiama suo figlio?
PAOLO - Gabriele.
MARIALAURA - (*A Ennio*) Abitano accanto al Duomo.
PAOLO - (*Sorpreso*) Sì, infatti.
ENNIO - Io sono il padre di Claudio...

Paolo si avvicina alla finestra.

PAOLO - Allora sono i vostri figli questi qua fuori...
MARIALAURA - Sì. Erano in macchina con me quando mi ha chiamato la preside... Anche Claudio... Non facevo in tempo a lasciarli a casa.
PAOLO - Lo stesso.
MARIALAURA - Una sera l'ho riaccompagnato Gabriele.
PAOLO - Non ricordo... La ringrazio.
MARIALAURA - Il mese scorso... Quando sono tornati dal saggio.
PAOLO - Il saggio di chitarra?
MARIALAURA - Sì. Sono stati bravissimi... È un peccato che se li sia persi.
PAOLO - Me l'hanno detto... Purtroppo ero di guardia... Ma me l'hanno detto. Hanno suonato davvero per un'ora intera?
MARIALAURA - Sì. Sì. È stato incredibile. Mettessero a scuola lo stesso impegno che ci mettono quando fanno qualcosa fuori da qui... Mi riferisco a Leo almeno...
PAOLO - Gabriele parla solo di chitarra acustica... E di amplificatori. È giusto... È giusto che si appassionino per quello che gli piace davvero.

Silenzio. Paolo si toglie la giacca (come se non sopportasse più il caldo) e l'appoggia a un attrezzo.

PAOLO - Anche voi siete stati convocati dalla preside?
MARIALAURA ed ENNIO - Sì.
MARIALAURA - Mi ha telefonato per dirmi che è in ritardo.
PAOLO - Cosa sarà poi?
MARIALAURA - Cosa?
PAOLO - Quello per cui ci hanno chiamato...
ENNIO - Non ne ho idea... Vorrei solo che si muovessero.
PAOLO - Non è normale...
ENNIO - Cosa?
PAOLO - Che ci chiamino così... All'ultimo momento.
ENNIO - Per loro gli orari non esistono.

Parte una musica.

PAOLO - Cos'è?
MARIALAURA - La suoneria di Leo... Ormai usano le canzoni... Non dei pezzi... Canzoni tutte intere... Aspettano a rispondere per ascoltarle... Roba da matti... Ecco si è deciso a rispondere.
PAOLO - (*Ridendo*) Ascolta un po' di musica, che male c'è?
MARIALAURA - È che fa sempre la cosa sbagliata nel momento sbagliato. L'altro giorno a scuola si è tinto i jeans di rosso.
PAOLO - E come ha fatto?
MARIALAURA - Non oso immaginarlo.

Il tum della palla contro il tabellone riprende. Stanno per un attimo ad ascoltare, come se fosse il rumore di un mondo lontanissimo. Ennio si accende una sigaretta.

MARIALAURA - Non credo si possa fumare.

Ennio non spegne la sigaretta.

ENNIO - (*Staccandosi da Marialaura, rivolgendosi a Paolo*) Lei di cosa si occupa?
PAOLO - Sono al Policlinico. Chirurgia.
MARIALAURA - Mio cugino è in Chirurgia. Mariani.
PAOLO - Lo conosco. È nel reparto accanto al mio.
MARIALAURA - È lì da un sacco di anni.
ENNIO - (*Sorridendo*) Sono tutti lì da un sacco di anni, sembra

che in questa città non si trasferisca nessuno.
MARIALAURA- Anche tu non ti sei trasferito.
ENNIO - Ma che c'entra? Lo studio è mio, l'ospedale non è il loro… E poi Dio sa quanto vorrei cambiare.
MARIALAURA - Fallo!
ENNIO - Lo sai che non posso.
PAOLO - Ne è sicuro?
ENNIO - (*Sorpreso e seccato*) Certo che sì.
PAOLO - …Perché… Non mi riferisco a lei… Non so niente di lei… Ma è un discorso che sento fare sempre… Quello dei motivi insormontabili a cambiare reparto, cambiare città…. Io credo che chiunque possa cambiare se lo vuole davvero.

Marialaura mette una mano sul braccio di Ennio, trattenendolo dal replicare. Silenzio.

ENNIO - Anche lei è socio al tennis?
PAOLO - Prego?
ENNIO - Il tennis… Il centro sportivo…
PAOLO - Ah, no. Ci siamo trasferiti qui l'anno scorso… Non conosco ancora bene… Ma perché me lo chiede?
ENNIO - Mah… La signora (*indicando Marialaura appena ironico*) ha un'idea tutta sua del perché la preside ci avrebbe fatto venire…
PAOLO - (*Impaziente*) Ah bene. E dunque?

Ennio riprende a camminare. Intorno.

ENNIO - Attrezzi nuovi.
PAOLO - Attrezzi nuovi?
MARIALAURA - Ho solo detto che qualche tempo fa la preside si è lamentata del fatto che non c'erano fondi per comprare neppure un pallone… E sperava che qualche centro sportivo potesse aiutarla. Potrebbe chiederci una mano… Per intervenire.
PAOLO - È per questo che ci ha fatto venire in palestra?
MARIALAURA - No. Ci ha fatto venire in palestra perché è separata dal resto della scuola. Non voleva che qualcuno ci vedesse… Per discrezione.
PAOLO - Ma se è questo quello che vuole cosa c'entro io? Io non c'entro niente col tennis.
MARIALAURA - Ma lei è il rappresentante.
ENNIO - Di cosa?
MARIALAURA - Come di cosa… Della classe.
PAOLO - Ah, dite che è per questo, che mi ha convocato?
MARIALAURA - È una donna scrupolosa, di quelle che se la prendono quando le cose non funzionano.

Ennio ritorna accanto a loro.

ENNIO - Com'è che la conosci?
MARIALAURA - Chi?
ENNIO - La preside.
MARIALAURA - Stesso liceo… Abbiamo frequentato lo stesso liceo.

Silenzio. Paolo si mette a camminare guardandosi intorno.

PAOLO - È che non se n'è mai parlato di questa palestra. Io non ci sono neanche mai stato qui.
ENNIO - Io sì.
PAOLO - A una partita dei ragazzi?
ENNIO - Non me ne frega un cazzo dei ragazzi. Semplicemente ho frequentato questo Liceo. Ci ho passato un sacco di tempo in questa palestra. Ero nella squadra di pallavolo. Anche Gianni (*rivolgendosi a Marialaura*).
MARIALAURA - Sì. (*A Paolo*) Gianni è mio marito.
PAOLO - Com'era?
ENNIO - Cosa?
PAOLO - Questa palestra, in che stato era, allora?
ENNIO - Non saprei… Era così… Le pareti erano dipinte di giallo… In quell'atrio lì, dove ora mi sembra ci siano gli spogliatoi, c'erano i ciclostili, mi ricordo che per stampare un volantino ci voleva un'ora… (*Ride*)
PAOLO - Era più… Nuova?
ENNIO - Mah, sì. Non ricordo.
MARIALAURA - (*Toccando una panca come se controllasse la polvere*) C'è ruggine dappertutto. (*Si pulisce le mani*)
PAOLO - Non sono solo gli attrezzi… Credo che queste vetrate non siano antisfondamento. È pericoloso. Certo che è assurdo…
MARIALAURA - Cosa?

Ennio, sul fondo, intanto che loro parlano, si appende alla spalliera accennando a due flessioni.

PAOLO - Che ci sia una situazione così. Che noi accettiamo che i nostri figli ci corrano, ci giochino in un posto così. Lei lo sa che un vetro così non ci potrebbe mai essere in un'azienda privata, o nel suo (*a Ennio*) circolo del tennis… Li farebbero chiudere in una settimana.
MARIALAURA - Forse è giusto che le diamo una mano.
PAOLO - Perché noi?
MARIALAURA - Perché noi la possibilità… Economica… Di aiutarla ce l'abbiamo.
ENNIO - Speriamo che non esageri. Che non si sia messa in testa di rifare la scuola coi soldi nostri.

Silenzio.

PAOLO - No. Non aveva senso farmi venire per parlare di finanziamenti. Io non conosco nessuno in città. Deve essere successo qualcosa in classe.
MARIALAURA - Leo mi ha detto che non è successo niente.
PAOLO - Anche Gabriele. Gliel'ho chiesto in macchina, mentre venivamo qua.
MARIALAURA - …Se ha combinato qualcosa lo strangolo.
PAOLO - È l'orario a essere strano… Io credevo che a quest'ora la scuola fosse chiusa.
MARIALAURA - È chiusa. La preside ha lasciato il portoncino del cortile aperto per noi.
PAOLO - Ma dov'è?
MARIALAURA - Me l'ha detto che forse avrebbe tardato qualche minuto. Starà arrivando.

Silenzio.

ENNIO - Com'è?
MARIALAURA - Chi?
ENNIO - La preside.
MARIALAURA - Dopo il liceo l'ho persa di vista. So che ha vissuto un anno all'estero dopo l'università… Sua figlia è nata lì. Sono

tornate loro due senza un marito o un fidanzato… L'avrà fatto scappare. Comunque i ragazzi li ascolta… Anche se poi magari capita che li sospenda… È capitato… l'anno scorso… Nell'altra sezione… Ma dicono che li ascolta…
PAOLO - Io l'ho conosciuta.
MARIALAURA - Davvero? A scuola?
PAOLO - No… Veramente in ospedale… Insomma per un piccolo intervento… Prima di Natale… È venuta da me. È una persona perbene. Ho dovuto insistere io per darle una camera in cui potesse stare da sola. (*Guardando l'ora*) Ma non dovrebbe esserci ormai?

Ennio guarda l'orologio. Silenzio.

ENNIO - Io me ne vado.
PAOLO - Ma non può.
ENNIO - Vedrà che posso.

Arriva un messaggio sul cellulare a Marialaura. Lo legge.

PAOLO - È lei?
MARIALAURA - No. Mio marito.
ENNIO - Gli hai detto che siamo qui?
MARIALAURA - No. Perché? Non sappiamo ancora cosa sia successo.
ENNIO - (*Ridendo*) Ma…
MARIALAURA - Lo sai che lui è ossessionato dalla scuola… Dai voti. Di suo figlio non sa niente… Per lui potrebbe spacciare durante il giorno. Ma se riceve un'insufficienza è un dramma.
ENNIO - Vuoi non dirgli che ti hanno chiamato…
MARIALAURA - Se ci sarà bisogno… È che lui si fissa e comincia a dare punizioni a caso.
PAOLO - Come a caso?
MARIALAURA - A caso. La sera Leo fa qualcosa che non gli piace e lui gli toglie lo scooter… E a me tocca scorrazzarlo in macchina per una settimana.
ENNIO - Non ha senso.
MARIALAURA - Prova a spiegarglielo…
ENNIO - Così punisce te… Mica lui.
MARIALAURA - Lo so. Ma quel cavolo di scooter è la prima cosa che vi viene in mente a voi padri. Anche tu l'hai tolto a Claudio una volta.
ENNIO - Non me lo ricordo.
MARIALAURA - (*Arrabbiata*) Me lo ricordo io… Non è niente di importante, del resto. Niente che valga la pena ricordare. Sciocchezze. Tu e Gianni… Non avete tempo… Delle sciocchezze deve occuparsi qualcun altro…
ENNIO - Ma di cosa stai parlando? Ho già mal di testa…
MARIALAURA - Lascia stare. (*Ricomponendosi immediatamente*) E Gabriele ce l'ha lo scooter?
PAOLO - A quattordici anni? No. Meglio aspettare.

Silenzio. Parte la stessa musica di prima.

MARIALAURA - Rieccoci.

Breve pausa.

MARIALAURA - È che è… Triste... Come si fa a mettere una musica così per una suoneria.
ENNIO - È una canzone…
MARIALAURA - No davvero… È una musica che mette l'angoscia.

Silenzio.

PAOLO - Non credo che ci siano musiche che mettono l'angoscia. È il silenzio che… In ospedale ad esempio, la musica non c'è.
MARIALAURA - Perché non la mettete?
PAOLO - Se lo immagina. Con il paziente che odia il jazz e quello che chiede la Pausini. C'è solo in sala operatoria… Per gli interventi lunghi. L'ho chiesta io, mi aiuta a concentrarmi, a non perdere la concentrazione.
ENNIO - In studio l'ho messa… Perché non dovrebbe esserci in uno studio di commercialisti? Così la gente sta più calma quando aspetta.
MARIALAURA - È importante la musica. Lo dico sempre a Leo che non deve lasciare chitarra.
ENNIO - Perché?
MARIALAURA - Come perché?... Perché…
ENNIO - Tutti i ragazzini vanno a musica e tutti i ragazzini smettono prima o poi.
PAOLO - Ma qualcosa gli rimane. Si mantiene la memoria persino di quello che abbiamo ascoltato prima di nascere.
MARIALAURA - L'hanno raccontato anche a me. Non ho mai capito come i bambini facciano a sentire, però.
PAOLO - Sentono. I bambini nella pancia sentono con l'orecchio interno e sentono attraverso le vibrazioni del sistema osseo. Il suono passa attraverso le pareti addominali e il liquido amniotico e arriva. Pare che sentano un suono ovattato, simile a quello che sentiamo dentro l'acqua… Con un ritmo scandito… Perché il battito cardiaco della madre risuona dappertutto come un tamburo.
MARIALAURA - Ma come fanno a saperlo?
PAOLO - L'hanno studiato. Hanno posizionato dei microfoni accanto alla testa del bambino…
ENNIO - Le hanno ficcato dentro un microfono?
PAOLO - Dei minuscoli apparecchi attraverso la cervice materna. Assolutamente indolore. È servito a scoprire molte cose sulla sensorialità del bambino dentro l'utero.

Silenzio.

ENNIO - (*Guarda l'orologio*) Io me ne vado davvero.
MARIALAURA - Non puoi.
ENNIO - Ma dove è finita?
MARIALAURA - Ce l'ha detto che tarda.
ENNIO - Ma qualche minuto non un'ora.

Ennio si guarda intorno e si passa una mano sui capelli.

ENNIO - (*A Paolo*) Non ha per caso qualcosa per il mal di testa?
PAOLO - (*Controllando nella tasca della giacca ed estraendo un blister*) No. Ho solo questo… Non è specifico per l'emicrania.
ENNIO - (*Allungando subito la mano*) Grazie. Va benissimo.

Paolo gli lascia prendere la pastiglia, incredulo.

PAOLO - (*Quasi tra sé*) Prego. A che servono i medici del resto?
ENNIO - Come?
PAOLO - Niente. Niente.

ENNIO - È che quando mi prende qui… Alle tempie… Non riesco a ragionare.

Silenzio. Ennio si va a sedere.

MARIALAURA - Avete altri figli?
PAOLO - Sì oltre a Gabriele, due gemelli di quattro anni. Abbiamo cominciato a dormire adesso.
MARIALAURA - Io ho una figlia. Ha due anni più di Leo.
PAOLO - Com'è avere figli grandi?
MARIALAURA - Non è male. Il tempo… Si espande. Io non lavoro. Dopo sedici anni passati a fare l'autista per i figli, il tempo si espande di colpo. Pensi che l'altro giorno alle tre del pomeriggio sono andata in piscina… Cioè le giornate sono sempre piene… Non è che… Ma di colpo si ha un po' di tempo per sé.

La porta si apre ed entra la preside. Trafelata, nervosa, saluta togliendosi la borsa a tracolla.

PRESIDE - Scusate il ritardo. Mia figlia ha avuto la febbre alta. Ho provato a portarla dal medico, ma era fuori per appuntamenti. (*Stringe la mano a Paolo*) …Professore. (*Si presenta a Ennio*) … Lara Cavelli. (*Dà un bacio a Marialaura*)
MARIALAURA - Cos'ha?
PRESIDE - Non lo so. Questa mattina aveva mal di gola e l'ho tenuta a casa.
MARIALAURA - Ma è rimasta a casa da sola?
PRESIDE - Sì… Ha dodici anni… Non c'è problema. Vorrei solo che la febbre scendesse…

La preside li guarda, come se cercasse le parole, il tempo e l'aria per quello che sta per dire.

PRESIDE - Mi rendo conto che è un posto insolito per un appuntamento, ma preferivo non incontrarvi negli uffici della presidenza. Preferivo che non ci fosse nessuno intorno.
ENNIO - Non credo che ci sia nessuno in tutta la scuola.
PRESIDE - Già. È tardi. Le segretarie se ne devono essere andate.
PAOLO - Non c'è un custode?
PRESIDE - Non più. Troppo caro.
MARIALAURA - E quindi di notte non ci resta nessuno?
PRESIDE - No. Non c'è un granché da rubare, del resto.

Sullo sfondo si sente il tum tum della palla contro il tabellone del canestro.

PRESIDE - (*Innervosita*) Cos'è questo rumore?
MARIALAURA - Sono i nostri ragazzi. Che giocano in cortile.
PRESIDE - (*Allarmata*) Li avete portati?
MARIALAURA - Non mi avevi detto di non farli venire.
PRESIDE - Ho detto chiaramente che vi volevo vedere da soli.
MARIALAURA - Erano in macchina con me, quando tu hai chiamato.
ENNIO - Comunque sono fuori. Non ci sentono.

La preside si ricompone.

PRESIDE - Beh, sediamoci. (*Prima ancora di essersi seduta*) …Si muore dal caldo qui dentro. Come diavolo hanno regolato l'impianto?

La preside si avvicina all'impianto di aereazione per regolarlo. Paolo cerca di aiutarla.

PAOLO - Non so come sia… Dev'essere questa leva…
PRESIDE - Credo sia verso destra.
PAOLO - Così?
PRESIDE - Provi.
PAOLO - Ma non è un condizionatore?
PRESIDE - Sta scherzando? Ma dovrebbe servire a muovere l'aria almeno...

Sono tutti nervosi. Seduti sulla punta delle panche. Tranne Ennio che ha una gamba accavallata sull'altra, e scruta intorno. Aspetta. La preside resta in piedi.

PRESIDE - Si tratta… È per qualcosa che è successo questa mattina…
PAOLO - È qualcosa che riguarda la classe?
PRESIDE - Come?
PAOLO - Io sono il rappresentante dei genitori… Ho pensato…
PRESIDE - C'entra la classe… Una ragazza della loro classe… Beh, a questo punto, tenere il nome riservato non ha senso. È Katia Spagnoli.
MARIALAURA - La ragazza di Gorrano?
PRESIDE - (*Sorpresa*) Sì… Viene da Gorrano…

Si soffia il naso.

PRESIDE - Anzi viene da una frazione, deve andarci col bus fino a Gorrano e poi lì prendere il treno. Ci mette più di un'ora ad arrivare a scuola.

Respira forte, come per prendere aria.

PRESIDE - È successo a metà mattina. Sono andata a fumare sulle scale… Quelle antincendio… E l'ho trovata lì. Da sola… Sui gradini di ferro… Sotto il sole… Aveva le mani che non smettevano di sudare. Credevo le venisse un colpo. L'ho portata al bar… Fuori… Per prendere… Per farle bere qualcosa.

Si allarga il colletto, come se cercasse aria.

PRESIDE - Per un'ora non mi ha quasi parlato. Fissava il bicchiere e continuava a ripetere "Mi scusi se non ero in classe". E basta. Ripeteva solo quello. Che non era successo niente. Che non aveva niente da dire. Che tutto andava bene. Che aveva solo sete… Non sono riuscita a strapparle altro. E l'ho riaccompagnata in classe.

La preside torna spazientita contro il termostato.

PRESIDE - Ma non si muove questo coso? Non può fare così caldo!

Rimane in piedi.

PRESIDE - Sapete dove l'ho trovata un'ora dopo?... Sulle stesse scale… Seduta in maglietta sullo stesso gradino. Al momento ho pensato "Dio come si può essere così infantili!"… Ho pensato che si fosse messa lì apposta, perché voleva farsi trovare... Invece credo che pensasse tutto il contrario: che quello era il posto

più sicuro. Non lo si vede quel posto. È quasi nascosto, per arrivarci si passa per un corridoio dove non ci sono aule. Comunque le ho detto di seguirmi in presidenza. L'ho fatta bere un'altra volta e l'ho lasciata sdraiata sul divano... Ci sono volute due ore perché si decidesse a parlare.

Silenzio.

PRESIDE - Katia Spagnoli è stata aggredita da alcuni ragazzi. È stata trascinata, spinta, trattenuta con violenza tale da provocarle dei lividi sulle braccia che sono ancora evidenti. Li ho visti.

Nessuno si muove.

PRESIDE - È stata violentata. Qui. In questa palestra.

Nessuno si muove. Solo Marialaura si guarda intorno, come se cercasse di prendere aria.

PRESIDE - L'hanno presa là (*indica*). L'hanno afferrata davanti a quella porta. Dieci giorni fa. Questo è quello che mi ha detto. Hanno aspettato che tutti i ragazzi alla fine dell'ora di ginnastica se ne fossero andati, hanno aspettato che lei uscisse per ultima dagli spogliatoi e l'hanno presa. Per un istante ha pensato a uno scherzo, perché ridevano, la spingevano e ridevano. Poi si sono messi a strattonarla e quando ha provato a urlare l'hanno imbavagliata con la sua sciarpa. L'hanno spinta fino a quel materasso... E alla fine ce l'hanno buttata sopra. L'hanno presa tutti. A turno.

Paolo e Marialaura non riescono più a stare seduti. Ennio non si muove. In mezzo a loro rimane il silenzio e basta. Pausa.

MARIALAURA - Io non avevo idea.
PAOLO - Nessuno poteva averne.
MARIALAURA - Non può essere... Non può succedere a questa età.

Paolo e Marialaura annaspano. Sono sconvolti. Parlano per coprire il silenzio, per allontanare il momento che sta per arrivare e che non possono accettare. Ennio è seduto con le gambe accavallate, ha gli occhi bassi, sta solo aspettando che la preside arrivi dove deve arrivare.

ENNIO - Quando? Quando sarebbe successo?
PRESIDE - Questo non sono riuscita a capirlo con precisione. Non c'è stato verso. Un paio di settimane fa... Questo sì... Ma il giorno esatto non riesce a tornarle in testa in nessun modo. Era un giorno che aveva ginnastica forse il martedì... Dovrebbe essere martedì.

Silenzio. La preside riprende i loro occhi.

PRESIDE - ...È successo di nuovo...

La preside li fissa. Stringe su di loro.

MARIALAURA - Un'altra volta?

PRESIDE - Ieri. Dopo che è suonata la campanella... Quella dell'intervallo... Devono averla seguita e l'hanno presa. L'hanno trascinata dal cortile qua dentro. Mi ha detto che è durato meno... Come se ognuno sapesse già cosa fare... Che le ha fatto meno male.

Silenzio.

PAOLO - Quello che dice è mostruoso.
PRESIDE - (*Assente, stanca*) Sì. Mostruoso.
PAOLO - L'ha chiamata la polizia?
PRESIDE - Ancora no.
ENNIO - Ma com'è possibile che nessuno abbia sentito niente?
PRESIDE - Questa è un'ala isolata. Quando non ci sono lezioni di ginnastica non c'è nessuno.
PAOLO - Ma era mattina?
PRESIDE - Sì, ma entrambe le volte è successo in un'ora in cui la palestra era libera. Nell'intervallo e quando non ci sarebbe stata lezione di ginnastica subito dopo.
ENNIO - Come lo sapevano?
PRESIDE - (*Si avvicina a un foglio di carta appesa al muro*) C'è l'orario della palestra appeso qui. Chiunque poteva saperlo. Sapevano che nessuno li avrebbe disturbati. Comunque quello che devo dirvi...
ENNIO - (*Interrompendola*) Ci sono delle finestre enormi. Possibile che nessuno abbia visto?
PRESIDE - Nell'intervallo i ragazzi non stanno nel cortile. Sono nei corridoi. Gli insegnanti sono in sala professori.
PAOLO - Ma questa ragazza sarà tornata in aula dopo... Possibile che...
PRESIDE - Che nessuno si sia accorto di niente?
ENNIO - Appunto.
PRESIDE - Non lo so. Era terrorizzata. Non poteva parlare.
MARIALAURA - Bisogna aiutarla. Forse uno psicologo, qualcuno che le dia una mano...
PAOLO - Forse un medico...
MARIALAURA - ...Ci sono dei centri specializzati per questi casi. Bisogna aiutarla, facciamo qualcosa subito...
PRESIDE - Ha detto che sono stati i vostri figli.

Sono impietriti. Paralizzati nella posizione in cui erano. Di nuovo il tum tum della palla contro il tabellone del canestro.

PRESIDE - Le ho chiesto se era sicura. (*Tum tum*)
PRESIDE - Le ho chiesto se aveva bisogno di pensarci ancora... Per essere sicura. (*Tum tum*)
PRESIDE - Mi ha detto che non poteva sbagliarsi su una cosa così. (*Tum tum*)
PRESIDE - A questo punto io devo telefonare alla polizia.
MARIALAURA - Mio figlio ha quattordici anni.
PRESIDE - Anche Katia ha quattordici anni.
MARIALAURA - Ma sono bambini.
PRESIDE - Io devo chiamare la polizia.
ENNIO - Quando?
PRESIDE - Beh, questa sera. Volevo avvisarvi. Insomma, parlarvene.
PAOLO - Ma... Ha fatto i nomi?
PRESIDE - Sì. I nomi dei vostri figli.
PAOLO - Ma è sicura che i nomi... Siano giusti... Di quelli che

ha visto?
PRESIDE - Sono nella sua classe.
MARIALAURA - Mio figlio non può essere.
PRESIDE - Mi dispiace.
MARIALAURA- Mio figlio è uno tranquillo, se una cosa così fosse successa me ne sarei accorta.
PRESIDE - Non mi devi convincere.
MARILAURA - Ieri abbiamo guardato la televisione… Mio figlio ne fa di sbagli… Ma è un libro aperto… Non riesce a nascondere niente.
PRESIDE - I ragazzi a volte riescono a camuffare.
MARIALAURA - Non riesce a camuffare, è un bambino.
PRESIDE - Ma io devo chiamare la polizia.
MARIALAURA - Ma sulla base di quali fatti vuoi fare una denuncia…?
PRESIDE - Non lo capisci? Puoi veramente dire che non lo capisci? Io vi ho chiamato per un riguardo verso di voi… Verso di te.
ENNIO - Cerchiamo di stare calmi. Proviamo a ragionare.
PAOLO - Sì infatti. Stiamo calmi. Ripartiamo dall'inizio.
MARIALAURA - Giusto. Ripartiamo dall'inizio. Questa ragazza è quella della festa?... È quella della festa, vero?
PAOLO - Quale festa?
MARIALAURA - Diglielo tu.
PRESIDE - Non è rilevante.
ENNIO - Di cosa state parlando?
PRESIDE - Katia a ottobre è finita al pronto soccorso perché a una festa… Con quelli di quarta… Ha bevuto e ha preso qualcos'altro… Credo abbia fumato…
MARIALAURA - Fumato? Era talmente impasticcata che le hanno fatto la lavanda gastrica. Pare che a quella festa sia andata a letto insieme a due ragazzi.
PAOLO - È vero?
PRESIDE - Non lo so. Che l'abbiano portata in ospedale è un fatto noto, purtroppo è uscito sul giornale. Non sono riuscita a impedirlo. Il ricovero è un fatto certo. Il resto sono fantasie. Comunque non mi interessano.
ENNIO - Credo dovrebbero interessarle.
PRESIDE - A me interessa quello che ha raccontato Katia questa mattina. Ho ritenuto di fare più del mio dovere informandovi. Credo che non dobbiate affrontare una situazione del genere da soli.
PAOLO - Cosa intende?
PRESIDE - Io credo che dovreste chiedere il supporto di qualcuno anche voi.
MARIALAURA - Non è di questo che abbiamo bisogno.
PRESIDE - Vi ho usato un riguardo chiamandovi. Pensavo che vi avrebbe aiutato.
MARIALAURA - Aiutato?
PRESIDE - Sì. Aiutato. Sono convinta che anche voi genitori dovreste rivolgervi a qualcuno, farvi aiutare per gestire una cosa così.
MARIALAURA - Se chiami la polizia sarà la polizia a gestirla. "Riguardo"? Se non ci fossimo conosciute cosa facevi?... Gli sparavi?
PRESIDE - Mi chiedo come ho potuto essere così stupida da pensare di avvisarvi… È stato uno sbaglio. Non dovevo contattarvi. Non dovevo farvi venire.
PAOLO - Ma quella ragazza è sicura? Quando c'è un trauma uno le cose finisce per ricostruirle un po' come vuole.
PRESIDE - Gliel'ho detto: non ha dubbi.
PAOLO - Ma…
PRESIDE - Il suo racconto era dettagliato. Preciso. Ricorda dov'era ognuno di loro tre in ogni istante… ricorda che si passavano il telefonino.
MARIALAURA - Il telefonino?
PRESIDE - Per filmare. Ogni volta uno dei due che la teneva ferma filmava la scena con la mano libera. Continuavano a passarselo, a riprendere spostandolo di qua e di là come se avessero paura di perdersi qualcosa.

Silenzio.

ENNIO - Ma lei questo video l'ha visto?
PRESIDE - No.
ENNIO - E allora è tutto ancora da dimostrare quello che è successo qua dentro.
MARIALAURA - Sappiamo solo quanto racconta quella ragazza.
PAOLO - A quattordici anni è possibile che…
ENNIO - A quattordici anni le cose non si risolvono con la polizia.
PRESIDE - Ma io ho l'obbligo di riferire…
ENNIO - Ma non per forza ai poliziotti… O ai magistrati. C'è sempre tempo per farlo. Prima bisogna capire cosa è successo davvero. Essere sicuri di non sollevare un polverone sul niente.
PAOLO - Ci vuole qualcuno che li sappia ascoltare. Che sappia valutare la confessione di quella ragazza… capire quanto possa essere attendibile… Magari ha solo bisogno di riconsiderare le cose con calma. E poi i ragazzi… Preside bisogna capire come interrogarli…
ENNIO - Giusto e queste cose non si fanno con i poliziotti. Parliamo di minorenni… Anche la legge credo lo dica… Che a quell'età non devono subire un processo… Che non sono… Imputabili.
MARIALAURA - Che significa?
ENNIO - Che non sono considerati capaci… Pienamente capaci…
PRESIDE - Quando hanno compiuto quattordici anni sono imputabili… Ma non voglio entrare in queste cose. Io non so come vorranno procedere… Io li devo chiamare.

Suona il cellulare della preside. Lei risponde.

PRESIDE - Scusate, è mia figlia.

Esce dalla palestra per parlare. Li lascia soli. Marialaura e Paolo sono come paralizzati. Ennio non perde tempo, esce di corsa dalla porta che si affaccia sul cortile. Torna dopo qualche secondo con un giubbino tra le mani, estraendo un cellulare.

PAOLO - Cos'è quello?
ENNIO - È il cellulare di Claudio.

Ennio fa per schiacciare un tasto. Paolo lo ferma.

PAOLO - Cosa vuole fare?
ENNIO - Vedere se c'è registrato qualcosa. Ha sentito quella… Hanno filmato.

Paolo lo ferma di nuovo.

PAOLO - Vuole controllare adesso?

ENNIO - Ha un'idea migliore?

Sullo schermo del telefonino appaiono una galleria di immagini. Velocissime. Quasi un film di fotogrammi che non sono in serie. Piedi. Scarpe. Qualche oggetto fetish. *Poi, parte il video di una ragazza bionda con un vestito lungo. Si vedono solo delle mani che afferrano e dettagli sgranati, fuori asse, di parti del corpo. Sotto, sempre, un* jingle *melodico per adolescenti. Si sente la porta che si apre. La preside rientra. Ennio spegne il cellulare. Le immagini scompaiono.*

PRESIDE - Scusate. Era mia figlia. La febbre non scende. Ho dovuto chiamare il medico. Quando torno a casa devo passare da lui per gli antibiotici.

I tre è come se non ascoltassero. Lontani. Sono ancora dentro quelle immagini.

PRESIDE - È successo qualcosa... Mentre io non c'ero intendo...
MARIALAURA - No. Ti stavamo aspettando.
PRESIDE - Scusate, ho fatto più in fretta che potevo... Non è che... (*cercando i loro occhi*) ...Non è che avete parlato coi ragazzi?
MARIALAURA - Ma sei pazza!

Silenzio.

PAOLO - Preside, è a quella ragazza che dovremmo cercare di parlare. A volte i ragazzi sono così confusi. Non dico che abbia mentito, solo che...
MARIALAURA - Solo che se una si impasticca tanto da perdere i sensi si può anche confondere.
PRESIDE - Questa mattina quando raccontava era lucidissima.
ENNIO - Perché non ha urlato?
PRESIDE - Prego?
ENNIO - Se l'hanno aggredita, perché non ha urlato?
PRESIDE - Ma se l'hanno imbavagliata.
ENNIO - La prima volta l'hanno imbavagliata, non la seconda. La seconda volta, lei ha detto che tutti già sapevano cosa fare, perché non ha urlato?
PRESIDE - Io non lo so.
ENNIO - Se una ragazza non urla, non chiama nessuno, che cosa significa?
MARIALAURA - Che ci sta.
PRESIDE - Tu non puoi dire una cosa così.
MARIALAURA - Alla fine ci deve essere qualcuno che dice le cose come stanno.
ENNIO - Ci ha fatto venire qua per qualcosa di confuso raccontato da una ragazza disturbata che si porta a letto mezza scuola e che si fa come una pigna.
PRESIDE - Vi ho fatto venire qua perché un'allieva del mio istituto mi ha detto che i vostri tre figli l'hanno violentata.
ENNIO - Ma come cazzo si permette di condannarli già?
PRESIDE - Vi ho detto solo quello che ho sentito...
ENNIO - Lei ha sentito una ragazza disturbata, non ha in mano un cazzo di niente.
PAOLO - È vero. Non può dire di avere molti elementi. Non ci ha saputo dire neanche la data... Il giorno in cui è successo.
PRESIDE - Ma vi rendete conto che l'hanno fatto una seconda volta. Allo stesso modo... Come se fosse un'abitudine.
ENNIO - Ma lei si ascolta quando parla? Le sente le stronzate che dice? Secondo lei tre ragazzi violentano una coetanea e poi tornano in classe a fare i compiti come se non fosse successo niente?
PRESIDE - Io non voglio dire...
PAOLO - Scusi, questa ragazza... Deve essere rientrata in classe prima o poi. Cos'ha fatto? È tornata in classe, magari il suo banco è accanto al loro, si è scusata per il ritardo, ha aperto il libro e nessuno si è accorto di niente... A me non sembra che abbia senso.
PRESIDE - Io non lo so come è andata...
MARIALAURA - Però ci hai convocato...
PRESIDE - Mi sembrava corretto dirvi queste cose prima di raccontarle alla polizia...
ENNIO - Andiamoci piano con la polizia. I poliziotti hanno cose più importanti da fare che venire ad ascoltare delle fantasie malate.
PRESIDE - Non sono io a essere malata.
ENNIO - E questo che cavolo vorrebbe dire?
PRESIDE - Chiedetevi del rapporto che avete coi vostri figli...
MARIALAURA - (*Prendendo la preside per un braccio, isterica*) Smettila!
PRESIDE - (*Con fastidio*) Ma che hai?
MARIALAURA - Smettila di fare la psicologa... Che entra nella testa della gente.
PRESIDE - Non sai quello che dici. (*Liberandosi dalla presa, sforzandosi di restare calma*)
PAOLO - Credo che la situazione sia più complicata di come la mette giù lei.
PRESIDE - La situazione è complicata ma quello che c'è da fare è semplice... Bisogna denunciare quello che è successo.
MARIALAURA - Denunciare... Sai dire solo quello.
PRESIDE - Io... In questa scuola... Sono un pubblico ufficiale.
PAOLO - Lei è prima di tutto un'educatrice.
PRESIDE - Appunto. Sono un'educatrice!
ENNIO - E questo è il suo modo di educare? Ma come cazzo hanno fatto a farle passare un concorso da preside?
PRESIDE - Non credo ci sia altro da dirci.
PAOLO - Quello che le stiamo chiedendo è di ragionare. Per lei è una situazione difficile, lo capiamo benissimo, ma credo che si debba appurare, prima di chiamare la polizia.
PRESIDE - Davvero, adesso vi chiedo di andarvene.
PAOLO - Si calmi.
PRESIDE - Io sono calma.
ENNIO - Lei è una persona pericolosa. Credo che qualcuno la debba fermare...
PRESIDE - È una minaccia?
ENNIO - Esattamente! Vedrà che se lei chiama la polizia anche noi avremo qualcuno da chiamare.
PAOLO - (*Rivolto a Ennio*) Cristo, non si metta a complicare le cose lei... (*Alla preside, con calma*) Una confidenza così per lei deve essere stato un trauma, di questo ce ne rendiamo conto...
PRESIDE - Io ho riportato quello che ho sentito.
MARIALAURA - Cioè cazzate.
PRESIDE - Vi ho riportato quanto mi ha detto: parola per parola... Magari non fosse vero.
MARIALAURA - Sono cazzate. Ti sei fermata per un istante a domandarti se quelle cazzate siano vere... Se non è possibile che si sia inventata tutto... Tu ti sei intossicata con quello che la ragazza ti ha detto... Ne sei ossessionata... Sei una paranoica...

PRESIDE - Siete voi che dovete cominciare a farvi qualche domanda.
ENNIO - Con chi ne ha parlato?
PRESIDE - Di cosa?
ENNIO - Di questa storia.
PRESIDE - Con nessuno. Vi ho chiamato subito.
PAOLO - Ha fatto bene.
PRESIDE - Io capisco quanto siate sconvolti. Io volevo urlare quando l'ho scoperto... Non è una cosa che si possa affrontare da soli. Io non accuso nessuno di niente. Io ricopro un ruolo pubblico, un'allieva ha dichiarato che nel mio istituto è stato commesso un reato, più reati, io ho l'obbligo di informare la polizia...
ENNIO - A chi l'ha dichiarato?
PRESIDE - Come a chi? Katia ha parlato con me.
ENNIO - Con nessun altro?
PRESIDE - No. Gliel'ho detto era terrorizzata... L'hanno minacciata. Non ne ha parlato con le compagne. Non ne ha parlato a casa. Sua madre non sa ancora niente... La cerco da stamattina... Sono la sola a saperlo. Adesso vi prego di andarvene. Mi sembrava corretto informarvi, insomma siete persone che conosco... Ma adesso devo fare quella telefonata.
PAOLO - E ci ha pensato a Katia?
PRESIDE - Cosa intende dire?
PAOLO - A cosa vuol dire per lei finire sulla bocca di tutti... Sui giornali... Perché cazzo ci saranno i giornali... Passare alla storia come la ragazza dello stupro... A quattordici anni.
PRESIDE - Lei non si rende conto di quello che dice.

La preside fa per andarsene. Ennio la trattiene per un braccio.

ENNIO - Ha ragione. Anche se ci fosse qualcosa di vero lei così sputtana tutti e basta.
PRESIDE - Mi lasci!

Ennio la lascia. La preside arretra, spaventata.

PRESIDE - Ma cosa vi ha preso?... Cosa vi ha preso a tutti?
PAOLO - Lei deve cercare di capire...

La preside non risponde. Cerca la borsa per andarsene. Marialaura si piega a raccogliere un peso da cinque chili. Lo tiene tra le mani, passeggiando intorno ai tre che urlano.

ENNIO - Pensi a quello che fa.
PRESIDE - Ci ho già pensato.
ENNIO - Lei è una fanatica. Una cazzo di integralista che crede di sapere tutto, anche quello che non ha visto.
PRESIDE - Mi chiami come vuole. Adesso andatevene.
PAOLO - Adesso no...
ENNIO - Non andiamo da nessuna parte.
PRESIDE - Allora sarò io a farlo.
PAOLO - Adesso lei ci ascolta...
PRESIDE - Vi ho ascoltato anche troppo...
ENNIO - Persone come lei non dovrebbero essere in circolazione.
PRESIDE - Libero di pensarlo. Adesso la prego di...
ENNIO - Ma chi le dà il diritto...?
PRESIDE - È un dovere... Non è altro che il mio dovere.
ENNIO - La pianti con queste stronzate.

AUTOPRESENTAZIONE

La palestra: quando la famiglia diventa branco che impone le sue leggi

La famiglia più civile diventa branco contro chiunque provi ad allungare le mani su uno dei suoi membri. Non importa quali siano i disastri commessi dai figli, non importa la legge, il rispetto dell'altro, non importano le vittime. Quando, come oggi, ogni dimensione pubblica, civica sparisce, la famiglia diviene l'unico simulacro rimasto in piedi, un altare a cui si deve sacrificare ogni cosa. Così quando due uomini e una donna vengono convocati d'urgenza dalla preside della scuola dei loro figli, dopo che hanno civilmente ascoltato i fatti inquietanti che riguardano i ragazzi, a loro non rimane altro che lasciare esplodere tutta la violenza possibile nel tentativo di salvarli. Ma proteggendoli commettono invece l'abuso più grande, li condannano all'impunità, all'irresponsabilità dei propri gesti e finiscono per castrare ogni loro possibilità di diventare davvero adulti.
Questa era la storia che volevamo raccontare. Siamo partiti da lì. I personaggi prendevano vita nutrendosi in questo ambiente di provincia borghese che non ha scampo. I dialoghi erano quelli serrati di una tragedia annunciata, di una tensione che cresce e che può esplodere da un momento all'altro. E poi c'era il tentativo di resistere combattendo. Il personaggio della preside impersonava questa lotta. Ma è stato solo l'inizio. Per mesi abbiamo lavorato insieme perché la scrittura prendesse vita attraverso una concretezza scenica piena, abbiamo lavorato con gli attori perché questo è un testo dove *suspense* e ferocia di gruppo si creano solo se i personaggi e le loro dinamiche psicologiche si incastrano tra loro in un meccanismo a orologeria. Lo spettatore poi non doveva mai avere il dubbio che quello che stava ascoltando non fosse coerente o credibile rispetto alla realtà perché questa è una storia che potremmo leggere nelle cronache dei giornali. Quindi ci siamo fatti tante domande, abbiamo anche incontrato un medico, la polizia scientifica, un assistente sociale per verificare l'attendibilità di alcune informazioni, anche se alla fine siamo tornati sul testo raccontando comunque quello che ci interessava raccontare, cioè quello che per noi era teatralmente più forte e interessante.
Ci siamo portati in giro insomma questo dramma per un po' perché è una storia che rimane addosso e dalla quale si ha voglia di scappare al tempo stesso. È quello che provoca confrontarsi con il lato oscuro della propria società, del proprio ambiente, e, alla fine, di noi stessi. Un processo doloroso che non può che metterci in discussione. Una cosa che ci sembra abbia senso sempre provare a fare. **Veronica Cruciani e Giorgio Scianna**

PAOLO - Adesso lei ci deve ascoltare.
PRESIDE - Cosa altro volete da me?
PAOLO - È meglio che stia a sentire.
PRESIDE - Non voglio.
ENNIO - Lei lo deve capire…
PRESIDE - No.

Marialaura è alle spalle della preside. Abbassa il peso sulla sua testa all'improvviso facendola stramazzare a terra. Uno scatto indifferente come se avesse chiuso violentemente un pensile della cucina trovandosi lì per caso. Il corpo della preside rimane sul parquet *davanti a loro. Senza vita. Il tum della palla contro il tabellone si ferma di colpo. Silenzio.*

PAOLO - (*Portandosi le mani sulla testa*) Ma è impazzita?

Tutti sono paralizzati. Paolo si piega sul corpo.

PAOLO - È impazzita?...

Paolo gira il corpo. Arriva a guardare la testa. Ennio (riprendendosi) si piega anche lui per un attimo a guardare.

ENNIO - (*Senza sorpresa, sconvolto*) Non si muove… Non si muove più.
PAOLO - (*A Ennio*) Ce l'ha un fazzoletto?.
ENNIO - (*Teso, goffo*) Sì.
PAOLO - Me lo dia.

Ennio gli dà un fazzoletto. Paolo passa un fazzoletto sulla tempia della preside, scostandole i capelli. Ennio fissa la testa sconvolto. Paolo tampona e guarda. Paolo sente il polso.

PAOLO - Non c'è polso.
ENNIO - Chiamiamo un'ambulanza?
PAOLO - No è morta…. Io chiamo la polizia.

Paolo ha il cellulare in mano e sta per comporre il numero. Ennio si avvicina e glielo strappa di mano.

ENNIO - Aspetti, a questo punto non c'è fretta.
PAOLO - Mi dia il telefonino.
ENNIO - Cerchi di calmarsi.

Ennio cammina ancora intorno, poi si avvicina a Marialaura che si è seduta e non parla. Prende una panchetta in modo da sedersi proprio di fronte a lei. Le appoggia le mani sulle ginocchia, la guarda fisso negli occhi e sillaba.

ENNIO - Che cazzo hai fatto?
MARIALAURA - (*Distratta*) L'ho tolta di mezzo. Avrebbe chiamato la polizia… L'avrebbe chiamata.
ENNIO - Che cazzo hai fatto?
MARIALAURA - Lo sai che l'avrebbe fatto… Non si sarebbe fermata…
PAOLO - (*Lontano*) Mi restituisca il cellulare.
ENNIO - Non adesso.
PAOLO - Devo venire a prenderlo.
ENNIO - La prego.

Ancora verso Marialaura, ancora senza lasciarla con gli occhi.

ENNIO - Allora?
MARIALAURA - Volevo spaventarla. Quando l'hai presa per un braccio… Prima… Ho pensato "forse possiamo spaventarla davvero", ho raccolto quel peso… Non so perché… Ho pensato che poteva servirmi, che con quello potevamo convincerla a non far niente.
PAOLO - (*Urlando da lontano*) Ma le ha spaccato la testa.
MARIALAURA - Ci pensi?... Adesso sarei qui a chiamare Gianni, a spiegargli che la polizia stava arrivando a prelevare Leo, che dovevamo chiamare un avvocato e pregare perché la cosa non saltasse fuori sui giornali… A fermarli quei giornali…
ENNIO - Hai detto che volevi solo spaventarla…
MARIALAURA - (*Con la voce rotta*) Delle cazzo di bestie… Ci parlava come a delle cazzo di bestie… L'hai sentita… Che avevamo bisogno d'aiuto… Che dovevamo capirlo che avevamo bisogno d'aiuto… Neanche agli psicopatici si parla così… Neanche… Io volevo solo che stesse zitta. Quando le sono andata dietro (*si alza in piedi a mimare la scena*)… Il peso… È caduto da solo… così… Non ci ho quasi messo forza… (*Torna a sedersi, lenta*) Io volevo solo che la piantasse…

Ennio attraversa la palestra raggiungendo Paolo. Tira fuori il cellulare dalla tasca e glielo passa. Ennio va contro la vetrata a guardare fuori. Paolo si rigira il cellulare tra le mani, alla fine si mette a comporre un numero.

ENNIO - È sicuro?

Paolo si ferma.

PAOLO - Cosa intende dire?
ENNIO - Non credo che abbia bisogno che glielo spieghi.

Paolo rimane a fissare il cellulare per un po', poi lo chiude. Si va a sedere sull'asse di equilibrio portandosi la testa tra le mani. Silenzio.

PAOLO - Voi siete pazzi. Ma cosa volete fare? Non è una cosa che si possa nascondere.
ENNIO - Bisogna uscirne però.
PAOLO - Ma come?
ENNIO - Non lo so!

Silenzio.

MARIALAURA - (*Assente*) È come se ci avesse puntato contro una pistola. Non ci ha lasciato scelta… Ci siamo difesi.
PAOLO - Legittima difesa? È questo che volete sostenere?
ENNIO - Non dica idiozie. Eravamo in tre.
PAOLO - Io non c'entro niente.
ENNIO - Glielo dica… Lo racconti alla polizia… Poi gli deve spiegare anche quello (*riferendosi al telefonino*).
PAOLO - Non occorre che glielo diciamo…
ENNIO - Non vuole raccontarglielo?
PAOLO - Non dobbiamo parlare per forza della ragazza…
ENNIO - Lei vuole far venire la polizia e poi non raccontargli le cose?

PAOLO - Non ho detto…
ENNIO - Lei è dentro un istituto scolastico convocato d'urgenza, di nascosto da tutti. Deve spiegare.
PAOLO - Si può non raccontare che…
ENNIO - Le faranno un interrogatorio.
PAOLO - In ogni modo…
ENNIO - E lei non reggerà.

Paolo cammina lentamente fino alla porta come se ripassasse, come se lottasse per restare calmo e pensare.

PAOLO - È quello che succederà… Ai ragazzi…
ENNIO - Se arriva la polizia?
PAOLO - Sì.
ENNIO - Li massacreranno.
MARIALAURA - Ma sono minorenni… Sono ragazzi… Tu non hai detto…
ENNIO - (*Cercando gli occhi di Paolo*) Li massacreranno. Lei lo sa vero?

Rimangono un sacco a fissarsi fino a che Paolo deve togliere lo sguardo da lì.

PAOLO - Ma lei aveva detto quella cosa sull'imputabilità.
ENNIO- Comunque ci sarà un procedimento e questo basterà a massacrarli per il resto della loro vita. Non ne usciranno più.
PAOLO - Il corpo… Lo vedete sì o no?… Cosa volete?… Farlo sparire?
ENNIO - No…
PAOLO - Ma lo troveranno...
ENNIO - Certo. Domani mattina.
PAOLO - La testa... Ha la testa fracassata…
ENNIO - Sì.
PAOLO - Capiranno che l'hanno ammazzata…
ENNIO - Sì.
PAOLO - Capiranno che siamo stati noi…
ENNIO - No.
PAOLO- Perché no?

Silenzio. Paolo cammina lentamente fino al corpo, senza avvicinarsi troppo.

ENNIO - Bisogna pensare a cosa fare adesso.
PAOLO - Non c'è niente da fare. La cosa salterà fuori…
ENNIO - Dipende solo da noi.
PAOLO - Non solo da noi… Ci sono i ragazzi.
ENNIO- Dipende solo da noi.
PAOLO - Ma che cazzo vuole fare?
ENNIO - Non è successo ancora niente, lei non ha fatto un solo passo.

Ennio si accorge di come Marialaura guardi nel vuoto. Si avvicina.

ENNIO - Marialaura guardami. Non è il momento di fare la matta. Ti do uno schiaffo.

Ennio la scuote.

ENNIO - Vive con qualcuno?
MARIALAURA- Chi?
ENNIO - Lei... Adesso vive con qualcuno?
MARIALAURA - Vive sola con la figlia.
ENNIO - Non penso proprio che abbia raccontato a una ragazzina la storia dello stupro.

Le dà uno schiaffo, per riportarla in sé. Marialaura scoppia a piangere.

MARIALAURA - Ci prenderanno.
ENNIO - Non ha raccontato la cosa a nessuno. Nessuno sa niente e nessuno ha visto la scena qua dentro…
PAOLO - C'eravamo solo noi tre…
ENNIO - Non questa. Quella dei ragazzi, non l'ha vista nessuno la scena qua dentro… La ragazza è tornata in classe come niente fosse. Nessuno ha visto niente. Non c'è un insegnante. Non c'è un compagno. Non c'è nessuno che si sia accorto di qualcosa.
PAOLO - Ma Katia potrebbe averlo raccontato a qualcun altro dopo.
ENNIO - Cerchiamo di ragionare. Era una ragazza disturbata. Era una ragazza che se ne stava per conto suo. L'ha trovata sulle scale, da sola. Secondo me una così non parla.

Paolo fa per rispondere, ma non trova più nulla a cui attaccarsi. Sempre meno convinto.

PAOLO - Ma la ragazza parlerà. Quando la polizia la interrogherà, lei parlerà.
ENNIO - Non hanno motivo di interrogare proprio lei.
PAOLO - Potrebbero però volere sentire i ragazzi.
ENNIO - Perché i ragazzi, perché proprio loro?
PAOLO - Perché sentiranno tutti…
ENNIO - La ragazza non parlerà. La preside ce l'ha detto chiaramente che non voleva parlare.

Silenzio che sembra non finire più.

ENNIO - (*Si alza*) Qualcuno l'ha vista entrare?
PAOLO - Prego?
ENNIO - Quando è arrivato, qualcuno l'ha vista entrare?
PAOLO - No. Direi di no. Ma cosa...?
ENNIO - Ci pensi bene. Qualcuno l'ha vista entrare nella scuola?
PAOLO - No.
ENNIO - Chi è a conoscenza del fatto che lei è qui?
PAOLO - Mia moglie… Mio figlio ovviamente.
ENNIO - E tu?
MARIALAURA - Nessuno. Solo Leo.
ENNIO - Non ci ha visto nessuno. Dobbiamo cancellare le impronte e andarcene.

Ennio si avvicina alle sedie e comincia a cancellare le impronte con un fazzoletto.

MARIALAURA - Sì.
PAOLO - Ve ne volete andare?
ENNIO - Nessuno ci ha visto. (*Continuando a cancellare le impronte*)
MARIALAURA - A Gianni… A Gianni cosa racconto?
PAOLO - Ve ne volete andare?

MARIALAURA - Ritorna domani... Devo andare in stazione a prenderlo...
PAOLO - Ma non possiamo cancellare tutto.
ENNIO - Perché?
PAOLO - ...Ci sono le impronte... Ci sono le nostre impronte dappertutto.
ENNIO - Certo ci sono milioni di impronte in questa palestra. Ci fanno ginnastica. Ci corrono. Ci sudano. Ci fanno le partite.

Marialaura si alza.

PAOLO - Quindi?
ENNIO - Quindi l'unica cosa da fare e rimettere tutto a posto.

Mette a posto le sedie e sistema ogni cosa.

ENNIO - Mi serve una busta... Questo bisogna farlo sparire.

Ennio mette il fazzoletto, poi il peso nella busta.

MARIALAURA - No... Bisogna guardarle in borsa.
ENNIO - Cosa?
MARIALALAURA - (*Indicando*) La sua borsa.
ENNIO - Sì, lo so, lo so. (*Prende tutta la borsa*)
PAOLO - Il telefonino, (*Ennio prende il telefonino*) aspetti... Il telefonino... Bisogna togliere la batteria.
ENNIO - Giusto.
PAOLO - Ci prenderanno.
ENNIO - (*A Marialaura*) Potranno venire a chiederti qualcosa.
MARIALAURA - Perché a me?
ENNIO - Potranno chiedere qualcosa a ognuno di noi. Perché ci ha telefonato e ci sono i tabulati.
MARIALAURA - Ci prenderanno...
ENNIO - Cerca di stare calma. Potrebbe averci chiamato per un motivo qualsiasi... Tu dirai che ti ha chiamato per sapere come stavi. Qui non ci siamo mai stati.

MARIALAURA - Va bene.

Ennio sistema qualcosa in fondo. Prende la borsa.

ENNIO - Non c'è altro da fare.
MARIALAURA -Bisogna chiamare i ragazzi.
ENNIO - Sono fuori.

Silenzio.

ENNIO - (*Guardando Paolo*) Beh?

Paolo si alza meccanicamente e va verso la porta. Lentamente. Si ferma.

PAOLO - Il medico la sta aspettando... Per sua figlia.
ENNIO - E allora?
PAOLO - (*Parlando tra sé*) Non la vedrà arrivare.

Ennio torna dentro verso Paolo, come per prenderlo con sé.

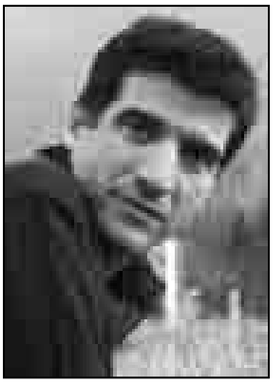
ENNIO - La giacca.

Paolo la prende senza guardarli, fa di nuovo due passi verso l'uscita. Sulla porta guardano un'ultima volta dentro la palestra.

ENNIO - Le luci erano spente?
MARIALAURA - Non me lo ricordo. Non riesco a ricordarmelo.
ENNIO - Non ha importanza.

Ennio si avvicina agli interruttori. Sposta le levette verso il basso. Escono. Le luci si spengono. Una a una.

BUIO



GIORGIO SCIANNA
È nato nel 1964 a Pavia, dove continua a vivere, lavorando a Milano. Autore di romanzi, *La palestra* è la sua prima opera teatrale. Nel 1997 ha scritto il racconto *Jukebox*, inserito nell'antologia *Anticorpi* edita da Einaudi. Nel 2007 ha pubblicato il suo primo romanzo *Fai di te la notte* (Einaudi), che ha vinto il Premio letterario Giovanni Comisso. In entrambe le storie (che hanno per sfondo il mondo anestetizzato della provincia borghese) ritorna il tema dei misteri e delle trappole che possono annidarsi nelle dinamiche familiari, insieme alla difficoltà di conoscere veramente chi ci vive accanto. Nel 2010, sempre con Einaudi, ha pubblicato *Diciotto secondi prima dell'alba*, un romanzo che mantiene la tensione della narrazione e l'atmosfera *noir* dei lavori precedenti, per raccontare un'altra storia di tradimento, dove un incontro imprevisto fa esplodere una vita. Questa volta l'universo esplorato è quello dei giovani trentenni, dei traumi che portano a crescere e di una metropoli piccolissima come Milano. Nel settembre 2011 pubblica il saggio *Narrativa italiana oggi: istantanee e confini* (in *Io.Scrivo. Corso di scrittura del Corriere della Sera*, Rcs, 2011), una mappa delle principali tendenze della recente narrativa italiana e delle sue contaminazioni rispetto ai linguaggi cinematografici e teatrali. Collabora con la rivista *Linus* con la rubrica *Il luogo del delitto*, dedicata, tra l'altro, al rapporto tra le storie e i luoghi.

biblioteca

a cura di Albarosa Camaldo

Una vita per il teatro

Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone
a cura di Stefano Mazzoni, Firenze, Le Lettere, pagg. 735, euro 70

Non poteva essere pensato meglio questo *tribute* a Siro Ferrone, curato con grande accuratezza e intelligenza da Stefano Mazzoni per festeggiare i sessantacinque anni di un Maestro delle scienze teatrali come l'illustre accademico fiorentino. Un'imponente *Jam Session* letteraria in cui 52 insigni studiosi e amici di Ferrone italiani e stranieri, presenti anche quelli con i quali nel corso di quaranta anni di vita universitaria si sono avuti appassionati scontri in punta di parole acuminate e di febbrile pensiero, hanno offerto i migliori, preziosissimi esiti raggiunti nell'ambito delle proprie specifiche ricerche a costruire, saggio dopo saggio, il più importante e vasto repertorio di studi, non solo relativi alla Storia dello spettacolo, pubblicato in questi anni: fonte inesauribile di spunti e riflessioni su un mondo teatrale del passato ma con quei suoi dirompenti effetti sulla scena presente, da consegnare come patrimonio di ineludibile "cultura teatrale" alle generazioni, non soltanto di studiosi, future. Sono più di 700 pagine di immagini e parole con quella sonorità di sottofondo data da quel movimento segreto in cui si articola il pensiero, il travaglio delle idee, il senso profondo della storia e dei suoi nascosti, spesso imprevisti e misteriosi meccanismi di sviluppo, a dare una complessa e fertile dinamicità al libro nella sua interezza di discorso radiante a più voci, di una mappa teatrale in continuo divenire. Difficile trovare un perno a questa *festa mobile* in cui una così autorevole e agguerrita comunità scientifica si ritrova per celebrare un illustre collega, ma certamente la figura dell'Attore, come fantasma storico-letterario, e come segno invisibile e concreto attraversa come soggetto mortale e imperituro, ossimoro glorioso dell'immaginario scenico, tutto il volume, dall'*aulèta Pronomos* al *mimo di Decroux*. Arricchiscono il lussureggiante versante di Studi degli altri, una copiosa ed esaustiva Bibliografia degli scritti di Siro Ferrone a cura di Leonardo Spinelli e Gianluca Stefani, comprese le sue numerose recensioni di "critico teatrale" militante, e le pubblicazioni dei suoi testi teatrali, quando cioè lo studioso si fa *drammaturgo*, regalandoci scritture per la scena colte e raffinate. Completano l'ampio quadro di una vita dedicata agli studi teatrali tutte le Tesi di laurea e di dottorato discusse da Ferrone che ampliano ancora di più il fronte dei suoi interessi di ricerca e della passione che riusciva a trasmettere ai suoi numerosi allievi.
Giuseppe Liotta

Enia racconta Palermo dalla scena al romanzo

Davide Enia
Così in terra
Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2012, pagg. 304, euro 17,50

Un grande amore. Nonostante l'imperfezione. Che poi è quella che ti fa preferire una maestra a una modella, Livorno a Parigi, la tua squadra al Barcellona. Il debutto letterario di Davide Enia per la Baldini Castoldi Dalai, ha difetti che si rivelano fin dalle prime pagine. Ma anche la bellezza di una scrittura che ti racconta i personaggi come amici di vecchia data. Te li fa vivere. E allora sei lì all'alba, una pagina ancora, giusto per vedere come va a finire. Che un po' già lo sai ma tant'è... Romanzo di formazione (o forse no) del giovane Davidù, figlio e nipote di grandissimi e incompleti pugili, lui stesso a prendere a pugni la vita nella Palermo di qualche anno fa. Metafora inflazionata certo, ma gestita con freschezza. Intorno al campioncino parenti, amici, allenatori, la ragazza che fa battere il cuore (Nina), un mondo forse meno cattivo di quel che può sembrare. Dove la storia della nazione s'intreccia con quella di una famiglia allargata, che profuma di certi romanzi sudamericani. Bravo in questo Enia a portare nella scrittura le qualità del suo teatro migliore, per prima la capacità di plasmare la sostanza narrativa, cesellarla in un mosaico di *flashback* e salti temporali di stampo (quasi) cinematografico. Verso un crescendo di pura emotività, raro in Italia, meno all'estero (non un caso il fatto che il libro sia già stato venduto in diversi Paesi europei). Controllo della materia che si sviluppa fra italiano e dialetto, in un incontro senza forzature né astuzie: non si eccede, ma arriva tutto il gusto di certe strade, di certi quartieri. Ed è qui che prende vita un *carillon* di personaggi dalla grande forza, soggetti a tuttotondo mossi da vita propria, come ribelli nel piegarsi alle necessità dell'intreccio. Di fronte a tutto questo, non si capisce allora il perché di un'esasperante ricerca di lirismo, della continua frase a effetto. Perché il romanzo trova invece già in sé e nei suoi protagonisti la forza di rimanere.

Diego Vincenti

Mejerchol'd, è di scena il realismo socialista

Vsevolod Mejerchol'd
L'ultimo atto - Interventi, processo e fucilazione
a cura di Fausto Malcovati, Firenze, La Casa Usher, 2012, pagg. 233, euro 22

Aveva profuso tesori d'ingegno nelle sue regie, nel teatro aveva introdotto la consapevolezza della stilizzazione attraverso la quale si afferma la vita dei creatori, ma lo attendeva un atroce destino. Ucciso perché la sua arte non era del tutto allineata a quel "realismo socialista" frutto di un'ideologia perversa che fece scorrere molto sangue. Era l'epoca delle grandi purghe staliniane. Fucilato Vsevolod E. Mejerchol'd in un carcere di Mosca all'alba di un freddissimo 2 febbraio 1940. Si conosce, nei riguardi del grande regista russo, anche il nome del suo giustiziere, il bieco Platon Kerzencev, Capo del Comitato per gli Affari Artistici dell'Urss. Un capitolo fosco, e che ogni teatrante dovrebbe conoscere, quello della tragica fine di Vsevolod Mejerchol'd che riapre o, meglio, fa conoscere questo prezioso libro (un pugno nello stomaco), curato con estremo pudore e mosso da un autentico bisogno di verità, da quel grande esperto della cultura e del teatro russo che è Fausto Malcovati (illuminanti le pagine introduttive). Raccoglie esso documenti, in parte inediti anche in Russia, degli ultimi quattro anni della vita di questo singolarissimo rinnovatore della scena. Riportati i discorsi stenografati del 1936-1939 (il febbrile triennio in cui Mejerchol'd si dedicò ad alcuni capolavori del teatro russo, ivi compreso il *Boris Godunov* per il centenario dalla morte di Puškin, ma il suo lavoro brutalmente cancellato), il dibattito inerente alla chiusura del suo teatro e, a seguire, le sue lettere dal carcere ai politici. E ancora, alcuni atti del processo (leggasi interrogatori, auto confessione) e sono queste le pagine più brucianti. E davvero bruciante quell'ultimo, secco documento a firma del Vicecapo della I sezione dell'Nkvd dell'Urss il Tenente Kalinin (un nome che potrebbe essere cechoviano) il quale certifica come «la condanna alla fucilazione di Mejerchol'd – Rajch Vsevolod Emil'ovic è stata eseguita».

Domenico Rigotti

L'attore contro la marionetta

Yves Lebreton
Sorgenti. Nascita del Teatro Corporeo
Corazzano, Titivillus, 2012, pagg. 369, euro 23,00

In un fitto tessuto di ricordi personali e riflessioni rigorose, quanto aperte nel loro esito, Ives Lebreton ripercorre la nascita del Teatro Corporeo, seguendo il filo cronologico dell'autobiografia. Dal nascere della passione, o meglio, della sua attitudine alla ricerca di un'espressività il più possibile completa, alla fondazione del Centro di Formazione presso il Podere Castelline di Montespertoli, Yves identifica i punti fermi del suo modo di fare teatro. La musica, Bach, i contemporanei, il jazz, l'arte figurativa, con Kandinskij e il suo astrattismo e gli incontri fondamentali, nei quali risiede la radice del suo metodo: Etienne Decroux e Grotowski. Dal primo, Yves apprende la piena coscienza del corpo dell'attore come principio e fine dell'atto artistico teatrale, la tecnica della Statuaria Mobile, dal secondo le possibilità offerte dall'emergere dell'inconscio attraverso la memoria del corpo. Completano il volume, alcune significative immagini, che testimoniano quasi cinquant'anni di lavoro, dagli spettacoli di Mimo Astratto a Monsieur Balloon.

Ilaria Angelone

biblioteca

SCAFFALE

Roberto Tessari
COME UN ANGELO DI FUOCO
Roma, Bonanno, 2012, pagg. 280, euro 24

Pirandello aveva scelto di sperimentare in prima persona il rapporto con scena e spettacolo secondo modalità tali da costituire un primo approccio italiano alla regia moderna. Il saggio di Tessari ripercorre l'opera del drammaturgo e dello scrittore siciliano in questa prospettiva. Ed è proprio dalla ricerca sulle potenzialità e sulle problematiche della scenotecnica contemporanea che scaturiscono elementi validi a definire una nuova e più penetrante visione della sua ultima stagione drammaturgica.

August Strindberg
SE LA CLASSE INFERIORE SAPESSE...
Roma, Edizioni dell'Asino, 2012, pagg. 171, euro 12

Nel centenario della sua morte, questo libro raccoglie alcuni dei testi più significativi e meno noti di Strindberg. Comprende i provocatori interventi politici di un lucidissimo osservatore della società del suo tempo contro la sopraffazione economica e culturale della borghesia a danno delle classi subalterne. Oltre al radicale *Piccolo catechismo a uso delle classi inferiori* e altri corrosivi interventi, contiene il romanzo breve *L'isola della beatitudine*, formidabile antesignano delle distopie di Orwell e Huxley. Prefazione di Goffredo Fofi.

Franco Perrelli
LUDVIG JOSEPHSON
E L'EUROPA TEATRALE
Roma, Bonanno, 2012, pagg. 240, euro 20

La biografia di Ludvig Josephson – attore, drammaturgo, ma soprattutto esperto professionista della messinscena nella seconda metà dell'Ottocento – nasce dallo studio di migliaia di pagine di manoscritti atte a restituire il quadro originale della costituzione degli statuti del mestiere di regista, di una carriera insieme prestigiosa e avventurosa sui principali teatri di Svezia e Norvegia, nonché di talune prassi di palcoscenico oggi dimenticate.

Antonio Attisani
ACTORIS STUDIUM ALBUM #2.
EREDITÀ DI STANISLAVSKIJ
E ATTORI DEL SECOLO GROTTESCO
Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pagg. 400, euro 25

Actoris Studium è un progetto internazionale curato dal Seminario permanente di filosofia delle arti dinamiche "Carmelo Bene", che si propone di studiare l'arte dell'attore prendendo spunto soprattutto dai documenti audiovisivi. *Album #2* estende a nuovi soggetti la ricerca iniziata con il primo volume (*Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*) e pone l'accento sull'eredità di Stanislavskij. I contributi degli autori, di diversa provenienza, sono dedicati nella prima parte a Cechov attraverso testimonianze e materiali inediti, nella seconda al magistero di Stanislavskij, praticato dall'attore-regista-pedagogo negli ultimi suoi anni di vita. I vari capitoli sono incentrati su insegnamenti e testimonianze e su tre figure di attrici – Ida Kaminska, Margarida Xirgu e Judith Malina – e un attore italiano, Sandro Lombardi.

Claudio A. Colombo
ed Emanuela Scarpellini
IL PALCOSCENICO INSEGNA. MILANO, L'UMANITARIA, IL TEATRO DEL POPOLO
Milano, Raccolto, 2011, pagg. 192, euro 20

La Scala. La Rai. Il Piccolo Teatro. Il Nuovo Canzoniere Italiano. Sono solo alcuni dei soggetti con cui è venuto a contatto il Teatro del Popolo dell'Umanitaria durante gli anni della sua programmazione (1911-1967), quando i maggiori artisti e musicisti - da Arturo Toscanini a Victor De Sabata, da Rosina Storchio a Francis Poulenc, da Bela Bartók a Lyda Borelli, da Arturo Benedetti Michelangeli a Sem Benelli - non perdevano l'occasione di esibirsi davanti alle moltitudini immense che ne affollavano le sale con l'intento di educare i lavoratori e di «andare alla plebe e farla elevare a popolo». Il Teatro del Popolo rimane un *unicum*, non solo per il panorama artistico di Milano, ma per l'Italia e per l'Europa, proprio perché nel corso del tempo ha rappresentato uno spartiacque, un modo nuovo di sentire e fare arte. Prefazione di Giuliano Pisapia. Introduzione di Piero Amos Nannini. Intervento di Sergio Escobar.

Eschilo, Goethe, Shelley,
Gide, Pavese
PROMETEO VARIAZIONI SUL MITO
a cura di Federico Condello, Venezia, Marsilio, 2012, pagg. 235, euro 9

Ne *Il Prometeo incatenato* di Eschilo l'eroe che ha donato agli uomini il fuoco rubato agli dei, e con esso l'intelligenza e la pratica del vivere civile, è rappresentato nell'atroce immobilità della punizione che Zeus gli ha inflitto e nella sua irriducibile opposizione all'ordine che gli è stato imposto. Di Prometeo, Goethe illumina il conflitto con il potere dispotico del Dio. Shelley approfondisce il conflitto, lo esaspera fino a concluderlo con la detronizzazione di Zeus. Gide, in una audace "variazione", insiste sulla liberazione dalle regole, e innesta nel suo Prometeo, che «ama ciò che lo divora», le suggestioni della psicanalisi. Pavese, infine, nella riscrittura forse più intensa e tagliente del mito, ricorda a Eracle che tutti gli uomini hanno una rupe, e che «i mostri non muoiono. Quello che muore è la paura che t'incutono». Un ulteriore esempio della vitalità dei testi classici e della molteplicità delle possibili variazioni sul mito.

Carlo Gozzi
COMMEDIE IN COMMEDIA.
LE GARE TEATRALI. LE CONVULSIONI.
LA CENA MAL APPARECCHIATA
a cura di Fabio Soldini e Piermario Vescovo, Venezia, Marsilio, 2012, pagg. 489, euro 24

Tre inediti teatrali di Carlo Gozzi: una commedia che si colloca molto al di qua della cronologia teatrale nota e una piccola «farsa» in un atto, accompagnata da un prologo metateatrale, in cui è direttamente messa in scena la compagnia di Antonio Sacchi. Il primo testo - *Le gare teatrali* - precede di dieci anni il suo debutto ufficiale come drammaturgo e mostra un Gozzi che trasforma in commedia la rivalità commerciale tra Goldoni e Chiari, già intenzionato a prendervi parte come terzo incomodo e già desideroso di unire le proprie sorti a quelle della compagnia Sacchi. Una breve agnizione ricongiunge *La cena mal apparecchiata* a *Le convulsioni*, una farsa veneziana e uno spaccato della vita di una compagnia comica, ormai nel 1763, quando Gozzi rimane sostanzialmente il solo «autore» di qualche rilievo presente sulla piazza teatrale veneziana.

Donato Cerbasi
ITALIANO E DIALETTO NEL TEATRO NAPOLETANO. UNO STUDIO
SU EDUARDO SCARPETTA, RAFFAELE VIVIANI ED EDUARDO DE FILIPPO
Roma, Nuova Cultura, 2011, pagg. 134, euro 13

Attraverso l'analisi dei testi di alcune celebri commedie di Eduardo Scarpetta, Raffaele Viviani ed Eduardo De Filippo, questo saggio intende mostrare come il teatro napoletano abbia rappresentato, in maniera realistica e caricaturale insieme, taluni aspetti del profilo sociolinguistico del contesto partenopeo e la dinamica dei complessi rapporti tra italiano e dialetto dall'Unità d'Italia fino agli anni Settanta dello scorso secolo.

Dario Tomasello
FERDINANDO DI RUCCELLO
PER ANNIBALE RUCCELLO
Pisa, Edizioni Ets, 2011, pagg. 206, euro 20

Il presente libro analizza le caratteristiche innovative e tradizionali di *Ferdinando,* passando in rassegna le numerose edizioni dello spettacolo dal 1986 al 2006, evidenziando anche la funzione svolta dall'attrice Isa Danieli e concentrandosi, in particolar modo, sulla versione audiovisiva diretta da Giuseppe Bertolucci e registrata nel luglio del 1998 presso il Teatro Petrella di Longiano.

Simona Scattina
IL SERGENTE DI MARCO PAOLINI.
EPICA, MEMORIA E NARRAZIONE
Roma, Bonanno, 2012, pagg. 144, euro 12

Nel 2004 Marco Paolini porta in scena *Il Sergente* tratto dal romanzo di Mario Rigoni Stern sulla tragica ritirata dalla Russia. Nel 2007 una nuova versione dello spettacolo viene trasmessa in prima serata su La7. Si tratta, in entrambi i casi, di una performance che intreccia la tensione memorialistica di Rigoni Stern con la capacità affabulatoria dell'attore. Il libro ripercorre le diverse fasi di lavorazione dello spettacolo, mettendo in luce il coraggio di Paolini di proporre un teatro «come istruzione».

Concerto Orchestra Rai presso il Teatro del Popolo (1950), immagine tratta dal volume *Il palcoscenico insegna. Milano, l'Umanitaria, il Teatro del Popolo.*

Gabriele Benelli
ASCANIO CELESTINI. ISTITUZIONE E INDIVIDUO NEL TEATRO
Roma, Aracne, 2011, pagg. 100, euro 7,60

Dedicato al teatro di Ascanio Celestini e ai protagonisti dei suoi spettacoli: coloro che, nell'attuale sistema sociale, sono costretti in una posizione subalterna e, ormai assuefatti alla violenza, sono privati della coscienza e della percezione di sé, come gli ergastolani di *Pro Patria,* i matti di *La pecora nera,* gli operai di *Fabbrica*. Celestini li mette al centro della scena, restituendo loro voce e dignità.

Daniela Nicosia
GALILEO
Corazzano, Titivillus, 2011, pagg. 56, euro 10

Un testo che è una puntuale ricostruzione della vicenda umana e scientifica di Galileo attraverso la relazione con quattro donne protagoniste della sua vita, sottolineandone la componente della vulnerabilità, con solo un accenno al processo, alla condanna e all'abiura, citando solamente l'inimitabile opera di Brecht. Vengono inoltre ricordati alcuni scritti galileiani per portarne alla luce il suo pensiero più intimo. La prefazione è di Andrea Porcheddu.

David Mamet
NOTE IN MARGINE A UNA TOVAGLIA. SCRIVERE (E VIVERE) PER IL CINEMA E PER IL TEATRO
Roma, Minimum Fax , 2011, pagg. 209, euro 9

David Mamet - scrittore, sceneggiatore, regista - è un artigiano della parola, un professionista attento e rigoroso, ossessionato dalla precisione, dalla tecnica e soprattutto dalla ricerca della verità. In questo saggio analizza l'ambito della scrittura drammaturgica e introduce il lettore ai segreti del suo mestiere in maniera del tutto informale, attraverso saggi ricchi di ricordi, aneddoti, battute caustiche e autoironia. Dagli inizi come studente di regia a New York ai successi del Pulitzer e dell'Oscar, una raccolta di osservazioni e consigli per gli appassionati di teatro, di cinema e delle tecniche di scrittura.

Elena Guerrini
BELLA TUTTA!
Milano, Garzanti, 2012, pagg. 238, euro 15.20

Dopo lo spettacolo, il romanzo di *Bella tutta!* in cui l'autrice racconta la sua storia dall'adolescenza a oggi tra diete e amori sfortunati fino all'accettazione gioiosa del suo corpo così com'è: «…È la storia mia e dei miei chili. Mia e della mia Pancia, con la P maiuscola. Un giorno mi sono svegliata e ho deciso che potevo impiegare quei soldi e quel tempo per me. Non soltanto per la mia linea o per combattere la cellulite, ma per me, per la mia persona tutta intera».

Caryl Churchill
UN TEATRO NECESSARIO
a cura di Mariacristina Cavecchi e Margaret Rose, Firenze, Edit, 2012, pagg. 247, euro 20

Una monografia dedicata alla drammaturga Caryl Churchill, attraverso una raccolta di saggi e interviste di studiosi, attori e registi, tra cui: Marialuisa Bignami, Laura Caretti, Anna Anzi, Federica Fracassi, Renzo Martinelli e altri. Si percorrono le caratteristiche di un'autrice eclettica e originale che da più di quarant'anni invita i suoi spettatori ad aprire gli occhi sulla realtà che li circonda.

Jules Romains
DONOGOO
Macerata, Liberilibri, 2011, pagg. XVII + 170, euro 17

Una città inventata di sana pianta diventa oggetto di un'ardita e spregiudicata speculazione finanziaria, stimolando anche il desiderio di guadagno e di riscatto di un variegato manipolo di avventurieri, fino all'inatteso e spiazzante lieto fine. La commedia di Jules Romains – ispirato autore francese purtroppo ignorato dalle nostre scene – è un vorticoso turbinio di situazioni e personaggi, con velocissimi cambi di scena ed esilaranti tipi umani. Scritta nel 1930, messa in scena da Louis Jouvet e subito entrata nel repertorio della Comédie Française, questa commedia dal taglio quasi cinematografico, è un'immaginosa, acuta e ironica analisi delle ambizioni e delle meschinità di un'umanità alla ricerca di un paradiso da sottomettere alle proprie voglie.

AA.VV.
TEATROAPERTO 35. UN'ANTOLOGIA TEATRALE
a cura di Piero Ferrarini, Bologna, Persiani, 2011, pagg. 128, euro 39,90

Questo libro, a cura di Piero Ferrarini, contiene saggi di Giovanni Azzaroni, Enrico Groppali, Giorgio Celli, Marco Poli, Gian Marco Montesano, Fulvio De Nigris, Luciano Leonesi, Mario Mattia Giorgetti. L'occasione è stata il compimento dei 35 anni di attività di Teatroaperto, compagnia teatrale, fondata nel 1975, che in un periodo della storia contemporanea, molto difficile e significativo, ha compiuto un esemplare percorso, dai primi anni anarchici fino all'attuale gestione di due teatri a Bologna, il Dehon e il Tivoli. Intento del volume è proporre ai giovani, che si vogliono accostare al teatro, un esempio di percorso di vita e d'arte esemplare. Completano il volume fotografie, recensioni, scritti, bozzetti e lettere.

Clemente Tafuri e David Beronio
TEATRO AKROPOLIS, TESTIMONIANZE RICERCA AZIONI
Genova, Akropolis Libri, 2011, Il volume, pagg. 302, euro 15

La Compagnia Teatro Akropolis, nata a Genova nel 2001 sotto la direzione artistica di Clemente Tafuri e David Beronio, conduce una ricerca sul lavoro dell'attore in chiave fisico-espressiva. Partendo da studi e approfondimenti di natura filosofica riguardanti l'origine del teatro, il mito, la tragedia e in generale il pensiero scaturito dalla Grecia presocratica, il teatro diventa il luogo in cui è possibile dare manifestazione di queste prospettive. Alcuni saggi indagano il loro modo di fare ricerca.

Fabrizio Cassanelli e Guido Castiglia
IL TEATRO DEL FARE. IL TEATRO COME WELFARE EDUCATIVO - UNA PLAUSIBILE DIDATTICA DELLA COMICITÀ. APPUNTI E IDEE PER LA FORMAZIONE TEATRALE NELLA SCUOLA
Corazzano, Titivillus, 2011, pagg. 208, euro 16

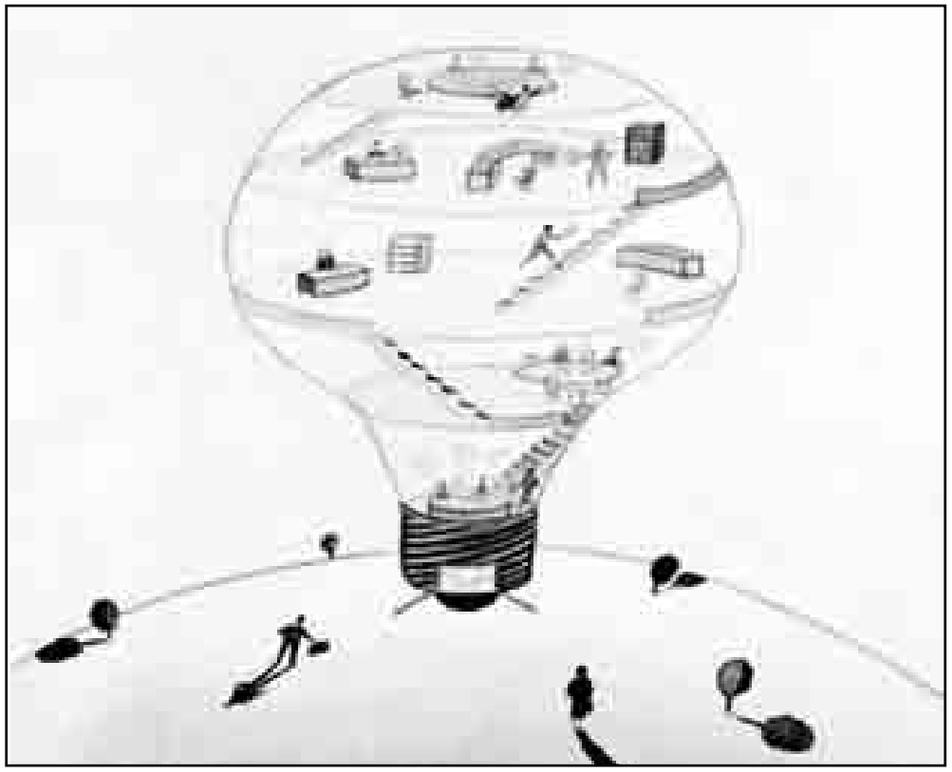
Dopo un ampio lavoro a diretto contatto con l'infanzia e l'adolescenza, gli autori, Fabrizio Cassanelli, attore e regista, e Guido Castiglia, attore e insegnante, raccontano "la comicità" sotto un profilo più immediato, ritenendo necessario spiegare ai ragazzi il "perché ridono", allo scopo di fornire un ulteriore strumento alla capacità di scelta e di critica.

Renzia D'Incà
IL TEATRO DEL DOLORE, GIOCO DEL SINTOMO E VISIONARIETÀ. CRAZY SHAKESPEARE, NELLE MANI DI UN PAZZO, RE NUDO
Corazzano, Titivillus, 2012, pagg. 320, euro 20

Il teatro del dolore si articola in due sezioni: la ristampa integrale de *Il gioco del sintomo-crudeltà e poesia* su un'esperienza di teatro e disagio mentale a Pisa, e la descrizione del lavoro congiunto del regista Alessandro Garzella della Città del Teatro di Cascina con la psichiatra Consiglia Di Nunzio, responsabile del servizio territoriale Usl 5 di San Frediano a Settimo durante un'esperienza laboratoriale di teatro e disagio mentale. Il "gioco del sintomo" è approdato sulle scene nazionali con tre spettacoli *Crazy Shakespeare*, *Nelle mani di un pazzo* e *Re nudo* che hanno visto interagire pazienti psichiatrici e attori professionisti.

Movimenti e istituzioni: le Buone Pratiche in scena

di Roberto Rizzente



In principio erano gli Stabili. Correvano gli anni Cinquanta, il teatro provava a reinventarsi un futuro possibile, dopo la guerra, un modo nuovo di intendere la comunità, e lo Stato ne seguiva, passo dopo passo, l'evoluzione. Molto, da allora, è cambiato: le avanguardie romane, le cooperative, l'animazione, il teatro ragazzi e il Terzo Teatro, la post-avanguardia hanno mutato nel profondo il rapporto con le istituzioni, inventando modi nuovi di fare spettacolo e nuovi modelli aggregativi. Senza che i rappresentanti del potere pubblico, viziati da logiche corporative e partitiche, fossero in grado di comprenderne la portata rivoluzionaria, alimentandone la sussistenza.

Quello che sta accadendo oggi, e che l'ottava edizione delle Buone Pratiche, lo scorso 25 febbraio a Genova, curatela di Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino, per la costituenda Associazione Culturale Ateatro, ha tentato di mettere a fuoco, non è che l'ennesimo capitolo di un conflitto antico, dove la contrapposizione tra "movimenti" e "istituzioni" è, tuttavia, meno netta di quanto generalmente si possa pensare. Come negli anni Sessanta e Settanta, assistiamo a una spinta propulsiva dal basso, guidata dagli attori (Gallina, Attisani, Mariani): è di ieri la notizia della costituenda Fondazione del Teatro Valle Occupato; il Teatro dell'Elfo sceglie di costituirsi come impresa sociale, contro ogni logica di profitto (De Capitani); molte realtà, grandi e piccole, scelgono di affiliarsi a C.Re.S.Co., che, nelle intenzioni, dovrebbe intavolare un confronto con gli amministratori della cosa pubblica (Lamberti).

D'altro canto, è vero però che alcune istituzioni si stanno sforzando di attivare inchieste e Osservatori sul territorio, intavolando un dialogo con le realtà più virtuose, in attesa della famosa legge sullo spettacolo dal vivo (De Biasi). A dispetto dei problemi: ultimo, in ordine di tempo, l'assorbimento dell'Enpals e la mancata ridistribuzione del Fondo (Ranieri).

Con i suoi squilibri, le nuove progettualità e i vecchi vizi della politica, il Sud esemplifica al meglio la situazione. Se a Napoli l'amministrazione regionale è la causa prima del collasso del sistema virtuoso Festival/Teatro Stabile (Clancio), in Puglia lo è delle dodici residenze di "Teatri abitati" (Grassi). In Sicilia e Calabria, "Latitudini", il network di realtà locali (Ilardo e Gennuso) e le nuove residenze nel cosentino (Ricca) provano a scuotere il tradizionale immobilismo delle giunte, mentre in Sardegna i corsi di formazione dello Stabile e i Bandi della Regione sembrano essere, per il momento, garanzia di equità e trasparenza nell'utilizzo delle risorse (Masala e Murgia).

Significativo è, poi, l'esempio della Liguria, cui le Buone Pratiche hanno dedicato un Focus. Il dvd di Lunaria Teatro *Viaggio nei teatri "minori" di Liguria*, a cura di Daniela Ardini e Silvana Zanovello e il nuovo portale genovateatro.it (D'Agostino) hanno dimostrato l'ambiguità di una situazione che vede, da un lato, la crescente egemonia dello Stabile, e dall'altro il pullulare di realtà minori e minime che con quel teatro, complici le aperture della direzione Repetti, scelgono di venire a patti, alimentando una fitta rete di scambi e coproduzioni - si pensi all'Archivolto (Rando) - o, viceversa, una politica alternativa di ricerca (il Teatro della Tosse, Conte; il Teatro Akropolis, Tafuri e Beronio), spesso radicata sul territorio (il Teatro Cargo, Sicignano) e in sinergia con realtà di provincia (il progetto Tilt, Russo)

Molti altri sono gli esempi descritti al convegno. Da sempre il Teatro sociale è il terreno di confronto di spinte propulsive che vengono dal basso, come ben dimostrano il Progetto Caravan, patrocinato dal Ministero della Gioventù (De Pascale) e il primo Festival nazionale di teatro in carcere (Minoia). Meno scontato è il rinnovamento in seno alla scrittura. Dopo anni d'isolazionismo, sono sempre più numerosi i progetti che provano a fare rete, bypassando l'insensibilità delle Istituzioni e le diffidenze degli Stabili: si pensi alla recente costituzione del Centro Nazionale di Drammaturgia Italiana Contemporanea (Monaco). O, sul versante della critica, il progetto Rete Critica, recentemente confluito in un premio, durante la serata Ubu (Ponte di Pino), il bando di Sipario rivolto alle nuove generazioni (Facchinelli), il confronto coi colleghi (la rassegna stampa del Tamburo di Kattrin, Toso) e l'emersione di nuove realtà (Rumor(s)cena, Rinaldi). ★

Face à Face 2012

Tornano gli appuntamenti di Face à Face – Parole di Francia per Scene d'Italia, quest'anno alla sesta edizione. Oltre 40 gli spettacoli e le *mise en espace*, 16 le città coinvolte, grazie al contributo di oltre 30 tra teatri e festival nazionali, tra cui segnaliamo le nuove collaborazioni con Fabbrica Europa (Onzième di Tanguy, 5-7 maggio) e Vie Festival di Modena (*Clôture de l'amour* di Rambert, 26-27 maggio), oltre alle conferme del Festival delle Colline Torinesi (progetto Carta Bianca 2012) e Radio3 Rai. Specularmente, in Francia, da maggio a dicembre, si terrà la quarta edizione di Face à Face – Parole d'Italia per scene di Francia.

Info: www.france-italia.it

Tutti contro Castellucci

Non smette di suscitare polemiche – in realtà ingiustificate e inspiegabili - lo spettacolo di Romeo Castellucci *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (**nella foto**). Presentato ai festival Prospettiva di Torino e Romaeuropa nell'autunno 2010 senza suscitare alcuno scandalo, l'allestimento del demiurgo della Socìetas Raffaello Sanzio ha suscitato lo scorso ottobre le ire degli integralisti cattolici parigini, che per una settimana hanno letteralmente assediato il Théâtre de la Ville, dove andava in scena quella che veniva giudicata una messa in scena affatto blasfema. Un assedio, accompagnato da insulti e violenze, che è stato replicato a gennaio alla prima al Franco Parenti di Milano e giustificato da motivi di ordine etico ribaditi a febbraio anche dall'arcivescovo di Bologna, il cardinale Carlo Caffara. Questi, in occasione delle due repliche al teatro Testoni di Casalecchio di Reno, ha definito quello di Castellucci «uno spettacolo indegno, offensivo e obiettivamente blasfemo e sacrilego». Accuse che, ancora una volta, si fondano su racconti e descrizioni, poiché nessuno dei tanti indignati si è preso la briga di andare a vedere lo spettacolo di Castellucci: se così fosse stato, forse, avrebbero scoperto una *pietas* cristiana, sincera e profonda, di cui loro stessi sarebbero probabilmente incapaci. **Info: www.raffaellosanzio.org.** **Laura Bevione**

Ciao, Paolucci

È morto a febbraio, all'età di 61 anni, Tommaso Paolucci. Fondatore nel 1976, con Salvatores e De Capitani, della Compagnia dell'Elfo, animatore dal 1979 al 1982 della Compagnia Pupi e Fresedde di Firenze, direttore amministrativo nel 1982 della Compagnia Attori e Tecnici, organizzatore dal 1988 della Compagnia della Rancia, direttore artistico della Compagnia del Gentile, direttore generale dello Stabile delle Marche e, dal 2007, direttore organizzativo generale del Sistina di Roma, Paolucci è stato, negli ultimi anni, anche insegnante e regista, curando la messinscena di *Arlecchino servitore di due padroni* (1993) e del *Campiello*.

Pleased to meet you

Cinque stagioni – a Cuneo (con Busca e Caraglio), Mondovì, Asti, Biella e Grugliasco – dedicate alla nuova creatività nel settore del teatro e in quello della danza, con una particolare attenzione riservata alle giovani compagnie piemontesi. Questo il meritorio progetto realizzato dalla Fondazione Circuito Teatrale del Piemonte, in collaborazione con l'Assessorato alle politiche giovanili della Regione. Tra gli artisti ospiti, Virgilio Sieni/Fattoria Vittadini, Zerogrammi, Sanpapiè, Francesca Foscarini, Dewey Dell, Astorri Tintinnelli, Baby Gang.
Info: www.fondazionectp.it

Enpals addio

Il decreto "Salva Italia", varato dall'attuale governo lo scorso dicembre, prevede, tra le altre cose, la soppressione dell'Enpals, l'ente previdenziale dei lavoratori dello spettacolo. Secondo il decreto, le risorse economiche e "umane" dell'ente verranno assorbite dall'Inps, ma c'è una certa preoccupazione sulla modalità con cui avverrà il passaggio. Il presidente dell'Agis Protti, in particolare, si è dichiarato pronto a lottare perché gli utili della vecchia Enpals possano essere utilizzati per progetti a favore dei lavoratori dello spettacolo.
Info: www.enpals.it

La scomparsa di Arnaldo Bassini

Il direttore artistico-musicale del Teatro A. Ponchielli di Cremona è morto nella stessa città lo scorso 4 febbraio all'età di 63 anni, a causa di una lunga malattia. Critico musicale dagli anni Sessanta, Bassini è stato autore di numerosi saggi inseriti nelle programmazioni di sala dei teatri di Bolzano, Ravenna, Ferrara e Zurigo, per poi dare vita nel 1986 a Cremona alla Scuola d'organo con corsi di perfezionamento per strumentisti italiani ed europei. Dopo l'attività di Ufficio Stampa presso il Teatro A. Ponchielli negli anni Novanta, nel 2010 ne era diventato l'apprezzato direttore musicale.

Archivi teatrali in rete

È stato presentato a febbraio alla Paolo Grassi di Milano il portale "Archivi teatrali in Rete". Promosso dalla Paolo Grassi, il Dams di Torino, Riccione Teatro, la Biblioteca Museo dell'Attore di Genova, l'Università degli Studi di Milano e l'Archivio Multimediale degli Attori Italiani dell'Università di Firenze, con il contributo Cariplo, il nuovo portale consente di accedere, grazie al motore di ricerca, alle più disparate fonti bibliografiche e multimediali. Un focus dedicato all'attore del secondo Novecento in Italia arricchisce la proposta, polarizzando una serie di percorsi tematici.
Info: www.fondazionemilano.eu

La lirica Patrimonio dell'Umanità

Rendere l'opera lirica Patrimonio dell'Unesco. Si tratta di una proposta da parte dei Cantori Professionisti d'Italia, un'associazione nata un anno fa con lo scopo di difendere i valori del teatro d'opera. La proposta è stata lanciata a Bologna, alla presenza di Giovanni Puglisi, presidente della commissione italiana Unesco. Raccolte le firme di diverse istituzioni da tutto il mondo, l'Associazione è impegnata ora a raccogliere documenti che provino la professionalità e operatività del settore.
Info: www.cantoriproitalia.it

Addio a Maranzana, mattatore anni '50

Lo scorso gennaio è morto a Roma, all'età di 81 anni, Mario Maranzana. Nato a Trieste, dopo il diploma all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico ha debuttato nella compagnia di Vittorio Gassman con *Kean* ed *Edipo re*. Tra i registi da cui è stato diretto, Giorgio Strehler, Luchino Visconti, Orazio Costa e Mario Missiroli. Maranzana è noto anche come prolifico drammaturgo, con all'attivo ben 19 commedie, tra le quali vanno ricordate *L'esame di maturità* e *Fuga a due voci*, vincitrici, rispettivamente, del Premio Betti e Pirandello.

Il bilancio della Siae commissariata

Gaetano Blandini, direttore generale della Siae, ha presentato a gennaio il bilancio dei nove mesi della gestione straordinaria dell'Ente, a seguito del commissariamento nel marzo del 2011. Ammonta a 27 milioni il disavanzo 2010, per cui sono stati affrontati tagli per 13 milioni di euro. Prevista, per il futuro, la razionalizzazione e valorizzazione del patrimonio immobiliare per far fronte agli oneri del Fondo Pensioni. La gestione commissariale terminerà con la consegna alle Autorità di Vigilanza del nuovo testo di statuto della Siae.
Info: www.siae.it

Occupiamo i teatri!

Pare, ormai, che l'unica arma rimasta ai lavoratori dello spettacolo per rivendicare i propri diritti e, soprattutto, la propria professionalità, sia quella di trasformarsi in *squatters*. Ma, anziché vecchie fabbriche e scuole inutilizzate, si occupano quei teatri che una politica indifferente alle ragioni della cultura ha abbandonato al degrado. Dopo il Marinoni di Venezia e il Valle di Roma (ormai avviato a divenire una Fondazione, per la quale ha inaugurato una campagna di raccolta fondi), è stata la volta del teatro Coppola di Catania, un edificio storico costruito nel 1821, distrutto dai bombardamenti del 1943 e poi ricostruito ma mai ultimato e da anni inutilizzato. I giovani occupanti, dunque, si sono improvvisati muratori e carpentieri per rendere la struttura praticabile e a norma, forti dell'appoggio di molti concittadini. Non solo, i giovani del Coppola, insieme ad alcuni esponenti del Valle e del Marinoni, hanno partecipato all'azione promossa lo scorso 2 marzo a Napoli dal collettivo la Balena, atto che ha condotto all'occupazione degli spazi dell'ex asilo Filangieri, sede della Fondazione del Forum universale delle culture. Ancora una volta un modo pacifico e costruttivo per denunciare i tanti problemi del mondo dello spettacolo e, allo stesso tempo, per testimoniare con concretezza quanto il teatro possa contribuire a rendere le nostre città più accoglienti e vive.
Info: www.teatromarinoni.org, www.teatrovalleoccupato.it, www.teatrocoppola.it, www.labalena.wordpress.com. **Paola Abenavoli**

Autori italiani: nasce il Centro nazionale

Si è ufficializzata a gennaio al Teatro Valle occupato la nascita del Centro Nazionale di Drammaturgia Italiana Contemporanea. Obiettivo del Centro è quello di raccogliere i testi di tutti gli autori, valorizzare il ruolo del drammaturgo all'estero e in Italia, promuovere la traduzione dei testi italiani, sviluppare il dialogo con le istituzioni, stimolare iniziative di formazione per gli scrittori e il pubblico, dotarsi di un luogo fisico per l'incontro degli iscritti. Diffuso su tutto il territorio, il neonato Centro può vantare 120 adesioni e collaborazioni con Dramma.it, Assteatro, Siad, Sns, Anart, Teatro delle Donne, Outis.
Info: www.centrodrammaturgia.it

La Scala licenzia la Garritano

Il Teatro alla Scala di Milano ha licenziato la ballerina Maria Francesca Garritano, per lesioni all'immagine del Teatro e della Scuola, a causa delle dichiarazioni lasciate dalla solista al *The Observer*, che hanno fatto il giro del mondo. Sul domenicale britannico la Garritano aveva denunciato con durezza i numerosi casi di anoressia da molti anni presenti nella compagnia. Le sue accuse, su cui la Scala non ha preso chiara posizione, sono state raccolte in un libro *La verità, vi prego, sulla danza*, edito da Italia Press.

Nuovi spazi a Corfinio

È stato inaugurato a Corfinio (Aq), nella Scuola Primaria "Iqbal Masih" un centro culturale polifunzionale. Il progetto curato dall'Associazione Arti e Spettacolo con l'Associazione Cuore dei Confini e il patrocinio del Comune di Corfinio, ha l'obiettivo di realizzare anche una residenza per artisti che avranno la possibilità di lavorare in spazi attrezzati e soggiornare nella foresteria del Centro.
Info: www.artiespettacolo.org

Morto Maurizio Viani

Maurizio Viani, noto ai più per aver creato le luci negli spettacoli di Leo De Berardinis, è scomparso a gennaio a Reggio Emilia. Numerose le collaborazioni di questo artista della scena, che aveva esordito come burattinaio con Otello Sarzi e illumino-tecnico di Francesco Macedonio per la Cooperativa Nuova Scena: Bucci/Sgrosso, Vetrano/Randisi, Alessandro Benvenuti, Danio Manfredini, Davide Iodice, Alfonso Santagata, Raffaella Giordano, Angela Finocchiaro e Riccardo Muti.

Nasce il Macerata Opera Festival

Tre grandi opere in cartellone nei weekend di agosto per la prima edizione del Mof, il Macerata Opera Festival diretto da Francesco Micheli. *Traviata*, *Bohème* e *Carmen*, saranno dirette rispettivamente da Henning Brockhaus, Leo Muscato e Serena Sinigaglia. Intorno agli spettacoli una rassegna Off al teatro romano di Helvia Recina che anticiperà la stagione con concerti, spettacoli, letture e convegni.
Info: www.sferisterio.it

Le storie del Teatro Le Sedie

È attivo a Roma, nel quartiere periferico Labaro, il Teatro Le Sedie su iniziativa di Francesca Biancat e Andrea Pergolari. Obiettivo del teatro, caratterizzato da una platea composta da sedie tutte diverse, è il coinvolgimento degli abitanti del quartiere, per cui sono nate una mnemoteca, che restituisce sotto forma di storie tutto ciò che accade intorno, e il semestrale Narratempo, in collaborazione con la casa editrice Lavieri di Caserta, che ne è la diretta emanazione, su scala nazionale.
Info: www.centrolesedie.it

Fab&Furious Fast-Fest

Si terrà il 13 maggio al Teatro alle Colonne di Milano il primo evento del 4F: Fab&Furious Fast festival. In programma, la presentazione del romanzo *Il Parto del Leone*, il *cooming soon* dei film *neoindie The Last Capitalist* di Enrico Bernard, *H2F: la formula Hemingway + Fitzgerald* di Bosco e Farinotti, *Stelle nel Fango* ed *Erotico Abbandono* di Valeria Panicccia. Concludono la serata la premiazione e il debutto de *L'Occasione* di Patrizia Monaco, vincitrice del premio "Non commettetere Gialli Impuri 2012", per la regia di Fabrizio Caleffi.

Chiude il Brancaccio

Dopo la felice direzione di Gigi Proietti nel 2007, il Brancaccio era passato a Maurizio Costanzo per poi finire, nel 2010, alla Stage Entertainment. La multinazionale olandese, tuttavia, che puntava a tenere un solo musical di grande titolo per un'intera stagione, a causa delle troppe perdite, ha scelto di dedicarsi unicamente alla programmazione del Teatro Nazionale di Milano, segnando così il destino del Brancaccio.
Info: www.teatrobrancaccio.it

Assegnati a Bologna i FoF Awards 2011

Per i FoF Awards 2011 di Bologna, i premi nazionali assegnati ai festival italiani per le modalità di comunicazione, le partnership, l'innovatività e l'efficacia sul territorio, ha vinto il "Best Territory Improvement Award" Pergine Spettacolo Aperto, in ex aequo con Peperoncino Jazz, in Calabria. Al Trentino anche il premio di miglior programma cartaceo e azione sul pubblico con Bolzano Teatro Danza.
Info: www.festivaloffestivals.org

In Toscana i Teatri delle Differenze

Nascono in Toscana i Teatri delle Differenze: una rete autonoma che, sotto l'egida dell'Assessore alla Cultura della Regione Cristina Scaletti, punta a riunire in un progetto socioculturale dodici realtà teatrali di sette province della regione (Firenze, Prato, Lucca, Livorno, Pisa, Arezzo Siena). Comune denominatore: trattare la tematica del disagio e lavorare con soggetti diversamente abili.

I nuovi *network* di Roma

Un gruppo di teatri romani (Quarticciolo, Tor Bella Monaca, Ostia Lido, Elsa Morante i capofila) sta progettan-

do l'avvio della Casa dei Teatri e della Drammaturgia Contemporanea. Il network si occuperà di formazione (con laboratori, seminari e workshop) e di ospitare spettacoli, soprattutto di giovani compagnie. Faranno parte del circuito anche le Scuderie di Villa Pamphilj, riaperte proprio lo scorso 8 marzo in occasione della festa della donna.

A teatro in compagnia

Sono già 18 le sale milanesi (dal Piccolo al Teatro Out-Off) ad aver aderito all'iniziativa di Campo Teatrale, tenendo da parte una cinquantina di biglietti per spettacolo. Si tratta di Theatrical Mass, una *community* di spettatori auto-organizzati che, attraverso internet, possono stabilire insieme un giorno in cui andare a teatro insieme risparmiando sul prezzo e facendo nuove conoscenze.
Info: www.theatricalmass.it

Napoli, riapre (per ora) il Primo

Dopo lunghe difficoltà, riapre a Napoli il Teatro Il Primo. Si tratta di una riapertura momentanea, che però ha permesso al direttore artistico Arnolfo Petri di organizzare una stagione che fino a fine maggio proporrà otto spettacoli di teatro civile e d'intrattenimento. In cartellone, tra gli altri, *Lo specchio di Adriano* dello stesso Petri.
Info: www.teatroilprimo.it

La critica oltre l'handicap

Il gruppo Calamaio del Centro Documentazione Handicap di Bologna, in collaborazione con il Teatro Itc di San Lazzaro, il Testoni di Casalecchio di Reno e RareFazioni dà il via al progetto La Quinta Parete, una redazione mista di disabili e non, nata con lo scopo di promuovere il ruolo del disabile come fruitore critico all'interno del sistema-teatro.
Info: laquintaparete.accaparlante.it e www.accaparlante.it

Drammaturgia in tempo reale

Si terrà l'11 giugno al Filodrammatici di Milano, Con_Testo 2012, un esperimento di "teatro giornale". Verrà fornito a 6 drammaturghi un tema declinato in 6 notizie, sotto forma di Ansa, che verrà sviluppato in 6 microdrammaturgie di 10 minuti, che verranno poi messe in scena da altrettanti registi. Gran finale col pubblico in sala, che potrà assistere a una singolare "prima pagina teatrale". Il tutto in 24 ore, sfruttando la notte.
Info: www.teatrofilodrammatici.eu

Radiodramma addio

È partito il 25 febbraio, con la registrazione di *Radiogiallo* di Carlo Lucarelli, e proseguirà fino alla prossima stagione, il progetto "Autorevole". In previsione la "messa in scena" al teatro dell'Elfo di Milano, con pubblico in platea dotato di cuffie, di altri quattro audiodrammi (autori Pino Corrias, Sandrone Dazieri, Andrea Bajani, Massimo Carlotto), drammi concepiti per l'ascolto, che saranno acquistabili in podcast.
Info: www.fonderiamercury.it

Nuove sale per il Burcardo

Il museo teatrale Siae del Burcardo inaugura l'apertura di nuove sale con un ciclo di mostre dedicate ad alcune protagoniste del teatro italiano tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento: Virginia Reiter, di cui ricorrono i 150 anni dalla nascita (fino al 30 aprile) e Tatiana Pavlova, tra le prime donne registe della scena italiana (3 maggio-12 giugno). Chiude l'iniziativa l'esposizione dedicata alle sorelle Gramatica, Irma ed Emma.
Info: www.burcardo.org

Bottega degli Apocrifi in festa a Manfredonia

Una bella festa piena di vita e di energia. Protagonisti 20 cittadini provenienti da 9 Paesi europei, 40 ragazzi delle scuole e la banda della città, che si sono dati appuntamento al Teatro Comunale di Manfredonia lo scorso 15 marzo per il convegno/spettacolo "Residenze in movimento" organizzato da Bottega degli Apocrifi, una delle 12 residenze del progetto "Teatri Abitati", finanziato dalla Regione Puglia e realizzato dal Teatro Pubblico Pugliese.
Info: www.bottegadegliapocrifi.it

La Scala "twitta" il balletto

In occasione del debutto di Excelsior, si è inaugurato anche per il balletto (dopo essere partito con l'opera a dicembre) il nuovo progetto su twitter della Scala di Milano, che ha visto oltre 3000 *follower* da tutta Europa, ma anche da Usa, Giappone, Argentina, commentare la diretta della prima. Il Teatro ha inoltre offerto ai *follower* foto inedite e video di *backstage*.
Info: www.teatroallascala.org

Torino Mad Pride

Continua fino a giugno Torino Mad Pride, rassegna organizzata da Luca Atzori e Mariaelena Piovesan. Il progetto unisce compagnie teatrali composte da utenti psichiatrici, che si esibiranno in spazi teatrali, e compagnie composte da "normali" teatranti, che si esibiranno in strutture psichiatriche. Le serate sono a offerta libera.
Info: http://madpridesito.jimdo.com

Giocateatro 2012

Si svolgerà dal 20 al 22 aprile, a Torino, la sedicesima edizione dell'importante "Vetrina di teatro per le nuove generazioni", diretta da Graziano Melano. Molte le compagnie presenti che, quest'anno, oltre che dalla Giuria degli esperti, saranno giudicate dai giovani partecipanti al laboratorio "Ragazze e ragazzi in Gioco", condotto da Luigina Dagostino.
Info: www.giocateatrotorino.it

Agenti 007 a tutela degli artisti

Dall'impegno di un manipolo di artisti, già attivi nella lunga vicenda della dismissione del vecchio Imaie, è nato il

Santarcangelo dei Teatri: un Festival lungo un anno

Uno dei più noti e frequentati festival estivi sceglie di estendere la propria attività anche nelle altre stagioni, attraverso un articolato ed eterogeneo programma d'iniziative e spettacoli: un cartellone denominato, non a caso, Anno Solare. La novità si deve all'intraprendenza della giovane direzione artistica di Santarcangelo: Silvia Bottiroli, affiancata da Rodolfo Sacchettini e da Cristina Ventrucci. Il trio – cui è affidata la direzione per il prossimo triennio - ha varato, nel febbraio scorso, la prima edizione di Anno Solare, che culminerà a luglio con il festival vero e proprio. Quattro i percorsi in cui si articola l'iniziativa: "**È primavera!** - Apertura pubblica di residenze di ricerca e creazione", "**Compagnia di giro** - Stagione teatrale itinerante", "**Memorie dal sottosuolo** - Il teatro raccontato da spettatori speciali" e, infine, i **Laboratori**. Il primo percorso consiste in un programma di prove aperte al Lavatoio, di cui sono protagonisti Città di Ebla, Ane Lan, Strasse, Anna Amadori, Pietro Babina e il Teatro delle Albe. Il secondo percorso, invece, consiste in un appassionante programma di gite teatrali, mentre il terzo prevede incontri con studiosi del teatro quali Laura Mariani, Fausto Malcovati e Antonio Attisani. I Laboratori, infine, sono condotti in collaborazione con L'arboreto-Teatro Dimora di Mondaino. A suggellare l'iniziativa ricordiamo, ancora, il blog critico, cui si può accedere dal sito **www.santarcangelofestival.com** **Laura Bevione**

gruppo Artisti 7607, che già conta oltre mille iscritti. Le finalità di questo nuovo "ente" sono di amministrare i diritti connessi, attività che spetterebbe al nuovo Imaie, con cui non si placa la polemica. Sul blog tutti gli sviluppi.
Info: http://artisti7607.blogspot.com/

I 60 anni della Paolo Grassi

Proseguiranno per tutto l'anno i festeggiamenti per i 60 anni della Paolo Grassi, inaugurata il 3 dicembre 1951 da Paolo Grassi e Giorgio Strehler. Per celebrare l'anniversario, spettacoli di nuove compagnie formate da giovani diplomati e un convegno a giugno, dedicato a Giorgio Guazzotti, storico docente del corso organizzatori.
Info: www.fondazionemilano.eu

Giovani a teatro in navetta

Dallo scorso gennaio, promossa dalla Provincia di Pisa, è partita l'iniziativa "Porta i giovani a teatro". Si tratta di una formula agevolata che consiste in un bus navetta messo a disposizione di ragazzi fino a 26 anni o studenti, in occasione di tre spettacoli alle Fondazioni Teatro di Pisa, Sipario Toscana e Pontedera Teatro.
Info: www.teatrodipisa.pi.it

Arezzo ha una sala in più

Dallo scorso febbraio Arezzo ha un teatro in più: si tratta del teatro Mecenate, nato dalle fondamenta dell'auditorium di una scuola media. Diretta da Andrea Biagiotti, la nuova stagione (tra gli ospiti Isa Danieli e Pamela Villoresi), grazie alla collaborazione con il Franco Parenti di Milano, promette di riportare ad Arezzo le grandi produzioni italiane e internazionali.
Info: www.reteteatralearetina.it

In scena con l'Argot

Si terrà a Roma dal 29 maggio al 20 giugno, presso l'Argotstudio, la rassegna Argot Off, frutto della selezione dei partecipanti all'omonimo bando. Cinque proposte, selezionate dal Teatro, la *webzine Teatro e Critica* e la Giuria Popolare, verranno portate successivamente al Teatro Mancinelli di Orvieto. Il vincitore assoluto entrerà nella stagione 2012/2013 dell'Argot Studio.
Info: www.teatroargotstudio.com

I Laboratori di Visione di Kilowatt Festival

Al fine di approfondire le competenze dei "Visionari", il pubblico di selezionatori del Kilowatt Festival, sono stati organizzati fino a giugno quattro Laboratori di Visione con critici e artisti, tra Sansepolcro e Arezzo. Il progetto s'incrocerà con la terza edizione del Kilowatt Spring (21 aprile-5 maggio, Teatro Aretino di Arezzo), fino alla decima edizione del Festival estivo, 20-28 luglio.
Info: www.kilowattfestival.it

Calabria, terra di residenze

Centro Teatro Calabria, con sede a Cotronei; Dracma a Polistena; Teatro della Ginestra a San Fili; Scenari Visibili a Lamezia Terme e Scena Nuda a Reggio Calabria: sono queste le compagnie che si occuperanno delle prime cinque residenze teatrali finanziate dalla Regione Calabria. L'investimento iniziale è di 1 milione e 100 mila euro. Altre tre residenze saranno sovvenzionate con un ulteriore bando di circa 1 milione di euro. Le compagnie teatrali utilizzeranno il contributo, triennale, per gestire spazi teatrali dove svolgere produzione, ospitalità, attività di laboratorio e internazionalizzazione. I progetti previsti sono "Le arti del gesto" a Cotronei, "Alla ricerca del bello perduto" a Polistena, "Teatri Meridiani" a San Fili, "Ligeia" a Lamezia e "Teatreghion" a Reggio. Tra gli obiettivi dell'iniziativa: «valorizzare la cultura teatrale regionale, favorendo il turismo e coinvolgendo territorio, giovani e scuole; potenziare e qualificare le istituzioni culturali e sostenere lo sviluppo dell'arte contemporanea in Calabria; qualificare e valorizzare il sistema teatrale regionale». **Paola Abenavoli**

Dedica per Soyinka

Il drammaturgo nigeriano Wole Soyinka, Premio Nobel per la Letteratura nel 1986 **(foto a lato)**, è stato il protagonista dell'edizione 2012 di Dedica Festival, in programma lo scorso marzo a Pordenone. Molti gli appuntamenti per omaggiarne la figura, dalla conferenza-spettacolo di Baliani *Viaggio tra scrittura, oralità e memorie personali dell'Africa* al recital di Maddalena Crippa.
Info: www.dedicafestival.it

Da Stanislavskij a Brecht 4 incontri a Piacenza

È in corso a Piacenza "Stanislavskij, Mejerchol'd, Artaud e Brecht: la scena teatrale e la rivoluzione dei grandi teorici del '900", un ciclo di quattro incontri a cura della Società Filodrammatica Piacentina e coordinati da Enrico Marcotti. Dopo Stanislavskij, Fausto Malcovati si occuperà di Mejerchol'd (4 aprile), mentre Gianni Poli di Artaud (11 aprile) e Valeria Ottolenghi di Brecht (26 aprile).
Info: www.lafondazione.com

Riecco il Ristori, gioiello restaurato

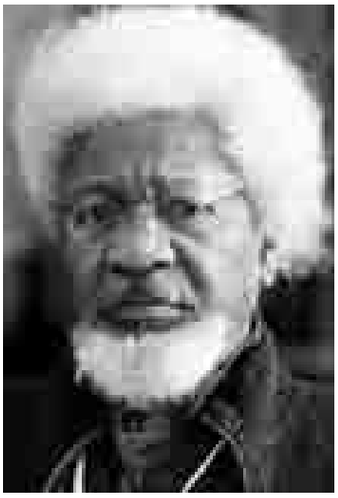
Ha riaperto lo scorso gennaio a Verona il Teatro Ristori. Chiuso dagli anni '80 per restauro, si tratta di un gioiello ottocentesco che ha potuto festeggiare la nuova stagione con una dedica a *Romeo e Giulietta*. In programma, per la stagione 2012, danza, musica, opera e iniziative per le scuole.
Info: www.teatroristori.org

Apre l'Archivio livornese

La Fondazione Teatro Godoni di Livorno ha inaugurato l'"Archivio per il Teatro Livornese...anche Popolare" con lo scopo di offrire ad artisti, studiosi e soprattutto al pubblico livornese la testimonianza e la memoria attiva del patrimonio teatrale vernacolare del territorio.
Info: www.goldoniteatro.it

Firenze, pistole per evitare le code

Per risolvere il problema delle code in biglietteria, il Comunale di Firenze ha



deciso di dotare le proprie maschere di "pistole" in grado di leggere i codici a barre dei biglietti stampati su internet. Si tratta di un esperimento pilota che, qualora risultasse efficace, verrebbe confermato anche per la prossima stagione.
Info: www.maggiofiorentino.it

A Rapallo i vincitori dei Corti Teatrali

Il caso di Lady Macbeth, regia di Massimo Mesciulam, è il vincitore della II edizione del Festival dei Corti Teatrali Premio Perla del Tigullio. Seconda classificata e premio del pubblico a Vincenza Pastore con la sua libera riduzione de *La vedova scalza*, dal romanzo di Salvatore Niffoi.
Info: www.perlatigullioteatro.it

Napoli, Luisotti al San Carlo

Il consiglio di amministrazione della Fondazione del San Carlo di Napoli ha nominato all'unanimità il nuovo direttore musicale. Si tratta di Nicola Luisotti, toscano, classe 1961, attualmente direttore musicale dell'Opera di San Francisco e direttore ospite principale della Tokyo Symphony Orchestra.
Info: www.teatrosancarlo.it

Ri-creazione ad Asti

Un piccolo spazio in una tranquilla città di provincia ospita una coraggiosa rassegna, che mira a far conoscere i nuovi fermenti della scena italiana. Ad Asti, al Piccolo Teatro Giraudi, il giornalista Stefano Labate ha ideato Ri-creazione ospitando fino ad aprile, fra gli altri, Muta Imago, Opera e Babilonia Teatri.
Info: www.ri-creazione.it

La critica si fa in due

Non bastava, in questi tempi di magra, un'Associazione nazionale: scontenti della poca rappresentanza all'estero e della scarsa attenzione riservata alla scena contemporanea, alcuni critici (Chimenti, Ferraresi, Francabandera, Giambrone, Giannangeli, Giovannelli, Graziani, Ippaso, Lo Gatto, Marino, Nebbia, Pocosgnich, Porcheddu, Scarpellini, Surianello e Viesti), capitanati da Antonio Audino, hanno deciso di fondare l'Associazione Italiana Nuova Critica, riconosciuta dalla Iact (Associazione Internazionale Critici di Teatro). Pronta la replica dell'Associazione Nazionale Critici di Teatro che, alla due giorni di marzo a Pesaro, ha ampliato la base degli iscritti e nominato le nuove cariche: Giulio Baffi, presidente, succede a Giuseppe Liotta; il nuovo direttivo è composto da Caterina Barone ed Enrico Marcotti (vicepresidenti), Vito Minoia, Valeria Ottolenghi, Claudia Provvedini e Paolo Randazzo. Il nuovo Stato Maggiore ha ribadito l'impegno per fare dell'Anct un'associazione attenta a quanto avviene nel mondo dello spettacolo, aperta al dialogo con le giovani generazioni di critici, pronta a cogliere quanto di nuovo viene proposto in Italia e a collaborare in modo propositivo con tutte le iniziative che vogliano approfondire temi e problematiche del mondo teatrale. **Info: associazionenuovacritica@gmail.com, giuliobaffi@gmail.com** **Roberto Rizzente**

Chiude lo Smeraldo

Il patron Gianmarco Longoni ha confermato la già più volte annunciata chiusura del Teatro Smeraldo di Milano. Sembra proprio che, finita la stagione 2012, il teatro traslocherà in una nuova sede, probabilmente non lontana dall'attuale. Nel frattempo, il teatro Ciak dovrebbe migrare verso la "casa" definitiva in zona Bovisa.
Info: www.smeraldo.it

Sacre armonie

Si terrà a Padova fino al 9 giugno, la seconda edizione della rassegna Sacre Armonie, che offrirà un cartellone assai composito, fra divertimento e riflessione. Tra i protagonisti dell'iniziativa, Fabio Gemo e Davide Ferrario (*Canti dell'Inferno*, da Dante), Gioele Dix e Alessandro Gassman, che presenterà in anteprima il suo nuovo spettacolo, *Dio e Stephen Hawking*.
Info: www.universidiversi.com, www.spaziogershwin.org

Nuovo direttore per la Silvio d'Amico

È stato eletto all'unanimità dal corpo insegnanti dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico" il nuovo direttore, Lorenzo Salveti. Già insegnante di Recitazione all'Accademia dal 1976, regista e direttore artistico dello Stabile dell'Aquila negli anni Novanta, Salveti rimarrà in carica per il triennio 2012-2015.
Info: www.accademiasilviodamico.it

Il teatro torna in tv

È in onda da gennaio su alcune emittenti toscane e su vari siti internet "Chi è di scena?", quindici minuti condotti da Gherardo Vitali Rosati per scoprire gli spettacoli in tournée nel circuito della Fondazione Toscana Spettacolo. Il programma è prodotto da Tv Prato e visibile anche su YouTube (chièdiscenaintoscana) e l'omonima pagina di Facebook.
Info: www.fts.toscana.it

Totò e Bracco insieme a Napoli

Le due sale cittadine napoletane Totò e il Bracco hanno dato vita alla Compagnia stabile napoletana, unendo le forze per affrontare la crisi. La nuova compagnia ha debuttato con il musical *Nanà - ovvero intricata storia di palle pallottole e preghiere*, ispirato a *Sister Act*, per la regia di Gaetano Liguori.
Info: www.teatrototo.it, www.teatrobracco.it

Paradossi italiani

Cinque micro-racconti per narrare l'altra Italia, quella che non si arrende alla crisi economica e al disfattismo nostrano. Scritti e intrepretati da Mario Perrotta, montati e sonorizzati da Chiara Idrusa Scrimieri, questi *Paradossi italiani* vanno in onda all'interno di *Tg3 Sabato Notte*, all'1.00, su Rai3, fino al 19 maggio.
Info: www.marioperrotta.it

3D in scena

L'avveniristica tecnologia 3D arriva a teatro, consentendo la proiezione di elaborate scenografie e affiancando personaggi virtuali agli interpreti in carne e ossa. L'innovativo esperimento è stato compiuto da Claudio Insegno, regista del musical *Giulietta e Romeo 3D live*, che ha debuttato lo scorso febbraio a Ferrara.
Info: www.giuliettaromeolive.it

Up_nea '12 Suburbia in fabula

Si terrà a Bollate, nella Villa Arconati, dal 19 al 20 maggio, "Up_nea '12: Suburbia in Fabula", sesta edizione del Suburbia Festival, a cura di Nudoecrudo Teatro. In programma, i vincitori del concorso "Up_nea '12", nei due settori Teatro e Arti Visive, in collaborazione con Naba e Fabbrica Borroni di Bollate.
Info: www.nudoecrudoteatro.org

Luoghi Comuni Festival

9 locations, 26 spettacoli, sul modello dei Fringe Festival europei: sono i numeri di Luoghi Comuni Festival (**foto a lato**), promosso a marzo a Bergamo dall'Associazione Être per valorizzare la produzione delle residenze del circuito. Novità dell'edizione 2012, la creazione di uno staff di giovani professionisti e il rinnovamento della veste grafica.
Info: www.luoghicomunifestival.com

Critica teatrale alla Sapienza

L'Università La Sapienza di Roma dà il via, fino a fine maggio, a un laboratorio di critica teatrale integrato al corso di Tecniche dell'Attore, condotto dal prof. Guido di Palma. Il laboratorio, a cura della rivista *Teatro e critica*, prevede approfondimenti teorici ed esercitazioni pratiche di scrittura sul web.
Info: www.teatroecritica.it

Milano, a cena dalla Chiocciola d'oro

È stata inaugurata a febbraio presso l'Ambulatorio d'Arte Vanghé di Milano la Chiocciola d'oro, un progetto a cura di Barbara Apuzzo e Mario Nuzzo che ogni domenica, fino a maggio, affiancherà alla proposta spettacolare il momento conviviale della cena.
Info: lachioccioladoro@gmail.com

Arriva il Teatro al Museo del Novecento

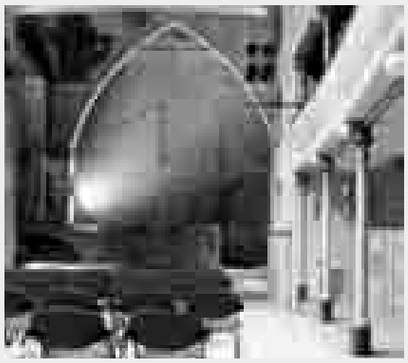
Allo scopo di attrarre il pubblico dei giovani, la direttrice del museo del Novecento di Milano Marina Pugliese ha deciso di aprirsi al teatro, ospitando la domenica mattina nella Sala Fontana le preview degli spettacoli delle maggiori sale cittadine.
Info: www.museodelnovecento.org

Commissariato il Petruzzelli di Bari

Carlo Fuortes, amministratore delegato della Fondazione Musica per Roma, è stato nominato dal ministro Ornaghi commissario straordinario della Fondazione lirico-sinfonica Petruzzelli-Teatri di Bari. L'incarico avrà una durata semestrale.
Info: www.fondazionepetruzzelli.it

La bella favola del Teatro Sociale di Gualtieri

Il caso del Teatro Sociale di Gualtieri è una bella favola nel paese reale. Accade nella Bassa, in provincia di Reggio Emilia. Tutto ha avuto inizio nel lontano 2006 quando un gruppo di allora studenti universitari entra nel teatro diroccato della città, se ne innamora e decide di adottarlo. **Nicolò Cecchella, Riccardo Paterlini, Sara Loreni, Federico Monica, Rita Conti, Davide Davoli** si inventano un'asta pubblica in cui il teatro viene messo in vendita. Quella provocazione fa rumore, ma non finisce lì. I ragazzi sono disposti a prendersi in carico il teatro e con l'appoggio dell'amministrazione cominciano a liberare l'edificio dai detriti. L'obiettivo – complice anche l'apporto di molte aziende del territorio – è quello di portare il Teatro Sociale all'agibilità. E ciò accade nel luglio 2009 con una rassegna *ad hoc*, con un teatro rovesciato in cui il pubblico sta sul palcoscenico – sono 120 i posti disponibili – e lo spettacolo nei vari spazi del teatro, senza riscaldamento, mantenuto così com'è. Da allora il teatro vive di una sua rassegna estivo/autunnale, di un investimento del gruppo di ex studenti universitari, di provocazioni simboliche come quella che ha portato centinaia di volontari a lavorare per recuperare la platea, mettendo in evidenza le fondamenta settecentesche; questo lo scorso inverno. Ma la bella favola del Teatro Sociale di Gualtieri vive anche di azioni concrete come "Made in RE", il marchio che unisce il Sociale di Gualtieri a La Corte Ospitale, il Centro Teatrale MaMiMò, TacaDancer nel comune obiettivo di promuovere attività spettacolari nella bassa reggiana. Insomma la favola continua... **Nicola Arrigoni**



Al via, a giugno il Roma Fringe Festival

Si terrà a Roma, tra giugno e luglio, nel quartiere di San Lorenzo, la prima edizione del Roma Fringe Festival. 54 le proposte in gara: in palio, un premio in denaro come contributo alla partecipazione al Fringe Festival di New York.
Info: www.fringeitalia.it

A Milano inaugura lo ZonaK

In una vecchia rimessa del quartiere Isola di Milano è stato inaugurato ZonaK. La prima stagione del nuovo spazio, *Tdrama-Squilibri d'autore*, è dedicata, per lo più, a giovani autori e compagnie indipendenti.
Info: www.zonak.it

Riapre il Moruzzi

Ha riaperto i battenti in inverno il Teatro Moruzzi di Noceto, dopo essere rimasto chiuso per anni per mancanza di sponsorizzazioni. La stagione 2012 è il frutto della collaborazione tra l'associazione Numeriprimi, il Comune di Noceto e il circuito Teatronet.
Info: www.nocetoinscena.it

Contestazioni a De Fusco

I lavoratori dello spettacolo campani hanno inscenato lo scorso inverno un sit-in davanti al San Carlo contro Luca De Fusco, direttore dello Stabile di Napoli e del Campania Festival. Il regista viene accusato di conflitto d'interessi e di cattiva gestione dei fondi e della programmazione del teatro pubblico napoletano.

Allo Stabile di Torino il Fondo Messina

È stato donato al Centro Studi del Teatro Stabile di Torino il Fondo Nuccio Messina: libri, manifesti, locandine e fotografie raccolti dall'ex direttore degli Stabili di Torino, Friuli Venezia Giulia, Venetoteatro e Greco di Siracusa.
Info: www.teatrostabiletorino.it

A teatro per i Murazzi

Si è conclusa a marzo la prima edizione del Festival Die Mauer, organizzato ai Murazzi di Torino da Cantiere Altrigo. Tra gli ospiti, Roberto Latini, Mariangela Gualtieri, Teatro del Lemming e, per le arti visive, Nu de Dos Arte.
Info: cantierealtrigo.blogspot.com

Un fondo per Fiorentini

Le figlie di Fiorenzo Fiorentini hanno donato alla Biblioteca Teatrale della Siae un'ampia raccolta di copioni, scritti cinematografici, testi radiofonici e tv, che ricostruiscono la lunga carriera dell'autore e attore romano.
Info: www.siae.it

A Zeffirelli il Fiorino d'oro

Il Consiglio Comunale di Firenze ha approvato all'unanimità il conferimento del Fiorino d'oro al regista fiorentino Franco Zeffirelli, per aver contribuito con la sua opera a rappresentare nel mondo la bellezza e l'eccellenza artistica della città.

Porcheddu l'emiro

Andrea Porcheddu, critico teatrale e collaboratore della nostra testata, è stato nominato a gennaio dal Ministero della Cultura del Bahrain come consulente per il nuovo Teatro Nazionale, che verrà ultimato a luglio e inaugurato a novembre.

Gassman regista cinematografico

Ritorna al cinema Alessandro Gassman: il popolare attore debutterà alla regia con il film tratto da *Roman e il suo cucciolo*, da lui stesso portato in scena a teatro. Gassman interpreterà anche il ruolo del protagonista.

Perlascena

È online, dopo il numero zero di autunno il primo numero di "perlascena – non periodico per una drammaturgia dell'oggi", finalizzato alla diffusione gratuita di nuovi testi per il teatro.
Info: www.perlascena.it

MONDO

Italiani in Germania

Antonio Latella, molto amato in Germania e atteso da molti festival tedeschi con il suo *La notte poco prima della foresta* di Koltès, prodotto dal Berliner Festspiele, non è l'unico artista nostrano celebrato in territorio tedesco. Il 14 gennaio al Residenz Theater di Monaco ha debuttato un'opera scritta e diretta da Pippo Delbono *Erpressung* (Ricatto), che resterà in repertorio per due anni. Il 19 gennaio alla Volksbuhne di Berlino è stata la volta di Fabrizio Arcuri, regista di una coproduzione con lo Stabile di Torino, *Fatzer Fragment/Getting Lost Faster* di Bertolt Brecht. Sempre Arcuri è approdato a fine marzo al Residenz di Monaco per *Sangue sul collo del gatto* di Fassbinder, mentre la Volksbuhne di Berlino ospiterà a novembre il suo *My arm* di Tim Crouch.

Il Maly Theatre si fa in cinque

Sono cinque i teatri associati all'Ute invitati tra marzo e aprile dal Festival Internazionale del Maly Theatre di Mosca: il National Theatre d'Israel Habima Tel Aviv, il National Theatre della Grecia del Nord, il Teatrul Bulandra di Bucarest e i "nostri" Teatro di Roma (in collaborazione con Emilia-Romagna Teatro) e Piccolo Teatro. Tra le coproduzioni presentate, *Santa Giovanna dei Macelli* di Ronconi.
Info: www.mali.ru

Babele va a Stoccolma

Sarà *Babele*, vincitore della prima edizione del Premio Hystrio Scritture di scena, a rappresentare l'Italia e il Brasile al 9th Women playwrights International Conference, in programma a Stoccolma dal 15 al 20 agosto. Il testo di Ana Candida de Carvalho Carneiro è stato anche oggetto, in aprile, di un laboratorio a cura di Sabrina Sinatti.
Info: www.pinternational.net

Chiacchiere a teatro

Si terranno fino a novembre a Londra al Dipartimento teatrale della Queen Mary University il ciclo di incontri "The Leverhulme Olympic Talks on Theatre & Adaptation". Tra gli artisti intervistati, Romeo Castellucci (24 aprile), Lois Weaver (8 maggio), Katie Mitchell (15 maggio), i drammaturghi Mohamed Kacimi e Colin Teevan (12 giugno) e Helgard Haug dei Rimini Protokoll. Seguiranno altri incontri.
Info: www.drama.qmul.ac.uk/news/leverhulmetalks

Un americano a Mosca

David Hallberg, solista dell'American Ballet Theatre, sarà il primo occidentale a far parte della storica compagnia di danza del Bolshoi. Il ballerino statunitense, che si dividerà fra New York e la Russia, rifiuta ogni interpretazione "politica" della sua scelta che, al contrario, dice dettata soltanto da motivazioni artistiche.
Info: www.bolshoi.ru/en/

Lo spettatore-attore esperimento a Londra

È prevista per il prossimo London Cultural Olympiad Festival, tra luglio e agosto, la ripresa di *You me bum bum train*. Non si tratta di una rappresentazione classica, ma di un esperimento che ridefinisce il rapporto con il pubblico, calato nei panni di un commissario, piuttosto che di un detenuto o di un allenatore.
Info: http://bumbumtrain.co.uk

La scomparsa del nuovo Nureyev

Ha abbandonato il Royal Ballet, per poi passare la notte nel retrobottega della London Tattoo Company, di cui è co-proprietario. Poi, il vuoto. Sergei Polunin, 21 anni, considerato l'erede di Nureyev, è svanito lo scorso gennaio nel nulla, lasciando soltanto un paio di inquietanti messaggi su twitter.

PREMI

Il ritorno di Scenario Infanzia

L'Associazione Scenario promuove la quarta edizione del Premio Scenario Infanzia, rivolto ad artisti under 35. I progetti vanno inviati entro il 10 maggio, unitamente alle schede d'iscrizione e di presentazione e alla ricevuta della quota d'iscrizione di 70 euro, al socio dell'Associazione Scenario indicato come referente. Dopo la preselezione a cura delle Commissioni Zonali, i progetti finalisti approderanno, in forma di studio di 20 minuti, a Cascina (26-28 settembre) e a novembre a Parma, nell'ambito del Festival Zona Franca. Sono previsti un premio di produzione di 8.000 euro e il supporto logistico e organizzativo per il debutto dello spettacolo definitivo.
Info: www.associazionescenario.it

Premio Ipazia

Il Festival dell'eccellenza al femminile ha riservato una sezione del suo Premio Ipazia, giunto alla terza edizione, alla scrittura teatrale. Il bando si rivolge a drammaturghi di ambo i sessi ma i testi dovranno vertere o su figure femminili, storiche e letterarie, ovvero su tematiche di genere. La scadenza è il 15 maggio. I testi vanno inviati a segreteria@eccellenzalfemminile.it e l'indirizzo: Schegge di Mediterraneo, via al Ponte Calvi 6/1 – 16124 Genova. Sono previsti premi in denaro, mise en espace e la pubblicazione del testo vincitore.
Info:www.eccellenzalfemminile.it, www.scheggedimediterraneo.it

Vela d'Oro per donne

Bandita la seconda edizione del Premio La Vela d'Oro, promossa dal festival Women in Art e l'associazione Nuova Scena Antica. I testi, ispirati al tema del femminile, devono essere inviati entro il 31 maggio a opere@womeninartfestival.it e: Women in Art, Concorso Italia Teatro, Ufficio Postale Bresso, Casella Postale 74 – 20091 Bresso (Mi). È prevista la rappresentazione delle opere finaliste. La quota di partecipazione è di 20 euro.
Info: www.womeninartfestival.it

Presenze al Filodrammatici

Presenze 3.0 è il bando promosso dal Teatro Filodrammatici per individuare compagnie emergenti di talento, attive da almeno due anni. Il materiale, comprensivo di video, calendario delle repliche, rassegna stampa e scheda tecnica, deve essere inviato entro il 22 aprile per mail a info@teatrofilodrammatici.eu o per posta a: Teatro Filodrammatici, via Filodrammatici 1 - 20121 Milano. Sono previste due settimane di repliche.
Info: www.teatrofilodrammatici.eu

Next>Generation Festival

Al via le selezioni per la seconda edizione del Next > Generation Festival (11-17 giugno, Padova), a cura di Carichi Sospesi. I materiali, comprensivi di ricevuta della quota di partecipazione (25 euro per gli spettacoli completi e 15 euro per gli studi) vanno inviati entro il 18 maggio all'indirizzo: Associazione Culturale Carichi Sospesi, Next > Generation Festival 2012, Piazza Caduti della Resistenza 3 – 35138 Padova.
Info: tel. 347 4214400, carichisospesi@gmail.com

Open call per Ipercorpo 2012

Sono aperte le selezioni per partecipare all'edizione 2012 di Ipercorpo, in programma dal 20 al 23 settembre all'Ex Deposito Art di Forlì. I materiali vanno inviati entro il 15 maggio all'indirizzo: Associazione Culturale Città di Ebla, Viale Salinatore 27 – 47121 Forlì (Fc) o via mail a info@cittadiebla.com o claudio.angelini@cittadiebla.com
Info: www.cittadiebla.com

I due fratelli di Bassetti vince il Vallecorsi con Herlitzka, Scaparro e Vukotic

È il premio che vanta in Italia la storia più lunga e il maggior numero di riconoscimenti assegnati. Ma anche un legame speciale con il mondo del lavoro e dell'industria - l'AnsaldoBreda, che da 57 edizioni lo promuove - e la città di Pistoia. Perché «la cultura – sottolinea Maurizio Manfellotto, presidente della Fondazione Vallecorsi e a.d. dell'AnsaldoBreda – è uno strumento che può far rinascere l'economia, l'azienda e il suo rapporto col territorio». Alla serata della premiazione, svoltasi il 18 febbraio al Teatro Bolognini del capoluogo toscano con il "veterano" Moreno Fabbri a fare da anfitrione in palcoscenico, sono saliti alla ribalta grandi nomi della scena italiana e gli autori premiati in un ideale passaggio di testimone tra chi il teatro lo fa e chi lo scrive. A Roberto Herlitzka (**foto sotto**) «per la sua intensa capacità introspettiva», a Maurizio Scaparro «che ha spogliato il palcoscenico di tutto per farne trionfare la "grammatica"» e a Milena Vukotic «con la sua eleganza, leggerezza e autoironia» sono andati i Premi Speciali. La Giuria – composta da Carlo Maria Pensa, Giovanni Antonucci, Andrea Bisicchia, Antonio Calenda, Nando Gazzolo, Franca Nuti e Moreno Fabbri – ha quindi assegnato i Premi Vallecorsi: tre i vincitori e due i segnalati fra i 98 copioni pervenuti. Il primo premio è stato attribuito a *I due fratelli* di Alberto Bassetti, «una drammaturgia impegnata a rappresentare i conflitti esistenziali presenti in una società in crisi di valori come la nostra», pubblicata su *Hystrio* n. 3.2011, di cui si è potuto assistere a un'intensa messinscena firmata da Antonio Calenda, con Adriano Braidotti e Jacopo Venturiero protagonisti. Il secondo premio è andato invece a Tullio Moreschi per *Storia di Zhang*, mentre il terzo a Luca De Bei per *Un forte ronzio di mosche*. Segnalati infine *La sostanza dei sogni* di Fabrizio Meini e *Amore e crisantemi* di Liliana Paganini. **Info: www.premiovallecorsi.it.** **Claudia Cannella**

Torna il Lago Gerundo

C'è tempo fino al 15 maggio per partecipare alla sezione teatro "Francesco de Lemene" del X Premio Lago Gerundo. I testi, monologhi o atti unici, vanno inviati alla Biblioteca Comunale, Piazza della Libertà 3 – 20067 Paullo (Mi). Sono previsti premi in denaro. La quota di partecipazione è di 25 euro.
Info: www.lagogerundo.org

CrashTest

C'è tempo fino al 15 maggio per partecipare alla prima edizione del CrashTest Festival, organizzato dall'Associazione Culturale Livello 4 e dal Comune di Valdagno (Vi) e rivolto a giovani tra i 18 e i 35 anni. I progetti di spettacolo vanno inviati all'indirizzo: Via Prà del Monte 29 - 36078 Valdagno (Vi).
Info: www.crashtestfestival.it, www.livelloquattro.it

Oltreparola per adolescenti

Prima edizione per il Premio alla drammaturgia "Oltreparola-Giovani autori", riservato agli under 20. Gli elaborati, ispirati al tema del diverso, dovranno pervenire entro il 31 maggio all'indirizzo: Associazione Culturale C.t.a.s., via Nicolò Alunno 4 – 20147 Milano. 10 euro è la quota di partecipazione.
Info: oltreparola@yahoo.it

Monologhi in webcam

La rivista online *Perlascena* offre agli attori la possibilità di interpretare via web i testi pubblicati nella sezione "I monologhi della webcam". I lavori migliori, selezionati dalla redazione, verranno pubblicati on-line. I video vanno inviati tramite *file sharing* a redazione@perlascena.it
Info: www.perlascena.it

Un bando per danzare

Chiuderà il 24 maggio il bando, rivolto a danzatori del territorio lombardo, per accedere alle residenze in programma tra giugno e novembre (11-17 giugno, 9-15 luglio, 24-30 settembre, 19-25 novembre) allo Studio28 di Milano. I materiali vanno inviati a residenze@perypezyeurbane.org.
Info: www.perypezyeurbane.org

Occhio di bue 2012

Aperte le selezioni per l'Occhio di Bue Festival, in programma a Verolanuova (Bs) dal 13 al 30 settembre. Il materiale va inviato a: Artea Teatro Europa, via Fornaci 2/A – 25131 Brescia.
Info: www.occhiodibuefestival.it

CORSI

A cantiere con De Rosa

Per il 2012 il Cantiere delle Arti di Emilia Romagna Teatro Fondazione promuove un percorso di professionalizzazione per giovani attori diretto da Andrea De Rosa. Testo di riferimento, il *Simposio* di Platone. I 12 partecipanti verranno coinvolti in un laboratorio propedeutico e, da settembre, nella messa in scena dello spettacolo, prodotto dall'Ert. Le domande vanno inviate entro il 30 aprile per posta o all'indirizzo info@emiliaromagnateatro.com
Info: www.emiliaromagnateatro.com

I viaggi Teatri Possibili

La Scuola Teatri Possibili, in collaborazione con TpClub, organizza dei fine settimana dedicati alla scoperta di due tra i più significativi edifici teatrali del mondo, ossia il londinese Globe Theatre (28 giugno-1 luglio) per vedere *La Bisbetica domata* e il Teatro greco di Siracusa (6-8 luglio) per vedere *Baccanti* di Euripide e *Uccelli* di Aristofane.
Info: www.teatripossibili.it

World Dance Movement

Una vacanza-studio di venti giorni destinata a venticinque ballerini. È quanto propone il World Dance Movement, stage di danza internazionale fondato e diretto dalla ballerina e coreografa statunitense Michele Assaf in collaborazione con Annalisa Bellini del centro Artinscena e il coreografo Bruno Collinet. Il laboratorio si terrà dall'8 a 29 luglio a Castellana Grotte (Ba).
Info: tel. 080.4962634, wdm@tezoroproductions.com

Outis per la scrittura

Per la primavera 2012 Outis (Centro Nazionale di Drammaturgia Contemporanea) ha in programma una ricca stagione didattica. Segnaliamo, tra gli altri, la "Scrittura della migrazione", con Pap Kouma; il master di scrittura teatrale, con Giampaolo Spinato; i corsi di traduzione e adattamento teatrale, con Luca Scarlini.
Info: www.outis.it

L'Intensive Program di Grotowski

Si terrà al Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards dal 18 al 29 giugno il secondo Summer Intensive Program. Per inviare la propria candidatura occorre inviare il cv e una lettera motivazionale all'indirizzo workshops@theworkcenter.org. La quota di partecipazione è di euro 1.200.
Info: www.theworkcenter.org

A Perugia con Mejerchol'd

Aperte le iscrizioni al XVII Corso di Formazione specialistica di Biomeccanica Teatrale di Mejerchol'd, che si terrà a Perugia dal 30 aprile al 12 maggio 2012. Diretto da Gennadi Nikolaevic Bogdanov, il corso è composto da 60 ore di attività pratica e da 8 ore di attività teorica. Il costo è di 500 euro.
Info: www.microteatro.it

Tra discorsi e teatro

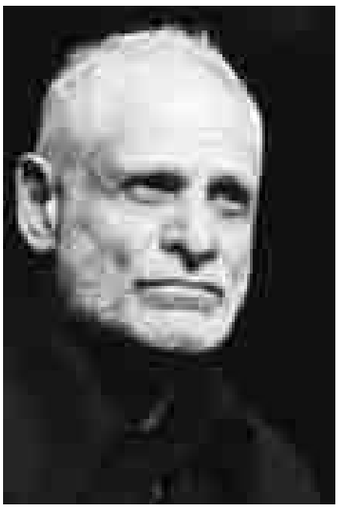
Il 5 e 6 maggio, a Montescudo (Rn), Chiara Lagani terrà il laboratorio per attori "Colore per discorso", che «a partire dal lavoro attorno alla forma e al colore del discorso andrà a indagare temi come parola, pubblico, comunità». L'iniziativa rientra nel ciclo Alfavita, a cura di Fanny & Alexander.
Info: www.fannyalexander.org

A scuola con l'Odin

Al via a Holstebro i workshops 2012 dell'Odin Teatret: "Ageless Giants" (22 giugno-29 luglio, con Deborah Hunt, The Jasonites e la supervisione di Julia Varley) e l'International Stilt Council (15-23 luglio, con Tage Larsen).
Info: www.odinteatret.dk

Eutheca con Bruce Myers

Si terrà a Roma dal 4 al 9 luglio, presso l'Accademia Eutheca, lo stage, in lingua inglese, *Misura per misura*, condotto dall'attore di Peter Brook Bruce Myers (**foto in alto**). La quota è di 590 euro.
Info: www.eutheca.eu



Il Living in Italia

Proseguono in primavera gli appuntamenti con il Living Theatre: segnaliamo, tra gli altri, i laboratori a La Spezia ("Green Terror", 7-12 maggio, Centro giovanile Dialma Ruggiero) e Caserta ("Resist Now!", 25 giugno-1 luglio, Campo Carlo).
Info: www.livingeuropa.org

I seminari di Kulturscio'k

Domicella, in provincia di Napoli, è il luogo d'elezione dei kulturlabs di Kulturscio'k condotti, rispettivamente, da Lena Lessing (10-15 luglio), Tatiana Lepore (4-9 luglio), Daniela De Stasio, Alessia Siniscalchi e Ivana Messina (3-9 settembre).
Info: kultursciok@gmail.com

Laboratori Girls Girls Girls

Proseguono a maggio gli appuntamenti di "Spazio Corpo Potere" allo Spazio Tadini di Milano, a cura di Container: in programma un laboratorio di drammaturgia e due per attori e danzatori.
Info: www.spaziotadini.it, www.containerteatro.com

Hanno collaborato:
Paola Abenavoli, Nicola Arrigoni, Laura Bevione, Fabrizio Sebastian Caleffi, Claudia Cannella, Lucia Cominoli, Giorgio Finamore, Marta Vitali.

ARMUNIA

xv edizione

INEQUILIBRIO

festival della nuova scena tra teatro e danza

29 giugno
8 luglio
2012

Castiglioncello
Livorno
Rosignano Solvay
Vada

(...)

Michele Abbondanza / Antonella Bertoni

Elisa Biagini

Leonardo Capuano

CollettivO CineticO

Daria Deflorian / Antonio Tagliarini

I Sacchi di Sabbia

Matteo Fantoni

Kinkaleri

Claudio Morganti

Renata Palminiello

Punta Corsara

Virgilio Sieni

Video Dance (Moving Virtual Bodies)

(...)

disegno di Gigi

COMUNE DI ROSIGNANO MARITTIMO

info Armunia · Castello Pasquini
Piazza della Vittoria · 57016 Castiglioncello (LI)
tel. 0586.754202 / 759021 · www.armunia.eu

HYSTRIO

Rivista trimestrale di teatro e spettacolo
fondata da Ugo Ronfani

editore: Hystrio-Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale, via Olona 17, 20123 Milano.

direttore responsabile: Claudia Cannella

redazione: Ilaria Angelone, Albarosa Camaldo, Roberto Rizzente, Marta Vitali, Marzia Foti (segreteria), Claudia Zambianchi (web).

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Paola Abenavoli, Roberto Alonge, Nicola Arrigoni, Elena Basteri, Laura Bevione, Mario Bianchi, Fabrizio Sebastian Caleffi, Roberto Canziani, Giulia Capodieci, Tommaso Chimenti, Massimo Ciaravolo, Jorgen Stender Clausen, Lucia Cominoli, Veronica Cruciani, Massimo Dezzani, Giorgio Finamore, Renzo Francabandera, Pierfrancesco Giannangeli, Filippa Ilardo, Margherita Laera, Giuseppe Liotta, Sergio Lo Gatto, Fausto Malcovati, Stefania Maraucci, Björn Meidal, Antonella Melilli Rossi, Giuseppe Montemagno, Simone Nebbia, Franco Perrelli, Gianni Poli, Maurizio Porro, Valeria Ravera, Domenico Rigotti, Laura Santini, Giorgio Scianna, Francesco Tei, Francesco Urbano, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Mattia Visani, Giusi Zippo.

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

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

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

abbonamenti Italia euro 35 - Estero euro 50
versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a:
Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale
via Olona 17, 20123 Milano
oppure
bonifico bancario su Conto Corrente Postale n° 000040692204
IBAN IT66Z0760101600000040692204
oppure
on line www.hystrio.it
In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega di inserire l'indirizzo completo del nuovo abbonato e di inviare la ricevuta al **fax: 02 45409483**.
Un numero euro 10.00, arretrati euro 15. In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.

MASSIMO DEZZANI, illustratore
Massimo Dezzani, che ha appositamente realizzato per *Hystrio* la copertina e l'immagine di apertura 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 Nootebook", curata da Fabbrica, e nella pubblicazione *Colors Nootebook 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 contest 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

SSSSIIIIH!

VA IN SCENA dramma.it

21>25 Maggio 2012
Brindisi>Taranto>Barletta

PUGLIA SHOWCASE 2012
la vetrina del teatro contemporaneo

SPETTACOLI

BRINDISI - NUOVO TEATRO VERDI

22/23 MAGGIO - PRIMA MONDIALE

Teatro Pubblico Pugliese e Meno Fortas presentano

DIVINA COMMEDIA

di Dante Alighieri regia di **Eimuntas Nekrošius**

TARANTO - TEATRI TaTÁ e ORFEO

Areté Ensemble / Compagnia Berardi-Casolari
Compagnia del Sole / Fibre Parallele
Opera / QuaLiBò / Teatro Koreja / Teatro Minimo

Barletta > Sulla drammaturgia contemporanea
in collaborazione con il Centro Nazionale Drammaturgia Contemporanea

Taranto > Conversazioni a più voci e in due atti tra critici teatrali

Brindisi > Dante e la Divina Commedia
in collaborazione con l'Università degli Studi di Bari e il CUTAMC

Brindisi > Economia, Cultura, Territorio

APPROFONDIMENTI

Info: Teatro Pubblico Pugliese tel. +39.080.5580195 pugliashowcase@teatropubblicopugliese.it www.teatropubblicopugliese.it

ISSN 1121-2691