

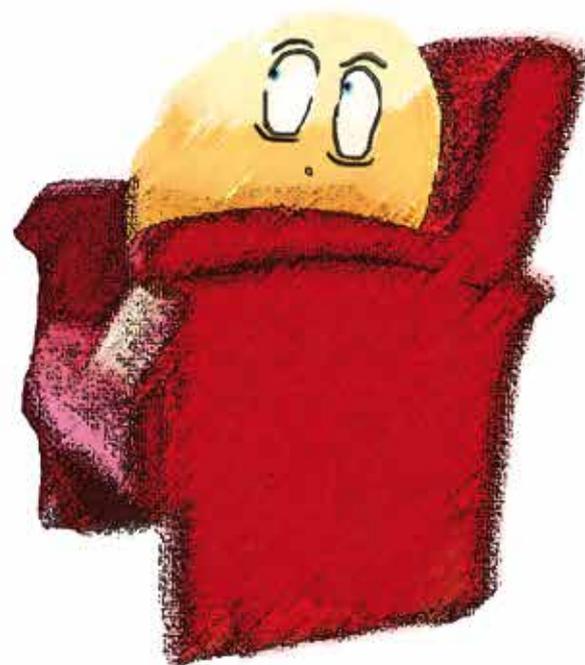
TEATROMONDO:
PARIGI, BERLINO, ROMANIA,
EDIMBURGO, CARACAS

FABRIZIO GIFUNI
DAVIDE IODICE
UTE LEMPER

INCANTATI
di Marco Martinelli

SPECIALE
PREMIO
HYSTRIO

DOSSIER
TEATRO E PUBBLICO





Gabriele BENUCCI,
Andrea GAMBUZZA

Testa di rame

immagini fotografiche di Lucia Baldini
disegni di gAc cAb

2013, pp. 64; € 12,00
(ISBN 978-88-7218-366-3)

Angelo ITALIANO,
Sabrina ANDREUC CETTI

Il chicco di grano

disegni di Sabrina Andreuccetti

2013, pp. 32; € 8,00
(ISBN 978-88-7218-351-9)



I DIAVOLETTI

Per piccoli e grandi bambini

collana a cura di Anna Dimaggio



Titivillus
Mostre Editoria



Fernando MARCHIORI

Berta è scappata

disegni di Franco Hüller

2013, pp. 48; € 10,00
(ISBN 978-88-7218-361-8)

Francesco NICCOLINI,
Luigi D'ELIA

La Grande Foresta

immagini di Eloisa e Lucia Baldini

2012, pp. 72; € 12,00
(ISBN 978-88-7218-337-3)



OGNI BAMBINO È UN CITTADINO

Liberamente ispirato a La Costituzione raccontata ai bambini
di A. SARFATTI e altri testi

drammaturgia ENRICO FALASCHI e CLAUDIO BENVENUTI
con CLAUDIO BENVENUTI e MARCO SACCHETTI
interventi pittorici dal vivo ANGELO ITALIANO
scenografie FEDERICO BIANCALANI
regia ENRICO FALASCHI

Teatro d'attore e immagini — per bambini dai 7 ai 11 anni



CUORE DI PANE

di ROSA IACOPINI

con ILARIA GOZZINI

scene Federico Biancalani
musiche Gabriele Bochicchio
voce di CHIARA FUCCI
regia ANNA DIMAGGIO

Attore e opere d'arte
per bambini dai 3 agli 8 anni



ALL'OPERA... IL LUPO E I SETTE CAPRETTI

liberamente tratto dalla favola dei fratelli Grimm

di e con CRISTINA CONTICELLI e ANNA DIMAGGIO
scene e pupazzi CRISTINA CONTICELLI
costumi di ALESSANDRA VADALÀ
musiche dal repertorio della classica e dell'opera lirica
regia ANNA DIMAGGIO

Narrazione con ombre, oggetti e maschere
per bambini dai 5 ai 10 anni



IL CHICCO DI GRANO

testo di ANGELO ITALIANO e SABRINA ANDREUC CETTI
con ANNA DI MAGGIO

scenografie e pupazzi FEDERICO BIANCALANI
regia ENRICO FALASCHI

Pupazzi e narrazione
per bambini dai 3 ai 7 anni



Teatrino
dei Fondi

TEATRO PER LE NUOVE GENERAZIONI 2013/14

TEATRINO DEI FONDI/
TITIVILLUS MOSTRE EDITORIA

via Zara, 58 – 56028 San Miniato (Pisa) • Tel. 0571 462825/35
www.teatrinodeifondi.it – info@teatrinodeifondi.it
www.titivillus.it – info@titivillus.it

| | | |
|-----|---------------------|---|
| 2 | speciale | Premio Hystrio 2013: i giorni del fuoco e della polvere. La cronaca, i premiati, le motivazioni — di Fabrizio Sebastian Caleffi |
| 12 | vetrina | Buon compleanno a Ute Lemper — di Roberto Canziani Davide Iodice, il teatro ai margini della vita — di Andrea Porcheddu Giovani mattatori/8: Fabrizio Gifuni — di Fausto Malcovati |
| 20 | teatromondo | Da Parigi verso Itaca: ultimo approdo del teatro — di Giuseppe Montemagno Berlino: Theatertreffen, l'eleganza dei cinquant'anni — di Elena Basteri Italia-Romania: Myskin in viaggio con Amleto — di Laura Caretti Edimburgo: una casa per il teatro italiano — di Maggie Rose Quando i teatri d'Europa si incontrano sull'autobus — di Gherardo Vitali Rosati Venezuela: non solo petrolio e paure nel futuro di Caracas — di Franco Ungaro |
| 30 | humour | G(I)ossip — di Fabrizio Sebastian Caleffi |
| 31 | dossier | Teatro e Pubblico — a cura di Maddalena Giovannelli e Roberto Rizzente, con interventi di Giuseppe Liotta, Andrea Perini, Giulia Capodieci, Fabrizio Maria Arosio, Giovanni Sabelli Fioretti, Mario Bianchi, Graziano Graziani, Oliviero Ponte Di Pino, Diego Vincenti, Francesca Serrazanetti, Roberto Canziani, Renzo Francabandera, Andrea Nanni, Cristina Valenti, Giuseppe Montemagno, Domenico Rigotti, Claudia Cannella, Simona Polvani, Maggie Rose, Elena Basteri, Davide Carnevali, Fausto Malcovati e Simone Pacini |
| 64 | teatro ragazzi | Maggio all'Infanzia e Showcase Kids: in Puglia il teatro a misura di bambino — di Nicola Viesti |
| 65 | lirica | Un doppio Mozart giocoso, anzi disperato — di Giuseppe Montemagno |
| 66 | exit | Addio a Franca Rame, Anna Proclemer, Rossella Falk, Regina Bianchi, Carlo Monni e Franco Scaldati — di Roberto Canziani, Domenico Rigotti, Pierfrancesco Giannangeli, Roberto Rizzente, Francesco Tei e Filippa Ilardo |
| 70 | critiche | Tutte le recensioni della seconda parte della stagione |
| 94 | teatro di figura | Prospero, Antigone e Pulcinella, i classici "col volto di legno" — di Ilaria Angelone e Claudia Cannella |
| 95 | danza | Anne Teresa de Keersmaeker, la signora della danza — di Domenico Rigotti Le recensioni: Fabbrica Europa, Giulio D'Anna, Cristina Rizzo, Pascal Rambert, Uovo e Danae — di Paolo Ruffini, Laura Bevione e Roberto Rizzente |
| 98 | testi | Incantati, parabola dei fratelli calciatori — di Marco Martinelli |
| 113 | biblioteca | Le novità editoriali — a cura di Albarosa Camaldo |
| 116 | la società teatrale | Tutta l'attualità nel mondo teatrale — a cura di Roberto Rizzente |

Premio Hystrio alla



VINCITORI

Davide Paciolla
Marta Pizzigallo

SEGNALATI

Silvia D'Amico
Antonio Gargiulo
Chiara Leoncini

FINALISTI

Massimiliano Aceti
Francesca Agostini
Francesca Alfano
Michele Altamura
Viviana Altieri
Perla Ambrosini
Valerio Ameli
Anna Charlotte Barbera
Roberta Barbiero
Simone Belli
Mauro Bernardi
Jacopo Bottani
Sebastiano Bottari
Federica Bridda
Nastassia Calia
Walter Cerrotta
Luca Cicolella

Giorgia Cipolla
Elisa Colleoni
Paola Crisostomo
Gianluca D'Agostino
Alessia D'Anna
Claudia De Candia
Anna De Franceschi
Michele De Girolamo
Donato Demita
Greta Grace Di Milia
Salvo Disca
Francesco Errico
Annalisa Asha Esposito
Chiara Favali
Mario Fedeli
Federico Gagliardi
Marisa Grimaldo
Gabriella Italiano

Rita Laforgia
Silvia Lamboglia
Marta Lucini
Davide Mancini
Annagaia Marchioro
Alessandra Mattei
Alice Melloni
Francesca Muoio
Francesco Napoli
Sarah Nicolucci
Marta Ossoli
Emanuele Paolone
Stefano Patti
Sarah Pesca
Mariagrazia Pompei
Dennis Puglisi
Riccardo Pumpo
Andrea Ramosi

Lorena Ranieri
David Remondini
Fausto Romano
Camilla Sandri
Jeane Santos
Marta Sappa
Elisabetta Scarano
Giovanni Serratore
Graziano Sirressi
Libero Stelluti
Daniele Tenze
Luca Trezza
Valentina Vandelli
Sarah Vecchiotti
Michele Zaccaria
Claudio Zappalà

Vocazione 2013



SCUOLE RAPPRESENTATE

Scuola del Teatro Stabile di Torino; Scuola di recitazione del Teatro Stabile di Genova; Scuola del Piccolo Teatro, Civica Scuola "Paolo Grassi", Accademia dei Filodrammatici, Centro Teatro Attivo, Mts Musical The School, Nuova Accademia Tieffe Teatro, Quelli di Grock, Scuola del Teatro Arsenale, Scuola di recitazione Teatri Possibili, Milano; Accademia Teatrale Veneta, Venezia; Accademia del Teatro Stabile del Veneto, Padova; Civica Accademia d'Arte Drammatica "Nico Pepe", Udine; Scuola di Teatro "Alessandra Galante Garrone" di Bologna; Accademia d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico", Accademia Europea d'Arte Drammatica Link Academy, Aiad Accademia Internazionale d'Arte Drammatica, European Union Academy of Theatre and Cinema (Eutheca), Scuola Internazionale di Teatro Circo a Vapore, Roma; Scuola d'Arte Drammatica "Umberto Spadaro", Accademia d'Arte Drammatica "Giovanni Grasso", Catania; Accademia Teatrale Itaca-International Theatre Academy of Adriatic, Corato (Ba); Scuola Teatro Dimitri, Verscio (CH).

Premio Hystrio 2013 i giorni del fuoco e della polvere

di Fabrizio Sebastian Caleffi



«**U**na signora, torcendosi addolorata le mani, diceva: - Io ho bisogno di avere un interesse nella vita, non di denaro. Cerco la passione, non il benessere. Ho bisogno di un marito che sia non un riccone, ma un talento, un regista, un Mejerchol'd», Daniel Ivanovic Juvacev, nato con questo nome a San Pietroburgo nel 1905, ivi morto nel 1942 con il nickname di Daniil Charms per mano di quanti avevano ribattezzato la città Leningrado, geniale autore neo-gogoliano.

Noi vets li chiamiamo i giorni del fuoco e della polvere. L'aria s'incendia d'afa e la polvere di palcoscenico è lava incandescente. Come: chi sono i vets? Sveglia, pivelli! I vets sono i veterans: i Veterani. I berretti verdi: *semper fidelis*. Alle pre-selezioni, alle selezioni, alle serate finali. L'oggi Colonnello dei Marines teatrali c'era già, ardito promosso sul campo, non proveniente da West Point né da altre Accademie, ai tempi di Montegrotto, sede del Premio Hystrio dal 1989 al 1996, epopea leggendaria ricordata dalla patriottica canzone omonima: «Montegrotto/tu sei la mia patria/sei la stella che addita il destino...» eccetera eccetera. E c'è anche ora, indomito, seppur temporaneamente monocolor per “ferite di guerra” (che altro è la vita?). Mentre all'Elfo Puccini cominciano dunque le selezioni (21-22-23 giugno) e l'atmosfera è, secondo tradizione, da bollino rosso, ecco com'è andata con le pre-selezioni. Tre le tappe: al romano Teatro Argot Studio, al milanese Teatro i e a Castiglioncello, ospiti di Armunia.

La parata degli irregolari

Con *Ciro* (official name: *Al Paciro*) in braccio, *vet pet*, che, in quanto *cagnolino*, di cani se ne intende, giudico, insieme ai colleghi, gli irregolari milanesi (leggi: gli aspiranti attori provenienti da percorsi formativi non istituzionali): camicie rosse o *descamisados* che si presentano al centro di arruolamento al Teatro i. Rispetto alle edizioni precedenti, sembrano più disarmati, o meno motivati, chissà. Corretti, garbati, ma un po' “smontati”. Sarà l'effetto generale dell'anno di crisi? *Mah*. Insomma, niente *drôle de guerre*, come la chiamano i francesi. Eppure dalle difficoltà lo spettacolo, per reazione, dovrebbe ricavare, com'è sempre accaduto, energie potenziate. Oppure starà a noi trovare nuove formule d'incitamento, eccitamento, *scouting* e *tutoring* del talento. Comunque, il meccanismo d'ammissione scatta senza particolari difficoltà. E con minor passionalità rispetto alla sezione drammaturgia, di cui si parla in specifico più avanti.

La giuria romana, dove convergono i candidati del centro-sud, rileva maggior vivacità nei partecipanti. Poi, tutti al mare/tutti al mare/a mostrare intenzioni chiare nella tappa di Castiglioncello, amena *location* dove i lavori del premio si concludono con un pubblico show che libera beneficamente l'istrionismo degli aspiranti istrioni 2013. Che, alle finali dell'Elfo Puccini, si misurano con i diplomati già patentati, giunti battaglieri in gran numero.



Né di venere né di marte...

...ci si sposa, si parte, si monologa... Il primo giorno, affollato, di selezioni si presenta impegnativo. Risuona, minaccioso, l'impronunciabile «Willy!», poi si restringe claustrofobicamente la quarta parete all'annuncio dell'Alaska pinteriana, la goccia che fa traboccare il vasino dei debuttanti in generale. Poi appare una Frida Khalo di Palermo, seguita da una Patty Diphusa tarantin-bolognese che tonifica la giuria. Al *fish lunch*, ci chiediamo: è un segno dei tempi la crisi d'entusiasmo che ci pare di rilevare nei candidati in generale già riscontrata in pre-selezione? Né Venere stupisce né Marte aggredisce. Nel pomeriggio, ci ripigliamo, all'aperitivo inauguriamo la mostra fotografica dei finalisti del Premio Hystrio-Occhi di Scena e alle 9 pm la lettura scenica premia il vincitore del Premio Hystrio-Scritture di Scena, Lorenzo Garozzo. Il testo, definito «sperimentale alla berlinese» dal Presidente della giuria Antonio Latella, convince anche in pubblico, e sarà pubblicato prossimamente sulla nostra rivista. Merito anche del cast «stellare»: Marco Cacciola, Giovanni Franzoni, Tindaro Granata, Massimiliano Loizzi e Debora Zuin, guidati dalla mano

esperta di Sabrina Sinatti. Ma vanno citati anche i due segnalati, Fabio Chiriatti, con il fassbinderiano *I Saburchi*, e Margarita Egorova, che, esordiente eccellente, con *Visita alla mamma* mette a disposizione della rappresentazione un meccanismo drammaturgico seducente.

Sabato: Dio alla lavagna

«C'è qualcuno che si chiama Dio? Dio alla lavagna»: citando a memoria *La signorina Margherita* di Roberto Athayde, brano proposto da una candidata, chiamiamo alla ribalta divi *in pectore* e divesse potenziali. Ciascuno secondo la propria «religione teatrale», laica, pagana, panica o penitenziale che sia. E, come accade ormai puntualmente a questo perfettibile ma insuperabile *contest*, l'eterogeneità dei giudicanti condurrà comunque a scelte nette e condivise. L'approfondimento dell'eliminazione alza le quotazioni dell'almodovariana Patty, alias Marta Pizzigallo. Una Jo Casta tradatese, la leoncina Chiara Leoncini ruggisce in maniera più convincente del turno precedente e la scelta di un monologo di Claire Dowie si dimostra felice. Proprio a proposito della scelta dei testi, e





non solo, si soffermerà la progettazione della prossima edizione. La giuria oggi s'inquieta col Sergente Garcia: Don Rodrigo argentino evidenzia fastidiosa inconsistenza nella coraggiosa lettura dei candidati. In serata, dopo il secondo aperitivo hystriónico che chiude l'incontro *I festival in tempi di crisi: strategie di sopravvivenza* (a parlarne Andrea Nanni/*Inequilibrio* di Castiglioncello, Mara Serina per il torinese Teatro a Corte e Riccardo Carbutti per Castel dei Mondi di Andria e Tif di Trani), trionfo annunciato e confermato di Mastrella/Rezza con *Pitecus* che ammirai al debutto milanese più di vent'anni fa.

Domenica è sempre domenica

La fase decisionale del Premio Hystrio alla Vocazione non è particolarmente conflittuale: Marta trionfa e si conferma già Signora delle Scene davanti al pubblico della premiazione, il Giovin Signore Davide Paciolla conquista il primato maschile in maniera inequivocabile (a lui un consiglio fonetico personale, firmarsi Davide Maria Paciolla, col *middle name* suona più imponente e il non meno personale simbolico *cadeux* del conferimento di un ideale Premio Galeazzo Benti, in omaggio al conte Bentivoglio, stupendo carattere del cinema italiano nato a Firenze nell'agosto del 1923). Si aggiungono un segnalato, Antonio Gargiulo, e due segnalazioni femminili, Chiara Leoncini e Silvia D'Amico, diplomata alla Silvio D'Amico senza appartenere all'inclita tribù dei D'Amico, da Suso Cecchi a Masolino e Fedele, ma dalle scelte forse istintivamente

ispirate al *milieu*, la Ginzburg e la Morante. La serata vien fuori particolarmente riuscita, con l'impeccabile conduzione di Mario Perrotta e della nostra elegantissima Claudia-Coco Chanel. A sorpresa, ci ha fatto visita la carissima Giulia Lazzarini. Per lei e per tutti, ideale *standing ovation* fatta dagli spettatori seduti. Lungo brivido di commozione alla proiezione del ritratto di Massimo Castri, Premio Hystrio alla regia alla memoria e al ricordo che ne traccia il leggendario Renato Borsoni. Festa grande con Valerio Mastrandrea comunicativo, Fausto Paravidino un po' emozionato, Flavia Mastrella e Antonio Rezza brillantissimi, i mitici Colla, gli entusiasti Comteatro, gli interessanti Anagoor, i raffinatissimi Zerogrammi.

Concludiamo, come abbiamo iniziato, nel segno propizio di Charms, il cui racconto *The Old Woman*, opportunamente adattato, riporta grandezza menottiana al Festival di Spoleto nella messa in scena di Bob Wilson che debutta il 12 luglio con la coppia Willem Dafoe-Mikhail Baryshnikov. Volendo, il grande teatro può continuare a essere teatro grande. ★

Nella pagina precedente, dall'alto, Silvia D'Amico, Antonio Gargiulo e Chiara Leoncini e la giuria al lavoro; in questa pagina, Giovanni Franzoni, Massimiliano Loizzi, Marco Cacciola e Tindaro Granata durante la lettura scenica di *J.T.B.*, di Lorenzo Garozzo, vincitore del Premio Hystrio-Scritture di Scena; e un momento dell'incontro *I festival in tempi di crisi: strategie di sopravvivenza*, tenutosi nel foyer del Teatro Elfo Puccini, dove era esposta la mostra di fotografie dei vincitori del Premio Hystrio-Occhi di Scena, lo staff del Premio Hystrio e Mario Perrotta con Claudia Cannella.



Le motivazioni

PREMIO HYSTRIO ALL'INTERPRETAZIONE

Valerio Mastandrea

Una versatilità, quella di Valerio Mastandrea, propria degli autentici "animali da palcoscenico" che, con uguale successo, sanno destreggiarsi fra teatro e cinema. Un segno del destino, forse, l'esordio in contemporanea su scena e set, nel 1993, con *La luna e l'asteroide* e *Ladri di cinema*. Sono passati vent'anni e ora il nostro Premio Hystrio, dopo tanti meritissimi premi cinematografici, vuole ricordare che Valerio ha ormai raggiunto, anche sulle tavole del palcoscenico, una maturità artistica esemplare, in cui si fondono intensità, misura e rigore. Doti che gli consentono di creare personaggi che fondano la loro forza su una semplicità e verità capaci di far scattare sulla scena quella particolare empatia che sempre dovrebbe unire interprete e pubblico. Nel 1998-99 è stato protagonista del mitico *Rugantino* di Garinei e Giovannini e, dopo tanto cinema con registi importantissimi (Scola, Moretti, Virzì, Ozpetek, Giordana, Soldini, per fare qualche nome), ha incontrato, nel 2006, uno dei più brillanti autori e sceneggiatori della sua generazione, Mattia Torre, noto per il film *Boris*. Da questo sodalizio le sue ultime, magnifiche interpretazioni, in *Migliore* nel 2005 e in *Qui e ora* quest'anno, dove incarna da par suo la rabbia e le frustrazioni dell'italiano medio. A lui consegniamo con orgoglio il Premio Hystrio all'interpretazione.

PREMIO HYSTRIO ALLA REGIA

Massimo Castri

Un regista di razza, di quelli scomodi, di quelli che non si acquietano su un testo, ma con un testo al contrario ingaggiano un corpo a corpo durissimo, fino a tirarne fuori l'anima, l'essenza, la verità. In quattro decenni, Massimo Castri ha collaborato con istituzioni importanti del teatro italiano, che talvolta ha anche diretto: dalla Loggetta, diventata poi Centro Teatrale Bresciano, a Emilia Romagna Teatro, dalla Biennale di Venezia al Teatro Metastasio di Prato, dallo Stabile dell'Umbria allo Stabile di Torino, dal Teatro di Roma allo Stabile di Palermo. Ma soprattutto, Massimo Castri ha restituito al pubblico lo spirito autentico del dramma borghese, facendo dialogare Pirandello e Ibsen in un viag-

gio che ha toccato le zone più oscure dell'animo e dell'agire umano. A Goldoni, poi – in particolare con la monumentale *Trilogia della villeggiatura* – ha tolto le incrostazioni del goldonismo, mentre, affrontando la tragedia greca, ha dato luce ai rapporti tra padri e figli, cucendo fili indissolubili nelle relazioni generazionali. Un percorso concluso con la curiosità per il teatro dell'assurdo, fatto risuonare con lucida originalità. A Massimo Castri, artista tra i più autenticamente internazionali del nostro teatro, va quest'anno il Premio Hystrio alla regia, assegnato alla memoria.

PREMIO HYSTRIO ALLA DRAMMATURGIA

Fausto Paravidino

Stregato dal palcoscenico giovanissimo, oggi trentaseienne, Fausto Paravidino può vantare un curriculum che lo colloca tra le punte di diamante della drammaturgia italiana contemporanea. Anche attore, ad appena 21 anni scrive la sua prima commedia, *Trinciapollo*. Segue *Due fratelli*, che gli vale il Premio Riccione-Tondelli e l'Ubu come migliore novità italiana. È l'abbrivio di una carriera folgorante: *Natura morta in un fosso*, *La malattia della famiglia M.*, ma anche *Genova 01* e *Noccioline-Peanuts*, testi creati nel corso di due fondamentali esperienze londinesi presso il National Theatre e il Royal Court. Esperienze che consolidano il piglio anglosassone della sua scrittura, fatta di dialoghi fulminanti, ma pervasi da una tragicomica malinconia di gusto cecoviano. Costante delle pièce di Paravidino, in cui temi politici si mescolano ad analisi, mai ciniche né compiaciute, del nostro disorientato presente, è la capacità di osservare e descrivere a fondo la contemporaneità e, in particolare, la realtà, misera e frustata, ma anche innocente e ingenua, della provincia italiana. Una poetica approfondita negli ultimi due lavori: il toccante *Il diario di Mariapia*, dedicato alla lotta contro il cancro coraggiosamente combattuta dalla madre, ed *Exit*, leggera ma tutt'altro che superficiale radiografia di una coppia in crisi. Il Premio Hystrio alla drammaturgia va quindi a Fausto Paravidino, autore capace di ritrarre con efficacia e umanità un mondo alla deriva sempre in bilico fra tragedia e commedia.





PREMIO HYSTRIO-ALTRE MUSE

Flavia Mastrella/Antonio Rezza

Era ora. Ché troppe volte si è pensato a Flavia Mastrella e Antonio Rezza senza che mai si creasse il momento giusto per premiarli. Succede questa stagione, grazie (anche) a *Fratto_X*, ultima produzione e fra le più belle, opera matura in cui il lavoro scenografico-performativo del duo ha trovato splendida sintesi. Smussando angoli, guadagnando densità, come già nel precedente *7-14-21-28*. Con il pubblico a premiarli in una serie di “tutto esaurito”. Questa l'occasione, forse il pretesto. Visto che questo premio è in realtà il nostro modo di sottolineare il valore di un percorso più che ventennale,

sviluppatosi in una grammatica dai tratti unici. Dove la performance s'intreccia con l'arte contemporanea, l'improvvisazione con il meticoloso lavoro scenico-drammaturgico, la provocazione con la capacità di parlare alla gente, la risata con l'orrore. E questo a teatro come al cinema, sugli scaffali delle librerie, perfino sul piccolo schermo. In un rapporto lavorativo senza gerarchie che da sempre vede affiancati i due artisti laziali, anime fra loro diversissime. Dove il carisma, il corpo, la precisione interpretativa di Antonio Rezza, trovano bellezza e ispirazione nelle opere di Flavia Mastrella, all'interno di una necessità reciproca che ne amplifica i rispettivi talenti. A loro un meritatissimo Premio Hystrio-altre muse.

**PREMIO HYSTRIO
PROVINCIA DI MILANO**

Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli

1861. Mentre l'Italia si unisce, la compagnia fondata da Giovanbattista Colla si divide in tre, una per ciascuno dei suoi figli. Nasce così la Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli, una delle più affascinanti e longeve avventure del teatro italiano, oggi eccellenza riconosciuta in patria e all'estero. Sono girovaghi, ma ben presto la loro sede diventa Milano, dai primi anni del nuovo secolo fino al 1957 di stanza al Teatro Gerolamo, che tutti speriamo un giorno venga loro restituito. Una ferita ancora aperta, lo sfratto dal teatrino di piazza Beccaria, solo in parte sanata dalla ripresa dell'attività nel 1965 grazie a Eugenio Monti Colla, ultimo discendente della famiglia e ancora oggi anima

instancabile e appassionata della compagnia. È una storia unica e infinita, la loro, in cui l'arte si intreccia all'artigianato, la missione civile all'intrattenimento, la poesia al rigore filologico. Un repertorio immenso, un vero e proprio “paese delle meraviglie”, che spazia dal melodramma alla fiaba, dai balletti classici alla letteratura, senza trascurare la rivista, l'operetta, la farsa e i poemi epico-cavallereschi (*Aida*, *Excelsior*, *Il pifferaio magico*, *Il giro del mondo in 80 giorni*, *I promessi sposi* e *La tempesta*, per citare qualche titolo). A tutta la compagnia, che ha saputo rendere la magia realtà e viceversa, un meritatissimo Premio Hystrio-Provincia di Milano.

Comteatro

L'Associazione Culturale Comteatro, attiva dal 1982 sotto la direzione artistica di Claudio Orlandini, non è “solo” una compagnia teatrale che produce spettacoli per adulti e ragazzi e organizza la programmazione di alcuni spazi a Corsico, dove ha sede. Comteatro è, infatti, un Centro di Ricerca Teatrale che da sempre propone un modo totale di stare in scena: è luogo di didattica teatrale, ma anche struttura organizzativa che cura importanti progetti ed eventi speciali in collaborazione con le istituzioni presenti sul territorio (Comune di Corsico, Provincia di Milano, Regione Lombardia). Dal 2011, grazie alla collaborazione con l'Assessorato alla Cultura della Provincia, Comteatro ha contribuito a creare Invito a Teatro in Provincia, “figlio” della celebre rassegna nata a Milano più di trent'anni fa, che coinvolge le compagnie di produzione attive al di fuori di Milano, offrendo





al pubblico un calendario di spettacoli diffuso e policentrico. Per l'impegno nella diffusione sul territorio provinciale e metropolitano della cultura teatrale, per la passione, l'entusiasmo e il dinamismo dimostrati in trent'anni di attività, svolta sempre a beneficio delle comunità locali, Comteatro si aggiudica meritatamente il Premio Hystrio-Provincia di Milano.

PREMIO HYSTRIO-CASTEL DEI MONDI

Anagoor

Negli anni '90 del Novecento Simone, Marco, Paola frequentano il Liceo Giorgione di Castel Franco Veneto: è proprio in quegli anni, grazie a una professoressa illuminata, che germina la loro vocazione teatrale. Così, nel 2000, nasce Anagoor che, nel 2007, viene inserito dal festival Operaestate in Piattaforma Teatro Veneto, tra le più significative emersioni teatrali regionali. Da quell'anno si susseguono *Jeug*, *Tempesta* e poi l'articolato progetto dedicato a Mariano Fortuny: lavori che esplicitano la particolare poetica della compagnia, ossia la "creazione per immagini", in cui la parola diviene ancella di costruzioni sceniche fortemente visive e di elaborate e originali partiture musicali. Scenografie, video, costumi, note possiedono, infatti, nei loro spettacoli, una fisicità che sa riempire il palcoscenico e mettere in scena una vera storia. Una poetica articolata, che si nutre di storia dell'arte, filosofia, letteratura, e che si è ulteriormente sviluppata nell'ultimo lavoro di Anagoor, *L.I. Lin-*

gua Imperii, una coinvolgente riflessione sulla sopraffazione dell'uomo sull'uomo, testimonianza della maturità artistica raggiunta dalla compagnia. Per queste ragioni Anagoor si aggiudica il Premio Hystrio-Castel dei Mondì, teso a evidenziare il fruttuoso e originale cammino artistico di una giovane realtà della scena.

PREMIO HYSTRIO-TEATRO A CORTE

Zerogrammi

La coerenza e l'originalità di un percorso creativo rigoroso e inventivo. Questo si vuole riconoscere alla compagnia Zerogrammi, formata dai danzatori e coreografi pugliesi Stefano Mazzotta ed Emanuele Sciannamea. La calviniana leggerezza cui allude il nome della compagnia, da alcuni anni di stanza a Torino, è l'obiettivo cui tende la ricerca del duo. Zerogrammi – anche il titolo del loro primo spettacolo, del 2006 – allude a una leggerezza che non si traduce in superficialità bensì nella volontà di fare della danza un linguaggio comprensibile che sappia, pur preservando la sua natura astratta, tutelare il fondamentale rapporto con il pubblico. Ecco allora una serie di spettacoli che accolgono suggestioni e ispirazioni dai mondi più diversi: le tradizioni pugliesi in *Inri* e in *Mappugghje*, così come la tragedia greca in *Pasto a due* e *Punto di fuga*. Letteratura e filosofia, tradizioni popolari e quotidianità: Zerogrammi parte dalle esperienze e dalle letture personali per ideare spettacoli originali e taglienti, ironici e intensi.



Lavori contraddistinti da un'accurata operazione di sottrazione alla ricerca di quella fluidità e leggerezza che ne garantiscano necessità ed espressività. Costanti di un percorso artistico per cui viene assegnato alla compagnia il Premio Hystrio-Teatro a Corte.

In apertura, Valerio Mastandrea, Renato Borsoni con Claudia Cannella e Albarosa Camaldo e Fausto Paravidino; nella pagina precedente, Flavia Mastrella e Antonio Rezza, Comteatro e la Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli; in questa pagina, la compagnia Anagoor e Stefano Mazzotta di Zerogrammi.

RINGRAZIAMENTI

Il Premio Hystrio ha raggiunto la sua quindicesima edizione milanese grazie anche al sostegno di istituzioni pubbliche e private. Al **Comune di Milano-Settore Cultura**, all'**Assessorato alla Cultura della Provincia di Milano**, al **Consiglio Regionale della Lombardia**, a **Fondazione Cariplo**, a **IED Milano**, a **Titivillus/Mostre Editoria** e a **Spazio 81** va la nostra gratitudine e il nostro più sincero grazie! Ma un grazie di cuore va anche ai teatri che ci hanno ospitato (Elfo Puccini e Teatro i di Milano, Teatro Argot Studio di Roma e Armunia di Castiglione), ad **Andrea Messina**, curatore del Premio Hystrio-Occhi di Scena, ai fotografi **Fabio Bortot** e **Attilio Marasco** per le foto delle tre giornate, a **Eliana Del Sorbo** di Artea per le targhe del Premio Hystrio e ai nostri stagisti **Riccardo Xavier Gusmano**, **Tommaso Tacchino**, **Cecilia Uberti Foppa**, **Serena Lietti**, **Alice Maggioni** ed **Emanuela Mugliarisi**.

Premio Hystrio alla Vocazione i vincitori e i segnalati

Dopo accurata valutazione dei 74 partecipanti alle selezioni finali, la giuria – composta da Marco Bernardi, Ferdinando Bruni, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Monica Conti, Arturo Cirillo, Jurij Ferrini, Andrea Paolucci, Mario Perrotta, Carmelo Rifici, Gilberto Santini e Serena Sinigaglia – ha deciso all'unanimità di assegnare il Premio Hystrio alla Vocazione 2013 agli attori Marta Pizzigallo diplomata alla Scuola "Alessandra Galante Garrone" di Bologna, e a Davide Paciolla, diplomato alla Scuola del Piccolo Teatro di Milano. A loro due borse di studio del valore di 1.500 euro.

Queste le motivazioni:

Premio all'interpretazione femminile a **Marta Pizzigallo**, tarantina di nascita, bolognese di formazione e milanese di adozione, Marta ha saputo fondere grande personalità, doti tecniche mature, intensità, ironia e autoironia. Ha conquistato la giuria con la sua sorprendente capacità di giocare su tutti i registri interpretativi, dalla grottesca umanità dell'almodovariana Patty Diphusa al tragico neorealismo della *Pescivendola* di Cavosi per concludere con la raffinata performance canora *just make love to you* di Etta James.

Premio all'interpretazione maschile a **Davide Paciolla**. Napoletano di nascita, ha saputo mettersi in gioco su più piani, intrecciando la formazione istituzionale ricevuta alla scuola del Piccolo Teatro di Milano con un percorso personale di attore e di autore. Nel gaberiano *Cosa mi sono perso* in un caleidoscopio di dialetti che

non cadono mai nella macchietta ha dimostrato doti di virtuosismo istrionico, ritmo e leggerezza. E con analogo padronanza di mezzi ha affrontato con bella energia il ruolo di Valerio in *Tartufo* di Molière e con garbata sensibilità *Ninna nanna della guerra* di Trilussa.

Accanto ai vincitori, la giuria ha ritenuto opportuno segnalare, per le loro convincenti performance e per l'efficacia dei brani proposti:

Silvia D'Amico diplomata all'Accademia "Silvio D'Amico" di Roma, per i brani tratti da *La parrucca* di Natalia Ginzburg, per la *Serata a Colono* di Elsa Morante e per la canzone *Io che amo solo te* di Sergio Endrigo.

Antonio Gargiulo napoletano, diplomato alla Scuola "Paolo Grassi" di Milano, per i brani tratti da *Occhi gettati* di Enzo Moscato, *Misanthropo* di Molière e *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani.

Chiara Leoncini, diplomata alla Scuola "Paolo Grassi" di Milano, per i brani tratti da *Perché John Lennon porta la gonna* di Claire Dowie e da *La morte della Pizia* di Friedrich Dürrenmatt e per la poesia *Questo non è essere morti* di Antonia Pozzi.

In questa pagina, in senso orario Marta Pizzigallo, Davide Paciolla (durante le esibizioni), Chiara Leoncini, Silvia D'Amico, Antonio Gargiulo e i due vincitori durante la premiazione; nella pagina seguente, dall'alto, Fabio Chiriatti, Margarita Egorova e Lorenzo Garozzo (Premio Hystrio-Scritture di Scena); Luca Piomboni, Dalila Romeo e Valentina Zanzi (Premio Hystrio-Occhi di Scena).



Premio Hystrio-Scritture di Scena

le motivazioni



La Giuria del Premio Hystrio-Scritture di Scena – composta da Antonio Latella (presidente), Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Renato Gabrielli, Domenico Rigotti, Roberto Rizzente e Diego Vincenti – dopo ampia e minuziosa valutazione dei 57 copioni in concorso, ha assegnato il Premio Hystrio-Scritture di Scena per l'edizione 2013 a:

J.T.B. di **Lorenzo Garozzo**, partitura drammaturgica di grande originalità, il cui autore è ri-

uscito nell'impresa di dare emblematico carisma a un protagonista sempre assente, sottratto alla vista degli spettatori, evocato soltanto dall'alternarsi delle voci di personaggi a lui vicini oppure lontanissimi, accomunati da un bisogno quasi compulsivo, ossessivo di parlare di lui. Questa parabola spietata, per nulla banale e tantomeno moralistica, rispecchia il disagio sociale dei nostri giorni mettendo nel mirino il culto della celebrità, che rivela e al tempo stesso esaspera il vuoto delle relazioni. Il solipsismo dei personaggi è ulteriormente rafforzato dalla coerente rinuncia allo strumento del dialogo. La narrazione procede dunque, consequenziale e avvincente, attraverso una serie di monologhi concatenati. Ma l'anti-teatralità di *J.T.B.* è solo apparente: all'interno di ogni lunga battuta emergono di continuo dinamismo e possibilità di conflitto, grazie a un linguaggio vario, mimetico, credibilmente radicato nella quotidianità ma non appiattito sul naturalismo. Una sfida registica

non facile, che speriamo venga raccolta quanto prima.

La giuria ha poi deciso di segnalare altri due testi di notevole qualità:

I saburchi di **Fabio Chiriatti**, per la solidità dell'impianto drammaturgico e per la bella invenzione di una lingua teatrale che ibrida fantasiosamente italiano e dialetto, efficace soprattutto nel dare intensa credibilità alla protagonista Lamara, transessuale di 54 anni, eroina e martire al centro di un mondo dalle tinte vagamente fassbinderiane.

Visita alla mamma di **Margarita Egorova**, per il coraggio e la coerenza con cui l'autrice si ispira, senza scimmiottarla, alla grammatica teatrale del grande dramma borghese. Ambientata in Russia negli anni 2000, la vicenda familiare di *Visita alla mamma* si snoda in due atti dalla struttura impeccabile e i suoi personaggi sono ben delineati in chiave naturalistica. Un debutto ambizioso, che fa ben sperare.

Premio Hystrio-Occhi di Scena

le motivazioni

La giuria – composta da Massimo Agus (fotografo), Rossella Bertolazzi (direttore IED Visual Communication), Maurizio Buscarino (fotografo), Claudia Cannella (direttore di *Hystrio*), Luigi De Angelis/Fanny & Alexander (regista), Silvia Lelli (fotografa), Andrea Messina (fotografo) e Roberta Reineke (photo-editor *Rolling Stone Magazine*) – ha selezionato 3 finalisti (Luca Piomboni, Dalila Romeo e Valentina Zanzi) per poi attribuire il Premio Hystrio-Occhi di Scena 2013 a Luca Piomboni con la seguente motivazione:

Premio a **Luca Piomboni** per il lavoro *Actors & co.* «I ritratti che Luca Piomboni ha scattato agli attori della Compagnia Teatro Popolare di Sansepolcro sono caratterizzati da una regia semplice e chiara, capace di far emergere nell'immagine le caratteristiche della teatralità e della finzione e l'ambiguità del gioco teatrale tra persone e personaggi. Sono attori non professionisti, sono facce e persone che incontriamo tutti i giorni, e l'obiettivo di Piomboni, con la sua valenza di gioco e di verità, ce li riconsegna come interpreti capaci di coniugare la loro autentica umanità con i personaggi immaginari del loro teatro».

Sono state inoltre segnalate:

Dalila Romeo per il lavoro *Esplosioni di vita* «Dalila Romeo ha saputo catturare nei suoi scatti la forza emozionale del gesto teatrale. Nelle sue immagini dimostra una grande attenzione e sensibilità nell'utilizzare la luce teatrale e nell'indirizzarla verso un fine espressivo e interpretativo».

Valentina Zanzi per il lavoro (*trilogia della città di b.)_labirinti*

«I ritratti che Valentina Zanzi ha scattato ai lavoratori dell'Opera Nazionale di Bucarest offrono un interessante percorso nella ricerca della rappresentazione del rapporto tra le persone e l'ambiente fisico e psicologico in cui si trovano a operare».

Il vincitore avrà diritto alla partecipazione gratuita a due moduli del Corso di Formazione Avanzata di Fotografia organizzato presso IED Milano da febbraio a novembre 2014, mentre alle due segnalate andrà una borsa-lavoro per realizzare un reportage ciascuna su due produzioni del Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria.



Ute Lemper: a New York come a Buenos Aires «metto Berlino un po' dappertutto»

Brecht e Weill, Brel e Ferré, Piazzolla e il suono del bandoneon, non c'è nulla che non si adatti alla sua duttilissima voce: cittadina del mondo, la cantante tedesca è al traguardo dei cinquant'anni, che festeggia a luglio.

di Roberto Canziani



«**E** quanti anni avrebbe?» mi domanda all'orecchio la signora che siede accanto a me, senza distogliere lo sguardo dal

palcoscenico. Guarda quel corpo sottile, ma indiscutibilmente tonico. Guarda quell'abito nero che aderisce come un guanto sottile, lasciando le spalle e la schiena bene in vista. Con qualche invidia guarda anche quelle braccia, femminili ma forti, con i piccoli muscoli tesi. «Cinquanta, a luglio» rispondo, mentre la mia attenzione è concentrata su come lei, Ute Lemper, fa diventare personaggio vivo un boa di struzzo, rosso, la sola macchia di colore acceso in questa serata, su un palcoscenico di colori e ambientazioni minimali. È un simbolo vagamente erotico, quel boa, complemento di scena con il quale Lemper sa scherzare, divertirsi, mascherarsi. Oppure raccontare storie. Ci vuole far credere che dalla Berlino di Brecht, Lotte Lenya, Gisela May, dalle coltellate mortali di Mackie Messer, quell'infuocato oggetto di desiderio sia passato indenne tra le mani dei grandi d'Europa, da Adenauer a Kohl alla Merkel (fino a qualche anno fa ci metteva dentro pure Sarkozy e Berlusconi) per approdare infine qui, tra noi, in una delle tante serate che la cantante continua a regalare al mondo.

I titoli dei suoi concerti possono essere diversi (*Last tango in Berlin*, *Between yesterday and tomorrow*, *But one day*, *Paris days / Berlin nights*, *Lost tango*, per corrispondere, più o meno, ai titoli dei suoi album), così come possono cambiare le formazioni con cui si esibisce (da voce sola e pianoforte, fino a un'intera orchestra). Ciò che non cambia è il repertorio delle canzoni, nel quale le sue passioni, le sue emozioni, i suoi amori si impastano fino a sbalzare l'inconfondibile carattere Lemper. Che spazia dal cabaret tedesco e dalle composizioni di Weill e Brecht fino alle increspature atlantiche del *bandoneon* di Astor Piazzolla, e insieme a loro, Jacques Brel, Edith Piaf, Leo Ferré. Insomma: la contraddittoria Berlino anni Venti e Trenta, le atmosfere roche di Parigi, la vitalità di Buenos Aires, la varietà delle culture di New York. «È l'unica città europea in mezzo all'America, che per il resto è solo provincia. Per questo ci abito, e la amo», premette quando le si chiede

se, finalmente, a cinquant'anni, abbia deciso di scegliere un luogo nel quale fermarsi. Cinquanta. Il compleanno si celebrerà il prossimo 4 luglio, con il contorno dei suoi quattro figli – Max, Stella, Julian e Jonas, che è nato nel 2011 – e del marito Todd Turkisher, musicista anche lui e produttore discografico. Moglie, mamma, soprattutto donna indipendente: una Cancro con sensibilità eccezionale, grinta, umorismo. E un carisma che non lascia scampo.

In viaggio con il pubblico

«Come volete che parli con voi stasera? Inglese? Francese? Tedesco? Scegliete, non ha importanza. Perché il viaggio che faremo assieme ci porterà lontano». A Lemper piace conversare con il pubblico. Le piace intrattenere. Le piace viaggiare col carburante potente della voce. «Mi piace cantare in tedesco – confessa se le si chiede di esprimere una preferenza – perché è la mia lingua materna, ci trovo dentro la mia identità più vera, le parole le sento autentiche. Con l'inglese è più facile fare i furbi, i testi spesso non scendono in profondità e, in definitiva, l'inglese delle canzoni aderisce alla musica, ne è dominato. Il francese è la lingua dei sensi, una musicalità che prende tutto il corpo, oltre che la gola. Da un po' mi sono messa a cantare in spagnolo, soprattutto le composizioni di Piazzolla. Ci metto quello speciale accento che si sente solo a Buenos Aires, ed è come se ci aggiungessi il fuoco». Ma sempre con il suo espressionismo tedesco dentro: «In fondo, metto Berlino un po' dappertutto».

Queste canzoni, Lemper se le lavora, le impreziosisce, le rallenta. Per dare loro un nuovo splendore, ambiguo, scomposto in tante faccette. Non manca concerto in cui non attacchi a fischiettare il *Moritat* di Mackie Messer (dall'*Opera da tre soldi*) o non faccia risplendere per il pubblico la luna ubriaca dell'Alabama (da *Mahagonny*). Ma nello *scat* della sua voce, quei motivi sempreverdi perdono corpo per trasformarsi in altre creature. La sua gola diventa uno strumento a fiato, ha bagliori d'ottone, oppure vibrazioni di corda, scende a toccare registri maschili, e sa poi risalire veloce, filante. Se non fosse per le parole dei

testi, sentite tante volte, nemmeno le riconosceresti quelle canzoni. Acuti, mezze voci, bassi sorprendenti. Tutto sembra nuovo, inedito, quando è lei a prenderle in mano.

«Devo ammettere che le canzoni di Weill fanno parte del mio repertorio di base, ci ho vissuto assieme e le ho studiate fin da quando avevo 17 anni. Ne ero innamorata. Poi ho voluto allargarmi verso la *chanson* francese: era il periodo in cui abitavo a Parigi. Quando invece sono finita a Londra, ho cominciato a flirtare con la musica minimalista». Nel film di Peter Greenaway, reinventato su Shakespeare (*Prospero's Book*, 1991, da *La tempesta*), lei era Cerere, e Michael Nyman aveva scritto le musiche. L'anno dopo Nyman scriverà per lei un intero album, *Songbook*. «Arrivando infine a New York, ecco che mi sono interessata a tipi come Tom Waits, Nick Cave, Philip Glass, Elvis Costello». *Blood and feather* è l'album che ha inciso nel 2005. «Mi piacevano certi pezzi di Waits, di Sting, di Joni Mitchell, ma mi pareva che fare delle *cover* fosse una cosa tanto banale. Con quell'album mi è capitata l'occasione per farne un *medley* e mi ci sono buttata dentro».

Come Marlene

Continuo a guardarla: è instancabile in palcoscenico. Fa le smorfie, contorce occhi e bocca, mette in testa una buffa bombetta, flirta con gli strumentisti. Quando la spilla, che le luccica sullo spallino dell'abito nero, si stacca e cade a terra, lei la raccoglie con gesti divertiti e magniloquenti. È come se l'avesse preparato prima questo numero, accuratamente. Perché è anche attrice, oltre che cantante, Ute Lemper. Anzi, è innamorata di tutte le arti. Della musica, dello spettacolo, della scrittura. Così innamorata da non aver tralasciato nulla: nemmeno di esercitarsi sulle poesie scostumate di Charles Bukowski, nemmeno di prendere il pennello in mano: «non devi essere un grande pittore per esprimerti con la pittura, a me piace, è un lato della mia personalità». È stata educata al musical dalle produzioni più grandi. Da *Cats* a *Cabaret* a *Chicago*, anche se il genere non le è mai piaciuto. «È stata la peggior esperienza dalla mia vita: andare in scena otto volte alla settimana. Lo stesso show, le stesse canzoni,

la stessa tecnica. Mi sentivo prigioniera e mi ci sono anche ammalata. Non sono una che ama gli stereotipi».

Per lei Maurice Béjart ha ideato una coreografia (*La mort subite*, 1991) e al cinema è stata diretta da mani altrettanto magiche. Quelle di Greenaway, ma anche di Altman, che la volle sul set di *Prêt-à-Porter*, nuda, col suo primo pancione da mamma. «Una gran paura, poi mi sono resa conto che non ero nuda, avevo il mio pancione, un mazzo di fiori in mano, ero bella, ero incinta». Ha lavorato con Jérôme Savary e Pina Bausch. Ma, come le dive di un tempo, sa tenere la scena anche semplicemente, con una spilla, o giocando con un boa di struzzo.

Innamorata dalla testa ai piedi, cantava la Dietrich. Che era altrettanto bionda, seducente e irraggiungibile. Ora, a cinquant'anni, lei Ute, nata nella Germania nuova di Adenauer, è ciò che Marlene seppa essere in un'altra Germania. E anche se al *Corriere della Sera*, tanto tempo fa, aveva dichiarato «Non parlatemi di Marlene. Sono solo me stessa», il ritornello inesorabile di «Lili Marleen» torna oramai spesso nelle sue serate. E quelle labbra, quelle sopracciglia sottili, il fascino androgino e gli spigoli fotografatissimi, evocano inevitabilmente un angelo azzurro.

«Quanti anni avrebbe?». «Cinquanta». «Non ci credo», insiste la signora al mio fianco. ★

In apertura, un ritratto di Ute Lemper (foto: Ted Kurland).

Ute Gertrude Lemper nasce a Münster (Renania Settentrionale - Vestfalia) il 4 luglio 1963. Studia all'Accademia di Danza di Colonia per poi passare al Max Reinhardt Seminar di Vienna. Comincia il suo apprendistato artistico prima con *Katzelmacher* di Fassbinder allo Stuttgarter Staatstheater, poi nell'edizione austriaca di *Cats*. Il primo successo arriva con *Cabaret*, a Parigi (Premio Molière), dove è diretta da Jérôme Savary. Per *Chicago* (edizione londinese) ottiene il Premio Laurence Olivier. La sua carriera musicale è raccolta nei 23 album finora pubblicati. Partiture e liriche di *Between yesterday and tomorrow* (2005) sono tutte sue. Vive a New York.



Dai margini della vita al centro della scena, il teatro secondo Davide Iodice

Se per *La tempesta* erano gli attori della sceneggiata, per *La fabbrica dei sogni* sono gli abitanti del Dormitorio Pubblico di Napoli a guidare il percorso di costante contaminazione tra esistenza e arte che caratterizza la ricerca del regista napoletano, dai suoi primi passi con la Compagnia LiberaMente, fino alle attuali collaborazioni con lo Stabile e il Festival partenopeo.

di **Andrea Porcheddu**

Lui sta sempre là, a Napoli. Davide Iodice è un regista radicato, visceralmente legato alla città. Gira per i bassifondi, continua a frequentare le emarginazioni, non si ferma. Molti lo ricorderanno: negli anni Novanta arrivò come una meteora felice l'esperienza di LiberaMente, gruppo strutturatissimo ma estremamente aperto, che si impose subito con spettacoli originali, da *Che Bella Giornata o Dove gli angeli esitano*, all'eclatante e memorabile *La tempesta - Dormiti gallina dormiti*, che affidava a vecchi interpreti della sceneggiata la tragedia shakesperiana. Arrivarono, allora, i premi, i riconoscimenti come il Premio Lo Straniero e il Premio Ubu. Poi ancora spettacoli impegnativi, complessi, che fecero storcere il naso ad alcuni: i *Giganti della Montagna*, protagonista una giovane Emma Dante, sotto un tendone da cir-

co; oppure un Viviani fatto con Nino D'Angelo. Poi ancora la direzione del Teatro Nuovo di Napoli, scelta coraggiosa in uno dei tanti momenti di difficoltà dello spazio dei Quartieri Spagnoli. Percorso faticoso, insomma, quello di Iodice, che però negli ultimi anni ha acquisito ulteriore profondità e spessore: dall'incontro con Mimmo Borrelli per l'allestimento di *A 'Sciaveca*, al lavoro nello spazio enorme, incredibile e inquietante del Dormitorio Pubblico, nel 2010, con *La fabbrica dei sogni*; a *Un giorno tutto questo sarà tuo*, indagine sul rapporto intergenerazionale (attori e attrici in scena con un genitore) realizzato al San Ferdinando nel 2012. E mentre si prepara un nuovo spettacolo, *Mangiare e bere. Letame e morte*, insieme alla danzatrice-attrice Alessandra Fabbri – già attiva con Tanztheater Wuppertal, Wim Vandekeybus, Raffaello Sanzio e altri – il

regista ricava un tempo per la riflessione. Parlando del passato, tornando con la memoria agli anni Novanta, Davide Iodice mostra una consapevolezza acquisita: «Sicuramente è cambiato qualcosa da allora. Per citare Koltès: la prima cosa che noto, quando entro in teatro, è che la vita è da un'altra parte. Così mi getto continuamente nella vita per recuperarla al teatro, in forme diverse. Quell'inquietudine, che mi aveva sempre portato fuori dal teatro, oggi l'ho formalizzata, sia spazialmente – passando da un progetto rocambolesco all'altro – sia precisando il desiderio di cercare nella vita qualcosa da portare in teatro. Un percorso iniziato subito dopo *La Tempesta*: stare fuori dalla "strutturazione" era il segno di una insofferenza che ha trovato, nel Dormitorio Pubblico, la vera uscita dal teatro verso un altrove marginale. Per *La Fabbrica dei sogni* vi

ho vissuto un anno, con la volontà di essere indigeno. E la mia ansia ha trovato un'incarnazione possibile, che però difficilmente può essere esportabile nel "modello teatro" italiano. Inseguo sempre quel che diceva Neiwiller: "quello che il teatro non è": cerco nutrimento altrove». Ora, per l'ultimo lavoro, anche su invito degli attori, Iodice è tornato negli spazi consueti del San Ferdinando: eppure ha voluto indagare ancora una materia extrateatrale come l'identità, il bios, mettendo assieme attori e genitori in quella che il regista definisce «una sorta di lascito spirituale, manifestato in scena davanti alla presenza notarile del pubblico».

Il vero maestro non ha allievi

In questo contesto, si è detto, Napoli ha un ruolo fondamentale, anche dal punto di vista del sostegno a una ricerca tanto rigorosa quanto difficile. Una volta terminata l'esperienza di compagnia, Iodice ha trovato l'appoggio produttivo del Teatro Stabile e del Napoli Teatro Festival: «Il "fuori" è una regione dell'umano – dice il regista – soprattutto in questa città. Benché sia prodotto da due Istituzioni come il Mercadante e il Napoli Teatro Festival, gli unici in città che si occupano di contemporaneo, comunque la città che guardo, cui mi riferisco non è quella istituzionale. Il senso di periferia è endemico, permanente».

E se pure l'approdo è stato quello alla marginalità, Iodice, dopo gli anni all'Accademia Silvio d'Amico, si è formato intercettando percorsi significativi, come quelli di Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Carlo Cecchi.

«Quando ho momenti di scoramento, e non sono pochi, rileggo ossessivamente le stesse cose: i testi di Leo, quelli di Antonio Neiwiller. Sono "libri-skype", che tengono aperto un dialogo. Leo de Berardinis ha accolto, seguito e prodotto il mio lavoro, ma ci fu un solo momento in cui mi chiese di lavorare con lui, come autoregista, e purtroppo io non potevo. Leo è stato sempre un guardare a distanza, come un vero maestro: il vero maestro, si sa, non ha allievi. Proprio per questo, proprio per rispetto, non mi posso dire allievo di nessuno: ma batto, come moltissimi, una strada dove ci sono orme riconoscibili, parole chiave dette da Leo e Antonio. Poi c'è un'altra "divinità" che è Tadeusz Kantor, quasi banale dirlo. E attualmente imparo dall'esperienza del Dormitorio, che mi ha molto segnato. Cercavo

un poeta, e lì l'ho trovato».

La cosa interessante è che Iodice è stato, ed è, un punto di riferimento umano, pedagogico, formativo per un'intera generazione di teatranti, non solo napoletani. Leggendo i ricordi di Emma Dante o Arturo Cirillo, si scopre che sono in molti a riconoscere in lui una figura importante, un interlocutore costante e attento, un "formatore" partecipe e generoso. A dirglielo, Davide Iodice si schermisce: «Non giochiamo proprio! Sono sempre allievo, come dice Carpentieri. I maestri veri sono stati chiamati maestri a tradimento: solo i falsi maestri salgono in cattedra. Mantengo certo uno spirito della compagnia, una prassi insegnata da Leo con il suo esempio: uno spazio si apre sempre per qualcun altro... Con Emma Dante e con Arturo, a parte il forte legame d'amicizia, ci conosciamo dall'Accademia. La fronda "anarchica" di allora faceva riferimento a me, ma c'erano queste personalità fortissime. Quando Emma mi ha mostrato il lavoro, è stato naturale proporla per il Premio Straniero, naturale sostenerla per trovare la produzione del Crt di Milano. Bisogna fare così. Con Arturo, poi, ci sono luoghi dell'anima, luoghi filosofici, che abbiamo percorso insieme: mi ha insegnato tantissimo. Ho visto un attore straordinario, e grazie a lui, so riconoscere un attore bravo. Siamo compagni di viaggio: diciamo che la nostra è una famiglia d'arte e di sentimento. Insomma, non ho insegnato niente a nessuno, se non, forse, l'inquietudine che avevo: già scalcavo verso un altrove di autonomia. L'inquietudine è maestra. Ma gli "ultimi", i diseredati, sono sempre maestri».

Attori, "corpi espiatori"

Oggi Iodice afferma di guardare ad artisti visivi, fotografi, fumettisti, musicisti, compositori. E qui attinge anche materiali per una visione teatrale che è sempre più astratta, onirica, e che però ha sempre presente il dolore, la ferita della vita. In questa dicotomia – sospeso tra astratto e verità – Davide Iodice è sempre affiancato da un solido gruppo di interpreti e da uno staff in cui spiccano Marina Rippa e Tiziano Fario, che firmano training fisico e spazi scenici. E con loro ha elaborato un'idea di "attore" articolata, dialettica: per Iodice l'attore non può essere solo "testimone", né l'espressione avanguardistica dell'umanità. Si tratta, semmai, di parlare sempre più di "persone", o addirittura di recuperare la definizione classica di *dramatis personae* che ha in sé

le espressioni del dramma, dell'opera ma anche della persona, ovvero quella natura umana cara a Iodice che cita Ted Hughes: «Certezza spoglia senza confezione».

Gli attori di Iodice si mettono in gioco, senza esitazione: addirittura esponendosi con i propri genitori in scena, o incarnando i sogni e gli incubi degli ospiti del Dormitorio: «L'attore è il "corpo espiatorio" di qualcosa. L'arte è sinestetica, complessa: non ha più senso perdere tempo a coniare termini di riferimento».

Un'ultima considerazione merita la "condizione" di Iodice: questo costante essere appartato. «Essere appartato è anche essere confinato, ovvero un rischio. Pensiamo a Danio Manfredini, a Claudio Morganti... Certo, è una scelta, un modo di essere, che ci porta a stare fuori da una serie di cose, anche nel momento in cui vieni accolto dall'istituzione. Essere appartati è ricerca permanente. Ogni volta che le cose non vanno come vorrei, mi faccio risuonare nella testa quanto diceva Leo: bisogna diventare sempre più bravi. Ma al di là della bravura, ci si scontra con un sistema organizzato per confinarvi. Non basta che il Teatro Pubblico accolga la ricerca: dovrebbe cambiare tutto il sistema così come cambia il teatro. Non puoi produrre il lavoro di un artista come Danio e poi stringerlo in sistemi produttivi e distributivi che non sono suoi. È difficile far circolare uno spettacolo creato in un Dormitorio, ma non è difficile far circolare il senso, il progetto. Un teatro complesso non significa sia irrapresentabile o incomunicabile». ★

In apertura, una scena di *A 'Sciaveca*; in questa pagina, un ritratto di Davide Iodice.



Giovani mattatori/8: Fabrizio Gifuni, in scena con la luce negli occhi

Quando uno straordinario talento si unisce alla passione civile, il risultato è Fabrizio Gifuni. Dal talento nel “fare le voci” a Gadda, Pavese e Pasolini, passando per Orazio Costa e Massimo Castri, la lunga carriera dell'attore che voleva fare l'avvocato.

di Fausto Malcovati



«**C**oncettina carissima! Sono Carlo! Allora? Come andiamo? Cosa mi racconti?» Che bella sorpresa: dall'altra parte del filo c'è il cugino Carlo, settantenne, con la sua inconfondibile voce tenorile, il suo ampolloso vibrato ottocentesco. E la nonna ci casca. Invece è Fabrizio, nove anni, che continua imperterrito una lunga conversazione sugli acciacchi, il tempo, le storie di famiglia. Imitare le voci: una passione. Fin da ragazzino. «Attraverso la voce è come se m'impossessassi della testa dell'altro, come se ci entrassi dentro». Durante il servizio militare rifà in modo perfetto il ruggito tonante del capitano che prima lo punisce, poi si diverte e lo manda nel piazzale della caserma a guidare le marce: nessuno se ne accorge. Le voci, sì, ma per il teatro c'è un bel po' da aspettare. Prima la scuola. Dove però fa un primo passo. Quinta ginnasio. Al Dante Alighieri di Roma si apre un laboratorio teatrale, grazie a una delle tante disposizioni ministeriali. Due insegnanti d'inglese mettono in scena *Romeo e Giulietta*: il quindicenne Fabrizio è Mercuzio. Scena quasi vuota, costumi elementari, camicioni di due colori, uno per i Capuleti e uno per i Montecchi. Però stare in palcoscenico è una felicità assoluta, è il più bel mestiere del mondo. Fabrizio non lo dimentica ma temporeggia. Finito il liceo, s'iscrive all'università. Giurisprudenza. Ha una media altissima, pensa una tesi «che forse nessuno mi avrebbe accettato» sulle analogie tra rito processuale, rito religioso, rito teatrale. «Avrei voluto dimostrare che sia il rito teatrale sia il rito processuale nascono da uno slittamento progressivo dall'originario rito religioso da cui mutuano in parte le forme della rappresentazione». E il teatro? Ogni anno passa in Accademia e ritira il bando di ammissione, ma lascia regolarmente scadere i termini. Poi si accorge che c'è una clausola per gli allievi attori: fino ai 21 anni. E lui li ha già passati. Quindi niente da fare. Al terzo anno di università scopre che hanno alzato il limite a 23 anni. La sua età. Dunque l'ultima occasione. Si presenta con un monologo dal *Guardiano* di Pinter, *La sera del dì di festa* e una canzone di De Gregori. Ammesso.

Orazio Costa, inimitabile maestro

Lascia l'università, il dado è tratto. Al secondo anno, un docente d'eccezione, un mito di intere generazioni di attori: Orazio Costa, che torna a insegnare all'Accademia dopo vent'anni. Gli hanno appena chiuso il “Centro di avviamento all'espressione”, fondato a Firenze nel 1979, al-

tra formidabile fucina di talenti. Riversa nella classe di Fabrizio (con lui Lo Cascio, Favino, Boni) le ultime forze, gli ultimi sprazzi di geniale pedagogo, chiude l'ultimo capitolo della sua lunga storia di grande maestro. «Sì, non c'è dubbio, è l'unico vero maestro che ho avuto». Un anno preparatorio: «ci educava all'ascolto, condizione primaria di qualsiasi prassi attoriale. E ci insegnava insieme, attraverso l'antica esperienza del coro, che non si è mai "solisti" anche quando si è soli in scena. Ci incitava a rintracciare in noi l'infanzia con il suo infallibile istinto mimico, preconditione di qualsiasi lavoro sul testo o sul personaggio. Rintracciare quell'innata capacità di diventare "qualsiasi cosa" che hanno i bambini nei primi anni di vita. Un viaggio a ritroso alla ricerca di quell'età dell'oro, che poi famiglia, scuola, convenzioni sociali distruggono con la loro morsa infernale, interrompendo quel flusso di energia spudorata e benedetta». L'anno dopo il lavoro sul testo: *Amleto* dal primo verso all'ultimo, sette o otto traduzioni a confronto, compresa quella di Costa, tutti i ruoli a disposizione di tutti, uomini e donne, un avvicinarsi continuo nell'affrontare i personaggi secondo varie chiavi di lettura, singolarmente o in coro. «Costa si preoccupava del "nucleo originario" dell'attività espressiva, del ri-avviamento dell'espressione: "scatenarsi" nel gioco, recuperarne le regole, smarrire il tempo e abbandonarsi. Una formidabile chiave espressiva per ogni futura interpretazione». Lezioni, appunti che anche oggi Fabrizio continua a ripercorrere, sia che lavori a teatro o al cinema: vi trova illuminazioni inattese, risposte a quesiti improvvisi. «Se sapete che il vostro strumento siete voi stessi, cercate anzitutto di conoscerlo, curatelo, corroboratelo di forza, agilità, rapidità, canto, danza e poesia, poesia, poesia». Dal lungo, spesso estenuante lavoro (sette ore al giorno) nasce un saggio con le stesse caratteristiche spiazzanti delle lezioni in Accademia: Costa lo intitola *Dalle tavole della mia memoria* e lo porta a Taormina, lo replica a Pontedera. È il suo ultimo anno d'insegnamento ed è anche il suo testamento: poi di nuovo si ritira, muore sei anni dopo.

Verso Pasolini e Gadda

Nel 1993 Fabrizio, diplomato, si guarda intorno. Si presenta da Castri che fa provini a Firenze: con un monologo dell'*Amleto* accompagnato da acrobatici salti tra palcoscenico e palchi (a Castri viene un colpo: questo mi si ammazza) ottiene la parte di Oreste in *Elettra* di Euripide. Galatea Ranzi è *Elettra*, Anna Maria Guarnieri Clitemne-

stra. Ma la vera prova con Castri viene subito dopo: la *Trilogia della villeggiatura*, un lavoro che si prolunga per tre anni, fino alla versione finale con le tre commedie replicate in sequenza. Giacinta è Sonia Bergamasco, che diventa sua moglie. Con Castri, grande teatro di regia: molto lavoro d'improvvisazione, ma scarsa autonomia dell'attore. La prova successiva: Theodoros Terzopoulos lo chiama per un'*Antigone* prima all'Olimpico di Vicenza poi a Epidaurò. Altro grande regista, che riporta l'attenzione sul corpo, sull'agilità, sul training fisico. L'*Antigone* è un curioso esperimento in cui le due lingue, l'italiano e il greco, si mescolano. Lo spettacolo fa una tournée mondiale: Cina, Giappone, Corea.

Poi c'è il lancio cinematografico (da *La bruttina stagionata*, *La meglio gioventù a Romanzo di una strage* e *Il capitale umano*) e successivamente televisivo (i più recenti sceneggiati su Paolo VI, De Gasperi, Basaglia): nei quattro anni, che vanno dal 1998 al 2002, consolida una carriera cinematografica, cominciata un po' per caso, che è a tutt'oggi in continua ascesa, con riconoscimenti, premi, grandi consensi della critica. Ma il teatro gli rode dentro, lo incalza, lo stimola: sente di essere pronto a nuovi percorsi. «Sono sempre più convinto che i teatri, oggi più che mai, siano il luogo dove poter giocare una battaglia fondamentale per i destini culturali del nostro paese. Non mi vengono in mente altri luoghi, come il teatro, dove una comunità possa continuare a ritrovarsi, liberamente, per condividere uno spazio di pura conoscenza emotiva». Ha in mente un progetto che avvia nel 2002 e si dilata per otto anni: raccontare la trasformazione del nostro Paese, raccontare ciò che siamo, ciò che eravamo, ciò che in fondo siamo sempre stati. «Una mappa cromosomica dell'I-





talia e degli italiani, per orientarsi meglio in un presente troppo spesso buio, opaco, pericoloso». Perché è convinto che il teatro sia un luogo di memoria: «per questo il potere oggi, come sempre, è spaventato dal teatro. Perché molti italiani ricordano, non sono disposti a dimenticare, sanno che la sistematica distruzione della memoria è uno degli obiettivi più pervicacemente perseguiti negli ultimi decenni: azzerare il valore della memoria permette di dire e fare tutto e il contrario di tutto». Parte da Pasolini, il Pasolini polemico, preveggente delle lettere luterane e degli scritti corsari, il Pasolini che denuncia il genocidio culturale, l'imbarbarimento consumistico, l'uso strumentale dei media da parte di un nuovo fascismo, e vi aggiunge gli endecasillabi del poeta milanese Giorgio Somalvico che, in un romanesco reinventato, racconta il delirio dell'omicida Pelosi, in fuga da Ostia, in fuga dal "cadavere lunghissimo" che dà il titolo allo spettacolo (*'Na specie de cadavere lunghissimo*). Dunque Pasolini è il padre che deve morire per ristabilire l'ordine, l'eroe che ha peccato di tracotanza nei confronti del sistema e deve essere punito perché tutto torni come prima. Fabrizio, nella prima parte, è l'aggressivo, caustico intellettuale pronto a mettere sotto accusa una società di cui denuncia la degenerazione, operata da Chiesa e governo, dalla destra come dalla sinistra, nella seconda parte si trasforma in borgataro folle, allucinato, sguaiato, animalesco, irresponsabile, accattone violento, ragazzo di vita sgrammaticato.

Il passo successivo è Gadda: frammenti del *Giornale di guerra e di prigionia* mescolati a brani di *Eros e Priapo* e *La cognizione del dolore*. Nasce *L'ingegner Gadda va alla guerra (o della tragica istoria di Amleto Pirobutirro)*. Anche in questo caso testi non destinati al teatro, prose smontate e riordinate: da un lato, la testimonianza diretta della partecipazione di Gadda al primo conflitto mondiale, dunque battaglie, ritirata, prigionia, dall'altro, in un lessico fantasmagorico, in un reinventato fiorentino cinquecentesco, la sua furibonda invettiva contro le perversioni della dittatura fascista, che è insieme analisi della psicopatologia erotica di Mussolini e dell'altrettanto patologica attrazione del popolo italiano per figure di potenti affetti da "delirio narcistico". Dunque da Pasolini a Gadda, corsi e ricorsi storici, ricorrenza di certi vizi insopprimibi-



li del carattere nazionale, di temi, comportamenti, atteggiamenti perfettamente riscontrabili nel mondo politico italiano degli ultimi anni.

Bertolucci, complice e ispiratore

In questo lungo percorso un personaggio affianca Fabrizio: Giuseppe Bertolucci, regista di entrambi gli spettacoli, ma non solo, consulente, ispiratore, dispensatore generoso di stimoli e proposte. Lo incontra alla Rai, la favolosa Rai Tre, miracolosa oasi d'intelligenza e di seria cultura: con lui nel 1998 fa uno dei figli nell'*Ariald*a testoriana. «Quello che in Giuseppe ammiro di più, da attore, è il suo non aver mai in tasca una verità pronta ma piuttosto dieci dubbi da sparpagliare abilmente sul tuo cammino. Raramente Giuseppe ti offrirà delle soluzioni preconfezionate, sempre ti costringerà a riflettere su un ventaglio di possibilità che lentamente ti aiuteranno a trovare la tua strada». Il dialogo di Fabrizio con il suo, il nostro tempo continua con *Non fate troppi pettegolezzi*, un recital sul suicidio di Pavese con il pianista Cesare Picco e, in questi giorni, con *Gli indifferenti. Parole e musiche da un Ventennio*: insieme alla mezzosoprano Monica Bacelli e alla pianista Luisa Prayer affronta una questione "maledetta", la responsabilità degli intellettuali italiani che si sono fatti strumento della capillare opera di propaganda del regime fascista.

«Registi, attori e spettatori dovrebbero essere più esigenti con il teatro. Un brutto spettacolo è sempre, comunque, un'occasione perduta, un incontro mancato. Perché non smetto di credere che il teatro sia un luogo privilegiato d'incontro e di confronto per la polis. Un atto politico, mai "tempo libero". C'è un tempo unico, il tempo delle nostre vite: nessuno deve permettersi di decidere per noi qual è il tempo delle cose serie (che sono poi produrre, consumare) e quale quello delle cose superflue, spettacolini, concerti. Io dico: no. Hanno appestato questo paese. È il momento di riprendercelo. Torniamo a seminare per le primavere future. Coraggio. Pazienza. E luce negli occhi». ★

In apertura, Fabrizio Gifuni in in *'Na specie de cadavere lunghissimo*, regia di Giuseppe Bertolucci; nella pagina precedente, un ritratto di Fabrizio Gifuni (foto: Marco Caselli Nirmal); in questa pagina, l'attore in *L'ingegner Gadda va alla guerra*, regia di Giuseppe Bertolucci e *Diario di una strage*, regia di Marco Tullio Giordana.

TEATRO DELLA COMETA

Roma, Via del Teatro Marcello 4 - Tel. 06 6784380



dal 24 settembre al 20 ottobre 2013

www.teatrodellacometa.it

WEEK END

di **Annibale Ruccello**

con **Margherita Di Rauso, Giulio Forges Davanzati, Brenno Placido**

regia **Luca De Bei**

Roma anni '80, un quartiere di periferia. La seriosa professoressa Ida, di origine campana, tenta di vincere la solitudine: in un lungo Week End immerso nella luce di una limpida primavera, Ida dà ripetizioni a un suo studente, riceve un giovane idraulico per un guasto forse inesistente, guarda la tivù, ascolta musica, indossa abiti che la fanno sentire diversa. Ma soprattutto sogna: sogni sessuali, disinibiti, violenti, in cui proprio quei due giovani uomini assumono il ruolo di amanti e vittime. Sogni che prendono corpo... diventando, forse, reali.



ICRA Project diretto da **Michele Monetta** e **Lina Salvatore**,

raccoglie, coordina e sviluppa attività nel campo del teatro, della musica, della pedagogia nell'arte drammatica e dei linguaggi multimediali. Propone ed organizza festival, meetings, laboratori, corsi, videoforum, conferenze, dimostrazioni di lavoro, corsi di aggiornamento, produzioni teatrali e musicali.

Sono aperte le iscrizioni per l'anno accademico **2013/2014** per il biennio della **Scuola di Mimo Corporeo a Napoli** e l'**Atelier di Commedia dell'Arte a Roma**, dirette da **ICRA Project**, Centro Internazionale di Ricerca sull'Attore.

La **SCUOLA DI MIMO CORPOREO**, fondata nel **1985** ed **unica** nel suo genere in Italia, coordina tre complesse pedagogie riguardanti il movimento: **Decroux, Lecoq e Feldenkrais**. **Programma:** Mimo Corporeo, Scherma Teatrale e Storica, Vocalità secondo il metodo Feldenkrais, Maschera, Improvvisazione, Composizione.

L'ATELIER DI COMMEDIA DELL'ARTE è un punto di pura esercitazione per attori professionisti, studenti di teatro, accademie ed università. Attraverso importanti e imprescindibili pedagogie novecentesche sul corpo in azione, **l'attore potenzierà le proprie capacità creative**.

Programma: Gioco Teatrale, Maschera dimidiata, Recitazione in Versi, Improvvisazione, Iconografia Teatrale, Danza Rinascimentale.

Per informazioni: 0815782213
formazione@icraproject.it
www.icraproject.it

Città di Bassano del Grappa - Assessorato allo Sportello REGIONE DEL VENETO



www.operaestate.it
0424 524214

1981
2013
teatro
danza
musica lirica
cinema

33

OPERA ESTATE FESTIVAL VENETO

A Bassano del Grappa e nelle altre "città palcoscenico": 2 mesi di spettacolo tra ville e castelli, parchi e palazzi, piazze e musei della pedemontana veneta. Teatro, Danza, Musica (classica, lirica, jazz) e Cinema, tra avanguardia e tradizione.

Alcuni tra i protagonisti per il teatro: **ASCANIO CELESTINI, ROBERTO CITRAN, ANTONIO REZZA, NATALINO BALASSO, SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, ANAGOOR**

Per la danza: **CIE MARIE CHOUINARD, VIRGILIO SIENI, CIE VIRGINIE BRUNELLE, CIULIO D'ANNA, NATURALIS LABOR**, e in **B.motion**, dal 22 al 31 agosto tanti giovani artisti della nuova scena contemporanea italiana ed europea, tra gli altri: **ALESSANDRO SCIARRONI, MARCO D'AGOSTIN, SHARON FRIDMAN, THE LOOSE COLLECTIVE, BABILONIA TEATRI, PATHOSFORMEL, FIBRE PARALLELE, TEATRO SOTTERRANEO**, i protagonisti del **PREMIO SCENARIO 2013**.

Comune di Verona
Cultura

TEATRO ROMANO

65° FESTIVAL SHAKESPEARIANO

estate teatrale '13 veronese

3-4-5-6 luglio ore 21.15
IL MERCANTE DI VENEZIA
con **Silvio Orlando** e **PSK**
regia **Valerio Binasco**

10-11-12-13 luglio ore 21.15
MOLTO RUMORE PER NULLA
con **Francesca Inaudi**
Daniele Liotti
regia **Giancarlo Sepe**

17-18-19-20 luglio ore 21.15
RICCARDO III
con **Massimo Ranieri**
musiche **Ennio Morricone**
regia **Massimo Ranieri**

25-26-27 luglio ore 21.15
Propeller Theatre Company
THE TAMING OF THE SHREW
(LA BISBETICA DOMATA)
regia **Edward Hall**

2-3 luglio ore 21.15
Fondazione Aida
IL PICCOLO PRINCIPE
di **Antoine de Saint-Exupéry**

CORTE MERCATO VECCHIO

4-5 luglio ore 21.15
Fondazione Aida - CSS Udine
L'ACQUA E IL MISTERO DI MARIPIRA
di **Chiara Carminati**

16-17-18-19 luglio ore 21.15
Punto in Movimento / Shiftingpoint
IMPROVVISATION
parte prima

23-24-25-26 luglio ore 21.15
Teatro Scientifico - Teatro/Laboratorio
LA COMMEDIA DELL'ARTE
da canovacci originali del '500/'600

www.estateteatraleveronese.it tel. 045806648/8-5

Da Parigi verso Itaca, ultimo approdo del teatro

La stagione primaverile parigina favorisce il racconto di avventure umane, prima ancora che teatrali: il dramma dei migranti di Lampedusa e le frontiere incontaminate dello Yukon, evocate da Lina Prosa e Sarah Berthiaume, o ancora la tournée del Théâtre Aftaab, il “Sole” afghano che risplende grazie all’impegno di Ariane Mnouchkine.

di Giuseppe Montemagno

Sede privilegiata dell’impossibile, il teatro da sempre racconta ciò che non è ma potrebbe essere, ciò ch’è precluso alla ragione ma permesso al sentimento, valicando distanze incolmabili sol che si alzì il velario. La stagione primaverile parigina è stata prodiga di questi mirabolanti viaggi verso un’Itaca dell’anima, *non plus ultra* vagheggiati ma irraggiungibili, mete immaginarie perché remote ma necessarie.

Itaca come Lampedusa, per salutare il debutto alla Comédie Française della drammaturga italiana Lina Prosa. Nella versione epica eppur poeticamente misurata di Jean-Paul Manganaro, *Lampedusa Beach* racconta non già di un viaggio, bensì della sua ultima fase: una carretta di mare, partita dalle coste africane, naufraga

proprio mentre l’isola siciliana già si profila all’orizzonte, «un punto azzurro sulla costa più alta», «una piccola palma davanti la casa più vicina alla costa, si direbbe la ciocca di capelli di una regina cresciuta a latte di cocco». Shauba, una ragazza partita alla scoperta dell’Italia, inutilmente si aggrappa agli occhiali da sole, l’unico bagaglio consentito, quasi fossero una scialuppa di salvataggio. È partita seguendo i saggi consigli di Mahama, una zia che è anche la memoria storica del paese e l’accorta organizzatrice di un futuro possibile solo altrove, di là dal mare, nel paese da cui provengono le cartoline d’innomerevoli adozioni a distanza, passaporti per coscienze monde da responsabilità. Poi sarebbe stato un viaggio difficile, sotto un sole cocente, una piramide di corpi accatastati e

violentati da trafficanti senza scrupoli; quindi un primo impiego in una famiglia capitalista, poi *baby-sitter* e magari addirittura segretaria e informatica: ultimo desiderio di un Icaro pronto a farsi *hacker* per sovvertire l’ordine costituito. E invece Shauba vive la tragedia di una solitudine rumorosa, di un dramma collettivo ignorato da due continenti che – se solo una delle portentose macchine di Leonardo fosse riuscita a risucchiare tutta l’acqua del mare – sono legati l’uno all’altro da un misterioso, eppur ineludibile cordone ombelicale, un deserto di sabbia che si estende da una costa all’altra. Immobile in scena, un secchio d’acqua al suo fianco, un paio di occhiali da sole che ne occultano lo sguardo, Jennifer Decker è l’immagine stessa del rigore nel corso di un monologo in





crescendo: perché più s'immerge negli abissi, più fa emergere un grido di rivolta, squaderna una geografia (im)possibile e visionaria, che restituisce appieno il senso di una scrittura in versi, intrisa di mito perché impastata della terra e dell'acqua di un mare che non è più *nostrum* ma terribile, famelico *monstrum*. Benché difficilmente comprensibile dal pubblico francese, lo spettacolo di Christian Benedetti si chiude con un autentico, vibrante colpo d'ala: *Lu pisci spada*, dalle note di Modugno, si spegne sulle labbra di Shauba, uccisa dal pedaggio della libertà, arpiata sull'estrema spiaggia del dissenso.

Più vasto della vita

Itaca come lo Yukon, ai confini del mondo occidentale – e occidentalizzato – dove l'immaginifica, densa scrittura teatrale di Sarah Berthiaume riunisce i destini dei protagonisti di *Yukonstyle*, un quartetto di argonauti del nord, figli del sole di mezzanotte in fuga dal mondo: Yuko (Cathy Min Jung), una giapponese in cerca dell'unico luogo dove ancora non siano arrivati i suoi connazionali; Kate (Flore Babled), una Lolita alle prese con il tentativo di abortire il frutto di un incontro fugace su un autobus che attraversa il continente *coast to coast*; Garin (Dan Artus), un giovane disoccupato e misantropo che deve fare i conti con un'infanzia negata e, soprattutto, con l'assenza di una madre amerindiana, vittima delle politiche di "assimilazione" praticate nel dopoguerra; e Dad's (Jean-Louis Coulloc'h), il padre di quest'ultimo, alcolizzato e affetto da un *delirium tremens* che lo porterà a un triste quanto inevitabile epilogo. Sul palcoscenico della Colline – che sempre più si accredita, grazie alla direzione di Stéphane Braunschweig, come il teatro di ricerca più innovativo della capitale – la giovane regista Célie Pauthe ha mano particolarmente felice nell'assemblare i frammenti di una storia che, inizialmente ambientata nel monolocale disegnato da Guillaume Delaveau, progressivamente si schiude alla vastità di un territorio *larger than life*, penetrando nel passato dei protagonisti, in quei grumi di non detto che vengono esplicitati, condivisi, risolti. L'alternanza tra

introspezione e azione viene valorizzata dall'adozione di registri linguistici volutamente contrastanti: un francese letterario, poetico, abitato dal soffio panico della natura per la prima, una lingua più quotidiana e arricchita da idiotismi – americani o del Québec – per la seconda. Dall'inverno alla primavera, complice il volo di un corvo di ascendenze mitiche, questi cercatori dell'oro nell'esistenza di tutti i giorni riusciranno a ricomporre i cocci di una famiglia per caso, stelle di una notte polare che alla fine risplende limpida e consolatoria.

Ma Itaca può anche essere la porta accanto. È quanto tenta di dimostrare Philippe Minyana, una delle voci più interessanti della drammaturgia contemporanea francese, in *Cri et Ga cherchent la paix* (*Cri e Ga cercano la pace*), scritta per il talento teatrale di Christophe Huysman e Gaëtan Vourc'h – il titolo allude infatti alle rispettive iniziali – e affidata dal Théâtre du Rond-Point alle cure registiche di Frédéric Maragnani. Nel mezzo del cammino delle loro vite, i due amici raccontano una serie di vicende *on the road*, seguendo una sorta di *Stationendrama* irriverente e burlesco, liberamente ispirato ai numeri del *music-hall*. Vicino ai meccanismi della fiaba, il testo abusa però di inconcludenti *nonsense*, limitandosi a mettere in luce la *clownerie* sorniona e beckettiana dei due pur validi interpreti: troveranno la pace nel confronto con un'anziana signora che muore serenamente, con occhio disincantato sui misteri della vita.

La Cartoucherie a Kabul

Oppure Itaca è lontanissima. Per il Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine – ormai prossimo al cinquantennio di attività nella luminosa sede della Cartoucherie, nel bosco di Vincennes – coincide con Kabul, capitale dell'Afghanistan, che dal 2005 ospita dapprima uno *stage*, quindi la formazione di una compagnia, il Théâtre Aftaab en voyage (il termine vuol dire "sole" in persiano *dari*). Da allora sono nate otto produzioni, creazioni collettive capitanate da Hélène Cinque, ora regista de *La ronde de nuit* (*La ronda notturna*), uno degli spettacoli più

emozionanti e coinvolgenti finora creati sotto l'ala protettiva della Mnouchkine. Tutti afghani ma ormai naturalizzati al francese, i venti attori evocano le disavventure in cui incorre Nader, assunto come guardiano di notte in un teatro – che guarda caso coincide con la Cartoucherie e i suoi dintorni. Certo non poco disturbano le presenze esterne: un *clochard* autorizzato a venire a fare la doccia se non è (come è) ubriaco, una locataria che fa i turni di notte in un cabaret, una prostituta che capita proprio durante il collegamento con la famiglia d'origine, indignata nel constatare la depravazione dei costumi occidentali. E se si ride di cuore di fronte alla capacità di raccontare lo scontro tra le due culture, altrettanto fa pensare l'irruzione di un gruppo di migranti, che si accampa per una notte prima di transitare a Londra. Lutti e separazioni, violenze e massacri, fantasmi del passato e memorie di guerre, canti afghani, riflessioni sulla politica internazionale e sul ruolo strategico giocato dalla Francia, da sempre paese d'accoglienza («È per questa bella donna dai seni nudi che sono venuto fin qui!», sbotta uno di loro, osservando la Marianna di Delacroix) punteggiano una notte agitata da sogni, apparizioni oniriche che si profilano mentre la neve cade incessante. Occidente e Oriente si ritrovano così a convivere, sotto il pallido sole della *ghost lamp* di un teatro, tra cattedrali di valigie, maschere balinesi ed elementi scenici, la documentazione di un teatro che ha raccolto «tutti gli archivi del mondo» e ne ha fatto il soggetto di un'avventura che è teatrale e umana al tempo stesso. Per uno strano caso del destino, Nader e i suoi amici salveranno la sala da un incidente che rischia di essere fatale: e solo allora ti accorgi, con loro, che il teatro è diventato non luogo di esilio ma di asilo, rifugio e Terrasanta di un domani utopistico ma non irraggiungibile.

Come Itaca, ultimo approdo del sogno e della speranza. ★

In apertura, una scena di *Yukonstyle* (foto: Elisabeth Carecchio); in questa pagina, Jennifer Decker in *Lampedusa Beach* (foto: Cosimo Mirco Magliocca).



Tutta l'eleganza dei cinquant'anni nei Theatertreffen berlinesi

Al traguardo del mezzo secolo, la rassegna sembra non voler correre rischi, puntando su grandi produzioni provenienti dagli organismi stabili delle principali città di lingua tedesca. Con un'unica eccezione, Hebbel am Ufer e lo spettacolo *Disabled Theater*.

di Elena Basteri

In Theatertreffen, gli "incontri teatrali" più prestigiosi del teatro di lingua tedesca hanno compiuto cinquant'anni. Un traguardo importante che ha fornito l'occasione per guardare indietro e gongolarsi nei ricordi, ma anche per interrogarsi sulle urgenze del presente e sulle ambizioni e sfide future. Nato, ai tempi del muro e del Paese diviso, dall'esigenza di creare un collegamento tra il mondo teatrale della Berlino e della Germania occidentale con il resto del teatro in lingua tedesca, il festival è cresciuto e si è consolidato nel tempo diventando con la sua formula delle "dieci produzioni più degne di nota" il simbolo del teatro *established* di qualità per eccellenza. Negli ultimi anni (prima sotto la direzione di Iris Laufenberg e attualmente di Yvonne Bühren), andando oltre l'idea di vetrina di beni di lusso, il formato del festival è divenuto più articolato, includendo una serie di workshop e forum. Così nel mese di maggio

l'Haus der Berliner Festspiele si trasforma in un'officina e punto di incontro per giovani talenti (attori, registi, autori, critici, fotografi) da tutto il mondo. In particolare lo Stückemarkt, la sezione nuova drammaturgia, ha festeggiato quest'anno i trentacinque anni e per l'occasione ha commissionato a trentacinque dei numerosi autori scelti in passato una nuova pièce che è stata poi presentata al pubblico in forma di lettura scenica. Parte di questa rosa esclusiva di nomi, con un testo dal titolo *A Prelude to an End of a World*, era anche Davide Carnevali, entrato così a pieno titolo negli annali del prestigioso festival. Il rinnovamento e l'apertura dei Theatertreffen non ha interessato soltanto il suo formato ma anche la scelta, tradizionalmente effettuata da una giuria di critici, delle dieci produzioni da invitare. Se la linea prevalente è stata sempre quella di guardare alle produzioni dello Staatstheater e delle grandi città, ultimamente si è assistito a

una progressiva apertura verso produzioni di teatri più piccoli, magari di provincia e in alcuni casi addirittura indipendenti. Una tendenza che, guardando all'edizione di quest'anno, sembra tuttavia subire una battuta di arretrato. La conseguenza è che mancano grandi sorprese e che si conferma uno stile dominante "da Theatertreffen" caratterizzato da produzioni imponenti, con grandi attori e famosi registi (spesso gli stessi da anno in anno). Un teatro che nella sua perfezione non sempre tocca il cuore e rischia di annoiare.

Altra tendenza che sembra di scorgere nell'edizione 2013 è la scelta diffusa di testi tradizionali, per lo più messi in scena con atmosfere cupe e tragiche (come *Medea* dalla Schauspiel Frankfurt, regia di Michael Thalheimer; *Ognuno muore solo* di Hans Fallada, dal Thalia Theater di Amburgo, regia di Luk Perceval; *I topi* di Gerhart Hauptmann dalla Schauspiel Köln, regia di Karin Henkel, *Guerra e Pace* dal Centraltheater di Leipzig per la regia di Sebastian Hartmann o ancora *Santa Giovanna dei Macelli* di Bertolt Brecht dalla Schauspielhaus Zürich per la regia di Sebastian Baumgarten).

Due donne tormentate

In questa scia *dark* si inserisce anche *Viaggio attraverso la notte* di Friederike Mayröcker, messo in scena alla Schauspiel Köln da Katie Mitchell. La storia è quella di una donna di mezza età che, nel treno notturno Parigi-Vienna, intraprende un viaggio introspettivo complesso, si immerge nei ricordi e nei traumi dell'infanzia, prende coscienza dell'amore finito verso il freddo marito che le dorme accanto. Mitchell punta sul virtuosismo tecnico e ripropone la formula già usata per *Wunschkonzert* (Theatertreffen 2009) di adibire il palco al *making of* di un film che viene prodotto e proiettato *live* in un grande schermo, tutto sotto i nostri occhi. Teatro *versus* Cinema. Corpo *versus* immagine. La spettacolarità e il fascino di questo dualismo, peraltro già visto, non trova un solido e necessario sostegno negli attori; l'attrice principale (Juliane Wieninger) si arrocca dal principio nella stessa espressione sconvolta e impaurita, mancando di dare al personaggio le sfaccettature e la complessità necessarie.

Un altro personaggio femminile tormentato è quello di Lady Torrance (Wiebke Puls) in *La discesa di Orfeo* di Tennessee Williams, messo in scena da Sebastian Nübling (Münchener Kammerspiele). Uno spettacolo essenziale ed elegante che riesce, anche attraverso un'attenzione e una cura alla fisicità dei personaggi, a trasmettere con grande intensità il razzismo, la violenza, il sessismo e la ristrettezza mentale della provincia americana. Il ruolo di Val Xavier, lo straniero che arriva nella cittadina a sconquassare gli equilibri tenuti in piedi dall'ipocrisia, è affi-

dato all'attore estone Risto Kübar, che, con la sua androginia rock e nervosa, offre interessanti spunti di riflessione sull'idea dell'altro e del diverso.

Mantra e freak show

Un lavoro su un tema apparentemente più frivolo e leggero, quello della moda, è stato invece *Die Straße. Die Stadt. Der Überfall* (*La strada. La città. L'assalto*) scritto da Elfriede Jelinek appositamente per la Münchener Kammerspiele e messo in scena dal direttore del teatro Johan Simons. La sfida per il regista è stata quella di smitizzare la Jelinek, mettendone in scena la prosa frammentata e indomabile, imbevuta di nevrosi personali e di critiche socio-politiche, come un vaudeville. A intrattenere gli spettatori, accompagnati da musica dal vivo, un gruppo di cinque uomini vestiti da donna e la bella Sandra Hüller, l'alter ego dell'autrice, che in chiave tragicomica mostrano la morbosità e la schiavitù del consumismo.

Herbert Fritsch, ex attore di Castorf, si è invece aggiudicato il terzo invito consecutivo ai Theatertreffen con *Murmel Murmel* dalla Volksbühne di Berlino. Basandosi sul testo del 1974 del poeta e artista fluxus Dieter Roth che consiste della sola parola *Murmel* (qualcosa come "borbottare"), Fritsch mette in piedi una serata mantra di settanta minuti che fa della musicalità, del ritmo, del colore e della mimica i suoi punti centrali. Gli attori sono maschere, personaggi di fumetti, pagliacci che creano coreografie e configurazioni sempre varie.

Ma a distinguersi davvero nella rosa dei dieci prescelti di quest'anno, è lo spettacolo *Disabled Theater* del coreografo francese Jérôme Bel insieme al Teatro Hora di Zurigo e in coproduzione con gli Hebbel am Ufer di Berlino. Bel, invitato a collaborare con il teatro di attori disabili, ha scelto di mostrarli nel ruolo di se stessi. La struttura drammaturgica della serata è molto semplice: sul palco, arredato con una fila di sedie, gli attori si cimentano in una sorta di provino, si mostrano immobili al pubblico per un lungo minuto, si presentano, nominano il loro handicap, ciascuno coreografa e danza un assolo sulle note della canzone preferita. Offrono così, più o meno consapevolmente, al pubblico un *freak show* che può infastidire, commuovere o divertire. Uno spettacolo *outsider* in vari sensi che ha diviso e acceso gli animi. Per il suo ruolo in *Disabled Theater* la ventunenne Julia Häusermann si è aggiudicata il premio Alfred Kerr per la miglior prestazione come giovane attrice. Il premio 3sat è invece andato a Sandra Hüller e il premio alla carriera all'attore ottantunenne Jürgen Holz. ★

La discesa di Orfeo, regia di Sebastian Nübling (foto: Julian Röder).

Italia-Romania andata e ritorno, Myskin in viaggio con Amleto

La sinergia nata dal progetto europeo Playing Identities è fucina da alcuni anni di fecondi scambi di talenti, come testimonia la collaborazione tra Teatro Era di Pontedera e Teatro Nazionale rumeno di Cluj.

di Laura Caretti



I progetti teatrali più belli non sono quelli che si concludono con successo, ma quelli che lasciano una traccia e continuano a vivere. È il caso del progetto realizzato dal Teatro Nazionale rumeno in collaborazione con Pontedera, che ha portato alla messinscena dell'*Idiota* di Dostoevskij e di *Amleto*: due spettacoli che da mesi, dopo la prima nazionale nell'ottobre del 2012, continuano a riempire di spettatori il grande teatro di Cluj.

Ad aprile queste due produzioni sono arrivate anche da noi al Teatro Era: un viaggio di andata e ritorno che ha aperto il sipario su un esperimento di interazione e sinergia di talenti che si sta già pensando di proseguire.

Alla partenza dall'Italia ci sono due registi, Roberto Bacci e Anna Stigsgaard, e all'arrivo a Cluj una straordinaria compagnia che, ogni anno, a un ritmo vertiginoso, presenta un repertorio di spettacoli di sorprendente varietà. Ma non sono solo la bravura e la versatilità a distinguere questi attori, c'è in loro un desiderio di aprirsi a nuove esperienze e di farsi guidare, come in questo caso, da nuovi regi-

sti. Queste loro doti le avevo già viste in atto in uno stage condotto da Balletto Civile per il progetto europeo Playing Identities, promosso dall'Università di Siena (*Hystrio*, n. 4.2011). Allora tre attori del Teatro di Cluj (Ramona Dimitreu, Romina Merei e Radu Largeanu) avevano accolto con slancio la possibilità di esplorare una prossemica corporea che rompeva i confini tra teatro e danza. Emanuele Braga aveva ideato una piattaforma sospesa su dei cardini a molla, un palcoscenico instabile su cui le tre figure, ora aggregate ora divise, disegnavano la coreografia di una condizione di perenne ricerca di un impossibile equilibrio.

Un'idea che si ritrova, rielaborata, nella messinscena dell'*Idiota*. E qui, nel diverso contesto di tensioni e sbilanciati rapporti tra i personaggi, acquista una pregnanza metaforica di grande impatto drammaturgico. Vibrante e altera, Nastas'ja Filippovna, interpretata dalla bravissima Ramona Dimitreu, si muove su questa superficie inclinata, pericolosa come la sua vita. Ora sale in una posizione dominante sugli altri, ora scende per unirsi a loro in una continua oscillazione tra solitudine e coinvol-

gimento, spavalderia e infelicità, recita e svelamento di sé, finché alla fine la vediamo distesa in alto in un immobile sonno di morte. Con lei anche altri personaggi salgono su questo precario palcoscenico che avanza in proscenio nei momenti di conflitto per ritrarsi quando lo spazio scenico muta in un simbolico scenario naturale.

Tutto l'impianto scenografico è stato realizzato a Cluj, così come il piano registico di Anna Stigsgaard, radicato nel tessuto drammatico del romanzo, ma aperto alla scrittura scenica degli attori. Anche il copione – un sapiente adattamento che interrompe lo scorrere del presente con rapidi flashback e fulminanti anticipazioni dell'incombente tragedia – messo a punto dalla regista insieme a Stefana Pop-Curseu, è stato un *work in progress* che ha preso forma e voce durante le prove. Di qui, il forte rilievo che acquistano tutti i personaggi e di qui anche la coralità che, in alcune scene d'insieme, riesce a dare una visione simultanea dell'intreccio. Una coralità che affida spesso alla musica e al canto la risonanza emotiva della vicenda.

C'è una correlazione sottile che unisce i personaggi di *Amleto* e *Myskin*, giovani principi, venuti entrambi da fuori, estranei al mondo di passioni e contrasti violenti in cui sono presi. I processi creativi adottati dai due registi nei due spettacoli di Pontedera sono stati però molto diversi.

La messinscena dell'*Amleto*, diretta da Roberto Bacci, è partita infatti da una regia già sperimentata a Pontedera (*Hystrio*, n. 3.2007). Il riallestimento ha condotto così gli attori rumeni a ricreare la forte dinamica figurativa di quella precedente ideazione: una bella sfida e un grande esercizio di disciplina e di ritmo nei movimenti, nelle azioni fisiche e nella rapidità di svelamento del personaggio dietro la maschera. Che cosa c'è stato di nuovo in questo *Amleto* di Cluj? Perché a tanti è parso davvero "un altro *Amleto*"? La risposta mi sembra che vada cercata nella eccezionale pulsione espressiva che muove gli attori di questa compagnia, nella loro professionalità sempre pronta a rischiare, nella loro libera passione teatrale. ★

Una casa per il teatro italiano di scena a Edimburgo

Stefania Del Bravo ci racconta come è riuscita a trasformare l'Istituto Italiano di Cultura, che dirige nella capitale scozzese, in punto informativo e vetrina per il teatro italiano presente al Fringe.

di Maggie Rose

Inccontro Stefania Del Bravo, direttrice dell'Istituto Italiano di Cultura di Edimburgo, ai primi di maggio. In città si sentono i primi segnali dei grandi Festival in arrivo nel mese di agosto. L'Istituto Italiano, dalla scorsa edizione, è ufficialmente *Fringe venue*, ossia ospita alcuni spettacoli dall'Italia. Il direttore sta definendo il catalogo e predisponendo il materiale per la comunicazione, preparando lo *showcase* che promuoverà gli spettacoli presso Dance Base e Vincaffè, ai primi di agosto.

Cosa l'ha spinto a trasformare l'Istituto in un *Fringe venue*?

Il Fringe è la più grande manifestazione al mondo nel suo genere, e mai come oggi è importante dare visibilità all'attività degli Istituti Italiani di Cultura. Altri Istituti a Edimburgo lavorano in quest'ottica da anni, quello francese e quello danese sono esempi da seguire. Essere ufficialmente una sede del Fringe e ospitare degli eventi dà – per esempio – la possibilità di essere inseriti nel catalogo del festival, distribuito online e sotto forma cartacea a milioni di persone. Unire e pubblicizzare in questo modo le proposte italiane elimina la frammentarietà e mette più in luce la partecipazione italiana nel suo complesso.

Come funzionerà lo *showcase* italiano?

Da quest'anno ci avvaliamo di un apporto esterno per la promozione sulla stampa e sui media. A Dance Base (la prestigiosa sede edimburghese della danza contemporanea, dove alcune giovani compagnie di danza verranno ospitate grazie al supporto del Ministero dei Beni Culturali, ndr) presenteremo il nostro programma di danza, con una performance di cinque minuti per ogni gruppo, davanti a una platea di giornalisti e produttori. Per quanto riguarda le altre arti (prosa, musica, spettacoli per bambini, videoarte) la presentazione sarà fatta negli spazi di Vincaffè, molto conosciuti e frequentati a Edimburgo.

Come vede il ruolo dell'Istituto nei confronti delle compagnie italiane interessate a partecipare al Festival di Edimburgo?

Alle compagnie che mi hanno contattato e che ancora non hanno esperienza di Fringe, ma so-

no interessate a presentare un loro lavoro, ho consigliato di venire in Scozia come "osservatori" l'anno prima, respirare l'atmosfera davvero unica creata dal Festival, visitare le *venue* e vedere come risponde il pubblico. È importantissimo anche avere un'idea del tipo di spettacolo che può trovare consenso e proporlo negli spazi e nei tempi giusti. L'anno scorso abbiamo ospitato presso l'Istituto uno spettacolo di Commedia dell'Arte curato e diretto dall'attrice e regista Laura Pasetti (alcuni giovani attori proponevano degli sketches con costumi originali forniti dal Piccolo Teatro di Milano) e una mostra di maschere originali in cuoio create da Renzo Antonello. Gli sketches mimati, cantati e parlati, hanno richiamato un buon pubblico e siamo stati tutti contenti del loro successo. Un'altra scelta vincente potrebbe consistere nel presentare uno spettacolo in lingua inglese, preferibilmente con pochi personaggi e poche esigenze tecniche in modo da poter essere montato e smontato rapidamente. Un caso emblematico è stato lo scorso anno il successo di *The Shit (La merda)*, di Cristian Ceresoli, recitato da Silvia Gallerano, presso una sala del Summerhall, uno dei più accreditati spazi emergenti. Silvia Gallerano tornerà anche quest'anno, sulla scia del successo ottenuto, e noi la sponsorizzeremo volentieri.

Ha progetti futuri per quanto riguarda il Festival?

Sì, vorrei creare un premio, una sorta di "Italian Prize" aperto ad artisti stranieri e che consenta al vincitore di potersi esibire in Italia (per esempio a Firenze, città gemellata con Edimburgo e che prende parte al festival con il progetto speciale "Florence for Fringe"). Sarebbe un altro bel contributo dell'Istituto alla propria immagine e a quella dell'Italia, che poi è il nostro obiettivo finale.

Lei da anni lavora nel campo culturale. Prima di Edimburgo, è stata a Vilnius e a Mosca. Cosa significa, per lei, fare cultura?

Cultura vuol dire dialogo, capacità di interagire e di ascoltare; vuol dire porsi sempre delle domande, indagare sulla realtà che ci circonda e prendere posizione, con coraggio e con impegno civile. Se il Fringe è arrivato all'incredibile successo attuale, è stato anche per la sua capacità di porsi come momento di aggregazione, di democrazia partecipata aperta a tutti, senza alcuna discriminazione; è una fucina di idee e di progettualità. Ed è questa libertà di espressione, questa presenza attiva e propositiva che – a mio giudizio – costituisce uno dei segni distintivi della cultura vera e attuale. ★



Le mascotte del Fringe Festival 2012



Quando i teatri d'Europa si incontrano sull'autobus

Un pullmann, 28 persone (artisti, critici e operatori) provenienti da 11 paesi europei, 3500 km in otto giorni, sulle strade del Vecchio Continente: questa, in sintesi, la singolare iniziativa itinerante voluta dalla European Theatre Convention, per promuovere il confronto e lo scambio interculturale.

di **Gherardo Vitali Rosati**

Qualcuno lo chiamava bonariamente il Bus Prigione, dopo otto giorni passati a bordo attraverso nove paesi europei. Ma intanto quel pullman era diventato come un micro-continente: un osservatorio privilegiato della scena teatrale della vecchia Europa. Ad invitare critici, artisti e addetti ai lavori per trasportarli fra palcoscenici sparsi a migliaia di chilometri di distanza è stata la European Theatre Convention (Etc), la rete internazionale che collega 47 teatri di 25 diversi paesi. Dal 1988 organizza progetti comuni, ideando originali scambi tra gli aderenti. Anche una sorta di Erasmus per chi lavora in teatro: tutti gli impiegati delle strutture associate possono candidarsi per qualche mese di lavoro all'estero, e recarsi in un altro paese se qualcuno da là è interessato a partire. Lo stesso vale per il pubblico: un abbonato del teatro Metastasio di Prato, per esempio, se si trova in vacanza a Berlino, potrà chiedere un biglietto omaggio al Deutsches Theater, e magari qualcu-

no del Devlet Tiyatroları di Ankara prenderà un posto al Teatro Due di Parma. In Italia, sono questi gli unici membri della rete: dopo Parma è entrato anche Prato, da quando Paolo Magelli, che già aveva lavorato con l'Etc in altri paesi, ha preso le redini del teatro.

Qualche anno fa, la rete internazionale teatrale aveva promosso il progetto Orient Express: un treno che attraversò l'Europa, da Istanbul fino a Stoccarda, per portare spettacoli e critici di città in città. Quest'anno, per festeggiare i suoi 25 anni, l'Etc ha ripensato quel sogno e, complice la crisi, ha sostituito le rotaie con un più leggero trasporto su gomma. Un bus super-attrezzato, con internet, toilette, tavoli, puff, e un angolo bar che ha stimolato le conversazioni e fornito la caffeina necessaria a sopportare le notti (quasi) in bianco, passate però in comodi letti d'hotel. Dal 18 al 25 aprile, si sono percorsi circa 3.500 chilometri: viaggiando da Stoccarda a Zagabria, passando per Liegi (Belgio), Karlsruhe (Germania), Zurigo (Svizzera), Prato, Maribor (Slove-

nia) e Bratislava (Slovacchia). A bordo, un intenso programma di conferenze e performance animava le giornate. A ogni tappa salivano artisti o addetti ai lavori che illustravano iniziative di cui erano protagonisti, a partire dagli spettacoli che avremmo visto la sera. In ogni città si svolgevano rappresentazioni, incontri e visite-lampo dei teatri del luogo. Anche se a volte gli interminabili controlli alla frontiera croata oppure la neve sulle Alpi Svizzere ritardavano la tabella di marcia e facevano saltare qualche punto del programma.

Ricchi (a Zurigo) e poveri (in Croazia)

A **Stoccarda**, la visita dello Staatstheater ha segnato l'inizio dell'avventura. Considerato il più grande teatro d'Europa, ha tre dipartimenti – Teatro, Opera e Danza – divisi fra i due edifici principali: uno è più moderno, ricostruito dopo i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, mentre l'altro porta ancora le sembianze dell'architettura originaria, di fine Ottocento. Un complesso immenso che ospita anche i laborato-

ri scenotecnici e i magazzini di scene e costumi: decine di migliaia di metri quadri in cui anche la nostra guida, il dramaturg Christian Holtzhauer, finisce per perdersi. «Per gestire la struttura abbiamo un budget annuale di 90 milioni di euro — ci spiega — con cui si pagano le produzioni e gli stipendi ai 1.300 dipendenti, fra cui anche cantanti, orchestrali, corpo di ballo e attori». Ma anche lì non mancano le difficoltà: dopo aver speso 24 milioni di euro per dei lavori di rinnovamento, il teatro ha dovuto bloccare nuovamente le sue attività perché molte delle nuove tecnologie del palcoscenico avevano gravi problemi di funzionamento. E così per il momento gli spettacoli si fanno nella sala Nord, che era stata costruita per essere uno spazio prove. Problemi ben noti anche a **Bratislava**, dove è stato inaugurato da qualche anno lo splendido nuovo Teatro Nazionale Slovacco (Slovenské Národné Divadlo, Snd): i lavori sono durati oltre vent'anni e i costi lievitati di sei volte. Ma ora l'Snd domina la riva del Danubio con la sua avveniristica facciata semicircolare. La struttura vive con un bilancio di circa due milioni e mezzo di euro, come ci spiega la dramaturg Miriam Kičiňová che per alcuni giorni è stata moderatrice di tutti gli incontri e le conferenze sul bus. Il segreto sta ovviamente nel costo del lavoro, che in Slovacchia è uno dei più bassi d'Europa: 8,3 euro l'ora, circa un terzo dell'Italia (27,4 euro) o della Germania (30,4 euro), secondo i dati dell'Eurostat. Il teatro più ricco del tour è stato invece lo Schauspielhaus di **Zurigo**, unicamente dedicato alla prosa, che ha all'attivo 233 dipendenti e un bilancio annuale di circa 36 milioni di euro (costo del lavoro 35,1 euro, secondo i dati del governo della Confederazione Svizzera). E spesso la ricchezza delle strutture si percepisce anche sul palco. Qui, *Die Katze auf dem Heissen Blechdach* (*La gatta sul tetto che scotta*) è andata in scena con una star come Julia Jentsch — al cinema fu la protagonista de *La Rosa Bianca* — nel ricco allestimento che Stephan Pucher accompagna con proiezioni complesse e musica dal vivo. A Stoccarda *Die Revolver der Überschüsse* (*I revolver dell'eccesso*) di René Pollesch è costruito intorno a un enorme palco girevole, usato come metafora di una vita in perenne mutamento, dove nemmeno il Papa è ormai destinato a durare. E a Bratislava *Oresteia* diretta da Rastislav Ballek diventa un lavoro barocco, con molte scene che si svolgono in contemporanea, a cui si aggiungono proiezioni e musiche. Risultano più efficaci gli allestimenti più semplici. A **Karlsruhe**, Barbara Fuchs ha presentato un delizioso spettacolo per

bambini dal titolo *FrierSchlotterSchwitz*, a **Liegi** una bambina, Juliette Minon, ha rivelato uno straordinario talento in *Entre rêve et poussiere* (*Fra sogno e polvere*) del giovane David Daubresse, e lo spettacolo più bello del tour è andato in scena nel paese più povero visitato, la Croazia. Se fissiamo a 100 il Pil pro capite medio italiano, qui esso è di 61, la metà della Germania, dove raggiunge 121, mentre la disoccupazione, che da noi è dell'11,5%, lì è del 18% (dati Eurostat). Al Zagrebako Kazalište Mladih (Teatro della Gioventù di **Zagabria**) la giovane autrice e regista Olja Lozica ha diretto *Sada Je, Zapravo, Sve Dobro* (*Sì, veramente, va tutto bene adesso*), quasi interamente costruito sulle azioni e incentrato (non a caso) sul tema della povertà. Vediamo una anziana signora che tiene il cadavere del marito in casa perché non ha i soldi per il funerale, un vecchio che vorrebbe vendere i suoi denti per pagare le bollette, oppure un uomo che pensa al suicidio per i troppi debiti. Sfuggendo a una facile retorica, lo spettacolo lancia la sua denuncia in maniera poetica, senza mai perdere l'ironia.

Gli attori fanno da detonatore

Intanto a bordo si svolgevano le performance degli artisti invitati. Fra gli altri, la drammaturga tedesca Anne Habermehl — che ha già presentato i suoi lavori in sale come il Deutsches Theater di Berlino — ha interpretato con l'attrice rumena Gina Calinoiu (della compagnia del Teatro Nazionale di Craiova) un suo testo scritto nei primi giorni di viaggio. Mentre ci avvicinavamo alla frontiera slovena, le artiste han-

no dato vita ai personaggi di due donne, sedute su un bus che si avvicina a una frontiera. Una di loro vuole fermarsi: non può superare quel confine, dopo tutto il dolore che ha subito durante una recente guerra per mano di chi vive dall'altra parte. Mentre l'Europa cerca la sua unità, tornano spesso a galla i conflitti recenti, e in certe zone si fanno più forti. A Zagabria li ha denunciati con forza *Europa*, un lavoro scritto da quattro autori e recitato in quattro lingue diverse, grazie a un'equipe internazionale. Partendo dal tema dell'Unione, finisce presto per raccontare le antiche divisioni che ancora oggi ci separano.

Imprigionando su un bus 28 persone di 11 paesi diversi, l'Etc ha tentato di far dialogare qualche pezzo d'Europa attraverso il teatro, facendo incontrare giornalisti e attori, critici e registi, nella speranza che nascesse qualcosa. E se nei primi giorni le presentazioni non uscivano da un rigido confine informativo, la performance di Anne Habermehl ha scatenato accese discussioni, che hanno portato alla stesura di un documento e alla volontà di dare un seguito al tour. Il teatro ha fatto da detonatore e messo in contatto mondi lontani. Un risultato, questo, che ripaga ampiamente qualche migliaio di chilometri percorsi e una settimana di notti in bianco, nonché il budget, non trascurabile, di questo originale festival itinerante. ★

In apertura, il Teatro Nazionale di Bratislava; in questa pagina, il gruppo dell'European Theatre Convention durante lo Spring Theatre Tour 2013.



Non solo petrolio e paure nel futuro di Caracas

Nel Venezuela dell'indimenticato Chavez il teatro è vissuto come divertimento elitario, sottoposto alle leggi del mercato. Chi la pensa diversamente ne sopporta il peso, come il Festival Internazionale di Teatro, ospitato nei cinque teatri di Caracas e finanziato unicamente dallo Stato di Miranda.

di Franco Ungaro



Caracas è città di contrasti fortissimi. Città da Inferno dantesco. Te ne accorgi dalla conformazione urbanistica, perchè su colline e altipiani s'aggrappa un reticolato disordinato e variopinto di *barrios* e *ranchos*, case, casupole e catapecchie abusive, mentre a valle imponenti grattacieli si sfidano e sfilano alteri e lussuosi. Te ne accorgi dalla sua struttura sociale, da una parte i ricchi e i ceti medi con il loro benessere, uguale se non migliore che in ogni altra parte del mondo e dall'altra il *pueblo* con le sue devianze e miserie, uguali se non peggiori che in ogni altra parte del mondo. Te ne accorgi girando per strada, da una parte la polizia che cerca di assicurare l'ordine pubblico, dall'altra bande criminali che seminano morte e terrore. A Caracas 450 morti ammazzati nel solo mese di marzo e 3400 morti ammazzati nell'intero Venezuela nell'ultimo trimestre. Città nera come la paura, nera come il petrolio che qui sgorga a fiumi, nera come il futuro che l'attende. Te ne accorgi dall'arena politica, da una parte la curva occupata dai fan del carismatico e indimenticato comandante Hugo

Chavez e dall'altra la tribuna d'onore occupata dai fan di Hector Capriles Radonski. Si scambiano vicendevolmente colpi legali e illegali. Caracas è città con il culto della bellezza che diventa ossessione ed esibizione estetica: ci sono più scuole per imparare a diventare Miss Mondo e Miss Universo che per imparare l'informatica. Anche nel teatro dominano i contrasti perchè per strada noti dapprima locandine con titoli per niente allusivi come *I monologhi del culo*, *Solo per donne*, *Lo show del cazzo*, *Orgasmi* e via con trastulli e perversioni. Soltanto dopo entri negli umori teatrali più autentici e profondi, quelli alimentati da grandi pionieri di inizio secolo come Emma Soler, Teófilo Leal, Aurora Dubain, Rafael Guinand, Leoncio Martínez, Antonio Saavedra. Autori e protagonisti di un artigianato d'arte a impronta collettiva, ricordati con affetto e devozione da artisti e critici.

Ricca di traiettorie di bellezza è la storia del teatro venezuelano come quella, per esempio, di Fernando Gómez e Luis Peraza, fondatori nel 1945 del Teatro Universitario, che insieme alla Sociedad Amigos del Teatro formeranno ge-

nerazioni di attori, registi, drammaturghi. Con gli anni Sessanta, affrancati dalla dittatura di Pérez Jiménez e con l'arrivo di artisti argentini, cileni, spagnoli, uruguayi prenderà corpo e forza il grande rinnovamento delle arti sceniche con il Taller Experimental de Teatro, creato da Eduardo Gil e fortemente marcato dalla pedagogia grotowskiana con le incursioni di Ryszard Cieslak e Teo Spychalski; la Compañía Nacional de Teatro e il Nuevo Grupo guidato dalla Santísima Trinitá, i drammaturghi José Ignacio Cabrujas (ancora oggi il più studiato e rappresentato, voce autentica della *venezolanidad*), Román Chalbaud e Isaac Chocrón; il Grupo Actoral 80 diretto da Hector Manrique; l'Ateneo de Caracas, storica fucina di talenti e ancora oggi prestigioso e moderno spazio multidisciplinare.

Nel giorno della Passione

Dopo la contagiante avventura di Romulo Gallegos, scrittore divenuto Presidente del Venezuela, il rinnovamento avviene anche sul fronte letterario con la *nueva novela* di Arturo Uslar

Pietri scrittore di riferimento del realismo magico latino-americano; Salvador Garmendia, straordinario narratore di conflitti sociali e tormenti individuali e poi Guillermo Meneses, Luis Britto García, José Balza, Juan Calzadilla Arreaza, Ednodio Quintero con il romanzo *La danza del jaguar* e la generazione femminile più recente di Ana Teresa Torres, Laura Antillano, Stefanía Mosca.

A Caracas Koreja ci arriva con *Paladini di Francia* invitata dal Festival Internazionale di Teatro (XVII edizione) e dall'Istituto Italiano di Cultura, ora diretto con scrupolo e passione da Luigina Peddi. È il 28 marzo 2013, giovedì santo, settimana di Passione, per le strade la gente brucia le icone di Giuda Iscariota e s'infuoca anche l'imminente scontro elettorale.

Il 28 marzo del 1993, esattamente venti anni fa, era giorno di Passione anche per Carlos Giménez. Moriva di Aids l'inventore del Festival e fondatore della compagnia Rajatabla (spettacoli memorabili visti anche in Italia fra parola, fisicità, poesia e visionarietà) e del Taller Nacional de Teatro, direttore del Centro de Directores para el Nuevo Teatro e del Teatro Nacional Juvenil de Venezuela.

Il Festival, ora nelle mani di Carmen Ramia e Claudia Urdaneta, è dedicato all'attrice Maria Teresa Castillo amica e sodale di Giménez, lui il Rimbaud del teatro, spirito inquieto, curioso e ribelle, sognatore e nomade, audace costruttore di ponti sopra i quali sono transitati Peter Brook, Tadeusz Kantor, Els Comediants, Eugenio Barba, Berliner Ensemble, Giorgio Strehler, Paolo Magelli, Lluís Pasqual, Pina Bausch. Per molti anni, prima che esplodesse il conflitto fra Caracas e Bogotá anche per via delle Farc, prima che svanisse il sogno bolivariano del Libertador di unire in una unica nazione Bolivia, Colombia, Ecuador, Panama, Perù e Venezuela, il Festival a Caracas si alternava con quello di Bogotá, con l'accordo congiunto dei due governi. Tra desiderio di far rivivere le emozioni e la memoria del passato e voglia di guardare al futuro, l'evento ora si dipana in undici giorni intensi di spettacoli di teatro e danza, incontri e workshop disseminati nei cinque teatri più importanti della città (Teatro de Chacao, Teatro Transnocho, Teatro César Rengifo, Asociación Cultural Humboldt, Sala José Ignacio Cabrujas) con testi, registi, attori venezuelani ancora collegati al movimento degli '80-'90 e compagnie provenienti da Germania, Argentina, Colombia, Corea, Ecuador, Spagna e Italia.

Diffidare del teatro

Il maggior supporto finanziario al Festival viene dallo Stato di Miranda, governato da Hector Capriles Radonski. Nessun aiuto arriva dal governo centrale. «Ovviamente per ragioni politiche – mi dice deluso e amareggiato Luigi Sciamanna, attore, drammaturgo e regista di chiare origini italiane –. È possibile che il Ministero della Cultura qualifichi come “perniciosi” un gruppo di artisti con anni di lotta e di lavoro per la cultura della città, togliendogli l'aiuto statale? Oppure che si respinga un progetto di teatro di bambini chiamato *Progetto Azzurro* solo perchè l'azzurro è il colore dell'opposizione politica e si chieda al produttore di cambiarlo con *Progetto Rosso*?»

Di fatto il teatro oggi è nelle mani del libero mercato, che asseconda i gusti e le ossessioni di clienti in cerca di sicurezze e spensieratezze, escludendo dalla fruizione giovani e fasce sociali deboli, tenendo alto il costo dei biglietti e il costo della vita. Diffidare del teatro perchè strumento della borghesia: è il credo chavista.

Anche per queste ragioni fa presa sul pubblico, come esplicita critica alle contraddizioni del presente, lo spettacolo di Luigi Sciamanna *Il gigante di marmo* che racconta gli anni della creazione del David di Michelangelo Buonarroti a Firenze e il rapporto conflittuale dell'arte con il potere, dell'artista con la libertà d'espressione. Anche per queste ragioni non si intravede al momento una transizione verso nuovi linguaggi della sce-

na, verso un ricambio generazionale, verso la creazione di un vero sistema teatrale. Solo motivazioni ideologiche non consentono di vedere in teatro gli stessi investimenti fatti nel Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela grazie al quale migliaia di ragazzi dei *barrios* studiano musica al fianco di maestri prestigiosi, diventando essi stessi protagonisti della scena musicale internazionale. Intanto le giovani leve di attori e artisti cercano rifugio nel cinema e nella televisione, come Juvel Vielma, Christian McGaffney, Eliana Santander, Sheila Monterola, Daniel Rodriguez, Melissa Wolf, Mercedes Barrios, Elvis Chaveinte, Gabriel Agüero, Alexander Solórzano, Alexander Leterini. Saranno loro i protagonisti del domani? Sulla strada del ritorno per l'aeroporto di Caracas, gli ultimi sguardi sono a quel reticolato di case, casupole e catapecchie aggrappate a colline e altipiani, illuminate ora dalla luce e dalla bellezza unica di un tramonto tropicale, sanguinante di dolcezza e di speranza. Prima di acquistare il solito souvenir e poi decollare, il commesso in aeroporto mi fa ascoltare *Luna de Margarita* del venezuelano Simón Díaz e la fantasia corre veloce alla stanza di vetro e ai danzatori di *Pina* immortalati da Wim Wenders. Stessa musica, stessi sentimenti, stessi contrasti forti. ★

In apertura, una scritta su un muro di Caracas; in questa pagina, una scena di *Il gigante di marmo*, di Luigi Sciamanna (foto: Nicola Rocco).



G(L)OSSIP

Teatro privato (del pubblico)

di **Fabrizio Sebastian Caleffi**

«Come un autore, permettete ai personaggi del vostro teatro notturno di esprimersi» dice James Hillman, l'analista che illumina con i riflettori delle sue riflessioni tutto quel che Freud nascose sotto al divano. E continua così: «Considerate che il sogno è un intero e che ogni sua parte va ricondotta al resto. Il vecchio albero, sradicato davanti alla casa di quando eravate bambini, la diva del cinema che vi dice qualcosa che al risveglio non riuscite a ricordare, la sensazione che vostra madre morta o una donna che le somiglia vi stesse accanto a bordo di una piccola imbarcazione... tutti questi frammenti stanno insieme perché il sogno li ha uniti in un mosaico, un collage e, alla presenza di uno, si accompagna quello di tutti gli altri. Accoglietelo come un ospite, apritegli la porta di casa, dategli il benvenuto. Insegnate ai vostri figli a essere felici di aver sognato, fatevi raccontare i loro sogni a colazione, lasciando che i fantasmi della notte dividano con voi la tazza di caffè, il buon succo d'arancia. E ricordate che c'è la mancanza d'immaginazione dietro ai peggiori crimini del nostro tempo».

Dagli albori della civiltà, ben prima che esistessero altri linguaggi, vivivi o ideografici, il teatro ha fatto proprio questo: ha fatto vivere Questi Fantasmi nel sonno-sogno della rappresentazione. Poi è successo qualcosa e i civilizzati hanno smesso di sognare: la diva è ammutolita, la barchetta con vostra madre morta a bordo s'è rovesciata, il caffè s'è freddato, l'immaginazione è svanita e il crimine dei crimini s'è fatto chiamare Banalità. Già: banalità del male. Aveva dunque ragione Sartre? Non si può più narrare (e, tanto meno, quindi, recitare) dopo i campi di sterminio? No: Sartre aveva torto e lo dimostrò proprio con il suo teatro. A porte chiuse, ma a sipario aperto, una sera dopo l'altra, un sogno, o un incubo, che son poi la stessa cosa, dopo l'altro.

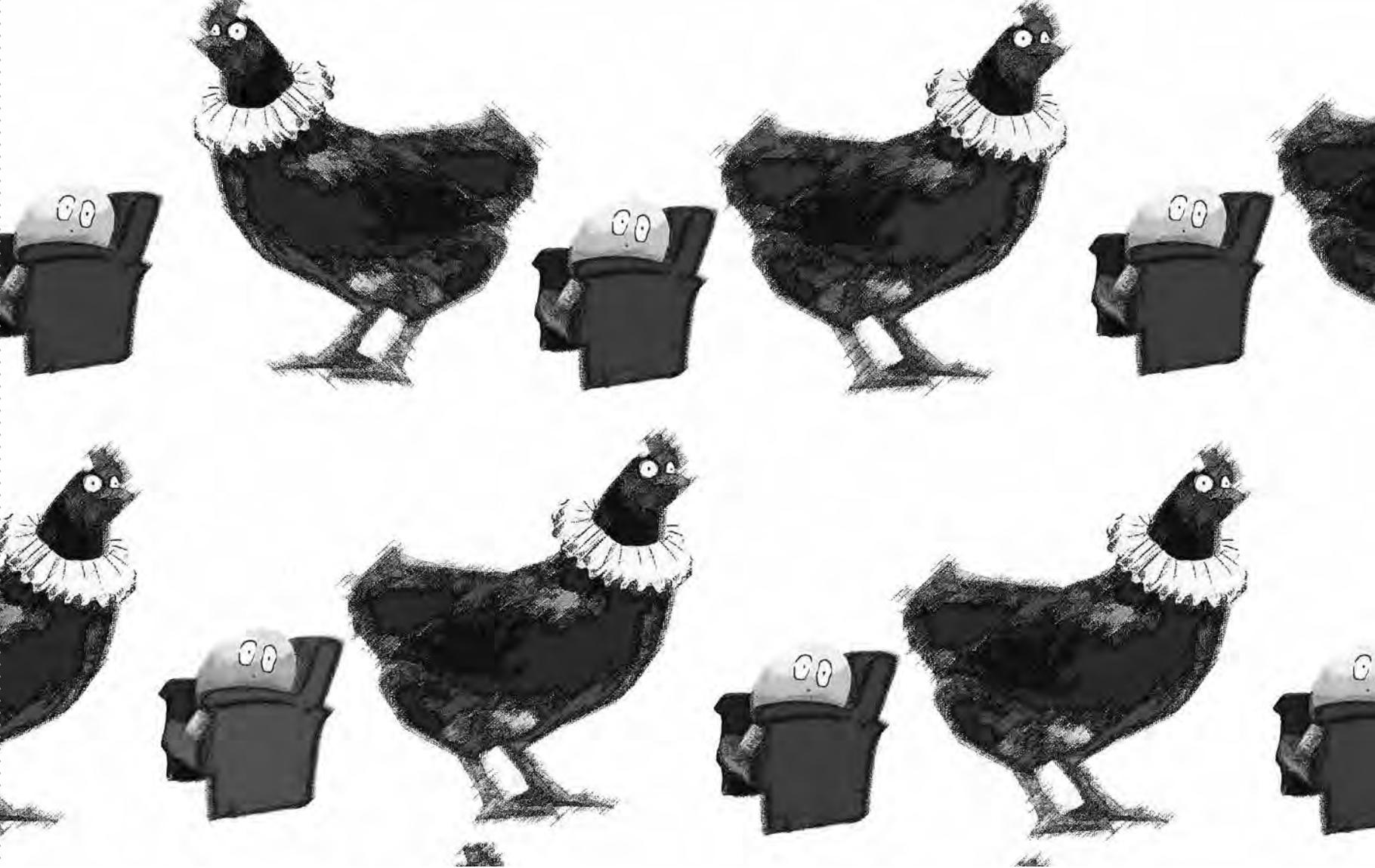
Ora, le porte dei teatri sono spalancate, ma non ci entra più nessuno: in platea, solo spettri. Gli spettri della consuetudine. Teatro e Pubblico: da quando è stato abbandonato l'investimento privato sul teatro, che si è abituato al pubblico sostentamento, trascurando il pubblico consenso e trasformando il piacere del sogno in una sorta di dovere civile (un tributo onirico, nell'accezione fiscale, non in quella di omaggio all'Es), la scena s'è privata del pubblico. E adesso non c'è

più. Sterile sarebbe replicare con statistiche: non è questione di numeri. I numeri, in sé, avulsi dalla realtà, non contano. E la realtà è che ormai gli spettatori, ancorché, in talune circostanze, presenti, sono sempre assenti. Il sogno non fa più sognare e non è più sognato: lo spettacolo fa sonnecchiare, addormentare, divagare la spettrale platea del rito canonico, una *missa sine domine*.

Cut. Stacco. Cambio di scena. «Aveva perso la sua magia. In teatro non aveva mai fallito, tutto ciò che aveva fatto era stato valido e convincente, poi gli accadde una cosa terribile: non era più capace di recitare. Andare in scena divenne un tormento. Invece di avere la certezza che sarebbe stato magnifico, sapeva che avrebbe fatto fiasco. Capì tre volte di seguito e l'ultima volta Axler smise di interessare alla gente e in teatro non venne più nessuno». Simon Axler crolla con un *Macbeth* (fate gli scongiuri!) al Kennedy Center, come racconta Philip Roth in *L'umiliazione*, il secondo miglior "romanzo da palcoscenico" degli ultimi anni: il primo in assoluto è *Il Teatro di Shabbat*, sempre di Roth. Assordante è il silenzio delle platee deserte. A chi dar la colpa? All'assistenzialismo di Stato, al taglio del Fus, agli autori, ai registi, agli attori, a Berlusconi, alle mutazioni climatiche? Quanto dista la prima oasi e quelle ombre vaganti saranno miraggi? Sei nomadi in cerca d'autore, sei milioni di spettatori virtuali? Ah, ecco: sono una compagnia, una Compagnia di Anime Morbide, vaganti nella NYC universale.

«I teatri sono tutti liberi e di attori in giro non se ne vedono più. Approfittatene, fate quel che volete, ma a me lasciate la quarta parete. I posti vuoti sono il massimo per me. Pompei? Pompei è la mia città ideale: Pompei dopo la lava, che lava via tutto il superfluo. Tutta la gente, per esempio».

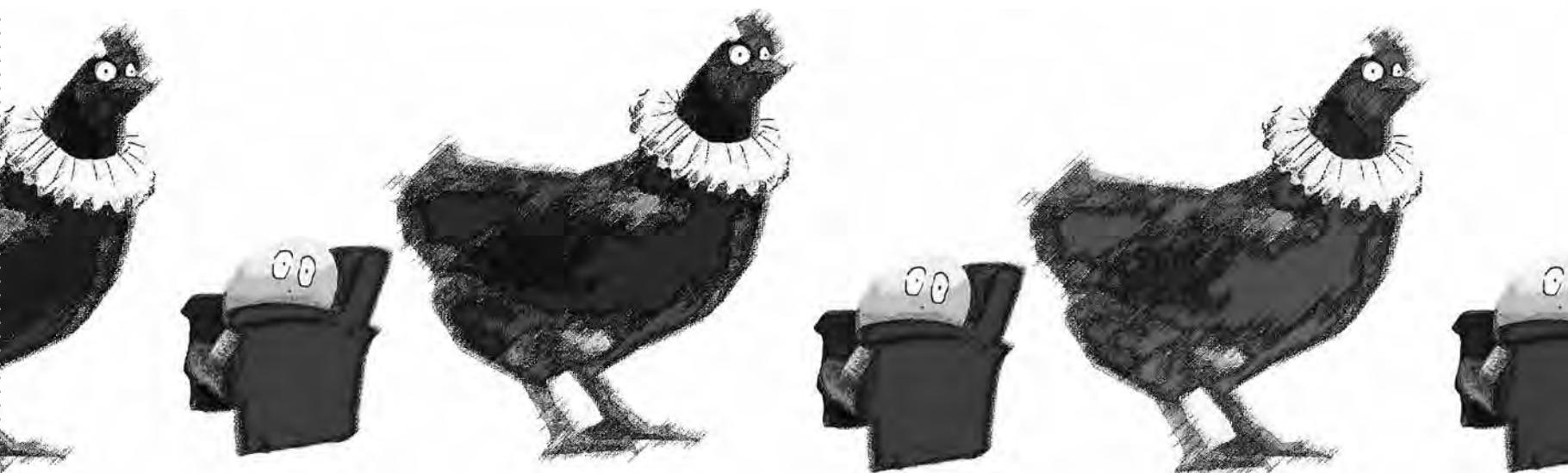
Tornano i personaggi, tornano gli spettatori, torna New York abitata, la New York di El Morocco e del Club 54 e, se vi date una mano, torna anche Milano. Tutti a cena da Sardi's, dove si va dopo la prima di un musical a Broadway! E da Sardi's o da Cracco's, all'ingresso del Primo Pagante della New Generation, tutti ad applaudire in piedi: *standing ovation*.



DOSSIER: Teatro e pubblico

a cura di Maddalena Giovannelli e Roberto Rizzente

Confinato per secoli nel buio e nel silenzio della platea, il pubblico ha saputo conquistarsi, negli ultimi anni, un ruolo di primo piano nell'economia del sistema-teatro nazionale. Condizionando da vicino le politiche degli operatori e irrompendo nella creazione, programmazione, messinscena e critica degli spettacoli, anche grazie alle nuove opportunità offerte dal web. Conoscere da vicino il fenomeno è, per molti teatri, un modo per uscire dalla crisi e superare l'indifferenza della politica. Come chiede l'Europa.





Marc Augé: il teatro come luogo di relazione

Il coinvolgimento del pubblico, tanto a livello di condivisione delle politiche quanto di sviluppo delle estetiche, sembra essere, per molti teatri, la via maestra per uscire dalla crisi dei finanziamenti. A patto però di preservare quella che è, per Augé, l'essenza del "luogo teatro": la relazione.

di Roberto Rizzente

Era il 1978 quando, per la prima volta, venne presentato al pubblico americano *Andy Warhol's Last Love* degli **Squat Theatre**. Nella terza parte della performance il pubblico si scopriva all'interno della vetrina di un negozio, nelle condizioni di spiare e a sua volta essere spiato dai passanti per la strada. Con un semplice stratagemma, e in sintonia con quanto le neoavanguardie andavano allora sperimentando – **Grotowski** e il **Living Theatre** su tutti –, gli **Squat Theatre** oltrepassavano così i confini tra "attore" e "spettatore", confondendo i ruoli e gettando il teatro nell'agone della quotidianità. Non più finzione ma, a tutti gli effetti, "realtà".

Molte cose, da allora, sono cambiate. A livello politico, oltretutto estetico. Ma l'intuizione degli **Squat** resta attuale. Perché, a fronte della crisi – economica e di linguaggio –, i teatri hanno reagito inventando nuove e più democratiche forme di partecipazione, che mettono in crisi i

valori gerarchici tributati alla visione, aprendola all'interazione, dunque all'imprevisto. Non è un fenomeno isolato: i *precarious tasks* di **Koki Tanaka**, alla Biennale di Venezia di quest'anno, sono costruiti a partire dalle reazioni dei potenziali spettatori agli input dati. In televisione, i palinsesti sono progettati, sempre più, sulle improvvisazioni dell'uomo qualunque, tramite la "televisione verità" e, soprattutto, i reality show.

L'obiettivo è sempre lo stesso: la creazione di nuove forme di socializzazione come rimedio alla crisi, in cui il pubblico possa essere protagonista e co-autore delle estetiche. E non solo grazie all'azione pedagogica degli operatori, ma agendo in prima persona, occupando uno spazio, dettando la programmazione di un teatro o, addirittura, facendosi drammaturgo e attore. "Spett-attore", potremmo dire, citando il "teatro dell'oppresso" di **Augusto Boal**. Con buona pace del mito romantico dell'artista *factotum*.

È un'urgenza, un fenomeno forse essenziale nell'era della postmodernità e del "pensiero debole", reso attuale dalla crisi dei finanziamenti pubblici, che spinge i teatri a un nuovo e più accorato appello alla comunità. Ma che corre il rischio di essere presto anestetizzato dagli appetiti "egotici" dello spettatore, trasformandosi in "moda", tendenza, usurpata dal *business*, in cui tutti, come profetizzava **Andy Warhol**, hanno diritto ai loro "cinque minuti di celebrità".

Ne abbiamo parlato con l'antropologo francese Marc Augé.

Parlando dell'odierna società globalizzata, lei ha coniato il termine "surmodernità". Una delle caratteristiche salienti è l'individualizzazione crescente dei comportamenti. Per sua natura il teatro è "luogo della relazione". Crede che in questo senso possa costituire un antidoto al presente "eccesso di ego"?

Il teatro è un "luogo" sotto vari aspetti, il luo-

go di vari tipi di relazioni: tra l'autore e gli attori, tra gli attori stessi e, in senso più ampio, tra tutti coloro che contribuiscono allo spettacolo. Tra gli attori e gli spettatori, tra l'autore e gli spettatori, tra la scena e la sala, tra gli spettatori stessi. È pertanto un luogo per eccellenza, la quintessenza del luogo. Non si può immaginare di assistere da soli a una rappresentazione teatrale. Ritrasmissione alla televisione, il teatro non è più teatro, in particolare perché non c'è più la sala, né il pubblico radunato.

La crisi ha portato al ridimensionamento dei finanziamenti alla cultura. Alcuni teatri hanno reagito recuperando il rapporto con il territorio. D'altro canto, alcuni spettatori sono arrivati a occupare i teatri, nell'utopia, forse, di una gestione diretta e partecipata delle politiche culturali. Come legge questi fenomeni? Tutte le iniziative in questo ambito sono interessanti poiché costituiscono un "segno di vita". La pratica teatrale, in tutte le sue forme, può risuscitare qualunque luogo abbandonato. Ma l'occupazione dei luoghi, da sola, non può definire un progetto.

Il proliferare delle nuove tecnologie ha dilatato i confini della comunicazione, creando una platea virtuale che stimola l'interazione con la scena. È un "ego di ritorno", figlio della crescente spettacolarizzazione della società, o la conquista di uno spazio più propizio alla relazione, preludio a una nuova e più dinamica forma di creazione artistica? Darei la stessa risposta. Non si può condannare alcuna iniziativa, ma l'idea di un'interazione organizzata con il pubblico non deve cedere alle mode del tempo, mi sembra. Lo spettatore a teatro è contemporaneamente solo e in comunione con altri. Questa dualità è eccezionale. Diffido un po' dell'intrusione nell'emozione soggettiva e anche delle apparecchiature mediatiche che sostituirebbero l'interazione immediata alla relazione, che "ha bisogno di tempo" e si iscrive nella memoria.

Specularmente al teatro, anche la critica si è trasformata. Come immagina debba sostenere la sfida del web? Come dovrebbe ripensarsi, anche per ristabilire un più equo e dinamico confronto col suo pubblico? In questo ambito, così come in altri, in primo luogo abbiamo bisogno di educazione. L'edu-

cazione richiede tempo. Le "libere opinioni" espresse sul web possono contenere il meglio e il peggio, in merito al teatro come al resto. I critici professionisti non dovrebbero esitare a trasmettere un po' di erudizione e a fare della didattica spiegando le origini, i meccanismi e le

trasformazioni del teatro contemporaneo. Non è nato per "generazione spontanea". Si deve diffidare del culto dell'immediatezza, dell'istantaneità e dell'ubiquità celebrato oggi dai media. ★

Traduzione dal francese di Simona Polvani

Per saperne di più

- AA.VV., *Il Teatro Ragazzi oggi in Italia*, Vicenza, Etna, 2007.
- Daniele Abbado, Antonio Calbi, Silvia Milesi (a cura di), *Architettura & Teatro. Spazio, progetto e arti sceniche*, Milano, Il Saggiatore, 2007.
- Luigi Allegri, *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*, Roma, Carocci, 2005.
- Roberto Alonge, Francesco Perrelli, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Novara, Utet, 2012.
- Leonardo Altieri, Marco De Marinis, *Il lavoro dello spettatore nella produzione dell'evento teatrale: un'indagine sul pubblico di teatro*, in *Sociologia del lavoro*, 25, Milano, Franco Angeli, 1985, pp. 201-223.
- Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2009.
- Harold C. Baldry, *I greci a teatro*, Bari, Universale Laterza, 1972.
- Carla Benedetti, *Il tradimento dei critici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- Mario Bianchi, *Atlante del Teatro ragazzi italiano*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2009.
- Guy Boquet, *Teatro e società: Shakespeare*, Milano, Mursia, 1972.
- Gaëlle Breton, *Teatri*, a cura di M. Albin, Milano, Tecniche nuove, 1990.
- Ivana Conte (a cura di), *Il pubblico del teatro sociale*, Milano, Franco Angeli, 2012.
- Vittoria Doglio, Elisa Vaccarino, *L'Italia in ballo*, Roma, Di Giacomo, 1993.
- Bernard Dort, *Teatro Pubblico*, Venezia, Marsilio, 1967.
- Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli, Renata Molinari, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Firenze, La casa Usher, 2001.
- Mimma Gallina, *Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Milano, Franco Angeli, 2003.
- Emanuele Garbin, *La geometria della distrazione. Il disegno del teatro e delle scene dell'opera italiana*, Venezia, Marsilio, 2009.
- Piergiorgio Giacché, *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*, Milano, Guerini e Associati, 1998.
- Piergiorgio Giacché, *L'altra visione dell'altro. Una equazione fra antropologia e teatro*, Napoli, Ancora del Mediterraneo, 2004.
- Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, 1999.
- Andrea Mancini (a cura di), *Vito Pandolfi: I percorsi del teatro popolare*, Nuova Alfa Editoriale, 1990.
- Massimo Marino, *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Roma, Carocci, 2004.
- Maddalena Mazzocut-Mis (a cura di), *Estetica della fruizione. Sentimento, giudizio di gusto e piacere estetico*, Bologna, Lupetti, 2008.
- Claudio Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Chiara Merli, *Il teatro ad iniziativa pubblica in Italia*, Milano, Led Edizioni Universitarie, 2009.
- Gabriele Micozzi, *Marketing della cultura e del territorio*, Milano, Franco Angeli, 2006.
- Arnaldo Momo, *Brecht, Artaud e le avanguardie teatrali*, Venezia, Marsilio, 1979.
- Oliviero Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano, 1975-1988*, Firenze, La casa Usher, 1988.
- Giacomo Rizzolatti, Maddalena Fabbri-Destro, *The mirror system and its role in social cognition*, Current Opinion in Neurobiology 18(2) Aprile, 2008, pp.179-84
- Richard Schechner, *La teoria della performance. 1970-1983*, Roma, Bulzoni, 1984.
- Virgilio Sieni (a cura di), *Collana "il gesto"*, Firenze, Maschietto, 2007-2011.
- Andrea Porcheddu, Roberta Ferraresi, *Questo fantasma. Il critico a teatro*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2010.
- Lea Vergine, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000.
- Claudio Vicentini, *Pirandello, il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993.
- Claudio Vicentini, *L'arte di guardare gli attori*, Venezia, Marsilio, 2007.

Sitografia

www.siae.it/Statistica.asp
www3.istat.it
www.ec.europa.eu/culture/creative-europe
www.teatridivita.it/italiano/biblioteca.html



Il volto del pubblico sempre presente nello specchio plurale della scena

Dall'Atene del V secolo al Medioevo, dalle feste rinascimentali al teatro elisabettiano, dalla Commedia dell'Arte ai *corrales* spagnoli, dal teatro illuminista, romantico e poi naturalista, la storia dello spettacolo vive del dissidio insanabile tra quanto avviene sulla scena e ciò che succede in platea. Fino al Futurismo e alla rivoluzione delle avanguardie.

di Giuseppe Liotta

due momenti di maggiore fulgore del teatro – la Grecia del V secolo e l'Inghilterra elisabettiana – non hanno avuto, nel loro tempo, il pubblico che si sarebbero meritati: non certo dal punto di vista numerico, ma da quello dell'attenzione, di una partecipazione non soltanto emotiva, vorrei dire “culturale” – avvertita e cosciente – dei fatti rappresentati. Questo per dire che una storia del pubblico a teatro, almeno per i due periodi indicati, ci potrà raccontare molto poco della affermazione e sviluppo di una particolare idea teatrale, o di una società seppure dello spettacolo, perché la dialettica fra scena e spettatori, fino a tutto l'Ottocento, soffre di un'insanabile frattura fra quan-

to accade nello spazio scenico e fuori di esso. Da una parte il mistero, l'ordine, il pensiero, dall'altra la vita materiale, il caos, l'istinto primario. Ma si tratta di due mondi troppo ravvicinati per ignorarsi reciprocamente: separati da una sottile, invisibile, linea di confine convivono in un periodo limitato di tempo nella medesima cavità teatrale, ciascuno seguendo le proprie regole, abitudini, necessità, il proprio differente scopo. Una Storia dello Spettacolo e del Pubblico deve tenere conto di questa implicita e inesorabile, forse crudele, condizione statutaria di condivisione e collisione permanente che può generare ripulse clamorose, urticanti, inappellabili, o esaltanti, splendide armonie.

Atene: i cittadini in festa

Sembra che nell'Atene del V secolo, che aveva una popolazione di circa 100.000 abitanti, un terzo seguiva gli agoni drammatici nelle varie feste cittadine: le *Lenee*, verso la fine di gennaio e le *Dionisie* nell'ultima settimana di marzo; motivi religiosi e ragioni turistiche intrecciate insieme all'evento finale della competizione danno la misura degli interessi culturali, politici e commerciali che accompagnano una intera giornata a teatro. E se erano soltanto dieci i giudici che decretavano l'autore e il corego (il regista) vincitori, dai testi tragici a noi pervenuti, ma soprattutto dalle commedie di Aristofane e Plauto, sappiamo dell'importanza delle

reazioni del pubblico sulle decisioni finali. Come scrive H.C. Baldry, «tutti si facevano giudici»: battendo le mani, fischiando, urlando, organizzando perfino delle vere e proprie *clagues*, a favore o contro gli attori e la rappresentazione, lanciando in scena olive, frutta e dolci che s'erano portati da casa, e anche i piccoli sassi che si trovavano fra i loro piedi. La modalità di partecipazione del pubblico alle feste in onore di Dioniso era anche questa: istintiva, bassa, popolare. Ma il coinvolgimento della stragrande maggioranza dei presenti che aveva, nell'età di Pericle, il posto pagato dalla tesoreria di Atene (una specie di "sovvenzione" statale per l'interesse educativo che il teatro aveva all'interno della comunità) era molto serio e profondo e lo portava a essere trascinato in quei fatti che si svolgevano sotto i suoi occhi con un piacere di visione e di ascolto che attraversava una impressionante varietà di emozioni, fino a renderlo partecipe di quei fatti narrati in "prima persona" come se fossero i suoi stessi fatti, e in qualche modo gli appartenessero. Per la prima volta nella storia del teatro il pubblico greco fa i conti col rapporto fra realtà e finzione, ricordo del passato e tangibilità del presente, con l'incontro di fantasmi con persone vere, con l'inganno della scena: la sua verità e la sua illusione. Insomma con la magia del teatro.

Medioevo: il pubblico che non c'è

Il drammaturgo e l'attore hanno così trovato il "terzo elemento", quello che mancava, con la sua variabile geografica e temporale, al testo e allo spettacolo per definire la loro inestinguibile forma ed essenza.

E se nel Medioevo essere "pubblico" significava soprattutto partecipare, essere protagonisti, o parti integranti di quei riti profani e religiosi che si svolgevano all'interno delle Chiese, o appena fuori di esse, ciò non mutava la sostanza di un concetto di rappresentazione che, in assenza di un Teatro come edificio e come idea, trovava una dimensione spettacolare inedita fuori dalla tradizione scenica spostandosi nelle vie, nelle piazze, dentro le case. Nasce l'attore-giullare gi-

rovago, alla costante ricerca di un nuovo pubblico a cui offrirsi con tecniche recitative performative anziché mimetiche: giocolieri, acrobati, danzatori, musicisti che inventano storie, intrecci amorosi per divertire e stupire gli occasionali astanti. Mentre il carattere itinerante delle **sacre rappresentazioni** presupponeva un pubblico prevalentemente di fedeli che non si permettevano nessuna distrazione, anche per non lasciarsi sfuggire alcun aspetto allegorico, o simbolico, di questa "festa per gli occhi" visivamente molto complessa in cui la "finzione" era abolita, e le azioni, anche quelle più raccapriccianti e violente, non venivano affatto simulate. I temi religiosi e l'intento fortemente "didattico" (fare proselitismo e convertire alla fede cristiana), nonché le scene di terrore e di morte, e di un "al di là" che si manifesta nelle sue forme più orribili escludevano gran parte della popolazione a partecipare a quei *Misteri*, spesso intollerabili. Se il teatro del medioevo nasce sulle ceneri dell'Impero Romano e dall'ostracismo del teatro da parte della Chiesa, la fine del "teatro medievale" è determinata, in gran parte, proprio dalla "mancanza" di pubblico.

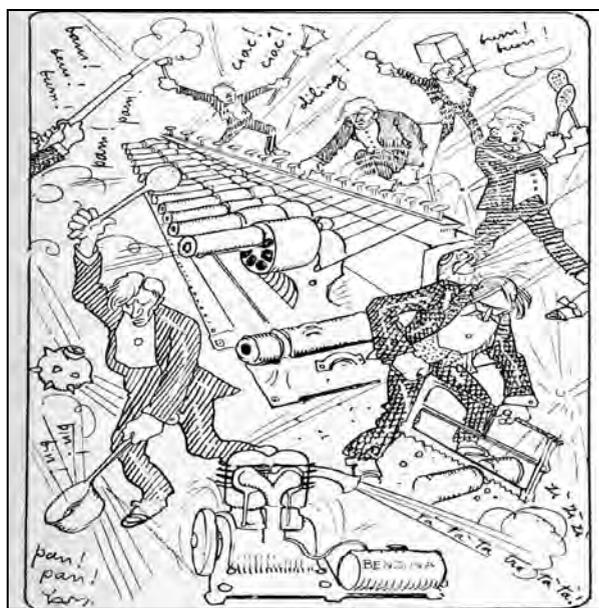
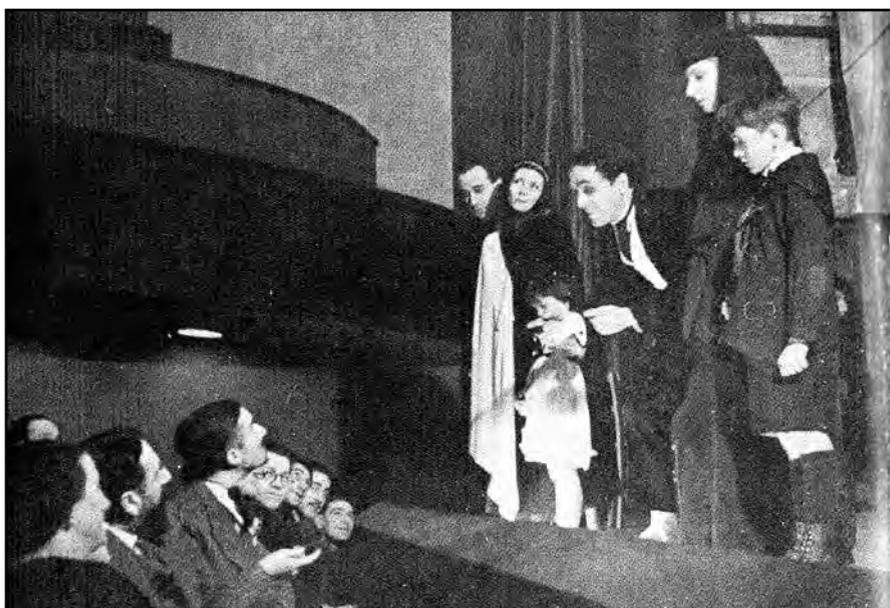
Il Cinquecento, tra politica ed evasione

Ma già agli inizi del Cinquecento nuovi generi teatrali, spesso mescolati fra loro, alla presenza di un pubblico sempre più variegato, si affermano sui palcoscenici europei. In Italia il traino a questi eventi di spettacolo è dato dalle feste per il Carnevale, dai banchetti patrizi, dalle sale di corte: il mondo di una spettacolarità popolare, contadina, mescolato con quella raffinata e "alta" del principe, dove divertimento e trasgressione diventano il fine del teatro, dove le varie classi sociali riprendono a convivere in un medesimo luogo. Con grandi successi di pubblico (Marin Sanudo, «Vi fu assai gente (...), e la scena era sì piena di gente che non fu fatto il quinto atto perché non si poté farlo, tanto era il gran numero di le persone»), e di critica, rappresentata dal trattato di Leone de' Sommi *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, dove per la prima volta si privilegia

il punto di vista dello spettatore e non quello dell'autore o del lettore: insomma, il valore professionale degli attori e la dimensione dello spettacolo "dal vivo" sono una realtà acquisita. Nel **teatro elisabettiano** la scena diventa lo spazio privilegiato dello scontro politico e sociale fra i Puritani, capeggiati da Cromwell, che nel 1642 decise la chiusura dei teatri pubblici londinesi, e la monarchia inglese. Una lotta senza quartiere contro la supposta degenerazione morale di quei tempi che trovava nel teatro un terreno fertile per svilupparsi perché i drammi e le commedie che si rappresentavano erano quasi esclusivamente rivolti a un pubblico popolare che sapeva benissimo ciò che gli piaceva, assecondato da autori come Shakespeare e Marlowe che sapevano altrettanto bene che opere scrivere per loro, e se il teatro per i Puritani serviva a riunire «vagabondi, scioperati, ladri e cozzoni, ruffiani e altri bighelloni pericolosi», Shakespeare, Marlowe e John Gay proprio quegli "straccioni" portano in scena nelle loro opere, sicuri di avere il pubblico dalla loro parte. Ci ricorda Hans Rothe: «Ogni spettacolo che si metteva in piedi era un avvenimento, perché non si poteva mai sapere quali angherie avrebbero escogitato le autorità per il giorno successivo».

A tu per tu col pubblico elisabettiano

Perché è il pubblico il principale finanziatore del teatro di questo periodo: pagando l'ingresso sovvenziona gli spettacoli. Ma anche se con l'avvento al trono di Giacomo I (1603) la famiglia reale sostiene economicamente parecchie compagnie teatrali è lo spettatore, in definitiva, che ha un ruolo fondamentale sia per la vita del teatro che per i contenuti stessi dei testi drammatici, spesso suggeriti all'autore proprio da questi spettatori-critici anche nel corso della rappresentazione. Infatti il luogo più richiesto e costoso è proprio il palcoscenico dove «membri del pubblico possono addirittura sedersi, interagire con altri spettatori e con l'azione del dramma, uscirsene con commenti». Il pubblico che frequenta i teatri londinesi,



sia quelli pubblici che quelli privati, è assolutamente eterogeneo per quanto riguarda le classi sociali dell'epoca, artigiani, studenti, aristocratici, commercianti, con una forte presenza di pubblico femminile, dalle donne più umili alle dame di corte, messe debitamente in guardia, dalla critica puritana, dal pericolo di corruzione insito negli spettacoli. Fa un tutt'uno con la rappresentazione, tanto che quando la censura si abbatte sui teatri di Londra attori e spettatori vengono giudicati «ugualmente colpevoli» perché «pur non parlando si divertono a guardare, e con la vista e il loro assenso divengono attori».

Come nel teatro greco, il pubblico elisabettiano, comunque, partecipa attivamente alla rappresentazione elargendo commenti ad alta voce, fischi, urla e risa: va a teatro per guardare, intrecciare nuove relazioni, ed essere guardato; in una parola per "socializzare", intanto che il povero Amleto si dibatte nei suoi atroci dubbi, e la testa di Bottom viene trasformata in quella di un asino.

Per strada e nei cortili

Con i Comici della **Commedia dell'Arte** il teatro diventa "di strada", gira di "loco in loco" fra città e campagne contando in tutta Europa su un pubblico di appassionati. Da una cronaca di Francesco Maria del Monaco del 1621 leggiamo: «L'avidità degli spettacoli regna anche fra gli artigiani e i contadini che accorrono, abbandonando il lavoro quotidiano; vengono in massa i servi, le matrone lasciano le case, portano con sé le figlie e fanciulle adolescenti, perché imparino cose che non hanno mai sentito, perché la fiamma della libidine le investa più rapidamente». Gli attori sono i primi a cercare un coinvolgimento "diretto" con gli spettatori, come l'Arlecchino di Biancolelli che lancia il rotolo di car-

ta della lista delle conquiste di Don Giovanni dal palco alla platea trasformandolo, come sottolineano efficacemente Alonge e Tessari, in una sorta di "ponte mobile", fra la finzione scenica e il pubblico.

Dal teatro senza edifici e confini dei Comici dell'Arte italiani, nella Spagna del Cinque e Seicento si afferma una tipologia architettonica particolarissima rappresentata dai **corrales**, cortili all'aperto di perimetro rettangolare che prevedevano un palco che nel passare del tempo diventa sempre più ampio e sofisticato, e una vasta platea fatta di gradoni tra i quali si ritaglia una loggetta riservata alle donne, mentre le stanze delle case intorno al perimetro del cortile fungevano da palchi. Una rigorosissima distinzione di spazi che separava il pubblico aristocratico e dell'alta borghesia da una platea vocante e spesso violenta riservata agli artigiani, servi e militari (anticipando in qualche maniera i teatri dell'Ottocento) che decidevano del successo o meno di uno spettacolo. Assistendo alle pièces dei grandi autori del teatro Barocco, Cervantes, Calderon, Corneille, gli spettatori prendono coscienza di una verità scenica inseparabile dall'illusione, come accadde a quel pubblico che con stupore e meraviglia segue le vicende di Clindoro attraverso uno "specchio magico" che annulla le distanze dello spazio e del tempo rendendole ai loro occhi presenti e reali, e per la prima volta lo mette di fronte al gioco del "teatro nel teatro", che sarà l'idea teatrale portante del teatro novecentesco.

La quarta parete

Il **Settecento** ha un pubblico più di "uditori", per lo più di "invitati", che di spettatori; e per loro Alfieri, Racine, Diderot, perfino Goldoni, come sottolinea bene Luigi Allegri vorrebbero «isolare l'universo rappresentativo del-

la scena da quello degli spettatori», scrivendo sostanzialmente per le compagnie di attori, e per un pubblico, come dire?, "nascosto". Ma già agli inizi dell'**Ottocento** il pubblico si prende la sua bella rivincita e diventa protagonista degli eventi teatrali, che non riguardano soltanto questioni strettamente legate alla scena ma problematiche culturali, politiche e sociali più ampie e complesse come lo scontro che avvenne fra classicisti e romantici il 25 febbraio del 1830 alla Comédie-Française mentre veniva rappresentato *Hernani* di Victor Hugo: passata alla storia come "la battaglia di Hernani", che simbolicamente fissa l'inizio del Romanticismo. Fra palcoscenico e platea non c'è nessuna divisione: fanno parte di una medesima rappresentazione.

Quarant'anni dopo ci pensa il **Naturalismo**, soprattutto con Zola, Antoine e i suoi autori preminenti, Strindberg, Ibsen, Becque a ristabilirne le distanze in quella «seconda illusione teatrale» che vuole vedere vivere «personaggi veri dentro una scena vera». Si deve al dramaturgo Jean Jullien, autore di un libro dal profetico titolo *Il teatro vivente* (1892) la definizione di quella ideale "quarta parete", «trasparente per il pubblico, opaca per l'attore» su cui si baserà, con tutte le soluzioni tentate, la ricerca teatrale del '900 teatrale. «A teatro, ogni innovazione è delicata», scriveva Zola nella sua prefazione a *Thérèse Raquin* e scopre che da questo momento bisogna fare i conti non con un pubblico come entità astratta, ma con gli individui, i singoli spettatori: «Non c'è un pubblico, ci sono dei pubblici». Ed è a questa pluralità di soggetti che si rivolgeranno gli uomini di teatro – teorici, autori, attori e registi – dei primi decenni del **Novecento** con idee, tecniche e soluzioni che riguardano anche la nostra scena contemporanea.



L'“attivizzazione” del pubblico

Fu il Teatro futurista ad annullare per primo questa distanza, ad “attivizzare il pubblico” come scrive Roberto Alonge, «facendo in qualche modo dello spettatore un attore», anticipando quell'istanza pirandelliana di mettere insieme in un'unica rappresentazione (*Ciascuno a suo modo, Questa sera si recita a soggetto*) spettatori “veri” e spettatori “finti”.

Le loro reazioni, il comportamento, il coinvolgimento o meno nell'azione scenica diventerà determinante per il futuro del teatro, del suo linguaggio, della sua espressività, del suo valore culturale e d'uso. Per questo pubblico nuovo occorre trovare forme teatrali nuove, inedite, impensabili prima e che permettano al teatro stesso di rinnovarsi, trovare altre strade alla lingua della scena. Al pubblico non si può offrire soltanto quello di cui va in cerca, assecondarlo in ciò che vuole, dargli quello che desidera; bisogna, invece, anticiparne i gusti, fargli scoprire nuovi livelli di sensibilità personali e di emozioni private e collettive: in una sala teatrale ci si ritrova insieme, ma è principalmente un'esperienza che si comincia a vivere individualmente, che non impedisce al teatro di rimanere un rito, comunque e sempre, “collettivo”.

Il pubblico non potrà certo decidere il destino di un'opera teatrale, ma quello di una serata certamente sì. Memorabile quel 10 maggio del 1921, al Teatro Valle di Roma, alla “prima” dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello portata in scena dalla Compagnia di Dario Niccodemi con un pubblico «vociante» e «infastidito» dalla novità pirandelliana e da tutte le sue «stranezze», il sipario alzato, nessuna traccia di scene, macchinisti che inchiodavano assi in palcoscenico, abiti di tutti i giorni, e infine quei sei personaggi che avanzano come fantasmi. Un vero choc, con urla e fischi di disapprovazione

e grida di «manicomio», «buffone» all'indirizzo degli attori e dell'autore che se ne stava chiuso in camerino con la figlia Lietta. Volarono anche i pugni e decisi corpo a corpo fra gli elementi più scalmanati delle opposte fazioni. Per la verità i sostenitori dell'opera, che continuava a essere recitata, erano in minoranza ma agguerritissimi come «un certo Arnaldi, scrittore e poeta, che si scaglia a catapulta dentro un palco di prima fila in cui si era asserragliato un folto gruppo di fischiatori». Lo stesso Pirandello, che volle incautamente presentarsi al pubblico alla fine della recita, come scrisse Lucio Ridenti in un suo articolo «...fuggì quella notte dal vicolo del teatro Valle protetto da Morozzi, il custode, e Nerone, il portaceste (...). Se ne accorsero coloro che stazionavano poco lontano e si portarono di corsa verso la carrozza...». Brividi d'altri tempi. Che continuano con spettacoli nati per “dividere” il pubblico non per unirlo. Sarà il caso di Visconti con la sua *Locandiera* e il *Matrimonio di Figaro*; di Luigi Squarzina con *le Baccanti* e *Cinque giorni al porto*; di Massimo Castri con *Vestire gli ignudi* e *La vita che ti diedi*; di Giorgio Strehler che, riprendendo Copeau, dichiarava: «È la collettività che modifica la realtà storica del rapporto testo-spettacolo-pubblico».

Verso uno spettatore consapevole

Nasce così quell'“atteggiamento” critico nei confronti della rappresentazione che muta la maniera di vedere il teatro, permettendo così allo spettatore di partecipare alle trasformazioni in atto nella società, cambiando se stesso e, di riflesso, il mondo.

Bertolt Brecht nel suo *Breviario di estetica teatrale* scrive: «Compito precipuo del teatro è interpretare la vicenda e comunicarla al pubblico attraverso appropriati straniamenti» ed evitare così che «il pubblico sia indotto a gettarsi

nella vicenda come si getterebbe in un fiume». Un insegnamento di capitale importanza perché da questo momento lo spettatore non sarà solo responsabile del successo o meno di uno spettacolo ma del destino di una intera società, oltre a essere un implicito co-autore della rappresentazione (B. Brecht, *Diario di lavoro*: «A teatro è il pubblico che dirige la rappresentazione»). Qualsiasi idea di teatro non dovrà più fare i conti solo con se stessa ma con un “nuovo pubblico” tutto da costruire, di cui bisogna andare alla ricerca. La nascita dei **Teatri Stabili** in Italia, i **Festival Internazionali** (Avignone, Parma, Belgrado, ciascuno con peculiari caratteristiche culturali, espressive e di partecipazione giovanile), le **politiche di decentramento teatrale** attuate dai Comuni verso la fine degli anni Sessanta andavano proprio nella direzione di “esperimento totale” che riguardava la formazione di un diverso pubblico in un teatro in cui tutto sembrava ricominciare daccapo. Sosteneva il critico Giuseppe Bartolucci: «Un pubblico-critico soltanto può e deve entrare in questa processualità» che mira a ricondurre «al corpo dell'attore e dello spettatore l'azione teatrale». In questo processo di fondazione e di crescita teatrale non sono ovviamente estranee le teorie di Artaud: («Il Teatro Alfred Jarry si rivolge a tutti coloro che nel teatro non vedono uno scopo ma un mezzo»). Con l'obiettivo di un'educazione culturale, politica e visiva che avrà ricadute straordinarie nell'affermazione di un teatro nuovo, o come viene detto, d'**Avanguardia**. La nozione di pubblico smette di essere astratta, generalista e ambigua; al contrario è molto precisa e con un obiettivo dichiarato che è quello, come scrive Gianni Toti, «di coinvolgere lo spettatore in un reticolo di linee di forza, di provocare un flusso di energie mentali dal palcoscenico al pubblico e viceversa che arrivi fi-

no all'urlo, alla reazione irrazionale, alla partecipazione viscerale, o magari all'exasperazione moralistica (...). Il pubblico non muta di ruolo ma diventa un co-protagonista essenziale per la struttura stessa della rappresentazione. Carlo Quartucci e Giuliano Scabia dopo il "caso" *Zip* in una nota sullo spettacolo sottolineano l'esigenza «di avere insieme la partecipazione razionale e la partecipazione fisica e affettiva dello spettatore e dell'attore».

La scoperta dell'altro

Intanto, dagli Stati Uniti arriva l'**happening** che si propone di eliminare la dicotomia tra la "realtà inventata" e la "realtà degli spettatori". Una forma di teatro gratuita, aperta, alogica, priva di un pubblico definito, pre-organizzato, ben sintetizzato nell'assioma di **Richard Schechner**

per il suo *environmental theatre* («Tutto lo spazio è dedicato alla rappresentazione; tutto lo spazio è dedicato al pubblico»), al quale si oppone il teatro a "numero chiuso" di **Grotowski** col suo "Teatro delle 13 File" e di **Eugenio Barba** («Più aumenti il numero degli spettatori, più inquinati il grado di comunicazione»). Si afferma una nuova idea di spazio scenico che modifica la relazione tra palcoscenico e platea, moltiplicando i punti di osservazione di uno spettacolo, come nel caso del *Principe costante* («a metà fra l'arena e la sala operatoria»), ove l'azione è vista dall'alto. La presenza non artificiale del pubblico nella nuova architettura della messa in scena cambia, sostanzialmente, i livelli di comunicazione teatrale e di percezione, a patto di creare una realtà vera (J. Grotowski: «Ad esempio, in *Akropolis* il pubblico, chiuso in una stan-

za, ove gli attori costruivano il crematorio, cominciò a piangere»). Fino a deciderne il senso, sostiene **Peter Brook**, perché è proprio dall'incontro con l'altro che nasce una nuova forma di spettacolarità. Per lui il pubblico è «l'altra persona: altrettanto vitale dell'altra persona nella conversazione o nell'amore». E contrariamente al regista polacco afferma che «ciò che un solo spettatore non vede, il pubblico nel suo insieme vede». L'arte teatrale per Brook è soprattutto un fatto relazionale per cui l'incontro con il pubblico costituisce «non la fine ma l'inizio di un nuovo processo». Fino a definirlo, riprendendo una espressione di Mejerchol'd, «il quarto creatore».

Insomma, il pubblico con la sua presenza condiziona la rappresentazione, la rende unica. Lo sa benissimo **Luca Ronconi** che con i suoi spettacoli più radicali *Orlando furioso*, *XX*, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, *Infinites*, obbliga la gente a spostamenti continui, a costruirsi egli stesso il proprio spettacolo: «La vera educazione dello spettatore dovrebbe essere questa: non tanto la conoscenza pedissequa di un certo numero di spettacoli, ma la consapevolezza della propria funzione; cioè, il problema del pubblico diventa un fatto di ideologia teatrale». E se **Carmelo Bene** "invidiava" il pubblico che andava ad assistere ai suoi spettacoli, per **Ariane Mnouchkine** l'essenziale per il pubblico e per il regista è che «lo spettacolo sia riuscito».

Oggi quel "pubblico" e quei modelli di teatro non esistono più; quelle domande («per chi, e per che cosa fare teatro») andrebbero riformulate, ma non troviamo chi potrà darci le risposte giuste, quelle che ci aspettiamo e quelle che ci potrebbero sorprendere. In attesa, vediamo tanto teatro, incontriamo tante persone, ma non sappiamo nulla né dell'uno, né delle altre; come se fossimo tutti dentro una "bolla teatrale" invisibile, molto virtuale, pronta a esplodere, o a perdersi nell'aria.★

In apertura, *Il libro delle danze*, di Eugenio Barba, 1974 (foto: Tony D'Urso); alle pagine 36-37 la prima al Teatro Valle di *Sei personaggi in cerca d'autore*, della compagnia di Dario Niccodemi, 1921; manifesto di una serata teatrale futurista; la prima dell'*Opera da tre soldi* al Berliner Ensemble e un'illustrazione di un *corral*.

Il teatro salvato dagli spettatori (critici)



Oggi, non ci resta che immaginare modelli di decrescita, speriamo felice. Il modello distributivo attuale non permette una sufficiente circuitazione delle realtà della scena teatrale indipendente; e nonostante i motivi si siano spesso analizzati, le iniziative capaci di incidere e invertire la rotta sono limitate. Con il progetto *bùxula. orientamenti ignoti*, l'indagine sul bisogno di teatro promossa e auto-finanziata da "terzo paesaggio", ci siamo interrogati sull'idea che possa esistere un rovescio del mercato convenzio-

nale fatto di reti di spettatori critici che sostengono direttamente un'artista o un'area di creatività.

I dati raccolti durante il viaggio-inchiesta, un viaggio lungo tremila chilometri attraverso i teatri di mezza Italia a bordo di un camper per incontrare un campione significativo di pubblico, sembrano confermare questa ipotesi. La riconquista di uno spazio di relazione e di discussione è fondamentale per lo spettatore di oggi: è una relazione che pare abbia sempre di più a che fare con la condivisione anche dei processi produttivi e organizzativi (e del resto già lo studioso Denis Guénoun, ragionando sul cambiamento del teatro, registrava lo straordinario numero di persone interessate al teatro ma non a frequentarlo). La suggestione non è priva di stimoli, giacché una virtuosa messa in rete di queste occasioni permetterebbe una distensione del mercato a fronte di investimenti ridotti.

Più che lagnarsi per la chiusura dei teatri, lo spettatore sembrerebbe impegnato nell'inventare nuovi modelli. Un esempio: dai dati raccolti sinora, a un primo sguardo, si nota che l'80% dei circa 1000 intervistati, alla domanda: «sarebbe disposto a sostenere attivamente le attività degli artisti emergenti?» ha risposto in modo affermativo, indicando come modalità di sostegno prediletta i modelli economici mutuati dal settore agroalimentare, come il sostegno diretto dei Gruppi di Acquisto Solidali verso i produttori in difficoltà. Ma, il progetto d'indagine *bùxula* continua.

Info: www.terzopaesaggio.org **Andrea Perini**

Dal km zero al consum-attore le nuove frontiere del marketing

La messa a punto di efficaci strategie di promozione si fonda su un'osservazione partecipata della realtà del pubblico: conoscere a fondo chi consuma teatro e le sue esigenze aiuta ad ampliare le prospettive e a vincere il rischio di autoreferenzialità.

di Giulia Capodiecì

Arte ed economia formano un ossimoro? Non necessariamente. Per esempio, il marketing viene spesso interpretato come una "tensione" dialettica tra contesto e mercato. Questa immagine non ricorda forse la *tide rope*, usata da Peter Brook per descrivere la relazione, tesa come una corda, tra spettatore e attore? Se il *focus* è lo spettatore, allora, si tratta di acquisire una nuova consapevolezza: si può avvicinare il marketing con un atteggiamento umanista, constatando che le parole chiave, private di tecnicismi, non sono molto diverse da quelle usate nel processo creativo. Relazione, ascolto, progettazione: più che applicare un insieme di regole economiche, l'operatore culturale deve imporsi l'osservazione partecipata della realtà. Proviamo a definire i 5 "must" dell'*audience development*.

Conoscere. È fondamentale analizzare il proprio pubblico ma senza ridurlo a un insieme di *target*. Mappare, anche attraverso questionari, i bisogni dello spettatore permette di stabilire quanto le proposte siano effettivamente conformi alla domanda: in questa prospettiva si muovono esperienze come il progetto Cresco o il questionario Fizcarraldo sottoposto a Bassano del Grappa per Opera Estate Festival.

Secondo Lucio Argano, *project manager* della Fondazione Perugiassisi 2019: «In passato il consumatore aveva un atteggiamento più passivo, ora gli spettatori sono diventati protagonisti. Il sociologo Fabris parla di consum-attori, coloro che scelgono e decidono, molto più volubili nei loro approcci, nei loro desideri e nelle loro capacità di scelta».

Fidelizzare. Non basta la campagna abbonamenti, il modo migliore per stimolare una risposta attiva è rendere indimenticabile l'esperienza. Come si coccolano gli spettatori? Come intrattenerli e, insieme, educarli? Se il teatro è un luogo d'incontro, lo spettatore deve essere accolto come parte di una comunità (non è un caso che nel web si parli di *community*). Per i teatri diventa prioritario il radicamento nel territorio: il milanese Teatro Ringhiera, per esempio, ha affiancato alla programmazione momenti di aggregazione e diversi laboratori, come il Campus dei Fiori dedicato ai bambini. Peter Brook, in un



messaggio al Valle occupato, sottolinea come il teatro debba offrire un luogo caldo e protetto e dove ci sia luce, se fuori è buio. Il marketing, occupandosi di cultura, deve valorizzare la vitalità e il calore dell'esperienza artistica.

Ampliare. Scardinare la diffidenza del pubblico dovrebbe essere, per un operatore, una sfida creativa. Gli strumenti sono infiniti (dai *social network*, fondamentali grazie alla velocità con cui sviluppano il passaparola, fino agli studi su abbonamenti più flessibili), ma vengono spesso usati superficialmente. La *newsletter*, per esempio, non dovrebbe limitarsi al *save the date* ma fornire approfondimenti; un esempio è quella del Piccolo Teatro che promuove le offerte ma soprattutto interviste e documenti inediti, così da alimentare la curiosità.

Antonio Lampis, dirigente del settore cultura della Provincia di Bolzano, individua nel rapporto *peer to peer* lo strumento più efficace di promozione culturale. «Per mirare lontano occorre conoscere bene i propri vicini di casa, letteralmente le persone che abitano nelle case intorno al teatro per impostare una visione del marketing a km zero. Servirebbe una specie di presentatrice *Avon* della cultura, che affascini il potenziale spettatore attraverso un dialogo diretto».

Sfruttare sia la relazione viva sia l'elemento sor-

presa è ciò che rende vincenti, per esempio, le pratiche di "guerriglia marketing", cioè l'irruzione creativa e originale nella vita quotidiana.

Formare. Molti teatri e festival attuano strategie per coinvolgere gli spettatori non solo emotivamente ma soddisfacendone i bisogni cognitivi. Oltre ai Visionari di Kilowatt Festival, vanno almeno ricordati gli incontri post-spettacolo di Danae, i laboratori e gli interventi di *live-tweet* di Altre Velocità a Vie e Santarcangelo. La formazione degli spettatori è indispensabile, per esempio, per la diffusione e la conoscenza dei linguaggi performativi contemporanei.

Aprirsi. Negli ultimi anni Le Buone Pratiche, curate da Oliviero Ponte di Pino e Mimma Gallina, sono diventate un appuntamento fondamentale per la riflessione e lo scambio tra artisti e operatori. Un altro esempio è il Giardino delle Esperidi di Scarlattine Teatro che, partendo da un paese sui colli brianzoli, ha saputo presto inserirsi in una rete europea, allargando, grazie ad alcuni progetti inediti, il proprio pubblico. È ormai evidente che non si può affrontare una situazione complessa come quella contemporanea in un clima autoreferenziale. La soluzione è quella prospettata, ancora una volta, da Lucio Argano, contro le "solitudini" e a favore di «un marketing della convergenza». ★

I numeri del teatro in Italia

Nonostante la scientificità nella raccolta dei dati, le statistiche elaborate dall'Istat e dalla Siae non riescono ancora a dare una rappresentazione esaustiva dell'offerta teatrale in Italia, indispensabile per orientare le politiche di settore.

di Fabrizio Maria Arosio

Nel corso del 2012, undici milioni e 453 mila persone sono andate a teatro almeno una volta. Sono il 20,1% della popolazione di 6 anni e più: in sostanza 1 su 5. Questa è la quota di popolazione che ha frequentato spettacoli teatrali secondo l'Istat, che – sulla base delle risposte fornite da un campione d'intervistati sul territorio nazionale – è in grado di fornire una quantificazione e una descrizione delle caratteristiche socio-demografiche del pubblico e del non pubblico dei teatri negli ultimi 20 anni (dal 1993).

Dai dati Istat, a teatro 1 italiano su 5

Secondo i dati raccolti, gli spettatori del teatro sembrano corrispondere a una "eccellenza" culturale: il 90,1% fruisce anche di altre forme d'intrattenimento fuori casa. Al contrario, nel caso delle persone che non vanno a teatro, più di 1 su 3 (il 38,6%) non ha partecipato ad alcuna attivi-

tà culturale. Inoltre, il pubblico del teatro si presenta come élite economica: il 64,8% delle persone che frequentano il teatro giudica le risorse della famiglia ottime o adeguate e solo il 34,8% le considera inadeguate. Al contrario le persone che non si recano a teatro, nel 50,9% dei casi giudicano le proprie risorse scarse o insufficienti. Detto in altri termini, la quota di persone che va a teatro è pari al 42,6% tra quelle che considerano ottime le risorse economiche della famiglia e scende al di sotto del 15% tra quelle che le ritengono scarse o insufficienti. Infine, l'interesse per il teatro appare condizionato dal contesto familiare: nel corso di un anno hanno assistito a uno spettacolo teatrale il 24,1% dei giovani di 18-24 anni; di questi il 48,2% ha almeno un genitore che è andato a teatro. Al contrario solo il 16,5% dei ragazzi che non sono andati a teatro ha almeno un genitore che ha assistito a uno spettacolo teatrale e nell'83,5% dei casi nessuno dei genitori è andato a teatro.



Com'è possibile dedurre, l'indagine dell'Istat è una fonte d'informazione preziosa e insostituibile; eppure non fornisce una conoscenza esaustiva. I dati sono stimati e, per quanto il campione sia tra i più ampi nella letteratura statistica (ogni anno vengono intervistate circa 20.000 famiglie campione, per un totale di circa 50.000 individui), sono rappresentativi al più a livello regionale e non riescono a restituire un ulteriore dettaglio territoriale, che sarebbe invece necessario per orientare le politiche di settore. I dati dell'Istat, inoltre, se forniscono una puntuale descrizione e quantificazione della domanda, non consentono di descrivere in modo adeguato l'offerta e le caratteristiche delle manifestazioni teatrali alle quali gli spettatori hanno partecipato (il luogo e il tipo di spettacolo, le modalità di fruizione, la spesa sostenuta, il grado di soddisfazione, ecc.).

La rilevazione capillare della Siae

A fornire un'informazione più dettagliata contribuisce la **Siae**, attraverso l'Osservatorio istituito nel 2006.

Secondo i dati pubblicati nell'ultimo Annuario, nel 2011 sono stati venduti 14 milioni e 269 mila biglietti per il teatro (escludendo l'opera lirica, il balletto, marionette, circo, e così via): sono 23,5 ogni 100 abitanti, circa 1 ogni 5 (lo stesso ordine di grandezza documentato dall'Istat). I biglietti venduti in un anno sono quasi il doppio di quelli dei concerti di musica leggera (7,7 milioni) e due terzi (63,3%) di quelli staccati ai botteghini degli stadi (22,5 milioni). Di rappresentazioni teatrali se ne allestiscono **81 mila** all'anno (più del doppio del numero di concerti di musica leggera, pari a 37 mila); poco meno delle partite di calcio di ogni serie (109 mila). In media si calcola che a ogni spettacolo assistono **179 spettatori** (i concerti ne fanno quasi il doppio e anche la classica ne fa di più 240). La spesa al botteghino è pari a **185 milioni di euro**: poco meno (il 90,5%) di quanto il pubblico spende per concerti di musica leggera; due terzi della spesa per il calcio (397 milioni) e un quarto di quella per il cinema (687 milioni). Per l'attività teatrale la Siae censisce **15.460 luoghi di spettacolo** (a pagamento, ma anche gratuiti); sono più del doppio di quelli per spettacoli cinematografici (7.465) e più di quelli per attività sportive (10.780). Inoltre, i dati della Siae evidenziano per il teatro una strategia opposta a quella del cinema: mentre il cinema rispetto al 2008 ha quasi raddoppiato gli spettacoli e mantenuti invariati gli spettatori (ne ha persi 1 milione), il teatro ha mantenuto invariati gli spettatori e diminuito gli spettacoli (-10%).

Ulteriori statistiche sono elaborate dalla Siae a partire dagli archivi gestionali, raccolti dagli oltre 650 uffici dislocati sul territorio nazionale e sintetizzati nelle pubblicazioni periodiche dell'**Osservatorio sullo spettacolo**. Il

pregio di tale fonte è la potenziale esaustività. Per le finalità istituzionali di tutela del diritto d'autore, sarebbe in grado di mappare tutte le manifestazioni teatrali allestite in Italia e di intercettare i flussi di pubblico corrispondenti, sulla base dello sbigliettamento.

La Siae dispone, dunque, di una base dati analitica e capillare, interrogabile secondo diversi parametri: territoriali (regione, provincia, comune); temporali (anno solare, mese, trimestre, mese); tematici (ingressi, numero di spettacoli, partecipanti, presenze, spesa al botteghino, spesa complessiva del pubblico, volume d'affari) e descrittivi (genere di manifestazione, tipo di spettacolo, tipo di luogo dello spettacolo, locali per fascia di capienza, ecc.).

I limiti dei dati Siae

Caratteristica di tali dati è però la rispondenza esclusiva alle esigenze amministrative della sorgente che li ha generati. Di conseguenza le unità di rilevazione adottate, le definizioni assunte, le categorie descrittive e i criteri di analisi utilizzati risultano predeterminati, sono esposti a discontinuità nel corso del tempo e non corrispondono necessariamente alle esigenze informative degli utenti: i soggetti istituzionali, territoriali o locali, gli istituti universitari o di ricerca, le associazioni di categoria, le imprese o i soggetti privati che operano nel settore teatrale.

Su questo fronte, la Siae ha tentato di **targettizzare** i dati a seconda della committenza. Tuttavia resta un limite invalicabile che è dato dalla rigidità originaria dell'informazione raccolta e, per certi versi, dalla limitata flessibilità e trasparenza del processo di produzione del dato.

Se, pertanto, tra le qualità oggettivamente attribuibili a tale fonte si possono indicare: la rilevanza delle informazioni e la pertinenza dei concetti statistici utilizzati; l'accuratezza nella rappresentazione dei fenomeni osservati attraverso i valori statistici prodotti; la tempestività nella divulgazione dei dati prodotti, in termini di puntualità e regolarità nell'osservazione, raccolta e diffusione delle informazioni; restano però margini di miglioramento, rispetto ai requisiti previsti per le fonti della statistica ufficiale, in termini di: confrontabilità, intesa come capacità di garantire la coerenza e la comparabilità nel tempo e tra domini tematici diversi attraverso relazioni chiare e verificabili tra corpi di dati; accessibilità dei metadati e completezza delle informazioni disponibili sulle modalità di raccolta e sulle metodologie utilizzate per il trattamento dei dati.

Le statistiche ufficiali, infatti, devono essere presentate con indicazioni chiare e complete sulle modalità di produzione, in modo da consentire agli utenti una corretta valutazione, indispensabile per poter apprezzare, attraverso i numeri, le caratteristiche e il ruolo del teatro in Italia. ★

Nuovo pubblico cercasi: la rivoluzione del web

Per far fronte alla crisi dei finanziamenti pubblici, molti teatri investono in una nuova e più proficua relazione col proprio pubblico, sfruttando i ritrovati della tecnologia digitale e in linea con le direttive della Commissione Europea.

di Giovanni Sabelli Fioretti



In tempi di *crowdsourcing* e di *crowdfunding* anche i grandi *player* che sostengono tradizionalmente il teatro si sono posti la domanda: come si può innovare il finanziamento al teatro nella direzione di una sempre maggiore sostenibilità del sistema?

È nato così quel filone di ricerca e di *policy making* cosiddetto di *audience development* o *audience building*. Il senso è chiaro: non ci sono più i grandi finanziatori, gli enti pubblici si ritraggono, rimane solo il pubblico pagante, stabile nei numeri, ma che invecchia progressivamente. Come assicurarsi dunque che il pubblico continui a frequentare i teatri e che si rinnovi nel corso del tempo? Ci troviamo di fronte a un'astuta operazione di marketing culturale, verso la quale si stanno muovendo tanto i finanziatori pubblici come l'Unione Europea, con il nuovo programma settennale **Creative Europe**, quanto i privati, come per esempio la **Fondazione Cariplo** in Lombardia con il bando "Avvicinare nuovo Pub-

blico alla Cultura", ma anche, muovendo timidi passi, il **Mibac**, partecipando al progetto Space 2.0 (Supporting Performing Arts Circulation in Europe), dedicato anche a sostenere la sfida della "creazione di nuovi pubblici". Il senso di questo articolo, dunque, potrebbe essere, oltre a quello di dare una panoramica sul senso e la necessità dell'*audience building* nelle politiche di finanziamento alla cultura, di invitare gli operatori a creare nuovi rapporti col proprio pubblico, o a rinforzare quelli esistenti. Basta aprire una pagina facebook e un canale twitter? È sufficiente inviare coupon e promozioni via e-mail? Organizzare cine-forum, dibattiti e incontri con gli artisti?

L'audience development

Secondo la Commissione Europea no: è necessaria una **radicale trasformazione del luogo "teatro"**. Il pubblico dovrà entrare nei prossimi anni nei luoghi della cultura non più come spettatore, ma come partecipante attivo. Per far ciò è neces-

saria un'attenta analisi del proprio pubblico, come già ha fatto il **Bassano Opera Festival**, tramite la Fondazione Fitzcarraldo. Ma anche questo non basta. Occorre innovare anche nei processi organizzativi, per coinvolgere il pubblico in inedite esperienze e legarlo a sé indissolubilmente. Come fa notare la commissaria **Androulla Vassiliou** nella presentazione del convegno "European Audiences: 2020 and beyond" che si è svolto nell'ottobre 2012 a Bruxelles: «l'*audience development* è un concetto relativamente nuovo, ma già da tempo alcune organizzazioni culturali hanno stabilito un dialogo attivo con il proprio pubblico». Ne conoscete nel panorama italiano? Sicuramente viene in mente il **Kilowatt Festival**, la cui programmazione è decisa dai cosiddetti "Visionari", gli abitanti di Sansepolcro che ogni anno selezionano i video che le compagnie mandano, sotto la guida del comitato artistico del Festival. Se Kilowatt è un classico esempio di un'*audience building* che si focalizza sul rapporto con

il territorio di riferimento, esiste tutto un altro filone, che preferisce appoggiarsi all'extra-territorialità della rete.

Ann Branch, capo unità all'interno dell'Eacea (Education, Audiovisual and Culture Executive Agency) sostiene che «la rivoluzione digitale ha aperto illimitate possibilità per gli operatori culturali – dalle mostre interamente on-line di alcuni musei, allo *streaming* via web di concerti o performance dal vivo che ampliano su scala globale l'audience di eventi che sarebbero altrimenti fruiti solo localmente o in luoghi con limitate infrastrutture culturali». Un esempio è “Robots and avatars” (www.robotsandavatars.net), dei britannici **body>data>space** (www.bodydata-space.net). Un progetto che intende ragionare criticamente sui confini tra età (giovani e adulti) e saperi (arte e scienza), facendo sperimentare al pubblico la realtà virtuale e aumentata e facendogli conoscere i “collegi e compagni di giochi del futuro”.

Tra on-line e off-line

Naturalmente molto più spesso la tecnologia è solo uno strumento, ma che, se usato creativamente, porta a risultati sorprendenti. Il *blending*, cioè la fusione tra *on-line* e *off-line*, è ormai il requisito fondamentale dei progetti culturali sostenuti dall'Unione Europea ma anche da finanziatori locali che intendono stare al passo coi tempi. Alcuni esempi?

Nel campo delle arti performative troviamo il progetto *Crowd sourced creativity*, di **Commons for Europe** (www.commonforeurope.net), finalizzato alla connessione delle comunità locali al teatro anche attraverso il web, rendendo i cittadini partecipi e decisori in merito al processo artistico delle compagnie teatrali.

Un altro esempio di *blended audience development* è il **Festival Exchange Radical Moments** che, oltre a porre il proprio pubblico in contatto con esperienze “fisicamente” radicali – prendere il tè e i biscotti in incontri a tu per tu con gli artisti del festival – ha proposto lo *streaming* web di tutti gli eventi, un uso molto efficace dei blog, delle *chatroom* e dei media sociali. Infine è utile menzionare due casi di strutture stabili che hanno fatto della ricerca sull'*audience building* uno dei propri elementi precipui: il Na-

tional Theatre Wales e Modul-dance.

Il **teatro nazionale di lingua inglese del Galles**, privo di sale teatrali, ha deciso di puntare sul rapporto con le comunità locali, generando delle *assembly* che discutono di problemi reali (è giusto che la libreria del paese diventi un supermercato, per esempio?) e li traspongono in pièce teatrali. Il territorio del Galles è stato idealmente suddiviso in quattro macro-aree, e per ogni area il National Theatre Wales finanzia una produzione, scelta attraverso un meccanismo di voto on-line e interpretata dagli abitanti stessi della comunità locale.

Modul-dance, invece, è l'unica “casa della danza” in Spagna, con sede a Barcellona. La sfida è quella di mobilitare il proprio quartiere, non certo centrale nella capitale catalana. E fa questo impiegando tanto mezzi on-line (blog, video di approfondimento sulle performance e gestione della community on-line), quanto mezzi off-line

(proponendo performance nelle case del quartiere che siano visibili dalla strada, oppure nelle biblioteche).

I progetti menzionati non sono tutti finanziati dall'Unione Europea. Sono tutti esempi del fatto che, a prescindere dal finanziamento, è ormai avvertita uniformemente la necessità di innovare non solo nella proposta artistica, ma anche nel modo in cui le proposte artistiche vengono fruiti. Il processo dell'*audience development* non è una strada a senso unico: se intrapresa con convinzione può generare valore non solo per il pubblico, ma anche per l'organizzazione stessa, che ne risulterà trasformata. Le compagnie e i teatri possono creare nuove relazioni con i propri pubblici, e allo stesso tempo trovare nuove direzioni e approcci nella propria arte. ★

In apertura, *Robots and avatars*, dei **body>data>space**.

Piccoli spettatori crescono: il Calabrone Critico

Cristina Gazzola, con il progetto “Calabrone Critico” lei vuole trasformare i bambini in critici: ma è sicura che sia giusto?

Il “Calabrone Critico” nasce come un metodo per tentare di far nascere nei giovani la passione del teatro. Il gioco del critico teatrale è quindi funzionale a trasformare l'apparente passività dello spettatore, percepita dai teenager come inutile, in un tempo di ascolto necessario all'espressione della propria identità e del proprio punto di vista. Il progetto **Calabrone Critico** non vuole creare critici teatrali ma formare spettatori attivando in essi nuove competenze e consapevolezza, in un ambito socializzante.

Come si svolgono gli incontri? Chi coinvolgono?

Gli incontri si svolgono nelle classi, dalle elementari alle superiori, come un vero spettacolo interattivo in tre atti e per tre personaggi: l'attrice, il filosofo e il critico. L'attrice irrompe in classe mentre il filosofo inizia la riflessione sul “Cosa mi piace quando vado a teatro?”. Con l'aiuto di una videoproiezione ripercorre alcune caratteristiche del teatro iniziando a consegnare un linguaggio. L'attrice ha ovviamente la passione per il teatro ma non sa rispondere alla domanda centrale: “Perché uno spettacolo le piace oppure no?”. Si raccolgono gli spunti e le domande aperte che troveranno soddisfazione solo con il ritorno del critico teatrale nell'ultimo atto.

La seconda fase prevede la partecipazione e il coinvolgimento dei bambini: con quali meccanismi?

Ai ragazzi che hanno partecipato ai laboratori viene consegnata una tessera che raccoglie una selezione di spettacoli offerti dalla stagione teatrale del territorio e che dà diritto a un ingresso a prezzo facilitato. Di ogni spettacolo dovranno effettuare una critica che verrà messa on line sul sito di un quotidiano locale e sul sito del festival **Segni d'infanzia**, nonché twittata e comunicata via Facebook. Alla fine i ragazzi che avranno realizzato critiche adducendo in generale il maggior numero di argomentazioni saranno scelti per un viaggio come critici teatrali presso un festival internazionale.

Il progetto è sostenuto da Fondazione Cariplo: con quali obiettivi? È un'esperienza riproducibile da altri?

Credo che il progetto Calabrone Critico sia decisamente un “format” riproducibile. Stiamo infatti lavorando alla strutturazione del “**Calabrone Critico europeo**”: coinvolgerà alcuni festival europei che applicheranno il metodo per aumentare l'età dei loro spettatori di riferimento. Inoltre alcune realtà ci stanno chiedendo di modulare il progetto in collaborazione con la loro programmazione, perché la rete dei calabroni può e deve crescere. **Info: www.segnidinfanzia.org**

Spettatori si diventa, col teatro ragazzi l'eterna gallina dalle uova d'oro

Fin dalla nascita negli anni Settanta, il teatro ragazzi mantiene un legame stretto con chi lo segue. Anche oggi, nonostante abbia in parte smarrito la carica innovativa, vanta significativi risultati al botteghino e rappresenta un target non trascurabile.

di Mario Bianchi



Nel condurre un'accurata analisi sul rapporto che esiste tra pubblico e teatro, spicca subito il fatto che l'unico teatro che ha nella sua denominazione il pubblico di riferimento sia il teatro ragazzi. I termini teatro-ragazzi, teatro ragazzi, teatro per ragazzi, teatro per l'infanzia e la gioventù, infatti, contengono sempre il nome del fruitore a cui la scena è destinata. Un fruitore, di solito, diviso per fasce di visione che si consumano dai 2 ai 18 anni.

Tale denominazione nacque storicamente in Italia all'inizio degli anni Settanta, direttamente dall'animazione nelle scuole, dalla quale, giocoforza, scaturì il lavoro sul palcoscenico, con un teatro che esprimesse direttamente tutto l'immaginario così bene testato in classe. Fu chiaro, da subito, che ciò si faceva per educare gli spettatori di domani, ma soprattutto dell'oggi, perché i bambini sono a tutti gli effetti persone già dotate d'individualità, con forme di linguaggio e cultura propri. E, aggiungiamo noi, irripetibili, che non possono essere bamboleggiati o resi in caricatura.

A partire da quegli anni nasce un vero e proprio movimento che risponde a meraviglia alle istanze del teatro di ricerca e alle esigenze di cambiamento espresse dalle nuove generazioni. Quale teatro poteva distruggere gli schemi prestabiliti se non il teatro ragazzi, aprendosi a un pubblico mai preso in esame, uscendo dagli spazi paludati, rompendo la quarta parete, cercando costantemente linguaggi nuovi, promuovendo il teatro di figura al rango che gli compete?

Nascono, così, centinaia di compagnie specializzate che

inondano non solo i teatri ma anche le scuole, le biblioteche, gli asili, andando a cercare un pubblico nuovo e creando un mercato autonomo, dalle mille diramazioni, sempre coinvolgendo le regioni, i comuni, le provincie che vedevano nel teatro per la scuola un arricchimento culturale proficuo e dai costi limitati. Ed ecco spiegato, allora, il successo di un genere di spettacolo davvero democratico, accessibile a tutti, direttamente collegato con la scuola: gli insegnanti più sensibili conoscono le compagnie, le metodologie dei singoli spettacoli, le loro molteplici esigenze, e sanno proteggerle, organizzando e disponendo il pubblico all'occorrenza.

Non sono sempre lineari i meccanismi che portano alla scelta di uno spettacolo. Molto spesso, questa è mediata dagli insegnanti tramite apposite schede, il più delle volte per esigenze didattiche. In altri casi è condizionata dall'organizzatore, anche lui teatrante, su cui pesano, a dire il vero, le logiche degli scambi.

Capita, tuttavia, che sia il pubblico a decidere. È il caso delle recite domenicali, frequentate dai bambini, insieme al papà, la mamma e la nonna. Sono nate e vivono, a questo proposito, delle vere e proprie case del teatro ragazzi, come quella di **Torino**, che in 7 anni ha raccolto **256.000** spettatori con due sale sempre in funzione, o il **Teatro al Parco delle Briciole**, che accoglie nelle tre sale ogni anno più di **20.000** bambini. È indubbio che una politica di questo genere rappresenti un vero baluardo per misurare la forza del teatro ragazzi, che è, o dovrebbe essere, un "teatro popolare di ricerca", in grado di parlare a tutte le generazioni.

Oggi, il teatro ragazzi sembra aver perso molta della sua carica innovativa; raramente gli spettacoli scandagliano con efficacia il mondo degli adolescenti (ma qui la colpa è degli insegnanti, troppo spesso legati a Pirandello o Goldoni). Rimane il fatto che un teatro così concepito è una delle poche occasioni rimaste ai ragazzi per vivere e confrontare le proprie emozioni dal vivo, contro la mercificazione dei linguaggi e lo strapotere delle immagini di tutti gli altri mezzi di comunicazione.

Si è calcolato che il **teatro ragazzi** oggi raggiunga le 600.000 unità, che, assommate alle 400.000 delle domenicali, sempre in aumento, arrivano a toccare **un milione di spettatori**, nonostante i correttivi della legge Gelmini e gli scioperi bianchi degli insegnanti, che rendono sempre più difficili le uscite da scuola. Un pubblico e un bacino di operatori a esso collegato, dunque, ragguardevoli, di cui è impossibile non tenere conto. ★

I colori dell'acqua, di Teatro Testoni-La Baracca.

Dal Gratosoglio al Quarticciolo il riscatto delle periferie

A Milano e a Roma le realtà che operano in zone decentrate e periferiche lavorano per il coinvolgimento del pubblico e il radicamento sul territorio, tra risorse esigue e politiche culturali discontinue.

di **Maddalena Giovannelli e Graziano Graziani**

«Il teatro è il migliore strumento di educazione culturale a disposizione della città», scriveva Paolo Grassi sull'*Avanti!* nel 1946. La riflessione di Grassi – mai così attuale – dovrebbe essere la parola d'ordine nelle zone periferiche delle grandi città: dove il tessuto urbano si sfilaccia e le offerte culturali scarseggiano, il teatro può davvero fare la differenza.

Esemplare, in questo senso, è il caso di **Milano**. Dal Gratosoglio a Niguarda, da via Padova a Sesto San Giovanni, esiste una vera e propria città clandestina che vive (o sopravvive) raccogliendo e offrendo stimoli culturali, e cercando di diffondere teatro. Per queste realtà, la sfida del pubblico è doppia: convincere gli spettatori dei teatri più istituzionali a fare qualche fermata in più di metropolitana ma anche, e soprattutto, farsi conoscere e amare dalla comunità della zona.

Non è affare da poco. Il coinvolgimento del pubblico sul territorio richiede tempo e pazienza: è un'attività quotidiana che va misurata con le specificità del luogo e che difficilmente trova posto sulle pagine dei giornali. **Massimo De Vita**, che ha fondato il suo **Teatro Officina** nella multietnica via Padova, porta avanti dal 1973 un dialogo ininterrotto con biblioteche, scuole, centri anziani della zona. **Renato Sarti** si impegna dal 2001 ad attrarre il **Teatro della Cooperativa** il pubblico del quartiere Niguarda con spettacoli fruibili e popolari e qualche comico di successo. A Gratosoglio, l'**Atir** "invade" lo spazio pubblico antistante al teatro (tradizionalmente luogo di spaccio, e ora colorato da una miriade di fiori) con festival, mercatini, laboratori per bambini, mentre il **Pim Off** propone ingressi scontati, gruppi di visione per le mamme e collaborazioni con associazioni già radicate sul territorio.

Le istituzioni non sembrano comprendere a fondo l'importanza di simili iniziative per la riqualificazione delle zone e per la formazione di comunità coese: accanto ai pochi finanziamenti pubblici, a sostenere le realtà che operano nel territorio lombardo è, in molti casi, **Fondazione Cariplo**. Ma cosa accadrebbe se queste sovvenzioni venissero meno?

Altrettanto incerto è il futuro dei teatri di periferia a **Roma**. Il progetto dei "teatri di cintura" (espressione presa in prestito dalla Francia e che include **Teatro Quarticciolo** e lo spazio di **Tor Bella Monaca**) non è mai veramente decollato. Dapprima si è creduto che bastasse portare il "volto noto" per avere una buona risposta di pubblico: dall'incontro con Leonardo di Caprio programmato dalla Festa del Cinema nello spazio di Tor Bella Monaca, fino all'assegnazione della direzione artistica (ovviamente solo nominale) a volti noti come Michele Placido, Valerio Mastandrea, Paola Cortellesi. In una seconda fase, i teatri di cintura hanno scontato la gestione centralistica del Teatro di Roma, che ha mostrato una maggiore attenzione al pubblico e ha coinvolto giovani compagnie della zona, senza però la necessaria presenza e il dialogo costante con il territorio (risultato che, in parte, è stato ottenuto dai laboratori di Veronica Cruciani al Teatro Quarticciolo). Oggi sta iniziando una nuova fase: i teatri di cintura sono stati messi a bando dalla giunta Alemanno e assegnati a **Veronica Cruciani** e **Alessandro Benvenuti**, col coordi-

namento della neonata Casa dei Teatri e della Drammaturgia Contemporanea. Rimangono, tuttavia, delle perplessità dinanzi all'ennesima scelta di "accentramento" e alla quantità esigua di risorse messe a disposizione.

C'è poi, un'ultima questione da chiarire. Se una vera "cintura" di teatri periferici è esistita a Roma, questa è stata fatta dagli spazi sociali e da qualche agguerrita associazione che ha utilizzato risorse proprie e spazi privati immaginandone però una funzione pubblica. Tra la fine degli anni '90 e il 2009 è esistito un vero e proprio circuito di teatro e musica, per quanto informale e all'interno di situazioni di "illegalità", che ha sopperito in periferia (e non solo) alle mancanze del settore pubblico, che molto ha progettato e poco realizzato. Da almeno un quadriennio, tuttavia, anche questo circuito è entrato in crisi. Sta alle istituzioni, oggi più che mai, coglierne le potenzialità e metterlo in regola. Dimostrando, per una volta, di essere all'altezza di tante analoghe realtà europee (Berlino, Parigi, Zurigo). ★

Il Teatro Ringhiera di Milano.





Teatri pubblici: quali mani sulla città?

La moltiplicazione dei target e l'introduzione della cultura d'impresa hanno reso necessario un radicale ripensamento del teatro pubblico italiano, in un'ottica di scambio, partecipazione e condivisione con lo spettatore.

di **Oliviero Ponte di Pino**

Ancora una volta, bisogna ripartire da quella frase, per capire che cosa significhi teatro pubblico, e come sia cambiato in questi decenni. Parlare di «Un teatro d'arte per tutti», lo slogan da cui nacque nel 1947 il **Piccolo Teatro di Milano**, significava in primo luogo garantire e promuovere l'accesso al teatro – a un teatro di qualità – a coloro che ne erano esclusi. Di qui l'impegno per portare a teatro lavoratori e studenti, in un grande sforzo di organizzazione del pubblico. Negli anni Settanta, l'impegno coinvolse il territorio: le periferie urbane (i «teatri quartiere») ma anche città e borghi dove il teatro non arrivava da anni (con la creazione dei circuiti). Questa impostazione ha diversi presupposti, che giustificano e anzi rendono opportuno e necessario il sostegno pubblico alla cultura. In primo luogo, il principio che la cultura (e dunque anche il teatro) costituisce un inalienabile

diritto dei cittadini, sulla base dell'articolo 9 della Costituzione: «La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura». Perciò il teatro rientra nell'ambito del servizio pubblico «come il gas!» (Jean Vilar) o «come il tram!» (Paolo Grassi). Infine, la convinzione che la frequentazione del teatro – e in generale la familiarità con la cultura – possa fare di noi dei cittadini migliori, più consapevoli e solidali, e dunque la diffusione dell'arte e della cultura possa avere un effetto positivo sull'intera società. In questa prospettiva, tra i compiti e gli obiettivi del teatro pubblico deve rientrare anche la formazione degli spettatori: da un lato attraverso le scelte di produzione e di programmazione, dall'altro con attività specifiche.

Oggi sarebbe necessario rivalutare, sulla base di questi parametri, la salute del teatro pubblico italiano: un teatro pubblico «allargato», che non comprenda solo gli stabili pubblici che ne so-

no il fulcro, ma l'intero sistema, che comprende anche stabili privati, teatri di innovazione, circuiti, e varie sperimentazioni sul fronte delle residenze.

Teatro pubblico, senza pubblico

In questi decenni il pubblico è senz'altro cambiato molto: non è più quello «nazional-popolare» che volevano «catturare» Grassi e Strehler, ma è «esplosivo» in una molteplicità di pubblici frammentati. Questa frammentazione riflette la profonda trasformazione della società: non più una «polis» che si aggrega (o che si vorrebbe aggregare) intorno a valori comuni, ma un **assemblaggio di target** (perché siamo tutti consumatori, anche di teatro), con valori, gusti e aspirazioni assai variegati, in una costante dialettica tra omologazione e spinte individualistiche.

Stanno velocemente cambiando anche gli stru-

menti per raggiungere lo spettatore: non più l'intervento nei luoghi di aggregazione (fabbriche e scuole) e di residenza (quartieri e territorio), non più (o non solo) la tradizionale pubblicità *top-down*. Oggi assumono un peso crescente il **marketing in rete** e i **social network**, con una comunicazione sempre più personalizzata e coinvolgente.

Molti teatri pubblici, è innegabile, non sono riusciti nemmeno a soddisfare le aspirazioni originarie. Anche perché troppo spesso la "polis" si è ridotta a meccanismi lottizzatori, con i partiti a imporre uomini e programmi. In generale, la scena politica appare frammentata e conflittuale, una poltiglia incapace di dare identità e obiettivi alla collettività: il teatro non può far altro che riflettere (e anticipare e amplificare) queste tendenze. In una simile prospettiva, per chi gestisce molti teatri il pubblico può ridursi a un dato di fatto, garantito da una situazione di monopolio sul territorio (ovvero finché non si crea la necessaria concorrenza). Meglio non turbarlo, o peggio scandalizzarlo, e mantenerlo tranquillo nelle sue certezze. Al massimo, se lo sbigliettamento cala troppo, basta rimpinguare il cartellone con qualche nome di richiamo, meglio se televisivo, cinematografico o canzonettaro. Alla peggio, si può contare su rendite di posizione che garantiscono la sopravvivenza di un "teatro pubblico senza pubblico".

In altre situazioni – soprattutto nelle città più grandi, e in generale nei territori che sono riusciti a strutturare un efficace "sistema teatrale" – i diversi teatri si sono attrezzati per soddisfare fasce di pubblico differenziate per reddito, gusti, fasce d'età... È una razionalizzazione del mercato: se ben gestito, dovrebbe consentire di "perdere meno utenza possibile" in tempi di crisi.

Pesa anche l'enfasi sul mercato, sulla cultura d'impresa, che ha caratterizzato in questi decenni anche l'ambito culturale, con effetti contraddittori. Come pure riecheggia la giusta sottolineatura delle ricadute economiche, occupazionali e turistiche dell'investimento in cultura (che tuttavia in Italia non sono state ancora comprese: basti guardare i programmi elettorali e l'atteggiamento di troppi amministratori).

Verso uno spettatore attivo

Certamente esistono realtà che hanno affrontato il problema del pubblico in termini costruttivi, offrendo strumenti di formazione, crescita culturale e dibattito. Ma non sono

molte. Basta guardare quali e quanti sono i teatri che s'impegnano in attività che vanno oltre la "semplice" produzione e programmazione di spettacoli e investono strategicamente nella formazione del pubblico (in termini non puramente pubblicitari). Sono ancora meno le realtà che hanno provato a innescare meccanismi di partecipazione e condivisione. Il movimento dei teatri occupati è anche l'effetto di questo bisogno, che il sistema dei teatri pubblici non è riuscito a soddisfare (e non a caso ci sono meno teatri occupati dove il sistema teatrale funziona meglio).

Tuttavia è proprio questa la direzione in cui dovrebbero andare le arti, almeno a giudicare dalla parola d'ordine del **Creative Europe Programme 2014-2020**, *Audience development*. Lo "sviluppo del pubblico", o meglio l'"evoluzione dello spettatore", è «un processo strategico, di-

namico e interattivo che ha l'obiettivo di rendere le arti più ampiamente accessibili», attraverso «il coinvolgimento d'individui e comunità nell'esperienza, nel piacere e nella partecipazione, e nella valutazione», attraverso gli strumenti attualmente a disposizione degli operatori culturali, dal digitale al volontariato, dalla co-creazione alla partnership. Nelle intenzioni, questa apertura dovrebbe portare benefici culturali, sociali ed economici.

Ma quanti sono in Italia i teatri culturalmente attrezzati per cogliere questa opportunità? E la nostra società, preda di un'onda regressiva e tuttavia ricca di fermenti culturali e modalità di aggregazione, è in grado di farsi coinvolgere e "riattivare"? ★

In apertura, Ferruccio Soleri in *Arlecchino servitore di due padroni*, regia di Giorgio Strehler.

Teatri occupati: slogan o buona pratica?

Uno dei concetti fondamentali (e fondanti) dei teatri occupati è l'idea di **bene comune**. Ovvero di un qualcosa riconosciuto diritto inalienabile d'ognuno, facente parte della comunità e dalla comunità sostanzialmente gestito. Concetto chiave per la vittoria del referendum sull'acqua di qualche tempo fa. Ma si è presto ramificato nella società italiana, coinvolgendo il settore culturale, non ultimo il fenomeno dei teatri occupati. In sé racchiudendo la volontà di riportare il palcoscenico alla gente e la gente al palcoscenico, attraverso le porte aperte di una realtà non più appesantita da gerarchie e istituzioni. Il quartiere si riappropria dello spazio. E a seguire la città, il territorio, la nazione tutta. Il pensiero ha ovviamente riflessi sulla concezione stessa di pubblico. Attraverso la militanza, lo spettatore ha occasione di inserirsi nella gestione diretta del cartellone e vedere amplificato esponenzialmente il proprio ruolo. O, al contrario, semplice spettatore rimanere, usufruendo però della possibilità di assistere a spettacoli a prezzo politico. Quindi niente più abbonamenti, convenzioni o salassi per andar con gli amici a teatro. Ovviamente.

Ma se la definizione per negazione appare chiara, il pubblico dei teatri occupati rimane magma sconosciuto, se non per il superficiale contatto proveniente dalla diretta esperienza d'ognuno. Da cui si possono desumere linee genericamente indicative che vanno a ricalcare situazioni similari: abbassamento dell'età media in platea; chiara predilezione per i nuovi linguaggi, il teatro performativo e quello civile; sensibilità politica.

Il tutto veicolato all'interno di uno spazio convenzionale ma distante come immagine dai palcoscenici istituzionali. Dove un certo gusto da centro sociale occupato pare aprire a una fetta della città, più che alla città tutta. E senza neanche troppi rimpianti. Che un pubblico (auto)selezionato è riflesso dell'esperienza. Ne testimonia il consenso. Riflessione che però varrebbe la pena mettere alla prova di un'analisi più sistematica, anche per l'eterogeneità del fenomeno, dove a fianco di realtà ormai consolidate (si veda il **Valle**), convivono giovani avventure e realtà in bilico. Per capire se il desiderio di riaprire il palcoscenico alla gente riesca a farsi (buona) pratica. O se rimanga slogan potente ma strumentale. Buono per tutte le stagioni. **Diego Vincenti**

Il Teatro Marinoni di Venezia occupato



Attori e spettatori nello spazio del teatro

Nell'evoluzione dello spazio teatrale e nel mutare delle tipologie architettoniche si va alla ricerca di un nuovo rapporto tra scena e platea: dai primi tentativi settecenteschi, fino alle più recenti sperimentazioni, il filo conduttore è la trasformazione della relazione con lo spettatore.

di Francesca Serrazanetti



L'architetto americano Louis Kahn, alle prese nel 1973 con il progetto del Teatro d'arte drammatica di Fort Wayne, usò l'immagine del violino nell'astuccio per rappresentare concettualmente l'edificio teatrale: il violino coincideva con la sala, intorno alla quale vi era uno spazio, a sua volta racchiuso dall'involucro. Questa metafora ben descrive la relazione tra i tre diversi ambiti su cui si gioca tutta la storia dell'architettura per lo spettacolo: il rapporto con la città, le aree di accoglienza del pubblico da una parte (foyer e servizi a esso legati) e di lavoro degli attori dall'altra (camerini, sale prova e "macchina teatrale" nascosta alle spalle della scena) e infine il cuore del teatro, in cui avviene la rappresentazione e si sviluppa il rapporto diretto tra pubblico e attori, tra platea e palco.

Dal teatro all'italiana a un nuovo spazio

Se lo "spazio tra" città e sala teatrale si è creato e andato ampliando nel corso dei secoli, fino a divenire piazza pubblica di incontro, per poi annullarsi e ristabilire un contatto diretto con la strada, è nel nocciolo più interno dell'edificio teatrale che si consumano da sempre le variazioni tra diverse tipologie architettoniche. Il mutare dei modelli spaziali – fortemente influenzato dall'evoluzione della scenografia (prospettica, pittorica e infine plastica) ma anche da una diversa idea della relazione con il pubblico – si è articolato fondamentalmente sulla trasformazione del rapporto tra platea e scena. Le quattro impostazioni principali sono ben note: l'arena a pianta centrale, il teatro con proscenio frontale avanzato verso la sala, quello con palco in profondità chiuso su tre lati al di là dell'arco scenico e infine il "teatro spaziale" in grado di unire scena e platea con soluzioni flessibili.

Lo schema tradizionale del teatro all'italiana – comune alla maggior parte del repertorio odierno – che dal XVII secolo sancisce la separazione netta tra pubblico e scena, è andato incontro ben presto a tentativi di progressiva ri-unione delle due parti. Già nel 1785 Claude Nicolas Ledoux rappresentava la cavea del suo Teatro di Besançon riflessa nella pupilla di

un occhio, a simboleggiare il rapporto speculare e diretto tra attore e spettatore. Un secolo dopo Richard Wagner con l'amico architetto Gottfried Semper guidava, nella **Festspielhaus di Bayreuth**, la prima vera abolizione dell'impostazione gerarchica del modello all'italiana, definito «architettura d'effetto senza causa», per puntare alla semplificazione e alla continuità scena-platea. Il XX secolo ha prodotto svariati tentativi irrealizzati di riformare il luogo teatrale per rompere il rapporto statico tra pubblico e attori: mentre cinema, cubismo e arte astratta stavano prendendo il sopravvento sui principi prospettici e sulle loro rigide gerarchie spaziali, per il teatro si immaginavano strutture mutevoli, dove i limiti tra scena e uditorio fossero difficilmente definibili. Basti ricordare a questo proposito i progetti sviluppati nell'ambito del Bauhaus negli anni Venti – dal **Teatro Totale** di Walter Gropius per Erwin Piscator al **Teatro U** di Farkas Molnár –, le contemporanee ricerche per un *endless theatre* a opera di Frederick Kiesler, il teatro disegnato tra 1930 e il 1933 da **Barchin e Vachtangov** per Mejerchol'd, ma anche il più recente progetto di Maurizio Sacripanti per il nuovo **Teatro Lirico di Cagliari** (1965). Una sola rivoluzione spaziale di analoga complessità arriva a realizzazione nel 1981: si tratta della **Schaubühne** di Peter Stein a Berlino, esito della ristrutturazione, a opera dell'architetto Jürgen Sawade, del cinematografo Universum, progettato negli anni Venti da Erich Mendelsohn. Il risultato è un dispositivo teatrale dalla configurazione altamente flessibile in cui il pavimento, frazionato in 88 elementi in legno elevabili tramite perni idraulici, consente di variare il piano tra scena e uditorio, mentre pareti scorrevoli permettono di suddividere la sala in tre ambienti più piccoli.

Oggi, nei (pochi) teatri di nuova costruzione, la ricerca di spazi basati sulla multifunzionalità di un volume unico, in alcuni casi continua. Ne è un esempio il **Dee and Charles Wyly Theatre** di Dallas completato nel 2009 su progetto dell'*archi-star* Rem Koolhaas, che sembra dare forma all'incompiuto sogno modernista del teatro totale di Gropius e Piscator.

Per una rottura della “gabbia” scenica

Di fronte a un'inevitabile rigidità degli edifici deputati allo spettacolo e all'evidente difficoltà, soprattutto in termini economici, di realizzare complessi macchinari come quelli sopra citati, che siano garanti della flessibilità nel rapporto tra le parti, la tendenza degli ultimi decenni è duplice: ritrovare una dimensione intima e di contatto tra pubblico e rappresentazione riconvertendo a uso teatrale “stanze” ben lontane dai “templi” della cultura borghese – cantine, edifici industriali, palestre, padiglioni – oppure cercare uno spazio di libertà nel rapporto tra spettatori e attori nei luoghi della tradizione. Un tentativo, quest'ultimo, volto a fare uscire la scena dalla sua “gabbia” spingendola oltre l'arco scenico, per creare un ambiente unico e condiviso senza per questo rinunciare alle sedi storiche dello spettacolo.

Alcuni notissimi allestimenti degli ultimi decenni hanno dato prove magistrali di questa pratica: il *Calderon* del 1978 al teatro Metastasio di Prato con regia di **Luca Ronconi** e scene di Gae Aulenti, in quel sodalizio artistico sancito dal gruppo S(pazio) nel Laboratorio di Prato, univa fisicamente scena e platea in un *continuum* che rompesse l'impostazione gerarchica del teatro all'italiana; l'allestimento di **Luigi Pizzi** per *Johannes Passion* nel 1984 alla Fenice di Venezia, attraversando la sala dal palcoscenico fino al palco reale, rompeva le convenzionali divisioni spaziali portando l'attenzione sulle condizioni di “paralisi visiva” dello spettatore contemporaneo; nell'*Elettra* di **Massimo Castri** al Teatro Melisso di Spoleto (1993), la scenografia di Maurizio Balò riempiva il teatro di terra rendendo la platea ambiente naturalistico per la messinscena, annullando la frontalità e la stasi del rapporto pubblico-attori; *A. da Agatha* di **Thierry Salmon**, premio Ubu nel 1994, portava le attrici a recitare sia sul palco che in platea, in alcuni palchetti e nei corridoi adiacenti; ancora Ronconi nel 2001 con *Candelaio*, al teatro Bellini di Palermo, ricopriva la platea con un meccanismo scenografico fatto di porte, usci e sportelli da cui entravano e uscivano gli attori; **Luciano Damiani**, con i suoi allestimenti per

Strehler prima e con il suo Teatro di Documenti poi, ha decretato il tentativo di abolire il quadro scenico in quanto elemento di fissità e di “segregazione” dell'evento teatrale in un ambito separato dalla concretezza del sentire del pubblico.

Tra architettura e allestimento

A guidare il pensiero sul luogo teatrale e le sue trasformazioni sono spesso ancora le poetiche dei grandi maestri del teatro del Novecento, che invitano a considerare sala e scena come unità organica. Basti pensare al chiaro monito di **Artaud**: «Noi sopprimiamo la scena e la sala, sostituendola con una sorta di luogo unico, senza divisioni né barriere di alcun genere, che diventerà il teatro stesso dell'azione. Sarà stabilita una comunicazione diretta fra spettatore e spettacolo, fra spettatore e attore perché lo spettatore, situato al centro dell'azione, sarà da essa circondato e in essa coinvolto».

A raccogliere questa eredità e a riflettere sulla reinvenzione del luogo teatrale sono tuttavia gli uomini di teatro più che gli architetti, sia per una assoluta prevalenza di edifici storici, sia per la difficoltà progettuale, nei pochi edifici di nuova costruzione, di coinvolgere sala e scena in un'unità da organizzare in modo mutevole considerando anche la platea come luogo dell'azione drammatica. L'innovazione dal punto di vista architettonico è per lo più relegata agli apparati tecnici delle scene o all'involucro che abbraccia sale che mantengono impostazioni tradizionali, rese flessibili solo dal saltuario ricorso a tribune telescopiche: per usare la metafora di Kahn, muta l'astuccio ma non il violino custodito al suo interno. Sta ai singoli allestimenti, dunque, far valere le ragioni di un teatro che ricerca nuovi supporti artistici ma soprattutto un sempre più diretto contatto con un pubblico che non può stare immobilizzato nella visione, ma vuole partecipare a un'esperienza di condivisione non solo con il suo vicino, ma anche con l'attore. ★

In apertura, *A. da Agatha*, di Thierry Salmon (foto: © Maurizio Buscarino, 1994).

Quel teatro che sveglia il bell'addormentato

A fronte della crisi della regia, del teatro pubblico e della critica, sono sempre più numerosi gli spettacoli che stimolano (e ottengono) la partecipazione del pubblico.

di Roberto Canziani

Si fa presto a dire partecipazione. E più presto ancora a pensarla come un fenomeno novecentesco, progressista, rivoluzionario. Bandiera di gruppi *agit-prop*, di artisti provocatori, di avanguardie. In realtà, un pubblico che partecipa è elemento piuttosto comune alla storia del teatro. In questo senso lo spettacolo medievale e la pratica umanistico-rinascimentale della “festa” condividono molto – molto più di quanto si pensi – con l’happening anni ‘60, il **Living Theatre**, **Andy Warhol**, o il contemporaneo “teatro di servizio”.

È stata invece la diffusione pervasiva del modello teatrale borghese ad anestetizzare la forza di partecipazione dello spettatore. Schiacciato nel ruolo passivo di *voyeur* dei propri desideri e delle proprie angosce, immobilizzato sulla sua poltrona, accoccolato nel buio di una sala che facilita la percezione del palcoscenico come realtà e fenomeni di immedesimazione, lo spettatore è il “bell’addormentato” – piaceva dire a Flaiano – che alterna esperienza estetica ed esperienza digestiva. Però sono in molti a sostenere che il teatro, in questa variante borghese, abbia i giorni contati. O perlomeno i decenni. L’indebolimento della regia (una delle poche dittature sopravvissute nella seconda

metà del ‘900), l’agonia di un teatro pubblico modellato su quello privato, l’evanescenza della critica (istituzioni solidali a quella idea di teatro) sono sotto gli occhi di tutti. Non occorre nemmeno andare a leggere in tedesco o in inglese, perché la traduzione italiana misteriosamente non c’è ancora, *Teatro postdrammatico* di **Hans-Thies Lehmann** (1999) per registrare segnali sempre più numerosi di creazioni che mettono da parte la formula del “drammatico”, spostando il fulcro dello spettacolo altrove.

Una possibilità – registrata anche da Lehmann – è quella di rendere centrale, e non dare per scontato, il rapporto con il pubblico. Fino a renderlo protagonista. Cinque anni fa un regista previdente, l’ungherese **Árpád Schilling**, aveva ben avvistato la contraddizione di un teatro che vuole essere contemporaneo, ma è «modellato su quello di Luigi XIV». Ed era «scappato via» dagli spettacoli, promuovendo una personale «escapologia». Un po’ come Grotowski, 40 anni prima.

Oggi, è l’impatto dei nuovi *device* tecnologici sui modi di comportamento e di pensiero che agisce come una testa d’ariete. Immersi nella dimensione 2.0 cominciamo, anche da spettatori, a provare un impulso partecipativo simile a quello a cui ci stanno abituando Facebook,

Twitter, i social network di video e fotografia, da YouTube a Instagram. Lo spirito della condivisione e del retwitting ci aiuta a sentirci tutti un po’ più creatori, o perlomeno non-passivi attori. Definirlo “teatro 2.0” può voler dire affidarsi a un’etichetta effimera, ma le conseguenze di questa presa di potere collettiva, o meglio, di “abilitazione”, potrebbero essere di portata non modesta.

Si va del resto consolidando quel filone che chiede (e ottiene) dal pubblico “condivisione”. C’era – per ricordarne uno – **Paolo Rossi** che nel suo “teatro di delirio organizzato”, chiedeva agli spettatori di scegliere e di trasformarsi in un personaggio shakespeariano. C’è **Virgilio Sieni** che nei suoi recenti progetti coinvolge e porta a un teatro di danza, i non professionisti, i bambini, le donne mature, i non vedenti, altre comunità. Ci sono gli spettacoli-incontro-festa congegnati dal **Teatro delle Ariette**. A spingere ancora più in avanti il gioco, rendendo in definitiva protagonista il pubblico, sono gruppi internazionali visti anche in Italia recentemente. I progetti metropolitani di 100% (sviluppati a Berlino, Londra, Melbourne dall’équipe tedesca dei **Rimini Protokoll**), le rivoluzioni istantanee fomentate in *Revolution Now* dagli anglo-germanici **Gob Squad**, l’occupazione e la movimentazione di spazi pubblici (*Domini públic* di Roger Bernat, alla guida dei catalani **General Elèctrica**) puntano tutti su un progetto costruito con regole molto stringenti, ma allo stesso tempo aperto alla variabilità, alla casualità partecipativa del pubblico, che definitivamente “è lo spettacolo”. E fa esercizi di democrazia in 100%, prove di cambiamento in *Revolution Now*, vive una storia urbana dall’esito incerto in *Domini públic*. Ciò che più avvince in questi spettacoli è il senso di comunità che provano i partecipanti, molto più di una adesione politica o sportiva (oggi che la stima per la politica è in picchiata, e lo sport un’associazione d’affari). Ed è quasi una rifondazione del “coro”, lui sì antico due millenni e mezzo, in un teatro che viene dopo il “drammatico”, e non ha più personaggi, o perlomeno non ha protagonisti. ★



Revolution Now, dei Gob Squad (foto: Tim Mitchell).

Lo spettatore 2.0: l'unione fa la forza

Il pubblico 2.0 va alla ricerca di una sempre maggiore vicinanza all'attore: si moltiplicano gli spettacoli per pochi o per un solo spettatore e fioriscono esperienze che coinvolgono una fruizione sensoriale.

di Renzo Francabandera



Percorsi sensoriali, spettacoli per gruppi ridotti o per uno spettatore solo, in luoghi non convenzionali: in appartamento, stanze d'albergo, musei, cucine. La diffusione di una prassi artistica sempre più centrata sull'indagine fra azione performativa/teatrale e ruolo dello spettatore è testimoniata dalla presenza di questo tipo di esperienze in ogni latitudine, sia in Italia che all'estero da anni ormai: dal primo **Barberio Corsetti** nelle aree archeologiche o postindustriali di Roma, o dai **Motus** del periodo '91-'98, fra celle frigorifere e hotel, a oggi, il filo rosso non ha interruzione.

Le pratiche artistiche del genere si moltiplicano, quasi a tornare su un tipo di ricerca di cui gli anni Settanta sono stati i precursori.

Si parte dagli spettacoli da appartamento di **Cuocolo e Bosetti**, Iraa Theatre, per arrivare ai giovani e brillanti inglesi **Rotozaza** con la loro *Etiquette*, versione da tavolino e cuffie per due spettatori soli di *Casa di bambola*; si passa da *Stanze*, l'esperienza di teatro in casa di Milano, voluta da **Alberica Archinto** e **Rossella Tansini**, e da Napoli, con *Il teatro cerca casa*, da un'idea di **Manlio Santanelli**, per finire a Cagliari, con *La Casa delle Storie*. Non manca nemmeno l'auto, spazio reinventato da **Tamara Bartolini**, **Ilinx** e

Macellerie Pasolini.

E che dire delle performance a sfondo erotico di **Animanera** come *Try Creampie*, i percorsi sensoriali di **Antonella Cirigliano** e il suo *Laboratorio Lis*, le passeggiate nei boschi al Festival Giardino delle Esperidi con performance *site specific* di **Scarlattine Teatro** e **Scottish Dance Theatre**? O ancora dell'indimenticabile cena dei francesi **Ilo-topie**, che imbandendo un banchetto per oltre cento persone a Teatro a Corte 2009, parlavano ai commensali del rapporto malato con il cibo nel nostro tempo, della disuguaglianza e delle nostre nevrosi? Il pubblico cerca l'arte e l'arte il pubblico, come il **Teatro delle Ariette** nella loro casa in campagna, e ancora il **Lemming** o il maestro **Vargas**.

La lista di esperienze di teatro oltre il teatro sarebbe lunghissima e non possiamo nominare tutti. Il pubblico 2.0 pare alla ricerca di una dimensione più diretta e intensa con l'arte, di approssimazione all'aura dell'attore.

Ma c'è un fondamento scientifico che possa spiegare questa esigenza, al di là di olistiche evocazioni di flussi di energia? **Marco Ivaldi**, ricercatore universitario, da anni impegnato in studi sulle reazioni del sistema nervoso agli stimoli esterni, cerca addirittura nuovi risultati per il

lavoro scientifico con la sua compagnia, Ivaldi/Mercuriati, impegnata a portare recitazioni e momenti performativi sui bus, dentro i bar: lo spettatore non sa di assistere a uno spettacolo, e si trova fino alla fine in un territorio ambiguo fra vero e falso.

Aspetto artistico e scientifico si fondono qui in esperienze che insistono in spazi d'azione condivisi, laddove il palcoscenico all'italiana lascia campo a strutture più consone alla creazione contemporanea.

«Gli studi sui neuroni specchio, recenti perché iniziati nel 1996 – ci dice Ivaldi – dimostrano come la comprensione dell'azione trovi efficacia anche nella condivisione dello spazio; anche grazie a questo fattore, la relazione tra azione performativa e azione osservativa (dello spettatore) determina “un sistema propriocettivo esteso”, in cui si crea una corrispondenza fra aspetto fisiologico, somatico e psichico del performer e quello dello spettatore». Estremo qui il caso di **Adrian Howells**, visto al festival Uovo 2011, in una performance in cui si prendeva cura del singolo spettatore lavandone il corpo e nutrendolo. La trasmissione di energia e di induzione del sentimento diretto nello spettatore non è quindi un tema astratto, ma scientifico e concreto. Pur nella difficoltà di generare rapporti causali tra la neurofisiologia e arti, ricerche di performer/studiosi come Cardiff e Miller – continua Ivaldi – «dimostrano come la relazione diretta tra artista e osservatore giochi un ruolo cardine, arrivando al punto da ricreare nello spettatore l'esatto vissuto emozionale provato dall'artista».

Nessuna sorpresa dunque se il nuovo pubblico è tanto affascinato da queste forme di creazione scenica, se gli spettatori per il teatro in casa aumentano di anno in anno, fino a prospettare la possibilità di un vero e proprio circuito alternativo, in cui far girare piccoli spettacoli che possano essere ambientati in pochi metri quadri. Magari sostenibile, come nel caso del festival di **Elena Guerrini** in Maremma, dove il pubblico ripaga l'artista con il baratto: arte in cambio di vino, olio, formaggio. Più sensoriale di così...! ★

Matrimonio d'inverno, del Teatro delle Ariette (foto: Pilar G. Manzanaras).

Di certi festival, di certi spettatori il teatro come esperienza condivisa

Chi ha maturato una lunga esperienza come critico e operatore sa che un festival può avere un ruolo importante nel sistema teatrale italiano: promuovere giovani artisti, costruire un rapporto più diretto con il pubblico e creare una relazione con il territorio su cui si insedia.

di Andrea Nanni

«Un viaggio di mille leghe ha inizio da ciò che sta sotto i piedi», Tao tê ching

Da molti anni, prima come critico poi come operatore, frequento quei festival che si occupano soprattutto di promuovere giovani artisti. Penso, per fare qualche esempio, a Santarcangelo, capostipite di questo genere di manifestazioni, o a Primavera dei Teatri di Castrovillari, accomunati non solo dall'attenzione alla nuova scena ma anche dal tentativo di creare un rapporto con il territorio su cui operano, con quegli spettatori locali che vanno a vedere spettacoli di artisti sconosciuti perché il festival – con cui hanno stabilito un rapporto fiduciario – glieli propone. Un risulta-

to per nulla scontato per manifestazioni come queste, seguite perlopiù da un pubblico di addetti ai lavori. La mancanza di ricambio generazionale che affligge il sistema italiano contribuisce a configurare un paesaggio sempre più diviso in compartimenti stagni. Così – a differenza di quanto succede in alcuni festival, come Spoleto, Estate Teatrale Veronese, Borgo Verezzi e altri, dove debuttano produzioni spesso destinate al circuito degli Stabili o dei grandi teatri privati – gli spettacoli dei nuovi registi, coreografi e drammaturghi programmati nei festival che più spesso frequento rimangono, con rare eccezioni, fuori dai cartelloni invernali; questi sono impostati nella maggior parte dei casi in conformità a una legge non scritta secondo la quale si

scelgono prima gli spettacoli tratti da un testo famoso con protagonista un attore famoso diretto da un regista famoso, poi gli spettacoli che hanno almeno due di questi requisiti e infine gli spettacoli che ne hanno quantomeno uno. Gli spettacoli che non hanno neanche uno dei tre requisiti appena elencati difficilmente vengono presi in considerazione. La responsabilità di questa situazione andrebbe equamente ripartita tra istituzioni incapaci di elaborare quadri normativi adeguati alla realtà in cui viviamo, artisti preoccupati soprattutto di garantirsi una riconoscibilità (e quindi collocarsi in una nicchia), critici scarsamente interessati alla mediazione culturale e operatori che si adoperano per non perdere gli spettatori acquisiti (spesso di età avanzata)



più che per acquisirne di nuovi. I più illuminati tra i programmatori optano per una sorta di terapia scalare in cui allo spettatore viene somministrata una dose sempre maggiore di difficoltà, secondo una strategia che ricalca quella dell'apprendimento scolastico. Non a caso si parla di formazione del pubblico. Credo che per acquisirne di nuovo sia necessario abbandonare questa logica da lezione frontale e far sentire al pubblico – prima di tutto attraverso una programmazione capace di parlare a più livelli – che andare a teatro non ha niente a che vedere con un test per misurare il proprio quoziente intellettivo o il livello di cultura generale, che uno spettacolo non è un quiz da risolvere e che quindi il criterio per giudicarlo non è la sua solubilità in una risposta univoca ma la sua capacità di far ridere o piangere, che la comprensione non è necessariamente un effetto immediato ma più spesso un processo che si sviluppa nel tempo a partire dall'impatto emotivo suscitato dallo spettacolo stesso. E che il teatro è un luogo protetto in cui abbiamo la possibilità di sperimentare emozioni che nella vita di tutti i giorni pagheremmo a caro prezzo.

La relazione con il territorio

Credo, in una parola, che sia fondamentale costruire un rapporto di fiducia grazie al quale gli spettatori non si sentano messi alla prova ma aiutati a trovare una propria via d'accesso tra le tante percorribili. Per questo ritengo importante che un operatore faccia le sue scelte non in base a un canone stilistico ma alla capacità di toccare il pubblico che ogni spettacolo dimostra, qualunque linguaggio parli. È quello che ho cercato di fare a **Castiglioncello** dal 2011 a oggi, partendo da una specificità di **Armunia**: la sua vocazione residenziale. Disponendo di un castello con foresteria – e annessa tensostruttura – ho chiesto a tutti gli artisti in residenza di trovare un modo per entrare in contatto con il territorio, ognuno secondo le proprie modalità e inclinazioni. C'è chi ha lavorato con il coro amatoriale locale, chi ha sviluppato un vero e proprio percorso formativo per allievi di scuole di danza di diverse fasce d'età, chi ha incontrato persone anziane e chi ha coinvolto gruppi di adolescenti: sono alcuni esempi di una strategia tesa a creare una familiarità con la scena, a ricostruire una via d'accesso da tempo ostruita.

Un ruolo di primaria importanza in questa strategia è rivestito dal rapporto con le scuole del territorio: con queste si concorda di anno in anno un itinerario laboratoriale incentrato su temi condivisi con le insegnanti e scandito dall'intre-

Per una programmazione partecipata: Luca Ricci racconta il caso Kilowatt

Luca Ricci, la programmazione di Kilowatt è decisa dagli spettatori, non è una contraddizione?

I meccanismi di decisione partecipata stanno modificando il nostro modello di vita sociale: perché la cultura dovrebbe sottrarsi alla sfida? Se rischi qualcosa di ciò che hai, mettendolo in condivisione con gli altri, il ritorno in termini di partecipazione è superiore a ciò a cui hai rinunciato. Se sette anni fa non avessimo aperto la strada ai Visionari, l'esperimento di Kilowatt sarebbe già finito: loro sono il nostro anticorpo ai tagli dei bilanci comunali, alle recriminazioni degli artisti esclusi dal festival e, più di tutto, sono la nostra ricarica di energia ogni volta che ci domandiamo "tutto questo ha un senso?"



Come si svolge il processo di selezione?

L'adesione al gruppo dei Visionari è libera e volontaria, basta non essere un "addetto ai lavori". Quest'anno erano 27 persone, delle quali 10 hanno partecipato per la prima volta. I Visionari si incontrano ogni giovedì sera, da novembre a fine maggio. Quest'anno dovevano visionare 276 video. In una prima fase ogni video viene visto da due Visionari, a casa loro. Se almeno uno ritiene che il lavoro sia valido, il video viene mostrato alla riunione collettiva. Se la maggioranza – o anche una minoranza, ma determinata – ritiene che lo spettacolo sia interessante, passa alla fase finale. A fine maggio, i 20-30 video selezionati vengono visti in una maratona che va dal mattino alla sera. Dopo una lunga discussione, ogni Visionario vota gli spettacoli preferiti. I più votati sono invitati al festival.

È migliorata la capacità critica degli spettatori?

Di tutti i lavori visti i Visionari compilano una Scheda di Visione che viene inviata ai gruppi e agli artisti che ne fanno richiesta. Ecco, se guardo le loro schede di sette anni fa e quelle di oggi vedo che adesso usano con proprietà termini quali drammaturgia, coreografia, uso dello spazio scenico, ritmo, intensità. Ma nessuno di loro farà mai il critico, fanno già altri mestieri. Sono persone, cittadini: il teatro è per loro, no? Sono più di 100 quelli che sono stati Visionari in questi anni, e tutti sono diventati spettatori più consapevoli.

È un format "esportabile"?

A Roma, al Teatro dell'Orologio, in primavera abbiamo fatto le finali di NeXtwork, dove 20 cittadini hanno assegnato un premio di produzione di 10.000 euro. Il Teatro Ringhiera, a Milano, ha fatto un bando, per il loro PlayFestival, che si richiama ai nostri Visionari. Certo che è replicabile! È molto faticoso da gestire, ma i risultati ripagano dello sforzo. **Info: www.kilowattfestival.it Roberto Rizzente**

ciarsi di diverse discipline – teatro, danza, musica e filosofia, naturalmente intesa come pratica di pensiero e non come materia d'insegnamento – in un percorso unitario destinato a concludersi con un momento partecipato da alunni, insegnanti, operatori e genitori. Quest'esperienza di lavoro con i bambini in una prospettiva olistica è preziosa per avvicinare i più piccoli ai linguaggi della scena ancorandoli a temi che fanno parte della loro vita di ogni giorno. La sfida è che i bambini possano ritrovare quegli stessi temi anche negli spettacoli programmati durante la stagione di teatro ragazzi: una stagione scandita da appuntamenti domenicali pensati per coinvolgere anche le famiglie, con merende a km zero in cui tutti gli spettatori – grandi e piccoli – abbiano la possibilità di incontrare gli artisti in

maniera informale.

Perché questo lavoro dia frutto è necessaria – oltre a una progettualità non episodica – un'analisi dell'identità del territorio su cui si lavora. Spesso un'identità multipla, com'è quella del Comune di Rosignano Marittimo, di cui fa parte Castiglioncello, formato da sette frazioni profondamente diverse per origini, disegno urbanistico e composizione sociale: contadina, operaia, turistica e commerciale. Tutto questo richiede un'attenzione costante perché la cultura riesca a ricreare quel tessuto connettivo capace di mettere in comunicazione generazioni diverse, pubblico e privato, delineando un profilo che muta nel tempo senza perdere la memoria. ★

In apertura, pubblico al festival di Castiglioncello.

La sfida del teatro sociale: uscire dal “carcere”

Nonostante la relazione e l'incontro con gli spettatori siano momenti fondanti per il teatro sociale, questo settore fatica a uscire dalla nicchia dell'autoreferenzialità per raggiungere platee ampie e variegata.

di **Cristina Valenti**



Una premessa. Il cosiddetto teatro “sociale”, anche a prescindere dalle esperienze fondative fra gli anni Sessanta e Settanta, si è affermato a partire dai primi anni Novanta. La questione del pubblico deve partire da questo dato. In più di vent’anni, il teatro sociale ha dato vita a una vasta articolazione di esperienze investendo una pluralità di ambiti. Eppure, continua a interrogarsi su come uscire dall’autoreferenzialità.

È necessario premettere che non ci occupiamo qui delle esperienze di ambito socio-sanitario o socio-riabilitativo, circoscritte alla dimensione laboratoriale, dove il teatro entra come strumento terapeutico e le eventuali aperture coinvolgono la cerchia dei familiari e degli operatori. Nel caso delle esperienze propriamente teatrali, invece, l’incontro con il pubblico è previsto come momento fondamentale del percorso, e può avvenire in due modi: all’interno delle strutture che ospitano l’attività o all’esterno, presso edifici o luoghi teatrali, raramente nella programmazione ufficiale, più spesso nell’ambito di progetti tematici, destinati a spettatori di settore.

Anche se la battaglia da fare oggi è sicuramente quella per la conquista di palcosceni-

ci “normali” e di pubblici vasti e differenziati, non vanno sottovalutate le migliaia di persone che scelgono di entrare in un carcere, in un ospedale, in un centro diurno o residenziale per vedere teatro. Possono essere spettatori abituali (e anche esperti) o occasionali, spinti da interesse teatrale, da impegno sociale, da vincoli famigliari o anche dalla curiosità un po’ morbosa di incontrare corpi normalmente lontani e invisibili: in tutti i casi si tratta di pubblico reale, che esercita una scelta effettiva, anziché aderire all’offerta “generalista” delle serate in abbonamento.

Pensiamo al pubblico della **Fortezza di Volterra**, o del **Teatro del Pratello** di Bologna, che in 10 anni di attività ha aperto le porte dell’istituto minorile a circa 15.000 persone, in occasione delle 14 repliche annuali dei suoi spettacoli. E va ricordato almeno il **Gruppo Elettrogeno** che, da diversi anni, allestisce, all’interno dell’Istituto dei Ciechi Cavazza di Bologna, itinerari performativi fondati sull’interazione fra pubblico e attori non vedenti e ipovedenti. La battaglia per la fuoriuscita, di cui Armando Punzo è stato antesignano, ha dato a oggi risultati frammentari e raramente soddisfacenti. Assai pochi sono gli esempi in ambito carcerario, anche a causa della complessa norma-

tiva giudiziaria. Nell’ambito del disagio fisico e psichico hanno avuto pieno riconoscimento gli attori integrati nelle compagnie **Pippo Delbono**, **Lenz Rifrazioni**, **La Ribalta** di Antonio Viganò, **Balletto Civile** di Michela Lucenti, **Arte e Salute** di Nanni Garella. E recentemente **Babilonia Teatri** ha lavorato con la Compagnia **Gli Amici di Luca**, formata da attori con “esiti di coma”, contribuendo a mutare di segno il giudizio degli spettatori sul teatro handicap, anche grazie a una fortunata tournée. Un lavoro di “educazione” del pubblico lo sta portando avanti il **Coordinamento Teatro Carcere Emilia Romagna** con i laboratori e gli esiti spettacolari delle “Stanze di teatro in carcere”, ospitati nei principali teatri della regione. E va ricordato inoltre **Mimmo Sorrentino**, impegnato in un vasto arco di attività teatrali nei luoghi dell’emarginazione e del disagio, in grado di entrare in relazione con le diverse comunità di spettatori attivando processi di conoscenza e autoconsapevolezza.

Un esempio di integrazione effettiva è la rassegna “Arte della diversità”, curata da **Antonio Viganò** per il Teatro Stabile di Bolzano, che ospita spettacoli non solo “del” disagio ma “sul” disagio, per mostrare «come l’arte del teatro racconti la diversità e come la diversità sia capace di farsi arte in teatro».

Ma, in generale, l’accoglienza da parte dei teatri non corrisponde a una effettiva emancipazione. In particolare non pare utile la soluzione del “teatro di genere”: rassegne o festival tematici che, mentre accolgono e rendono visibile il teatro sociale nella sua specificità, ne rimarcano al contempo il segno della separazione. Gli spettatori formano una sorta di *enclave*, una comunità formata da operatori, parenti, critici e studiosi (rari e sempre gli stessi) mancando di fecondare interazioni con l’esterno.

In conclusione, si può dire che, a parte alcune eccezioni, manca un pubblico normale per il teatro sociale, mentre il pubblico del teatro sociale non frequenta abitualmente il teatro, limitandosi ai contesti offerti dalla comunità teatrale di appartenenza. ★

Dimmi che principessa sei, di Mimmo Sorrentino.

Dal sorbetto al pop corn, la lirica tra cotonature e jeans

Museificazione e rinnovamento, strategie commerciali e inedite forme di comunicazione: il melodramma attraversa una delicata fase di transizione, si reinventa «moderno e popolare» e cerca nuovi fruitori nelle generazioni più giovani.

di Giuseppe Montemagno

Accosciatura morbidamente cotonata, *tailleur* in tinta pastello con un sobrio monile di nonna Speranza sul bavero della giacca, sandalo chanel rigorosamente a tacco basso, dopo la recente frattura del femore risolta grazie a un prodigioso intervento di osteosintesi. Ottantenne, donna e *single*: questo l'identikit dello spettatore-tipo del teatro d'opera dei giorni nostri. Eppure la categoria è mutata, gradualmente ma radicalmente, nei quattro secoli di storia di un genere teatrale che non ha mai smesso di rinnovarsi: perché se l'opera lirica nasce come intrattenimento di corti rinascimentali, già nel 1637 l'inaugurazione del primo teatro pubblico, il **San Cassiano** di Venezia, apre le porte a un pubblico pagante, che sensibilmente modifica modalità di fruizione e orizzonti d'attesa di autori ed esecutori.

Per tutto il Settecento e l'Ottocento il teatro d'opera, infatti, non è più unicamente la sede di spettacoli musicali, scenario d'inarrivabili bellurie vocali, bensì tassello centrale nello strutturarsi dello spazio urbano, moderna agorà dove si annodano e si rinsaldano vincoli di socialità, cassa di risonanza di eventi storici e di nuove prospettive di partecipazione politica. E l'opera si adatta a queste esigenze, per esempio quando prevede le "arie da sorbetto", trascurabili momenti in cui il pubblico può assentarsi per un breve rinfresco o per intrecciare quelle appassionate conversazioni che costituiscono il sale delle serate di Fabrice Del Dongo alla Scala o di Massimilla Doni alla Fenice, evocate nelle pagine dei capolavori di Stendhal e di Balzac. Gli ultimi splendori *fin-de-siècle*, a fine Ottocento, fanno da sfondo a una metamorfosi delle sale teatrali: il nuovo ceto dei dipendenti pubblici, che dispongono di tempo e risorse economiche per rimodulare le modalità di svago, induce a costruire i politeami e, nei teatri storici, il loggione (inaugurato al Costanzi di Roma nel 1880, alla Scala solo nel 1891), in risposta a una crescente democratizzazione dell'uditorio.

Da allora a oggi poco sembra essere mutato, o forse tutto: almeno nelle politiche culturali dei principali teatri lirici, che hanno moltiplicato e dislocato la fruizione degli spettacoli essenzialmente attraverso due strumenti. Il primo è sta-

to quello delle registrazioni dal vivo, che hanno visto un autentico *boom* a partire dall'ultimo decennio del XX secolo, non solo per preservare spettacoli di grande interesse, ma soprattutto per allargare la base d'ascolto di spettatori-contribuenti, finanziatori di produzioni talora faraoniche, riservate a una ristretta *élite* di privilegiati melomani. In questo senso val la pena citare l'autentica rivoluzione di **Jean-Pierre Brosmann**, che quando assume la direzione dello Châtelet di Parigi, nel 1999, annuncia un "festival permanente" che si rivolge anche a chi, per ragioni logistiche, non può permettersi di raggiungere la capitale ma beneficerà comunque di preziose testimonianze videografiche. Inevitabile prosecuzione di questa politica è, oggi, la frenetica attività di **Microcinema**, un *network* digitale che distribuisce in diretta via satellite, in Italia in 250 sale cinematografiche, una sorta di stagione lirica ideale, impaginata selezionando il meglio dei cartelloni del Metropolitan Opera di New York e del Bol'soj di Mosca, della Scala di Milano e del Royal Opera House di Londra come dell'Opéra di Parigi.

Il pubblico dell'opera è passato così dal sorbetto al pop-corn, dalla fruizione dal vivo a quella

mediata da trasmissioni satellitari, verso i nuovi orizzonti di una programmazione *on demand* volta a soddisfare i gusti del cliente. Per questo l'ultima sfida dell'opera lirica rimane quella del ricambio generazionale, della conquista di un nuovo uditorio che non si farà intimorire dall'accesso ai templi della lirica e vorrà frequentarli in jeans e maglietta: proprio come auspicava Mitterrand quando fece costruire l'**Opéra Bastille**, inaugurata in occasione del bicentenario della Rivoluzione francese in omaggio a una concezione «moderna e popolare» del teatro d'opera.

Gli abbonamenti per studenti e *under 30*, la nomina di "ambasciatori" della cultura musicale inviati ad annunciare la buona novella, le riscritture in formato *pocket* dei titoli più celebri del repertorio (valga per tutti il *Ring* di Wagner nella versione cameristica approntata da Graham Vick e Jonathan Dove per la Birmingham Opera Company) costituiscono incoraggianti tentativi di avvicinamento verso un pubblico in divenire: piccoli melomani crescono? ★

Pubblico di bambini all'English Pocket Opera per *Hansel e Gretel*.



Uno, nessuno e centomila, lo spettatore della danza

Da Bèjart in poi, passando per i festival estivi e le nuove compagnie di ricerca, la danza ha saputo sempre rinnovarsi, ogni volta intercettando un pubblico diversificato.

di Domenico Rigotti



Alla danza Maurice Bèjart credeva con una passione così totale da doverla più volte proclamare l'arte del Novecento. Fu lui stesso a contribuirvi con un corpus di opere magistrali, fra le quali la *Nona Sinfonia* di Beethoven. Pochi scommettevano su questa sua operazione. Dovettero ricredersi quando la *Nona*, danzata dai giovani del Ballet du XXème siècle, andò in scena al Teatre Cirque di Bruxelles, la sera del 28 ottobre 1964. La danza diventava qualcosa di sociale e sacro. Appannaggio, fino ad allora, dei teatri lirici, legata ai classici e le grandi star, per la prima volta andava incontro a una nuova e più vasta fascia di pubblico.

L'avvenimento si ripeté qualche anno più tardi quando la stessa *Nona* ebbe calorosa accoglienza al Palasport di Milano e più ancora quando venne replicata davanti a quasi ventimila persone all'Arena di Verona. Questo accadeva in un momento in cui la danza andava acquistando una coscienza nuova, grazie anche agli sforzi d'intelletuali illuminati a favore delle compagnie straniere (da citare la rassegna **Milano Aperta** fortissimamente voluta da Paolo Grassi e che fece conoscere il nome di Merce

Cunningham) e alla nascita dei grandi Festival estivi, rivolti a un pubblico non solo vacanziero. Come **Nervi**, (anno 1955) e soprattutto il **Festival dei Due Mondi di Spoleto**, distintosi, fin dalla nascita nel 1958, per l'attività di *scouting* (un esempio tra gli altri, Jerome Robbins).

Si evolveva l'approccio, cambiavano i gusti e aumentava la capacità critica. Per la danza in Italia sembrava aprirsi una *age d'or*. In questo contesto, va ricordato il **Festival Internazionale della danza** che si tenne a Venezia nell'estate del 1975. Mai più ebbe a ripetersi una manifestazione di tale importanza ma bastò perché semi importanti fossero gettati. Presto il pubblico avrebbe conosciuto la rivoluzione di **Pina Bausch**, **Carolyn Carlson**, la *nouvelle danse* francese. Ecco, allora, i **Sosta Palmizi**, antesignani di altri gruppi e di nomi che imprimeranno una nuova svolta: **Virgilio Sieni** ed **Enzo Cosimi**. Ed ecco, nel 1979, l'**Aterballetto**, la prima grande compagnia stabile di danza nata al di fuori degli enti lirici, che negli anni s'imporrà per l'alta qualità tecnica e la brillante varietà stilistica.

Gli esempi potrebbero continuare. Certo è che queste formazioni, pur tra mille difficoltà – qualcuna ha trovato una residenza propria, la mag-

gior parte sono orfane di una loro Itaca – riescono ormai ad avere un pubblico di estimatori affezionati, spesso giovane e alternativo, ma provveduto e colto (la maggior parte under 30) che si muove tra i festival estivi (**Santarcangelo**, **Drodesera** e altri dove teatro di ricerca e teatro-danza si inseguono, creando una curiosa miscela), le rassegne stagionali (per Milano, **Uovo**, **Danae** e **Milano Oltre**) e di lungo corso (**Romaeuropa** e **Torino Danza**), contribuendo a frastagliare le barriere e a far considerare la danza un genere tutt'altro che minore, o *borderline*.

Non è facile dare conto, oggi, della portata del fenomeno. I dati forniti dal bollettino della Siae non considerano le specificità del teatro-danza e di ricerca. Il solo balletto ha potuto contare nel 2011 su un bacino di due milioni d'ingressi (il 9,01% del settore teatro), da spartirsi fra varie fasce. Gli spettatori dei teatri lirici sono la maggioranza, anche grazie alle politiche dei teatri per intercettare le nuove generazioni, attraverso il web e i *social network* (si veda il caso della **Scala**). Seguono le arene o i festival estivi (da quello più raffinato di **Civitanova Marche** a quello più popolare di **Vignale Danza** a quello eterogeneo che s'incontra al **Teatro Romano di Verona** a quello romano-cosmopolita di Spoleto), cui vanno aggiunti gli spettatori occasionali dei saggi di fine anno organizzati dalle tante scuole di danza sparse per il territorio e degli eventi di cartello pensati dalle amministrazioni e i privati per le festività, specialmente natalizie (gettonatissimo sempre il cjaicovskiano *Schiaccianoci*). Dicono le statistiche come giugno sia il mese in cui va in scena il maggior numero di spettacoli di danza (1.485), a fronte di un totale annuo di 6.836 tra balletti classici o moderni e concerti di danza, cui andrebbero aggiunte quote significative della macro-area "arte varia", attestata sui 21.973. Cifre, in ogni caso, impressionanti, che mostrano il volto nobile di un genere in evoluzione, capace come pochi di reinventarsi, andando incontro alle molteplici esigenze di un pubblico ormai diversificato. ★

Wunderkam - Canti, di Virgilio Sieni.

Le voci degli altri: performing arts come happening continuo

Preparata dalle correnti dada e neodada, la performance inverte i termini della creazione artistica, aprendosi a un confronto diretto e non mediato col pubblico.

di Roberto Rizzente

Nel 1972, all'interno del Padiglione Italia della 36ª Biennale di Venezia, viene presentata, per la prima volta a un pubblico internazionale, *l'Esposizione in tempo reale n.4*. La sala destinata alla personale di **Franco Vaccari** viene lasciata vuota. Al posto delle opere, una cabina photomatic, una photostrip dell'artista e una scritta in quattro lingue: «Lascia su queste pareti una traccia del tuo passaggio». Passa il tempo e le pareti si riempiono di fotografie, oltre 6.000 alla chiusura della Biennale, realizzate dai visitatori e da loro disposte nello spazio. È la morte della fotografia, intesa come *mimesis*: l'artista si limita a innescare un processo, sta al pubblico definirne i tempi e le modalità di rappresentazione.

Per capire il senso dell'evento occorre fare un passo indietro. Nel 1916, il rifiuto della guerra e della «civiltà cosiddetta moderna» (la frase è di Tzara) aveva portato i dadaisti a spostare l'attenzione dall'«oggetto artistico» al processo mentale che lo ha generato. Negli anni Cinquanta, il progredire della società dei consumi aveva rilanciato l'ipotesi. Il «prodotto» veniva azzerato in quanto «feticcio», esposto a un processo di scambio e valorizzazione economica. Negli anni Sessanta, l'idea si radicalizza. Più del processo mentale, sono le relazioni che gravitano intorno all'oggetto ad acquistare senso. Pian piano investendo il fruitore. Attraverso il ribaltamento dei codici condivisi di rappresentazione, gli artisti speravano così di fondare un nuovo tessuto sociale, a partire da un più proficuo e creativo rapporto tra l'«io» e il «tu», svincolato dalle logiche del profitto e disinteressato, dunque propizio alla rivoluzione.

Non mancano gli esempi. Significativa, a partire dal 1959, è l'esperienza dell'*happening*, ideata da **Allan Kaprow**. Un accadimento privo di senso, senza trama né narrazione, che irrompe nel flusso della quotidianità, facendo appello alle reazioni fisiche ed emotive dello spettatore. In *A Spring Happening*, presentato nel marzo '61 alla Reuben Gallery di New York, il pubblico viene stipato in un vagone-bestia e poi inseguito da un folle con una falciatrici

meccanica. In *Hello/Goodbye* del 1978 Kaprow costruisce l'azione a partire da un foglietto di istruzioni consegnato agli spettatori. L'opera d'arte si apre al caso, si fa collettiva, erratica, imprevedibile nelle sue diramazioni. In *Following Piece* del 1969, per 23 giorni, **Vito Acconci** pedina per le strade di New York alcuni passanti, finché questi non entrano nello spazio privato di una casa o una macchina. Nel teatro delle orge e dei misteri di **Hermann Nitsch**, il pubblico viene coinvolto in una riedizione neopagana dei culti dionisiaci, arrivando a sventrare degli animali con le sue proprie mani, in nome dello sregolamento di tutti i sensi, propizio alla catarsi.

Ma il caso più celebre resta, certo, quello di **Marina Abramovic**. Da *Rhythm 0* (1974) a *Lips of Thomas* (1975) fino ai recenti *The Artist is present* (2010) e *The Abramovic Method* (2012), la sua arte interroga le relazioni con l'«altro» nel tempo e nello spazio, sempre mettendo in discussione lo statuto dello spettatore che da *voyeur* si fa attore, pronto a blandire, salvare o torturare il corpo dell'artista, sostenerne lo sguardo o stare, semplicemente, nello spazio per un lasso di tempo anche lungo, sotto lo sguardo indagatorio di altri spettatori.

Oggi, nonostante lo slancio utopico che ave-

va reso possibile la stagione delle neoavanguardie si sia in parte esaurito, la performance continua a essere frequentata e anzi richiesta dal pubblico. Dall'ormai celebre *The Artist is present* Marina Abramovic ha tratto un film e una mostra fotografica di successo, e il museo Nitsch di Napoli continua, occasionalmente, ad allestire le *Aktionen* del maestro. Non si contano i lavori realizzati con disoccupati, reduci di guerra, lavoratori o gente comune da **Santiago Serra** e molto discussa è stata, nel 2009, *VB65* di **Vanessa Beecroft**, con quei venti immigrati africani disposti intorno alla tavola, in *smoking*, per due giorni. Una giovane artista, **Ciriaca+Erre**, è arrivata, lo scorso anno, a chiedere al pubblico milanese di scegliere e appropriarsi degli effetti personali da lei accumulati nel corso della vita, in un percorso ascetico di liberazione interiore. Un esperimento radicale che dimostra la versatilità di un linguaggio affatto scontato, capace, come pochi, di intercettare quella che è una delle vie maestre per uscire dalla crisi: il coinvolgimento dello spettatore. ★

The Artist is present, di Marina Abramovic (foto: Scott Rudd).



Critica, scena e platea un triangolo da rimisurare

Esiste ormai uno scollamento evidente tra lettori-spettatori e critica. Le cause sono molteplici e le responsabilità da ripartire (quasi) equamente. Per la seconda categoria, però, urge una riflessione su temi troppo spesso ignorati, come deontologia professionale e spirito di servizio.

di Claudia Cannella

La domanda è sempre quella. Ma il pubblico, oggi, legge le recensioni? Ne è in qualche modo influenzato nella scelta degli spettacoli da andare a vedere? La risposta è no. O, almeno, non più. Le recensioni servono ad artisti e operatori come “corredo” (tecnicamente: rassegna stampa) da presentare ad altri operatori per meglio vendere lo spetta-

colo in vista di tournée. Una questione privata, quindi. Un microcircuitto poco virtuoso e autoreferenziale, quello dell’esercizio critico e della sua fruizione, che, a parte qualche spettatore appassionato, coinvolge per lo più gli addetti ai lavori. Le ragioni di questo “scollamento” tra il pubblico dei lettori-spettatori e la critica sono molteplici. I primi, cioè i lettori-spettatori, potrebbero ar-

gomentare sull’inaffidabilità (da non confondere con soggettività, cosa umanamente non del tutto evitabile) e l’eccessiva sintesi di tanti giudizi critici, o sulla scarsa tempestività di pubblicazione. Come dar loro torto? La maggior parte delle recensioni sono viziate da interessi, appartenenza a consorterie, relazioni, amicizie tra chi fa teatro e chi ne scrive. Nella migliore delle ipotesi, come attenuante per la categoria, si può sventolare giusto la bandiera della buona fede. Nella peggiore, neanche quella. E forse non è un caso che nessuno, nemmeno l’Associazione Nazionale Critici di Teatro, abbia mai pensato di realizzare e dotarsi di un regolamento deontologico di categoria. Noi, un paio di anni fa lanciammo, prima alle Buone Pratiche e poi sulla rivista (n. 2.2011, ma vedi anche sul nostro canale youtube <http://www.youtube.com/user/HystrioTrimestrale>) un *Decalogo dei diritti e dei doveri del critico*. Frutto d’interminabili scambi di email e riunioni tra i circa 50 collaboratori della rivista, era un tentativo, serio ma realizzato con una buona dose di ironia e leggerezza, di ritornare al rispetto di qualche banale regola per recuperare credibilità e, di conseguenza, attenzione da parte dei lettori-spettatori. Tante pacche d’incoraggiamento sulle spalle e poi il silenzio.

Sporcarsi le mani?

Storicamente la contiguità tra artisti e critici ha cominciato a manifestarsi, e a essere rivendicata come un diritto, alla fine degli anni '60 (Convegno di Ivrea, 1967, concetto poi ripreso nel *Manifesto dei Critici Impuri*, Prato, 2003). Mentre la vecchia guardia se ne stava arroccata nella sua torre d’avorio, le nuove generazioni di critici si battevano sostenendo la necessità di “sporcarsi le mani”, cioè di entrare in contatto diretto con gli artisti e con il loro lavoro. In linea di principio un diritto sacrosanto e comprensibile ma, a lungo andare, un’arma a doppio taglio, di cui pochi riuscirono a mantenere il controllo in un accettabile equilibrio deontologico. Era come se si fosse passati da un triangolo equilatero ai cui vertici stavano artisti, critica e pubblico, a un triangolo isoscele con un lato molto corto a unire critica e artisti e due molto lunghi a (dis)unire artisti e pubblico e critica e pubblico.



Nel frattempo prima il cinema e poi la tv raggiungevano e catturavano fasce di pubblico ben più ampie di quante potesse fare il teatro. E i giornali, di conseguenza, assecondavano i gusti e le necessità della maggioranza per ovvi motivi di vendite, erodendo gli spazi destinati allo spettacolo dal vivo (tengono botta solo i grandi concerti), non curandosi né di ragionevoli tempistiche di pubblicazione, né di verificare a livello redazionale le scelte, l'attendibilità e l'autorevolezza di chi si fregiava o veniva investito del titolo di critico. Responsabilità non da poco se si pensa che il potere esercitato dalla maggioranza dei recensori e la loro reale o presunta autorevolezza sono dati quasi sempre dalla testata per cui scrivono, non il contrario.

Se poi passiamo dai *cahiers de doléances* dei lettori-spettatori a quelli dei critici troviamo – oltre alla mancanza di spazi adeguati, ai tempi di pubblicazione non rispettati e alla sciattezza delle redazioni – anche le scelte editoriali discutibili delle testate per cui lavorano (i pallini, le stellette, lo spazio sempre pronto per la star televisiva che sale in palcoscenico ecc.), le patetiche lotte di potere con i colleghi, la mancanza o quasi di una remunerazione adeguata.

Tutti nella rete

L'avvento del web ha poi ulteriormente modificato il rapporto tra critica e pubblico. Ma non direi rivoluzionato. Nel senso che la parte più sostanziosa del cambiamento riguarda, a mio avviso, soprattutto chi scrive. La “democraticità” del web dà a chiunque la possibilità di ergersi a critico del più importante spettacolo della stagione dall'oggi al domani. Basta creare un blog o un sito. Gavetta, addio. Esperienza, questa sconosciuta. Anche quel che c'è di buono rischia di perdersi nel marasma dei rigurgiti narcisistici sbrodolati da sedicenti critici in pagine e pagine di inutili commenti impressionistici a margine di spettacoli e artisti che ben altra attenzione (o disattenzione) meriterebbero. Questione di tempo, ma sono convinta che, anche sul web, pur con il valore aggiunto dell'enorme diffusione dell'informazione offerta dalla rete, si riprodurranno le stesse dinamiche e gerarchie della carta stampata. Le grandi testate, forti del lo-

ro potere economico, continueranno a dettare legge con i propri critici che, nel frattempo, si saranno dovuti adeguare alle esigenze del web (dalla video-recensione alla gestione dei blog). E, in questo modo, anche il lettore online tornerà a orientarsi secondo “antichi” criteri (l'autorevolezza della testata cartacea che ha generato quella online), estesi poi a quei siti che, nel tempo, avranno saputo conquistarsi credibilità sul campo in termini di affidabilità e competenza di chi scrive, qualità di scrittura e analisi, leggibilità e fruibilità del sito.

Ma quel che più colpisce, oggi, è che dai critici è raro sentir parlare di pubblico, come se non esistesse, come se neanche lo vedessero in sala. Il fantomatico “spirito di servizio”, alla base di ogni esercizio giornalistico, pare in via di estinzione. Eppure il primo nodo da sciogliere, se si vuole tornare a un “triangolo equilatero” con ai vertici critici-artisti-pubblico, è proprio quello. Osservare la scena e la platea, scrivere per la scena e per la platea. Sulla carta e sul web. ★

Teatro popolare, illustrazione di Zebra.

Per una fenomenologia dello spettatore pagante, e no

Parafrasando l'*incipit* di Tolstoj per *Anna Karenina*, possiamo affermare che tutti i pubblici che applaudono sono felici allo stesso modo, quelli che dissentono sono infelici ciascuno per conto proprio. Ma quali sono le tipologie principali dello spettatore teatrale pagante? Già Teofrasto individuava il **Villano**, che fischia mentre tutti gli altri applaudono, e applaude quando tutti gli altri stanno zitti; il **Fesso**, che si addormenta durante lo spettacolo, e continua a dormire quando la rappresentazione è terminata. Oggi i caratteri delle persone che assistono a una rappresentazione sono più variegati e complessi, ci limitiamo quindi a segnalare i principali.

Lo spettatore **Architetto**: colui che prende le misure allo spettacolo, e più lo spettacolo è grande più vale. Lo spettatore **Ecumenico**: che pur andando a vedere spettacoli molto diversi fra loro, il rito teatrale rimane sempre lo stesso, per lui non cambia nulla. Lo spettatore **Profeta**: depositario di una verità teatrale, spesso diversa da quella dello spettacolo a cui assiste. Lo spettatore **Sociologo**, per il quale lo spettacolo è sempre interessante, al di là di qualunque merito artistico. Lo spettatore **Imbonitore**, entusiasta ad oltranza di qualsiasi spettacolo, e che racconta a modo suo. Lo spettatore **Questuante**, che chiede al teatro anche l'impossibile. Lo spettatore **Critico**, a cui non va mai niente bene. Lo spettatore **Scettico**, col naso sempre all'insù, che non è mai contento di ciò che vede. Lo spettatore **Militante**, che va a vedere tutti gli spettacoli possibili, più per missione che per passione. Lo spettatore **Storico**, che ricorda con nostalgia gli spettacoli del suo lontano passato, sbagliandone spesso date e interpreti. Lo spettatore **Contemporaneo**, a cui tutto è dovuto, senza nulla chiedere.

Dal punto di vista, invece, di categorie più strutturate, il quadro è questo: prima fra tutte, gli **Abbonati** col posto fisso in teatro da una vita: una sorta di salotto di casa che si prolunga fino in platea; seguono gli **Habitués**: quelli che credono che il teatro esista solo perché ci sono loro; poi gli spettatori **Occasionali**, che vanno a teatro come andassero al cinema, o allo stadio.

Fra il Pubblico non pagante, in prima linea ci sono i **Critici**, categoria una volta temuta e privilegiata, la maggior parte dei quali pensa che lo spettacolo non comincia se prima non sono arrivati loro; gli **Invitati**, per legge, o per amicizia, pronti a fare numero in sala, indifferenti a quello che accade in scena, appagati soprattutto dalla loro immancabile presenza; i **Fiancheggiatori**, cioè gli intellettuali, colleghi e compagni di strada, per i quali anche il minimo dettaglio dello spettacolo è importante, diventa “una cosa enorme”. Infine il **Pubblico Vero**: cioè la gente che assiste a una rappresentazione semplicemente perché ama il teatro: applaude, ride, si emoziona, o dissente come una persona normale, non per mestiere, o simpatia, ma col piacere di avere trascorso una serata comunque migliore di tante altre. **Giuseppe Liotta**



Verso una pratica della visione: il ruolo formativo della critica

Sempre più spesso la critica si assume la responsabilità di avvicinare al teatro nuove e più ampie fasce di pubblico, e di stimolare uno sguardo consapevole sulla scena contemporanea attraverso la prassi del laboratorio.

di Maddalena Giovannelli



Se la montagna non viene a Maometto, Maometto va alla montagna.

I giornali cartacei riservano alla critica teatrale uno spazio sempre più compresso, nascosto, soffocato? Sarà la critica teatrale a dover ricostruire un rapporto nuovo con il pubblico.

I dossier dedicati all'argomento da questa rivista (*Hystrio*, n. 2.2011) e poi da *Venezia musica* (gennaio-febbraio 2012) parlano chiaro: se non vuole scomparire o ridursi a una comunicazione riservata a una nicchia di appassionati e addetti ai lavori, la critica teatrale deve ripensare il suo ruolo e interrogarsi su una nuova relazione con il pubblico.

Non mancano segnali significativi in questa direzione. È da registrare, *in primis*, il fiorire di numerosi spazi web che si occupano di recensioni e approfondimenti teatrali: la maggiore accessibilità, il continuo aggiornamento, l'attenzione alle realtà più sperimentali del teatro vengono premiate, in alcuni casi, dalla fedeltà dei lettori. Per alcuni di questi web magazine, il numero degli accessi e degli utenti attivi sui social network sono tali da far pensare a un vero e proprio fenomeno in controtendenza.

Ma la questione appare più ampia, e non sono poche le voci che riflettono sul ruolo della

critica teatrale, chiedendosi se non si debba assumere la responsabilità di avvicinare al teatro nuove e sempre più vaste aree di pubblico. Può la critica fare da ponte tra il teatro e gli spettatori e creare con questi un più stretto e rinvigorito rapporto? E se è possibile, da dove cominciare?

Il nocciolo della questione risiede nella formazione: a differenza di quanto avviene in altre realtà europee (specialmente in area anglosassone) in Italia è spesso assente uno specifico percorso di avvicinamento alla fruizione del teatro. Ecco perché molti di coloro che oggi scrivono di teatro sentono il bisogno di impegnarsi in tale direzione: l'attività critica diviene così non mero esercizio autoreferenziale, ma azione concreta capace di cambiare, pur impercettibilmente, la realtà circostante. Le esperienze di formazione dello spettatore attraverso la critica si sono svolte negli ultimi anni ai livelli e nei modi più diversi. La rivista *Stratagemmi* ha dedicato un numero (22/2012) alla ricognizione delle proposte significative: il quadro emerso è composito e straordinariamente ricco.

C'è chi, appoggiandosi a un teatro, cerca di intercettare e incuriosire lo spettatore tradizionale per trasformarlo in uno "spettato-

re critico": Roberto Rinaldi (fondatore della rivista on line *Rumor(s)scena*) ha proposto un laboratorio di visione al Teatro Portland di Trento, mentre a Roma la redazione di *Teatro&Critica* ha inaugurato un percorso al Palladium. C'è poi chi, come Giorgio Testa, ha pensato per la sua pratica formativa a un'apposita istituzione: si chiama "La casa dello Spettatore" e si sposta in modo itinerante tra i teatri della capitale e non solo. Altri preferiscono lavorare sul fertile terreno dei festival, dove la direzione artistica ha non di rado l'esigenza di coinvolgere nella programmazione teatrale una più ampia comunità: si muovono in questa direzione la redazione di *Altre Velocità* (da anni impegnata al Festival di Santarcangelo e al modenese Vie), la webzine *Il Tamburo di Katrin* (attiva a Dro e a Bassano del Grappa), e Silvia Mei (che ha presentato un laboratorio di critica al festival bolognese PerAspera). Personalità come Massimo Marino e Andrea Porcheddu – ormai veterani di questo genere di attività, e "genitori" di molti dei gruppi sopra menzionati – hanno dato vita a fucine di eccellenza per aspiranti critici (a Santarcangelo e alla Biennale di Venezia).

Ma si comincia a lavorare fin dai banchi di scuola, dove si gioca una partita importante per lo spettatore di domani: il circuito teatrale marchigiano Amat ha promosso l'esperienza *Scuola di Platea*, con incontri di discussione prima e dopo la visione di uno spettacolo. In Lombardia la Fondazione Cariplo non è da meno, e ha finanziato due progetti nella medesima direzione: *Stratagemmi* ha portato avanti un percorso di critica in dieci istituti superiori, mentre il Calabrone Critico segue il neo-spettatore fin dalle scuole elementari. Condividere modalità dello sguardo, avvicinare gli spettatori a proposte artistiche non istituzionali, stimolare l'uso del pensiero critico: questi gli obiettivi e il comune denominatore di esperienze molteplici e differenti. Ma in gioco c'è una scommessa più profonda, che riguarda una trasformazione del ruolo stesso della critica e la sua responsabilità verso una comunità di spettatori che sia più ampia e più consapevole possibile. ★

Come ti acchiappo lo spettatore ricette creative dalle capitali europee

Nelle maggiori città del Vecchio Continente, i teatri cercano strategie per coinvolgere il pubblico. E se a Berlino e a Parigi puntano alla varietà dell'offerta, Londra, Mosca e Barcellona affrontano la crisi attraverso una buona politica dei prezzi.

di Simona Polvani, Maggie Rose, Elena Basteri, Davide Carnevali e Fausto Malcovati

Intercettare nuovi pubblici con program-
mazioni varie e proposte di qualità, porta-
re avanti politiche dei prezzi lungimiranti,
sfidare la crisi con qualche buona pratica:
quanto e come scommettono sugli spettatori le
più grandi città europee?

A Parigi, donne e under 35

Sono le donne le più assidue spettatrici teatrali parigine. E se solitamente a teatro si va in coppia, le donne non disdegnano di andarci anche da sole. È quanto emerge dalle inchieste sulle pratiche culturali che il Ministero della Cultura e della Comunicazione commissiona. Altri dati: il pubblico è formato in prevalenza da giovani under 35 e da laureati. In totale, il 55% della popolazione frequenta il teatro. Ci stupiremmo del contrario, considerata l'eccezionale offerta in termini quantitativi e qualitativi della Ville Lumière e la politica culturale che incentiva la

pratica teatrale nelle scuole sin dall'infanzia e rende i teatri accessibili anche per le classi economiche più svantaggiate. Sono circa 280 gli spazi teatrali, tra i grandi teatri pubblici, come l'*Odéon* o il nuovo *104*, e i teatri privati, compresa la moltitudine di teatrini con meno di 100 posti. Sono teatri persino dei minuscoli garage o ex laboratori, con venti cuscini per altrettanti spettatori: qui, nelle palestre della sperimentazione, è possibile incontrare le giovani compagnie, i collettivi e i nuovi autori. Ogni settimana il pubblico, aiutato a orientarsi da *Pariscope*, la bibbia delle guide culturali, può scegliere tra i 300 e i 450 spettacoli. Parigi è il palcoscenico che nessun artista nazionale può mancare: il pubblico può scoprire gli artisti internazionali, i maestri francesi della regia, la nuova drammaturgia, il teatro impegnato e di ricerca. Il teatro privato, invece, che è il più frequentato, sfrutta il meccanismo delle *vedettes*

di cinema e televisione per assicurarsi il tutto esaurito. Biglietti costosi (oltre 50 euro) a cui si aggiunge la pratica della mancia alla maschera, ma 10 euro soltanto per i giovani, grazie a un accordo con il Comune di Parigi. Prezzi più bassi nel teatro pubblico, interi in media a 30 euro. Giovani, anziani, abitanti in prossimità del teatro, disoccupati, gruppi, hanno diritto a tariffe ridotte (dai 17 ai 6 euro). E se il teatro è fuori Parigi, come nel caso del *T2G* di Gennevilliers, una navetta gratuita attende i più rapidi a uscire, per riportarli in città. S.P.

Londra: solo posti in piedi

A Londra, parlare di pubblico significa parlare al plurale. Il prezzo dei biglietti può variare da 5 a 70 sterline, se si tiene conto della grande quantità di riduzioni che oscillano a seconda del genere di teatro, dell'età o dello status dello spettatore. Nel West End, la casa dei grandi teatri





commerciali, un variegato gruppo di spettatori londinesi, inglesi, ma anche provenienti da oltremare, paga dalle 70 alle 15 sterline per i più importanti musical o per le commedie di maggior successo. Ma il tempo è spesso l'elemento chiave per risparmiare: muovendosi in anticipo, si possono trovare posti economici su Internet, o da ritirare il giorno dello spettacolo in coda al botteghino di Leicester Square. Tra i teatri pubblici, il **National Theatre** ha trovato il modo di far alzare di buon ora gli spettatori. Anche quando lo spettacolo è *sold out*, il teatro mette a disposizione circa 40 posti a 12 sterline, in vendita la mattina a partire dalle 9 e 30. Mai arrendersi: al National, la sera stessa dello spettacolo, si possono trovare biglietti a 5 sterline (la cosiddetta *standing room*) per posti in piedi in fondo alla platea. Altri teatri londinesi mirano ad attirare un pubblico nuovo e giovane: le strategie vanno dalle discussioni dopo lo spettacolo ai laboratori per attori non professionisti. Il celebre **Globe** di Shakespeare – teatro senza finanziamenti pubblici – è stato un pioniere in questo senso. La direzione artistica ha inventato la categoria degli “amici del teatro”: spettatori che fanno donazioni al Globe e ricevono in cambio privilegi commisurati al contributo, come biglietti scontati o posti riservati alla prima. Ma anche se non sei un “amico” del Globe, puoi vedere gli spettacoli a prezzi ragionevoli: persino a 10 sterline, se sei disposto a rimanere in piedi. Con il procedere della crisi, i teatri cercano il sostegno del pubblico nei modi più diversi: l'**Unicorn Theatre** – da sempre attivo nel coinvolgimento di non professionisti – ha chiesto agli spettatori di fare piccole donazioni o di regalare al teatro vecchi mobili. Anche questa è una forma di partecipazione. *M.R.*

Berlino: coltivarsi il pubblico

Secondo le ultime statistiche ufficiali nel 2012 i teatri e le orchestre berlinesi hanno registrato 2,97 milioni di spettatori paganti. Considerando una popolazione complessiva di 3,5 milioni la genericità di questi numeri non impedisce di affermare che il teatro, rispecchiando in parte la situazione economica generale del Paese, non è in crisi. Lo spettatore gioca un ruolo fondamentale nel circolo virtuoso della domanda-offerta: si va a teatro per la sua qualità e varietà, il teatro si conferma come un bene, culturale e pubblico, prezioso, che come tale viene tutelato e sostenuto attraverso finanziamenti di rilievo. A man-

tenere vivo l'attaccamento dei berlinesi al teatro vi è non solo la ricchezza e la qualità delle programmazioni, ma anche una politica dei prezzi che risponde a una logica inclusiva e perequativa: così, per esempio, le fasce più deboli e meno abbienti (studenti e disoccupati) possono godersi uno spettacolo nelle prime file al **Deutsches Theater** o alla **Volksbühne** per una cifra che va dai 3 ai 9 euro. La cosa interessante è che in molti teatri i biglietti a prezzo ridotto non significano necessariamente posti in piedi o in “piccionaia”. Al di là dei numeri e parlando di gusti e tendenze del pubblico berlinese quel che salta agli occhi è l'apertura, la curiosità e la generale fiducia nel teatro che genera platee composite e incontri insoliti. Se da una parte è possibile scorgere un pubblico giovane e “alternativo” in teatri con una programmazione impegnativa come i **Berliner Ensemble** o il **Deutsches Theater**, dall'altra capita spesso di vedere teste bianche in teatri di ricerca più orientati alla performance come le **Sophiensaele** o gli **Hebbel am Ufer**. Un cavallo di battaglia comune a tutti i teatri è un'offerta didattica e pedagogica per bambini e ragazzi articolata e costante che contribuisce non solo a riempire le sale nell'immediato, ma investe con una certa lungimiranza nella formazione e fidelizzazione di quello che sarà il pubblico di domani. *E.B.*

Barcellona: il biglietto è un mazzo di carote

La Spagna di oggi mostra quello che potrebbe succedere, domani, in Italia: finanziamenti ai teatri pubblici ridotti all'osso, sovvenzioni ai teatri privati erose o tagliate. Così, se il **Teatre Nacional de Catalunya** ha chiuso una delle sue tre sale storiche (la Sala Tallers, quella più “sperimentale”) e il **Llure** ha accorciato la durata della programmazione, sono le realtà indipendenti come la **Sala Beckett**, da sempre dedita alla diffusione della drammaturgia contemporanea, quelle maggiormente sacrificate. A fare le spese della crisi è anche il pubblico: a partire dallo scorso 1° settembre, l'Iva sullo spettacolo è aumentata dall'8 al 21%. Biglietti più cari e qualità dell'offerta in calo: il risultato, non certo imprevedibile, è stato un tracollo nel numero degli spettatori. A Besançon, un piccolo paese in provincia di Girona, qualcuno ha provato ad aggirare il problema: chi arrivava al teatro poteva acquistare un mazzo di carote per 13 euro (i generi alimentari sono tassati solo al 4%) e ricevere in omaggio un biglietto per lo spet-

tacolo. Alcune sale, come la **Flyhard** o la stessa Beckett, in accordo con le compagnie ospitate, si affidano allo spettatore: con il metodo della *taquilla inversa* il pubblico può decidere, a spettacolo finito, quanto pagare per ciò che ha visto, secondo le sue possibilità economiche e la sua coscienza. Tra stratagemmi e difficoltà, il teatro indipendente affronta la crisi cercando di abbattere i costi di gestione e di non gravare troppo sullo spettatore: il **Teatre Tantarantana** ha adattato una sala destinata agli uffici e l'ha trasformata in Àtic22, uno spazio destinato alla performance. Meno pronti a mettersi in gioco si sono dimostrati i teatri pubblici: a parte l'invito a precedere l'aumento dell'Iva comprando l'abbonamento negli ultimi giorni di agosto, nella scorsa stagione né il Llure né il Nacional hanno messo a punto lungimiranti politiche dei prezzi. In queste settimane, i teatri preparano le proposte per il prossimo anno: Barcellona saprà comprendere che la scommessa, in tempi di crisi, si gioca proprio nel rapporto con il pubblico? *D.C.*

Mosca, la perestrojka in platea

A Mosca, a Mosca... Sì, a Mosca: con le sue cento e più sale, è una delle grandi capitali europee del teatro. Dai magnifici teatri all'italiana alle scalcagnate cantine con poche sedie: ce n'è per tutti i gusti, ed è raro che non ci sia il tutto esaurito. Ma da una ventina d'anni, ossia dalla *perestrojka* in poi, tutto è cambiato: prima c'era lo Stato che sovvenzionava, non c'erano né impresari privati né compagnie indipendenti, i prezzi dei biglietti erano politici, tutti se li potevano permettere ed era facile procurarseli, a ogni angolo delle principali strade della capitale c'era un chiosco con la scritta "teatral'naja kassa". Ahi noi, ora non è più così: con la nuova economia di mercato lo Stato ha smesso di finanziare a pioggia, i teatri devono far cassa, trovare sponsor, scritturare star che assicurino gli incassi necessari, i biglietti sono decuplicati, per un buon posto in platea si spendono dagli 80 ai 100 euro. Così, gli appassionati di teatro sono in netto calo, mentre aumentano gli snob che applaudono l'attrice o il regista dell'ultima serie televisiva. Due cose sono rimaste invariate dai tempi sovietici: i chioschi all'angolo delle strade, ora forniti di computer e collegati con tutte le sale (tranne poche eccezioni, come il Bol'soj o il Malyj) e le compagnie stabili. Il sistema rimane quello di un tempo: ogni teatro ha la sua compagnia, il suo repertorio, il suo pubblico. E se al **Malyj**, roccaforte dei

classici nazionali, vanno le signore per bene e i signori che non amano sorprese, già al vicino **Teatro d'Arte**, tempio di Stanislavskij, il repertorio è molto più coraggioso e i registi si lanciano in produzioni per niente accademiche. Ma i giovani preferiscono **Petr Fomenko** (grandissimo regista recentemente scomparso) che offre letture sorprendenti di Gogol', Ostrovskij e Joyce, o **Konstantin Rajkin**, che nel suo **Teatro Satyricon** si diverte a dissacrare Puškin o Cechov mescolando versi e monologhi veneratissimi con musi-

ca e numeri da circo. E poi in molte sale moscovite c'è una bella consuetudine per combattere il rincaro: far entrare gli studenti a prezzi stracciati, sistemandoli su sgabelli, gradini, o nei posti liberi dei ritardatari, che rimangono in piedi in fondo alla sala. *F.M.*

In apertura, **Teatral'naja Kassa**, un chiosco per la vendita dei biglietti a Mosca; nella pagina precedente, il **Berliner Ensemble**, il **National Theatre di Londra** e l'**Odéon di Parigi**.

I social network tra palco e platea

Sempre più le realtà teatrali sembrano prendere confidenza con i social media. Mentre il rapporto con il Re facebook esiste già da qualche anno, l'iniziale distanza tra il popolo del teatro e twitter si sta assottigliando. Se da un lato **Fanny & Alexander** ha lanciato un contest per i suoi venti anni di vita chiedendo ai follower di twittare il proprio #sefosse legato alla compagine ravennate ("#sefosse un gioco sarebbe il cubo di Rubik"), dall'altro i teatri di prosa dovrebbero prendere esempio dalla Scala che durante la "primina" del 6 dicembre scorso ha riservato alcuni palchi ai twittatori per raccontare in diretta l'opera.

Quello che sta emergendo è che i *social media* non sono solo strumenti di comunicazione ma possono e devono diventare il mezzo con cui lo spettacolo allarga la platea in tempo reale, creando uno spettatore consapevole e un dialogo tra generazioni, ma soprattutto interagendo con un utente attivo e a sua volta performativo. I *social* possono persino contribuire alla creazione artistica, come è accaduto nel film *Steekspel* di Paul Verhoeven, costruito a partire dai suggerimenti degli utenti su facebook. Nella stessa direzione, un interessante esperimento di **User Generated Theatre** (la definizione è di Carlo Infante) è stata di recente a Roma l'installazione *Art You Lost?* creata spettacolarizzando le memorie degli spettatori (testi, video, oggetti, sms) invitati a lasciare un segno per creare un'opera d'arte collettiva.

Non è nuova la definizione di "spettatore attivo": uno spettatore più motivato a ripetere l'esperienza e a consigliarla agli altri. Da questo punto di vista il **Festival di Terni** è quello più sensibile alle novità internazionali. Anche l'ultima edizione di **VolterraTeatro** *Mercuzio non vuole morire* si è mossa in questo senso: gli spett-attori hanno invaso le piazze e hanno documentato l'happening in rete con foto e tweet. Molti ancora vedono i social media come nemici, come platea autoreferenziale e *voyeuristica*; la salvezza del teatro invece passa anche dalla possibilità, grazie a essi, di interagire e condividere esperienza tra artisti, curatori e spettatori. E di farlo in prima persona. **Simone Pacini**



Mercuzio non vuole morire, di **VolterraTeatro** (foto: Mauro Fanfani).

In Puglia, il teatro è a misura di bambino

Dalla ricca panoramica sulle produzioni per bambini di Maggio all'Infanzia e Puglia Showcase Kids emerge l'esplicita tendenza delle compagnie ad affrontare temi "tabù": se per il Teatro delle Briciole sono i vecchi, per Sud Costa Occidentale è l'omosessualità.

di Nicola Viesti



La sedicesima edizione di **Maggio all'infanzia**, il festival dedicato al teatro per ragazzi organizzato a Bari dalla Fondazione Città Bambino, con la direzione artistica del Teatro Kismet, questa volta è stata particolarmente lunga e piena di eventi. Alla tradizionale manifestazione, che ogni anno sembra richiamare sempre più pubblico di ogni età, si è affiancato il **Puglia Showcase Kids**, una vetrina di spettacoli prodotti dalle compagnie della regione, aperta a organizzatori provenienti da tutta Italia e a un gruppo di osservatori internazionali. In programma, spettacoli noti – alcuni di essi grandi successi degli scorsi anni – o anche debutti assoluti come *Sposa Sirena*, firmata da Michelangelo Campanale per il **Crest**, che ha come protagonista Lucia Zotti, attrice storica del teatro ragazzi italiano.

O come l'ambizioso *Sinbad, il viaggiatore* della **Bottega degli Apocrifi** di Cosimo Severo. Il tema sembra ripreso dal quinto viaggio di Sinbad, così come è descritto nelle *Mille e una notte*, ma è giusto uno spunto su cui far ruotare il leitmotiv della necessità di libertà e avventura. Nelle proposte degli Apocrifi alla fiaba si sovrappongono spesso urgenze sociali e così Sinbad è un

impetuoso ragazzo di colore, adottato dal califfo di Baghdad, che fugge dalla magica città per mai più tornarvi. La messa in scena è particolarmente impegnativa, con una nave dai bagliori bronzei che troneggia al centro del palcoscenico, ma a essere assolutamente convincente è la resa dei bravi attori, mentre tutti gli altri elementi spettacolari – a cominciare dalla drammaturgia – rivelano il bisogno di una messa a punto che speriamo non tarderà ad arrivare.

Il Puglia Showcase Kids ha fagocitato quasi tutte le proposte regionali così al "Maggio" sono rimaste, perlopiù, le compagnie provenienti da tutto lo stivale, numerose e di alto livello. A cominciare da **Sud Costa Occidentale** che ha presentato l'ultima fatica di Emma Dante per un pubblico bambino, *La bella Rosaspina addormentata*. Un lavoro per certi versi sorprendente non tanto per le modalità di rappresentazione, che richiamano in maniera palese i precedenti approcci alle fiabe della Dante, quanto per l'estrema modernità con cui il racconto è illustrato. Intanto rimane il tema classico della ricerca di sé e del passaggio dall'infanzia all'età adulta, ma si colora di un'inedita propensione all'ineluttabile avverarsi della profezia della

strega cattiva, una necessità percepita da Rosaspina e dall'intero mondo intorno a lei come passaggio obbligato per crescere tutti insieme. E la magnifica e sensualissima immagine dell'eroina, innocente ma fiammeggiante nel suo abito rosso, difficilmente potrà essere dimenticata. E poi il finale rivelatore che racchiude il messaggio forte della rappresentazione: il principe che risveglia Rosaspina è una principessa e, dopo un attimo di incertezza, la fanciulla si butta tra le sue braccia per baciarla appassionatamente, prima del classico convolare a giuste nozze. I piccoli spettatori non hanno fatto una piega e hanno applaudito festanti, gli adulti anche, ma pensare che lo spettacolo non sollevi polemiche non è di questo paese.

Divertentissimo *Unpopiuinlà* (Compagnia **Cà Luogo d'arte**), di Marina Allegri, diretto da Maurizio Bercini, con le scatenate Francesca Bizzarri e Francesca Grisenti e con l'altrettanto furioso Davide Zilli, al pianoforte. Tempi perfetti, battute fulminanti per raccontare una classica fiaba con principe, principessa e strega, ma tutti all'interno di un vasino, anzi in un vasino gigantesco dove la cattiva strega ha condannato la principessa a non trattenere la cacca, allontanando così da sé ogni spasimante. Detto così potrebbe sembrare uno scherzo, ma lo spettacolo è veramente bello, ironico, spumeggiante, anche venato di malinconia, nonché interpretato superbamente. Un grandissimo successo.

Incantato e incantevole *Il viaggio, ovvero una storia di due vecchi* omaggio a Tonino Guerra di e con Beatrice Baruffini e Agnese Scotti per il **Teatro delle Briciole**. Quante volte abbiamo visto in scena delle scarpe? Infinite, ma in questo *Viaggio* il loro muoversi, il loro rappresentare la storia d'amore di due esseri, che vogliono vedere il mare e che condividono una vita, ci sorprende e ci commuove. Alla poesia semplice delle parole di Guerra si sovrappone l'altrettanto semplice poesia delle autrici del saper raccontare con il nulla. Ogni loro gesto, ogni piccolo elemento scenico ci spalanca un mondo, riesce a rivelare il senso profondo delle cose e dell'esistenza. ★

Il viaggio, ovvero una storia di due vecchi, del Teatro delle Briciole.

Un Mozart giocoso, anzi disperato

Il binomio Mozart-Daponte trova nuovo vigore a Parigi e a Bruxelles, con le regie di Braunschweig e Haneke. Se Don Giovanni è visto dagli occhi (invidiosi) di Leporello, nel *Così fan tutte* di Haneke è l'eccesso della Ragione a ridurre gli uomini in macerie.

di Giuseppe Montemagno

Sembra facile, ma è tremendamente difficile dar corpo e anima ai protagonisti dei capolavori mozartiani, vittime di una sovraesposizione che sembra aver già detto tutto. Per questo va salutato con favore il trionfo di due produzioni, che restituiscono nuovo vigore agli ultimi capitoli della trilogia dapontiana, *Don Giovanni* e *Così fan tutte*. Il Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, che ha varato una stagione memorabile nel centenario dell'inaugurazione, ha presentato il secondo titolo mozartiano di un progetto a più ampia gittata, che accomuna Le Cercle de l'Harmonie, una vitaminica compagine su strumenti d'epoca diretta da Rhorer, all'approccio registico di Braunschweig. Che per l'occasione impagina un *Don Giovanni* visto dal basso, con gli occhi di quel Leporello cui spettano le prime e le ultime battute del dramma giocoso, e che qui è in scena fin da quella pagina enigmatica che è l'Ouverture. La profondità metafisica delle prime trenta battute dell'Andante fa da sfondo a una veglia funebre: il servitore vigila un cadavere pronto per l'incinerazione, forse quello del padrone o del Commendatore. Ma il successivo Molto allegro fuga ogni dubbio: *Don Giovanni* vive nel ricordo del servo – o, meglio ancora, nei suoi desideri – seguendo il vorticoso ruotare di un impianto scenico prodigo di specchi e finestre, squarci pronti a soddisfare il voyeurismo di Leporello e il suo materializzarsi in scena. Fulcro di questa vertiginosa corsa verso l'abisso è un letto – per amori violenti e ricordi appassionati, ma anche sofferte agonie fino all'obitorio – in un universo contemporaneo, in bianco e nero, che si tinge di Settecento e vermiglio per la festa del Finale I, un'orgia che appartiene tanto alle perversioni di Sade quanto all'immaginario visionario di Kubrik: dall'alto, incastonati in vetrine-reliquari, gli scheletri delle passate conquiste del libertino occhieggiano per svelarne il movente principale, quel *cupio dissolvi* che, alla fine, avrà contagiato anche gli altri personaggi.

Ma ancor più ulcerante è il *Così fan tutte* con cui Haneke approfondisce il repertorio mozartiano, dopo il *Don Giovanni* parigino del 2006. Kanter disegna un luminoso *loft* con vista sul mare, uno spazio ipermoderno in cui si oppongono, agli estremi, un glaciale mobile bar, dal

quale tutti mescono alcolici, e il calore di un caminetto, che arde sul far della sera. La scommessa proposta da don Alfonso – dimostrare l'infedeltà delle donne – discende dal razionalismo dei Lumi ma tutti coinvolge fino ai giorni nostri: per questo gli abiti d'epoca si alternano alle più moderne *silhouettes* delle due coppie, in un gioco di simmetrie che si riflette nella relazione tra il filosofo e la serva Despina, non più cameriera goldoniana ma padrona di casa abbigliata come il *Pierrot* di Watteau, segnata da una vena di melanconico *spleen*. Tutti sanno tutto, perché tanto le donne assistono alla scommessa quanto gli uomini, che si ripresentano sotto mentite spoglie, sono in realtà facilmente riconoscibili. E questo rende ancor più sofferta e dolorosa la scoperta della verità, che si fa strada quando annotta e gli animi sono resi ancor più lucidi dall'alcol: tanto da scavare voragini sentimentali nei ripetuti silenzi che punteggiano lo spettacolo come negli attacchi rallentati dei recitativi, che invano tentano d'inceppare l'ingranaggio drammaturgico, il fluire dell'azione. Grazie a don Alfonso – uno Shimell diabolico – tutti acquisiranno una con-

sapevolezza nuova ma a un prezzo elevatissimo: come testimonia lo schiaffo che Despina gli assesta o l'impossibile ricomposizione delle coppie, che nel finale prima s'intrecciano in una lunga catena umana, ma poi deflagrano, macerie umane dilaniate da una ragione che produce disperazione. ★

DON GIOVANNI, di Wolfgang Amadeus Mozart. Regia e scene di Stéphane Braunschweig. Costumi di Thibault Vancrenenbroeck. Drammaturgia di Anne-Françoise Benhamou. Luci di Marion Hewlett. Le Cercle de l'Harmonie, direttore d'orchestra Jérémie Rhorer. Con Markus Werba, Robert Gleadow, Miah Persson, Sophie Marin-Degor, Daniel Behle, Serena Malfi, Nahuel Di Pierro, Steven Humes. Prod. Théâtre des Champs-Élysées, PARIGI.

COSÌ FAN TUTTE, di Wolfgang Amadeus Mozart. Regia di Michael Haneke. Scene di Christoph Kanter. Costumi di Moidele Bickel. Luci di Urs Schönebaum. Chœurs et Orchestre de la Monnaie, direttore d'orchestra Ludovic Morlot. Con Anett Fritsch, Paola Gardina, Juan Francisco Gatell, Andrea Wolf, William Shimell, Kerstin Avemo. Prod. Teatro Real, MADRID e Théâtre royal de la Monnaie, BRUXELLES.



Così fan tutte
(foto: Bernard Coutant).

Quel Premio Nobel, anche di Franca

Inscindibile binomio, con Dario Fo Franca Rame ha condiviso tutto: passione politica, lavoro, amore, palcoscenico, accuse e censure, assumendo il ruolo pragmatico e intraprendente nella coppia più nota del teatro italiano.

di Roberto Canziani



Si erano conosciuti sul palcoscenico dell'Odeon, nel 1951. Il titolo in locandina era *Sette giorni a Milano*. «Debuttavamo in quello spettacolo di rivista e lui non mi guardava affatto. Io ero piena di corteggiatori, mentre Dario, bruttino, bruttino proprio, non mi vedeva nemmeno». Così Franca Rame raccontava l'incontro che aveva cambiato la vita a entrambi. «Tanto che un giorno l'ho sbattuto contro il muro e l'ho baciato. Quello che fanno gli uomini con le donne. Dopo venti minuti ci siamo sposati, perché eravamo davvero innamorati». Lui aveva in faccia l'espressione che gli conosciamo da sempre. Lei un gran seno rotondo, gambe lunghe, alta. A detta di molti, la più bella donna d'Italia. Un matrimonio in grande, in Sant'Ambrogio, nel giugno del '54. Un anno dopo sarebbe nato il loro unico figlio, Jacopo.

Dario Fo veniva dalle sponde del lago Maggiore. Nella vetreria di Porto Valtravaglia, tra immigrati e maestranze locali, aveva imparato l'arte dei fabulatori, lo stile dei narratori orali. Franca non veniva da nessun posto, anzi da dovunque. Nomade per tradizione, la sua era una delle più famose famiglie di attori-guitti di tutto il secolo. Già nell'800 i Rame avevano iniziato

a girovagare l'Italia con un teatrino viaggiante di legno: rivista, burattini, operette, drammoni. «Non avevo nemmeno otto giorni – raccontava – e già interpretavo la figlia di Genoveffa di Brabante in braccio a mia madre. Avevamo un successo sempre enorme, setacciavamo l'Italia paese per paese, 365 repliche all'anno. Riposavamo soltanto quando moriva il prete, o il sindaco...». «Venite tutti in piazza fra due ore / vi riempirete gli occhi di parole / la gola di sospiri per amore / e il cuor farà tremila capriole». Chi ricorda una della più note canzoni di Fo, ora sa dov'era nata la sua idea del teatro. E chi gliel'aveva trasmessa. Sposando Franca, Fo sposava una tradizione teatrale e la faceva sua. Così non fu inaspettato il successo che la compagnia Fo-Rame, fondata nel 1959, riuscì a strappare subito. I primi titoli, che un po' tutti ricordiamo (*Gli arcangeli non giocano a flipper*, *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*). Ma anche le disavventure, come il brutto episodio della censura di *Canzonissima* 1962, che li tenne fuori dalla televisione per 14 anni. O *La signora è da buttare*, che fruttò loro il rifiuto del visto d'ingresso negli Usa. Era l'America quella "signora", e mano mano che andavano avanti gli spettacoli, aumentava anche

l'impegno politico. E ai teatri borghesi di prima, Fo e Rame preferirono dal '68 in poi, le piazze, le fabbriche, le case del popolo. Furono gli anni di *Mistero Buffo* e *Morte accidentale di un anarchico*, del collettivo La Comune, della Palazzina Liberty, di Soccorso Rosso.

È qui, a cominciare dagli anni Settanta, che il contributo di Franca Rame alla notorietà della coppia e all'impegno sul fronte della mobilitazione politica, comincia a emergere. Dalla fucina di un teatro che «denuncia l'oppressione e riabilita gli oppressi», più numerosi, più incisivi, più rivoluzionari si fanno i personaggi femminili. Quelli che Franca inventa e interpreta. Nel 1977 lei va in televisione con *Parliamo di donne* e subito dopo è la volta dello spettacolo *Tutta casa, letto e chiesa*: stati femminili di ordinaria subordinazione, di sfruttamento, di dolore, di violenza. È la violenza che lei stessa ha provato sulla propria pelle, vittima di un truce episodio di sequestro e stupro, che solo molti anni dopo troverà la forza di raccontare. Il monologo *Lo stupro* diventa così lo strumento per appoggiare l'approvazione di un disegno di legge che aggrava quel reato, trasferendolo dalla categoria dei delitti contro la morale a quelli contro la persona. Ed è l'inizio della storia legislativa legata alla violenza sulle donne, che stiamo vivendo oggi. Non è secondario il contributo di Franca Rame alla politica istituzionale. Senatrice nel 2006 nelle file dell'Italia dei Valori, ha denunciato l'ottusità, la limitatezza, lo scarso ascolto della classe politica che a Palazzo Madama la circondava: «ho scoperto che i ministri non ascoltano». E si è dimessa due anni dopo. Della coppia, insomma, Franca è stata il versante pragmatico, intraprendente, concretamente creativo. Anche quello più al passo con i tempi. «La tecnologia, io stento a seguirla – ci confessava Fo qualche mese fa – Franca invece si è lasciata subito prendere dal gioco, Internet è oramai una sua mania». L'ultima confessione infine, quella pronunciata a Milano, nel giorno della cerimonia pubblica di commiato: «Franca e io abbiamo scritto quasi sempre i testi del nostro teatro insieme». Metà del premio che Fo ottenne a Stoccolma nel 1997 è dunque, idealmente e praticamente, suo. Quel Nobel, anche di Franca. ★

Anna Proclemer, la verità in scena

Ci ha lasciato una grande interprete, che ha segnato, col suo carisma, 60 anni di spettacolo, volto e voce dei maggiori drammaturghi classici e moderni, da Bontempelli e Betti a Brusati, Beckett e Albee, fino al “suo” Brancati.

di **Domenico Rigotti**

«C'è più verità nella finzione del teatro che nella supposta sincerità della vita. Credo di essere più sincera quando recito che quando vivo; infatti gli “schemi” apparenti dei personaggi sono per me dei veicoli di autenticità, attraverso di essi mi svelo, racconto, mi confesso, come nella vita non saprei fare nel rapporto più intimo. Recitare è fare sempre autobiografia. Vivere è quasi sempre costruire una favola». Sono parole di Anna Proclemer. L'autoritratto è perfetto. Poche attrici della sua generazione e non solo seppero sulla scena “svelarsi”, “raccontare”, “confessarsi” e creare un'autobiografia come lei. I personaggi, fossero essi classici o le tormentate eroine del nostro tempo (un curriculum impetuoso e straordinario), erano per lei veicoli di autenticità. E questo fin dagli inizi della carriera in anni difficili, di dolore e di pericolo (la guerra, le bombe) che però non frenarono il suo amore per il palcoscenico.

L'esordio di questa ragazza trepida e intelligente, calata a Roma dal profondo Nord del Trentino (ove era nata nel 1923), è a soli diciannove anni in *Minnie la candida* di Bontempelli; nel 1942 il vero debutto con *Nostra Dea*, sempre di Bontempelli, poi la consacrazione, nel 1949, con *Mirra* di Alfieri (di lei Silvio d'Amico a dire: «fu l'ideale interprete, d'altissima nobiltà e soffocato tormento»). Da allora il suo nome diventa una garanzia. La sua presenza in scena fa colpo. La sua personalità completa e matura, e il suo naturale temperamento controllato continuamente dalla sua intelligenza critica. Dopo una breve stagione al Piccolo Teatro di Milano passa nella compagnia Pagnani-Cervi finché viene ingaggiata da Gasman e Squarzina e con loro porta sulla scena *La fuggitiva* di Betti, *Tre quarti di luna* dello stesso Squarzina e *Amleto*. Finché nel '53 approda nella Ricci-Albertazzi e, nella tournée in Sudamerica, è pronta a dar vita con quest'ultimo a una compagnia, il loro sodalizio a dare frutti straordinari. Sono gli anni d'oro del teatro italiano e il sodalizio sembra di ferro. Quel ventennio rimarrà storico. Amatissima nel repertorio classico, altrettanto lo fu nel repertorio contemporaneo dove ebbe il coraggio, grazie anche all'aiuto di un produttore suo grande amico, o qualcosa di più, Lucio Ardenzi, di proporre testi nuovi, non facili, sco-

modi, che spesso andavano oltre il senso del pudore delle platee borghesi. Molti i titoli: *Requiem per una monaca* di Faulkner, *Un cappello pieno di pioggia*, primo dramma sulla droga di Michael Vincent Gazzo, *I sequestrati di Altona* sulle colpe naziste secondo Sartre, il freudiano *Lavinia fra i dannati* di Carlo Terron. Ancora: l'ispirato *Pietà di novembre* e *La fastidiosa* di Brusati. Il burrascoso e memorabile *Chi ha paura di Virginia Woolf?* di Albee, *Le piccole volpi* di Lillian Hellmann e il classico beckettiano *Giorni felici*.

Della sua lunga carriera teatrale molto, e per nostra fortuna (perché fissato nelle registrazioni), resterà grazie alla televisione, alla quale, del resto, Anna Proclemer non era allergica. Le piaceva. «Anche se in teatro c'è la sfida immediata – diceva –, alla tv si può lavorare di cesello, al massimo dell'interiorità e con il minimo dei mezzi». Il fascino della televisione è più quantitativo che qualitativo, ma se si ha la coscienza di provocarlo con mezzi non volgari, la soddisfazione di riuscire a suscitare interesse è enorme. E questa soddisfazione la trovò soprattutto recitando *L'idiota* e *Anna dei Miracoli* che era stato grande successo teatrale degli anni Sessanta. L'attività cinematografica invece è rimasta sempre marginale nella sua lunga vita d'attrice, nonostante le significative presenze in *Malia* e in *Viaggio di*

Rossellini. Quella marginale esperienza (15 film come attrice e l'attività di doppiatrice) resta come un dono. Ma era al teatro che non poteva rinunciare. E forse perché la sua natura non poteva rinunciare al contatto diretto e immediato col pubblico e con il palcoscenico. Avere quel rapporto che le ha permesso di spaziare senza difficoltà come da Shakespeare a Pirandello, da Cechov a Camus, tracciando da sola o nel fervido ventennale con Giorgio Albertazzi una strada più che significativa del nostro teatro.

Da tempo era ormai lontana dalle scene, stanca, forse un po' delusa. L'ultima volta in compagnia in *Bella figlia dell'amore* di Harwood dove era una cantante famosa in casa di riposo. L'ultima apparizione è di un anno fa a Londra per un recital. Ma anche ebbe il tempo di apparire nel film di Ozpetek *Magnifica presenza*: pochi minuti per lasciare il segno. Soprattutto attrice, Anna Proclemer ma anche sempre donna viva, brillante, amica di intellettuali come Landolfi, che a ottant'anni suonati si organizzò in rete un sito di cui andava fiera, anche coi ricordi dei suoi giovani anni, né a mancare di pubblicare il carteggio con Vitaliano Brancati di cui fu la moglie ed ebbe il coraggio, in anni difficili, di portare sulla scena la “scandalosa” *Governante* vincendo una delle sue tante battaglie di donna e attrice coraggiosa. ★



Rossella Falk, la diva dei Parioli

Fu convinta a entrare in Accademia da De Lullo e divenne parte fondamentale del sodalizio trentennale della Compagnia dei Giovani, distinguendosi nel repertorio classico, ma soprattutto contemporaneo, da Pirandello a Fabbri (che per lei scrisse *La bugiarda*) e Patroni Griffi.

di Pierfrancesco Giannangeli

Chi l'ha vista in una delle ultime uscite pubbliche – un compleanno celebrato al teatro Eliseo, alla presenza di tanti amici e del Presidente della Repubblica, Giorgio Napolitano – la ricorda per quello che era: bellissima. Pur in carrozzella, pur segnata, ma mai piegata, dalla malattia, ammalìo e divertì la platea come solo lei sapeva fare, tenendo banco per tutta la serata, parlando di sé con simpatia e molta ironia. Perché Rossella Falk era certo la Grande Signora del teatro italiano, ma aveva anche – lei, alto borghese, “pariolina” figlia di un ufficiale – un sincero lato popolare, spontaneo e romanesco, che sulla scena le ha consentito di lanciarsi in caratterizzazioni molto particolari.

La storia racconta che Rosa Antonia Falzacappa, nata a Roma il 10 novembre 1926 e scomparsa il 5 maggio scorso, divenne Rossella Falk, nome più congeniale per l'avventura sul palcoscenico, dopo aver incontrato il teatro per caso. Un caso che si chiamava Giorgio De Lullo, che la vede su un tram quando ha appena vent'anni, attacca discorso e la convince a iscriversi all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica «perché sei molto bella – le dice – e lì invece sono tutte racchie».

Comincia così, sia pur dopo alcune esperienze con Visconti e Strehler, una delle più incredibili e straordinarie avventure del teatro italiano: quella della Compagnia dei Giovani. Vent'anni, dalla metà dei Cinquanta alla metà dei Settanta, di sodalizio umano e professionale – capace di produrre messinscena e scelte artistiche coraggiose fino all'estremo. Di quel gruppo che recitava insieme, usciva insieme, faceva le vacanze insieme, di quella formazione fatta di persone per le quali lo scambio dei regali di Natale era un rito da celebrare piuttosto che una convenzione da sbrigare, Rossella Falk ha la responsabilità, insieme a Giorgio De Lullo, Romolo Valli, all'inizio Tino Buazzelli e per qualche tempo in più Anna Maria Guarnieri, quindi Elsa Albani e Ferruccio De Ceresa. Poi lo scenografo e costumista Pier Luigi Pizzi.

«Di Rossella un ricordo non basta. I ricordi sono diecimila» dice Pizzi, che la Falk, in nome di quella vecchia e solidissima amicizia, ha sentito fino a pochi giorni prima della morte, e, prima, nulla aveva impedito che quel rapporto si rompesse, neanche quando lei per un periodo smise di fare teatro per inseguire la grande passione d'amore, o quando decise di fare compagnia per conto suo, da “capocomico”. «La cosa che

più ricordo di lei – dice ancora Pizzi – è il suo essere, insieme, vitalissima e una professionista che non lasciava niente al caso, che andava al fondo delle cose. D'altra parte la Compagnia dei Giovani ci ha abituati al rigore: era la nostra cifra, era una delle regole per far parte del sodalizio con Giorgio e Romolo. Era necessario essere persone che parlavano la stessa lingua, dentro e fuori dal teatro».

Da qui, dallo scrupolo totale, ma anche dalla fiducia in ciò che credevano e stavano facendo, nacquero alcune delle leggendarie interpretazioni di Rossella Falk. Su tutte, probabilmente, quelle pirandelliane della Figliastrina nei *Sei personaggi in cerca d'autore* e di Silia nel *Giuoco delle parti*, ruolo per il quale venne costruito il personaggio a partire dall'immagine – cioè dall'abito, dal taglio di capelli, dai movimenti, prima ancora che dalla recitazione – e quella della protagonista ne *La bugiarda* che Diego Fabbri scrisse per lei. Ruolo popolare quest'ultimo, come in *Anima nera* di Giuseppe Patroni Griffi, un altro del sodalizio dei Giovani. Ma non va dimenticata neanche l'interpretazione di *Buio in cima alle scale*, dove De Lullo e Pizzi la trasformarono in brutta, lei che era così bella, fino a farle mettere una protesi dentale che ne alterava l'espressione.

Insomma, Rossella Falk era indubbiamente una primadonna, felicemente snob, ma senza le volgarità che gli atteggiamenti da diva talvolta si trascinano dietro. Al contrario, è stata un esempio di professionismo incarnato in una donna che amava molto divertirsi, pur restando la borghese delle sue origini. Tratti distintivi che l'hanno accompagnata in una lunga e felice carriera, anche dopo i Giovani, come in *Maria Stuarda* con la regia di Franco Zeffirelli, o ne *La strana coppia* al femminile con Monica Vitti, oppure, più recentemente in *Sinfonia d'autunno* di Bergman con Maddalena Crippa, *Est Ovest* della Comencini e lo spettacolo *Vissi d'arte, vissi d'amore*, omaggio alla Callas. Importanti anche le tracce lasciate nel cinema, dal Grillo Parlante in *8 e 1/2* di Federico Fellini alle collaborazioni con Aldrich, Losey, Dario Argento e Dino Risi. ★

In questa pagina, Rossella Falk in *Masterclass* con *Maria Callas*, di Terrence McNally; nella pagina seguente, Regina Bianchi, Carlo Monni e Franco Scaldati.



Addio a Regina Bianchi, musa dei fratelli De Filippo

È diventata celebre per *Filumena Marturano*, dopo la mitica Titina e prima di Pupella Maggio. Regina Bianchi, la musa dei fratelli De Filippo, è scomparsa a Roma il 5 aprile, dopo una lunga malattia. Figlia d'arte, Regina d'Antigny, questo il vero nome, nasce a Lecce l'1 gennaio 1921. A soli 8 giorni esordisce in teatro, insieme alla madre, nei panni di un neonato. A sedici anni bussa alla porta di Raffaele Viviani e ottiene un posto in compagnia. Se ne risente Eduardo, amico di famiglia, che subito la chiama a sé. È la svolta, per Regina. Grazie ai De Filippo, diventa presto il punto di riferimento della napoletanità, dando anima e corpo a personaggi teneri e malinconici, ostinati e appassionati, in teatro come nel cinema. Fino al 1944, l'anno della rottura tra i fratelli De Filippo, quando Regina, a sorpresa, sceglie di seguire la compagnia del meno noto Peppino, in una Napoli devastata dalla guerra. Seguono anni duri. Anni di silenzio, di rinuncia. Per volontà del marito, Goffredo Alessandrini, l'ex marito di Anna Magnani, si allontana dalle scene per seguire, si vocifera, le due figlie. Il ritorno, negli anni Sessanta, non poteva che essere in grande stile. Eduardo la sceglie di nuovo per *Filumena Marturano*. È l'inizio di una seconda stagione, forse anche più dirompente della prima. Regina è parte integrante della compagnia, interpretando capolavori riconosciuti come *Sabato, domenica e lunedì*, *Napoli milionaria!* e *Questi fantasmi*. Negli stessi anni intensifica le partecipazioni cinematografiche, dopo il lontano esordio, nel 1939, con Roberto Roberti: Vittorio De Sica la sceglie per *Il giudizio universale* (1961), Elio Petri, nel 1962, per *I giorni contati*. Nello stesso anno è sul set de *Le quattro giornate di Napoli* di Nanni Loy, con cui vince il Nastro d'Argento. Negli anni Settanta e Ottanta consolida la fama in opere chiave per il cinema e la televisione, come *Gesù di Nazareth* di Zeffirelli (1977), *Kaos* dei Fratelli Taviani, tratto da Pirandello (1984) e *Il giudice ragazzino* di Alessandro Di Robilant. Sono in molti ad averla ricordata, il 5 aprile. Uno di questi è il Presidente Napolitano. Una voce, come Regina, di quella Napoli nobile, che soffre e che lotta. *Roberto Rizzente*

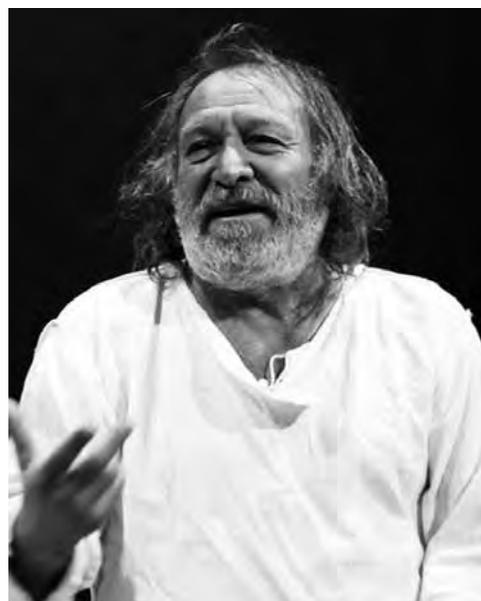
Esce di scena Carlo Monni, l'artista irregolare

Carlo Monni: il toscano vero, di una toscanità rude, aspra, aggressiva. Per questo era rimasto un "irregolare", artista eccentrico e appartato. Anche se il cinema aveva reso giustizia alle sue grandi doti di attore e di "personaggio". Ha fatto, sui palcoscenici dei teatri o degli spazi più improba-

bili, quello e solo quello che si sentiva di fare. Performance di poesia – Dino Campana, Cardarelli, Dante – canzoni più berciate che cantate, furibonde invettive, ruvidi, irresistibili *pamphlet* contro il potere e la moda. Per iniziativa di produttori e registi (da citare almeno Roberto Toni, Massimo Luconi e Angelo Savelli) ha incrociato – in palcoscenico – la sua strada con figure di ribelli e irregolari che un po' gli assomigliassero: da Charles Bukowski a Bianciardi, da Campana a Cecco Angiolieri, all'Aretino dei *Dubbi amorosi* e dei sonetti "proibiti". E sempre con risultati memorabili. Lui, che ha spaziato dal Costa de *La beffa del grasso legnaiuolo* al trio con Ceccherini e Paci, dagli eroici inizi nell'avanguardia romana con Benigni e Donato Sannini a una strana e geniale *Galina vecchia* insieme a Marisa Fabbri. Uno come "i Monni" o lo si detesta (ma non si è uomini, o donne, veri) o lo si ama. *Francesco Tei*

Franco Scaldati, il cantore della Sicilia

«Abbiamo perso un poeta...», prendiamo in prestito queste parole di Moravia pronunciate in morte di Pasolini perché sono le più adatte a esprimere il sentimento di una perdita che lascia orfana una terra, una generazione di artisti, di teatranti, di drammaturghi. Franco Scaldati, uno dei grandi del teatro siciliano, cantore, forse il più raffinato e insieme il più popolare, delle sue infinite malie e fascinazioni, se n'è andato all'età di 70 anni. Né sembra esagerato parlare di lui come di un maestro, perché da testi come quelli di Scaldati nasce il teatro contemporaneo siciliano. Dalla sua lingua, portatrice di una verità nuda, di una ingenuità pura germina il suo mondo popolato da esseri emarginati, sgraziati, dalla lancinante carica emotiva. Negli anni Settanta a Palermo aveva fondato la Compagnia del Sarto, ma lo spettacolo che lo scopre è *Il pozzo dei pazzi*, del 1976, riproposto da Elio De Capitani nel 1989, con cui ottiene il Premio Ubu l'anno successivo, e la pubblicazione de *Il teatro del Sarto* (Ubulibri, 1990), curata da Franco Quadri. Così nelle orecchie rimane quella musicalità assorta, cantilenante, da favola che sapeva imprimere a un testo meraviglioso quale *Lucio*, una vocalità da vero rapsodo. Fra le cose che non dimenticheremo *Totò e Vicè*, negli ultimi anni ripreso da Vetrano e Randisi, e il laboratorio a cielo aperto nel quartiere dell'Albergheria, per nutrirsi dell'aria di quel quartiere che era per lui fonte d'ispirazione. E tra i ricordi, l'ultimo spettacolo, *Un angioletto vestito di giallo*, dove, come in un incredibile presagio, la scena è popolata da fantasmi che contemplan la vita sulla soglia della morte. *Filippa Ilardo*



Al Festival delle Colline Torinesi si prova a immaginare il futuro

Compiuti 18 anni, il festival offre un approfondimento del tema del conflitto generazionale, già toccato nel 2012, dando ampio spazio agli artisti che accettano il confronto, come Motus, Fanny & Alexander, Rabih Mroué, Fibre Parallele, Cuocolo/Bosetti e molti altri.



NELLA TEMPESTA (2011>2068 Animalepolitico Project), ideazione e regia di Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Con Silvia Calderoni, Glen Çaçi, Ilenia Caleo, Fortunato Leccese, Paola Stella Minni. Prod. Motus, RIMINI e altri 9 partner internazionali. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO - DRODESERA FESTIVAL, DRO (Tn) - FESTIVAL LA BIENNALE, VENEZIA.

IN TOURNÉE

È uno spettacolo, questo, che segna un ulteriore, felice passo nel cammino dei Motus, uno dei pochi gruppi che possano dirsi veramente internazionali del nostro teatro. È uno di quegli "atti pubblici", inaugurati con *The plot is the revolution*. Stavolta il collante è rappresentato da *La tempesta* di Shakespeare, che – per stralci di testo e vissuto (i Motus erano a New York proprio nei giorni dell'uragano Sandy) – diventa il pezzo d'occasione utile a dire altro, e prima di tutto a porre in chiara luce il bisogno dell'alterità, accettata e accolta. Due sembrano essere i concetti cardine attorno a cui tutto ruota: il primo è che la tempesta è cambiamento, "spostamento" della prospettiva, l'altro è che le tempeste, quando non arriva-

no da sole, vanno provocate, perché, appunto, sono in grado di apportare benefici, quanto necessari mutamenti. Dentro, allora, ci sono i punti di riferimento della poetica di Motus, oltre a Shakespeare. Ci sono Philip Dick e Huxley, Ballard e Don De Lillo, c'è chi sorveglia e chi è sorvegliato, ci sono esperienze forti di resistenza, le testimonianze di attivisti che occupano i teatri e quelle di amici della Primavera araba. E ci sono gli attori, riuniti attorno a Silvia Calderoni, che entrano "nella tempesta" per tirarne fuori elementi di universalità, domande a cui provare a dare una risposta, elementi di senso che toccano più significati. Provenono da esperienze e sensibilità diverse e qui recitano (probabilmente più che in ogni altro spettacolo di Motus) e si raccontano. Anche il pubblico è coinvolto direttamente, a cominciare dall'arrivo in teatro con una coperta. Le coperte sono l'unico elemento di colore in una scena tutta bianca, e al termine delle repliche vengono regalate alle organizzazioni umanitarie presenti nelle varie città dove lo spettacolo va in scena. Spettacolo difficilissimo da mantenere in equilibrio, ma emozionante come poche volte. Una miccia accesa sul nostro presente e sulle nostre coscienze. Pierfrancesco Giannangeli

DISCORSO GIALLO, di e con Chiara Lagani. Regia di Luigi De Angelis. Costumi di Chiara Lagani e Simonetta Venturini. Prod. Fanny&Alexander, RAVENNA. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO - DA VICINO NESSUNO È NORMALE, MILANO.

IN TOURNÉE

C'è una grande idea sottesa al nuovo progetto di Fanny & Alexander: indagare il rapporto tra individuo e comunità. Facendo a meno di ogni apparato spettacolare per riabilitare la forma retorica del discorso pubblico. Nuda e pura. Con, in più, un colore-guida, dominante: grigio per il politico, celeste per il religioso, rosa per il sindacale, viola per il giuridico, rosso per il militare. E giallo. Per il pedagogico. Bersaglio della polemica è, qui, la televisione "didattica". Meno disinteressata di quanto si pensi, se è vero che a essa viene attribuito il colore del divieto, del "non posso". In un'ora o poco più, la pièce della Lagani ne smonta la retorica, mostrandone l'apparato repressivo. Si comincia con Alberto Manzi, il maestro di *Non è mai troppo tardi*. Tappa successiva è la Sandra Milo di *Piccoli fans*. Chiude Maria De Filippi, col tanto vituperato *Amici*. Nel mezzo, una bambina, l'oggetto del contendere, che fa da *trait d'union*, introducendo la pièce, seduta sul banco di scuola, affogando e riaffiorando tra i personaggi, e danzando, un po' infante, un po' donna, un po' scimmia ammaestrata. Fino all'inevitabile finale: l'apparizione della "signora delle Mille Lire", Maria Montessori. Troppa carne al fuoco? Probabilmente. Non basta, infatti, l'istrionica abilità concertistica della Lagani a dare senso e unità al discorso. Il rapporto tra il singolo-bambina e non uno, ma tre esempi della tv-comunità è, di per sé, una sfida inebriante. Elevarla a oggetto dello spettacolo significa, tuttavia, comprimerne i nessi logici, la cui debolezza è qui mascherata dalla teoria dello *zapping* e una colonna sonora, fin troppo martellante. Rimane, sì, un diffuso senso di spaesamento. Che può anche essere un valore aggiunto, perché è la condizione che sperimentiamo, dinanzi alla tv-flusso postmoderna. Ma, sul palco, la struttura non regge, forse anche per le pecche della drammaturgia. Si libra su se stessa e si perde, astratta e impalpabile, da nient'altro sorretta che dalla bravura della performer. E dalla pazienza degli spettatori. Roberto Rizzente

In apertura, *Nella tempesta* dei Motus (foto: Andrea Gallo); in questa pagina, *Lo splendore dei supplizi*, di Fibre Parallele (foto: Angelo Maggio).

PROBABLE TITLE: ZERO PROBABILITY, di Rabih Mroué e Hito Steyerl. Traduzione italiana di Serena Bertetto. Con Rabih Mroué e Nina Tecklenburg. Prod. Haus der Kulturen der Welt BERLIN. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

Una lezione-spettacolo, una performance che mescola scienza e statistica, storia recente e paradossi esistenziali. Realizzato dall'autore e regista teatrale libanese Rabih Mroué e dalla video maker tedesca Hito Steyerl per la Tate Gallery di Londra, questo inedito dialogo a due – nel riallestimento torinese la seconda è sostituita da Nina Tecklenburg – tenta di ricostruire il destino delle migliaia di libanesi che, fra il 1975 e il 1990, scomparvero nel nulla, risucchiati dalla guerra civile. Si parte studiando un evento che, apparentemente, non avrebbe alcuna possibilità di accadere, per dimostrare come sussista una seppur minima probabilità che quello stesso fatto si verifichi effettivamente nella realtà. Una tesi illustrata con dovizia di particolari dalla coppia di performer, accomodati a due scrivanie ai lati del palcoscenico, concentrati di fronte al proprio portatile intanto che alle loro spalle due schermi ci mostrano elaboratissimi grafici e disegni, fotografie e spezzoni di documentari. Mentre Nina si inoltra nella meccanica quantistica, ricorrendo al paradosso del gatto elaborato dal fisico austriaco Erwin Schrödinger e finalizzato a evidenziare la fondamentale importanza dell'osservazione, Rabih rivela di aver sottoposto varie questioni al padre, matematico, e ne mostra le soluzioni elaborate sotto forma di lettere, calcoli e grafici. Si parla di un locale al centro di Beirut costruito con molta probabilità su una fossa comune, di morti che, combinando le proprie ossa con quelle di altre vittime del conflitto fratricida, ritornano fra i vivi per farsi un drink. Dal canto suo, Nina rivela i misteri e le sorprese del lavoro di montaggio e di come in un "taglio" possa essere racchiuso il fatto di una donna. Facendo dialogare teatro e cinema, la scienza e la natura intrinsecamente non predittiva della realtà, Rabih e Nina dimostrano con argomenti più che convincenti quanto tragicamente paradossale sia il mondo in cui ci è capitato di vivere. *Laura Bevione*

GRATTE-CIEL, di Sonia Chiambretto. Regia, scene e adattamento di Hubert Colas. Costumi di Fred Cambier. Luci di Fabien Sanchez e Hubert Colas. Con Baptiste Amann, Lahcen Elmazouzi, Sofia Manousha, Isabelle Mouchard, Manuel Vallade, Slimane Yefsah e Mathieu Montanier. Prod. Diphtong Cie, MARSIGLIA. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

Gli attori ci attendono e ci danno il benvenuto. Quello che hanno da raccontarci non è piacevole: ci costringe a riflettere sulla storia recente, di cui siamo, comunque, responsabili. A noi "occidentali" è spesso piaciuto giocare il ruolo del dominatore in terra straniera: quali sono le conseguenze, che cosa succede oggi? Sono i giovani dell'Algeria a narrarci della loro terra, e delle sue tragedie. Il testo di Sonia Chiambretto è un quaderno di lavoro che riunisce documenti, stralci di conversazioni, testimonianze, fantasia. I personaggi sono tanti, non definiti ma citati, abbozzati, sono studenti, kamikaze, pentiti, poliziotti. Il grattacielo del titolo è quello che negli anni '30 venne progettato da Le Corbusier per Algeri e che mai fu realizzato: simbolo di un rapporto non concluso, in perenne conflitto. È la storia di due generazioni: uomini ora giovani, nati tra gli anni '80 e '90 in un Paese dilaniato dalla guerra civile, dove il popolo reclama la sua sovranità. In scena un grosso palco – che potrebbe anche sembrare un tavolo, la grossa scrivania di un laboratorio; fatto di schermi, sui quali si disegnano volta per volta immagini, mappe, paesaggi; sul fondale proiezioni talmente raffinate da farci sentire al cinema, per qualche istante. Sei giovani attori mettono in scena questo dramma, in un francese che appare duro, masticato, aspro: una lingua che impartisce sentenze, narra fatti, modula la narrazione con il ritornello "Hakim Court", filo rosso che lega e stringe intorno alla rarefatta storia di Hakim tutti gli altri elementi del testo. Uno spettacolo che assomiglia a un reportage di guerra raccontato per immagini, da *graphic novel*. Tentativo di raccontare con la poesia (è la stessa Chiambretto a definirlo «lavoro poetico») un presente vivo di violenza e cecità che ci mette davanti a uno specchio non menzognero, a confronto con noi stessi. Perché anche se ci crediamo assolti, siamo lo stesso coinvolti. *Giulia Miniati*

LO SPLENDORE DEI SUPPLIZI, di e con Licia Lanera e Riccardo Spagnulo. Con Mino Decataldo. Prod. Fibre Parallele, BARI - Festival delle Colline Torinesi, TORINO. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO - PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

IN TOURNÉE

Nel decennio scorso, Rafael Spregelburd aveva pensato di revisionare il catalogo dei vizi capitali inventando una nuova manciata di peccati, sincronizzati sul nostro tempo. Altrettanta stima va riservata oggi a Licia Lanera e Riccardo Spagnulo (doppia anima di Fibre Parallele) impegnati a rin-



frescare quell'elenco di aberrazioni in *Lo Splendore dei supplizi*, (anteprima a Castrovillari, debutto a Torino). La sintonia tra l'estroverso "teatrista" di Buenos Aires e il gruppo di Bari sta nella ghignante forza con cui viene trattata la materia peccaminosa, volutamente in bilico tra giudizio morale e sberleffo ai moralisti. E la parlata barese che Lanera e Spagnulo utilizzano qua e là vi aggiunge qualcosa di espressionista. Per Spregelburd erano la modestia, la cocciutaggine, il panico, e così via, i vizi da esporre pubblicamente sulla ruota. Qui, i due autori/attori offrono sul piatto del carnefice una selezione di quattro supplizi pubblici che puniscono vizi magari più tradizionali (l'inappetenza sentimentale di coppia, la schiavitù compulsiva del gioco, il razzismo ignorante, il fondamentalismo alimentare) ma ben radicati nel contesto italiano. Come in quella vecchia canzone nazional-popolare che assimilava al ribasso tutta la provincia "da Trieste in giù", la stupidità leghista non ha confini regionali, e nemmeno la cocciutaggine nell'alimentazione *vegan* o il culto del videopoker. Così, sotto lo sguardo temibile e incappucciato di un carnefice addetto al sipario-ghigliottina (Mino Decataldo, che sembra uscito da un libro di Michel Foucault), scorrono i castighi tra divaganti folate sonore, da Schubert a Celentano. Dei quattro, più felicemente perversi ci sono apparsi *Il Giocatore* (dialogo scazzato tra un muppet e un giovanotto, che tra una pugnetta e l'altra riversa in sala giochi la pensione della madre defunta) e *La badante* dove troneggia un patriottico pensionato, che declina all'italiana il *Mein Kampf* di Hitler, mentre la badante est-europea ne tiene a bada l'incontinenza. *Roberto Canziani*



Mariangela Granelli
in *Invidiatemi come io ho invidiato voi*

INVIDIATEMI COME IO HO INVIDIATO VOI, testo e regia di Tindaro Granata. Scene e costumi di Eliana Borgonovo. Luci di Matteo Crespi. Musiche di Marcello Gori. Con Tindaro Granata, Mariangela Granelli, Emiliano Masala, Bianca Pesce, Francesca Porrini, Giorgia Senesi. Prod. BIBOteatro, MEDA (Mb) - Proxima Res, MILANO. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

IN TOURNÉE

Un oscuro fatto di cronaca, un episodio di trascuratezza e di pedofilia. Una materia bollente e assai rischiosa quella che Tindaro Granata sceglie di plasmare: bisogna scansare la morbosità e, soprattutto, gli schematismi etici, i facili giudizi. Rischi che l'autore-attore-regista siciliano schiva con disinvolta scaltrezza, da una parte, attribuendo un tono surreale e straniante al suo testo e alla regia, così come all'interpretazione dei suoi bravi attori; dall'altra dipingendo un paesaggio morale uniforme e desolato, in cui risulta quanto mai arduo distinguere in modo manicheo fra buoni e cattivi. E, anzi, un'invisibile foschia pare avvolgere il palcoscenico, sul quale si muovono protagonisti e testimoni della vicenda, ispirata a un fatto realmente accaduto qualche anno fa in provincia di Perugia: una madre annoiata e frustrata "cede" la propria figlioletta al ricco datore di lavoro del marito, con la speranza di creare con lui una nuova famiglia. Granata riconosce nell'invidia il movente non soltanto delle azioni sconsiderate della madre - Mariangela Granelli, adeguatamente esasperata e ingenuamente fiduciosa, disperata e fino alla fine inconsapevole della reale consistenza delle proprie azioni - ma anche dell'agire degli altri personaggi, a partire da quelli che apparirebbero i meno colpevoli. Monologhi e brevi dialoghi - molte telefonate - che, scopriamo, non sono altro che le deposizioni rese in tribunale dagli attori della tra-

gedia, rivelano un microcosmo costruito su rancori e rimpianti. Una realtà attraversata sotterraneamente dal male, dall'infelicità frutto della paradossale incapacità di riconoscere la propria felicità: un universo che Tindaro Granata tratteggia con pennellate di stralunata lievità, che incidono solchi profondi e non ignorabili. *Laura Bevione*

ROOMS FOR ERROR, dal racconto *Voglia di dormire* di Anton Cechov, di Roberta Bosetti e Renato Cuocolo. Regia di Renato Cuocolo. Con Roberta Bosetti. Prod. Cuocolo/Bosetti Iraa Theatre, VERCELLI - Festival delle Colline Torinesi, TORINO - Teatro di Dioniso, TORINO. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

Anatomia di un racconto ma anche riflessione sul fare teatro: leggere, interpretare, meditare su quanto si mette in scena. Il nuovo spettacolo della coppia Cuocolo/Bosetti sfrutta nuovamente l'intimità e, allo stesso tempo, l'inusuale straniamento garantiti da uno spazio non teatrale: la casa vercellese costruita dai nonni di Roberta, dove i due si sono trasferiti da un paio d'anni. Tre stanze per altrettanti "studi", ovvero sperimentazioni/variazioni - o, come affermano gli autori, "errori", vale a dire creativi e proficui slittamenti di senso - a partire dal celebre racconto *Voglia di dormire* di Anton Cechov. Seduta al tavolo della cucina, mentre la badante della madre malata prepara il tè, Roberta - conturbanti occhiali da aviatore e, davanti a sé, un antiquato lettore per cd per governare l'accompagnamento musicale - legge il racconto, modulando toni e ritmo, fra accelerazioni e rallentamenti, dolcezze e asperità delle cadenze, alla ricerca della chiave più convincente. Ci si sposta in un'altra stanza e qui Roberta - un abito nero e severo, come immaginiamo fosse quello indossato dalla protagonista del racconto - interpreta la vicenda, incarnando il delirio, la sofferenza, la temporanea follia che ne

causano il tragico epilogo. Ancora un'altra stanza: sul letto è sdraiata Roberta, infagottata in un voluminoso costume da clown. Frasi del racconto si alternano a chiose e riflessioni e, come nei due studi/camere precedenti, i confini fra teatro e metateatro, fra realtà e finzione, sono felicemente sfumati e fluidi e le riflessioni e le sensazioni degli spettatori frutto di un'interazione individualistica e personalissima con la sfolgorante Roberta Bosetti. *Laura Bevione*

ECO, regia di Vincenzo Schino. Video di Gaetano Liberti. Scene di Emiliano Austeri. Suono di Federico Ortica. Marionetta di Gigi Ottolino. Perfomer Marta Bichisao. Prod. Opera, CESENA (Fc) - Teatro di ROMA. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

Una figura umana. Piccina, stilizzata. Uno scheletro. Quattro linee in croce, a ricordare un disegno dell'infanzia. Nuota nell'aria, dal basso guidata dalla brava Marta Bichisao. Che, nascosta da un bugiattolo in cui si spia indiscreti, crea un legame nuovo fra uomo e marionetta. Quasi un riflesso speculare. Un'eco (appunto). Questo solo uno dei momenti della nuova installazione/performance di Opera. Ovvero gli universi scuri e meravigliosi di Vincenzo Schino. Qui a creare un viaggio al termine della notte (della conoscenza?) in bilico fra metafisica e memoria. Al buio ci si ritrova in circolo, intorno a una pozza d'acqua che gocciola dall'alto. Visi sconosciuti si fanno strada sul riflesso, in attesa che accenni di mondi s'aprano nelle videoproiezioni. E che la figura (non) umana catalizzi il nostro sguardo. Su un tappeto sonoro che rimanda a certa fantascienza. Così come la visione distorta (e la posizione performativa) della Bichisao, qualcosa di più di un omaggio a *2001: Odissea nello spazio*. Coordinate. Giusto per avere un gusto che in realtà andrebbe vissuto. Per eleganza, fascino ipnotico. Per la capacità di veicolare un'esperienza senza la superbia di spiegarne i dettagli, offrire letture premasticate. Creatività immaginifica sempre più sintetizzata (pregna), in cui piace sottolineare il lavoro scenico in grado di guidare per mano attraverso luci, suoni, punti di attenzione. E il pubblico a muoversi come in un percorso ben tracciato. A margine, la sensazione di essere nel posto sbagliato: il teatro. Farebbe ormai piacere vivere in spazi "altri" la bellezza stratificata

di Vincenzo Schino, i cui residui legami col palcoscenico velocemente svaniscono come cerchi nell'acqua. Arte contemporanea. Da Centre Pompidou di Parigi o Mumok di Vienna. Strada impervia, certo. Ma da percorrere al più presto. *Diego Vincenti*

BIOGRAFIA DELLA PESTE, di e con Francesco d'Amore e Luciana Maniaci. Prod. Compagnia Maniaci/d'Amore, TORINO. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

IN TOURNÉE

Duecampane è uno strano paese. Sembra percorso dalla vitalità e dagli affanni di ogni normale agglomerato urbano ma in realtà è popolato solo da morti. Così capita che una famiglia, l'unica autenticamente viva, composta da una madre e un figlio, sia costantemente alle prese con il dubbio e con il terrore di non esser poi diversa dagli altri, specie quando il ragazzo, dato per spacciato dopo essere stato investito da un'auto, si rialza come nulla fosse per tornare a casa. *Biografia della peste* è un insolito, surreale spettacolo molto ben scritto che lavora su più piani per intrigare e affascinare il pubblico. All'ambientazione già di per sé singolare si intersecano altri, molteplici livelli primo tra tutti la fotografia impietosa del poco sereno rapporto madre-figlio con quest'ultimo vittima di nevrosi galoppante. Ma nemmeno la genitrice sta poi tanto bene con la testa avendo generato il pargolo con un cavolo, madre ossessiva e castrante con pulsioni mortifere. Bello poi l'intersecarsi di fiabe, il sovrapporre il destino odierno della città con il racconto di un'antica epidemia di peste che sembra quasi il contraltare dello sgomento contemporaneo, destino e specchio del presente. *Biografia della peste* si regge certo su una drammaturgia sulfurea e spiazzante, ironica e graffiante, ma anche sulla presenza dei due giovani autori interpreti. Francesco d'Amore e Luciana Maniaci - sono i loro veri nomi - vanno come un treno e non sbagliano una pausa, non smarriscono mai un ritmo, all'inizio sostenuto poi più riflessivo. E poi sanno coniugare all'impegno simpatia e comunicativa, freschezza e autenticità e, con i tempi che corrono, certo non è poco. *Nicola Viesti*

Vacis, gli adolescenti e la bellezza del mondo

LA BELLEZZA SALVATA DAI RAGAZZINI, di Antonia Spaliviero e Gabriele Vacis. Regia di Gabriele Vacis. Scene, luci e costumi di Roberto Tarasco. Con 56 ragazzi del progetto *Bellezza. Il bel Piemonte visto dai ragazzi*. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di Torino/Regione Piemonte, TORINO.

Che cos'è la bellezza per un adolescente di oggi? Ciò che interessa non è tanto una definizione, magari suggestiva ma in fondo vuota, bensì un luogo, un oggetto, un sentimento, un atto. Gabriele Vacis e Antonia Spaliviero nella primavera dello scorso anno si sono messi alla ricerca di risposte, concrete e finanche "sporche" e hanno iniziato un lungo viaggio fra oratori e scuole, accademie di danza e associazioni culturali, intervistando oltre mille ragazzi. Un progetto che si tradurrà in un film ma che ora si concretizza in un colorato ed esplosivo happening teatrale. Quasi sessanta giovani attori/danzatori in scena, con abiti a tinte brillanti e poi con quelli "della festa" – un vestito azzurro per le ragazze, camicia bianca e pantaloni neri per i ragazzi. Entrano uno per volta, si siedono ai lati del palcoscenico e poi lo percorrono, muovendosi con attenta circospezione fra la miriade di lattine colorate che lo occupano, decorandolo di estrosi arabeschi. Su uno schermo posto in alto sono proiettate alcune delle interviste realizzate durante il progetto: immagini e parole che intervallano variegate azioni sceniche. Si discorre della bellezza della Terra vista dal cielo e di quella di una rosa rossa, della perfezione di un fiocco di neve e di luoghi che fanno stare bene, come la cucina della nonna. Gli infaticabili ragazzi occupano costantemente il palcoscenico correndo o danzando, sempre in perfetta ma spontanea sincronia, muovono un mappamondo e poi un enorme cuscino di plastica, si lasciano tempestare da palline da tennis e spargono sul pubblico bigliettini con frasi dello spettacolo. La bellezza, viene da dire, è in primo luogo proprio l'entusiasmo di questi energici interpreti, ai quali Vacis sceglie di consegnare i propri stilemi, il proprio originale modo di fare teatro. E i ragazzi ricambiano il generoso dono ricevuto con gioiosa serietà, instillando linfa vitale in una poetica del-

la scena che, mostrandosi permeabile a nuovi stimoli, conferma la sua efficacia nel suscitare pensieri ed emozioni non effimeri. *Laura Bevione*

Un Pascoli inedito per Battiston e Testa

ITALY, Sacro all'Italia raminga, da Italy di Giovanni Pascoli. Musiche di Gianmaria Testa. Con Giuseppe Battiston e Gianmaria Testa (voce e chitarre). Prod. Fuorivia, ALBA (Cn).

IN TOURNÉE

Giuseppe Battiston recupera facendolo suo il poemetto *Italy* di Giovanni Pascoli sull'emigrazione, avvalendosi della collaborazione con il musicista e cantautore piemontese Gianmaria Testa, già sperimentata in *18 mila giorni – Il Pitone*. Con Testa, autore di musiche e canzoni eseguite dal vivo durante lo spettacolo, tratte dal cd dedicato alle migrazioni contemporanee *Da questa parte del mare*, Battiston riflette, insieme al pubblico, su come siano cambiati i flussi migratori internazionali. Pascoli raccontava la storia realmente accaduta a un suo conoscente: una bambina, Molly, figlia di immigrati, torna in Italia a Caprona dalla nonna per curarsi dalla tisi e prima si trova spaesata, anche per la difficoltà linguistica di farsi capire da chi le sta attorno, poi, una volta ambientata e riscoperte le sue radici, quando guarisce e deve ripartire soffre nel lasciare la sua terra d'origine per tornare in quella che chiama "Merica". Suggestivo il mix linguistico ideato da Pascoli di italiano americanizzato e di dialetto toscano. L'intento delle parole di Battiston e delle canzoni di Testa non è solo rievocare la storia dell'emigrazione italiana, con il bagaglio di sofferenze e difficoltà di integrazione in un Paese straniero e lontano, ma di sottolineare come oggi l'Italia sia diventata un Paese di immigrazione dove spesso sono i nipoti di coloro che erano partiti per fare fortuna in altri continenti, a essere diffidenti con le persone che arrivano nel nostro paese. Le parole di Pascoli si sovrappongono alle riflessioni degli interpreti in una sorta di passaggio di consegne tra passato e presente, perché ognuno di noi può fare qualcosa per favorire l'integrazione. E la

TORINO

Dalle torri gemelle ai bambini soldato, il volto mutevole della guerra

REQUIEM FOR GROUND ZERO, di e con Steven Berkoff. Prod. East Productions, LONDRA. **DAS INTERVIEW**, dal film di Theo van Gogh. Drammaturgia di Rachel Booker. Regia di Martin Kušej. Scene di Jessica Rockstroh. Costumi di Werner Fritz. Con Birgit Minichmayr, Sebastian Blomberg. Prod. Theater Neumarkt, ZURIGO. **NINE FINGER**, di Fumiyo Ikeda, Alain Platel, Benjamin Verdonck. Scene e luci di Herman Sorgeloos. Costumi di Anne-Catherine Kunz. Con Fumiyo Ikeda, Stijn Van Opstal. Prod. Kvs, Rosas, De Munt/La Monnaie, BRUXELLES.

All'interno del tradizionale cartellone dello Stabile di Torino, Mario Martone ha tracciato un composito percorso tematico, dedicato alle multifor- mi declinazioni del termine "guerra" nella nostra contemporaneità. Un progetto culminato nella proposta di tre significative ospitalità straniere, molto diverse per genere e linguaggio eppure egualmente eloquenti e incisive. Steven Berkoff ha interpretato con commossa ma sempre lucida partecipazione il poema che egli stesso ha composto per riflettere sulla tragedia dell'11 settembre e rendere omaggio alle vittime. Vestito di nero, un semplice leggìo, una gestualità misurata, quasi ieratica, il drammaturgo-attore racconta e rievoca, rende omaggio a quanti morirono e compatisce – ossia soffre con – familiari e parenti, s'interroga sul perché di quell'atto e urla quell'ansia di verità e di giustizia che impedisce a buona parte del nostro pianeta di dimenticare.

E l'impossibilità di cancellare il passato è uno dei motivi di *Das Interview*, spettacolo che il regista austriaco Martin Kušej ha tratto dal film di Theo van Gogh. La situazione parrebbe affatto innocua e persino priva di reale interesse: un giornalista politico, ex inviato di guerra, deve intervistare la giovane star di una popolarissima *fiction* televisiva, ovviamente bionda, silikonata e incapace di articolare una frase sensata. Ma l'apparenza – e gli stereotipi – si rivelano presto falsi e fuorvianti e l'alloggio della donna si trasforma dal salotto *kitsch*, sfondo ideale per l'intervista, a campo di battaglia. Un combattimento in cui entra una guerra reale – quella in Bosnia, vissuta da inviato dal giornalista, che ancora ne porta il segno nella cicatrice causatagli da una granata – ma in cui il vero oggetto del contendere è la trasparenza con se stessi e nei rapporti interpersonali. Una lotta contro quei «malintesi» grazie ai quali il giornalista si garantisce un'esistenza piana e a causa dei quali l'attrice è quotidianamente costretta a giustificarsi. Un combattimento senza esclusione di colpi e con un esito inatteso, condotto con versatile intelligenza interpretativa dall'affiatata coppia di attori.

Un dramma dalla struttura stringente e arguta, così come essenziale e rigoroso è *Nine Finger*, spettacolo di danza e parole, ispirato al romanzo *Beasts of No Nation* di Uzodinma Iweala, incentrato sulla triste vicenda di Agu, bambino soldato africano. La violenza della storia si concretizza nella danza secca ed essenziale dei due splendidi interpreti, nella scenografia ridotta al minimo – uno scatolone di cartone, un materasso logoro – nell'uso di un microfono che amplifica voci e rumori stridenti. E, in sottofondo, il costante e idilliaco cinguettio degli uccelli, a sottolineare come il male e la violenza siano affare esclusivo degli uomini. *Laura Bevione*



Das Interview (foto: Adrian Ehrat)



Sogno di una notte d'estate (foto: Donato Acquaro)

rabbia di Battiston è la stessa rabbia di Pascoli che si indigna per le sofferenze inferte al suo popolo all'estero, un Pascoli ben lontano da quello studiato sui banchi di scuola, poeta degli affetti e delle piccole cose quotidiane. *Albarosa Camaldo*

È dark e rock il Sogno della Tosse

SOGNO IN UNA NOTTE D'ESTATE, di Emanuele Conte ed Elisa D'Andrea, da William Shakespeare. Regia di Emanuele Conte. Scene di Emanuele Conte e Luigi Ferrando. Costumi di Bruno Cereseto. Luci di Tiziano Scali. Con Enrico Campanati, Linda Caridi, Bruno Cereseto, Sara Cianfriglia, Yuri D'Agostino, Pietro Fabbri, Giulia Galiani, Mauro Lamantia, Marco Lubrano, Gianmaria Martini, Dario Sansalone, Viviana Strambelli. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

IN TOURNÉE

Elisa D'Andrea ed Emanuele Conte riscrivono il *Sogno*, creando un'opera corale *dark* che mantiene inalterata la traccia narrativa, sfrondando personaggi e scene per portare tutto dentro le brume del bosco, con uno scarto preciso rispetto all'originale arioso. Interessante lettura del *play* come "favola" di creature che dal bosco emergono e nel bosco torneranno come per essere seppellite fino al prossimo racconto (forse su questo sottotesto si poteva lavorare ancora). Come bruchi o cavallette, soggette a metamorfosi, dopo amoreggiamenti sinuosi, ognuno lascia la propria larva-cappuccio e la commedia ha inizio. Che la percezione e la memoria possano tradire, proprio come gli umani, è un nodo della trama che la regia traduce in intenzione con un piccolo lavoro (anche questo

espandibile) sullo scambio dei ruoli tra i quattro giovani: Ermia (Giulia Galiani), Lisandro (Dario Sansalone), Elena (Linda Caridi) e Demetrio (Mauro Lamantia), per cui anche se hanno davanti l'amica/o parlano/rispondono in realtà all'amante e viceversa. Erotismo adolescenziale dove la passione è esperimento e non distingue ancora precisamente tra il maschile e il femminile, ma genera attrazioni, emozioni ancora incerte ma avvolgenti. Per i ruoli dei folletti, in versione decisamente *dark* e *rock*, Viviana Strambelli, tra recitazione e canto, è un Fiordipisello vestito di ulteriore magia e leggero straniamento, con alcune godibili canzoni in inglese da lei composte. Un po' troppo docile il Puck di Gianmaria Martini, effervescente, infantilmente distratto e dispettoso, guizzante quanto basta. Doppio ruolo per Enrico Campanati (Teseo/Oberon) e Sara Cianfriglia (Ipolita/Titania), come adulti che tessono le fila di tutto in modo altrettanto pasticciaccio e "adolescenziale" ma già smaliziato, mentre al gruppo degli artigiani-attori Bruno Cereseto, Yuri D'Agostino, Pietro Fabbri e Marco Lubrano è lasciata la parte comica della pièce, con un Lubrano-istrione, giocoso e burlone. Armonioso il risultato, sia nella drammaturgia sia nella regia, con un cast affiatato e lontano da protagonismi. *Laura Santini*

Solitudine e psicanalisi nel dramma di McPherson

SHINING CITY, di Conor McPherson. Regia di Matteo Alfonso e Tommaso Benvenuti. Scene di Laura Giannisi. Luci di Sandro Sussi. Con Andrea Di Casa, Barbara Moselli, Pier Luigi Pasino e Marco Taddei. Prod. Compagnia Nim, CORINALDO (An) - Teatro Stabile di GENOVA.

IN TOURNÉE

Quasi del tutto privo d'azione, *Shining city*, dell'irlandese Conor McPherson, parla di solitudine, psicanalisi e vita di coppia. In scena la forza perlocutoria delle parole, ovvero quegli "atti linguistici" che modificano il reale senza che nessuno debba «alzare un dito». Per ottenere il massimo risultato il lavoro registico mira al ritmo di battute, pause e silenzi. E quelli portati in scena dal cast sotto la guida di Matteo Alfonso e Tommaso Benvenuti sono proprio belli, su una regia che incardina la pièce con decisione ma senza prevaricazioni, per esaltare drammaturgia e interpretazione. Siamo nello studio di un debuttante terapeuta al suo primo paziente. Ian e John, Marco Taddei e Andrea Di Casa, sono dottore e malato. Ian (Marco Taddei, solido nel tener testa alla fragilità del personaggio) è un ex-prete, appena diventato padre di una bimba e terapeuta in crisi. John (un vibrante Andrea Di Casa) appena rimasto vedovo, è sconvolto perché non riesce a gestire il lutto. Non un dialogo quello tra i due, neanche un confronto, ma un travaso di esperienze che fanno eco dentro il vissuto di ognuno, generando un processo di metamorfosi-guarigione. Mentre la scelta degli elementi scenici d'arredo non convince perché stride con la scarsa disponibilità economica di un professionismo in erba, la credibilità che gli interpreti restituiscono ai personaggi, fin dalle primissime battute, genera un sovratesto di spessore e dinamicità. Ad affiancare Ian e John, in scena anche Neasa (Barbara Moselli), compagna di Ian e madre di sua figlia e Laurence (Pier Luigi Pasino), ragazzo-padre che si prostituisce per racimolare due soldi in un'esistenza campata in aria. Tra Ian e John avviene un progressivo ma ineluttabile passaggio di testimone che Di Casa rende con sensibilità, per cui chi è spalla diventa protagonista e viceversa. Il gioco di supporto con scambio di ruolo è anche *fil rouge* di questa storia che mette in scena varie forme di solitudini e altrettante di solidarietà. *Laura Santini*

Il martirio dannunziano dell'impiegato masochista

GIOVANNI EPISCOPO, di Gabriele D'Annunzio. Regia di Daniela Ardini.

Scene di Giorgio Panni e Giacomo Rigalza. Costumi di Mariangela Cerruti. Musiche di Alessio Panni. Con Giovanni Costantino, Carola Stagnaro, Marco Avogadro, Vittorio Ristagno, Paolo Drago, Giacomo Albites Coen. Prod. Lunaria Teatro, GENOVA.

Daniela Ardini ripropone l'allestimento di *Giovanni Episcopo*, adattato per la scena da Aldo Trionfo e Franco Scaglia nel 1976, con deferenza, ma in piena autonomia. Mentre mostra l'originalità degli accostamenti tematici e strutturali, evidenzia un certo invecchiamento al gusto dell'attualità. La sfida della rappresentazione diventa così più ardua, per il linguaggio e l'ambientazione «veristica» della vicenda dell'impiegatuccio imbecille e vile – vessato dai colleghi e indotto a sposare una donna indegna e sprezzante – che finisce per assumere il ruolo di martire consenziente, in una disavventura dall'effetto persino grottesco. La tonalità, cara a Trionfo, appare qui meno espressionista e forse un po' timida nella raffigurazione dei suoi paradossi. In un complesso scenografico lineare, articolato in gradini e raccordi praticabili, i personaggi si estraniavano dai luoghi reali (prigione, pensione, strade, osteria) e offrono le loro figure da convenzione piccolo borghese e plebea. Ruoli caratterizzati dal perbenismo educato e dai costumi d'epoca. Giovanni esprime delirante disgusto e disperazione per il proprio comportamento succube alle provocazioni e al plagio. Tremiti e singhiozzi mostrano il personaggio malato, colpito dalle frecce ripetute della disgrazia, la perdita del lavoro, la morte del figlio, fino alla condanna aureolata di una strana catarsi: «Muoi se non mi fate morire», ispirata al *San Sebastiano*. Lo interpreta Giovanni Costantino, immerso nel vissuto oniricamente tormentato del suo eroe. Vittorio Ristagno è un Giulio Wanzer cinico e brutale. Carola Stagnaro attribuisce procace malizia alla cameriera Ginevra, ricorrendo a un dialetto non sfruttato appieno. In abito bianco e velo sul volto, negatrice d'ogni dolcezza coniugale, è proiezione d'una bellezza desiderabile, se pure malvagia e venale. Marco Avogadro, il padre beone e cialtrone; Giacomo Albites Coen, l'innocente, l'unico vero straziato e sacrificato. *Gianni Poli*

Cinque figli-belve a scuola di disumanità

ORFANI. LA NOSTRA CASA, di Fiammetta Carena. Regia di Maurizio Sguotti. Scene e costumi di Francesca Marsella. Luci e musiche di Enzo Monteverde. Con Alessandro Bacher, Tommaso Bianco, Alberto Costa, Vittorio Gerosa, Alex Nesti, Maurizio Sguotti. Prod. Kronoteatro, ALBENGA (Sv).

IN TOURNÉE

Un luogo ermetico e pervaso dall'oscurità, un uomo in smoking e camicia nera che lo domina e controlla da una sorta di trono, cinque ragazzi senza passato che, come inconsapevoli burattini, si lasciano docilmente guidare e manipolare. Lo spettacolo dei liguri Kronoteatro si realizza tutto all'interno di una piattaforma rettangolare, ricoperta di scura e grassa terra concimata, sulla quale i cinque giovani attori giungono portando con sé soltanto una valigia grigia, logora come i loro abiti. Costretti dall'uomo – Maurizio Sguotti, anche rigoroso regista – a spogliarsi, dei propri vestiti così come di un passato che diventa man mano più sfumato fino a dissolversi quasi completamente, i ragazzi sono sottoposti a una sorta di rieducazione alla vita. Una severa e spietata riabilitazione che prevede la costante lettura di un prezioso libro sacro e la ridefinizione di rapporti di forza e dinamiche interpersonali. Quali animali costretti in una gabbia troppo piccola e soffocante, i cinque si contendono spazi e piccoli privilegi e, in una logica deterministica, il forte prevale sul debole, l'arroganza sulla sensibilità. E non a caso, l'unico che non rinuncia all'esercizio del pensiero, viene violentemente espulso prima che l'addestramento abbia fine. E allorché questo si conclude, i cinque vengono invitati a uscire e compiere la loro oscura missione, che resta tuttavia ignota. In fondo, però, non è importante ciò per cui vengono allenati, quanto il meccanismo cui sono sottoposti: una lenta ma inesorabile sottrazione di umanità che conduce a una condizione quasi bestiale, indirettamente descritta dalla calda e senile voce femminile fuori campo, che narra di una madre costretta a disconoscere i propri figli, tramutatisi inspiegabilmente in belve. *Laura Bevione*



ODYSSEY, progetto, regia, scene e luci di Robert Wilson. Testo di Simon Armitage da Omero. Drammaturgia di Wolfgang Bokos. Musiche di Theodors Ekoniomou. Con 19 attori del National Theatre of Greece. Prod. National Theatre of Greece, ATENE - Piccolo Teatro di MILANO.

Odissey
(foto: Evi Fylaktou).

Bob Wilson incontra Omero e l'*Odissea* diventa un *romance* d'avventura

Tutto è possibile con Bob Wilson, maestro di incanti scenici. Anche rileggere, l'*Odissea*, poema prodigioso dove tutto è narrato in maniera delicata, malinconica, gioiosa e tragica, con la leggerezza di una fiaba o del *romance* shakespeariano. Nulla insomma di psicologico o naturalistico, nessun tradimento di Omero, semmai un avvicinamento alla nostra sensibilità e con la figura di Ulisse, vista più che come un eroe come un archetipo dell'uomo d'avventura. L'artista texano prende come base una sceneggiatura che il poeta inglese Simon Armitage ha curato per la Bbc, le migliaia di esametri ridotti a poche decine di cartelle, ma il nucleo centrale a rimanere intatto. Tutto ridotto con un linguaggio essenziale e moderno che non sembra spiccare per originalità, reso in greco moderno da bravi e ben coinvolti attori. Sono ventisei sequenze alcune molto complesse, altre di più facile lettura. Talora l'episodio trova espressione nel semplice gesto di un attore. Talora l'evocazione viene suggerita dai suoni o dalle luci di cui Wilson, si sa, è maestro raffinatissimo. Insomma, più che la parola è l'aspetto figurativo che anche questa volta prende il sopravvento nella scatola magica-palcoscenico dove gli attori (e anche qui si sente l'esteta) sembrano figure da pittura vascola-

re. E tale ad apparirci anche lo stesso Odisseo (il bravo Stavros Zaimas). Lui il *fil rouge* di tutta l'azione, lui l'etero navigatore che approda all'isola di Calipso, che incontra Nausicaa (la scena più poetica, di sapore neoclassico), che riesce a liberarsi di Circe e supera la prova del Ciclope (e qui Wilson raggiunge picchi arditi nell'invenzione della figura di Polifemo). E infine dopo lungo peregrinare ritrova la sua Itaca e la fedele Penelope. È la seconda parte del *romance* quella che ci sembra la più riuscita (la prima parte fatica un poco a prendere quota e non ci appassiona più di tanto) e le scene finali sono pagine d'antologia grazie al sincretismo fra azione, parola, luci e musica. La musica che, come le luci, la fa da protagonista grazie ai suoni di quel pianoforte che continuamente commenta ora con note gioiose, ora drammatiche, ora spiritose. Non mancano momenti ripetitivi e il Mediterraneo appare coperto da qualche bruma nordica, ma sempre, nello spettacolo, si sente la gioia dell'artista creatore, e, forte della sua libertà, sempre la sua fantasia vola senza limiti. Vola anche se poi finisce col rasentare il manierismo, i suoi spettacoli a non uscire da una cifra o un *cliché* che a lungo andare risulta un po' stucchevole. *Domenico Rigotti*

GANZ PROTAGONISTA

Un Pinter che sembra Miller, non convince il realismo di Bondy

LE RETOUR, di Harold Pinter. Regia di Luc Bondy. Scene di Joannes Schutz. Costumi di Eva Dessecker. Con Bruno Ganz, Louis Garrel, Pascal Greggory, Jérôme Kircher, Micha Lescot, Emmanuelle Seigner. Prod. Odeon Théâtre de l'Europe, PARIGI - Piccolo Teatro di MILANO.

Diciamolo brutalmente: questo *Le retour* di Harold Pinter firmato da Luc Bondy non ci ha convinto. Anzi, ci ha profondamente delusi. Vero che anche i precedenti allestimenti italiani e ormai lontani non erano risultati assai migliori. Vero anche che il lavoro, primo a lunga gettata del grande drammaturgo inglese, sofisticato com'è, acrobatico nell'azione, inatteso nei mutamenti di tono non è da mettere fra i più riusciti. Poco raccomandabile per il soggetto. Uno scabroso ritratto di famiglia. Un *ménage* domestico dai contorni al vetriolo che si consuma in un "interno" operaio o piccolo borghese.

Qui abita una orrenda, strampalata famigliola. Padre anziano e astioso, ex macellaio, due figlioloni che non sono stinchi di santo, un fratello taxista più riservato e silenzioso ma mitomane. Qui una notte all'improvviso arriva (ha ancora la chiavi in tasca anche se sono ormai passati sei anni) Teddy, un terzo figlio fuggito in America e ora accasato (tre figli anche lui, tanto per la geometria) e una cattedra di filosofia all'università. Lo accompagna la giovane moglie Ruth che la terribile e sconquassata famigliola accoglie prima come una prostituta, per poi, con malcelata tolleranza, cooptarla in famiglia. Tanto più che le *avances* dei figli sono state coronate da un certo successo. Potrà prendere il ruolo di una madre o moglie che non c'è più (anche il bavoso padre avanza le proprie esigenze) e tutti alla fine (il marito congedatosi scomparirà) a collaborare al *ménage* con la donna (schiava o ormai padrona? certo un po' mantide e un po' Circe) che dedicherà qualche ora della sua vita alla prostituzione *partime*. Tutto qui. Ma tutto più feroce e crudele non potrebbe essere.

Una storia amarissima che l'autore, cinico e anche molto misogino, spoglia di ogni moralismo. Una storia parecchio simbolica, anche se Bondy sembra dimenticarselo e leviga alquanto. Racconta, con mestiere, stile e una certa lentezza, come se fosse un bel dramma realistico di Miller o Albee con tracce di cechovismo. Lo spettacolo è così, privato di quella causticità e di quell'ambiguità che sono il sale di Pinter. Ma forse al pubblico francese cui è indirizzato, più che al nostro, può piacere. E quel cast stellare apparire più bravo di quel che forse non è. D'accordo, Bruno Ganz è sempre Bruno Ganz, attore di gran classe. Qui dire che sia sfocato sarebbe un errore. Ma il suo Max è un po' buttato là, come se il personaggio non gli appartenesse del tutto. E quando non è in scena, con la sua voce roca appesantita da un francese che sembra belga (con tutto il rispetto per i belgi), con la sua mimica calcolata sulla descrizione delle sordidezze del cinico e crudele patriarca, non è che si senta la sua mancanza. E questo neppure di Louis Garrel (Joey il figlio che vuol diventare boxeur) e di Jérôme Kircher (il vulnerabile professorino americano). Indubbiamente migliori Pascal Greggory nelle vesti del frustrato zio Sam e Micha Lescot, il figlio ruffiano dai terrificanti connotati del bravo ragazzo. Qualcosa di stereotipato, e in lei a mancare la necessaria ambiguità del personaggio, invece, nell'avvenente Emmanuelle Seigner (Ruth di verde vestita come vuole la didascalica dell'autore), la cui fama è legata anche all'essere moglie e musa di Roman Polanski. **Domenico Rigotti**



Se Desdemona si vendica di un Moro del Nord-Est

OTELLO SPRITZ, da William Shakespeare. Adattamento e regia di Renato Sarti e Bebo Storti. Scene e costumi di Carlo Sala. Musiche di Carlo Boccadoro. Luci di Claudio De Pace. Con Renato Sarti, Bebo Storti, Elena Novoselova. Prod. Teatro della Cooperativa, MILANO.

IN TOURNÉE

Come una Sandra e un Raimondo del teatro più militante. Quello rosso vivo, però, che ancora lavora sul territorio, le periferie. Ché Renato Sarti e Bebo Storti si conoscono da una vita. E ammiccano, bisticciano, improvvisano come solo chi è cresciuto insieme riesce a fare. In questo caso l'occasione per ritrovarsi è parlare di femminicidio. Partendo da uno Shakespeare distorto fin dal titolo e trasposto in un Nord-Est da *cliché*. Territorio di razzismi non sopiti, politicanti allo sbaraglio, meschinerie da paese. Qui Otello diventa l'uomo nero che ha avuto successo e ha pure sposato la bella e ricchissima Desdemona. Tante le invidie, altrettanti i rancori di uno lago fra i pochi personaggi superstiti di un testo potato alla radice senza rimpianti. Serviva una parabola. E Shakespeare lo è diventato. Con Desdemona a diventare l'ennesima vittima di uomini che odiano le donne (o forse no). In un allestimento semplice, incentrato sull'istrionismo dei protagonisti. Con Sarti viscido come da copione e Storti un Otello di sostanza, tra freddure e scatti d'ira. S'incastano bene i due, l'han sempre fatto. Qui con un umorismo goliardico e volgare che non fa impazzire ma si sopporta. L'idea è bellina, la realizzazione un po' *naïve* ma segnata dalla consueta onestà intellettuale. Che non è poco. Spettacolo a tesi, ne risente una drammaturgia non solidissima, che sceglie con troppa convinzione la via della parodia, del grottesco. Da rodare. Precisa invece la giovane Elena Novoselova, brava a non sparire sotto il carisma dei compagni di viaggio. Finale aperto. Con il pubblico a scegliere la punizione da infliggere. Pollice verso, che il sangue scorra. Su un immaginario che omaggia il *Kill Bill* tarantiniano, dove la ragazza con la pistola può trovare la propria vendetta. Poi luci, ché è (solo) teatro. Ma rimangono i numeri in cronaca. **Diego Vincenti**

Quando tagliare la corda ti può salvare la vita

(S)LEGATI, di e con Jacopo Biccocchi e Mattia Fabris. Musiche di Sandra Zoccolan. Prod. Atir, MILANO.

IN TOURNÉE

È un piccolo gioiello della stagione appena conclusa. Di quelli che non ti aspetti nel proliferare di spettacoli *low budget* per uno o due attori. A realizzarlo e interpretarlo sono Mattia Fabris e Jacopo Biccocchi che, tre anni fa, si imbarcarono nel romanzo di Joe Simpson e Simon Yates *La morte sospesa* (1998, poi film nel 2003), in cui i due amici e scalatori raccontavano la loro incredibile impresa sul Siula Grande, impervia cima delle Ande peruviane. Impresa che non fu solo la conquista della vetta, quanto soprattutto il ritorno al campo base. Joe, infatti, si rompe una gamba. Simon decide allora di legarlo a due lunghe corde e di calarlo a piccole tappe lungo la parete rocciosa. Sembra funzionare. A un certo punto, però, Joe perde l'appoggio e rimane sospeso nel vuoto. Simon non riesce né a vederlo né a sentirlo, non sa se è vivo o morto, ma il peso dell'amico rischia di trascinarlo nel vuoto. Resiste un'ora e mezza, e alla fine decide di tagliare la corda. Un gesto estremo che (s)lega i loro destini per sempre. Un gesto violento e terribile, ma necessario. L'epilogo della vicenda, che non riveliamo, ha infatti del miracoloso. Un gesto che, attraverso una storia estrema di alpinismo e di sopravvivenza, diventa metafora di tutte le relazioni giunte a un limite estremo, quando sei messo alle strette e devi "tagliare". Può essere la morte, ma anche l'inizio di una nuova vita. Solo con una lunga corda da alpinismo, fissata man mano al palcoscenico a disegnare quel drammatico percorso di discesa, Biccocchi e Fabris, bravissimi, riescono a tenerci col fiato sospeso per tutto lo spettacolo. E non solo per il ritmo incalzante della drammatica impresa sportiva, quanto piuttosto per la vicenda esistenziale sottesa, di cui sono stati capaci di rendere tutte le sfumature e implicazioni possibili. Senza parteggiare per nessuno, senza giudicare, ma lasciando ognuno di noi davanti ai dilemmi, ai sensi di colpa, all'assunzione di responsabilità a cui la vita spesso ci costringe. **Claudia Cannella**



A Milano Amleto ha fatto 13

Amleto, sempre Amleto. Che perseguita e fa innamorare. *Fil rouge* lungo tutta la stagione del Teatro Franco Parenti, che così ha pensato di festeggiare i suoi primi 40 anni, ricordando quel 13 gennaio 1973 quando il sipario si aprì sull'*Amleto* testoriano. In questo caso con tredici variazioni sul tema pensate e portate in scena da altrettante compagnie Under 40. Titolo del curioso festival: *Tfad-dal*, parola araba che significa "benvenuti". Soprattutto a chi non c'era, a chi non era ancora nato in quei primi giorni del 1973. Cartellone curato da Claudia Cannella, Sara Chiappori e Natalia Di Iorio. Lo si è avvicinato con un po' di sospetto. Troppo inflazionati il Principe di Danimarca e la forma di studio per suscitare entusiasmi. Nonostante gli ottimi nomi. Eppure, senza posizioni partigiane, si è invece assistito a un caleidoscopio di spunti che proprio nell'eterogeneità trovava il suo punto di forza. Una manifestazione piacevolissima, con un bel pubblico negli accoglienti spazi di via Pier Lombardo, soprattutto affrontata con grande professionismo e serietà dalle compagnie coinvolte. Non era scontato.

Con alcuni gioielli. Si veda *XX, XY* performance-installazione di Opera di Vincenzo Schino che inizia lentamente, un poco spiazzando. Fra Marta Bichisao a muoversi fra il pubblico ed Emiliano Austeri a costruire la statua di un enorme orecchio, quello di re Amleto in cui il fratello Claudio versa il veleno letale. Ma anche Punta Corsara si dimostra compagine ormai assai matura, qui a proporre un *Hamlet Travestie*, riscrittura intelligente e di grande vitalità, che mescola il burlesque settecentesco alla farsa di Antonio Petito per raccontare una famiglia amletica della periferia partenopea di oggi. Pare spettacolo molto avanzato, profuma già di debutto. Sorprende per delicatezza *L'Amleto della mezzanotte* del Teatrodilina di Francesco Colella e Francesco Lagi, capace di parlare un linguaggio intimo e arguto per un dialogo fra padre e figlio. E Amleto bambino è anche al centro del divertito e struggente di *Be legend! - Hamlet*, primo riuscito tassello del *Daimon Project* di Teatro Sotterraneo, protagonisti i destini di giovinetti celebri quanto infelici. Raffinate, sul fronte danza, le coreografie di gruppo nanou (*Cherchez la femme*) a evocare la tragedia

solo con oggetti e indizi in una fascinosa atmosfera da sala da ballo e di Stefano Mazzotta di Zerogrammi (*Studio per A*), assolo d'ironia e gesto, come anche *A lato di Amleto* di Ambra Senatore, mentre Collettivo Cinetico (*Amleto, primo studio*) mescola con ironia prosa e danza in un meccanismo ludico da *talent show* di audizioni alla ricerca di un improbabile principe di Danimarca.

Grande successo di pubblico per MusellaMazzarelli: il loro *Indagine su uno spettro al di sopra di ogni sospetto* è un divertente "giallo" con un momento quasi horror. Curato e ben recitato, conferma il valore in ascesa del duo. E puro teatro di parola e d'attore (uno straordinario Michele Sinisi) è quello di *Pre-Amleto* di Michele Santeramo-Veronica Cruciani, protagonista un vecchio re-capo mafioso, esautorato e malato di Alzheimer, a cui fa da contraltare il vitalissimo principe in maglia nerazzurra di quell'animale da palcoscenico che è Gianfranco Berardi (*Chiedetemi tutto ma non Amleto*). A mescolare la parola alta a una partitura fisica d'impatto sono poi Andrea Baracco (*Amleto o dei passi falsi della ragione*), con uno sguardo inequivocabilmente rivolto a Nekrosius, e Nicola Russo/Monstera che ambienta il suo *Leonce e Lena. Fiaba sulla necessità di essere e la convenienza di non essere* alla fine di una festa dove regna sovrana la noia, motore immobile di esistenze mancate. Insomma, se son rose fioriranno, ma i boccioli lasciano ben sperare. *Diego Vincenti*

TFADDAL, 13 variazioni di Amleto dalla scena under 40, a cura di Claudia Cannella, Sara Chiappori e Natalia Di Iorio. Con gli artisti e le compagnie Punta Corsara, Teatrodilina/Colella-Lagi, Opera, Zerogrammi, Ambra Senatore, Andrea Baracco, gruppo nanou, MusellaMazzarelli, Berardi/Casolari, Monstera/Nicola Russo, Collettivo Cinetico, Teatro Sotterraneo, Cruciani/Santeramo. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

In senso orario, scene dagli studi su *Amleto* di Punta Corsara, Opera, Collettivo Cinetico, Teatro Sotterraneo e Cruciani/Santeramo (foto: Andrea Messina e Fabio Bortot).





Robe dell'altro mondo

Neanche gli alieni riusciranno a salvarci

ROBE DELL'ALTRO MONDO, drammaturgia di Gabriele Di Luca. Regia di Alessandro Tedeschi, Gabriele Di Luca, Massimiliano Setti e Roberto Capaldo. Costumi di Nicole Marsano e Giovanna Ferrara. Luci di Diego Sacchi. Musiche di Massimiliano Setti. Con Gabriele Di Luca, Giulia Maulucci, Massimiliano Setti, Roberto Capaldo. Prod. Carrozzeria Orfeo, CHIARI (Bs).

IN TOURNÉE

C'è un mondo alla deriva (il nostro). Una società di rabbie e razzismi, in balia delle paure più svariate, con politici inadeguati e una Chiesa invadente. Nel mezzo, dosi massicce di consumismo e deviazioni comunicative. Tanto che quando arriveranno gli alieni per salvarci, prima saranno accolti come eroi, poi presto bruciati sull'altare di qualcosa. Questo lo spunto da cui muovono i Carrozzeria Orfeo, che imbastiscono un mosaico di vicende minime e morali, costruite a circolo, fra salti temporali e incroci drammaturgici. Tessere sceniche di altalenante forza espressiva. Che a volte spiazzano per lo sguardo immaginifico, altre un poco annoiano. Mentre maschere di lattice immobilizzano i protagonisti, così amplificando la loro caratterizzazione. E (in parte) rimanendone imprigionati. Perché se qualcosa manca a *Robe dell'altro mondo* è la capacità di prescindere dalla chiave grottesca nel portare in scena un testo che meriterebbe invece lettu-

re ramificate. Come se lo sguardo lucido su una realtà senza speranza, si sacrificasse a una forma che molto prende dal fumetto e da un certo cinema di genere. Piegando il tutto a una bidimensionalità farsesca e ripetitiva. Che non emoziona. Buona la scrittura che pare a tratti divertirsi di fronte a giochi di stile e crescendo drammaturgici (si veda l'episodio dei due anziani). E che trova attimi di notevole altezza nell'incipit o nel monologo "decostruito" del politico. Come piace pure l'integrazione fra prosa e gesto performativo, qui più convincente rispetto al precedente *Idoli*. Ma *Robe dell'altro mondo* non riesce a farsi portare a casa. Limitandosi a scherzare con la reiterazione di *cliché* che sviliscono la materia, in cambio di una manciata di risate. Quando in realtà il vuoto di quelle maschere, altre profondità avrebbe potuto smuovere. Amplificando un'angoscia malsana che talvolta emerge. E sono i momenti migliori. *Diego Vincenti*

Un Dostoevskij tutto da ridere

IVAN E IL DIAVOLO. IL MISTERO DEL DOPPIO NEI FRATELLI KARAMAZOV, da Fëdor Dostoevskij. Progetto e regia di Alberto Oliva e Mino Manni. Scene di Serena Zuffo. Costumi di Marco Ferrara. Luci di Alessandro Tinelli. Con Mino Manni e Alberto Oliva. Prod. I Demoni, MILANO.

C'è un legame forte tra Alberto Oliva e Dostoevskij. Puntualmente, negli intervalli di tempo tra una produzione e l'al-

tra, con la sua compagnia I Demoni, in sodalizio con Mino Manni, egli torna all'autore prediletto. La fonte, questa volta, è il celebre passo dei *Fratelli Karamazov* in cui Ivan, l'intellettuale, incontra il diavolo. Non il diavolo della tradizione, spaventoso, blasfemo, ma un diavolo goffo, stupido e pasticcione. Quasi insignificante, banale nella sua ordinarità. Merito di Oliva è quello di aver colto questo dato essenziale. C'è qualcosa di irresistibilmente comico nel dialogo a due tra Ivan e il diavolo. I loro battibecchi, in un contesto scevro di ogni orpello, non lontano dalle atmosfere *dark* di altre prove del regista, ricordano le comiche, più che il *conte philosophique*. Parlano, sì, dei massimi sistemi, ma senza rinunciare allo spettacolo. E bravo è Mino Manni a tenere botta, oscillando con sin troppa sicurezza tra un registro e l'altro, il comico e il tragico, rimbrottando Ivan e trascinandolo sulle note del *Mambo N. 5*. Si sarebbe, forse, potuto calcare di più sul pedale della farsa, rimpolpando e innovando le situazioni. E approfondire, di converso, il personaggio di Ivan, la "spalla", qui ridotta al ruolo di comprimario, troppo esemplare per risultare interessante. Ma lo spettacolo fila veloce. Mescola liberamente passi diversi del romanzo, si ancora a un punto (la profanazione dell'infanzia) e lo attualizza al presente, con la citazione della strage di Beslan. Fino al finale, spassoso e divertito. *Roberto Rizzente*

Ritratto in nero di madre assassina

NIENTE PIÙ NIENTE AL MONDO, di Massimo Carlotto. Regia e scene di Fabio Cherstich. Costumi di Sarah Grittini. Luci di Gigi Saccomandi. Con Annina Pedrini e Marina Occhionero. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

Il giallo e il nero sono i colori con cui Massimo Carlotto spesso dipinge, nei suoi romanzi e pièce teatrali, le trasformazioni sociali del Belpaese e, in particolare, di quell'operoso e apparentemente ricco Nord-Est da cui lui stesso proviene. Prende spunto da tragici fatti di cronaca per tratteggiare con crudo realismo un paesaggio umano desolato, dove la miseria economica procede di pari passo con quella sociale e culturale. Nel caso di *Niente più niente al mondo*, il suo testo più fre-

quentemente messo in scena, il fuoco si stringe sul monologo delirante di una donna che ha ammazzato la figlia. È una proletaria di una periferia del Nord, la cui vita prende forma attraverso una litania verbale su trasmissioni televisive becere, offerte promozionali al discount e ricordi di un risicato *ménage* familiare dove i soldi non bastavano mai. Con 4-5 bottiglie di Vermouth alla settimana per sopportare, anche la mancanza di ambizioni di una figlia che, invece di aspirare a fare la Velina e trovarsi un marito ricco, fa la pony express a 500 euro al mese, mentre lei può solo guardare invidiosa le case dei signori dove fa la domestica. Fino a quel folle, tragico gesto durante uno dei tanti scontri con la ragazza. Un plot a tinte fosche, che la regia di Fabio Cherstich restituisce con limpida intelligenza senza farsi incastrare nella facile, ma insidiosa strada di un naturalismo *tout court*. A partire dalla scena - una stanza vuota con un tavolo sul cui piano è conficcato un coltello, l'arma del delitto - e dalle luci, fredde, espressioniste, accompagnate da esplosioni di musica techno. Una scelta decisa, lucida, efficacissima nel togliere incrostazioni e cascami retorico-moralistici al testo, ma anche all'interpretazione di Annina Pedrini che, abbandonati i ruoli da signora per bene, ci sorprende e ci cattura con uno spietato minimalismo fatto di sguardi da belva, piccoli gesti ossessivi e parole di follia scandite con ferocia. Un'ottima prova, la sua, che a tratti ricorda le temperature di Lucilla Morlacchi o Milvia Marigliano, raggrumate nel *redde rationem* di una vita disperata. *Claudia Cannella*



Niente più niente al mondo (foto: Manolo Di Pino)

La vita consumata nel *Deserto di Buzzati*

IL DESERTO DEI TARTARI, di Dino Buzzati. Adattamento teatrale di Maura Pettorruso. Regia di Carmen Giordano. Luci di Fabio Antoci. Con Woody Neri. Prod. TrentoSpettacoli, TRENTO.

IN TOURNÉE

È uno spettacolo di giovani promesse // *deserto dei tartari* diretto da Carmen Giordano. Un team di artisti, già collaudato, che non esita ad affrontare le difficoltà di un testo dove non accade praticamente nulla con l'entusiasmo e la serietà di una consapevolezza professionale capace di tradursi in creatività fresca e rigorosa insieme. Col risultato di uno spettacolo di scabra essenzialità e ritmo stringato, dove soltanto la luce di due lampade, che lo stesso protagonista accende e spegne a scandire lo scorrere del tempo e del pensiero, interviene a interrompere la costante penombra che accompagna la narrazione. E tutto si affida all'efficacia di un'interpretazione impegnata a estrarre da una quasi totale immobilità la tensione vitale del giovane tenente, pieno di speranze e di sogni di gloria, approdato al suo primo incarico a una fortezza ormai divenuta strategicamente irrilevante. Minimi infatti i gesti e i movimenti chiamati a tradurre sulla scena l'intimo vigore di una scrittura di avvincente asciuttezza e di sfaccettata profondità. Dove i sentimenti si avvicendano sul filo di una vita di disciplina militaresca ferrea e perfino ottusa, chiamata a difendere la postazione da un attacco nemico che forse non ci sarà mai. Mentre l'entusiasmo, la delusione, l'insofferenza del protagonista si mutano man mano in ribellioni brucianti e progetti di possibile liberazione, per approdare, nel trascorrere di un tempo sempre più lungo, alla resa e alla rassegnazione di un'attesa che si sfinisce nell'inedia di una vita sempre uguale. Un percorso esistenziale di annullamento che spegne ogni desiderio e quasi si rispecchia nel decadimento fisico che, come per un'ultima beffa del destino, impedirà all'ufficiale di riscattare i lunghi anni trascorsi inutilmente partecipando all'azione quando finalmente l'attacco nemico si verificherà.

Antonella Melilli Rossi

Quando il giornalismo divenne donna

NOSTRA ITALIA DEL MIRACOLO, regia e drammaturgia di Giulio Costa. Con Maura Pettorruso. Prod. Trento Spettacoli/Arkadis, TRENTO.

IN TOURNÉE

Un'occasione per conoscere e approfondire una delle figure più significative del giornalismo italiano nel secondo dopoguerra e, attraverso le sue vicende, rileggere persistenze, conquiste e contraddizioni della società italiana post-fascista, frastornata dal miracolo economico. Giulio Costa compone e dirige con solida essenzialità un monologo in cui è la stessa protagonista a parlare e a dire la sua verità, così da riempire di carne e sentimenti un nome e un cognome noti: Camilla Cederna. Borghese colta e raffinata, un po' snob, fu fra le prime donne a imporsi in quel mondo smaccatamente maschile che era il giornalismo, emancipandosi dall'etichetta di frivola e "leggera" cronista di moda e costume – per molti anni fu la titolare su *L'Espresso* di una rubrica intitolata *Il Lato debole* – per rivendicare la "pesante" consistenza dei suoi articoli, veri ritratti di una società che, archiviati velocemente il ventennio fascista e la guerra, si abbandonava fiduciosa al miracolo economico e agli scintillii del mondo dello spettacolo. Certo Camilla Cederna scrisse di Maria Callas e di Fellini, delle prime alla Scala – alle quali non mancava mai – e delle abitudini dell'alta borghesia milanese, ma sempre con uno sguardo lucido e critico, fin quasi cinico e spietato, senza mai lasciarsi accecare da luci troppo artatamente brillanti. Un rigore che guidò la giornalista anche quando scelse di occuparsi apertamente di cronaca e di politica: la denuncia delle presunte torture a Pinelli, le accuse rivolte mezzo stampa al neo-presidente Leone. Episodi che Camilla Cederna affrontò con forza, lanciandosi a testa alta fra i marosi scatenati dai politici criticati ma, soprattutto, da stimati colleghi maschi. Una sicurezza di sé e delle proprie ragioni rese molto bene da Maura Pettorruso, interprete che con minimi slittamenti del tono e della mimica ovvero indossando un gioiello, suggerisce con efficacia le tempeste in atto nell'anima e nella coscienza della protagonista. Laura Bevione



Forse tornerai dall'estero

Bolzano, istantanee di una generazione

FORSE TORNERAI DALL'ESTERO.

Un atto d'amore per la città di Bolzano, di Andrea Montali. Regia di Leo Muscato. Scene e costumi di Barbara Bessi. Luci di Alessandro Verazzi. Con Andrea Castelli, Giulio Baraldi, Gaia Insenga, Silvia Giulia Mendola, Fabrizio Martorelli, Alberto Onofrietti. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

IN TOURNÉE

Montali è un giovane bolzanino al primo confronto con la scrittura teatrale. Il linguaggio semplice e concreto, privo di pedanterie e verbosità, costruisce dialoghi ordinati e ben calibrati, un atto unico in 23 scene, una sequenza di istantanee scattate in un bar di periferia, con *jukebox* e *slot machine*. È frequentato da un gruppo di amici che qui sognano, bisticciano, vivono speranze, sconfitte e frustrazioni, bevono anche troppo, fumano spinelli. L'orizzonte tematico supera i confini urbani ed entra nell'universo giovanile. Si oscilla tra il fuggire e il restare e tutto si consuma in pochi giorni. La regia di Leo Muscato si adentra nelle pieghe più nascoste del testo, delinea la complessità di queste anime solitarie, orchestra l'equilibrio tra il presente e il *flashback*,

dosa con precisione momenti comici e tragicomici. Gli attori esibiscono una pregevole varietà, sfumature espressive che concorrono a uno spettacolo corale. La figura centrale, il travagliato Maurizio, dipendente sfruttato del «baretto vicino a via Milano», protagonista di un gesto drammatico, dopo aver cercato nello spaccio i mezzi per aprire un bar suo per artisti e creativi, è ben interpretato da Alberto Onofrietti. Gli si contrappone il suo datore di lavoro, Emanuele, affidato a Giulio Baraldi, una figura nervosa e aggressiva, per fronteggiare clienti particolari ma soprattutto per il controverso rapporto sentimentale con Laura. Fabrizio Martorelli nasconde con toni quasi urlati e atteggiamenti da sbruffone il giornalista-pubblicista, mantenuto e viziato, che ambisce alla carriera disponendo di modesti mezzi intellettuali. A questi personaggi, compresi tra i 26 e i 36 anni, si aggiungono Elisa (Silvia Giulia Mendola), studentessa all'estero, Laura (Gaia Insenga), educatrice, e Andrea Castelli, nel difficile ruolo di Virgilio, sessantenne alcolizzato, frequentatore di quel bar. L'esperto attore trentino aggira il pericolo della macchietta e rende credibile la figura del vecchio saggio, avvolgendolo di malinconica umanità, propria di chi ha saputo coniugare sogni, fughe e furori giovanili nel cambiamento sociale della realtà. Massimo Bertoldi

Con Vie Festival “resistere” diventa una scelta poetica

“Resistere” alle calamità naturali, alla crisi economica e culturale, ai tagli dei finanziamenti. Una necessità che si traduce nell’anima della scena modenese. Tra gli ospiti Alvis Hermanis, Theodoros Terzopoulos, Tiago Rodrigues, Pippo Delbono, Andrea Adriatico e molti altri.



ONEGIN. COMMENTARIES, regia di Alvis Hermanis. Scene di Andris Freibergs. Luci di Arturs Skujins-Meijins. Con Kristine Kruze, Sandra Zvigule, Vilis Daudzins, Kaspers Znotins, Ivars Krasts, Andris Keiss. Prod. Jaunais Rigas Teatris, RIGA. VIE FESTIVAL, MODENA.

Sono 8 capitoli in cui si raccontano le vicende di *Eugenio Onegin* e contengono le 44 note che Puškin scrisse di suo pugno per illustrare, chiarire i personaggi, i luoghi, il paesaggio storico e sociale di questo romanzo in versi, che accompagna la vita del grande poeta russo dal 1824 al 1831. Un taccuino di vita che è anche una miniera incomparabile e inestimabile sulla storia politica e culturale, sugli usi e costumi della Russia di quell’inizio di secolo. Ed è su questo contesto, più che sui personaggi e l’intera vicenda – l’amore sfortunato del dandy russo Onegin per Tatiana e la sua amicizia per il poeta Lenskij che sfida a duello e uccide – che il regista lettone Hermanis, fra i più importanti e geniali del

la scena internazionale contemporanea, ha lavorato, interessato soprattutto a illustrare, per una via teatrale molto particolare, una geografia umana, economica e sociale, fatta di cronaca spicciola, episodi divertenti, aneddoti impudichi, ciarlatanerie manifeste, in cui ogni cosa viene comunque raccontata con un *aplomb* molto inglese dentro una multifunzionale scenografia che occupa l’intero palcoscenico, e con una robusta dose di umorismo che gioca molto su fulminanti battute, intemperanti definizioni, gustosi aforismi. Il testo dello spettacolo è ricavato dallo studio di Lotman su Puškin, saggio letterario che diventa il tema della rappresentazione: cioè si “mette in scena” il commento all’opera, a volte con una pedanteria un po’ troppo scolastica, invece che l’opera stessa. I sei attori, quattro uomini e due donne, che raffigurano gli eroi principali dell’*Onegin*, non sono interpreti in azione, ma raccontano i rispettivi personaggi tenendoli a debita distanza, con momenti molto godibili di intertestualità scenica, ma mettendone a

freno gli slanci, né è del tutto accettabile l’idea portante di regia in cui, «nonostante molti tratti in comune», Puškin e Onegin coincidono. Nello spettacolo prendono così il sopravvento gli aspetti figurativi degli attori in scena: ciascuno caratterizzato in maniera univoca dal costume, dai capelli, dai movimenti, dal gesto; e quelli più generalmente visivi: gli eccezionali documenti fotografici e video grafici proiettati sulle pareti di quella stanza, che ci offrono uno spettacolo di grande eleganza formale presentato essenzialmente come un intelligente esercizio di stile. *Giuseppe Liotta*

ALARME, di Theodoros Terzopoulos, dalla corrispondenza fra Maria Stuarda ed Elisabetta I. Regia e scene di Theodoros Terzopoulos. Costumi di Loukia. Luci di Theodoros Terzopoulos e Konstantinos Bethanis. Musica di Panayiotis Veliantis. Con Tasos Dimas, Aglaia Pappa, Sophia Hill. Prod. Attis Theatre, ATENE. VIE FESTIVAL, MODENA.

Che si tratti della “corrispondenza” fra Maria Stuarda ed Elisabetta I, le regine rivali nell’Inghilterra della seconda metà del ‘500, non è l’elemento drammaturgico determinante di uno spettacolo che prescinde da qualsiasi richiamo e dato storico per proporre invece una lotta fatta di colpi bassi e di parole spietate fra due donne che cercano soprattutto di sopraffarsi a vicenda, per scoprirsi alla fine l’una il volto nascosto dell’altra. Su un piano inclinato le due bravissime attrici Aglaia Pappa e Sophia Hill scivolano come serpenti, si fronteggiano lanciandosi battute velenose, si attraggono e si respingono con una violenza animale, subdola e ostinata, nel tentativo di distruggersi a vicenda, in realtà per guardarsi dentro come in uno specchio. Si lanciano sguardi feroci, taglienti come lame; le loro lingue si sfidano per diletteggio e sfrontata lascivia, i loro corpi si muovono in maniera sinistra, sensuale, ma reciprocamente ostile, pronte a divorarsi, o ad amarsi. Donne-vampiro che vivono del sangue e della vita dell’altra, non per invidia ma per elementare istinto di sopravvivenza, per poi scoprire di non potere esistere separate, come un sogno surreale. In basso, un uomo, definito “narratore”, sdraiato per terra ascolta quelle invettive sgraziate e scostumate e le

chiama entrambe "puttane", ma sembra più pensare a una sua vicenda privata, molto personale, legata all'oggi, che a quella "storica" delle due cugine-regine. *Alarme*, quindi, come stato d'allerta costante sull'eterno femminile (compreso il suo conturbante, immutabile fascino) che ci sovrasta? Il disegno vago ed ermetico che è alla base della rappresentazione non ci permette di dare una risposta, né di capire fino in fondo le ragioni di un progetto molto bizzarro, cautamente velitario. *Giuseppe Liotta*

TRÊS DEDOS ABAIXO DO JOELHO, scritto e diretto da Tiago Rodrigues. Scene e costumi di Magda Bizarro e Tiago Rodrigues. Luci di André Calado. Video di Tiago Guedes. Con Isabel Abreu, Gonçalo Waddington. Prod. Magda Bizarro, Mundo Perfeito, LISBONA. VIE FESTIVAL, MODENA.

Non sarà stato il primo né l'ultimo caso. Durante la dittatura salazarista, in Portogallo, molte opere, non solo teatrali, sono state censurate. Una commissione appositamente istituita interveniva per manipolare i titoli, cambiare i finali, edulcorare il linguaggio, sia per accontentare i benpensanti sia per prevenire rigurgiti politici. Bisogna attendere il 2005, quando viene aperto alla consultazione l'Archivio della Censura del Teatro, perché trapeli la verità. Ed è bravo, Tiago Rodrigues, a darcene conto. Esplorando con grande perizia le lettere e le relazioni degli ispettori, e portandole in scena. Così come sono. Col concorso di un paio d'attori di riconosciuto talento. Teatro-documento, quindi. Un genere sempre più popolare, dalle enormi potenzialità. Teatro-civile, che mette il dito nella piaga ed è utile a ricostruire la memoria della comunità. Come un *reportage*, prestato alla scena. Allo spettacolo di Rodriguez manca, tuttavia, il deciso salto di campo. Perché, se da un lato è scrupoloso nell'illustrare le complesse logiche censorie, dall'altro non rinuncia alle esigenze spettacolari del botteghino, inscenando, con tanto di costumi e dialoghi, alcune sequenze giustamente celebri, pescate dalla storia del teatro. Per poi correggerle e aggiustare il tiro, a seconda delle direttive dei censori. Meglio sarebbe stato, probabilmente, cavalcare la linea maestra dello straniamen-

to, rinforzando il lato didattico e facendo appello alle capacità critiche e la passione civile dello spettatore. O, viceversa, sposando *in toto* le ragioni della rappresentazione, magari scegliendo un esempio, tra i tanti, rinfocolando la polemica attraverso l'emozione. Incerto tra l'una e l'altra via, lo spettacolo si esaurisce invece in una piatta riproposizione di temi, modi, alla lunga frustrante. Per lo meno per chi, in quella realtà, non è coinvolto da vicino. *Roberto Rizzente*

ORCHIDEE, di Pippo Delbono. Musiche di Enzo Avitabile. Luci di Robert John Resteghini. Con Pippo Delbono e 11 attori della sua Compagnia. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA e altri 4 partner. VIE FESTIVAL, MODENA.

IN TOURNÉE

Ogni cosa che accade nello spettacolo è illuminata dalla voce e dalla presenza fisica di Pippo Delbono che mai come questa volta si espone. Facendo proprio leva su questo cortocircuito di sensibilità condivise fra quello che mostra in palcoscenico e il pubblico, la platea dei suoi attenti e osannanti ammiratori. *Orchidee* è prima di tutto uno spettacolo-omaggio a se stesso, ai suoi fedelissimi compagni di scena e di vita, nonché di tante avventure teatrali consumate insieme, ma anche alle memorie personali più recenti, o lontane nel ricordo, a volte molto private fino alla nuda ostensione di sentimenti che non riescono più a restare nascosti, segreti ma sempre mostrati con un atto di generosità assoluta, incondizionata, che non chiede nulla in cambio, forse neanche l'applauso finale. Con *Orchidee*, Delbono testimonia, con una intensità che si esprime in maniera semplice, diretta, quasi colloquiale che il teatro è prima di tutto il luogo di un incontro, forse occasionale, banale, impreveduto ma sempre necessario per dare un senso all'esistenza, «capire qualcosa di questo nostro tempo che ci sfugge». Un movimento teatrale intenso che procede per intermittenze, rimandi impreveduti, lampi di parole improvvise, frasi forti, sagge e sfrontate in continuo disequilibrio, crea uno spettacolo-evento che ci regala, sapientemente, bellissime e folgoranti immagini di corpi nudi che si rincorrono, uomini che si abbracciano come in un paradiso ritrovato, ma anche situazioni di-

vertenti, ironiche, "povere", come quel monticciolo di scarpe femminili che a un certo punto si impossessano della scena come se fossero una scultura di Beuys. Di "apparente", cioè legato alla finzione scenica, *Orchidee* ha soltanto la forma del "monologo", perché di fatto rimane un dialogo scoperto, brutale, feroce di un artista che si confronta liberamente, senza inganni, con un mondo in cui non si riconosce più, ma dentro il quale ha ancora una voglia matta, disperata, teatrale, di vivere. *Giuseppe Liotta*

QUAI OUEST, di Bernard-Marie Koltès. Regia di Andrea Adriatico. Scene e costumi di Andrea Barberini. Con Anna Amadori, Gabriele Duma, Olga Durano, Gianluca Enria, Francesco Martino, Maurizio Patella, Selvaggia Tegon Giacoppo, Florantin Tchinda Mohamed. Prod. Teatri di Vita, BOLOGNA - Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA. VIE FESTIVAL, MODENA.

Con questo suo *Quai ouest*, in prima rappresentazione assoluta per l'Italia, Andrea Adriatico sembra portare a compimento e a piena maturità espressiva un percorso drammaturgico e registico, dedicato a Bernard-Marie Koltès, cominciato agli inizi degli anni Novanta e culminato con *Il ritorno al deserto* del 2007. Quella distanza soprattutto formale, ironica, che caratterizzava *Il ritorno*, in *Quai ouest* è come se si fosse impossessata dei personaggi, ne definisce i confini, ne interdice la completa relazione degli uni con gli altri, ne rilancia, al tempo stesso, la natura simbolica

e reale. Come se sotto la pelle di quelle parole, di quegli interminabili monologhi, di quelle conversazioni tenute sempre sul filo dell'insensatezza, che sembrano non avere uno scopo preciso se non quello di "anticipare" un'azione fisica vera, si nascondesse una devianza, un'amputazione, un delirio panico, l'infelicità per un dolore segreto, che proprio in quel posto buio di un molo fluviale occidentale, trova la metafora giusta per esprimersi, sorprendere quelle persone che stentano a diventare personaggi: presenze autentiche di un corpo sociale misero, emarginato, retto dall'istinto e non dalla logica di una ragione condivisa. Otto persone si trovano "gettate" in quel luogo maledetto, un antro del mondo visualizzato magnificamente da Adriatico da un labirinto di muri, senza sapere esattamente cosa ci stanno a fare e cosa vogliono l'uno dall'altro: forse solo fuggire, da qualcosa, da qualcuno, in un viaggio senza meta, che non prevede ritorno. A rimuovere la crosta ideologica, politica del dramma, la sua alta tensione sociale ed etica, questa opera di Koltès sembra affondare le sue radici nel "teatro dell'assurdo" di Genet, Arrabal, Vitrac, ma principalmente di Pinter: quel luogo notturno, sterminato, fangoso, *en plein air*, con quella palla di luce artificiale che si muove misteriosa a illuminare come un sole malato la scena, con quella carica di minaccia incombente che possiede, somiglia tanto a una "stanza" chiusa pinteriana. Molto bravi tutti gli attori per intelligenza interpretativa e dedizione scenica. *Giuseppe Liotta*



Quai Ouest
(foto: Giulio Maria Corbelli)



Il ratto d'Europa

Europa, un futuro comune in cerca d'identità

IL RATTO D'EUROPA, ideazione e regia di Claudio Longhi. Drammaturgia collettiva. Scene di Marco Rossi. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Tommaso Checcucci. Con Donatello Allegro, Nicola Bortolotti, Michele Dell'Utri, Simone Francia, Olimpia Greco, Lino Guanciale, Diana Manea, Simone Tangolo, Antonio Tintis. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA - Teatro di ROMA.

IN TOURNÉE

Giocando sulla perfetta ambiguità semantica della parola italiana "ratto", che può significare allo stesso tempo sia "topo" che "rapimento", si sviluppa una rappresentazione che mantiene dall'inizio alla fine una doppia natura verbale: da una parte la disinvolta materialità della scena, dall'altra il suo risvolto metaforico, politico, fortemente pedagogico. Il ratto, come simbolo di un'Europa alla continua ricerca di una propria identità, ma anche pupazzo, compagno di giochi, parte di un immaginario infantile, fiabesco, dove tutto è possibile. L'impegnativo sottotitolo dello spettacolo – *Per una archeologia dei saperi comunitari* – viene poi contraddetto da una recita che più aperta e disponibile non si può, con varie incursioni nei "generi" teatrali e televisivi "leggeri": il cabaret, l'a-

vanspettacolo, l'intrattenimento, il talk-show, il giornalismo d'inchiesta e quello di divulgazione, la didattica scientifica, col dichiarato obiettivo di affermare l'idea di un'Europa unitaria e condivisa dai diversi popoli che la abitano. Nove sono i temi che vengono affrontati, come in una gara, da tutti gli attori, rappresentativi di vari Paesi, come nei *Giochi senza frontiere* di una lontana stagione delle televisione italiana: "strade", "viaggi", "lingua", "confini", "guerre", "bandi Ue", "euromiti", "eurocucina", "sport". Ma, ciascuno di essi viene proposto in una modalità rappresentativa differente, che alla fine nuoce all'unità complessiva dell'evento, pur guidato con bravura, tempismo scenico, e totale dedizione alla causa da un generosissimo Lino Guanciale, che per quattro ore di seguito tiene le fila di un complesso discorso scenico dove non c'è nulla di improvvisato ma manca poco perché qualcosa vada fuori posto, o scivoli in un happening teatrale di facile consumo e appetibilità. Costruendo "dal basso" questo suo ultimo, ardito e originale spettacolo, esito di numerosi laboratori a Modena e a Roma, durati circa un anno, Claudio Longhi propone l'idea di un teatro pubblico che, richiamandosi all'*agit-prop* degli inizi del secolo scorso, affermi una forma di teatro prevalentemente didattica, seria e divertente, che induca gli spettatori a riflettere sull'oggi guardando al proprio domani. *Giuseppe Liotta*

Quando la città odia i suoi bambini

HAMELIN. Nuove Storie, di Juan Mayorga. Regia di Simone Toni. Scene di Alessandra Gabriela Baldoni. Luci di Fiammetta Baldisnerri. Con Luca Carboni, Federica Castellini, Marco Grossi, Diana Manea, Stefano Moretti, Giulia Valentini. Prod. Gli Incauti, BOLOGNA.

IN TOURNÉE

Chi ha abusato del piccolo Gianmaria? Non c'è spettatore che, guardando *Hamelin*, non sia disposto a interrogarsi sul problema. Prima di scoprire, suo malgrado, che non esiste una risposta univoca. Perché tutta la società, in qualche modo, è colpevole: Paolo Riva, i genitori di Gianmaria, il fratello, la stampa, la psicopedagogista. Quello che, all'inizio, si presentava come un giallo tradizionale, diviene così, tra le mani sapienti di Mayorga, un "giallo infinito", citando Pietropaoli. Che ci parla d'altro. Della relatività della verità, per esempio. E delle aporie del linguaggio, che tutto nasconde e niente rivela. Merito degli Incauti è quello di aver colto questo dato fondamentale, andando ancora oltre. Dando, innanzitutto, rilievo al personaggio-chiave del testo, *l'Acotador*, il Didascalista (qui interpretato da una donna). E poi rinforzandone la dimensione meta-teatrale. Negando ogni verosimiglianza alla scena per decostruirne i meccanismi partecipativi. Un po' come ha fatto Latella, nel *Tram* di Williams. La scena viene privata di tutto ciò che è inessenziale, superfluo. Se ne mostra l'impianto, la "materia di cui sono fatti i sogni": luci, specchi, bauli. Rimanono gli attori. Ma essi sembrano messi lì per caso. Entrano ed escono dalla scena, si passano la palla, si scusano con gli spettatori. Muovono da un personaggio all'altro, dalla vittima al carnefice. Quello che gli Incauti, in definitiva, fanno – e lo fanno con una certa abilità – è "mostrare", attraverso la messa in scena di una "prova", la finzione del teatro. Una verità che è lì, a portata di mano, eppure interessata o, perlomeno, orientata. Come in *Hamelin*, dove tutto dice il contrario di tutto, e il colpevole è sempre altrove. Da una simile provocazione il testo di Mayorga ne esce arricchito. E ce lo godiamo tutto, certi di trovarci davanti a un grande esempio della letteratura postdrammatica contemporanea. *Roberto Rizzente*

Camus e l'amore ai tempi del couscous

TEATRO NATURALE?, di Paola Berselli e Stefano Pasquini. Regia di Stefano Pasquini. Con Paola Berselli, Maurizio Berselli, Stefano Pasquini. Prod. Teatro delle Ariette, CASTELLO DI SERRAVALLE (BO).

IN TOURNÉE

Che il binomio teatro e cibo sia esperienza fondante del lavoro del Teatro delle Ariette è cosa nota. Per il terzetto Berselli-Ferraresi-Pasquini il teatro come rito e la materia cibo producono da sempre una dimensione concreta di condivisione con gli spettatori. Nel nuovo lavoro *Teatro naturale?* intrecciano passato e presente in una storia di formazione che ha per protagonisti l'amore, il couscous e *Lo straniero* di Albert Camus. Ma, diversamente dai precedenti titoli, l'aggancio biografico appartiene a uno solo di loro (Pasquini), mentre gli altri due ne diventano "semplicemente" attori, complici. Francia, estate 1978. Pasquini adolescente si innamora di una ragazza spagnola il cui padre anarchico aveva vissuto e imparato a cucinare il couscous in Algeria, paese natale di Camus, di cui la fanciulla gli regala *Lo straniero*. Una lettura illuminante che gli cambia la vita mettendolo di fronte all'eterno conflitto tra uomo naturale e uomo sociale. Pasquini racconta la sua storia e un po' quella dell'Italia di quegli anni, gli altri due leggono brani del romanzo, rendendoli concreti con azioni sceniche che ne restituiscono colori, sapori, emozioni, senso di sradicamento e inadeguatezza (una scena per tutte, il bagno della Berselli in abito rosso in una grande tinozza di zinco). Con pochi oggetti, pannelli su cui sono scritte parti del romanzo, la rete di un letto, una maglia da calciatore dilettante i tre riescono a creare atmosfere che, dalle parole di Camus, trovano riverberi inaspettati in chi siede a quelle due lunghe tavolate in attesa della cena. L'empatia, che sempre sanno creare con lo spettatore, ha questa volta il valore aggiunto del filtro letterario, che mette una sana distanza da certi eccessi di autobiografismo spesso a rischio di autoreferenzialità un po' melensa. Con la scanzonata (auto) ironia di Pasquini a condire questa piccola storia privata che si fa storia di tutti davanti a un bel piatto di couscous fumante. *Claudia Cannella*

Adolescenti turbati nell'anno delle twin towers

DOTS, LINES AND THE CUBE (A world and the others in the cube theatre shines), testo e regia di Takahiro Fujita. Luci di Kaori Minami. Suono Rye Tsunoda. Con Aya Ogiwara, Shintaro Onoshima, Ayumi Narita, Satoshi Hasatani, Jitsuko Mesuda, Satoko Yoshida. Prod. Mum&Gipsy, Steep Slope Studio, YOKOHAMA. FESTIVAL FABBRICA EUROPA, FIRENZE.

Eccolo, un saggio di "nuovo teatro" giapponese: una formazione giovane (il drammaturgo/regista è allievo di Oriza Hirata), con attori che recitano evocando, per ripetizioni insistite e continue di microscene, una vicenda enigmatica, frammentaria, sfuggente, un puzzle le cui tessere (volutamente) non combaciano. Si sovrappongono, nello spettacolo, frammenti di storie di ragazzi. Storie dolorose, insolite, perturbanti (di ricerca di solitudine, di ambigua e ancora inespressa sensualità adolescenziale). Ma anche storie misteriose, nere, inquietanti: sullo sfondo ci sono il fantasma-incubo di un uomo lupo, e la vicenda di una bambina uccisa in un bosco. Ma a questo versante della storia ambientato nel fatale 2001 delle Torri Gemelle, ne corrisponde un altro nel presente. Così, a quell'era di difficile crescita e di fermenti - quasi indecifrabili - di maturazione adolescenziale ne corrisponde, almeno per alcuni dei sei personaggi, un'altra di approdo a una nuova vita (di una delle ragazze, però, si evoca la morte). Un'era di scelte di svolte definitive, e quindi anche di contemplazione nostalgica, struggente, di ciò che è passato e a cui si sta dando irreparabilmente l'addio. Non per nulla questo è simboleggiato da una partenza... Di grande interesse, in ogni caso, è soprattutto il linguaggio dello spettacolo: un profluvio martellante, ritmato e ossessivo di parole, nella ripetitività ininterrotta. E se i dialoghi tra le ragazze sono pacati, questi sei attori sanno investire il pubblico con la violenza e la grinta di una *band rock*. Il piglio e le forme di tanta aggressività scenica e verbale sembrano ricollegarsi a distanza a certe esperienze del teatro-performance americano di trenta-quarant'anni fa (in particolare ci ritornano alla mente - anche per i contenuti inquietanti, sul terreno del fantastico - i lavori di John Jesurun). *Francesco Tei*

Da paninaro a showman Faletti si racconta

DA QUANDO A ORA, di e con Giorgio Faletti. Regia di Massimo Cotto. Con (musicisti) Lucio Fabbri, Massimo Germini, Roberto Gualdi, Marco Mangelli e il Quartetto d'archi dell'Orchestra Sinfonica di Asti. Prod. Bit Concerti/Prg, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Prima il cabaret con il Moncler nel Paninaro, la pancia e la pistola in Vito Catozzo a *Drive In* con la classica calata calabro-milanese, poi la musica con *Signor Tenente* a Sanremo, infine la narrativa con i milioni di copie vendute da *Io uccido* in avanti. Adesso Giorgio Faletti, sessantadue anni ben portati, gli occhi chiarissimi, un pizzo folto candido, torna in teatro non con il cabaret anni '80 ma con un recital di canzoni e parole, tutte di suo pugno. Il progetto, nato come libro più doppio cd, *Da quando a ora*, diventa racconto scenico: «Il cabaret mi ha insegnato a conoscere la tristezza e la malinconia, la scrittura la vita, le canzoni me stesso». Canzoni rimaste per anni in un cassetto, un'autobiografia in musica. In "Quando" le canzoni scritte per altri artisti, da Milva a Mina passando per Branduardi, in "Ora" dodici inediti. Confessa di essere renziano. Certo la parte di racconto tra una canzone e l'altra è la più interessante, infarcita con molto mestiere da intrattenitore e *charme* da venditore, visto che né i versi, le strofe, né tanto meno la voce sono da ricordare, o quanto meno sono marginali. Un esperimento riuscito a metà, in grigio scuro,

in bianco e nero. La voce che non arriva, l'estensione che non si articola. Non è un cantante, siamo d'accordo, ma la commozione, il sentimento e il *pathos* che riesce a far passare in platea, arriva direttamente dalle parole senza note più che da quelle appoggiate sul pentagramma. Non si può essere bravi in tutto. Forse scrivere per altri è il miglior compromesso tra la narrativa e la musica. *Tommaso Chimenti*

Non c'è speranza per l'umanità di Horváth

HOTEL BELVEDERE (ZUR SCHOENEN AUSSICHT), di Ödön von Horváth. Traduzione e regia di Paolo Magelli. Dramaturg Zelika Udovicic. Scene di Lorenzo Banci. Costumi di Leo Kulas. Luci di Roberto Innocenti. Musiche di Alexander Balanescu. Con Valentina Banci, Marcello Bartoli, Mauro Malinverno, Fabio Mascagni, Francesco Borchi, Daniel Dwerryhouse, Elisa Cecilia Langone. Prod. Metastasio Teatro Stabile della Toscana, PRATO.

IN TOURNÉE

Un dramma "scandaloso" del 1922, che rispecchia quella crisi e quel disfacimento dell'Europa che oggi vediamo. Un disfacimento - quello descritto da Horváth - principalmente morale. Un'atroce violenza (fisica e poi psichica) di gruppo su una malcapitata ragazza, in un hotel deserto abitato solo da una viziosa e matura baronessa. Emblema, alla fine, di un'aristocrazia ormai corrotta, la baronessa ha trasformato il proprietario e

i due lavoranti dell'albergo, tipi poco raccomandabili, nei suoi *toy boys* e oggetti erotici a pagamento. Ma la borghesia, rappresentata dal rozzo e volgare Müller, non è da meno. Magelli sottolinea tutto questo con la massima asprezza, in un allestimento grafante, gridato, aggressivo. Nel finale si affaccia qualche tratto da "avanguardia" dei decenni passati, come nel dialogo tra la baronessa e Christine, la ragazza vittima sacrificale che però, a sorpresa, saprà vendicarsi: grazie al denaro, l'unica cosa che conta in questo degradato e devastato universo umano. Uno spettacolo perturbante, senz'altro di forte impatto, nonostante alcuni rallentamenti: di effetto anche i momenti in cui la realtà sembra vacillare, infrangersi in un immaginario che sembra diventare vero (quando, cioè, i persecutori di Christine evocano e dichiarano i loro presunti "precedenti" erotici con lei, che si proclama candida). Molto diseguale il livello delle prove interpretative dei sette attori in scena: bene, anche se senza nessuna sorpresa, Marcello Bartoli (*guest star* della compagnia) come Müller, ma anche Fabio Mascagni, che assume statura davvero da primattore nel ruolo di Strasser. E pure Valentina Banci, una baronessa Ada però troppo giovane e troppo avvenente. Anche Mauro Malinverno, nei panni del barone Emanuel, si accontenta di una prova al di sotto delle sue possibilità. Di grande intensità, viscerale (anche troppo!) Elisa Cecilia Langone, la maltrattatissima Christine. *Francesco Tei*

Savinio e le ossessioni di una madre morbosa

EMMA B. VEDOVA GIOCASTA, di Alberto Savinio. Regia di Alessio Pizzzech. Scene e luci di Riccardo Gargiulo e Valeria Foti. Con Elena Croce ed Elisabetta Furini. Prod. Associazione Teatro Buti, BUTI (Pi).

Alessio Pizzzech torna a indagare l'universo dell'amato Alberto Savinio, autore che ha segnato fondamentali tappe del percorso del regista toscano e lo fa portando in scena il suo testo più famoso, *Emma B. vedova Giocasta*. Una madre attende la visita del figlio dopo quindici anni di lontananza e rievoca alcuni momenti del loro rappor-



Hotel Belvedere
(foto: Daniel Dwerryhouse)

CELESTINI

Una ballata cinica
sullo sfascio del Belpaese

DISCORSI ALLA NAZIONE. Studio per uno spettacolo presidenziale, di e con Ascanio Celestini. Prod. Fabbrica, ROMA.

IN TOURNÉE

Mentre il discorso intorno al nostro tempo sembra compiersi con una certa dialettica scenica prosciugata da enfasi e retorica, grazie ad autori che, lavorando su un quotidiano prossimale allo spettatore, si servono di una cornice da neo-racconto del reale per amplificare i significati fra le cose dette e quelle agite; ebbene, mentre alcuni protagonisti contemporanei dediti a una scrittura naturalmente feroce, persino pop surrealista in certi casi, sono impegnati in una prassi coerente con le intenzioni di scomposizione e ricomposizione della scena (la *schola romana*, in questo senso, sta tracciando una linea di demarcazione evidente, e penso a Lucia Calamaro, Daria Deflorian e Antonio Tagliarini, Daniele Timpano, Accademia degli Artefatti, fino alla giovane compagine Clinica Mammuto), un *outsider* come Ascanio Celestini si sgancia da quella narrazione inannellante, che l'ha cristallizzato, per invertire la rotta e impaginare anche lui uno spettacolo visionario e asciutto al contempo, che bene si colloca in questa cornice.

Discorsi alla Nazione è d'altronde un faccia-a-faccia con lo spettatore, la messa in mostra di una umanità complice - a volte suo malgrado - dello sfascio e della miseria morale di questo nostro tempo, questo nostro Paese che foraggia un'intelligenza da salotto incapace di rinunciare ai propri privilegi anche quando si proclama all'opposizione, insomma un catalogo di sentimenti massificati dai quali è difficile sfuggire. Siamo lì, testimoni e interpreti principali della nostra stessa colpa che il raddomante, qual è Celestini, ci apparecchia con cinico distacco, un andamento da canzone popolare che però esegue con ripetuti colpi di coda da oratoria feroce. Perché *Discorsi alla Nazione* non è soltanto uno spettacolo esemplare, è anche un filo riannodato e ingarbugliato della sinistra italiana che non riesce più a sbrogliarsi, se non in un surreale ipotetico futuro. E nei quadri che vanno a comporsi in un palcoscenico che sembra un cantiere con ritorni di rumori fuori campo, c'è spazio per l'invisibilità del lavoro, per la difesa con le armi della proprietà, per il populismo d'acatto. Straordinario. **Paolo Ruffini**



to in un lungo monologo dell'attesa, nel quale emerge con forza un ambiguo rapporto ossessivo e morboso che la donna nutre per il figlio Millo, il cui ritorno alla casa natale sancisce la vittoria e il riscatto dell'intera esistenza della donna e che riporta improvvisamente alla luce un episodio accaduto durante la seconda guerra mondiale, un atto salvifico che tuttavia ha involontariamente scopercchiato «la verità della carne» e che ha segnato per sempre l'ambiguo rapporto tra madre e figlio. Le parole di Emma ci conducono nei meandri di una morbosa passione materna, all'interno di uno spazio scenico essenziale e curato, dove una regia precisa e attenta - meno oppressiva di quelle a cui Pizzecchi ci ha abituati - trova il proprio punto di forza nel gioco di luci che d'improvviso modella in scena squarci emotivi e drammatici. Forse ci si poteva affidare meno, in alcuni passaggi, alle esuberanze di una partitura gestuale, che talvolta rischia di sovraccaricare le parole del testo, colmandole così di un eccessivo *pathos* che in alcuni passaggi sembra appesantire il ritmo della pièce. Unica interprete Elena Croce, attrice geometrica e intensa, che trova nella seconda parte della messinscena un maggiore equilibrio tra impeto recitativo e insania verbale, dando risalto a un finale riuscito e commovente, nel quale si rivela la vera natura della protagonista.

Marco Menini

Un idolo involontario nella demenzialità del web

È ANDATA COSÌ. *La vita 2.0*, di Giacomo Ciarrapico. Regia di Claudio Boccaccini. Scene di Pasquale Cosentino. Costumi di Antonella Balsamo. Musiche di Giuliano Taviani. Con Francesco Pannofino, Emanuela Rossi, Eugenia Costantini, Alessandro Marverti. Prod. Fenice Srl, ROMA.

IN TOURNÉE

«Hai cliccato sul mio cuore, non si può più resettare». Sono le immagini più romantiche che il cuore del diciassettenne, affranto per l'abbandono della sua ragazza, riesce a concepire all'interno di una canzone decisamente brutta, priva di ogni alito di poesia. Ma saranno proprio queste parole, riflesso di tempi tecnologici riduttivi e un po'

grotteschi, a conquistare l'entusiasmo dei frequentatori di internet e a decretare il trionfo nel mondo dello spettacolo di un giovane su cui da sempre grava il sospetto di un ritardo mentale. Tanto da trasformarlo, in questo *È andata così. La vita 2.0*, di Giacomo Ciarrapico, in un idolo del rap, pagato a suon di migliaia di euro per un'intervista destinata a metterne a nudo tutta l'irresponsabile insipienza. E soprattutto, in autentica icona di abissale ignoranza, intenerita di egocentrico candore, all'interno di una situazione segnata da una disoccupazione dilagante e da una comunicazione planetaria di demenziale assurdità. Dove il capofamiglia (Francesco Pannofino), costretto dalla crisi a chiudere la sua agenzia di viaggi, mal si adatta a dover essere mantenuto dal figlio (Alessandro Marverti, di stralunata vitalità), che, con spontaneità di generoso infantilismo, mette a disposizione i suoi guadagni, e la figlia universitaria (Eugenia Costantini), non priva a sua volta di un'aura di saccate apatica freddezza, sembra far da contraltare alla trepidazione di una madre ancora in cerca di identità (Emanuela Rossi). Mentre tutti appaiono esponenti esemplari di una superficialità vagamente edulcorata che qui si dipana sul filo esile di un testo senza pretese, alieno da ogni pessimistica drammaticità. Com'è del resto lo stesso allestimento, diretto da Claudio Boccaccini con scorrevole leggerezza. Sfiando, senza approfondire, tematiche dolorose e importanti chiamate a far da pretesto per una narrazione di consolatorio ottimismo.

Antonella Mellilli Rossi

A occhi chiusi nel mito dei Tantalidi

COLPO SU COLPO, di e con Riccardo Caporossi e Vincenzo Preziosa. Luci di Nuccio Marino. Prod. Club Teatro Rem&Cap, ROMA.

IN TOURNÉE

Imperniato sulla narrazione delle vicende della stirpe dei Tantalidi, infarcite di colpe archetipiche e delitti, in cui si rispecchiano l'orrore e il turbamento che i Greci ormai "civilizzati" provavano per tabù come l'incesto, il cannibalismo e lo stesso assassinio dei congiunti, *Colpo su colpo* è un lavoro inconsueto, un'esperienza in cui lo spettatore viene co-

stretto ad ascoltare solamente, a non vedere, perché deve bendarsi quasi subito. Caporossi ricorda, opportunamente, il senso importante che le bende avevano per la civiltà greca in relazione al sacro e alla sfera delle rivelazioni soprannaturali. Lo spettatore, così, ascolta, in un racconto che assume una dimensione quasi rituale, con testi presi a prestito da autori vari od originali di Caporossi e Preziosa, la storia che da Oreste retrocede fino al progenitore Tantalo e al suo "peccato originale", punito con il famoso supplizio. Mentre la narrazione, per le voci di Preziosa e Caporossi, procede nutrita di riflessioni sui sensi e significati possibili di questa interminabile sequenza di crimini e atrocità di famiglia, lo spettatore si ritrova immerso in uno spazio sonoro coinvolgente, costellato di rumori e sollecitazioni uditive. Intervalla le parole dei due "attori conduttori" dello spettacolo (giovani "aiutanti" si incaricano invece di spostare oggetti e di produrre i suoni), l'evocazione narrata di "immagini", situazioni sceniche suggerite all'immaginazione quasi a commento libero e garbatamente lirico degli eventi: come, per esempio, l'immagine di un Oreste solo, appoggiato, quasi abbandonato, a un tavolo di un'osteria. E quando lo spettacolo è arrivato ormai alla conclusione, e la narrazione di Caporossi e Preziosa finisce, lo spettatore può togliersi la benda e davanti a lui, in scena, stanno per l'appunto le "immagini" che ha sentito descrivere, e che erano fino a quel punto solo nella sua mente. Le ha davanti, con un che di astratto ma anche di reale e concreto, perfino di tangibile: ed è un momento di grande suggestione, in cui, soprattutto, risiede la bellezza, l'alta qualità dell'ispirazione dello spettacolo. *Francesco Tei*

Come sopravvivere a due padri ingombranti

MUMBLE MUMBLE, OVVERO CONFESSIONI DI UN ORFANO D'ARTE, di Emanuele Salce e Andrea Pergolari. Con Emanuele Salce e Paolo Giommarelli. Prod. Società per Attori, ROMA.

IN TOURNÉE

Fra teatro e autocoscienza, Emanuele Salce decide di fare i conti con le sue due figure paterne (il padre naturale, Luciano e quello adottivo, Vittorio Gas-

man), con l'*escamotage* metateatrale. Un attore, chiuso nel suo camerino, aspetta di portare in scena Dostoevskij, abbandonandosi a un flusso di coscienza, quasi un sommesso borbottio a cui rimanda il titolo. Ripercorre le tappe della sua vita, il complicato rapporto con due uomini, che sono stati padri a dir poco atipici, egocentrici e vanesi, concentrati ossessivamente su loro stessi. Il racconto autobiografico si snoda attraverso il racconto dei due funerali. Con ironia e coraggio si susseguono aneddoti, ricordi, confessioni di un orfano d'arte, appunto. Da contraltare un direttore di scena, un sornione Paolo Giommarelli, che diventa testimone e commentatore del metaforico viaggio. L'assenza del padre naturale, il racconto della malattia, il vuoto lasciato da un rapporto irrisolto, come i preparativi di un funerale affrontati combattendo con i postumi di una sbornia non smaltita, sono raccontati con ironia ed eleganza. Ma a lasciare il segno nella sua vita, le manie e le asprezze del padre adottivo, che lo ha accompagnato nell'adolescenza, consumato dalla depressione, la cui grandezza sarà celebrata con un maestoso funerale in Campidoglio. E i ricordi, anche in questo caso, sono tratteggiati con leggerezza, ad affiorare l'immagine della madre in camicia da notte che riceve il sindaco di Roma. L'elaborazione di questi due lutti e un viaggio in Australia, dove incontrerà l'amore, segnano il passaggio di Emanuele all'età adulta. *Giusi Zippo*

Brecht, tra lotta politica e inerzia generazionale

LA MADRE, di Bertolt Brecht. Regia di Carlo Cerciello. Scene di Roberto Crea. Costumi di Anna Ciotti e Anna Verde. Musiche di Hanns Eisler. Con Imma Villa, Antonio Agerola, Cinzia Cordella, Marco Di Prima, Annalisa Direttore, Valeria Frallicciardi, Michele Iazzetta, Cecilia Lupoli, Aniello Mallardo, Giulia Musciacco, Marianna Pastore, Antonio Piccolo. Prod. Teatro Elicantropo Anonima Romanzi e Prospet, NAPOLI.

Inspirato all'omonimo romanzo di Maxim Gorki (1907), *La madre* ruota intorno al personaggio di Pelagia Vlasova, una donna coraggiosa che,



messa da parte la preoccupazione per l'adesione al movimento bolscevico di suo figlio Pavel, finisce per farne proprie le istanze, giungendo a diventare elemento rilevante delle azioni clandestine del giovane e dei suoi compagni. Un'opera, dunque, che rende emblematica una presa di coscienza e la progressiva acquisizione della consapevolezza che, pur di determinare un reale cambiamento, è possibile mettere nel conto anche il sacrificio della vita. La chiave di lettura che Cerciello ne offre riesce a stare a metà strada tra l'esigenza di non tradire il testo e la volontà di "agganciarlo" alla realtà contemporanea: il suo mettere in evidenza il portato d'un concreto attivismo politico, induce infatti a un inevitabile confronto con l'inerzia generale che caratterizza il nostro tempo. Una chiave di lettura che fa, dell'interpretazione della protagonista (un'intensa, incisiva e commovente Imma Villa) e dell'ormai affiatatissimo gruppo di giovani formati alla scuola dell'Elicantropo, il suo punto di forza. In un'atmosfera cupa e a tratti claustrofobica, con i volti imbiancati e gli sguardi di brace, gli interpreti si rivolgono al pubblico inchiodandone l'attenzione. Musica e songs, naturalmente, svolgono un ruolo drammaturgico cruciale, contribuendo a completare il senso di un'operazione che, al di là del recupero della memoria di avvenimenti decisivi per la storia mondiale, induce a riflettere sul desolante panorama politico dei nostri giorni, sempre più esclusivamente assoggettato a ragioni di carattere economico e affaristico. *Stefania Maraucci*

Le fiabe dei nonni per uscire dall'armadio

MULINI A VENTO. Storie di giganti fraintesi e altri impedimenti, scritto e diretto da Sara Sole Notarbartolo. Scene di Luciano Di Rosa. Costumi di Gina Oliva. Musiche

di Massimo Cordovani. Con Luca Saccioia, Valentina Curatoli, Marco Palumbo. Prod. Taverna Est Teatro e Ex Asilo Filangieri/La Balena, Magazzini di Fine Millennio, NAPOLI.

Uno spettacolo autobiografico, che si ispira alle tensioni e ai tipi del Don Chisciotte, *Mulini a vento* di Sara Sole Notarbartolo. C'è una bambina che si chiude in un armadio dal quale non vuole più uscire, in fuga da un mondo che le fa paura e impegnata a costruirsi un alternativo a sua misura. Sono i racconti dei nonni a tirarla fuori dall'abitacolo. Racconti suggestivi e di paura, belli e terribili. I racconti diventano storie, personaggi che pulsano di vita propria. Per la Notarbartolo i mulini a vento contro cui combattere diventano i fascisti delle colonie africane con cui aveva a che fare il nonno Cesare, o le apparizioni di Santi e di Madonne, con cui aveva a che fare la nonna Maria. Così Don Cesare diventa il tragicomico eroe della Mancina, Donna Maria di Masola si confonde con Sancho Panza. La bambina Corecò, interpretata da una disarmante Valentina Curatoli, si mescola a Dulcinea, Morgana, Pulceturina Similrosa e Sibilla, quasi a simboleggiare la versatilità necessaria per superare la paura e diventare finalmente adulta. La Notarbartolo conferma le sue capacità affabulatorie, traghettando lo spettatore in una dimensione onirica e fantastica, la cui potenza immaginifica ed evocativa stupisce e inebria. Così dal *Don Chisciotte* mutua la follia, il delirio, la confusione tra realtà e immaginazione. L'ironia beffarda e irriverente dei personaggi interpretati magistralmente da Marco Palumbo e Luca Saccioia fanno da perfetto controcanto alla visionarietà della partitura teatrale. Le musiche originali sottolineano gli stati d'animo, le emozioni e i desideri, ora in maniera suggestiva ora irriverente. Uno spettacolo in cui si mescolano vari registri all'insegna della seduzione. *Giusi Zippo*

Napoli, un cantiere a cielo aperto per artisti da tutto il mondo

Se Brook, Konchalovskij e Arias, nel Progetto Cantiere, scelgono Napoli per i loro debutti, tutta la città accoglie il ritorno di Spregelburd, le regie di Sellars, De Fusco, Sepe, Babilonia Teatri, in un fitto programma che ambisce, ma non sempre con risultati all'altezza, allo status di festival europeo.



Desdemona (foto: Mark Allan)

LO SPOPOLATORE, di Samuel Beckett. Regia di Peter Brook e Marie-Hélène Estienne. Luci di Philippe Vialatte. Con Miriam Goldschmidt. Prod. Fondazione Campania dei Festival/Ntfl, NAPOLI - Ruhrfestspiele Recklinghausen e altri partner internazionali. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Una lettura. All'interno di una scena minimale (ma bellissima). Dove lo spazio vuoto è spezzato in verticale da lunghe scale a pioli. Ma detto questo, *Lo spopolatore* firmato da Peter Brook è delusione difficile da digerire. Doveva essere lo spettacolo di punta di questo Napoli Teatro Festival Italia 2013: un mese di residenza, il grande maestro internazionale, Beckett. Incontro che intorno al 2009 diede vita a quella meraviglia di *Fragments*. Ma niente a che vedere (purtroppo) con la prima napoletana. Dove Miriam Goldschmidt legge in francese il breve e visionario testo del Premio Nobel. La descrizione di un allucinato inferno para-dantesco, con le ani-

me inchiodate a se stesse da inutili regolamenti. Nessuna speranza. Né compassione. Con l'attrice tedesca a cercar di aggiungerci qualcosa a furia di faccette, strabuzzare d'occhi, improbabili arrampicate. Pure lei gettata così in pasto alle tigri, non un gran gesto. Perché il resto (appunto) è cronaca. Ovvero le critiche a pioggia, la volontà del festival di decurtare il dovuto al maestro, un generale senso di non comprensione, di alcuni malanni di Brook, di un cambio in corsa dalla versione tedesca a quella francese. Si parla di un'intenzione effettiva del regista. Sarebbe cambiato qualcosa senza copione? Sì, molto. Prima di tutto per la possibilità di vedere "veramente" sul palco la Goldschmidt, che riesce a trasmettere teatro anche con la sola imposizione delle mani. E poi per accantonare quel senso di presa in giro "intellettuale" che ha accompagnato le repliche. Rimane poi una riflessione più ampia. Dare le chiavi del teatro in mano a un regista (per quanto maestro), non significa non seguir-

lo passo a passo. Già prima si doveva intervenire. Fosse solo con uno straccio di comunicato. Mentre a lungo si potrebbe discutere sul senso di responsabilità di Brook. Che da uomo di teatro sa bene quel (poco) che ha proposto. *Diego Vincenti*

LA BISBETICA DOMATA, di William Shakespeare. Regia e scene di Andrej Konchalovskij. Costumi di Zaira de Vincentiis. Luci di Sandro Sussi. Con Mascia Musy, Federico Vanni, Vittorio Giorcalo, Selene Gandini, Roberto Serpi e altri 9 attori. Prod. Fondazione Campania dei Festival/Ntfl, NAPOLI - Teatro Stabile di GENOVA - Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO - Teatro Stabile di NAPOLI. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

IN TOURNÉE

Quanta spensieratezza (a volte) nei classici. Quanta spensieratezza in Shakespeare. Almeno così vien da pensare di fronte al lavoro del regista hollywoodiano Andrej Konchalovskij, in carriera passato dalle sceneggiature per Tarkovskij ai film con Sylvester Stallone. E ora a questa *Bisbetica domata* con Mascia Musy, brillante e sexy nei panni di una Caterina forse solo un po' più *agée* di quel che ci si aspetterebbe. Lei, la figlia che nessuno si vuole pigliare, preferendo i pretendenti la sorella Bianca, dolce e remissiva (forse). In una Padova trasportata indicativamente nei primi anni del Ventennio fascista e resa con molto fascino e tocchi alla De Chirico da una scenografia proiettata sui fondali. Elegante. La vicenda la si conosce: questione di amori, travestimenti, sotterfugi e baruffe, con una sottile misoginia. E va beh. Mentre suonano quasi anacronistiche certe modalità dei matrimoni combinati, un po' diverse a inizio Novecento. Il tutto raccontato da Konchalovskij con grande pulizia e piglio da commediola. Tutti a divertirsi, tutti ridolini. E a tratti si sfiora l'avanspettacolo. Più che Shakespeare viene in mente quel film con Celentano... Ma esteticamente rimane una raffinatezza di fondo che non dispiace. E che pare il punto di forza dello spettacolo. Più forma che sostanza. Anche per certi eccessi produttivi che fan comparire perfino un'auto d'epoca sul palco. Cambi a vista e gioco metateatrale gestito più come gusto (una spezia) che reale sottotesto drammaturgico. Mentre buono il lavoro corale su inter-

pretazioni e spazi, fondamentale nella *Bisbetica*. Che amplifica le qualità di un cast intergenerazionale affiatato e preciso. Dove han buon gioco i ruoli più vicini alla Commedia dell'Arte. Per loro gli applausi più calorosi. *Diego Vincenti*

DESEMONA, di Toni Morrison.

Regia di Peter Sellars. Luci James

F. Ingalls. Suono di Alexis Giraud.

Musicisti Mamah Diabaté, Mamadyba Camara. Musica di Rokia Traoré.

Con Tina Benko e Rokia Traoré. Prod.

Wiener Festwochen, VIENNA -Théâtre Nanterre-Amandiers, NANTERRE e altri 8 partner internazionali. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Con il suo bellissimo testo, la scrittrice premio Nobel Toni Morrison propone una delle storie più famose sgorgate dalla penna di Shakespeare (e prima ancora da quella di Giovan Battista Giraldo Cintio, dalla cui novella il bardo prese spunto), attraverso lo sguardo e la voce di Desdemona, la sventurata moglie di Otello. Una strepitosa ed eclettica Tina Benko dà voce ai diversi personaggi, tra cui lo stesso Moro di Venezia, ma lo spettacolo risulta evidentemente declinato al femminile, trovando nei dialoghi tra la madre di Desdemona e quella di Otello, come pure tra la stessa Desdemona ed Emilia e Barbary, i momenti più significativi. Ed è proprio il personaggio di Barbary l'elemento di grande novità della riscrittura della Morrison e, conseguentemente, dell'originale e coinvolgente lettura registica proposta da Peter Sellars. Appena accennata da Shakespeare, Barbary è la balia di cui Desdemona si ricorda poco prima di cadere vittima della furia di Otello: era stata lei a insegnarle quella "canzone del salice", ritornata in mente come un fosco presagio di morte. Barbary, nell'Inghilterra del Seicento, stava per Africa: da qui l'indovinatissima scelta di Sellars di affidarne il ruolo alla più grande cantante maliana, Rokia Traoré, anche autrice delle magnifiche musiche dello spettacolo, eseguite dal vivo da lei stessa (chitarra), da Mamah Diabaté (ngoni), da Mamadyba Camara (kora), col supporto vocale di Fatim Kouyaté e Bintou Soumbounou. Melodie arrangiate con sobrietà ed eleganza, versi in lingua *bambara* intrecciati con quelli inglesi accompagnano suggestivamente il pensiero di

chi ascolta in luoghi lontani ed esotici dando vita a un vero e proprio rito teatrale-musicale che aiuta a riflettere sull'assenza e sugli aspetti metafisici delle questioni umane, così come sembrano voler suggerire anche le numerose bottiglie vuote, di vetro trasparente, tutte diverse per forma e grandezza, sparse sul palcoscenico. *Stefania Maraucci*

SPAM, testo e regia di Rafael Spregelburd. Scene di Roberto Crea. Luci di Gigi Ascione. Musiche di Alessandro Olla. Con Lorenzo Gleijeses e Alessandro Olla. Prod. Fondazione Campania dei Festival/Ntft, NAPOLI - Festival delle Colline Torinesi, TORINO e altri tre partner. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA - FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

Mai banale Spregelburd. Nel bene e nel male. Quando scrive per il teatro si fa prendere la mano, intreccia i piani storici, s'inventa nuove forme di fruizione (*Bizarra*, *soap opera* da palcoscenico). In una ricerca stilistica che ha portato ottimi risultati. Fermo da un paio d'anni, torna alla scrittura per un progetto con Lorenzo Gleijeses. E improvvisamente il meccanismo s'incepisce. Di fronte a un tentativo di totale decostruzione drammaturgica, in cui al caso è lasciata la sequenza teatrale delle 31 piccole (ma non troppo) scene che compongono *Spam*. Ovvero, un intrigo internazionale piuttosto astruso che coinvolge un professore universitario in preda a un'amnesia, dopo aver risposto a una mail e aver visto lievitare il suo conto in banca. Da qui un tentativo a ritroso di comprendere se stessi e quel che è successo. Vicenda che tutto si concede e che blanda cerca di riflettere sul web. Con l'ordine delle scene a seguire i numeri usciti da una specie di lotto iniziale. Tombolata drammaturgica. Confusione. Perché l'idea in sé potrebbe anche essere interessante. E ricorda nello spirito *Rayuela* di Cortazar (capolavoro). Ma in scena diviene un faticosissimo inseguire vicende senza capo né coda, monologo logorroico in cui non si vede la luce. Mentre per la prima volta ci si sorprende della pochezza della scrittura dell'argentino, che, appesantita dall'intreccio, scivola nell'anonimato. La regia dello stesso Spregelburd non aiuta,



troppo rispettosa del proprio testo, troppo intima con un immaginario baraccone che stanca. E perfino lo spazio scenico accentua il senso di confusione, nonostante la corposa (e ottima) presenza delle musiche e dei video di Alessandro Olla. Impreciso e poco carismatico Gleijeses, comunque di fronte a un compito tutt'altro che facile. Lui unico protagonista di un esperimento che per oltre due ore si ostina a sviluppare una tesi. Ma è un giochino intellettuale. E ci si annoia. *Diego Vincenti*

ANTONIO E CLEOPATRA, di William Shakespeare. Traduzione di Gianni Garrera. Adattamento e regia di Luca De Fusco. Scene di Maurizio Balò. Costumi di Zaira de Vincenti. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Ran Bagno. Con Luca Lazzareschi, Gaia Aprea, Giacinto Palmarini, Alfonso Postiglione e altri 7 attori. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI - Fondazione Campania dei Festival/Ntft, NAPOLI - Arena del Sole/Nuova Scena/Teatro Stabile di BOLOGNA. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Antonio e Cleopatra è il dramma di una coppia di amanti, ma anche un'occasione per una riflessione sul potere. Al centro dell'azione la lotta tra i Triumviri dopo la morte di Cesare. Luca De Fusco sfida la complessità della tragedia del Bardo, tra le meno rappresentate, pensando a uno spettacolo asciutto ed essenziale tutto imperniato sulla valorizzazione della parola. Una scena buia avvolge i personaggi i cui volti campeggiano in video per fissarne l'intensità delle parole. Una lettura drammaturgica dal forte impatto visivo, all'insegna della contaminazione tra teatro e cinema, che ricorda adattamenti teatrali per la televisione dei primi anni Novanta. C'è interazione tra gli attori e i video proiettati, e il disegno luci di Gigi Saccomandi ricrea atmosfere suggestive, malia che non si ricrea, però, con gli attori. Non ne è in

discussione la bravura, forse un po' troppo accademica, ma la capacità di trasmettere emozioni. Il più bravo, Luca Lazzareschi, nel ruolo di Marco Antonio. Gaia Aprea, tecnicamente perfetta, continua a mantenere la consueta distanza con i personaggi che interpreta: la sensualità di Cleopatra è quasi del tutto assente. Con le scenografie di Maurizio Balò si è partiti dall'assunto secondo il quale Antonio e Cleopatra vivono la loro esistenza per costruire il loro monumento funebre. Il Mausoleo, simbolo di Cleopatra, che campeggia nel V atto ne è l'apoteosi, il cui preludio è rappresentato dai teschi dipinti sui fondali del palcoscenico, che ritornano nel corso degli atti come un *leitmotiv*. Le musiche di Ran Bagno fanno da contrappunto romantico alle vicende. Uno spettacolo dalla perfezione estetica quasi maniacale, che gioca intelligentemente per sottrazione, ma che sceglie di raccontare soltanto la successione degli avvenimenti. Sacrificata la lettura più politica del dramma, la riflessione sul potere, a vantaggio di un incedere compiaciuto per le vicende drammatiche, come le morti dei due protagonisti. *Giusi Zippo*

LOLITA, di Valeria Raimondi ed Enrico Castellani. Luci e audio di Luca Scotton/Babilonia Teatri. Con Olga Bercini/Babilonia Teatri. Prod. Fondazione Campania dei Festival/Ntft, NAPOLI - Babilonia Teatri, OPPEANO (Vr). NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Dal fondo della sala, una ragazzina, con incedere lento e portando con sé una grande farfalla colorata, raggiunge il palcoscenico vuoto, si accoccola davanti a un computer portatile e comincia a scrivere i suoi pensieri, una sorta di diario personale, silenziosamente proiettato sul fondale nero della scena. Sembrano pensieri e segreti di una donna, ma lei è ancora poco più d'una bambina che saltella con la corda, fa mosse di karatè, si esibisce al



Yerma

microfono, scimmiettando mimica e movenze delle sue cantanti preferite. L'intenzione della compagnia Babilonia Teatri, evidentemente, non è quella di portare in scena *Lolita* di Vladimir Nabokov, ma piuttosto di farne il punto di partenza per raccontare il corpo e la "dimensione" femminile secondo la percezione che se ne ha nella società contemporanea. Il testo, sapientemente composto, è asciutto, essenziale, rabbioso, a tratti anche ironico, e la talentuosa Olga Bercini lo "indossa" con stupefacente disinvoltura. Non c'è malizia, né provocazione nelle cose che la giovane attrice fa e dice sul palcoscenico – un algido e spietato elenco di tutte le insulsaggini e le prescrizioni che assillano i ragazzini dei nostri giorni – casomai malizia e provocazione possono essere negli occhi e nelle orecchie di chi osserva. A conti fatti, *Lolita* vuole essere soltanto un gioco, un gioco a volte terribile, ma sempre capace di coinvolgere con la sua disarmante semplicità, soprattutto nei momenti in cui la tensione si fa più alta. Fra questi, sicuramente il finale con il suicidio della protagonista, anch'esso accompagnato da parole via via più drammatiche, scritte al computer e campeggianti come macigni sulla scena e che, nel momento estremo, si scarnificano significativamente nel codice che ormai i ragazzini, e non soltanto loro, utilizzano per sintetizzare i loro stati d'animo. *Stefania Maraucci*

YERMA di Federico Garcia Lorca. Regia di Carmelo Rifici. Con Maria Pilar Perez Aspa, Mariangela Granelli, Francesco Villano. Prod. Atir, MILANO. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

IN TOURNÉE

Si sbaglia a considerare *Yerma* un dramma della sensualità inappagata o repressa, o ancora un dramma rustico che si svolge anziché in Sicilia nella assoluta e tragica Andalusia. Interessante dunque la proposta di Car-

melo Rifici con Maria Pilar Perez Aspa, madrelingua spagnola, da anni attiva in Italia. Lei a dire il vero l'anima dell'operazione. C'è in questa tragedia amara e pur limpida per linguaggio (1934, la guerra civile è alle porte e Federico Garcia Lorca è nel suo momento più fervido e drammatico) una sostanza più segreta. Tocca una ragione prima dell'essere persona: Yerma non cerca altri uomini e dal marito, Juan, che soltanto dal lavoro dei campi trae la sua ragione di vita, non cerca che una sola e semplice cosa: d'essere resa madre, per sentire adempiuta la sua presenza nel mondo, in armonia con un universo che perpetua la creazione. Questo il pilastro portante, ma ciò che fa la bellezza di *Yerma* è di proporsi come una sorta di canto continuo, sia nella prosa che nelle strofe liriche. E se ci sono voli di fantasia, mai però sono compiaciuti, piuttosto stanno sigillati da un'emozione che non ha eguali e tali da definire sempre, o quasi sempre, il momento, la situazione, il personaggio. Un'emozione questa che almeno in parte non manca nell'allestimento di Rifici, il quale giustamente evita ogni ridondanza folcloristica, anche se lo spettacolo - che si propone con un suggestivo e forte segno scenografico: un'ampia distesa di candide camicie capaci di creare ambienti diversi - cede a qualche compiacimento estetico e contempla un *entremese* di carattere buffo, destinato ad alleggerire l'azione, ma che in realtà disturba la tensione drammatica. Volto drammatico, Maria Pilar Perez Aspa dà prova di ben possedere il personaggio della protagonista, di renderlo autentico nel suo dolore e nella sua solitudine. A Mariangela Granelli il compito di schizzare con originale creatività, anche se non sfugge, a tratti, a qualche tono manieristico, i molti altri (secondari ma essenziali alla vicenda) personaggi femminili e a Francesco Villano di assumere con generosità il ruolo di Juan e di altre parti maschili minori. *Domenico Rigotti*

SIK, SIK L'ARTEFICE MAGICO, di Eduardo De Filippo. Regia di Pierpaolo Sepe. Scene di Francesco Ghisu. Costumi di Annapaola Brancia d'Apricena. Con Benedetto Casillo, Marco Manchisi, Roberto Del Gaudio, Aida Talliente. Prod. Fondazione Campania dei Festival/Ntft, NAPOLI - Fondazione SALERNO Contemporanea Teatro stabile d'innovazione - BENEVENTO Città Spettacolo. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

IN TOURNÉE

Trentacinque minuti di esilarante comicità per l'atto unico *Sik-Sik, l'artefice magico* datato 1929, particolarmente caro al drammaturgo napoletano, perché ne accoglieva gli umori i tipi e le situazioni che avrebbe poi sviluppato nelle sue opere successive. La pièce narra le disavventure di un illusionista, che si esibisce in teatri di terz'ordine, accompagnato dalla moglie Giorgetta e dall'aiutante Nicola che, nascosto tra il pubblico, si dovrebbe fingere comune spettatore e contribuire alla buona riuscita dei trucchi di magia. Una sera, non vedendo arrivare il suo compare, Sik-Sik è costretto ad affidarsi all'imbranato Rafele, incontrato per caso. Ma all'ultimo minuto si presenta anche Nicola, cosicché, per non compromettere lo spettacolo, Sik-Sik decide di utilizzare entrambi, destinando i suoi giochi al fallimento totale. Pierpaolo Sepe, firma la regia di due spettacoli dallo stesso testo: il primo (al Napoli Teatro Festival Italia) rispetta i tempi della drammaturgia originaria, il secondo, a Benevento Città Spettacolo, sarà calibrato sull'ultimo allestimento di Eduardo, del 1979, arricchito con ulteriori trovate e gag. La compagnia è abbastanza eterogenea. Benedetto Casillo, nelle vesti del protagonista. Marco Manchisi e Roberto Del Gaudio, rispettivamente Rafele e Nicola, i due pali, il primo fanfarone e un po' arrogante, il secondo guappo e prepotente. Ad Aida Tagliente è affidato il ruolo di Giorgetta, che spiazza con il suo forzato vernacolo napoletano. Una messa in scena, antinaturalistica che gioca sulla sottrazione e l'essenzialità. Non si vedono i bicchieri, i catenacci, il colombo dei giochi di prestigio e una musica arabeggiante accompagna i numeri dell'illusioni-

sta. Benedetto Casillo, molto convincente nei panni del guitto stanco e un po' cialtrone, ma pieno d'entusiasmo quanto di disperata inventiva, regala momenti di brillante umorismo, proseguendo un proficuo sodalizio con il regista Pierpaolo Sepe. *Giusi Zippo*

SUEÑO #4, drammaturgia e regia di Sara Sole Notarbartolo. Costumi di Annamaria Morelli. Scene di 'O quatto 'e maggio. Luci di Paolo Petraroli. Musiche di Massimo Cordovani. Con Cristina Donadio, Valentina Curatoli, Raffaele Balzano. Prod. Fondazione Campania dei Festival/Ntft, NAPOLI. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Nello spazio del Museo Nazionale Ferroviario di Pietrarsa, ex opificio borbonico, l'ultima creazione di Sara Sole Notarbartolo, *Sueño #4*, è un viaggio onirico nella memoria. Nell'affascinante Sala delle Locomotive, quando la luce del tramonto cede il passo alle ombre della sera, proprio come in un sogno, appaiono tre personaggi di bianco vestiti, Ninetta (una "sognante" e delicatissima Valentina Curatoli), Morgana (una sanguigna e sensuale Cristina Donadio) e Pepe/Pachito (un versatile Raffaele Balzano). Una giovane donna, sua madre, un fidanzato partito per il fronte, un figlio: i loro dialoghi e le loro azioni, sulla banchina dove staziona un treno che non partirà mai, sono surreali nella loro reiterazione; i tre salgono, scendono, dormono, "vivono" su questo treno dando corpo a frammenti di vita, che però risulta quasi impossibile ricomporre in una vera e propria storia: restano così, allora, come brandelli di vicende d'amore, di guerra, di morte in un tempo indefinito, sebbene, di tanto in tanto, lascino emergere date significative, come il 1918 e il 1944. E ancora, proprio come accade in certi sogni senza capo né coda, ai quali probabilmente soltanto lo scandaglio dell'inconscio può dare una spiegazione, con effetto straniante, i personaggi, all'improvviso, sussurrano frasi in spagnolo, quasi a voler sottolineare che la comprensione non è sempre necessaria e può essere soppiantata dalla pura e semplice musicalità di un idioma. *Stefania Maraucci*

L'ordinaria follia del presente in scena a Castrovillari

Dopo l'edizione autunnale, Primavera dei Teatri torna alla sua stagione d'origine. Tra gli ospiti di questa bella vetrina di drammaturgia italiana contemporanea, Mario Perrotta, Roberto Latini, Gianfranco Berardi, Musella/Mazzarelli, Davide Iodice, i (quasi) esordienti Idiot Savant e altri.

UN BÈS - ANTONIO LIGABUE (primo movimento), di e con Mario Perrotta. Prod. Teatro dell'Argine, SAN LAZZARO DI SAVENA (Bo). PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs) - FESTIVAL DA VICINO NESSUNO È NORMALE, MILANO - ASTITEATRO 35.

IN TOURNÉE

Fattosi conoscere e apprezzare nello stile asciutto e diretto dei narratori (*Italiani Cincali e La turnata*), Mario Perrotta mostra di aver capito per tempo che certe strade possono infine rivelarsi vicoli ciechi. Così nelle recenti stagioni si è preso spazi e tempi per esplorare altre modalità di teatro (nella *Trilogia sull'individuo sociale*, per esempio) e anche il nuovo progetto – ambizioso, complesso, allargato – sembra segnare uno scarto ulteriore nella sua ricerca. *Progetto Ligabue* (sul sito www.progettoligabue.it tutte le articolazioni di un disegno almeno triennale) punta sulla figura del pittore Antonio Ligabue e nella previsione di tre “movimenti” geografici si concentra per ora sulla matrice biografica, psicologica, svizzera ed emiliana del personaggio. Il *bès* del titolo è infatti il bacio desiderato, il bacio elemosinato, il bacio negato che – secondo Perrotta – ha lasciato l'*imprinting* decisivo nella personalità dell'uomo Ligabue. Lo vedremo infatti, fin dall'inizio, mendicare tra il pubblico quel piccolo gesto d'amore e di intimità che suggerirà poi il finale. La nuova creazione di Perrotta è racchiusa

tutta nell'arco di quei baci mancati, che gli permettono di disegnare (anche letteralmente, col carboncino, sulle lavagne-schermo che liberamente egli muove e utilizza sul palco) un ritratto vibrante del pittore matto. Colto dapprima nell'infanzia in Svizzera (e nella sofferta dualità del rapporto tra la madre naturale e quella adottiva) e poi sulle rive del Po nei pressi di Gualtieri (Re), punto fermo nella sua ondivaga, ispirata e selvaggia esistenza. Condotta com'è, attraverso le forme del monologo, un approccio di questo tipo esige un impianto di profonda immedesimazione, oltre che un lavoro linguistico accurato, per il pugliese Perrotta che si ritrova a parlare emiliano, e ci sembra la novità più evidente della strada interpretativa su cui l'attore si è incamminato. Strada anche vincente in un mercato che chiede spettacoli di trasparente ed emotiva lettura. *Roberto Canziani*

NOOSFERA MUSEUM, di e con Roberto Latini. Luci di Max Mugnai. Musiche di Gianluca Misiti. Prod. Fortebraccio Teatro, BOLOGNA. PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

IN TOURNÉE

Ha bisogno di un pubblico attento, non impaziente, e davvero sensitivo, il teatro di Roberto Latini. Con il nuovo titolo, *Noosfera Museum*, Latini chiude la sua trilogia sulla “sfera della conoscenza” e propone, dopo

Titanic e Lucignolo, una visita (forse) a un Museo che si attesta su quel confine dove la comprensibilità sfuma (ciò, visto il titolo, può risultare paradossale, se non irritante) e si impongono i valori della performance. Del resto la dote migliore di Latini si è sempre collocata nella performatività di una voce abbinata al corpo, mentre il percorso drammaturgico (quando non era supportato da una mitologia forte come quella di Edipo, o di Padre Ubu) ci è parso disseminato spesso da punti interrogativi, anche se volentieri ci bevevamo il suo stimolante *Bikini Bum Bum*. Alle domande poste da *Noosfera Museum* lo spettatore ipersensitivo, colui che vive di pancia il proprio ruolo, può rispondere entusiasticamente. Chi invece allo spettacolo chiede qualcosa da portarsi a casa – magari una nuova finestra di conoscenza, o un divano di consumato piacere – potrà trarre dalla serata un bilancio insoddisfacente. Nel nostro ricordo, resterà la presenza iconica di Latini che si muove e danza nel suo paesaggio-artificio, perimetrato da alberelli sradicati, e veste una giubba su cui mani accurate di sarta hanno applicato centinaia di piccole, luccicanti, tintinnanti chiavi e chivette. Figura perturbante, degna di un aggiornato racconto di Hoffmann, o di un Collodi che abbia perso goccia a goccia ogni tratto infantile, Latini vale comunque la deviazione. Anche se ci sarebbe bisogno di una buona mappa (e non di quegli indigeribili pensierini astratti, che gli artisti affidano ai fogli di sala e alle presentazioni dei libretti-programma) che possa guidare alla meta gli spettatori. *Roberto Canziani*

IN FONDO AGLI OCCHI, di Gianfranco Berardi e Gabriella Casolari. Regia di César Brie. Scene di Franco Casini e Roberto Spinaci. Luci e audio di Andrea Bracconi. Con Gianfranco Berardi e Gabriella Casolari. Prod. Compagnia Berardi Casolari, CRISPIANO (Ta). PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs) - VIE FESTIVAL, MODENA - KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar) - ASTITEATRO 35.

IN TOURNÉE

Che Berardi sia un animale da palcoscenico non ci sono dubbi. Un animale affamato di storie origliate per caso da Udine a Trapani. Nei bar. Storie incredibili, normali, sofferenti, grottesche. Il pretesto per Berardi è riflettere (e far riflettere) ficcando le mani negli strati di questo *humus*. Senza documentare né limitarsi alla cronaca; allestendo, invece, lo spazio-tempo di scena, per estetica e meccanica drammaturgica, portando in superficie tutto il marciume socio-culturale. Tramite i resoconti individuali, il denudarsi e in-



Mario Perrotta in *Un bès* - Antonio Ligabue

cidere tracce comuni, collettive. Farsi bandiera. Berardi, sul palco Tiresia, l'indovino cieco con la casacca della nazionale azzurra, ricorda De Bernardinis, vomita contro il suo pubblico, annichilisce memoria e credenze, mette sul piatto la sua malattia, induce a sensazionalismi. Punta il dito, sbeffeggiando, contro i veri ciechi, chi non vede pur godendo di ottima vista. Alle spalle, un mucchio di panni adagiati su sedie (costumi per ogni circostanza) e un paio di postazioni (cubi) funzionali all'azione zeppi di immagini *kitsch italian style* (un asso di bastoni, per esempio). Nessun microfono, una voce dal profondo. Urgente, a tal punto, da invadere la scena e far perdere le tracce dell'organicità del progetto di scena. In altre parole, lo spettacolo sembra ancora non avere trovato un'ossatura solida su cui reggersi, svelando immediatamente i giochi, e assemblando scene, dall'enorme spessore attorale, visivo, dialettico e gestuale, azzuffate però con l'ansietà di dire. Poco sviluppate alcune, da risultare lampanti e smarrite; dilatate altre. Squisitamente espressiva, ma poco convincente, Gabriella Casolari. *Emilio Nigro*

SHITZ - Pane amore e... salame, da Hanoch Levin. Regia e drammaturgia di Filippo Renda. Musiche di Filippo Renda e Simone Tangolo. Con Mauro Lamantia, Matthieu Pastore, Valentina Picello, Mattia Sartoni, Simone Tangolo. Prod. Idiot Savant/Ludwig, MILANO. PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

IN TOURNÉE

Peccato per la lungaggine. Volontà esplicita di grazia a un testo – di Hanoch Levin, il maggiore drammaturgo

israeliano – invischiandone così la messinscena. Detto questo, levandosi di torno l'unico, rimediabile intoppo, il lavoro è più che brillante e riscuote successo di pubblico e critica. Anche per la piacevolezza, lo stupore, l'impatto emotivo suscitati dalle scene disegnate con tratto fumettistico che accentua il carattere grottesco-isterico della partitura d'azione. In cui non può che emergere la bella prova interpretativa, nello stare dentro a un dinamismo dal ritmo forsennato e costante; nel ben caratterizzare personaggi con sfumature pronunciate; nell'interagire sul palco (duetti, triangoli, momenti corali) con precisione e pulizia di tempi e battute, espressività accattivante. E rendere nitida, gustosa, la fotografia di una famiglia ebrea, cinica e irriverente e dipanarne le relazioni sociali. Una famiglia impegnata nello spuntare le caselle degli obiettivi imposti dalla tradizione, firmare quei contratti sociali necessari all'approvazione. Perché non è altro che un contratto che cerca Tcharkes, un ottimo Matthieu Pastore (Premio Hystrio 2012), pretendente di Shpratz, figliola zitella assolutamente da maritare. Un contratto con cui arricchirsi per dote, soddisfare il desiderio della promessa sposa di fuggire di casa, della suocera di avere nipoti e del padre di lei (Shitz) di conformarsi ai comandamenti. Portare a buon fine interessi, individuali e comuni, come si trattasse d'un affare. Un narrare circoscritto che si fa universale, attraverso un gioco registico efficace quanto non imperante, che giunge alla spettacolarizzazione di gesto, parola, nettezza audiovisiva e sincronismo pressoché perfetto degli ingranaggi. Gli accenti, acuti, sono degli attori, di talento. In crescita. *Emilio Nigro*

CUCINAR RAMINGO, proiezione musicale di Teatro Cucina, da testi e racconti di Giuliano Scabia. Di e con Giancarlo Bloise. Prod. Giancarlo Bloise, FIRENZE. PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs) - OPERAESTATE FESTIVAL VENETO, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

IN TOURNÉE

Festeggiato e degustato inventore di un teatro dove si ascolta, si annusa, si fantastica (e alla fine, si magia pure), questo progetto di Giancarlo Bloise aveva vinto edizione 2012 del Premio Tuttoteatro.com "Dante Cappelletti". Adesso i 20 minuti premiati in formato trailer, hanno acquistato nuovi e più intensi sapori e vengono ben apparecchiati in uno spettacolo a menù completo (50') che – fra tante portate insipide offerte nei festival estivi – si distingue per la genuina scelta degli ingredienti e il tocco artigianale della preparazione, eseguita recitando sotto gli occhi e il naso dello spettatore. *Cucinar Ramingo...* è un'invenzione di racconto e di cucina dove la narrativa fiabesca di Giuliano Scabia scorre in perfetta sintonia con la preparazione di alcuni piatti da fiaba (nel caso nostro, a Primavera dei Teatri: riso, cozze e zafferano e un pollo in umido con vino calabrese). Apologhi di gusto ebraico, sofisticate impanature classiche, speziature e soffritti sfumati, si rincorrono tra la voce del narratore che disegna mari, onde, navicelle, oppure volte celesti, larghe ali e prospettive a volo d'uccello, e le sue mani, abilissime a destreggiarsi nella cucina minuscola e autocostruita che suscita piacere e sorpresa per l'ingegnoso incastrarsi di fornelli, padelle, taglieri, coltelli. Ma ancor più piacevole è l'incastrato tra la tecnica culinaria (disossare il pollo, affettare lo zenzero, speziare a pioggia il tegame che borbotta) e le immagini di natura viva che Bloise fa sfilare, mentre la cozza diventa scoglio e mare e De André canta. Esperienza sensoriale oltre che fabulativa, *Cucinar Ramingo...* è raccomandato a quanti, nello spettacolo dal vivo, amano l'appello ai sensi. Che non sono banalmente cinque ma, in corpi sapienti di spettatore, tendono all'infinito. Dice Bloise alla fine: «i più coraggiosi potranno degustare ciò che la loro mente vorrà immaginare». Buon appetito. *Roberto Canziani*

MANGIARE E BERE. LETAME E MORTE, drammaturgia, scene, luci e regia di Davide Iodice. Costumi di Enzo Prozzi. Con Alessandra Fabbri. Coreografia Alessandra Fabbri e Davide Iodice. Prod. Interno 5, NAPOLI. PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

IN TOURNÉE

Due anime sembrano convivere in questo singolare *Mangiare e bere. Letame e morte*. Una gentile e trepida, quasi ingenua e infantile, l'altra dai bagliori potenti e inferi. Due mondi inconciliabili in cui quello fantasmatico si incastona nell'altro a raccontare storie di spettri, a scandagliare visioni dell'inconscio disturbanti e inaspettate. Si narra di un angolo di mondo in cui placida scorre la vita tra anitre, polli e pappagallini, dove si può desiderare di distendersi tra le foglie aspettando di essere cibo per le volpi. Allora l'umano incontra l'animale e la possibilità di una mutazione avviene concreta o forse privilegio della visione. E qui lo spettacolo si fa appassionante con il corpo nudo della performer che danza o si contorce quasi preda di antiche divinità, quasi a voler essere altro, un medium tra la platea e il palcoscenico per un rito dal sapore arcano sfiorato dalla crudeltà. Così un po' di argilla diventa membro virile o naso enorme e indisponente, una corda intorno al collo un mezzo inutile per mettere in scena un suicidio, sterpi e marmite riportano a un inverno campestre e gelido. Il conflitto tra umano e animale diviene il pretesto metaforico per parlare dell'attore e della scena, del misterioso rapporto con il pubblico. Se i movimenti di forte impatto sono assolutamente convincenti – quanto di meglio espresso dal nostro ultimo teatro danza – quelli che lasciano spazio alla parola si mostrano più fragili, ma concorrono a fornire di uno strano fascino una proposta che non sembra aspirare a una sintesi delle componenti spettacolari quanto piuttosto a un loro disorientante accostamento. Certo è, però, che il finale non ci sembra particolarmente riuscito con il coinvolgimento di uno spettatore per un reciproco coprirsi il viso di piume, sui passi di una rudimentale danza. *Nicola Viesti*



Shitz (foto: Angelo Maggio)

LA SOCIETÀ. TRE ATTI DI UMANA

COMMEDIA, testo e regia di Lino Musella e Paolo Mazzarelli. Scene di Elisabetta Salvatori. Costumi di Stefania Cempini. Luci di Mauro Marasà. Con Fabio Monti, Laura Graziosi, Lino Musella, Paolo Mazzarelli. Prod. Teatro Stabile delle Marche, ANCONA - Compagnia Musella Mazzarelli, MILANO. PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs) - TEATRI DI VETRO, ROMA.

IN TOURNÉE

Uno zio in procinto di morire, tre nipoti diversissimi l'uno dagli altri, una giovane badante rumena che si dice innamorata – di chi, poi? – e in attesa di un figlio. La fine annunciata arriva e segna l'inizio di un gioco al massacro che impegna i personaggi nella cornice di un locale ereditato che ognuno vuol gestire secondo la propria indole e i propri desideri. Uno scontro senza possibilità di compromesso, una guerra che non prevede vincitori. *La società* è il quarto lavoro realizzato da Paolo Mazzarelli e Lino Musella nel sodalizio che, dal 2009, li vede insieme drammaturghi, interpreti, registi e capocomici. Un testo che segna una piena maturità di scrittura nel disegnare rapporti e personaggi ostinatamente chiusi, impermeabili a un esterno che pare sfocato e incapace di costituire un'alternativa. Uomini ben oltre l'orlo di una crisi di nervi che tentano di riversare odi, rancori e insicurezze su di una figura femminile sfuggente, indecifrabile, che infine si sottrae e torna nell'ombra da cui era venuta. Nessuno è buono sino in fondo, nessuno sa essere autenticamente crudele se non con se stesso. Una messa in scena nel solco della tradizione e della classicità, che graffia ma non fa male, frutto comunque di una scelta precisa dei due autori che merita attenzione e rispetto. Certo, bravi come sono, sarebbero ben capaci, se solo volessero, di affrontare altri temi più inquieti e inquietanti e altre modalità di rappresentazione – pensiamo a un uso più deciso del corpo. Una bravura che dimostrano anche questa volta insieme ai loro compagni di scena, un cast strepitoso impegnato nel difficile compito di reggere un'interpretazione sotto il segno di un verismo giocato sui toni alti. Ne escono sempre credibili e coinvolgenti, sul filo di rasoio di una studiattissima misura. *Nicola Viesti*

Se la 'ndrangheta sequestra la Nazionale

L'ITALIA S'È DESTA, testo, regia e luci di Rosario Mastrota. Con Dalila Cozzolino. Prod. Compagnia Ragli, CASTROVILLARI (Cs).

IN TOURNÉE

La nazionale di calcio sequestrata. In Calabria. Dalla 'ndrangheta. Prima di disputare un incontro amichevole su un campo di gioco sorto in un terreno confiscato. Non male come espediente narrativo. Un fondo di verosimiglianza c'è: Prandelli e i suoi si allenarono qualche tempo fa a Rizziconi (Rc) «per portare un sorriso in una terra particolare», dissero. I Ragli, calabresi d'esportazione, non nuovi alla ricerca teatrale verso (de) codificazioni identitarie, agitano l'espediente e la finzione del teatro, per dire delle verità. Sull'italietta, su mamma Calabria. In salsa farsesca, velata da delicata ironia, dal sapore beffardo. Monologando. La verità di parlare delle cose come stanno, senza le maschere degli eventi mediatici a camuffarle. La verità per bocca degli scemi del villaggio, ai quali nessuno crede, nemmeno davanti alle prove. Chiara, nemmeno se si contasse le dita di mani e piedi verrebbe creduta. Non profetizza l'imminenza, vede, unica testimone oculare, qualcosa che accade. Assiste al rapimento. Lo racconta, con coraggio. Devi essere pazzo per parlare. E per vedere e per sentire, da queste parti. Lo spettacolo, un'ora scarsa di scena, prende quota quando il plot narrativo si fa chiaro. Quando la storia assume contorni. Prima, per buoni venti minuti, il tentativo di favorire un *climax*, nell'interazione con il pubblico, risulta lento e poco accattivante. Concentrandosi su *cliché* di attitudini meridionali, connotazione del personaggio, innesto di elementi materici. L'efficacia dello spettacolo, s'assorbe come quando si legge un testo d'un fiato perché incollati alle pagine. Ma avviene dopo essersi annoiati. Capita alle giovani compagnie, alle prese con la necessità di emergere, fra molte difficoltà economiche. D'impatto immediato, rincuorante, soddisfacente a caldo. Imperfetto, però. Del resto, l'importante a teatro non è che arrivi tutto in fiocchetto. L'emozione, piuttosto. *Emilio Nigro*



L'Italia s'è desta (foto: Angelo Maggio)

Giocando con la morte

TELEMACHIA - ULYSSAGE#3, di Claudio Collovà, dall'*Ulisse* di James Joyce. Scene e costumi di Enzo Venezia. Musiche di Giuseppe Rizzo. Luci di Pietro Sperduti. Con Sergio Basile, Domenico Bravo, Luigi Mezzanotte. Prod. Teatro Biondo Stabile di PALERMO.

In bilico tra visibile e invisibile, polifonia di sensi, *Telemachia - Ulyssage#3* di Claudio Collovà è un'odissea che approda a un abisso psichico che si fa materia e rivelazione. L'inconscio, da flusso di parole come si presenta nell'opera di Joyce, sembra accadere nello spazio-tempo, facendo conflagrare letteratura e impronte sonore astratte, le superbe scenografie e il taglio perfetto delle luci che citano la plasticità di David e il surrealismo di Magritte. In poche parole teatro, quando si fa capace di trascinare la realtà dentro il pensiero, operando continui spostamenti di senso su molteplici livelli di significazione. Con questa tappa, il regista chiude una trilogia dedicata all'autore irlandese. Lo fa con una ri-appropriazione personalissima del materiale letterario di Joyce, consegnandoci un proprio universo di simboli dal forte potere evocativo. Tre uomini intorno a una donna, madre, sposa, amante che sia, essa è più che altro un'assenza: centro gravitazionale della scena è un catafalco luminoso, su cui un cadavere di raffinata bellezza, ricoperto di fiori, attira tutti i personaggi. Un gioco con la morte, come rovescio della vita: così il bellissimo corpo è riflesso da uno specchio posto in alto, proiezione di una verità ulteriore rispetto all'illusorietà della vita. Il viaggio di Leopold Bloom, moderno Ulisse, come quello di Stephen Dedalus, moderno Telemaco, è un attraversamento della realtà verso il nulla, alla continua ricerca della bellezza suprema, quella che proietta su un piano sovrasensoriale la vita. Ricerca che è anche quella estetica del regista, che dilata nella trasparenza del percepibile, infinite e non sempre decodificabili direttrici di senso. *Filippa Ilardo*

Visioni coperte di polvere

IL POLVERONE. Tre atti unici, di Michele Perriera. Regia di Gianfranco Perriera. Scene di Dario Taormina. Luci di Pietro Sperduti. Con Serena Barone, Roberto Burgio, Aurora Falcone, Giuditta Perriera, Elena Pistillo. Prod. Teatro Biondo Stabile di PALERMO.

Che Michele Perriera sia drammaturgo di riferimento per tanti artisti, lo testimonia il tributo dello Stabile palermitano. L'immenso universo tematico che coniuga ironia e un senso straniato di "magico realismo", dove l'indecifrabilità dell'esistenza domina la concatenazione logica degli eventi, non finisce infatti di ispirare la pratica teatrale siciliana. A misurarsi con questa eredità letteraria stavolta è proprio il figlio Gianfranco che prova a cucire vari testi del padre, tratti da *Atti del bradipo*. Nel *Polverone*, di cui è protagonista Elena Pistillo, un giovane ferito che solo la donna vede, irrompe nella sua camera d'albergo, mentre, in uno scenario catastrofico e inquietante, la città viene sepolta da una polvere sottile che copre ogni cosa, confondendo la sostanza dell'incubo e il confine della realtà. In scena anche Giuditta Perriera e Serena Barone che si alternano nei ruoli e nei personaggi, mentre Aurora Falcone, è un angelo sovranaturale che interagisce con Roberto Burgio, nei panni del regista. Al di là del fascino della parola, molto letteraria e poco teatrale, quella prosa cadenzata dai sofismi raffinatissimi sulla condizione umana, la vita e la morte, il materiale verbale rimane maldestramente organizzato, incapace di diventare quel dinamico, complesso, fluido intreccio di forme e parole che è il teatro. Così come poco efficace risulta l'interazione con le immagini proiettate, un tentativo di riflettere sulla sovraesposizione mediatica della nostra epoca. Qualcosa di incompiuto permane in questa operazione registica, dove il coefficiente gestuale, troppo espressionistico, la costruzione drammaturgica, troppo disarticolata, disperdono la qualità artistica di uno dei più importanti autori del teatro contemporaneo. *Filippa Ilardo*



Edipo re (foto: Franca Centaro)

Donne contro, tra incubi e sogni alla conquista di Siracusa

Ad appena un giro di boa dal centenario, nella cavea del Temenite è andata in scena una stagione di transizione, che nel debutto delle *Donne in parlamento* ha trovato il suo vertice. Con due tragedie *cult* come *Edipo re* e *Antigone*, la commedia di Aristofane condivide il medesimo impianto scenico, disegnato da un Balò in panne d'ispirazione: un'orrida muraglia in calcestruzzo delimita uno spazio scenico desertico, in cui sono iscritti pochi elementi scarsamente denotativi, una gigantesca testa femminile dai cui occhi stillano rivoli di sangue, le porte divelte della città di Tebe, lo stilizzato intreccio di case ateniesi dai colori sgargianti. Ma è un segno scenico in linea con letture registiche sceve di toni epici, temperate dal desiderio di assicurare linearità e leggibilità agli archetipi.

Per *Edipo* Salvo sceglie infatti la strada del *thriller* metafisico, le tinte *noir* dello Scheletro della Sfinge (Giglio) che domina la vicenda, appollaiata su scale senza sbocco. Così dipana il dramma onirico di un tiranno giovanile, più che giovane (Pecci), che solo dopo il confronto con un'enigmatica, algida Giocasta (Marinoni) approda alle tonalità calde e confortanti del dramma borghese. Il soffio tragico spira all'apparire del formidabile Tiresia di Pagliai, granitico nel proferire una verità che troverà riscontro nel compassionevole, titubante Servo di Laio di Avogadro. *Trait d'union* con la successiva tragedia tebana – che Pezzoli avvia con la pleonastica interpolazione del prologo delle *Fenicie* di Euripide – è Donadoni, che sbalza Creonte in entrambi gli spettacoli declinandone i sentimenti contrastanti: dapprima eroe in cerca di una verità indispensabile per una corretta gestione del consenso politico, quindi tiranno in cerca di fondamenti condivisi del vivere sociale, infine zio e padre lacerato negli affetti familiari, posti a fondamento della cosa pubblica. Suo è il merito di contrastare un'Antigone (Maccarrone) fisicamente perfetta seppure a tratti ancora acerba, dando vita a uno scontro che si sublima nello sguardo lunare e penetrante di un Tiresia androgino, incatenato da Isa Danieli tra le spire di una treccia lunga come il destino filato dalle moire: eco straniante di una tragedia annunciata, sincopata dalle incongrue improvvisazioni pianistiche di Bollani.

La rivolta – come il senso dello spettacolo – deflagra solo con *Le donne in parlamento*, grazie alla brillante versione di Capra e all'inarrestabile creatività e sagacia registica di un Pirrotta in stato di grazia. A lui si deve una portentosa Prasagora (Bonaiuto) in guerra contro un'esilarante "Atene ladrona", un marito cialtrone (l'irresistibile Blepiro di Pirrotta stesso) e una società maschile fatta di cittadini evasori e disonesti (su tutti Alveario): fino alla proclamazione di un comunismo dei beni che comincia sventolando bandiere rosse, prosegue proteggendo le donne con coloratissimi burqa e si conclude coralmente in un tripudio di vitalità e speranza. E qui è benvenuta una breve parabasi, acconcia all'occasione, per sintetizzare il senso dell'utopia: un sogno immaginato per raccontare i colori della vita, almeno nell'illusione della scena. *Giuseppe Montemagno*

EDIPO RE, di Sofocle. Traduzione di Guido Paduano. Regia di Daniele Salvo. Scene e costumi di Maurizio Balò. Musiche di Marco Podda. Con Daniele Pecci, Laura Marinoni, Maurizio Donadoni, Ugo Pagliai, Mauro Avogadro, Francesco Biscione, Melania Giglio, Graziano Piazza.

ANTIGONE, di Sofocle. Traduzione di Anna Beltrametti. Regia di Cristina Pezzoli. Scene di Maurizio Balò. Costumi di Nanà Cecchi. Musiche di Stefano Bollani. Con Ilenia Maccarrone, Maurizio Donadoni, Isa Danieli, Matteo Cremon, Natalia Magni, Valentina Cenni, Francesco Biscione, Enzo Curcurù, Oreste Valente, Simonetta Cartia, Gianluca Gobbi, Paolo Li Volsi, Elena Polic Greco.

LE DONNE AL PARLAMENTO, di Aristofane. Traduzione di Andrea Capra. Regia di Vincenzo Pirrotta. Scene di Maurizio Balò. Costumi di Giuseppina Maurizi. Musiche di Luca Mauceri. Con Anna Bonaiuto, Vincenzo Pirrotta, Antonio Alveario, Dorian La Fauci, Carmelinda Gentile, Elena Polic Greco, Enzo Curcurù, Alessandro Romano, Melania Giglio, Simonetta Cartia, Sara Dho, Antonietta Carbonetti, Clelia Piscitello, Amalia Contarini.

Prod. Istituto Nazionale del Dramma Antico, XLIX Ciclo di rappresentazioni classiche, SIRACUSA.

L'imprenditore squalo travolto dalla Storia

ERANO TUTTI MIEI FIGLI, di Arthur Miller. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Giuseppe Dipasquale. Scene di Antonio Fiorentino. Costumi di Silvia Polidori. Luci di Franco Buzzanca. Con Mariano Rigillo, Anna Teresa Rossini, Filippo Brazzavente, Annalisa Canfora, Barbara Gallo, Enzo Gambino, Giorgio Musumeci, Ruben Rigillo, Silvia Siravo. Prod. Teatro Stabile di CATANIA - Doppiaeffe Production srl, POZZUOLI (Na).

IN TOURNÉE

Erano tutti miei figli è il testo di svolta del drammaturgo americano Arthur Miller, il suo primo grande successo, scritto nel 1947. Al centro del plot la figura dell'imprenditore Joe Keller, arricchitosi con la vendita di materiale difettoso all'aviazione americana, durante la seconda guerra mondiale, causando la morte di 21 giovani piloti. Arrestato riesce a scagionarsi scaricando le responsabilità sul socio. La scomparsa del figlio maggiore in guerra pesa sulla famiglia del magnate come un macigno. L'arrivo della fidanzata del ragazzo, figlia del socio e amata anche dal fratello minore, avvia una lenta rivelazione della realtà, da cui emergeranno misteri nascosti. Un ottimo impianto drammaturgico cattura l'attenzione dello spettatore dalle prime battute all'epilogo finale. Una compagnia ben amalgamata riesce a dare una buona prova d'insieme, guidati da una regia asciutta. Mariano Rigillo, con il suo temperamento, si cala perfettamente nel ruolo dello spregiudicato magnate. Anna Teresa Rossini, nel ruolo della madre Kate, smarrita tra speranza e rassegnazione, per un dolore che non sa accettare né elaborare, ostentando una finta quanto patetica allegria. Il disegno luci tratteggia i contorni di una scenografia, tra il naturalistico e il simbolico, scandendo atmosfere sempre più inquietanti con il dipanarsi della trama. Silvia Siravo e Ruben Rigillo, vestono i panni di Ann, la fidanzata del figlio disperso e Criss, il minore dei fratelli, tenaci e convinti nell'affrontare la realtà e voltare pagina con la loro voglia di futuro. Con l'infittirsi della trama crollano le illusioni e la verità si dipana, il cinico industriale si suicida. *Giusi Zippo*

Oratorio in nero per le morti bianche

ENTRO I LIMITI DELLA MEDIA EUROPEA, scritto, diretto e interpretato da Nino Romeo. Con **Graziana Maniscalco**. Prod. Gruppo Iarba - Gria Teatro, CATANIA.

IN TOURNÉE

Ormai è estranea anche a se stessa, al proprio corpo. Lei, la «donna dal volto cupo», chiede uno specchio che ne ripeta i tratti, ha bisogno di palpare il vestito, nero e gualcito, che le aderisce «alla scorza della pelle», per capire di essere, di esserci ancora. È estranea anche al perimetro scenico, una gabbia nera, una prigione che s'illumina di squarci improvvisi, triangoli di luce ai quali s'aggrappa nel tentativo di delimitare uno spazio claustrofobico, esistenziale. Perché è dominata, lacerata dal «pensiero unico» che ossessionava il suo compagno di vita: «Perché è così facile?» Già: perché è così facile che un uomo venga licenziato da un'azienda che deve far quadrare i conti, che deve eliminare gli esuberanti, salvare il salvabile? E perché può capitare che un uomo, lo stesso uomo, muoia durante il suo ultimo giorno di lavoro? Scritta all'indomani del terribile rogo della Thyssen, l'«oratorio in nero per le morti bianche» di Nino Romeo non è solo un vibrante, inchiodante atto d'accusa: contro la società dei *talk show* (perché lo spettacolo va avanti comunque) e degli spettatori distratti, contro sindacalisti d'assalto e imprenditori che giustificano una quota «fisiologica» di incidenti e decessi, purché «entro i limiti della media europea». È certo tutto questo, ma è anche una tragedia che assume contorni universali: grazie all'uso della lingua, scevra del dialetto sanguigno a cui ci aveva abituati, levigata e affilata come una lama che Graziana Maniscalco lentamente ma inesorabilmente conficca tra le pieghe e tra le piaghe di una società in decomposizione: la nostra. E solo allora t'accorgi che specchio dell'elaborazione del lutto della donna non può che essere il pubblico, chiamato non solo a rimandare immagini, non solo a farsi eco del pianto, ma a condividere un dolore infinito, a far deflagrare la rivolta del silenzio. Per questo, quando

la scena rimane vuota lo spettatore è invitato a non applaudire: lo richiede la circostanza, lo impone la coscienza. *Giuseppe Montemagno*

Fracassa e Spaventa due capitani per Arena

CAPITAN FRACASSA, da Théophile Gautier e Francesco Andreini. Adattamento e regia di **Claudio Di Palma**. Scene e costumi di **Dora Argento**. Musiche di **Paolo Vivaldi**. Con **Lello Arena, Fabrizio Vona, Francesco Di Trio, Giovanna Mangiù, Barbara Giordano, Fabrizio Bordignon, Martina Cassarà, Ciro Damiano, Federica Marchettini, Enzo Mirone, Francesco Russo, Clio Scira Saccà, Massimiliano Sacchi**. Prod. **Bon Voyage Produzioni - Teatro Stabile, CATANIA**.

IN TOURNÉE

In principio fu *Capitan Fracassa*, romanzo di cappa e spada a uso degli avidi lettori francesi del Secondo Impero. Il barone di Sigognac, signore d'un diruto castello, diventa protagonista delle imprevedibili gesta di una compagnia ambulante, d'attori. Diventato famoso con il nome d'arte di Capitan Fracassa, il nobile s'innamora della giovane Isabella, che contende al duca di Vallombrosa, salvo poi scoprire che ne è la sorella. Ma un Capitano ne tira un altro, e dunque Di Palma, autore di un adattamento tanto singolare quanto impenetrabile, ai romantici furori di Gautier associa *Le bravure del Capitan Spaventa* di Francesco Andreini, poeta italiano del tardo Rinascimento e consorte anch'egli di un'altra Isabella, che però qui coincide con la prima. Se il paziente lettore, a questo punto, comincerà ad avere le idee offuscate, sappia che quanto precede serve solo a introdurlo alla comprensione di un garbuglio oscuro e irrisolto, destinato a culminare in una scena dell'agnizione per la quale farà bene a provvedersi d'un manuale. Procaci fanciulle e scaltri zanni, insinuanti fantesche e un debordante ele-fantescio fanno da corona a Lello Arena, nobile decaduto rappresentato ora al tramonto dell'esistenza, nella malinconica solitudine dell'ultima stagione creativa. Ed è bello ch'egli sia Capitan Fracassa e insieme Prospero, desideroso di dar

vita alla follia dei sogni, capace d'inventarsi una realtà immaginaria, quella del teatro, colorata e scoppiettante, consolatoria e vivificante, rigenerata da uno spassoso cadenzare napoletano appreso al seguito di Pulcinella stesso. Ma si scontra con la gracilità, l'inconsistenza di una scrittura teatrale enigmatica e sfuggente, con un disegno registico che mille ne inventa ma non una ne imbocca, e dunque perde l'ultima, acerrima battaglia con il nemico per eccellenza del teatro: la noia. *Giuseppe Montemagno*

Peer, un "giovane" alla ricerca di sé

PEER GYNT, di Henrik Ibsen. Regia di **Guido De Monticelli**. Costumi di **Adriana Geraldo**. Luci di **Loïc François Hamelin**. Musiche di **Mario Borciani**. Con **Maria Grazia Bodio, Lia Careddu, Eleonora Giua, Paolo Meloni, Isella Orchis, Cesare Saliu, Elisabetta Spaggiari, Simone Toni, Luigi Tontoranelli, Sara Zanobbio e gli studenti dell'Università di Cagliari**. Prod. **Teatro Stabile di Sardegna, CAGLIARI**.

Peer Gynt è un precario del secolo scorso, protagonista di un poemetto in più capitoli di Ibsen. Tardo adolescente, il giovane sviluppa un'indole ribelle e (Ibsen lascia intendere) fa uso di sostanze liscergiche. Non si spiegherebbero altrimenti le epifanie di troll e altri esseri da saga nordica nella vicenda di questo ragazzo in piena tempesta ormonale, alla ricerca

del suo io adulto e di una fidanzata stabile. Guido de Monticelli accetta con gaia incoscienza la sfida di portare in scena questo testo dall'indole anti-teatrale. Ma lo fa circondandosi di un numero impressionante di rappresentanti delle «giovani generazioni». A partire dall'interprete principale, Simone Toni, che si carica con bella audacia il personaggio del protagonista sulle spalle e lo porta con buon esito fino a fine replica. Può ancora crescere. Bene anche i (sempre «giovani») musicisti del Conservatorio coinvolti, specie i percussionisti, a trarre suoni gotico-industriali da oggetti di risulta. Le scene sono di studenti di architettura di Cagliari: il primo impatto è suggestivo, ma la grande struttura pensata non si rivela adattissima alla fruizione frontale dal basso. Il cast mescola esperienza di attori dello Stabile di Sardegna e giovani promesse, fra le quali ci è piaciuta Elisabetta Spaggiari. Lo spettacolo è il giusto mix di cose riuscite e cose meno, slanci e ricadute. Bella la visione degli iceberg iniziali ricavata con i lenzuoli che coprono gli elementi scenici; così anche alcuni tagli di luce «alla Bob Wilson» e in generale la freschezza delle giovani generazioni in scena. Certo, riportare un poemetto nella dimensione teatrale non era proprio facile e se in alcuni casi il giusto ritmo è rispettato (come nella bella scena quasi sabbatica di Peer nel regno dei Troll) in altri casi la vicenda si segue con più fatica. Ma in fondo è così: un testo, una traduzione, come a scuola. Vittorie e sconfitte. È l'adolescenza. *Renzo Francabandera*



Prospero, Antigone e Pulcinella, i classici “col volto di legno”



Antigone
(foto: Gabriele Zucca)

Una chiusura di grande qualità al Teatro Verdi per IF Festival Internazionale Teatro di Immagine e Figura. Antigone, un archetipo: il coraggio, il femminile, contro la guerra e le sopraffazioni del potere, meglio morire che disonorare il corpo del fratello ucciso. Ismene, la sorella “debole”: meglio piegarsi alla legge di Creonte, ma vivere. Eroe vs essere umano. In scena, tre pupazzi, Antigone, Polinice, Ismene, animati a vista. È il bunraku, ogni gesto parte di un rito carico di senso. Ogni pupazzo, è animato da tre performer, in cerca della perfetta armonia di movimenti. Ulrike Quade (regista) e Nicole Beutler (coreografa) colgono questo principio del bunraku e ne fanno una coreografia, dove gesti e drammaturgia si fondono. I tre performer animano tutti i personaggi, danzano le fasi della tragedia, tradotte in sequenze visuali e agite dai personaggi, col supporto di testo e musica. Ma gli esseri umani sono anche il “coro” che osserva, ascolta, suggerisce, dialoga coi pupazzi-personaggi, ne svela, in questo legame, la dipendenza. Come a dire che nessun eroe agisce libero? Che vi è sempre una mano a vincolare le scelte? Il “coro”, la società, la legge, gli altri, il divino tutte forze che agiscono malgrado l'individuo, dunque, e ogni scelta, quella di Antigone quanto quella di Ismene, ha valore in quanto egualmente autentica? Una chiave di lettura del testo, da meditare.

Circumvesuviana è invece uno spettacolo di burattini classico, con tanto di baracca in scena, dentro alla quale si cela il (davvero bravo) Lu-

ca Ronga a prestare mano e voci a tutti i personaggi. Ciò che sorprende, nell'aderenza a una tradizione che rispetta personaggi e modalità espressive (inclusa la voce di Pulcinella, alterata dal suono della pivetta), è invece la qualità della storia narrata, del tutto originale, che conserva, rinnovandola, tutta la carica “eversiva” di questa forma teatrale popolare. Gli elementi ci sono tutti: il gioco con la morte, Baby e la sua mamma-poeta hanno il viso di scheletro. La fame atavica di Pulcinella, che si divora il testo della recita di Baby, rubandole la voce. La violenza di Pulcinella, uomo-uccello dalla voce in falsetto, che si accoppia con più donne e le ricopre di bastonate. Il soprannaturale, più superstizione che religione, con il giusto tocco di macabro della mano-reliquia che prende vita e compie il miracolo. Il fantastico, con Pulcinella che “partorisce” la figlia “mangiata”, come il lupo delle fiabe, e Teresina, la moglie di Pulcinella, che ottiene il miracolo delle braccia animate, diventando da guarattella, burattino. Un bello spettacolo, tutt'altro che “per bambini”. *Ilaria Angelone*

ANTIGONE, di Sofocle e Magne van den Berg. Regia di Ulrike Quade e Nicole Beutler. Drammaturgia di Georg Weinand. Pupazzi di Watanabe Kazunori. Con Hillary Firestone, Michele Rizzo e Cat Smits. Prod. Rutger Gernandt, Uq Company&Josta Obbink, Nbrojects, AMSTERDAM. **CIRCUMVESUVIANA. Sacre reliquie urbane**, drammaturgia di Gigio Brunello e Gyula Molnar. Scene e burattini di Brina Babini. Con Luca Ronga. Prod. La Bagattella, S. PIETRO IN CAMPIANO (Ra). IF FESTIVAL, MILANO.

IN TOURNÉE

LA TEMPESTA, di William Shakespeare. Traduzione e voce registrata di Eduardo De Filippo. Regia e costumi di Eugenio Monti Colla. Scene e luci di Franco Citterio. Musiche di Antonio Sinagra. Con la Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli. Prod. Associazione Grupporiani, MILANO.

Si aspettava da decenni che la riprendessero. Già, perché quella *Tempesta*, commissionata nel 1985 per la Biennale di Venezia dall'allora direttore Franco Quadri, mancava dai palcoscenici milanesi dal 1986, da quelli romani dal 1991, con una fugace ma prestigiosa rappresentazione della forma ridotta in occasione della riapertura del Teatro San Ferdinando di Napoli nel 2007. Non casuale la presenza nel teatro di Eduardo De Filippo perché, scritta appositamente per le marionette, sua era la traduzione in napoletano della commedia shakespeariana e sua la voce registrata a interpretare tutti i personaggi maschili. Era stata l'ultima fatica di Eduardo, morto l'anno prima di quel debutto veneziano. I Colla, che già avevano in repertorio qualche Shakespeare (*Macbeth*, *Falstaff*) si lanciarono nell'avventura come di consueto senza risparmiarsi: un centinaio le marionette costruite ad hoc e 25 orchestrali a eseguire le musiche composte appositamente da Antonio Sinagra. Un vero kolossal che, se in questo riallestimento si deve “accontentare” delle musiche registrate, per il resto non lesina emozione, poesia e quel sublime artigianato che è pura arte. Le hanno rifatte quasi tutte le 100 marionette, tra cui spiccano un Ariel scugnizzo napoletano e un Calibano gigantesco, così come i 50 metri di scene rotanti dipinte a mano. Il risultato è solenne e popolare al tempo stesso. La lingua reinventata da Eduardo avvolge tutto in un'atmosfera sospesa, dove le magie di Prospero trovano naturale compimento nelle macchinerie (neo) barocche tipiche della pratica scenica dei Colla. Shakespeare ne sarebbe rimasto incantato. *Claudia Cannella*



Anne Teresa De Keersmaeker

la signora della danza contemporanea

Di casa a Bruxelles con la sua Compagnia Rosas, la danzatrice allieva di Béjart, è in arrivo a Torino Danza. Nelle sue coreografie la musica, da Bach a Steve Reich, e i movimenti si fondono in una raffinata partitura.

di Domenico Rigotti

La fiamminga Anne Teresa De Keersmaeker (1960) è oggi una delle grandi signore della danza contemporanea. Allieva di Béjart al Mudra, creò, nei primi anni '80, la sua compagnia al femminile Rosas, tracciando un percorso nella coreografia fra i più ricchi e articolati d'Europa. Calda e appassionata quanto rigorosa nella forma, la sua scrittura al femminile si è sviluppata a partire da un lavoro sul corpo essenziale, minimale, approdato, nel corso degli anni, a una complessità sofisticata. Un'energia che alterna gesti trattiene a dinamiche esplosive e che si nutre di tensioni in spirali, incisive dissonanze, strepitose e reiterate cadute, caratterizza infatti la qualità della scrittura della Keersmaeker, autrice che accosta alla ricerca sul corpo un'altrettanto puntuale ricerca sulla musica e lo si vide anche quando si ispirò al grande minimalista Steve Reich. Non a caso i suoi lavori sono spesso descritti come veri e propri "concerti di danza" nei quali la partitura musicale non è mai materia d'accompagnamento, ma chiave d'accesso all'analisi sul mistero dell'interiorità. Celebre, fra i tanti, il provocante *Achterland* (1990), acuta riflessione sull'universo femminile e sul rapporto con i sessi danzato su musica di Ligeti.

Dal 1992, residente proprio a La Monnaie, Anne Teresa ha messo a punto importanti coreografie e a nascere altre stimolanti creazioni fra le quali *Toccata* (1993), Bach a un certo punto del suo percorso artistico a diventare il suo compositore privilegiato. Dice la De Keersmaeker: «Per me Bach è struttura perfetta, ma la sua dimensione trascendentale è scritta nella carne». *Toccata* è da considerare uno dei suoi capolavori, in cui le partiture di Bach dialogano con un quintetto di danzatori, in un incrocio tra l'architettura geometrica della musica e la fluidità della scrittura coreografica. Bach, anche se non è il solo grande musicista da lei amato (grande successo ha incontrato anche con Bartók; è di qualche anno fa, 1987, *Bartók/Microcosmos*), a ritornare ancora una volta con l'ultimo lavoro *Partita 2*. Sei solo con la "complicità" di Boris Charmatz, danzatore straordinario e coreografo.

Era un rischio, e lo ammette anche Anne Tere-

sa, danzare su un partitura così sublime come la *Ciaccona*, l'ultima parte della *Partita n. 2*, «era un rischio come è sempre quando si affrontano capolavori assoluti. E un rischio anche quello di forzare l'armatura solistica del capolavoro di Bach e di farne un "duo" uomo e donna. Così mi sono domandata se non fosse meglio fare degli assolo». Ma poi Anne Teresa ha preferito la strada della simbiosi. E lavorando in simbiosi le è parso che «la danza permettesse di visualizzare meglio la struttura della partitura. Interpretare più esattamente i livelli più diretti della musica, seguirne l'aspetto immediato che la musica produce sui nostri corpi».

Rigorosissimo, minimale, raffinatissimo, costruito con rara sapienza drammaturgica, *Partita 2* si può mettere fra le cose più interessanti di Anne Teresa De Keersmaeker. Nulla è concesso alla spettacolarità. Sull'immenso palcoscenico del Kaaitheater di Bruxelles è disegnato un rettangolo che include un cerchio: nella morbidezza delle luci, la seduzione, la forza, la bellezza dello spettacolo nascono dall'incanto delle note che la violinista Amandine Beyer trae dallo strumento e dalla grande felicità di movimento e di invenzione dei due danzatori, la De Keersmaeker, il cui corpo stretto in un gri-

gio abituaccio non sembra conoscere la crudeltà dell'età, carica di energia, di espressività ora pensosa ora gioiosa e, al suo fianco, partner d'eccezione, in maglietta bianca e scarpette da tennis, l'agile e veloce Boris Charmatz. La loro una danza e una gestualità secca e torrenziale, in continua varietà di registro ma in perfetta simbiosi con la musica anche là dove si permettono divagazioni dalla struttura musicale e si fa avanti il gioco dell'improvvisazione. Geniale la concezione del lavoro. Prima la famosa, abbagliante *Sonata* viene eseguita in forma di *ouverture* dalla brava violinista, nel buio e a sipario chiuso. Poi, come se i due danzatori ne avessero assorbito tutta l'essenza emotiva, sembrano volerla ripetere solo con i loro corpi in una sequenza della stessa durata. Poi, ed è la parte più vitale dello spettacolo, torna a vivere nell'interazione tra corpi e musica. L'omaggio a Bach non potrebbe essere più riuscito.

Lo spettacolo sarà ospite, a ottobre, di Torino Danza, grazie al gemellaggio col Festival di Lyon, frutto di quel sagace, intrepido, valoroso uomo di teatro e ardente difensore della danza che è Gigi Cristoforetti. ★

Una scena di *Partita 2* (foto: Anne Van Aerschot).



Emergenze, a Fabbrica Europa la giovane danza contemporanea italiana



Ampio e disseminato nella città, il programma della ventesima edizione della fiorentina Fabbrica Europa ha mostrato alcune eccellenze della scena internazionale e quegli artisti nostrani impegnati da tempo a verificare un proprio codice stilistico. Ma nel macro contenitore di spettacoli, uno spazio di osservazione particolare è stato offerto con la vetrina di danza italiana Emergenze: un gruppo di giovani creatori che motivano la danza contemporanea d'autore cucendo assieme la *contact improvisation* col teatro danza e la versione meno edulcorata degli stili di Macras o Cunningham. Non nuova a questa attitudine, Fabbrica Europa sceglie col *focus* Emergenze di promuovere angolature della danza meno evidenti, cercando di definire quel vocabolario del contemporaneo di cui si sente la mancanza, ancor più alla presenza di scuole private che tanta confusione alimentano nella formazione fra l'atletico, il classico e il moderno spacciato per contemporaneo. In questo contenitore, si sono succeduti molti lavori in fieri e altri già stagionati, compresa la presenza davvero speciale di *Folk_s* di **Alessandro Sciarroni**, uno dei pochi autori capaci di far stridere felicemente la tradizione con altri immaginari, mettendo insieme danzatori fra i migliori in giro. Di altri immaginari si serve per definire le forme nel proprio lavoro **Francesca Foscari**, che, con *Cantando sulle ossa*, "misura" l'intima oscurità di un corpo che comprime l'articolazione in tensioni esistenziali come aveva già affrontato in *Kalsh*; in un viluppo quasi carnale la danza al maschile *Brainstorming studio n° 2* di **Claudio Malangone**,

il quale cerca nell'unisono, nel fraseggio del duo rispecchiante e modulare la sua cifra estetica. Un gesto musicale per **Daniele Ninarello** è *Rock Rose Wow_ Primo studio Open Sharing*, lui danzatore dotato ed eclettico, che si espone a ricreare un campo stratificato della corporeità, scegliendo l'orizzontalità delle proiezioni fisiche, il rapporto "a terra" della coreografia, evidenziandone una misura che sorprende in quel gioco ferino. Meno riuscita la performance *Zona interattiva # 1* di **Leonardo Diana**, in coppia con **Andrea Serrapiglio** si avventura in un serraglio intellettualistico e statico di immagini, materie e apparenze di movimenti. Anche **Martina Francone** dovrà affrancarsi da un'idea di spettacolo troppo filiale degli anni Settanta, con quella struttura "botta e risposta" fra il segno musicale e il movimento, tant'è che *Aria di vetro* rimane troppo aggrappato alla sua sola potenzialità. Ma il nervo di questa edizione è sicuramente la ri-prova di **Claudia Catarzi**, danzatrice lieve e piombante al tempo stesso, in un "viaggio" dentro e fuori il corpo, strumento diegetico e iniziatico, come lei stessa scrive "involucro", ma capace di restituire la sua percezione del tempo agito: *Qui, ora* è un piccolo evento di grande bellezza. Sebbene in quel tratto, come nel puntinismo in pittura, ritroviamo i maestri della sua formazione, le suggestioni concettuali, la sua è un'intelligenza rara al servizio della scena. *Paolo Ruffini*

Rock Rose Wow_ primo studio Open Sharing
(foto: Marina Arenziale).

Se padre e figlio giocano col Parkinson

PARKIN'SON, di Giulio D'Anna. Scene e luci di Theresia Knevel e Daniel Caballero. Musiche di Maarten Bokslag. Con Giulio e Stefano D'Anna. Prod. Fondazione Musica per ROMA - Officina Concordia e Casa della Danza, CIVITANOVA. FESTIVAL INTERPLAY, TORINO.

IN TOURNÉE

Uno spettacolo di teatro-danza che vede protagonisti un coreografo e danzatore poco più che trentenne e il padre, malato di Parkinson. Ci si aspetterebbe un lavoro retorico e melodrammatico, costruito sulla facile commozione, ma non è così, anzi, fin dall'esordio Giulio D'Anna incita il padre Stefano a evitare toni troppo "tragici" e molte parti dello spettacolo strappano sincere risate. La biografia dei due uomini è evocata in scena attraverso canzoni e automobili possedute, avvenimenti significativi - il matrimonio, il primo bacio - e scelte esistenziali - conversioni religiose ovvero percorsi di studio. Parole e immagini accompagnate ovviamente dal movimento, che diviene un modo per dialogare e confrontarsi, per affrontare incomprensioni e questioni irrisolte e rafforzare e riplasma-re un rapporto. Gli esercizi cui i malati di Parkinson sono obbligati per non perdere la sensibilità e il controllo del proprio corpo divengono coreografia e drammaturgia, disegnando allo stesso tempo la storia personale dei due inediti performer e quella di un rapporto spesso conflittuale come quello fra padre e figlio. La danza e la leggerezza che essa consente sono mezzi per riflettere sulla vita e sulle relazioni, per ripensarle e modificarle. Uno spettacolo che è diario e album di ricordi; sfida al presente e allenamento al futuro; confronto intimo e individualistico ma anche condiviso ed esorcistico rito collettivo. Una celebrazione della vita, quella che è stata e quella che sarà, come suggerito dal finale, che anticipa le tappe dell'esistenza dei due fino al 2050 e oltre. La malattia non è che un accidente, un'occasione da sfruttare, come tutto quello che succede e inevitabilmente plasma l'identità. Una verità che coinvolge nel profondo il pubblico, ma sono lacrime che vengono dall'anima quelle suscitate da Giulio e

Stefano D'Anna: una commozione che non svanisce appena usciti dal teatro, ma scava a fondo. *Laura Bevione*

Quando Stravinskij è pop

LA SAGRA DELLA PRIMAVERA PAURA E DELIRIO A LAS VEGAS, coreografia e suoni di Cristina Rizzo. Musica di Igor Stravinskij. Luci di Carlo Cerri. Prod. Residenza creativa Summer Residencies, BRUXELLES - Teatro Era, PONTEDERA e altri partner.

IN TOURNÉE

Personalissima e sorprendente interpretazione di Cristina Rizzo della *Sagra*, ancora una cucitura fra la sua anima eversiva di artista a tutto tondo e di straordinaria danzatrice, tra le poche che sanno misurare e prendere le distanze dal tempo nefasto in cui viviamo. Con quella epidermide segnata dalla storia, dal punk, dal rock acido, la coreografa e danzatrice fiorentina affronta ancora un passaggio nel greto della cultura classica entro cui rivendicare un proprio afflato anarchico. Ed è lo spettacolo più estremo di questi ultimi dieci anni *La sagra della primavera paura e delirio a Las Vegas*, un solipsistico rovello dopo la variazione creata per i giovani del Balletto della Toscana di qualche tempo fa. Tornando a Stravinskij, dunque, e a un immaginario rituale e naturale, sinfonico ma con alcuni elementi rumorali, la Rizzo lavora sulla solitudine di un corpo multiplo, una partitura che amplifica la sua fisicità roteante e livida, una perfetta congiunzione fra arie, estensioni e oscillazioni del senso che deviano il nostro sguardo. Sembra alludere ma invece quel cruccio sulla percezione che va indagando la Rizzo è rivelatore di una resa, un magnifico omaggio all'idea dell'opera come estrema ricomposizione. Dentro il suono – che noi spettatori filtriamo da cuffie consegnateci all'inizio dello spettacolo – l'orchestrazione di Stravinskij si mescola a chitarre hawaiane e a eventi della natura, il suo movimento alberga perfettamente anche laddove sembra opporsi alla sincronicità della partitura, fino al *coupe de théâtre* finale, quando scorgiamo che anche lei ha ascoltato musica da auricolari, ma di tutt'altro segno sonoro, probabilmente pop rock, e che ci motiva nel chiederci di quale visione è fatto il suono, di quali suoni è costituita la nostra visione. *Paolo Ruffini*

Viaggio ai primordi del movimento

MEMENTO MORI, di Pascal Rambert. Regia di Pascal Rambert. Luci di Yves Godin. Musica di Alexandre Meyer. Con Elmer Bäck, Rasmus Slati, Anders Carlsson, Jakob Ohrman e Lorenzo De Angelis. Prod. Théâtre de GENNEVILLIERS Centre Dramatique National de Création Contemporaine. VIE FESTIVAL, MODENA.

Ci aveva colpiti, lo scorso anno, con *Clôture de l'amour*. A distanza di un anno, Pascal Rambert torna a Vie con un lavoro che spiazzava le aspettative del pubblico. Facendo a meno della parola per puntare all'immagine *tout court*, colta nel momento del suo farsi. Il presupposto è semplice. Fermare il movimento prima che questo abbia inizio. Dopo la quiete. Che, tradotto in altri termini, significa scavare a fondo nella storia dell'umanità, via via fino ai primordi, nell'inaccessibilità della forma, quando tutto è unico, indistinto e inconsapevole. O, viceversa, fino al limitare della morte, il buio. Di qui le sagome nude, piccoli istanti di perfezione nel nero senza fondo della scena, sollecitato dalla totale assenza di luci e di rumori. Di qui il baluginare di un passo, un gesto, un attimo prima di essere risucchiato dal niente. Fino alla rivelazione della luce, la conquista dell'identità e il conseguente incontro con l'altro. Rambert, indubbiamente, è bravo a tenere alta la tensione della pièce. La perfezione formale è la stessa ammirata un anno fa. La precisione dei movimenti, la cura della messa in scena ne sono il marchio di fabbrica riconosciuto. Qualcosa, tuttavia, manca all'impianto. Va bene l'assunto di partenza, ma lo sviluppo non convince. La stessa immagine finale, che sulla carta doveva condensare il senso riposto dell'opera, con quel grondare barocco di frutta, odori, l'impasto e la liquefazione dei corpi, pare troppo legata ai modelli, della Societas *in primis*, per risultare efficace. Nel passaggio dalla parola alla performance qualcosa, nell'ispirazione del regista, si perde. Sfumano i contorni, le idee si fanno labili. Ci attendiamo, per il futuro, uno scarto nuovo. Un'innovazione, più ispirata e sentita, magari fondendo i linguaggi. E, considerando il talento e il coraggio dimostrati da Rambert, è lecito dichiararsi ottimisti. *Roberto Rizzente*

MILANO/UOVO+DANAE

Coreografia come *performing art*

(M)IMOSA. *Twenty looks or Paris is burning at the Judson Church*, di e con Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Trajal Harrell, Marlene Monteiro Freitas. Prod. Vlovajob Pru, PARIGI. **LOVE WILL TEAR US APART**, coreografia di Saša Božić e Petra Hrašcanec. Con Petra Hrašcanec. Prod. De Facto, ZAGABRIA. **THIS IS NOT A LOVE STORY**, di Gunilla Heilborn. Con Johan Thelander e Kristiina Viiala. Prod. Gunilla Heilborn, GÖTEBORG. UOVO PERFORMING ARTS FESTIVAL, MILANO.

ME DA IGUAL/IL MILIONARIO, di Tony Clifton Circus. Con Nicola Danesi de Luca e Iacopo Fulgi. Prod. Tony Clifton Circus, ROMA. **ABSOLUTE HELBIGKEIT**, di e con Naoko Tanaka. Prod. Naoko Tanaka e Christine Peterges, BERLINO. **O'**, di e con Markus Popp/Oval e Naoko Tanaka. Prod. Markus Popp e Naoko Tanaka, BERLINO. DANAE FESTIVAL, MILANO.

Da qualche anno a questa parte, Uovo e Danae rappresentano, per i teatrali di casa nostra, un'occasione per allargare i confini della creatività. Ne sono un esempio queste edizioni, feconde d'intrecci con il cinema, la musica, l'avanspettacolo, la poesia, l'happening. Come spesso accade, tuttavia, il rapporto di queste arti col teatro rimane irrisolto.

Così, per fare un esempio, il problema dell'identità, sviscerato in *(M)imosa* dai coreografi Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Trajal Harrell, Marlene Monteiro Freitas, qui riuniti per la prima volta, è un'ottima occasione per fare il verso all'avanspettacolo, ribaltando ironicamente alcuni *must* del genere. Solo che tutto si traduce in un'antologia di assoli, canti, balli, anche interessanti, e ben curati tecnicamente, ma senza un'ispirazione che tenga insieme le fila. E la giovanissima Petra Hrašcanec, nell'assolo *Love will tear us apart*, è brava a rinnovare il repertorio della danza contemporanea, aprendolo al rock. Ma non riesce, tutto sommato, a elaborare un linguaggio consonante, limitandosi alla riproposizione degli schemi tipici di un ballo durante un concerto o in discoteca, esibiti come saggi e rivalizzati da qualche brano, questo sì, interessante, di repertorio. In *O'*, la coreografa giapponese Naoko Tanaka, qui in tandem col musicista elettronico Oval, conferma l'originalità di *Absolute Helligkeit*, prendendo a prestito le magie dell'arte visiva per guidare il pubblico in un viaggio immaginifico tra le ombre di oggetti di uso comune, rivelate da un sottile e calibratissimo gioco di luci. Ma senza nulla aggiungere, e anzi limitandosi all'enumerazione delle visioni, più per le ragioni del botteghino che per una reale necessità.

Diverso il discorso per Tony Clifton Circus. Restituendo l'happening al contesto che gli è proprio – il flusso della quotidianità, in questo caso via Sarpi –, il duo romano riesce a rinnovare il genere dall'interno, innestandovi precisi significati politici. Per esempio, dimostrando come tutti, anche per strada, siano disposti ad abbracciare un uomo in mutande, pur di ricevere in dono un biglietto della lotteria. Ma è soprattutto *This is not a love story* che mostra la strada da seguire. Mescolando la danza al *road movie* – tornano alla mente le atmosfere rarefatte di un Kaurismäki – la coreografa e regista svedese Gunilla Heilborn riesce a rendere tutto il vuoto, la superficialità e anche la problematicità delle relazioni umane, evocando un mondo impalpabile di pudori ed emozioni rattenute proprio nel momento in cui se ne allontana, lasciando trapelare, dai silenzi e le minuzie dei gesti ordinari, un *pathos* difficilmente esprimibile a parole, che avvince e affascina. **Roberto Rizzente**



Petra Hrašcanec in *Love will tear us apart*.

testi

INCANTATI parabola dei fratelli calciatori

di Marco Martinelli



Personaggi

Primo
Stefano
Palma
Madre

Bassa Romagna, fine secolo.

1. Prologo: ovvero Stefano sogna Palma che tiene un comizio, mentre lui e il fratello fanno a botte

C'è la tribunetta di un campo da calcio di periferia. Come quello del Sant'Alberto, per chi l'ha visto: ferro e cemento. Palma in alto, accanto a due trombe Rcf, microfono in una mano, bandierina gialla del calcio d'angolo nell'altra. La sventola, piano. In basso i fratelli, abbracciati, avvinghiati l'uno all'altro, muso contro muso. Fondale rosso cupofiamma. Si alzano le note lievi dell'Orfeo di Monteverdi. Primo, con un gesto violento, respinge Stefano verso la panchina posta in angolo. È il segnale: i due prendono a lottare, in controluce. La voce di Palma esce metallica dalle trombe Rcf.

PALMA - COS'È IL CALCIO?
IL CALCIO È SCONTRO FISICO
IL RESTO SONO BALLE
PRENDETE I RAGAZZINI A COVERCIANO
GLI INSEGNANO A PALLEGGIARE DI QUA DI LÀ
LA GABBIETTA LA NON GABBIETTA
TUTTE PATACCATE
DITEMI VOI SE DA COVERCIANO
È MAI USCITO UN GIOCATORE EH?
NESSUNO
AH MO IL CALCIO
NON È MICA IL CIRCO
T'È VOIA¹
IN CAMPO
NON CI VANNO MICA LE FOCHE AMMAESTRATE
IN CAMPO
CI VANNO QUELLI DISPOSTI
A DARLE
E A PRENDERLE

E IL FUTURO DEL CALCIO?
C'È CHI DICE CHE È IN AFRICA
CHI IN GIAPPONE
CHI IN AMERICA
A ME MI FANNO PAURA GLI AFRICANI
QUELLI SEMBRANO NOI
QUANDO ERAVAMO POVERI IN CANNA
E GIOCAVAMO PER LE STRADE CON UN PALLONAZZO
CHE SEMBRAVA UN COCOMERO
I GIAPPONESI FANNO IMPRESSIONE
COMPRANO I VECCHI TROMBONI COME ZICO
COSÌ COME COMPRANO I PALAZZI ANTICHI
A PARIGI E A FIRENZE
I GIAPPONESI
NON MI DANNO MICA AFFIDAMENTO
POI CI SONO GLI AMERICANI
MA COSA VUOI MAI

La Locandina

INCANTATI, di Marco Martinelli. Scene e costumi di Cosetta Gardini ed Ermanna Montanari. Regia di Marco Martinelli. Consulenza musicale di Michele Sambin. Luci e suono di Enrico Isola. Assistenza alla regia di Pietro Babina. Con Luigi Dadina (Primo), Maurizio Lupinelli (Stefano), Fiorenza Menni (Madre), Ermanna Montanari (Palma). Prod. Teatro delle Albe/Ravenna Teatro - Comune di Ravenna (1994).

Incantati ha debuttato l'8 aprile 1994 al Teatro Rasi di Ravenna. Ha vinto il Premio "Drammaturgia In/Finita" 1995, promosso dall'Università di Urbino e dal Teatro di Roma, ed è stato inserito nel volume *Teatro impuro* di Marco Martinelli, Danilo Montanari editore, Ravenna, 2006. Il Teatro delle Albe ha riallestito il testo in forma di "lettura scenica", con un cast rinnovato, e ha debuttato il 17 giugno 2012 nell'ambito della rassegna "Da vicino nessuno è normale" organizzata da Olinda, a Milano. In scena: Alessandro Argñani (Stefano), Luigi Dadina (Primo), Michela Marangoni (Palma), Laura Redaelli (Madre). Luci e suono di Fagio. Regia di Marco Martinelli.

GLI AMERICANI

A NEW YORK

C'È UNA RIVISTA DI CALCIO FEMMINILE CHE SI CHIAMA
WALTER ZENGA'S RIGHT BUTTOCK
LA CHIAPPA DESTRA DI WALTER ZENGA
COSA VUOI PRETENDERE DAGLI AMERICANI

IL CALCIO

L'È E PIO BEL ZUGH DE' MOND²
È DAVVERO IL PIÙ BELLO
È UN LAMPO
TE DEVI CAPIRE IN UN LAMPO
QUAL È LA COSA MIGLIORE DA FARE
CHE SEI LÌ
PRESSATO
CHE LA PALLA TI SGUSCIA VIA
E HAI VOGLIA DI CORRERLE DIETRO
È GIÀ DALL'ALTRA PARTE DEL CAMPO
È GIÀ DALL'ALTRA PARTE DEL CAMPO

I fratelli hanno smesso di lottare. Stefano si stende sulla tribuna. Primo va verso la sorella, impugna la bandierina a mezz'asta, interrompe lo sventolio sulle ultime note dell'Orfeo.

2. Discussione fraterna sull'arroganza di Molecola, sulla ferita di Stefano, sulla vendita del pulcino fantasista

PRIMO - (*Agli spettatori*) Ascoltate mia sorella, che se ne intende.
PALMA - Eh.

Palma ripone il microfono, si avvicina al fratello addormentato, mentre Primo va a piantare la bandierina in proscenio.

PALMA - Stefano! Stefano! L'à durmì a cve nench sta nòta. L'è du tri dè ch'e' fa accè...³

Palma si allontana.

PRIMO - (*Inginocchiato accanto alla bandierina del calcio d'an-*

golo, agli spettatori) Che poi... non siamo mica tutti della stessa idea. Non la vediamo mica tutti allo stesso modo. L'altro giorno, l'altro giorno sono qui, al campo, che guardo la partita... giocano gli Under... un ragazzino, Talamonti, salta l'avversario e si allunga sul fondo, cosa può fare sul fondo, ah non è mica Maradona, non può tirare da lì, allora lui ragiona e stringe al centro, così da avere lo specchio della porta davanti, può tirare a sinistra come a destra. Bravo ho gridato io, bravo, ha fatto la cosa giusta! Mocché... tre quattro lì davanti, allenatori come me, tra i quali Molecola, «Imbazel⁴ dovevi tirare prima!». Mo doveva tirare che, che c'aveva solo l'angolino lontano dove metterla, razza di invurniti!⁵ «Ah mo, intanto - dicono quelli - l'avversario ha recuperato». Ma santo dio... è un ragazzino, no? Ha ragionato e ha stretto al centro! No, a quelli lì non gli va bene. Perché? Eh? Perché?

Stefano nel frattempo si è svegliato.

STEFANO - Beh sei ancora lì?

PRIMO - Ancora lì cosa?

STEFANO - Ancora lì con la storia di Molecola.

PRIMO - Eh, perché te te la bevi come te l'ha raccontata Molecola.

Primo va a sedersi sulla panchina. Al collo ha un paio di scarpette da calcio nuove, attaccate dai lacci tenuti lunghi. Estrae dalle tasche una chiave, comincia ad avvitare i tacchetti delle scarpe. Ascolta e non ascolta.

STEFANO - Sicuro che me l'ha raccontata Molecola. (*Indica la posizione*). Scusa Primo... sono là... là... ho appena saltato l'avversario, sono là, solo, ho la porta spalancata davanti... e non devo tirare? Non devo tirare? Va là che io tiro, io.

PRIMO - Non ti ascolto neanche.

STEFANO - Ma perché non hai detto niente ieri in officina quando te l'ho chiesto?

PRIMO - Cosa dovevo dire, che appena Molecola ha aperto bocca te gli hai dato ragione?

STEFANO - Gli ho dato ragione perché ce l'aveva! (*Scende, si posiziona*). Sono qua, qua, ho fatto secco l'avversario, ho la porta spalancata davanti... Primo guardami, Primo, sono qua, Primo, guardami... (*sconsolato, fa per ritornare a sdraiarsi sulla tribunetta, poi di scatto si rivolge al fratello*) ... ma ieri in officina...

PRIMO - (*Grida*) Ho detto che non t'ascolto!

Silenzio. Primo riprende ad avvitare. Stefano si rivolge agli spettatori, chissà che quelli non lo ascoltino.

STEFANO - Ieri in officina... siamo due fabbri, abbiamo un'officina... Molecola mi racconta che Talamonti si è fatto recuperare in posizione favorevole davanti al portiere, come un pollo, e non gli devo dar ragione? Poi ho chiesto a lui cosa ne pensava e lui fa: siete due somari!

PRIMO - Perché, non è vero?

STEFANO - Ma no, scusa... sono qua, guardami... sono qua, ho dribblato l'avversario, la porta è spalancata lì davanti, e non devo tirare, non devo tirare?

PRIMO - U m' pè d' sugnè!⁶ Ma non è andata così!

STEFANO - Ma se non è andata così perché non hai detto niente ieri quando te l'ho chiesto?

PRIMO - Sé, adesso mi metto a fare le conferenze sul calcio in

officina, con tutta la gente che è lì a fare le ordinazioni io mi metto a discutere con te e con quell'altro inciciuito di Molecola!

STEFANO - Cosa sei, suonato? Eravamo solo noi tre, non c'era già nessuno!

PRIMO - (*Ironico*) Ah eravamo solo noi tre?

STEFANO - Io te e Molecola!

PRIMO - (*Furioso*) E dai con sto Molecola! A Molecola gli ho insegnato io a soffiarsi il naso e a giocare al pallone!

STEFANO - (*Ripete l'azione*) Primo sono qua... ho fatto secco l'avversario... mi trovo lo specchio della porta davanti...

PRIMO - (*Tra sé*) E attacca di nuovo.

STEFANO - Guardami Primo, guardami, sono qua, qua..

PRIMO - (*Si alza gridando, indica la posizione corretta a mezzo metro da Stefano*) Non sei lì, non sei lì, sei più in qua, sul fondo! Era qua Talamonti, perché non ascolti tuo fratello invece di dar retta a Molecola o al primo che passa! Prova a tirare di qua, se ci riesci!

Stefano ha finalmente capito.

STEFANO - Ah era lì?

Primo allarga le braccia.

STEFANO - Non era qua?

Primo si siede.

PRIMO - (*Tra sé*) U s' n'è 'dè...⁷

Primo riprende l'avvitamento dei tacchetti. Stefano torna a sdraiarsi sulla tribunetta.

PRIMO - Sei stato dal dottore?

STEFANO - Sì.

PRIMO - E cosa ha detto?

STEFANO - (*A bassa voce*) Secondo lui sono guarito...

PRIMO - Cosa? Parla forte!

STEFANO - Ha detto che sono guarito.

PRIMO - Allora domenica giochi. O no?

STEFANO - (*A bassa voce*) Non lo so, dipende...

PRIMO - Ma parla forte, vigliaca dla miséria!⁸

STEFANO - Non lo so, il dottore non m'ha detto se proprio proprio...

PRIMO - Il dottore non t'ha detto se proprio proprio puoi giocare o no?

STEFANO - No, Primo, no, il dottore ha detto che posso giocare.

PRIMO - Alóra? Dov'è il problema?

STEFANO - Non lo so... non lo so... la notte mi sveglio che mi manca l'aria.

Si avvicina al fratello, si tocca l'inguine.

STEFANO - Te la faccio vedere?

PRIMO - Mi fai vedere cosa?

STEFANO - La ferita. La ferita... la vuoi vedere?

PRIMO - Voglio vedere che, ma lascia stare!

STEFANO - (*Si slaccia la cinghia dei pantaloni*) E invece te la faccio vedere...

PRIMO - Sta fermo ti dico!

STEFANO - Stanotte la volevi vedere!

PRIMO - Cosa stai dicendo?

STEFANO - Stanotte ho sognato te e Palma che gridavate: in coro te lo chiediamo, faccela vedere, faccela vedere!

PRIMO - Ma faccela vedere che?

STEFANO - Volevate vedere la mia ferita!

C'è un contenitore di bottiglie vuoto, sulla tribunetta. Stefano se lo mette in testa.

STEFANO - Io c'avevo la corona di ferro sulla testa, c'avevo la corona sugli occhi, ma ci vedevo lo stesso, e te e Palma mi trattavate come un re, mi mettevate le mani sulla ferita, erano calde le vostre mani, caldissime, e Palma che mi sussurrava all'orecchio, Maestà, ce le avete ancora le mestruazioni? E le scoregge nel cervello, mi dicevi te, le scoregge nel cervello anche quelle ce le avete ancora?

PRIMO - A me mi sa che ce le hai sul serio te, le scoregge nel cervello!

STEFANO - (*Togliendosi il contenitore dalla testa*) Primo guardami, Primo ascoltami, Primo io quel bestione del Galeata, quel bestione del Galeata, quel centravanti che mi è entrato addosso me lo sogno tutte le notti, me lo vedo arrivare addosso quel nove alto come una montagna, non faccio in tempo a scansarmi che lui mi entra duro e mi colpisce tra le gambe, perché è entrato duro, dai, c'eri anche te, non puoi dire di no!

PRIMO - Duro... è entrato normale!

STEFANO - E invece no, l'ha fatto apposta! E anche i tifosi del Galeata me li sogno, là in quel campo attaccato alla roccia, sembrava una prigioniera, i tifosi che mi gridano dalla tribuna ehi numero due tci tot nês tci tot nês!⁹ E il bestione del Galeata che mi entra dentro e mi provoca la ferita, e la ferita diventa rossa come un ferro, come un ferro rovente, solo lei fa luce e tutto attorno è buio. E quel bestione Primo... ha la tua faccia, ha la tua faccia Primo, sei te che mi arrivi addosso tutte le notti!

Primo lo manda a quel paese e avvita i suoi tacchetti, Stefano gli salta addosso.

PRIMO - (*Esterrefatto, lo allontana con uno spintone*) Mo 's a sit imbariègh? Mo 's ét magnê? 'S ét magnê?¹⁰

STEFANO - (*Si riallaccia la cinghia dei pantaloni, torna a sdraiarsi sulla tribuna*) Che poi non si vede niente. Perché la pelle, fuori, sembra guarita.

Si sente la voce della sorella, «va bene, va bene, glielo dico subito». A chi starà parlando?

PALMA - (*Entrando sorridente*) Primo... Primo...

PRIMO - A te ti ci vuole una donna. Da quant'è che non ti sfoghi, eh? Quant'è che non ti dai una bella sfogata?

STEFANO - Senti chi parla.

PRIMO - Senti chi parla con chi? Io ho i miei giri, non credere mica.

PALMA - Siete sempre lì a parlare di donne. Sarebbe ora che ve ne trovaste una. (*Silenzio*). Primo, hai sentito cosa ha detto Molecola?

Primo si irrigidisce.

PRIMO - No! No! No! Non ho sentito cosa ha detto Molecola, avanti, sono curioso, non vedo l'ora di sapere cosa ha detto Molecola!

PALMA - (*A Stefano*) Ho detto qualcosa che non va? (*A Primo*). Era

una cosa importante, ma se te non ti interessa...

PRIMO - Non mi interessa? Molecola ha detto una cosa importante e a me non mi interessa? Ma vorrai scherzare!

PALMA - (*Eitante*) Ha telefonato Bellettini... il direttore sportivo del Tropical... ha detto se lo richiami...

PRIMO - Ah... Bellettini...

PALMA - Eh!

PRIMO - Sei sicura sicura? Te l'ha detto...

PALMA - Molecola!

Palma si avvicina a Stefano.

PALMA - E te... hai dormito qui? (*Stefano non risponde, mette la testa in grembo alla sorella. Primo li guarda di sottocchi*). Hai dormito qui, al freddo, tutta la notte? (*Stefano non risponde*). Òs-ci. T'aciaré pu insticli!¹¹ (*Gli siede vicino, gli accarezza la testa*). Cosa fai, giochi domenica? (*Stefano non risponde*). Cosa fa, gioca domenica?

PRIMO - A n'e' so...¹²

PALMA - Non sta ancora bene?

PRIMO - A n'e' so.

PALMA - Le medicine le ha prese?

PRIMO - A n'e' so!

PALMA - Ma il dottore, il dottore cosa ha detto?

PRIMO - Beh ma lo domandi a me? Mo chiedilo con lui!

STEFANO - Palma... è entrato duro, dai, c'eri anche te, non puoi dir di no...

PALMA - Adesso poi, duro... è entrato normale... a vedere da fuori non sembrava niente di speciale...voglio dire, non c'era cattiveria.

Primo scuote la testa.

STEFANO - (*Ad alta voce*) Sarà perché sono un fuori quota?

Primo esplode.

PRIMO - Un fuori quota? Ma te te ti sei proprio rincoglionito? Ma non dire pataccate, un fuori quota!

STEFANO - Ohi Primo, ho passato i trent'anni da un pezzettino, non è che posso più...

PRIMO - (*Grida*) Tira fuori i maroni!

Silenzio teso, Palma preoccupata.

PRIMO - Un fuori quota! C'è Spadoni del Cervia che c'ha quarantanni, ma ha del carattere che morsa ancora nel ferro! Che chi ne ha diciotto o venti fa fatica a stargli dietro.

PALMA - Primo c'ha ragione: cosa vai a tirar fuori la storia del fuori quota che sono già cinque anni che sei fuori quota, e non ti era mai successo niente? Dà retta a me: te riprovaci. Domenica ti fai mettere in panchina, stai tranquillo, non ti agiti, e Primo ti fa salire nel secondo tempo.

PRIMO - Nel secondo...

PALMA - Ah mo cosa credi, quando c'ho le mestruazioni io soffro come un cane, ma le cose le faccio pure lo stesso, non vengo già a lamentarmi con voi. T'é voia¹³ se tutte le volte che mi cola giù il sangue si dovesse fermare il mondo!

Nessun cenno di reazione.

PALMA - Alóra... quella telefonata?

PRIMO - Alóra cosa?

PALMA - Ah, tci curiós!¹⁴ Quant'era che l'aspettavi? Non ti si stava vicino, non ti si stava! Almeno dicci di cosa si tratta. (*Primo scuote la testa*). Non ce lo vuoi dire?

PRIMO - (*Un gran sospiro*) Vendiamo Casadio.

Palma e Stefano sconcertati.

PALMA - Luca...

STEFANO - Luca? Luca Casadio?

Primo annuisce. I fratelli scendono di slancio dalla tribunetta.

STEFANO - Cosa sei, fuori? Come ti è venuto in mente di vendere Casadio?

PALMA - Stefano c'ha ragione, come ha fatto a saltarti in testa una roba simile?

PRIMO - Posso spiegare? Posso spiegare?

PALMA - Spiega.

PRIMO - Dieci giorni fa sono venuti due osservatori di una squadra di A.

STEFANO - Chi? Quale squadra?

PALMA - Quali osservatori?

PRIMO - Me li ha mandati Bellettini.

PALMA - (*Che pensa di aver capito, non si sa cosa*) Ah, il direttore del Tropical!

PRIMO - Hanno visto l'allenamento, intanto prendevano giù appunti. Luca andava col pallone tra i piedi che volava.

STEFANO - E io perché non c'ero?

PRIMO - E che cazzo ne so! Sarai stato dal dottore!

PALMA - (*Rude*) Mo sé, va ' là, t'cirta da e' dutor, stà bon!¹⁵

PRIMO - È stato Bellettini a dirglielo a quelli là di Luca...

PALMA - Ho capito!

PRIMO - Quelli si sono presi su e sono venuti a vedere con i loro occhi. Sembravano impazziti. Hanno parlato con me e hanno cominciato a sparare delle cifre... (*Primo mette le mani avanti*). Io non ho detto niente, ho detto che ci avrei pensato. Ma potremo farci tanti di quei soldi da cambiare la faccia alla società, lo volete capire?

PALMA - (*Scettica*) Sé, adès¹⁶ anche rifare il campo!

PRIMO - Sì, sì, anche rifare il campo.

PALMA - Beh ma... dici sul serio?

PRIMO - Eh, dico sul serio.

PALMA - Non ci posso credere. È la volta che questo deserto diventa un campo come si deve, verde come l'Olimpico! Perché il modo c'è, basta avere i soldi. (*Primo annuisce*). Io mi vergogno tutte le volte che giochiamo in casa. Lo so, lo so che non siamo gli unici, che ce ne sono tanti di campi ridotti così, ma quando arrivano quelli del Marina, tanto per non fare nomi, e dagli spogliatoi cominciano a gridare: incù a j aven da zughê int e' Sahara...¹⁷ a me mi prende un nervoso! (*Decisa*). Va là va là, vendiamolo subito Casadio, vendiamolo subito.

Questa volta è Stefano che esplode.

STEFANO - Ma cosa siete, invurniti? Non ha ancora nove anni, li compie tra un mese!

Primo e Palma si guardano. Cosa gli è preso, a quello?

PRIMO - (*A Stefano*) E alóra?

PALMA - (*A Stefano*) E alóra?

PRIMO - Non si possono più vendere i pulcini? Cos'è sta novità?

STEFANO - (*S'incaglia, balbetta*) Ma... ma... non si tratta di questo, Primo... è che Luca... Luca è un fenomeno che se lo vendi adesso raccatti una miseria! (*Primo freme, Palma gli fa segno di star calmo*). No, ho capito, magari ti daranno più di una miseria va bene va bene questo te lo concedo, che poi li devi vedere prima i soldi perché Primo questi sono professionisti, questi ti inchiappettano come far conto di ridere!

PRIMO - Ah perché secondo te io sono uno che va in giro a farsi inchiappettare?

STEFANO - Ma no, cos' hai capito?

PRIMO - (*Fuori di sé*) Ho capito, ho capito benissimo, tu mi prendi per uno che facilmente se lo piglia in quel posto.

PALMA - Mo nò Primo, t'an é capì...¹⁸

STEFANO - Quelli sono professionisti, ti imbarbagliano. E se poi ci ritroviamo che Luca ce lo hanno soffiato, eh? Restiamo tutti con il culo per terra!

PALMA - Ah no, questo non va mica bene!

STEFANO - (*Tira la sorella dalla sua*) Invece io ti dico Palma, ascoltami, Luca lo teniamo con noi fino agli Under fino alla Primavera e quando è un calciatore fatto allora sì che lo vendiamo e ci facciamo una fortuna, eh, cosa ne dici?

Stefano ha concluso tutto d'un fiato. Palma non sa che dire, prende tempo, aspetta che il presidente si pronunci.

PRIMO - Fino agli Under? (*Guarda la sorella*). Dis èn?¹⁹ Aspettare altri dieci anni?

STEFANO - Eh.

PRIMO - E se muore? (*È vero. E se muore? Palma gli dà ragione, Stefano rassegnato torna a stendersi sulla tribuna*). Se gli capita un incidente e si rompe una gamba che non torna più normale? E se questo tra qualche anno cambia idea e comincia a drogarsi? Ah mo ci vuol niente, niente! L'hai pur visto il figlio di Bettoli com'è finito.

PALMA - È puraz, u n's'pö gvardê...²⁰

PRIMO - Te gli parli, lui ti guarda con quegli occhi da zombi, e il braccio che sembra un emmenthal a forza di punture...

PALMA - Ma se solo si innamora! Se ti perde la testa dietro una sottana e ti finisce all'estero, ma chi lo piglia più?

PRIMO - No, troppo rischioso. E poi c'è il cartellino che scade tra una settimana, bisogna che i genitori vengano a firmare per un altro anno.

PALMA - Gli vuoi dire della squadra di A?

PRIMO - Sei matta? Perché si montino la testa? Prima firmano per un altro anno, poi... poi... gli parlerò.

STEFANO - Spiegate una cosa, l'ultima: perché dobbiamo venderlo?

PRIMO - E insiste.

PALMA - Ah mo insomma, Stefano, quanto la fai lunga! Cosa c'ha di speciale questo Casadio che non lo si può vendere, sentiamo.

STEFANO - Io Casadio non lo voglio vendere, non lo voglio vendere non lo voglio vendere! E non lo voglio vendere! E se lo vendete, smetto di allenare i pulcini, va bene? E smetto anche di giocare, va bene?

I fratelli non danno peso alle minacce. Primo si alza e fa per andarsene.

PRIMO - La mamma è quella moretta coi capelli corti che lo viene a prendere dopo l'allenamento?

PALMA - A n'è so...²¹

PRIMO - E il padre chi è?

STEFANO - (*Grida in faccia a Primo*) Io! Sono io l'allenatore dei pulcini, o no? Dovrai pur chiederlo il mio parere, o no? Sono io che ho convinto Luca a giocare da noi, sono io che l'ho portato qui!

PRIMO - (*Calmo*) Sé... e alóra? Io sono il presidente, fine del discorso.

E se ne va.

PALMA - Fine del discorso. (*Fa per andarsene, si ferma, punta un dito contro Stefano*). Se hai la febbre, mettili la supposta.

Immobili, il buio se li porta via. Solo il fondo cupofiamma brilla. Ancora Monteverdi, Prologo dell'Orfeo, Dal mio Permesso amato.

3. Avvertenza dell'autore

Stefano si toglie pantaloni e giubbotto: in calzoncini e maglietta, tenuta da calciatore, si spalma con veemenza l'olio canforato sulle gambe. Palma prende uno straccio e va a spolverare le trombe, più alte di lei, Palma si alza in punta di piedi, appena appena ce la fa. Dalle trombe dell'altoparlante esce la voce padana dell'autore.

VOCE DELL'AUTORE - A questo punto, l'autore della parabola desidera mettervi a parte di un suo timore. Dato che il mondo si divide in credenti appassionati di calcio e in atei cui del calcio non interessa niente, l'autore teme che entrambe le categorie siano svantaggiate nel seguire questa storia, i primi perché sanno troppo, i secondi perché sanno troppo poco. Dato che una terza categoria non esiste, l'autore confida che chi sa dimentichi quello che sa, e chi non sa niente dimentichi quello che non sa. Questa non è una storiella sul calcio, ma sulle ferite!

Palma sputa sullo straccio e lo passa con foga sulle trombe.

4. Palma allena i pulcini

Stefano si siede sulla panchina, lo sguardo perso. Palma scende di slancio dalla tribunetta, e con lo straccio in mano grida verso il fuori quinta, là dove giocano i pulcini. Un taglio di luce li illumina entrambi.

PALMA - Avanti incantati, passatela quella palla... non cinci-schiare Angelo, dalla via, dalla via. (*Al fratello*). Ma te cosa gli insegni a sti bambini? Sono lì, imbambolati, che si guardano in giro. (*Grida*). Ragiona Salvatore ragiona, cosa sei, mongolo? A sinistra, a sinistra, c'hai tutto il campo libero... oh, finalmente l'ha data. (*Al fratello*). Che poi anche Luca in mezzo a quei polli non può mica fare i miracoli. Sabato il Red Horse ce le ha suonate dieci a uno: va bene che all'inizio Luca ti ha fatto una rovesciata che l'allenatore avversario e tutta la panchina si sono alzati in piedi per applaudire, ma dopo gli applausi ce ne hanno rifilate altre dieci! Mi ascolti? Oh, mi ascolti? (*Prende l'olio canforato, lo spalma sulle gambe del fratello. Agli spettatori*). Stefa-

no si è incaponito che non vuol vendere Casadio, dice che vendere i bambini non è una bella cosa: ma per chi c'ha preso, ha gridato Primo, per degli zingari, che vendono i bambini a chissachì? Ma ragiona, gli ho detto io, ragiona, in Bosnia ne hanno ammazzati trentamila di bambini, quelle sì, che sono disgrazie! Mentre il nostro Luca andrà solo a stare meglio! Va beh... ieri sono andata dalla mamma di Casadio, lavora a mezza giornata in una macelleria dietro il porto, ho capito che tira avanti come può. Il padre, non c'è: quello ha bagnato il biscotto nel cappuccino una volta, e chi s'è visto s'è visto! Tutti uguali gli uomini. Io gli ho fatto capire che Luca c'ha i piedi d'oro, che io in quindic'anni e più che vedo giocare al calcio io dei piedi così non li ho mai visti, e lei mi sembrava, come dire, sorpresa! Allora il mio Luca può diventare un Baggio un Maradona, mo sicuro gli ho risposto io, tuo figlio nella vita può avere il successo di un Maradona! Adesso... magari Maradona non è proprio l'esempio giusto... con tutto quello che ha passato! Però se io c'avessi un figlio come il tuo, che non ce l'ho, ma se ce lo avessi, saprei cosa fare, lo aiuterei a diventare un campione, perché lui i mezzi, i mezzi tecnici intendo, ce li ha, allora tocca a noi, a te mamma e a noi società d'origine, di assumerci la nostra parte di responsabilità. (*Grida fuori quinta*). Salvatore cosa fai lì per terra? Ti credi d'essere in spiaggia? Alzati, su, vedi un po' se riesci a fare il primo goal della tua carriera! Attenti al fuorigioco Cristo Santo attenti al fuorigioco! (*Agli spettatori*). Alla fine a me sembra che ha capito... anche se quando ero giù per le scale mi ha richiamato, ha farfugliato qualcosa... domani scade il cartellino e lei viene qui, al campo, a rinnovarlo. (*In quinta*). E quello lì chi è? Stefano, vieni a vedere. (*Grida*). Arbitro controlla il cartellino del 13! Fata bes-cia...²² ti sembra che quello lì fa le elementari? No, quello lì fa l'istituto tecnico, altro che elementari, quello è iscritto all'Università! Arbitro, lo controlliamo sto 13? Ah no? Tutto regolare? Ma che ti venga un colpo!

Il taglio di luce scompare. Buio.

5. La madre si incanta, e non firma

Sulla panchina la madre, una figurina esile. In piedi Primo, cartellina sottobraccio. Sorridente.

PRIMO - Allora Lei... è la mamma di Luca... sì... oh, è bravissimo Luca, Luca è bravissimo: è un fantasista! Bambini come lui non ce ne sono, glielo possiamo assicurare tutti...

Entra Palma, con una torta in mano.

PRIMO - Non è vero che quel bambino è un fenomeno?

PALMA - Ah sì, è bravissimo, è bravissimo. È come Mozart e Beethoven, che quando erano piccoli incantavano la gente col pianoforte! Solo che loro adoperavano le mani, Luca invece adoperava i piedi.

Primo annuisce, Palma si siede accanto alla madre. Arriva Stefano.

PRIMO - Stefano... Stefano è l'allenatore di Luca.

MADRE - (*Sorride*) Lo so, lo so, Luca me ne parla sempre.

STEFANO - (*Le prende le mani, la fissa*) Io gli voglio molto bene a Luca. Sì, sì... certe volte vado a prenderlo dopo la scuola, lo por-

to in officina da noi prima di riaccomparlo a casa, gli faccio vedere come si lavora il ferro, gli piacciono molto il rosso, il rosso del ferro rovente, e le scintille che fa il flessibile. S'incanta a guardarli. Gliel'ha detto?

MADRE - Sì.

STEFANO - (*Le punta il dito contro*) E Lei... gli vuole bene a Luca?

PALMA - Beh ma Stefano cosa dici, sicuro che gli vuole bene, è la sua mamma. (*Scioglie le mani intrecciate di Stefano e della madre, poi offre la torta fatta in casa*). Ne vuoi? L'ho fatta ieri ma è ancora buona...

MADRE - Ne prendo una fetta, grazie.

Primo fa segno al fratello di star seduto e tranquillo.

PALMA - (*A Primo*) Ne vuoi?

PRIMO - (*Non ne vuole, poi sottovoce*) Gli hai parlato?

PALMA - Sì!

PRIMO - Gli hai chiesto del cartellino?

PALMA - Eh no. Chi è il presidente qui dentro? Toccherà pure a te parlarci come si deve! Cvaiombri...²³ (*A Stefano*). Stefano, prendi la fetta più grande.

Silenzio. Primo si siede accanto alla madre. Si concentra. Poi parte in quarta.

PRIMO - Allora senta Signora ci sono due tipi di cartellini, il cartellino rosa e il cartellino giallo, il cartellino rosa è annuale e quello di Luca scade oggi e andrebbe rinnovato, mentre il cartellino giallo è pluriennale, non dico a vita, no, ma insomma... però il cartellino giallo vale solo dai 14 anni in su, mi sono spiegato, ma a quello penseremo più avanti, poi c'è anche il modulo verde, per il trasferimento alle altre società...

PALMA - Sì Primo, ma quello cosa c'entra...

PRIMO - È vero... non vorrei fargli della confusione... perché il futuro di Luca è importante, e Lei che è la madre e noi che siamo la società che calcisticamente l'ha fatto nascere a quel futuro dobbiamo pensare.

Una pausa. La madre sorride, anche Palma e Primo.

PRIMO - Il bambino è un piccolo capitale... insomma, senza esagerare... bisogna che facciamo le cose per bene. Lei... cosa dice?

Silenzio. Attesa.

MADRE - (*Esita*) Sì...

PRIMO - Sì?

MADRE - Sì... sì a me va bene...

PRIMO - Ah, benissimo... (*porgendole il cartellino da firmare*) ... ecco Signora...

MADRE - (*Voltata verso Palma, non si accorge del cartellino*) A me va bene... ecco non sono... voglio dire è strano non avrei mai pensato, perché poi io di calcio non capisco niente, non mi sono mai interessata, quando ero piccola mio fratello aveva una gran passione per le figurine, sa, quelle Panini...

PALMA - Eh, le Panini, le facevamo anche noi, ce le scambiavamo!

MADRE - Se le teneva tutte per sé, non me le faceva mai vedere, c'aveva la soffitta piena, e io ero come gelosa, non tanto per le figurine ma per mio fratello, perché era il più coccolato, a parole era-

vamo trattati uguali, solo a parole però, io lo sentivo che a lui i miei volevano più bene, e mica solo i miei, anche gli zii, i parenti, tutti, o forse no, mi sbaglio, sono passati tanti anni, è che lo ritenevano più intelligente, ecco tutto, e guarda tuo fratello come va bene a scuola, e guarda lui che è il primo della classe, e ogni cosa che faceva la faceva bene, per esempio io avevo cominciato a prendere lezioni di pianoforte, e andavo benino, un giorno lui mi disse che avrebbe cominciato a studiarlo anche lui, allora io smisi subito, perché lui l'avrebbe sicuramente suonato meglio di me, ne ero sicura, ne sono sicura ancora oggi, e per questo all'inizio non volevo neanche che Luca cominciasse a giocare... e adesso... non so... cos'è che voleva sapere?

Primo ha seguito attentamente insieme alla sorella il ciondolare di quella testa.

PRIMO - Ecco, io volevo solo chiederle...

MADRE - Ah sì, se sono d'accordo a firmare il cartellino giallo?

PRIMO - Rosa, Signora, il cartellino rosa...

MADRE - Ah sì, sì, perché il cartellino giallo è quello che vale più anni ho capito sì ho capito...

PALMA - (*Rassicurante*) Ma certo che hai capito...

MADRE - Sì, ho capito, sì.

PRIMO - Sì sì cosa?

Silenzio.

MADRE - Ma poi cosa succede... lo decidiamo insieme, è questo che vuol dire? (*A Palma*). Io non ho pensato che era una cosa importante quando l'anno scorso Luca mi ha portato quel foglio da firmare e quel cartellino giallo e ha detto mamma devi firmare...

PRIMO - (*Spazientito*) Le avrà portato il cartellino rosa!

PALMA - Mo Primo l'è l'istes, giallo rosa...²⁴

PRIMO - Eh, Primo Primo...

MADRE - Ah sì... io mi confondo...

PALMA - Ma non è niente... capita...

MADRE - Quello rosa l'anno scorso, quello rosa io gliel'ho firmato come gli firmo le pagelle che mi porta da scuola.

Silenzio.

MADRE - Luca non va benissimo a scuola...

PALMA - Ah no?

Primo cede. Capisce che deve pazientare, ripone i documenti, incrocia le braccia e si dispone a un faticoso ascolto.

MADRE - Ha già ripetuto la prima, ha dei problemi in italiano, che poi è un bambino molto chiuso, e io non riesco a farlo parlare più di tanto, anche con me sapete non riesce a parlare, sta davanti alla televisione e non dice niente, la sua maestra invece mi ha detto che in certi momenti si scatena, parla a raffica, parla parla parla che non lo tengono, si mette a gridare che non sembra più lui, oppure canta, va sul balcone e comincia a cantare a squarciagola, diventa tutto rosso paonazzo, è un po' stonato Luca ma lui canta lo stesso...

PALMA - (*Partecipe*) È un bambino...

MADRE - Allora vengono fuori i vicini dagli altri balconi, tutti i vicini, perché noi stiamo in un grattacielo che davanti ha un

altro grattacielo, e anche dietro ha un altro grattacielo, tutti i vicini vengono al balcone ad ascoltarlo quando canta, alcuni applaudono, altri gli gridano di smetterla.

PALMA - (*Sdegnata*) Che antipatici!

MADRE - Quando era piccolo tirava giù i giocattoli dal balcone, un pomeriggio venne il portiere a dirmi «Signora Signora suo figlio butta i giochi dall'ottavo piano, rischia di fare male a qualcuno», io sono corsa in terrazzo e lui era lì con il cavallo a dondolo che non riusciva a scaraventarlo di sotto, «Mamma Mamma mi aiuti che questo è troppo grande?» Io... non lo so cosa fa quando vado a lavorare, come faccio a stargli dietro, i soldi per una ragazza che me lo badi non ce li ho, certi pomeriggi viene a fare allenamento da voi, ma gli altri giorni.. gli altri giorni... gli altri giorni avrà degli amici e con questi amici andrà in giro...

PALMA - Ma sicuro, gli altri giorni avrà degli amici e con questi amici andrà in giro, è un bambino, non è vero Primo?

Silenzio. Palma ha ascoltato come si ascolta un parente. Primo è esausto.

PRIMO - E allora?

MADRE - Sì?

PRIMO - Rispetto al cartellino di cui le stavo parlando...

MADRE - Ecco... devo firmare oggi, sì? Proprio oggi? (*Primo annuisce*). Perché io ci dovrei pensare... me lo date un po' di tempo per pensare?

PALMA - Ma sicuro che ti diamo un po' di tempo!

PRIMO - (*Preoccupato*) Un po' di tempo... quanto?

MADRE - Mah... non so... (*i fratelli pendono da quelle labbra*) ... due... tre... minuti... ci penso e poi vi dico...

Primo non ne può più.

PALMA - Ma pensaci, pensaci, anche cinque sei, sei sette, otto, nove, pensaci anche dieci minuti se vuoi, che fretta c'è?

PRIMO - Nessuna, nessuna.

PALMA - Intanto prendi un'altra fetta di torta, non fare mica complimenti. (*Sorridendo al fratello*). Te ne vuoi? (*Non ne vuole. Stefano invece, che ha osservato tutto quello che è successo finora senza apparente interesse, scende di slancio dalla tribuna, prende due fette, le divora, si porta via l'intero vassoio. A Primo*). Cos'è, non ti piacciono più le mie torte? A ne so... non le faccio più buone? (*Alla madre*). Prima era lui che me le chiedeva sempre, adesso ... guarda che se non ti piace non sei mica costretta...

MADRE - (*A bocca piena*) Mi piace... mi piace...

STEFANO - Buona buona... buonissima...

Silenzio. La madre mangia e pensa. Primo va su e giù, Palma gli fa cenno di stare calmo.

PALMA - (*Rompendo il silenzio, sorridente*) E così...

Ancora silenzio. Ancora. Poi, finalmente...

MADRE - (*Sorridente, decisa*) Sì...

PRIMO - Sì?

PALMA - Sì sì...

MADRE - Firmo adesso?

PRIMO - Facciamo in un attimo.

AUTOPRESENTAZIONE

Incantati tra un secolo e l'altro

Ho scritto e messo in scena *Incantati* nel 1994. Avevo in mente il calcio della mia infanzia, era quella vita "incantata" che volevo ritrovare: quello spicchio di prato verde tra il cemento, il piacere del corpo in corsa, il sudore, il sole, il cielo azzurro, la gioia del gioco e dell'amicizia. Ma poi, lavorando con le Albe, e inventandoci una storia ambientata nei campetti di calcio della periferia romagnola, veniva fuori come l'infanzia in quel fine secolo era spesso stravolta: nelle ossessioni del successo esibite dai genitori, nel "tatticismo" para-professionistico di certi allenatori applicato a chi ancora andava alle scuole elementari, nell'attenzione morbosa al denaro. Un mondo non più incantato, ma messo all'incanto: in vendita.

E mentre noi lavoravamo alla "parabola dei fratelli calciatori", sulle macerie del sistema dei partiti avanzava il "nuovo" di Arcore: calcio e televisioni, mito e arroganza della ricchezza. Faceva venire i brividi, quella "New Fantasy", così vecchia e stantia, così orribile, anche se riverniciata dal sorrisetto dell'imbonitore, nel suo disprezzo per l'umano e le sue ferite. E allora scattò come un cortocircuito tra il sogno dell'infanzia e l'Italia che credeva di uscire dalla palude della corruzione politica: me lo fece notare un amico critico, Nico Garrone, quando mi disse al debutto: «Ma il posto di lavoro promesso alla madre di Luca da Bellettini è l'equivalente del milione di posti di lavoro di Berlusconi!». Non ci avevo pensato, nello scrivere *Incantati*. O forse sì, ci pensiamo anche quando non ci pensiamo. Le ombre delle cose fluiscono sulla scena anche quando noi non lo decidiamo: è soprattutto quando noi smettiamo di decidere, che comincia la poesia. La madre di Luca ci crede, a Bellettini: e gli italiani hanno creduto a Berlusconi, e ancora ci credono, anche se sono passati vent'anni, anche se le promesse non sono state mantenute. Anche se le menzogne ci hanno divorato, come belve feroci. «Non c'è mica speranza», dice Palma guardando il suo campetto ridotto a deserto. Pare di no.

Per questo nel 2012 abbiamo pensato di riprendere *Incantati* in forma di "lettura scenica": quella storia di sconfitte e di illusioni, di bambini rubati e di piccole truffe, ci riguarda ancora oggi. Strano destino, quello della mia scrittura con le Albe, della mia vita con le Albe: comporre storie malinconiche e disincantate, o tragiche come l'ultimo *Pantani*, in cui la Nazione italiana che ci disgusta è ancora quella là, immutabile, segnata dal fascismo come "autobiografia" (Gobetti); e nello stesso tempo vagabondare furiosamente e senza requie in giro per la penisola, da Milano a Scampia a Lamezia Terme, a "giocare" il teatro con i bambini e gli adolescenti, con i tanti Luca che vogliono correre con noi sul campetto della *non-scuola*. Nero dell'orizzonte, azzurrità della speranza bambina. **Marco Martinelli**



Primo torna a sedersi accanto alla madre.

PRIMO - Ecco Signora, qui c'è il cartellino, ma la sua firma va anche su quest'altro foglio... stia bene attenta: fino a 12 anni potremo fare solo un rinnovo annuale, mentre a 12 scatterà un biennio, dai 12 ai 14, e a 14 si potrà fare il vincolo a vita, allora questo annuale è sufficiente che io lo mando alla Lega Calcio qui in città mentre per il cartellino giallo dovremo spedire tutto alla Federazione Nazionale...

PALMA - (*Ruvida*) Primo, lascia stare, alla Signora queste storie non interessano!

PRIMO - Come non gli interessano?

PALMA - No non gli interessano proprio!

PRIMO - Io volevo solo dire che le cose vanno fatte a puntino per non avere dopo delle brutte sorprese!

PALMA - E io ho detto il contrario? Ho solo detto che alla Signora queste cose non interessano!

PRIMO - Va beh... io volevo solo dire questo...

PALMA - (*Sospirando*) Basta ch'la firma...²⁵

PRIMO - Ecco Signora, deve firmare lì... dove c'è la ics...

Le porge penna e cartellino. La madre, penna in mano e sguardo sul cartellino, si incanta. Resta ferma, lo sguardo perso. Primo non s'è accorto di nulla.

PRIMO - Perché Lei, Lei non può neanche immaginarselo, ma quei signori di Roma, quelli della Federazione...

PALMA - Mo Primo par piasé!²⁶

PRIMO - ...quando si tratta di riempirsi la bocca di parole non si fanno pregare, ma se c'è da tirare la carretta c'andiamo sempre di mezzo noi...

PALMA - E' pompa, pompa...²⁷

PRIMO - E non sto a raccontargli quel che è successo al Cattolica due settimane fa...

PALMA - Par furtona!²⁸

PRIMO - ...perché la farei un po' troppo lunga, ma ce ne sarebbero di situazioni da raccontare, ce ne sarebbero...

PALMA - Tot' la su vita...²⁹

Silenzio. Primo si rende conto che qualcosa non va. Guarda la sorella. Occhiate tra i due. Che fare? Lasciare che si riprenda da sola? Provare a dirle qualcosa?

PRIMO - (*Sussurra*) Signora... Signora...

MADRE - (*Guarda Primo, guarda Palma, si alza*) Scusami Palma, scusatemi... mi sono ricordata che devo passare dalla macelleria, mi aspettano, se non ci vado il principale poi si fa sentire, comunque io sono d'accordo, è che adesso devo proprio andare scusatemi ciao!

E se ne va. Non esce di quinta, si arresta al limite. I fratelli restano immobili a guardarla. Irrompe sulla scena il coro di Vieni Imeneo, deh vieni, sempre dall'Orfeo di Monteverdi. Il buio inghiotte lentamente quel quadretto familiare.

6. Stefano sogna la madre insultare le madri

Palma sale sull'ultimo gradino della tribunetta. Impugna il micro-

fono. La sua voce risuona come una delicata didascalia.

PALMA - Stefano... sogna la madre... insultare le madri...

Palma, come se avesse la bandierina in mano, muove lentamente il braccio. Come se sventolasse. Primo e Stefano restano immobili, là dove li aveva fermati la musica. La madre va in proscenio, accanto alla bandierina del calcio d'angolo. Sorride, si toglie lentamente prima una scarpa, poi l'altra, sempre guardando davanti a sé. Allarga appena le braccia, e snocciola il suo rosario di insulti.

MADRE - VOI MADRI INUTILI

VOI MADRI PER CASO

VOI MADRI SENZA FELICITÀ

VOI MADRI A MEZZO SERVIZIO

VOI MADRI PROVETTE

VOI MADRI POVERETTE

VOI MADRI CHE SBAVATE

DIETRO I CALCIATORI DELLA TELEVISIONE

CHE POI NON ESISTONO

APPAIONO IN TELEVISIONE

E LI CREDIAMO ESISTENTI

VOI MADRI STANCHE

VOI MADRI DI CUI PATIAMO NOSTALGIA

VOI MADRI SENZA PIÙ PAROLE NÉ CANTO

VOI MADRI VILI MEDIOCRI SERVE FEROCI

VOI MADRI PERIFERICHE

CHE DISCUTETE DI ZONA E DI PRESSING

L'È CUIS-CION D' PRESSING³⁰

L'È CUIS-CION D' PRESSING

DUE CHILI DI ROSSETTO SCADENTE SULLE LABBRA

LANCIATE GRIDOLINI AL FIGLIO SGAMBETTANTE

VOI MADRI TUTTE UGUALI

CHE SCOMPARITE

PERCHÉ, DOVE SIETE

VOI MADRI ASSENTI ANONIME FANTASMI

VOI MADRI DOLCISSIME

VOI MADRI PRUDENTISSIME

VOI MADRI PORTE DEL CIELO

VOI MADRI CHE SORRIDETE

CHE SORRIDETE

DALL'ALTO DEI CARTELLONI PUBBLICITARI

La madre si ferma. Sorride. Si rimette lentamente le scarpe. Stefano le si avvicina, la guarda. La madre gli cade tra le braccia, così, all'improvviso! Ancora Vieni Imeneo, mentre Palma e Primo osservano il fratello trascinare fuori la mamma del fantasista.

7. Lite tra i fratelli calciatori

È sera. Primo sulla panchina. Aspetta. Arriva trionfante Palma.

PALMA - È fatta, Primo, è fatta!

PRIMO - (*Alzandosi*) Allora firma?

PALMA - Ma sì che firma! (*Tutto d'un fiato*). C'eravamo date un

appuntamento stamattina alla sua macelleria, poi lei non c'era, era appena andata da un'altra parte, allora io ho preso un autobus, lei ne aveva preso un altro, insomma alla fine ci siamo incontrate in un bar dove si beveva della fatta robaccia... io l'ho bevuta lo stesso, per essere gentile... siediti che ti racconto tutto. (*Lo fa sedere sulla panchina, lei resta in piedi*). Abbiamo parlato tutta la mattina! Siamo anche entrate in confidenze! Mi ha raccontato un sacco di cose, che la mamma è toscana, per questo non parla come noi, m'ha raccontato di come è scappata di casa, che non ha voluto l'aiuto dei genitori, del padre del bambino... no, il padre quello non m'ha detto chi era, e io non ho insistito... ma ce ne siamo dette di cose Primo, ce ne siamo dette!

PRIMO - (*Tutto contento*) Bene bene, benissimo. (*Un dubbio*). E perché l'altro giorno non ha firmato?

PALMA - Ah questo non lo so... non gliel'ho mica chiesto...

PRIMO - Vi siete dette un sacco di cose ma questo non gliel'hai chiesto?

PALMA - Ero lì lì per farlo... ma appena ho cominciato la domanda per poco non mi si incantava un'altra volta allora ho lasciato perdere! Sta tranquillo: se non viene a firmare oggi, al massimo al massimo viene domani!

PRIMO - Sei sicura?

PALMA - Sì.

PRIMO - Sicura sicura?

PALMA - Se t'ho detto di sì è sì!

Palma siede anche lei sulla panchina. Arriva Stefano.

PALMA - (*Con dolcezza*) Stefano...

STEFANO - (*Arrogante*) Eh!

PRIMO - Eh che?

STEFANO - Ha firmato.

PRIMO - Cosa? Chi?

STEFANO - La madre di Luca ha firmato.

PALMA - Mo ha firmato che, che c'ho parlato io stamattina. Verrà a firmare stasera, al massimo al massimo domani...

PRIMO - C'ha parlato Palma, dai!

STEFANO - Ha firmato il cartellino rosa per il Tropical.

Le teste dei fratelli si voltano lente e all'unisono verso Stefano.

PALMA - Non... non è possibile...

STEFANO - E invece sì. Molecola me l'ha dato per certo!

PALMA - Ma come fa a saperlo Molecola?

PRIMO - (*Aggressivo*) Ös-ci³¹ fortuna che siete diventate amiche, eh? Fortuna che siete entrate in confidenza!

PALMA - Non capisco... non capisco...

PRIMO - Ohi, u m' pè d'sugnè!³² Quella è matta, ecco cos'è! È una drogata, si vede dalla faccia! Te che sei diventata sua amica, spiega, è una drogata, eh? Si fa? Si fa?

PALMA - Ma cosa ne so ...

PRIMO - Ah non sei sicura?

STEFANO - Lascia stare Palma!

PRIMO - Visto che siete diventate amiche dovresti saperlo! Ach straza d'röba!³³ E non si capisce niente quando parla, la testa che va di qua di là... avete visto quante storie m'ha fatto, fermo non firmo sì no non so... ma io la strangolo quella là!

Primo batte un pugno sulla panchina, che stroncherebbe anche un toro.

PALMA - (*All'attacco*) Perché non te la prendi con il Tropical! Perché non ti incazzi un po' anche con il tuo amico Bellettini, che te l'ha messo in quel posto! A quest'ora Luca gliel'ha già venduto lui, alla squadra di A!

PRIMO - (*Gli va quasi via la voce*) Bellettini... Bellettini è sempre stato un amico... è sempre stato un amico... come ha fatto a farmi una porcheria del genere...(si riprende) e comunque a me in quel posto non me l'ha mai messo nessuno!

PALMA - Si vede che non te ne sei accorto!

PRIMO - No ma non finisce mica così! Io vado a Roma, in Federazione, e faccio un macello! Bellettini lo faccio radiare dal calcio nazionale e internazionale, non potrà più allenare quello lì, dovrà emigrare in Africa se vuol vedere ancora un campo da calcio. Io mi appellerò alla Giustizia Sportiva, va là che non mi fregano mica!

Silenzio. Rimuginio.

STEFANO - Vado a prendere Luca.

I fratelli lo guardano: cosa gli è preso?

STEFANO - Lo vado a prendere vi dico. Lo rapisco.

PALMA - Oh sânta madòna! On pez d'cl'ètar!³⁴

STEFANO - (*Convinto*) All'una, domani, quando esce da scuola. Io ogni tanto lo vado a prendere e lo accompagno a casa, se mi vede è normale, lo carico in macchina e lo porto qua... no, qua non va bene...

PALMA - A j o féd nenca me!³⁵

STEFANO - Bisognerà che lo nascondo da qualche parte. Dove lo nascondo, eh? Dove lo nascondo?

PALMA - Nasconderlo?

PRIMO - Questo è totalmente rincoglionito... (*A Stefano*). Ma te ti sei proprio rincoglionito? Sei andato che non torni più indietro?

STEFANO - Sei te che ti illudi, cosa vuoi che faccia la Giustizia Sportiva? Ragiona, ma ragiona, non c'è altra soluzione, il Tropical ti ha inchiappettato per bene va là.

PALMA - Primo, cvest l'è véra!³⁶

STEFANO - (*Prende per mano la sorella*) Ascoltami Palma, lo tengo con me, di nascosto, e di nascosto lo faccio crescere, e lo faccio anche smettere di giocare, sì, lo faccio diventare un fabbro come noi, gli insegno a battere la mazza sull'incudine, perché dovrebbe rovinarsi la vita a correre dietro a un pallone?

PALMA - È un bambino che è un fenomeno!

STEFANO - Per diventare un bamboccio che va in televisione?

PALMA - Ma cosa c'entra adesso la televisione...

STEFANO - Al processo del lunedì, all'appello del martedì, al controappello del mercoledì, alla messa cantata del giovedì! (*Grida*). Fabbro, fabbro, altro che calciatore!

PRIMO - (*Calmo, alla sorella*) Ti avviso: tuo fratello è pazzo. Te, te sei da manicomio! Vuoi finire in galera per tutta la vita?

STEFANO - Nessuno sospetterà di me!

PRIMO - Ma sicuro, nessuno. Penseranno che il bambino è volato via per conto suo, è emigrato in Australia a cercare lavoro!

STEFANO - (*Trascinando Palma per un braccio*) Lo vado a prendere, non aspetto domani, vado a prenderlo ora!

Primo si mette tra i fratelli, separandoli.

PRIMO - Te non vai da nessuna parte! Io ti chiudo in casa e ti lego al letto!

STEFANO - E io ci vado lo stesso!

Primo lo scaraventa lontano.

PRIMO - Che cazzo ti è entrato nel cervello, della segatura? A te non l'han data nei maroni la botta, a te la botta l'hanno data in testa! (A Palma). Cosa ce ne facciamo, eh? Lo portiamo a Lourdes, a Fatima lo portiamo? Cosa ce ne facciamo di questo deficiente? Senti... badaci un po' te a tuo fratello che non combini qualche cazzata, io vado a gridare con quei quattro coglioni della Federazione che se non mi ascoltano gli tiro il collo.

Esce rombando.

PALMA - E anche te sta attento a non farne, di cazzate! (Stefano è impalato, immobile, avvitato su se stesso). T'ha fatto male? Sai pure Primo com'è... gli hai fatto venire il nervoso con quei discorsi... che Bellettini fosse un disonesto, l'ho sempre saputo... l'è 'na faza...³⁷ ma fino a sto punto? (Palma guarda il fratello). Stefano... ti fa ancora male? La tua ferita... ti fa ancora male? Com'è possibile? Senti, ascoltami, e non dire di no prima che abbia finito. (Abbassa la voce). L'hai mai vista la Nilla Pizzi a Tele Santerno? Sì, la Pizzi, non dico quando canta, no, quando vende il Bracciale del Benessere. Io l'avevo vista diverse volte, ma non c'avevo mai dato troppa importanza: è un bracciale tutto di rame... guarda che non è magia, è roba scientifica... dicono che il rame fa bene a tutto, poi quello è rame speciale. Io la prima volta che l'ho vista ho pensato che era una roba, così, tanto per vendere, per farci su dei soldi, invece no, la Pizzi... nella sua trasmissione... fa parlare degli atleti, che sono guariti grazie a quel bracciale. E l'Irma, lo sai pure com'era malata, che la pelle gli era diventata tutta gialla, che i dottori non ci cavavano un ragno da un buco: beh, Bracciale del Benessere, e via, adesso sta come non è mai stata, è felice e canta come un uccellino! Non costa neanche tanto. Non viene neanche centomila lire. Al massimo avremo buttato via centomila lire, cosa sarà mai? E poi... è un bracciale che non si scarica... ti dura tutta la vita!

La luce se n'è andata via lenta lenta, insieme alla voce sempre più tenue di Palma. Salgono, porpora e azzurrine, le note del Lamento della ninfa: "Amor... Amor..."

8. In officina si lavora e Palma sogna la televisione

Primo e Stefano lavorano dietro la tribunetta. Primo batte col martello sull'incudine, Stefano usa la saldatrice. Lampi, che imbiancano per un istante il fondale rosso. I colpi sull'incudine si intrecciano con il Lamento della ninfa. Palma, là in alto, al microfono, racconta.

PRIMO - Stefano! Mettiti dietro alla ringhiera per Bettoli, che siamo in ritardo.

STEFANO - Lo so...

PRIMO - Lo so che, è una vita che sei dietro a quella ringhiera, poi Bettoli se la piglia con me.

PALMA - (Agli spettatori) Non è finita: domani andiamo in televisione. Eh sì, perché Primo non ci sta a farsi portar via il bambino in questo modo, e la cosa si è risaputa. Domani l'intera puntata della trasmissione Calcio in Romagna sarà dedicata al nostro caso, il caso del piccolo bomber, come scrivono i giornali. Ci sarà anche la mamma di Luca, che spero che Primo quando la vede non gli prende il nervoso: che poi lei non c'ha nessuna colpa, gli ho parlato io ieri e mi ha spiegato tutto. La colpa l'è d'cla brota faza d' Bellettini, lo a me u n'm'è mai piasù, e' ciacara e' ciacara, e' sa gnacuèl lo.³⁸ A sentir lui Sacchi, Trapattoni e tutti gli altri gli telefonano anche di notte per avere consigli. È uno che parla e ti imbarbaglia come vuole. Beh, è stato capace di dargli dei soldi subito! Gli ha firmato un assegno sotto gli occhi, in quattro e quattrotto! E lei, col bisogno di soldi che c'ha, cosa poteva fare? Ha firmato!

Stefano e Primo armeggiano sullo sfondo.

PRIMO - Hai finito di mettere quei punti?

STEFANO - Sì, ho finito... dove sono i fiori di rame?

PRIMO - Sono di là, sul bancone.

PALMA - (Agli spettatori) Domani andiamo in televisione. Oh, sia ben chiaro: ci andiamo solo io e Primo. Stefano, l'è mei ch' e' stèga a ca.³⁹ Quello è capace di saltar su da un momento all'altro e dire chissà quali strampalerie. (Ci pensa su). Bisognerà anche che mi compro un vestito nuovo: quelli che ho non vanno mica bene. Con tutta la gente che guarda Calcio in Romagna? Ah no... non posso mica andare lì messa come una poveretta!

PRIMO - Basta... me a n' in pos più...⁴⁰ non ce la faccio più a stare vicino al fuoco, Stefano, dammi il cambio.

Palma e Primo si allontanano.

STEFANO - (Gli grida dietro) Non ce la fai più? Allora non c'hai il fisico!

Colpisce con forza sull'incudine.

STEFANO - Non ce la fa più a stare vicino al fuoco... smettila se non ce la fai più! Cambia mestiere! Il fuoco è tutto! Se non sai stare vicino al fuoco vai a vendere la verdura! Vai a fare il gelataio, se non sai stare vicino al fuoco!

Colpisce con forza sull'incudine.

9. Primo va a fare a botte in trasmissione

Stefano, solo sulla panchina, con un martello in mano.

STEFANO - Stefano... Stefano! Cos'hai sognato stanotte? Ho sognato la mamma di Luca. Ancora? Sì, ho sognato ancora la mamma di Casadio. Allora sei fissato. Ti piace la mamma di Luca, eh, ti piace? E che cosa faceva la mamma di Luca? Prendeva Luca per i piedi... e lo scaraventava giù dall'ottavo piano di un grattacielo! E poi prendeva anche me, che ero entrato in casa sua in quel momento, Signora del Grattacielo, Signora del Grattacielo, sono venuto a parlarle di Suo Figlio! Mi prendeva per i piedi... e mi scaraventava di sotto. (Silenzio). E ti sei sfrac-

cellato, eh? Ti sei sfracellato? Non mi sono sfracellato, sono volato giù giù tutti quei metri, sono volato di sotto, e m'aspettavo di vedere Luca a pezzi in mezzo al suo sangue, e invece no, Luca era in piedi come se niente fosse, le mani sui fianchi, cosa ci fai lì in piedi gli ho chiesto, lui non ha detto niente e mi è saltato sulla groppa, sulla groppa come a un asino, ho rifatto le scale di corsa con la lingua fuori e Luca sulla groppa, siamo arrivati davanti alla porta del loro appartamento, era aperta, siamo entrati, la mamma di Luca non c'era più, l'abbiamo cercata dappertutto, in cucina, nel gabinetto, sotto al letto, non si trovava da nessuna parte, allora ci siamo presi per mano, abbiamo tirato il fiato, e ci siamo buttati giù da soli, ci siamo buttati giù dall'ottavo piano, e neanche questa volta ci siamo sfracassati, siamo rimasti là, in alto, e non siamo più caduti. (*Silenzio*). Va bene, vai avanti, e poi cos'hai sognato? (*Silenzio*). Ho sognato... che questo martello... questo martello diventava una tromba... era il giorno del mio funerale e io andavo in giro per il campo da calcio... il campo era pieno di buche, di trappole, di trabocchetti... io ci cascavo dentro, annaspavo... lì dentro era tutta cacca luccicante, che non faceva odore, no, non sapeva di niente... ma anche da lì dentro riuscivo a suonare... questo martello...

Entra Palma tirata a balestra, abito leopardato, si siede accanto al fratello. Prepara i documenti che serviranno in televisione. La cartellina presidenziale che li contiene non le piace.

PALMA - Cvesta la n'um piés miga... a i met tot in tla mi burseta!⁴¹
 STEFANO - Palma, ascoltami... non faccio niente di male, non vengo in trasmissione a combinare dei guai, ti giuro che morissi adesso.
 PALMA - Stefano, è inutile che insisti. Fosse per me... ma Primo, lo sai, non si fida. E se mentre lui è lì che discute con quelli del Tropical arrivi te a dire delle strampalerie, eh? Come la mettiamo?
 STEFANO - Ma te lo giuro, non faccio niente, non dico niente, me ne sto buono buono vicino a voi due. E zitto!
 PALMA - Zitto?
 STEFANO - Zitto! Se poi vogliono sentire il parere dell'allenatore di Luca, allora qualcosa posso dirla anch'io...
 PALMA - Stefano dacci un taglio. Io e tuo fratello andiamo in una trasmissione importante, e non vogliamo avere problemi, chiaro?

Entra Primo, tirato a balestra, completo scuro. Unica nota stonata: scarpe da ginnastica ai piedi.

PALMA - Sì, stai bene. Beh... cosa sono quelle scarpe?
 PRIMO - Le altre non le ho trovate, dove le hai messe?
 PALMA - Ma come dove le ho messe? Ce li hai pure gli occhi, devo sempre dirtelo io dove sono le cose?
 PRIMO - Va beh, tanto... in televisione mi inquadrano da qua in su!
 PALMA - Ah, dài pu!⁴² (*Indica Stefano*). Può venire anche lui? M'ha promesso che sta buono.
 PRIMO - Meglio di no. Perché tutti vedano come s'è ridotto?
 STEFANO - Come mi sono ridotto, eh? Come mi sono ridotto?
 PRIMO - Ti sei ridotto che sei diventato la favola della terza categoria!
 PALMA - Primo!
 PRIMO - Primo che? Primo che? Che faccio fatica anche ad andare al bar! E Stefano cosa ha fatto, e perché non gioca, e non sarà

colpa tua che non sei un bravo allenatore... poi salta su quella vipera di Cicognani, non ci sarà sotto qualcosaltro? Qualcosa che tu e la Palma non ci volete dire?

STEFANO - Guardati te come ti sei ridotto! Cosa vai a dire in televisione? Che argomenti hai? Vai a battere il pugno sul tavolo? Vai a spaccare la faccia al tuo amico Bellettini? Sono questi i tuoi argomenti? Il Tropical non ha fatto niente che non sia nelle regole del calcio, e te questo lo sai benissimo.

PALMA - (*Autoritaria*) Stefano vatti a casa... vatti a casa a mangiare il pesce che t'ho preparato, che è una squisitezza. Se poi c'hai ancora fame apri il frigo, che è pieno, e quand'è il momento ti guardi Primo e la Palma in televisione...

Primo batte con l'indice sull'orologio.

PALMA - (*A Primo*) Arrivo... (*a Stefano*)... ti guardi Primo e la Palma in televisione, che senza prenderla tanto alla lontana spiegaro alla gente com'è andata la storia, perché è vero, è vero che quelli là non hanno fatto niente d'illegale, mo sânta madòna, è mai possibile che una carognata, quando è fatta nel rispetto della legge, smette di essere una carognata? Eh no, che non è possibile!

Primo guarda strano la sorella. C'è qualcosa che non va.

PALMA - Cosa c'hai da guardare?
 PRIMO - Cos' hai detto?
 PALMA - Quando?
 PRIMO - Prima.
 PALMA - Prima... ho detto... che mentre io e te andiamo in televisione... Stefano se ne sta a casa...

Primo scuote la testa.

PALMA - Hai cambiato idea? Ce lo portiamo dietro?
 PRIMO - No Palma, no. Noi non andiamo in televisione.
 PALMA - (*Ridendo*) Come non c'andiamo, ma Primo cosa stai dicendo?
 PRIMO - Io... vado in televisione.

Palma ammutolita.

PRIMO - Te l'ho spiegato ieri, saremo solo in tre, io, Bellettini e il conduttore di Calcio in Romagna. E poi a un certo punto ci sarà anche la mamma di Casadio. Basta.
 PALMA - (*Con un filo di voce*) Basta?
 PRIMO - Non mi sarò spiegato bene. (*Silenzio*). Hai preparato i documenti? (*Silenzio*). Palma i documenti! (*Palma annuisce*). E dove sono? (*Palma gli porge la borsetta leopardata*). Qui dentro? (*Palma annuisce*). Veh, tutti stropicciati...
 PALMA - (*Smarrita*) La cartellina non mi sembrava adatta... allora da lì... li ho travasati...
 PRIMO - Beh io vado. (*Guarda l'orologio*). Sono anche in ritardo, devo correre...

E se ne va.

STEFANO - Andiamogli dietro. (*Palma non risponde*). Palma, andiamogli dietro. Ci faranno pur entrare, siamo i suoi fratelli, lui

sarà il presidente ma la società è anche la nostra, vorranno pur sentire quello che pensiamo noi!

PALMA - (*Un filo di voce, un gesto come dire: lascia perdere*) Stefano...

STEFANO - Ma Stefano che? (*La prende per un braccio con violenza, Palma si dibatte senza riuscire a svincolarsi*). Dammi retta una buona volta, non mi dai mai retta, ascolti sempre solo lui!

PALMA - (*Grida*) Stefano lasciami andare, Stefano!

STEFANO - Sì, sempre solo lui, sempre solo lui!

Arriva la madre di Luca. Ha in mano una torta al cioccolato.

MADRE - Palma!

PALMA - (*Finalmente si libera dalla presa del fratello*) Ah... sei te...

MADRE - (*Timidamente*) Ti ho portato... una torta al cioccolato... spero ti piaccia il cioccolato, è molto buona, non l'ho fatta io, l'ho comperata, non l'ho fatta io, io in cucina sono un disastro, ecco, non sono mai stata capace...

PALMA - Grazie, grazie... sei gentile... ma cosa ci fai qui, non dovevi andare a Calcio in Romagna?

MADRE - Sì... ci dovrei andare, ma... non me la sento...

PALMA - Non te la senti?

MADRE - Mi faranno tante domande e io non saprei bene cosa dire cosa rispondere... ecco io non pensavo che tutta questa storia, voglio dire, ho la testa che mi scoppia... non immaginavo quando ho firmato per l'altra squadra che sarebbe successo tutto questo finimondo, pensa che ieri è anche venuto un giornalista a casa mia, voleva parlare con Luca, certo avrei fatto meglio a dirvelo, a cercarvi, a telefonarvi, ma quel signore, il direttore del Tropical, mi ha fatto capire che non c'era più tempo, io e te c'eravamo viste proprio quella mattina, ti ricordi, e io ero d'accordo, ma poi lui ha tirato fuori tutti quei soldi, tutti quei soldi... mi ha anche promesso un posto di lavoro, sì, un lavoro, un lavoro vero!

PALMA - T'ha anche promesso un posto di lavoro?

MADRE - Sì.

PALMA - E te gli hai creduto?

MADRE - Sì...

STEFANO - Io l'avevo detto che a Luca non gli voleva bene! Se gli voleva bene avrebbe stracciato tutti i cartellini, tutti, e l'avrebbe mandato da noi, in officina, a imparare il mestiere!

MADRE - Il mestiere...?

Stefano punta minaccioso il martello contro la madre.

STEFANO - Sì, il mestiere. Perché, ha qualcosa da ridire? Il fabbro non è forse un bel mestiere? Sì è tutti i giorni a contatto con il fuoco!

PALMA - Stefano, metti giù quel martello! Certe volte mi sembri te un bambino. Son due tre giorni che se ne va in giro con quel martello... (*Alla madre*). Senti... negli spogliatoi... dovrei avere due tre lattine di chinotto... le vado a prendere e ce le beviamo insieme alla torta.

Esce. Restano Stefano e la madre. Si guardano.

MADRE - Luca mi parla sempre di Lei.

Stefano non dice. Continua a fissarla. La madre si siede sulla pan-

china. Prende la torta, apre la confezione, lo sguardo le cade sul campo.

MADRE - Sì... sì... (*si guarda attorno*) ... non avevo mai fatto caso al campo, quando venivo a prendere Luca... sono sempre un po' distratta, quando ero piccola mia mamma mi chiamava Nuvo-lari, diceva che avevo sempre la testa fra le nuvole... mi fermavo là, e non guardavo i bambini allenarsi, no, non stavo attenta all'allenamento, anche perché io di calcio non ho mai capito niente... sì... sembra proprio un deserto, come dice Palma... un deserto...

Stefano non dice niente. Sul campo è calato il buio. Da qualche parte stanno battendo con il martello sull'incudine.

10. Stefano sogna il funerale nel campetto

Stefano sdraiato a pancia in giù sulla panchina, il martello in mano. Dalla tribunetta in alto spuntano Palma e Primo, allegri, come bambini che scavalcano un muretto. Palma passa al fratello dei sacchi neri dell'immondizia.

PRIMO - Palma guarda, guarda là, c'è Stefano!

PALMA - Stefano! Stefano!

STEFANO - Non ridete invurniti, non ridete, è il mio funeralino, oggi. Non le vedete, non le vedete tutte quelle fosse?

Niente da fare: quelli ridono.

PALMA - Il suo funeralino...

PRIMO - Salta su!

Con un salto Palma vola in braccio al fratello. Un corpo solo, scendono la tribunetta ridendo. Primo regge la sorella con una sola mano, pare un gigante. Palma ride, elettrica, rovesciando la testa e i lunghi capelli all'indietro. Stefano si avvicina ai fratelli, un gradino sotto al loro. Si porta il martello alla bocca, come una tromba. Palma gli accarezza la testa.

STEFANO - PE PE! PE PE!

FATEMI SUONARE LA TROMBA

PE PE! PE PE!

VOGLIO RESUSCITARE I MORTI

CON LA MIA TROMBA

SONO MORTI E NON LO SANNO

È LA CONDIZIONE PEGGIORE

SE LO SAPESSERO

MAGARI GLI VERREBBE VOGLIA

DI RESUSCITARE

NON DICO DI DOMENICA NO

ANCHE DI LUNEDÌ

SI PUÒ RESUSCITARE

ANCHE SE È GIORNO DI LAVORO

SI PUÒ RESUSCITARE

PE PE! PE PE!

FATEMI SUONARE LA TROMBA

IN QUESTO CAMPO

CHE PARE UN DESERTO

UN DESERTO DI QUELLI BRUTTI
MAMMA MIA QUANTO SONO BRUTTI
UN DESERTO DI QUELLI CHE PRIMA C'ERA LA FORESTA
UN DESERTO DI QUELLI CHE PRIMA C'ERA IL MARE
UN DESERTO DI QUELLI CHE PRIMA C'ERA LA TERRA
C'ERANO GLI IDIOTI CHE GIOCAVANO SCALZI
ADESSO NON CI SONO PIÙ
PE PE! PE PE!

Palma scende e punta il dito contro il fratello.

PALMA - Non dire strampalerie, Stefano. Non dire strampalerie!
E metti giù quel martello!

Stefano cade tra le braccia di Primo, così, all'improvviso! I due formano una maschia Pietà.

PALMA - Oh! Acsè...⁴³ (Indica i sacchi) T'abbiamo portato due sacchi pieni di cacca: peseranno... dieci tonnellate...

PRIMO - Almeno almeno!

PALMA - Oh, guarda che è cacca nuova nuova, mica roba usata. È della ditta... come si chiama... New Fantasy! Eh, Primo, a s'disl acsè⁴⁴, New Fantasy?

PRIMO - Sé, sé, a s'disl acsè.⁴⁵ Adesso con quella riempiamo le fosse, poi ti facciamo a pezzi e ti ci buttiamo dentro. E vedrai che bel verde che ti diventa il campo! Come quando vedi le partite in televisione!

Vieni Imeneo, deh vieni: *la musica irrompe piano.*

PALMA - Ma qui... qui... è pieno di fosse... dov' è la tua fossa Stefano, dov' è che te l'hanno scavata la fossa?

Stefano grida tra le braccia del fratello: fatemi suonare la tromba. Palma va a prendere la bandierina. La sventola, lenta, in prosenio.

STEFANO - PE PE! PE PE!
FATEMI SUONARE LA TROMBA
PE PE! PE PE!
VOGLIO RESUSCITARE I MORTI
CON LA MIA TROMBA
SONO MORTI E NON LO SANNO
È LA CONDIZIONE PEGGIORE
SE LO SAPESSERO
MAGARI GLI VERREBBE VOGLIA
DI RESUSCITARE
NON DICO DI DOMENICA NO
ANCHE DI LUNEDÌ
SI PUÒ RESUSCITARE
ANCHE SE È GIORNO DI LAVORO
SI PUÒ RESUSCITARE
PE PE! PE PE!
FATEMI SUONARE LA TROMBA
IN QUESTO CAMPO
CHE PARE UN DESERTO
UN DESERTO DI QUELLI BRUTTI
MAMMA MIA QUANTO SONO BRUTTI
UN DESERTO DI QUELLI CHE PRIMA C'ERA LA FORESTA

UN DESERTO DI QUELLI CHE PRIMA C'ERA IL MARE
UN DESERTO DI QUELLI CHE PRIMA C'ERA LA TERRA
C'ERANO GLI IDIOTI CHE GIOCAVANO SCALZI
ADESSO NON CI SONO PIÙ
PE PE! PE PE!

La musica di Monteverdi cresce, diventa tuono. Il volto di Primo si contrae in una smorfia di dolore, come se non ce la facesse più a reggere Stefano, divenuto pesante come un macigno. Stefano scivola dalle braccia del fratello e si accascia sulla tribunetta. Primo rovescia la cacca contenuta nei sacchi al di là della tribunetta. Palma lascia la bandierina in cima alla tribunetta, poi copre il fratello con i sacchi vuoti dell'immondizia.

PRIMO - (Grida fino a farsi uscire i polmoni) Stefano! Stefano!

I fratelli scompaiono. Sulle ultime note dell'Orfeo, il fondale cupo-fiamma, che tale è rimasto per tutto il tempo di questa storia, si fa grigiopolvere, tagliato di bianco.

11. Finalino

Ancora quattro colpi sull'incudine. Stefano accasciato sulla tribuna. Entrano i fratelli.

PALMA - Stefano! Stefano! L'à durmì a cve nench sta nōta...⁴⁶

Silenzio.

PALMA - Dormire fuori tutte le notti? Di questa stagione? Ah mo c'è da prendersi un accidente!

PRIMO - E poi sotto i sacchi dell'immondizia? Almeno si portasse una coperta da casa!

Primo si siede accanto a Stefano e avvita i tacchetti delle scarpe.

PALMA - Primo ieri ho visto la mamma di Luca...

PRIMO - Ancora?

PALMA - Sì... ho visto la mamma di Casadio e m'ha detto...

PRIMO - Non m'interessa.

PALMA - Guarda che è importante, ieri ho visto la mamma di Luca che usciva dalla macelleria...

PRIMO - T'ho detto che non m'interessa!

Silenzio.

PALMA - Non vuoi sapere neanche di Luca?

Silenzio. Palma non capisce, alza le spalle.

PALMA - Contro chi giochiamo domenica?

PRIMO - Col Marina.

PALMA - È vero! Col Marina.

Incrocchia le braccia sul petto, se li vede davanti.

PALMA - Quelli non fanno in tempo a scendere dalla corriera che già cominciano a sfozzare: ohi, Palma, u n'è miga cambiè 'na

masa da l'utma vòlta. Cum èla, ch'a n'cres gnànch un fil d'érba?
T'a n'i dé da bé a ste Sahara?⁴⁷ (*Si guarda attorno*). Eccolo qui, il
nostro campetto. Sempre uguale. Non c'è mica speranza.

Silenzio. Palma si avvicina ai fratelli.

PALMA - Cosa fa, gioca domenica?

PRIMO - A n' e' so.⁴⁸

PALMA - Dai retta a me: te mettilo in panchina. In panchina è
meglio che niente.

PRIMO - Mettilo in panchina... è lui che non ci vuole più andare,
né in campo né in panchina!

PALMA - Cos'aspetti, che te lo chieda lui? T' é voia. Con l'orgo-
glio che c'ha?

*Palma si accorge della bandierina in cima alla tribuna. Sale, la
prende in mano.*

PALMA - Cosa ci fa qui... cosa ci fa qui, questa bandierina?

Lenta, comincia a sventolare. Primo s'incanta a guardarla.

Fine

Note. Traduzione dal romagnolo.

1. Hai voglia!
2. È il più bel gioco del mondo.
3. Ha dormito qui anche stanotte. Son due tre giorni che fa così.
4. Imbecille.
5. Rincoglioniti.
6. Mi sembra di sognare!
7. Se n'è andato...
8. Vigliacca miseria!
9. Sei tutto naso sei tutto naso!
10. Ma cosa sei ubriaco? Ma cos'hai mangiato? Cos'hai mangiato?
11. Ostia. Ti sarai pur intirizzito!
12. Non lo so.
13. Hai voglia.
14. Ah, sei curioso!

15. Ma sì, va là, eri dal dottore, sta buono!
16. Sì, adesso.
17. Oggi dobbiamo giocare nel Sahara...
18. Ma no, Primo non hai capito...
19. Dieci anni?
20. Poveraccio, non lo si può guardare...
21. Non lo so.
22. Che razza di bestia...
23. Coglioni...
24. Ma Primo è lo stesso, giallo rosa...
25. Basta che firma, no?
26. Ma Primo per piacere!
27. E pompa, pompa...
28. Per fortuna!
29. Tutta la sua vita...
30. È questione di pressing.
31. Ostia.
32. Ohi, mi sembra di sognare!
33. Che razza di storia!
34. Oh santa madonna! Uno peggio dell'altro!
35. Lo credo anch'io!
36. Primo questo è vero!
37. Ha una faccia...
38. La colpa è di quella brutta faccia di Bellettini, lui a me non è mai pia-
ciuto, parla parla, sa tutto lui.
39. È meglio che stia a casa.
40. Basta...io non ne posso più...
41. Questa non mi piace proprio... li metto tutti nella mia borsetta!
42. Ah, vai pur avanti così!
43. Così...
44. Si dice così?
45. Sì, sì, si dice così.
46. Ha dormito qui anche stanotte!
47. Ohi, Palma, non è cambiato molto dall'ultima volta. Com'è che non
cresce neanche un filo d'erba? Non gli dai da bere, a questo Sahara?
48. Non lo so.

In apertura, una foto tratta dal libro *Io sono Rummenigge*, di Davide Baldrati;
a pagina 105, Luigi Dadina, Fiorenza Menni ed Ermanna Montanari in una scena
di *Incantati* (1994, foto: Corelli e Fiorentini); in questa pagina, un ritratto di
Marco Martinelli (foto: Lidia Bagnara).



MARCO MARTINELLI

Nasce a Reggio Emilia il 14 agosto 1956. Nel 1977 sposa Ermanna Montanari e insieme cominciano il proprio apprendistato teatrale. Nel 1983 fonda a Ravenna, insieme a Ermanna Montanari, Luigi Dadina e Marcella Nonni, il Teatro delle Albe: opera nella compagnia in qualità di drammaturgo e regista. Le Albe sviluppano il proprio percorso intrecciando alla ricerca del "nuovo" la lezione della Tradizione teatrale: Martinelli scrive i testi ispirandosi agli antichi e al tempo presente, pensando le storie per gli attori, i quali diventano così veri e propri co-autori degli spettacoli. Tra i tanti premi ricevuti, si ricordano tre Premi Ubu (regia, drammaturgia, pedagogia della *non-scuola*), due Premi Hystrio (regia e percorso complessivo della compagnia), il premio alla regia ottenuto al Festival Mess di Sarajevo. Tra i lavori di Martinelli con le Albe ricordiamo *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino*, rielaborazione goldoniana che ha avuto molta risonanza in Italia e in Europa, tradotta in diverse lingue, centrata sulla singolare figura di un Arlecchino africano, *Rumore di acque*, struggente oratorio per i dispersi nel Mediterraneo, tradotto e messo in scena in Francia e negli Stati Uniti, e il recente *Pantani*, un "rito della memoria" per il campione di ciclismo morto nel 2004 e insieme un affondo nei "pantani" della nostra fragile democrazia. Dal 1991 è direttore artistico di Ravenna Teatro, "Teatro Stabile di Innovazione".

biblioteca

a cura di Albarosa Camaldo

L'attore senza maschera

Claudio Meldolesi
Pensare l'attore

a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, pagg. 220, euro 25



Chi è l'attore? Solo colui che per qualche ora vediamo in scena a recitare *Amleto* o *Don Giovanni*. E dal suo recitare, fatto di fatica, sudore e intelligenza, traiamo emozioni che possono lasciarci un segno profondo. La definizione è limitativa. L'attore non è solo colui che appare sulla scena,

una immagine che vive davanti a noi per il fugace scorrere di una serata. Per capire chi è veramente l'attore bisogna inseguirlo al di là delle quinte, comprendere che non è solo immagine, ma persona nel senso lato della parola che opera e fattivamente nella società. Quella società in cui egli spesso vive con un'identità diversa da quella di noi comuni spettatori. La studia, la riflette, a essa con il suo mestiere costante e difficile può anche ribellarsi e trasformarla. È questo straordinario "fuori dalle quinte" dell'attore che, suggeritogli dalla passione per il teatro (e del bisogno di teatro che ogni società necessita) ha indagato con lucida mente Claudio Meldolesi, uno dei più attenti se non il più attento studioso di teatro della sua generazione. Indagato e trasmesso in una serie di saggi, risalenti soprattutto agli anni Ottanta, che, curati da una serie di altri insigni studiosi, ora appaiono raccolti in un prezioso volume dal titolo esemplare *Pensare l'attore*. Prezioso per la profondità d'analisi, prezioso per la qualità di scrittura (affascinante è il modo di raccontare di Meldolesi), prezioso perché i nove saggi raccolti sono rivelatori di momenti di storia teatrale, di oggi e di ieri, mai marginali. Preziosi perché l'autore (il maestro del cosiddetto "pensiero difficile") ci indica come oltre ai mutamenti delle idee, delle tecniche, delle teorie teatrali, l'importanza della materialità del mestiere scenico e delle micro-società degli attori furono e sono un rovescio della società in cui si mantengono. E questo rovescio fa di loro persone necessarie all'evolversi della nostra coscienza civile e sociale. *Domenico Rigotti*

Franco, Andrée, Giovanni: vicini e Parenti

Magda Poli
Una grande avventura di teatro. Il Franco Parenti nelle pagine del Corriere della Sera

Milano, Rizzoli-Fondazione Corriere della Sera, 2013, pagg. 206, euro 30

Grazie a Magda, Poli-tecnica teatrale, per averci fatto rivivere con queste cronache commentate i migliori anni della nostra vita teatrale milanese. Abitavo in via Pier Lombardo 28 quando Franco Parenti, Andrée Ruth Shammah e Giovanni Testori aprirono il Salone Pier Lombardo. Coetaneo della precoce Andrée Ruth Shammah, fata madrina di Franco Parenti, assistetti all'*opening night*, rievocata dall'arcivernice del dottor Lambicchi delle foto contenute in questo preziosissimo volume. A Milano, se si è profondamente milanesi, si può essere alfisti, interisti o milanesisti e andare da Cucchi o da Gattullo, ma non si può non essere frequentatori assidui del Piccolo e del Pier Lombardo, ora nominabili come lo Strehler e il Parenti. Illustri parenti dunque sento e considero quanti hanno fatto, fanno e faranno teatro in via Pier Lombardo. Così, scorrendo l'album di famiglia, rivivo l'emozionante *Amleto* scarrozzante e il regale *Macbetto* smandrappato e il rabbinico *Edipus* con cagnolino, rivedo Patrizia Costa, attrice nel *George Dandin*, figlia di una gallerista di via Brera, la cui storia artistico-personale ha avuto a che fare con la mia, ammiro il fascino fulvo anche in b/n di Raffella Azim, rivedo dalla platea il *Bosco di Notte* di Gaetano Sansone, commediografo da risarcire con riletture e riallestimenti, riaprendo la *Locanda di Norma Maccanna*, riapplaudo freneticamente il *Bettino C** di Haber secondo Trevisan. Eppoi gli spettacoli griffati Emilio Tadini, le glamouriose ospitalità di autori di caratura internazionale come Yazmine Reza, indimenticabili serate con Carlo Cecchi. Chi non è ancora stato *chez* Shammah con questa "guida" può adeguatamente prepararsi alla visita di un centro multiculturale milanese centrale e propulsivo della vita non solo teatrale della nostra piccola grande metropoli. Gli spettatori abituali trovano nella perizia giornalistica di Magda Poli la gioia di una viva, vivace, documentata rievocazione della Grande Avventura Teatrale a cui hanno partecipato. Tutti i personaggi e le personalità citati e ricordati compongono la foto di gruppo (Gruppenphoto mit Damen, per dirla alla Heinrich Böll, dove la Dama è Andrée) di una milanesità parametro di eccellenza. Resta fuoritesto la cronaca mondana di "La sera andavamo al Pier Lombardo", che, portando in scena la platea e il foyer, comporrebbe una storia spettacolare del costume, in carattere con il magnifico reading tenuto al Franco Parenti da Alberto Arbasino: c'era questo, c'era quello. Uno show che a Shammah potrebbe piacer allestire: è nelle sue corde organizzare rappresentazioni che travalichino i canoni consueti della messa in scena. Il pubblico del Pier Lombardo, come conti-

nuano a chiamarlo i fan della prima ora e del Franco Parenti ora è fortemente connotato e caratterizzato. Costituisce una delle tribù ambrosiane, come gli abbonati del Piccolo, i "sempre giovani" dell'Elfo, le "sciure" dell'ora del tè al Sant'Ambrogio e dell'aperitivo da Cova, i ciondoloni alle Colonne e quelli che d'inverno sciano a Courmayeur. E le commedie con Franco Parenti le conoscono tutte. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

Il metodo Tilgher oltre la messa in scena

Adriano Tilgher
Pirandello, o il dramma di vedersi vivere.
Con altri scritti pirandelliani

a cura di Pierfrancesco Giannangeli, Chieti, Solfanelli, 2013, pagg. 107, euro 10

Filosofo, critico letterario e teatrale, Adriano Tilgher fu una delle figure più originali della scena culturale italiana di inizio Novecento. A lui va ascritto il merito di avere teorizzato quel dualismo di Vita e Forma che qualifica tuttora la storiografia letteraria su Luigi Pirandello. Il volume, curato da Pierfrancesco Giannangeli – anche autore di un'illuminante prefazione – raccoglie cinque scritti, esemplificativi del metodo Tilgher, ossia del suo personalissimo ragionare sugli spettacoli. Egli si dimostra capace di andare oltre la materialità e la contingenza delle messe in scena, articolando sofisticate e inedite meditazioni, frutto anche di un'attiva e critica conoscenza delle speculazioni filosofiche contemporanee. In particolare, Tilgher trae parte del proprio vocabolario filosofico dalle riflessioni del tedesco Georg Simmel, condividendo significativo e significato dei termini del "collega", a partire proprio da quei concetti di Vita e Forma su cui l'italiano fonda la propria ermeneutica pirandelliana. Una teoria critica ben tratteggiata nei saggi raccolti nel volume e che, pur legata al lavoro di Pirandello – con il quale Tilgher intrattene un dialogo prolungato e fiammeggiante – illumina altresì l'originale concezione della letteratura e dell'arte elaborata dal filosofo. Di questa è possibile cogliere alcune suggestioni dallo scritto *L'arte come originalità e i problemi dell'arte*: la novità di un'opera non è data tanto dalla singolarità della trama bensì consiste nel suo presentarsi quale «nuova esperienza della vita», ossia nel suo essere nuova Forma di quell'incessante e informe fluire che è la Vita. *Laura Bevione*



SCAFFALE

Elena Tamburini

**GIAN LORENZO BERNINI
E IL TEATRO DELL'ARTE**

Firenze, Le Lettere, 2012, pagg. 350, euro 32

In quanti sanno che Gian Lorenzo Bernini, il grande scultore, architetto, pittore del '600 è stato anche attore, capocomico, scenografo, commediografo, impresario: insomma un uomo di teatro completo? Elena Tamburini lo sapeva benissimo, e a questo straordinario artista ha dedicato il libro della vita: uno studio ampio, organico e appassionato sui suoi lavori teatrali collocati, con felici e illuminanti pertinenze, nella cultura letteraria, artistica e materiale del tempo in cui visse. I teatri, le tecniche scenografiche, le feste sono studiate e ripercorse, a volte ricostruite, con scrupolo storico-filologico. Attraverso la figura del Bernini uomo di spettacolo scopriamo un universo barocco "rovesciato" che trova nella cultura popolare, nell'artigianato teatrale, negli infiniti mestieri che sono alla base delle opere d'arte, il terreno più fertile per affermarsi e salire al cielo. Prezioso il commento che Elena Tamburini fa della *Bal-tasara* quando parla di «un pubblico che è chiamato attraverso il rispecchiamento sulla scena a essere parte attiva della rappresentazione». Raramente accade che un libro "scientifico" si riesca a leggere tutto d'un fiato.

Francesco Carpanelli
**ESCHIO. PENSIERO (DIANOIA)
E SPETTACOLO (OPSIS)**

Bologna, Bonanno-Dams, 2013, pagg. 272, euro 19,55

Un lungo itinerario alla ricerca degli aspetti eschilei meno conosciuti per indagare i miti che solo il primo dei grandi tragediografi ci racconta. Il pensiero e lo spettacolo riflettono l'incontro tra testi conosciuti e frammentari, nella speranza che la drammaturgia del ventesimo secolo sappia riappropriarsi almeno di quegli artisti teatrali. Lo sviluppo del mito nell'epica e nella lirica dai micenei all'avvento di Pericle accompagna questo avventuroso percorso.

Enrico Medda

**LA SAGGEZZA DELL'ILLUSIONE.
STUDI SUL TEATRO GRECO**

Pisa, Ets, 2013, pagg. 488, euro 35

I saggi di questo volume raccolgono il frutto di un percorso di ricerca volto a esplorare aspetti importanti dell'esperienza teatrale greca sul piano della messa in scena, della recitazione e delle forme espressive.

Teresa Viziano

**LA RISTORI. VITA ROMANZESCA
DI UNA PRIMADONNA DELL'OTTOCENTO**

San Miniato, La conchiglia di Santiago, 2013, pagg. 428, euro 22

Teresa Viziano ha diretto per molti anni gli Archivi del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova fondato da Alessandro d'Amico e Luigi Squarzina dedicandosi particolarmente alla "Donazione Giuliano Capranica del Grillo - Adelaide Ristori" che ha ispirato molti suoi scritti. Con grande passione e competenza ricostruisce attraverso più di trent'anni di accurate ricerche la vita dell'attrice seguendone le tournée internazionali. Completa il volume un apparato fotografico di oltre quaranta pagine.

Giuseppe Palanti

BELLE ÉPOQUE IN TEATRO. 1903-1916

a cura di Vittoria Crespi Morbio
Torino, Allemandi, 2013, pagg. 160, euro 35

Cent'anni fa, l'autore delle grandi e bellissime *affiches* che celebravano Verdi e Wagner era un milanesissimo pittore, scenografo, costumista, inventore, architetto, disegnatore, che dettava legge sugli spettacoli della Scala e imponeva la moda in società: Giuseppe Palanti. Riscoprire Palanti fra il 1903 e il 1917 è ricordare il passato, Toscanini e le grandi dive. Palanti regalò al suo pubblico quadri, mobili, stoffe, costumi, ferri battuti, manifesti pubblicitari, ville con torretta, persino un lanciasiluri. Lavorò per Puccini, Chaliapine, Grazia Deledda, Pio XI, ma anche con innumerevoli ragionieri, avvocati, commercianti, marchesi e giovani modelle.

Massimiliano Caprara

IL TEATRO CONTEMPORANEO

Milano, Ediesse, 2013, pagg. 180, euro 12

Dopo un accurato percorso dalle origini fino alle soglie del secolo passato, l'autore intraprende il viaggio nella storia contemporanea del teatro fino al più recente, con uno spaccato sulla scena italiana e un quadro aggiornato delle ultime tendenze. Un'attenzione particolare è riservata all'aspetto sociale, alle dispute politiche tra le varie correnti, alle polemiche religiose e alle questioni economiche. Una piccola guida orienta il lettore nelle sue scelte critiche.

Alessandra Rossi Ghiglione

SCRIVERE TEATRO PER LA COMUNITÀ

Roma, Audino, 2013, pagg. 160, euro 18

Il teatro con e per le comunità è in Italia e in Europa un fenomeno di larghissima diffusione. Negli ultimi dieci anni il teatro sociale e di comunità, in particolare, ha lavorato con successo non solo nei suoi tradizionali ambiti quali la scuola, le carceri, i centri di salute mentale, i centri diurni, ma anche in ospedali, periferie, luoghi di emergenza della cooperazione internazionale.

Alessandro Fersen

ARTE E VITA. TACCUINI E DIARI INEDITI

a cura di Clemente Tafuri e David Beronio
Genova, Le mani-Microart's, 2012, pagg. 79, euro 12

Fersen, a partire dagli anni Trenta, punta metodicamente quelle riflessioni sui temi filosofici e antropologici che avranno poi uno sviluppo nelle opere teoriche. Quelle stesse riflessioni intorno alle quali porterà avanti la sua ricerca come autore e regista. Emerge il profilo di un protagonista della ricerca teatrale del Novecento, che riesce ad affiancare un'approfondita riflessione filosofica a una attività artistica originale e innovativa. Questo libro rappresenta l'occasione per dare una visione d'insieme al lavoro di un artista tanto complesso, quanto sempre più spesso racchiuso nelle logiche riduttive di interpretazioni specialistiche. Gli estratti pubbli-

cati sono stati selezionati dai curatori tra migliaia di pagine manoscritte. Il risultato è il fondamento del pensiero di Fersen, una traccia per seguire con passione il suo percorso artistico e filosofico.

Alessandra Moreschi

**IL TEATRO SOCIALE DI MANTOVA.
FONDAZIONE, CRONOLOGIA, VISSUTO**

Mantova, Editore Sometti, 2013, pagg. 136, euro 18

Il Teatro Sociale di Mantova viene inaugurato nel 1822, diventando il principale spazio di divertimento e incontro della città. Alessandra Moreschi lo descrive in ogni suo elemento e ne ripercorre la storia, dai presupposti per la fondazione fino ai recenti restauri: l'idea, la progettazione, gli ambienti e le loro successive modifiche, un apparato iconografico di immagini e locandine teatrali, lungo le tappe di un percorso che ha accompagnato la storia recente di Mantova.

Marina Pellanda

**MARCO BELLOCCHIO TRA CINEMA
E TEATRO. L'ARTE DELLA MESSA
IN SCENA**

Venezia, Marsilio, 2013, pagg. 208, euro 20

Il libro analizza e studia, nel contesto dell'opera di Marco Bellocchio, quella fusione di segni che, intersecando il palcoscenico con il cinema, dà vita al mondo del cineasta. Si sofferma su ambiti di indagine fino a ora trascurati: il teatro come tema sia implicito sia esplicito, la *Commedia dell'Arte*, il *Kammerspiel*, il sogno che assume la categoria della messa in scena; infine le costanti cinematografiche nei lavori teatrali del regista. Conclude il volume una conversazione con Marco Bellocchio.

Roberto Bracco

IL TEATRO DI ROBERTO BRACCO. VOL. 1

Roma, Editoria & Spettacolo, 2013, pagg. 212, euro 18

Roberto Bracco visse in una Napoli (quella a cavallo tra due secoli) animata da significativi fermenti culturali.

Adelaide Ristori in *Camma*, di Giuseppe Montanelli (foto: Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, da *La Ristori*, di Teresa Viziano).

Egli, da autodidatta, si improvvisò giornalista, narratore, poeta, prima di trovare la sua naturale vocazione nel teatro. I suoi lavori furono tradotti in numerose lingue e rappresentati in tutta Europa e nelle due Americhe. L'ostracismo del fascismo, che impose anche il veto sulla proposta di assegnazione del Premio Nobel nel 1926, lo costrinse a un precoce silenzio artistico.

Franco Celenza

D'ANNUNZIO DRAMMATURGO.

PAGINE SCELTE DA TUTTO IL TEATRO

Milano, Ledizioni, 2013, pagg. 264, euro 24

Franco Celenza dedica il volume a D'Annunzio, uomo di teatro che ha cambiato la storia dello spettacolo nel nostro paese, riuscendo, prima dei futuristi e di Pirandello, a imporre un'idea della rappresentazione come sintesi di parola, musica, scenografia, costumi e luce, che era un'assoluta novità per la scena italiana. D'Annunzio portò sulla scena una Eleonora Duse diversa, ma anche le scenografie di artisti dell'originalità di Adolfo De Carolis, Francesco Paolo Michetti e Duiio Cambellotti, i raffinati costumi di Caramba, le musiche di Debussy e Ildebrando Pizzetti.

Vladimir Majakovskij, Dario Fo MAJAKOVSKIJ, DIMENTICATO E SCONOSCIUTO. MESSAGGI AI POSTERI SELEZIONATI E CONDIVISI DA DARIO FO

a cura di Anna Bandettini
Roma, Editori Riuniti, 2013, pagg. 204, euro 18

«Se non avesse esasperato tutto non sarebbe stato un poeta», scrisse Liliya Brik di Vladimir Majakovskij. «Sono stato ferito / per sempre / dall'amore / e mi trascino a stento. / Per me l'amore / non si misura», scrive il poeta nella Lettera al compagno Kostrov da Parigi sulla sostanza dell'amore, la prima poesia di questa raccolta in cui la prosa di Dario Fo e i versi del grande poeta russo si intrecciano. La scelta e i brani di Dario Fo non risultano infatti estrinseci al fluire della poesia majakovskiana e ne disvelano tutta la potenza, la sensualità, la carica surrealistica. Più di un'antologia o di un viag-

gio nell'opera di Majakovskij, una conferma della capacità creatrice di senso e di bellezza del commento, della traduzione e della rilettura.

Stefano Benni
TEATRO 1 e 2

Milano, Feltrinelli, 2013, 2 voll.: pagg. 155, euro 8; pagg. 140, euro 7,5

È da una decina d'anni che Benni presta volentieri la sua fantasia alla scena teatrale, scrivendo per amici attori e registi e passando di volta in volta dalla sintesi del monologo alla pièce di ampio respiro. Benni disegna figure femminili (*La topastra*, *La moglie dell'eroe*, scritti per Lucia Poli), si diverte a nevrologizzare sognanti fanciulle romantiche (*La signorina Papillon*), a spezzare identità (*La misteriosa scomparsa di W*) a far tornare sulla terra in veste di contadino un diavolo-angelo dalle lunghe ali grigie (*Astaroth*), a tratteggiare la figura di un intrusivo barista col complesso di Sherlock Holmes (*Sherlock Barman*). *Teatro 2* è il secondo volume di testi scritti da Stefano Benni per registi e interpreti teatrali: dalla libera rivisitazione dell'opera colodiana in *Pinocchia*, scritto per Angela Finocchiaro, a *Le canzoni di Amleto*; dal *Dottor Divago*, un monologo interpretato da Ugo Dighero, a *Il carnevale degli insetti*.

Pujadevi
L'AURIGA DELLA SCENA.

PER UN TEATRO CONSAPEVOLE

Milano, Ennepilibri, 2013, pagg. 100, euro 14,50

Un saggio scritto da Pujadevi (Elisa Lepore), attrice, regista e formatrice teatrale, destinato sia ai formatori in ambito teatrale che agli allievi. Partendo da un'analisi dei meccanismi fisiologici innescati dalla performance artistica, pone l'accento sulla necessità di offrire agli attori delle tecniche di decompressione per restituire loro un equilibrio, dopo la performance.

Davide Enia
MAGGIO '43

Palermo, Sellerio, 2013, pagg. 112, euro 12



Il 9 maggio del 1943 la città di Palermo subì un bombardamento aereo indimenticabile, che distrusse parte del centro storico, uno dei più vasti d'Europa. Fu una svolta della memoria, un dramma simbolico. Nel "cunto" di Davide Enia, il ricordo duraturo della catastrofe viene scolpito nei quadri irrisistibili dell'avventuroso attraversamento della grande devastazione da parte di tre parenti che cercano di beffare la fame. Zu Cesare, Umbertino, il piccolo Gioacchino (con dietro la corte dei miracoli della famiglia a carico) sembrano gli eroi classici di una leggenda popolare, tre maschere antiche. Mentre le macerie di Palermo occupano ancora molte zone della città.

Vittorio Sgarbi
PIETRO CARRIGLIO. UN TEATRO DI IMMAGINI. IL PENSIERO E LA SCENA
Milano, Skira, 2 voll.: 2012, pagg. 191, euro 25; 2013, pagg. 192, euro 39

Pietro Carriglio, regista e scenografo, ha fondato e diretto il Teatro Biondo Stabile di Palermo, diretto il Teatro di Roma, è stato sovrintendente al Teatro Massimo di Palermo e ha ricoperto diversi incarichi in organismi pubblici teatrali. Su di lui e per il suo teatro hanno scritto autori e poeti quali Carlo Levi, Mario Luzi, Giovanni Raboni, Edoardo Sanguineti e Dacia Maraini. La monografia presenta i lavori scenografici di Carriglio (tra cui gli ultimi *Orestide* di Eschilo, *Amleto* di Shakespeare, *La locandiera* di Goldoni, *Il re muore* e *Le sedie* di Ionesco) corredati da una ricca serie di studi preparatori, possibili rifacimenti, variazioni e modifiche. Introduzione di Luca Ronconi.

Massimo Vincenzi

ALAN TURING E LA MELA AVVELENATA

Roma, Editori Internazionali Riuniti, 2012, pagg. 64, euro 4,90

Un monologo duro e intenso, che ricostruisce la vicenda del celebre matematico inglese Alan Turing, che, durante la seconda guerra mondiale, riuscì a decifrare i complessi codici tedeschi e fu tra i primi studiosi dell'intelligenza artificiale. Meriti cancellati dalla sua omosessualità, per cui fu processato, condannato alla castrazione chimica e indirettamente condotto al suicidio. Vincenzi intesse un dialogo immaginario fra Alan e la madre, a cui l'autore aggiunge parole, episodi e dati tratti dagli scritti dello stesso Turing, elaborando una partitura coesa e stringente, in cui la scienza e i sentimenti più privati si rispecchiano l'una negli altri.

Toni Servillo
394. TRILOGIA NEL MONDO

Milano, Feltrinelli, 2013, libro+dvd, pagg. 128, euro 16,90

Il regista Massimiliano Pacifco ha documentato in tempo reale quattro anni di tournée nel mondo di *Trilogia della Villeggiatura* di Goldoni interpretata da Toni Servillo. *394. Trilogia nel mondo*, oltre a raccontare le prove, le prime, il contatto sempre diverso con pubblici di culture e stili diversi, dà un'interpretazione del senso del teatro, della recitazione e della vita di un attore. Vita che si fonde quasi con l'arte, perché, come racconta Toni Servillo, «durante quattro anni di tournée ti muore un padre, ti nascono figli, ti separi da una donna, ci sono delle guerre e tutto il tuo rapporto intimo col personaggio che stai recitando o con l'autore che stai portando in giro, s'informa di queste cose e crea quella qualità speciale».

L'hit parade dell'estate festivaliera 2013

di Roberto Rizzente



Un bivio. L'ennesimo. Sembra essere questo l'elemento ricorrente, spulciando il cartellone dell'estate festivaliera. A fronte della crisi, due sono le strade maestre intraprese dagli operatori per bypassare il problema. I più potenti, se questa parola ha ancora un senso, quelli tradizionalmente più assistiti dai pubblici finanziamenti, hanno puntato a poche, grandi produzioni, con qualche nome di richiamo, tanto a livello di drammaturgia, ripescando testi magari meno noti di autori affermati, quanto d'interpretazione e regia. Altri, e sono la maggioranza, hanno provato invece a scommettere sul nuovo e i territori limitrofi dell'emarginazione sociale. Incoraggiando le compagnie emergenti, tramite appositi bandi, investendo sul territorio, quindi gli abitanti del luogo, o su progetti legati al carcere, la malattia fisica e psichica. Il resto è affidato alle compagnie di sempre, quelle che hanno fatto la storia del teatro di ricerca in Italia e che bene o male troviamo nei cartelloni invernali, con in più qualche nome straniero, non necessariamente blasonato. Nell'uno e nell'altro caso senza grossi tagli alla programmazione dei festival in termini di durata. Piuttosto spalmando le proposte nel tempo, agosto compreso, quasi a non volersi calpestare i piedi con i vicini. Una buona pratica in più, per fare le valigie e partire alla scoperta di questo succoso anticipo di stagione.

Nord

Nel nord-ovest del Paese, calato il sipario sulle **Colline Torinesi**, **Asti Teatro 35**, **Mirabilia**, **Il Giardino delle Esperidi**, in attesa di accogliere a settembre il Ballet National de Marseille a **Torinodanza** (www.torinodanzafestival.it) e fuoriuscendo dalla dimensione localistica di **Teatri di confine** (www.teatridiconfine.com) e **Tra Sacro e Sacro Monte** (www.trasacroesacromonte.it), ci pensano il **XLVII Festival di Borgio Verezzi** (www.festivalverezzi.it) e **Teatro a Corte** (www.teatroacorte.it) a fare gli onori di casa, il primo puntando a nomi di richiamo, come l'Ugo Chiti di *Pinocchio* e i De Filippo, Eduardo e Peppino, visti da D'Alatri e Luigi De Filippo; il secondo investendo su giovani compagnie, come il Premio Hystrio Zerogrammi, e qualche straniero meno conosciuto, come l'atteso *The animals and children took to the streets* della compagnia inglese 1927 e il *Goodbye Lenin* in salsa polacca *Chewingum Revolution*. Più frastagliato, e certo più interessante, nonostante i limiti di **Pergine Spettacolo Aperto** (www.perginefestival.it) e **Serravalle** (www.serravallefestival.it), il programma nel Triveneto, diviso tra l'*Aida* de La Fura dels Baus all'**Arena** del centenario (www.arena.it) e il *Riccardo III* di Massimo Ranieri con musiche di Morricone all'**Estate Teatrale Veronese** (www.estateteatraleveronese.it); le prime di Pathosformel, Codice Ivan, *A.H.* di Stabilemobile

Compagnia Antonio Latella di **Drodesera** (www.centralefies.it); l'omaggio alla Croazia, in occasione dell'ingresso nella Ue, e il ritorno di Pressburger a **Mittelfest** (www.mittelfest.org); e i progetti di inclusione sociale e per le realtà locali di **Bolzano Danza** (www.bolzanodanza.it) e **Oriente e Occidente** a Rovereto (www.orienteeoccidente.it). Senza dimenticare, naturalmente, **Opera Estate** a Bassano, con le 5 creazioni europee del Progetto Bosch nei 500 anni della morte, *Lolita* di Babilonia Teatri, i finalisti del Premio Scenario 2013 (www.operaestate.it), e soprattutto la **Biennale Teatro** di Alex Rigola, capace di conciliare le star più acclamate, come Wajdi Mouawad, Guy Cassiers, Krystian Lupa, Declan Donnellan, Angelica Liddell e Thomas Ostermeier, con un fitto programma di laboratori e incontri per gli artisti del domani (www.labiennale.org).

Centro-Sud

Nel Centro Italia, conclusi il **Festival dei Due Mondi** di Spoleto e **Inequilibrio** a Castiglioncello, sono il **Festival di Santarcangelo**, la lirica e la Toscana a tenere banco. Il primo confermando l'interesse per lo spettacolo di piazza (quest'anno, Teatro delle Albe e Lombardi-Tiezzi) e i talenti emergenti, come il lettore Valters Stilis (www.santarcangelofestival.com). La seconda puntando alle grosse produzioni, come la *Turandot* di Scaparro al **Festival Puccini di Torre del Lago** (www.

puccinifestival.it), il *Guillaume Tell* di Graham Vick al **Rossini Opera Festival** (www.rossinioperafestival.it) e il *Nabucco* di Vacis al **Macerata Opera Festival** (www.sferisterio.it). La terza alternando gli spettacoli di tradizione della **Festa del Teatro di San Miniato** (www.drammapopolare.it) e il **Teatro Povero di Monticchiello** (www.teatropovero.it), al teatro-carcere di Punzo a **Volterra** per i 25 anni della Fortezza, con *Santo Genet commediante e martire* (www.volterrateatro.it), e i progetti per le giovani compagnie di **Kilowatt** (www.kilowattfestival.it), **Collinarea** (www.collinarea.it) ed **Estate a Radicondoli** (www.radicondoliarte.org). Scendendo a Sud, dopo **Civitanova Danza** per *00000000* di Giulio D'Anna, vincitore del premio Anticorpi XL CollaborAction (www.civitanovadanza.it), e **Ostia Antica** con Plauto e Aristofane (www.ostianticateatro.it), in attesa di **Short Theatre** (www.shorttheatre.org), **Reate** (www.reatefestival.it) e **RomaEuropa** (www.romaeuropa.net), è d'obbligo la tappa a **Benevento**, dove, senza la concorrenza della coda settembrina del **Napoli Teatro Festival**, è possibile incontrare classici come *Sik Sik l'artefice magico* nella versione inedita del 1979 di Sepe e Casillo e qualche novità, come lo studio sulle disabilità motorie di Sicca (www.cittaspettacolo.it). Nel resto della penisola, escludendo le **Orestyadi** di Collovà, quest'anno dedicate a Franco Scaldati (www.orestyadi.it) e **Castel dei Mondì**, con il premio Hystrio Anagoor, Fibre Parallele, Atir, Antonio Latella e il debutto de *Il guaritore*, di Michele Santeramo (Premio Riccione 2011) (www.casteldeiimondi.it), è l'opera lirica a dominare, grazie al **Festival della Valle d'Itria** (www.festivaldellavalleditria.it) e **TaorminaArte** (www.taorminaarte.it).

Estero

Al di fuori dei confini nazionali, non bastano un kolossal come *Leaving Planet Earth* di Grid Iron, né le riletture di *Amleto* e la *Metamorfosi* di Kafka di The Wooster Group e i cinesi Contemporary Legend Theatre all'**Edinburgh International Festival** (www.eif.co.uk), o il ritorno del teatro di piazza all'**Edinburgh Fringe Festival** (www.edfringe.com) e il **Festival di Nitra** (www.nitrafest.sk), a scalzare il primato della Francia. La 67ª edizione del **Festival di Avignone**, firmata dagli artisti associati Dieudonné Niangouna e Stanislas Nordey con i vari Jérôme Bel, Rimini Protokoll, Guy Cassiers, Sasha Waltz, Alain Platel, Jan Fabre, Pascal Rambert, Josef Nadj e Patrice Chéreau (www.festival-avignon.com), e il **Festival d'Automne**, con i focus su Giappone e Sudafrica, la personale di Bob Wilson, tra cui l'immarcescibile *Einstein on the Beach* (**foto di apertura**), e la presenza di Marthaler e Krystian Lupa (www.festival-automne.com), bastano infatti a garantire ai cugini d'oltralpe il posto più alto sul podio di questa lunga maratona festivaliera. ★

Brook in cassa integrazione?

A 88 anni suonati, Peter Brook viene sanzionato da Luca De Fusco al Napoli Teatro Festival. Riduzione del compenso pattuito, non avendo, pare, parte del pubblico gradito la lettura in francese dei 45' di *Lo spopolatore* di Beckett fatta da Miriam Goldschmidt, diretta da Brook. Lo spettacolo magari non avrà spopolato, ma *tant pis*, non ci si comporta così con un grande teatrante (e neppure con un teatrante *tout court* e tanto meno con un attore che legge, non essendo l'attore un operaio della memoria). In attesa di versar lacrime di coccodrillo sulla sua casa e di vergare coccodrilli lacrimosi per Peter (a cui scaramanticamente s'allunga la vita a dismisura), lo si mette in cassa integrazione?

Info: www.napoliteatrefestival.it

Zeffirelli per Firenze

Il regista ha siglato un nuovo patto con la propria città. Nella Galleria Carnielo di piazza Savonarola, troverà casa la Fondazione del maestro, che a Firenze creerà un Centro delle Arti dello spettacolo. Zeffirelli in compenso donerà alla città il suo immenso patrimonio di bozzetti, disegni, documenti cartacei e fotografici legati alla sua lunga carriera di regista e scenografo, nucleo di un museo e poi di una scuola d'arte, coordinata dal Teatro della Pergola. L'inaugurazione è prevista per l'autunno del 2014, dopo l'adeguamento dell'edificio. Zeffirelli ha ricevuto dal sindaco di Firenze il fiorino d'oro 2013.

Info: www.comune.firenze.it

Pereira, nuovo sovrintendente del Teatro alla Scala

Sarà Alexander Pereira, a partire da settembre 2014, il nuovo Sovrintendente del Teatro alla Scala. Nato a Vienna l'11 ottobre 1947, Pereira è dal 2011 il direttore del Festival di Salisburgo. Tra le sue esperienze pregresse, i dodici anni di lavoro alla Olivetti e i dieci alla direzione dell'Opera di Zurigo. Il nuovo Sovrintendente subentrerà gradualmente a Stéphan Lissner, chiamato dall'Opéra di Parigi, avrà uno stipendio ridotto del 25% rispetto al fisso di 350.000 euro e non potrà beneficiare dell'alloggio di servizio.

Info: www.teatroallascala.org

Eolo Awards 2013

Consegnati gli Eolo Awards 2013, dedicati a Manuela Fralleone: migliore spettacolo *Piccolo*

Asmodeo del Teatro Gioco Vita; miglior progetto creativo *Parole e sassi* del Collettivo Antigone; premio alla carriera a Franco Passatore; miglior progetto educativo *Voglio La Luna* della Compagnia Teatro Pirata e Gruppo Baku; miglior drammaturgia Valentina Diana per *La Bicicletta Rossa*; premio alla nuova figura del teatro ragazzi Italiano alla compagnia Teatro Distinto; menzione per il teatro di figura a *Il miracolo della mula* de Il Labirinto; migliore novità *La grande foresta* di Thalasia Teatro.

Info: www.eolo-ragazzi.it

Addio a Jannacci

Lo scorso 29 marzo ci ha lasciato Enzo Jannacci (**foto sotto**). Con Gaber, Fo, Cochi e Renato è stato uno dei protagonisti del cabaret milanese. Di casa al Derby, l'artista-cardiologo ha cantato per cinquant'anni una Milano fatta di nebbia, personaggi bizzarri, malavitosi romantici (*Il palo nella banda dell'Ortica*) e operai (*Vincenzina e la fabbrica*), raccontando "in milanese", una Milano poetica e vera. Con Fo, cantò contro il potere (*Ho visto un re*), vestendo i panni del "giullare", perché le sue canzoni avevano sempre una storia e una drammaturgia di cui era interprete di grande talento. Altrettanto ispirata è stata la carriera d'interprete, per il teatro, il cinema e la tv, da *Il poeta e il contadino a Saltimbanchi si muore*, da *La tappezzeria* al recital *Niente domande*, da *Parlare coi limoni* a *Tempo di pace... pazienza!* Fino a *La cosiddetta fidanzata*, con Franca Valeri, e *Aspettando Godot*, in compagnia di Felice Andreasi, Paolo Rossi e l'amico di sempre, Giorgio Gaber.



IT, un festival per gruppi indipendenti

Si è tenuto a maggio alla Fabbrica del Vapore di Milano "IT Festival", il primo festival del Teatro indipendente milanese. 50 le compagnie che si sono succedute nella tre-giorni di manifestazione, note e meno note, come Dionisi, Sanpapiè, Babygang, Odemà e Maschrenere, che ha presentato la prima tappa di un progetto triennale sul tema del viaggio, unendo attori di diversi Paesi. Si tratta di un'iniziativa interessante che dimostra come anche gli emergenti, unendo le forze, a dispetto dell'indifferenza delle istituzioni e dei grandi teatri, possano e debbano trovare una piattaforma per esprimersi.

Info: www.itfestival.it

Nekrosius ancora all'Olimpico di Vicenza

Per il secondo anno Eimuntas Nekrosius, direttore artistico del Teatro Olimpico di Vicenza, firma la stagione di Spettacoli Classici, dal 19 settembre al 21 ottobre. In programma, tra gli altri, la prima mondiale del *Libro di Giobbe* di Nekrosius; *Birds*, da Aristofane, realizzato da Pippo Delbono in collaborazione con Laurie Anderson; *Vita di Edoardo II d'Inghilterra* di Brecht, diretto da Andrea Baracco e *La guerra di Kurukshetra*, tratto dal *Mahabarata*, con la regia di Giorgio Barberio Corsetti su testo di Francesco Niccolini.

Info: www.teatroimplicovicenza.it

Venti candeline per La città del Teatro

La Città del Teatro di Cascina (Pisa) ha compiuto 20 anni lo scorso giugno. Il migliore regalo per questa vivace realtà, che affianca attività di produzione e ospitalità, residenze teatrali e formazione, è stato un aumento di pubblico, stimato per la stagione passata in 30.900 presenze. Un successo che è dovuto anche all'aumento del numero di attività realizzate nei vari spazi della Città del Teatro e del Teatro Rossini di Pontasserchio, divenuti luoghi di partecipazione, a disposizione dell'arte e del territorio.

Info: lacittadelteatro.it

Nuovi fondi per l'Abruzzo

La Regione Abruzzo ha stanziato nuovi fondi per lo spettacolo e la cultura tramite una variazione di bilancio. La notizia è di aprile e va a colmare parzialmente i tagli che le istituzioni culturali avevano subito negli ultimi anni, accentuati dalle difficoltà causate dal terremoto del 2009. Per quanto riguarda il teatro: 300.000 euro andranno al Teatro Marruccino di Chieti, 220.000 allo Stabile di Abruzzo, 70.000 al Lanciavichio di Avezzano. Gli altri soggetti (tra cui lo Stabile di Innovazione L'Uovo) si dovranno dividere, in percentuali che non è ancora possibile stabilire, 450.000 euro.

Il teatro in casa

È iniziata ad aprile la seconda edizione di "Stanze", un festival itinerante con base a Milano, che porta il teatro nelle case. Organizzata da Alberica Archinto e Rossella Tansini, in collaborazione con Teatro Alkaest e col sostegno della Fondazione Cariplo, la rassegna esplora quest'anno anche i linguaggi della danza. Si riparte a ottobre (dal 7 al 9) con *Uno* di Gabriele Frasca per la regia di Alessandra Cutolo e *Giallo* (dal 14 al 16) di Fanny & Alexander.

Info: teatroalkaest.org/stanze-edizione-2013/

Gli Oscar della lirica

I cantanti Gregory Kunde, Daniela Dessì, Elisabetta Fiorillo, Roberto Scan-

diuzzi, Bruno Praticò, l'orchestra del Comunale di Bologna, la costumista Brigitte Reiffenstuel e il corpo di ballo del Teatro dell'Opera di Roma sono i premiati alla terza edizione dell'International Opera Awards di Bologna, nel maggio scorso. Riconoscimenti anche per Luciano Pavarotti alla memoria, Franco Zeffirelli per l'Opera al cinema, Raina Kabaivanska per la carriera.

Info: www.oscardellalirica.com

Un chiostro per Nina Vinchi

Il chiostro del Piccolo Teatro di via Rovello, da poco restaurato, è stato dedicato a Nina Vinchi lo scorso 27 marzo – suo anniversario di nascita e Giornata mondiale del Teatro. Compagna di lavoro e di vita di Paolo Grassi, cui è intitolato il teatro, la Vinchi fu uno dei pilastri della storica istituzione milanese. Per celebrarla, Arnaldo Pomodoro ha creato un rilievo di bronzo e cera, donato al Piccolo. Le nipoti hanno invece consegnato al teatro l'archivio personale della zia.

Info: www.piccoloteatro.org

Nasce AssoTeatro

È nata, con un'assemblea costitutiva al Teatro Duse di Bologna, Assoteatro, che raccoglie soggetti che si occupano di produzione, distribuzione o esercizio. L'adesione formale è già stata data da più di un centinaio tra teatri, produzioni e compagnie di tutta Italia. Lo scopo dell'associazione è di porsi come interlocutore unico delle istituzioni, sia a livello nazionale che locale. In attesa della costituzione ufficiale, sono stati nominati i portavoce Pietro Longhi e Ivaldo Vernelli.

Info: info@assoteatro.it,
tel. 06.43251787

Teatro Lirico: forse ci siamo

La "telenovela" del teatro milanese sembra a una svolta. Dopo il fallimento dell'ultima gara, per la ristrutturazione e gestione del Teatro di via Larga, ora il Comune ha deciso di provvedere personalmente alla ristrutturazione, affidando invece la gestione tramite una gara. Il costo dell'operazione, attualmente al vaglio degli uffici, sareb-

Giù il sipario

In questa stagione di crisi, sono molti i teatri che hanno chiuso o stanno per chiudere i battenti. Sono ormai costanti gli appelli lanciati dai lavoratori dello spettacolo, che rischiano di trovarsi senza lavoro e di vedere vanificato l'impegno di anni. Eppure, non sempre – quasi mai? – c'è qualcuno pronto a raccogliere le loro richieste. Ecco solo qualche esempio tra i più eclatanti: Arena del Sole di Bologna, al grido di "non spegnete il Sole dell'Arena" veleggia, nella più rosea delle ipotesi, verso la fusione con Ert (Emilia Romagna Teatro); il teatro dell'Archivolto di Genova ha indetto una raccolta di firme per chiedere a Ministero e a Regione un adeguamento dei contributi ricevuti, pena la chiusura (per partecipare: <http://firmiamo.it/teatro-archivolto-deve-vivere#petition>). A Napoli, a rischio il teatro Sancarluccio (che ha avviato una raccolta fondi) e il Teatro Acacia. Il Teatro Purgatorio di Bari, costretto a chiudere il 21 maggio scorso, ha inscenato un "suicidio", facendo della sua fine un estremo gesto teatrale (che si può vedere qui: www.teatropurgatorio.it - foto sotto). A Foggia, dopo la chiusura del Teatro Giordano e dell'Anfiteatro Mediterraneo, è stata la volta dell'Oda Teatro (<http://firmiamo.it/riapriamoloda>). In Sicilia, sono il Teatro Vittorio Emanuele di Messina, il Teatro Stabile e il Teatro Bellini di Catania a lanciare un appello al presidente della Regione, Crocetta. A Torino, sono le Officine Caos a protestare, addirittura salendo sul tetto del loro teatro. A Milano, infine, dopo la chiusura del Teatro Smeraldo passa in tribunale lo scontro tra il Teatro San Babila e la proprietà dell'immobile; in grave difficoltà sembrano essere anche Manzoni e Carcano.

Marta Vitali



be di circa 16 milioni. Dopo l'estate, il bando per la gestione. Entro il 2016, la conclusione dei lavori.

Info: www.comune.milano.it

Festival Off per Macerata

A Macerata torna il Festival Off, che dal 2012 accompagna lo Sferisterio Opera Festival. Tra le novità, Lunedì Tournée, un ciclo di spettacoli che debutteranno a Macerata il primo giorno della settimana, per poi toccare altri comuni. Come nel 2012, il martedì è Young, rivolto alle nuove generazioni. Mercoledì Mania, invece, accompagna alla scoperta di curiosità del mondo musicale. L'apice, l'1 agosto, è la Notte dell'Opera, in cui tutta la città partecipa a un "gioco di ruolo".

Info: www.sferisterio.it

Torna il Premio Abbiati

Il 26 maggio al Teatro Donizzetti di Bergamo sono stati consegnati dall'Associazione Nazionale Critici Musicali i Premi Abbiati. Tra i vincitori, il regista Leo Muscato, il direttore Fabio Luisi, *Lohengrin* di Wagner (Teatro alla Scala) e Sergio Tramonti, per le scene della *Ca-valleria rusticana* diretta da Pippo Delbono. Benito Leonori ha vinto il Premio speciale per la ricostruzione del *Macbeth* allestito da Josef Svoboda.

Info: www.festivalpianistico.it/premio-abbiati

Antonio Massena presidente Antac

Lo scorso maggio Antonio Massena, direttore del Teatro Stabile di Innovazione L'Uovo dell'Aquila, è stato riconfermato all'unanimità Presidente dell'Antac, Associazione Nazionale dei Teatri Stabili d'Arte Contemporanea. Dallo scorso dicembre Massena fa inoltre parte della Commissione riunita dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali con lo scopo di stendere il testo del nuovo Decreto Ministeriale concernente criteri e modalità di erogazione del Fus.

Là dove c'era lo Smeraldo

Un centro enogastronomico, il più grande d'Europa nelle intenzioni del

patron Farinetti, prenderà il posto dello storico teatro Smeraldo in piazza XXV Aprile, a Milano. Un supermarket di cibi alti e certificati, che conserverà tuttavia la memoria del teatro popolare: un palco sarà allestito nei 3.500 mq dell'Eataly, immaginario del pop e del rock, con spettacoli e ospiti a sorpresa ogni sera, secondo Farinetti. Prosit!

Info: www.eataly.it

È morto Arnaldo Ninchi

Si è spento lo scorso 6 maggio a Roma l'attore Arnaldo Ninchi. Aveva 78 anni e veniva da una famiglia d'arte (il padre Annibale, lo zio Carlo, la cugina Ave). Diplomatosi alla Silvio D'Amico, aveva lavorato con Eduardo, il Teatro popolare di Gassman, Proclmer e Ferrero, la Compagnia dei Quattro, fino a una sua compagnia con la quale aveva messo in scena Ionesco, Pirandello, De Benedetti. Oltre al cinema, negli ultimi tempi aveva partecipato anche alla serie tv *Boris*.

Un nuovo teatro per Napoli

È nato a Napoli il Nuovo Teatro Sanità, voluto dall'associazione "sott'o ponte" insieme a un gruppo di privati. Situato nel rione da cui prende il nome - famoso in passato per aver dato i natali a Totò e oggi considerato da evitare -, vuole dare voce ai bisogni degli abitanti del quartiere. La prima stagione partirà a settembre con la direzione artistica di Mario Gelardi, affiancato da un collettivo di giovani operatori.

Info: www.nuovoteatrosanita.it

Rinascita "Le arti" con Albertazzi

Ritournerà in vita il Teatro delle Arti di via Sicilia, a Roma. Palcoscenico calcato da Anna Magnani, Carmelo Bene, Anna Proclmer, sarà un centro d'irradiazione culturale, nelle intenzioni di Giorgio Albertazzi. L'attuale direttore del Magna Graecia Festival (Calabria) è stato il promotore dell'iniziativa di ripristino culturale con Alessandro Giuppone.

Info: www.comune.roma.it



Ibridazioni e contaminazioni Il teatro alla 55ª Biennale d'Arte di Venezia

L'esempio più noto sono, certo, i monologhi di **Marco Paolini** al Giardino delle Vergini dell'Arsenale di Venezia, dedicati agli oggetti, i lavori manuali e i mestieri che stanno scomparendo, come il covone di fieno. Ma molti altri sono gli autori che, a vario titolo, possono essere affiliati al teatro, in questa Biennale d'Arte, la 55ª della storia. Come **Francesca Grilli**. Artista residente a Dro, rappresenta l'Italia nel Padiglione curato da Bartolomeo Pietromarchi con *Fe2O3, Ossido Ferrico*, un'installazione a due per voce e lastra di ferro. **Sislej Xhafa**, sempre al Padiglione Italia, che in *Parallel Paradox* si rifà alle tradizioni dada, attraverso l'azione paradossale di un barbiere tra i rami di un albero. E poi **Koki Tanaka**, al Padiglione del Giappone: i suoi *precarious tasks* sono costruiti, come in un reality, a partire dalle reazioni di un gruppo di persone a input e situazioni date.

Un po' come in *The Workshop* di **Gilad Ratman**, al Padiglione di Israele, o *Blindy* del polacco **Artur Zmijewski**, all'Arsenale, dove è il pubblico - nella fattispecie i partecipanti a un workshop di scultura e di pittura, questi ultimi ciechi - a dettare il ritmo della pièce. Ci sarebbe, poi, da citare, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* al **Padiglione della Romania**, che riproduce in chiave performativa l'intera storia della Biennale, mimando le opere del passato, come *Guernica*. O il bellissimo *Ideologia e natura* del 1973 di **Fabio Mauri** (foto sopra), che denuncia gli arbitri del potere fascista tramite l'azione iterata di vestizione e spoliatura di una Piccola Italiana, in un ordine sempre meno logico. **John Bock**, sempre al Giardino delle Vergini, con le sue conferenze-performance, virate sull'assurdo e il paradosso, un po' alla Joseph Beuys.

E, ancora, *Danae*, il progetto di **Vadim Zakharov** per il Padiglione Russia, con la folgorante immagine iniziale di un uomo in giacca e cravatta appollaiato su una trave, simbolo dell'indifferenza del sistema bancario, che tranquillamente mangia arachidi. Senza dimenticare le lunghe sessioni cui ci ha abituati il brasiliano **Paulo Nazareth**, teatralizzando i viaggi per il continente americano. Sono solo degli esempi, piccoli accenni in un sistema entropico, caotico e, per sua natura, *enciclopedico* (come è nelle intenzioni di Massimiliano Gioni, il curatore di questa Biennale), bastevoli però a ribadire l'ormai irrinunciabile connubio tra arte e scena, spettacolo e arti visive. Fino al 24 novembre.

Info: www.labiennale.org **Roberto Rizzente**

Piemonte, le donne in scena

Un progetto teatrale nato nel 2004 con il titolo *Non mi arrendo, non mi arrendo* e che, fino a oggi, ha condotto alla realizzazione di tre spettacoli, un libro e, a breve, un film. Voluto dallo Spi Cgil della provincia di Torino e realizzato dalle attrici e registe Gabriella Bordin, Mariella Fabbris, Rosanna Rabezzana ed Elena Ruzza, il progetto ha coinvolto più di 50 donne dello Spi ma anche molte studentesse delle scuole secondarie della provincia. L'ultimo spettacolo prodotto dall'agguerrito e folto gruppo è *Salute, donne!*, un'analisi ironica e approfondita del rapporto, spesso conflittuale, con il corpo. Il lavoro, dopo essere stato allestito in Piemonte, è stato messo in scena al Teatro Tenda di Mirandola. Gli incassi delle repliche piemontesi, infatti, erano stati destinati alla ricostruzione della cittadina colpita dal sisma dello scorso anno. **Info: www.cgilitorino.it Laura Bevione**

La Pergola per i giovani

Novità in vista per la Pergola di Firenze. Tra queste, l'apertura di uno spazio libri, al posto della vecchia biglietteria, le nuove collaborazioni e, soprattutto, "Dopo la prova", un progetto di "incubatore creativo" per compagnie esordienti e di ricerca del territorio. Due gli appuntamenti annuali previsti: la prima tappa, a maggio, ha presentato gli studi di Teatro dell'Elce e Adarte.

Info: www.teatrodellapergola.com

Maila Ermini, premiata da Enap

Maila Ermini, fondatrice de La Baracca di Prato, si è aggiudicata l'edizione 2013 del Premio Enap (Ente Nazionale previdenziale per artisti) alla Produzione Teatrale, per l'attività di autrice, formatrice e animatrice. Il premio le era stato già conferito nel 2002 e nel 2007.

Info: www.teatrolabaracca.com



Napoli: riapre il Teatro dei Piccoli

Alla Mostra d'Oltremare, Napoli, è stato restituito agli splendori (grazie a fondi Fesr 2007/13) il Teatro dei Piccoli, distrutto dagli eventi bellici e ricostruito in cemento armato nel 1952. Destinato un tempo a spettacoli di marionette e alla cinematografia per bambini, sarà casa del teatro, del cinema e della musica. Taglio del nastro lo scorso maggio.

Info: www.mostradoltremare.it

Dionisi vince NeXtwork

La Compagnia Dionisi si è aggiudicata a maggio con *Potevo essere io* la prima edizione di NeXtwork, organizzato da Kilowatt Festival e Teatro dell'Orologio di Roma. Il Premio assegna 10.000 euro per la produzione e l'ospitalità in stagione, dopo una selezione su oltre 200 compagnie. Come nello stile di Kilowatt, la giuria era composta da venti non-addetti ai lavori.

Info: www.kilowattfestival.it/bando-nextwork

Consegnato il Premio Vianello

Lo scorso 5 maggio a Pozzuoli è stato consegnato il premio intitolato all'imprenditore Lello Vianello, attribuito dal pubblico degli abbonati. Vincitori, Gea Martire (**foto a lato**) - migliore attrice per *Cafone* di Antonella Cilento, che ha vinto anche il premio come miglior spettacolo - e Roberto Azzurro, miglior attore de *La venere dei terremoti*, da Manlio Santanelli.

Una residenza per la danza

È stato inaugurato ad aprile presso DanceHaus, Milano, il progetto di residenze coreografiche Dance_B, promosso da ArtedanzaE20, in collaborazione con DanceHaus e ContArt. *forEVER* di Riccardo Fusiello e Agostino Riola (duo Sonenale) è il primo progetto ospitato. A luglio i bandi per la stagione autunnale. ArtedanzaE20 è referente per la Lombardia del network Anticorpi XL.

Info: www.artedanzae20.com

L'archivio di De Filippo

Sarà acquisita dalla biblioteca nazionale di Napoli la biblioteca privata di Eduardo De Filippo. Libri, copioni e fotografie passeranno dalla biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria alle Sale di Palazzo Reale. La presentazione ufficiale è prevista a settembre. E sempre a Eduardo, nel trentennale della morte, sarà dedicata una sezione del Forum delle Culture, in programma a Napoli nel 2014.

Info: www.bnnonline.it

Celebrando la Commedia dell'Arte

La Fondazione Umberto Artioli Mantova Capitale Europea dello Spettacolo, con i Comuni di Mantova e Sabbioneta, ha assegnato in aprile la seconda edizione del Premio "I giovani e la Commedia dell'Arte" a Giulia Cailotto per il monologo *La pazzia di Teresina*. Secondo posto per Francesca Botti e il suo *L'orazione al cardinal Cornaro*, da Ruzante.

Info: www.capitaleospettacolo.it

Teatro Civile Network

Il network nasce su iniziativa di Avviso Pubblico, associazione fra comuni, a favore della promozione della legalità. Si tratta di un portale dedicato a operatori e compagnie teatrali, che producono spettacoli d'impegno civile, per mettere in rete il proprio lavoro, rendendolo disponibile a enti locali, scuola, terzo settore e al potenziale pubblico.

Info: www.teatrocivilenetwork.it

Verdi a Parma

Dal 30 settembre al 31 ottobre torna al Regio di Parma il festival Verdi, nel bicentenario della nascita del compositore di Busseto. Apre la Filarmonica della Scala, a seguire *Simon Boccanegra*, *Falstaff* e *I masnadieri* di Leo Muscato. Puntate anche nella cittadina che ha dato i natali al musicista. Il logo di questa edizione è di Renato Guttuso.

Info: www.teatroregioparma.org

Ricordando Pavarotti

C'è tempo fino al 16 settembre per visitare al piano terra di Palazzo Forti di Verona la mostra "Amo Pavarotti". Un percorso tra video, fotografie, oggetti e ricordi per ricordare uno dei più grandi tenori della storia. "Amo l'Arena" e "Amo. Dall'idea alla Scena" sono gli altri eventi organizzati dall'Arena Museo Opera per celebrare il centenario del Festival.

Info: www.arenamuseopera.com

In mostra il Gruppo 78

Al "DoubleRoom arti visive" di Trieste è stata inaugurata la mostra *35 performance del Gruppo 78/1978-2013*. L'esposizione, organizzata dal Gruppo 78 e curata da Maria Campitelli e Massimo Premuda, racconta la storia dell'associazione triestina attraverso materiale d'archivio, foto, video e progetti. Fino all'8 agosto.

Info: doubleroomtrieste.wordpress.com

A Novara la scuola di teatro musicale

Fondata da Marco Iacomelli e Andrea Manara, con la collaborazione della Compagnia della Rancia, Saverio Marconi, Michele Renzullo e la Fondazione Teatro Coccia, nasce a Novara la Scuola del Teatro Musicale per attori, registi, sound e light designer. La sede è al Teatro Coccia.

Info: www.scuolateatromusicale.it

L'Estate artistica aretina

Proseguono fino al 1 settembre gli appuntamenti di "Icastica", prima edizio-



ne di una rassegna tutta al femminile di teatro e arte contemporanea, nel centro storico di Arezzo. Tra le 40 artiste, provenienti da tutto il mondo, balzano all'attenzione le presenze di Marina Abramovic e Yoko Ono.

Info: www.icastica.it

Teatri del Tempo Presente

Rockrose wow di Daniele Ninarello è il progetto vincitore del bando under 35 Teatri del Tempo Presente, promosso dalla Fondazione Piemonte dal Vivo, d'intesa col Mibac. Lo spettacolo riceverà un contributo economico alla produzione e verrà circuitato nelle dieci regioni affiliate.

Info: www.piemontedalvivo.it

Torna l'Otello Sarzi

Nell'ambito del festival internazionale di teatro ragazzi, dal 12 al 20 luglio a Porto Sant'Elpidio, si terrà la diciannovesima edizione del premio alla memoria del maestro burattinaio Otello Sarzi. Dodici le compagnie in gara. In giuria Mario Bianchi, Renata Rebeschini, Isabelle Roth e Marco Renzi.

Info: www.fondazionefamigliasarzi.it

Leone d'Oro a Castellucci

Romeo Castellucci è il vincitore del Leone d'Oro 2013 alla carriera. Il regista della Societas Raffaello Sanzio succede a Luca Ronconi, Thomas Ostermeier, Irene Papas, Roger Assaf, Ariane Mnouchkine e Ferruccio Soleri.

Info: www.raffaellosanzio.org

A Puntacorsara l'In-Box Project

È andato a *Il convegno* di Puntacorsara (foto sopra: Marina Damacco) il premio In-Box, la rete per la circuitazione del nuovo teatro promossa da Straligut Teatro. Al secondo posto *Ziguli* della Compagnia Teatrodilina.

Info: www.inboxproject.it

Branciaroli e Pastore confermati al Ctb

In anticipo sulla scadenza del mandato, il CdA del Teatro Stabile Bresciano conferma la direzione, per la positività degli obiettivi raggiunti, in termini di pareggio di bilancio e risultati artistici. Franco Branciaroli (consulente artistico) e Angelo Pastore (direttore) resteranno in carica fino a fine 2015.

Info: www.ctbteatrostabile.it

La cultura che vorrei

Fondazione Ater ha dato vita a un magazine on-line per raccontare la cultura dal punto di vista di chi la fa. Nel primo numero è toccato al jazzista Polo Fresu e al regista Giorgio Diritti condividere con i lettori le proposte per il futuro culturale dell'Italia. Previsto anche un notiziario.

Info: www.laculturachevorrei.it

Perrotta in e-book

Cornelia Battistini o del fighettismo di Massimiliano Perrotta, pubblicato

nel 2006 da La Cantinella e tradotto in Francia da LC Éditions, torna in versione e-book per Sikeliana. Il monologo inaugura la collana "Ritorni", che rende disponibili in versione digitale opere fuori commercio o di difficile reperibilità.

Info: www.sikeliana.com

Una collana per il teatro

Puntoacapo Editrice annuncia la nascita della collana dedicata al teatro, "Il Porcospino". Ideata e diretta da Roberto Morpurgo, è divisa in tre sezioni: "Saggistica teatrale", "Teatro e Non" e "Drammaturgia", a sua volta composta da "Il Riccio", per gli esordienti e le antologiche, e "Istrice", per le opere classiche.

Info: www.puntoacapo-editrice.com

La scena sull'acqua

Si terrà ad Arona e Ascona, dal 13 al 15 settembre, la prima edizione di Teatro sull'Acqua. Diretto da Dacia Maraini, con la collaborazione di Boris Vecchio, presenterà incontri e spettacoli *en plein air*, dedicati al teatro di strada e la letteratura.

Info: www.festivaldelledueroche.it

Velletri, riapre il Teatro Aurora

Dopo alcuni mesi di chiusura per ristrutturazione, il 15 maggio ha riaperto il Teatro Aurora di Velletri, con una serata dedicata alle compagnie locali. L'attività di programmazione è ripresa "a pieno ritmo" con musica e teatro.

Info: www.comune.velletri.rm.it

Morricone, un'opera per Oriana Fallaci

Ennio Morricone torna alle sue origini, a quella che definisce "la musica assoluta", la lirica, per raccontare la vita di Oriana Fallaci. Lo spettacolo sarà ispirato a *Mi chiedono di parlare*, scritto e diretto da Monica Guerritore.

Info: www.enniomorricone.it

Teatro e carcere

È stata presentata a maggio, nell'ambito degli Expo Days 2013, *Camerieri della vita*, una cena a buffet, aperta al pubblico, all'interno del Teatro In-Stabile, dentro il carcere di Bollate. Nei panni dei camerieri, i detenuti-attori della compagnia Estia.

Info: www.cooperativaestia.org

Addio a Gianni Valle

Gianni Valle, 69 anni, prezioso e coltissimo operatore e organizzatore della scena teatrale milanese, se ne è andato lo scorso aprile, stroncato da un male incurabile. Laureato in Economia e Commercio, Gianni aveva frequentato la Scuola del Piccolo Teatro, dove aveva conosciuto Andrée Ruth Shammah, con cui collaborò a lungo, in occasione della nascita del Pier Lombardo e in questi ultimi anni. Nel mezzo, dal 1978 al 1993, aveva dato vita, con Fiorenzo Grassi, al Teatro di Porta Romana, dove transitarono artisti del calibro di Peter Brook, Ingmar Bergman, Andrey Wajda, e dove trovò spazio la danza contemporanea italiana e straniera.

Le buone pratiche del teatro ragazzi

Per la prima volta "Le Buone Pratiche" si concentrano sul teatro ragazzi. L'appuntamento è fissato per il 1 novembre al Teatro Bibbiena di Mantova, in occasione dell'VIII edizione del festival "Segni d'infanzia". La giornata, coordinata come da tradizione da Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino per l'associazione Ateatro, prevede dibattiti, scambi e confronti con ospiti italiani e stranieri. Mario Bianchi, Cristina Cazzola e Adriano Gallina stanno raccogliendo da vari enti e compagnie del settore il materiale che verrà discusso. Chi vuole raccontare la propria buona pratica può inviare una breve scheda (4000 battute) all'indirizzo buonepraticheteatro@gmail.com, entro il 15 settembre. Verrà privilegiato, in ogni caso, un approccio tecnico alla materia, sul tema dei finanziamenti, i modelli di produzione e distribuzione. Info: www.ateatro.it Giulia Miniati

Premio Simoni a Carlo Cecchi

Carlo Cecchi è il vincitore del Premio Renato Simoni. Giunto alla 56ª edizione, il prestigioso trofeo "per la fedeltà alla prosa" è stato consegnato a luglio al Teatro Romano, in occasione dell'Estate Teatrale Veronese.

Info: www.estateteatraleveronese.it

Federico Basso trionfa ai Martinitt

Sei bottiglie di Federico Basso è il testo vincitore del concorso "Una commedia in cerca d'autori", indetto dal Teatro Martinitt di Milano e dedicato a commediografi tra i diciotto e i quarantacinque anni iscritti e non iscritti alla Siae.

Info: www.teatromartinitt.it

Primavera dei Teatri a Sansepolcro

Sono Dario De Luca, Saverio La Ruina e Settimio Pisano, curatori di Primavera dei Teatri, i vincitori del Kilowatt-Titivilus. Assegnato dalle compagnie in concorso al Festival di Sansepolcro, il Premio è giunto alla quarta edizione.

Info: www.kilowattfestival.it

Una nuova sala per Torino

Il 18 maggio la compagnia Onda Larsen ha aperto un nuovo spazio teatrale nel capoluogo piemontese. La sala, di circa duecento metri quadri, è stata inaugurata in via Cavalcanti 11.

Info: www.ondalarsen.org

Una Fondazione per il Crt

È stato il grande assente della stagione. Colpa dei debiti, oltreché di un robusto taglio (il 50%) ai finanziamenti dal Comune. Ora, lo storico Crt di Milano, quello che per primo portò in Italia Kantor, la Mnouchkine e il Living Theatre, torna in vita. E lo fa mutando pelle, fondendosi col Crt Artificio di Franco Laera e la Triennale di cui è presidente Claudio De Albertis, per dare vita a una realtà tutta nuova: il Crt-Centro Ricerche Teatrali-Fondazione, presieduta da Renato Quaglia. L'obiettivo dichiarato è quello di presentarsi a ottobre, nel rinnovato Teatro dell'Arte, con una stagione tutta nuova, grazie allo sforzo di risanamento portato avanti in questi mesi e l'investimento congiunto di pubblico e privato. In attesa della presentazione ufficiale, è stato intanto proposto un anticipo del cartellone a luglio, con Ryoji Ikeda, Rahayn Supenggah, Studio Azzurro e Opera/Vincenzo Schino. Info: www.teatrocrt.it **Roberto Rizzente**

Ricordando Beatrice

La forza del cuore di "Le Ali della danza" di Villafranca di Verona è l'opera vincitrice della sezione danza del Premio Beatrice 2013, bandito dall'associazione "Il sorriso di Beatrice" in ricordo della colognolese morta quattro anni fa di cancro.

Info: www.ilsorrisodibeatrice.com

Riapre a Brescia il Santa Chiara

È stato inaugurato ad aprile, a più di un anno dalla chiusura, il Teatro Santa Chiara di Brescia. Ritoccati i pavimenti, le poltrone, il palco e le pareti, oltre all'adeguamento della struttura alle normative vigenti.

Info: www.ctbteatrostabile.it

Una petizione per Letta

È disponibile sul sito del Teatro Vittoria di Roma una petizione affinché il presidente del Consiglio Enrico Letta s'impegni a reintegrare il Fus almeno ai livelli del 2010, 414 milioni di euro.

Info: www.teatrovittoria.it

Teatro delle Commedie cordata a Livorno

Ha riaperto ad aprile i battenti il Teatro delle Commedie di Livorno. Alla gestione, una cordata d'impresе composta da Pilar Ternera, capofila, Arci, Ars Nova e Cooperativa Marte.

Info: www.comune.livorno.it



PlayFestival per gli emergenti

Si è tenuta a maggio al Teatro Ringhiera di Milano la prima edizione di PlayFestival: 12 le compagnie emergenti selezionate da un comitato artistico e giudicate da una doppia giuria di critici e popolare. Due gli spettacoli segnalati: il vincitore, *Aspettando Nil* della compagnia LaFabbrica, sarà in stagione il prossimo anno al Piccolo Teatro, mentre tocca a *Diss(è)nten* di Vico-QuartoMazzini l'ospitalità al Ringhiera.

Info: www.atirteatro.it

Una rivista europea per il teatro

Si è tenuto l'8 giugno alle Colline Torinesi un incontro propedeutico sul tema "E-critics", la futura rivista internazionale web di critica teatrale, appoggiata dall'Anct-Associazione Nazionale dei Critici di Teatro. Previste, nei prossimi mesi, tappe ulteriori per dare un'identità al progetto, rendendolo flessibile ai bandi europei più idonei. Chi volesse collaborare può rivolgersi a Vito Minoia, vito_minoia@libero.it

Info: www.criticiditeatro.it

MONDO

Feltrinelli in musical

Un'idea folle, «due cose che un musicista rock non dovrebbe mai fare: canzoni concettuali e teatro» eppure Gruff Rhys, della band militante gallese Super Furry Animals, ha deciso di dedicare a Giangiacomo Feltrinelli prima un

album e poi un musical. L'opera s'intitola *Praxis makes perfect* (di Gruff Rhys & Boom Bip of Neon Neon, scritto da Tim Price e diretto da Wils Wilson) ed è ispirata al libro biografico *Senior Service*, del figlio Carlo Feltrinelli. Dopo il debutto a Cardiff, il musical affronterà un tour nel Regno Unito.

Info: nationaltheatre.wales.org

Un nuovo Marinskij per San Pietroburgo

Voluto dal direttore d'orchestra Valery Gergiev, inaugura a San Pietroburgo il Marinskij II (**foto sopra**). Progettato da Jack Diamond, si estende su 80mila metri quadri, 6400 solo di palcoscenico, per 2000 posti a sedere. Costato più di 500 milioni di euro (tutti soldi pubblici), affiancherà il Marinskij I nella programmazione musicale. Gergiev punta così a 750 appuntamenti a stagione, una nuova orchestra di 70 elementi e circa 1000 nuovi addetti. Resta da capire quale sarà il pubblico, dato che lo stipendio medio di un lavoratore russo si aggira sui 400 euro mensili.

Info: www.mariinsky.ru

Teatro italiano a New York

Auditori, teatri, parchi, biblioteche dei cinque distretti di New York, dal 10 al 23 giugno, hanno ospitato, nell'anno della Cultura italiana negli Stati Uniti, la prima edizione della rassegna "In Scena!". Il festival, ideato dalla Kairos Italy Theater, compagnia teatrale italiana di New York, è dedicato al tema del viaggio e vuole diventare appuntamento annuale e occasione di incontro fra artisti che lavorano in Italia e quelli che operano stabilmente in America.

Info: www.inscenary.com

Sospeso il *Tannhäuser* di Burkhard Kominski

Dopo le reazioni in platea (malori e proteste) alla prima il 4 maggio scorso, la direzione dell'Opera di Düsseldorf sospende le recite di *Tannhäuser*, che verrà eseguito solo in forma di concerto. Le contestazioni riguardano il regista Burkhard Kominski, che ambienta l'opera durante la Shoah, con tanto di scene di violenza brutale. Kominski intendeva riaprire

l'annosa questione delle influenze di Wagner sull'antisemitismo nazista.
Info: www.rheinoper.de

Festival Enescu

Dal 1 al 28 settembre torna a Bucarest il Festival Internazionale George Enescu. Giunto alla 21ª edizione, propone per la sezione "Opera e balletti" l'*Otello* verdiano, diretto dalla canadese Kery-Lynn Willson, e l'*Oedipe* dello stesso Enescu, diretto da Tiberiu Soare. La

compagnia portoghese Vortice Dance Company si esibirà invece in *Dracula* e in *Soliloquy-About Wonderland*.
Info: www.festivalenescu.ro

L'École des maîtres in rosa con la Macras

Sarà Costanza Macras la guida della XXII Ecole des maîtres. È la prima volta che il corso itinerante di perfezionamento per attori, ideato da Franco Quadri, viene affidato a una donna. Gli esiti dell'atelier verranno presentati a Udine, Coimbra, Roma, Bruxelles e Reims, rispettivamente il 4, 15, 18, 21 settembre e a dicembre, in data da definirsi.

Info: www.cssudine.it

A Broadway il teatro è doc

Le star di Hollywood passano sui palcoscenici newyorchesi. Daniel Craig e Rachel Weisz, per esempio. Sono loro gli interpreti di *Tradimenti* di Harold Pinter, per la regia di Mike Nichols, Oscar '68 per *Il laureato*. La messa in scena calcherà il palco del Barrymore Theatre in autunno. La Weisz e Craig sono marito e moglie nella vita reale.

Info: www.newyorkcitytheatre.com

The Place premia Riccardo Buscarini

Con lo spettacolo *Athletes*, Riccardo Buscarini ha vinto in aprile a Londra The Place Prize, quinta edizione del Premio biennale sponsorizzato da Bloomberg. Il danzatore, già finalista nel 2011, vive e lavora a Londra: nel 2012 si era aggiudicato anche il Fondo Fare Anticorpi per *10 tracks for the end of the world*.
Info: www.theplace.org.uk/placeprize

Frode al Bolshoi

È stata avviata dalla polizia russa un'indagine al Bolshoi. Il reato ipotizzato è l'appropriazione indebita di 90 milioni di rubli (circa 3 milioni di euro), sottratti durante i lavori di ristrutturazione del teatro, pagati con fondi statali.

Info: www.bolshoi.ru/en/

Delbono e il cinema

Doppia passarella al Festival del Cinema di Cannes per Pippo Delbono. Il popolare regista è protagonista del film francese che chiude la Quinzaine, *Henry* di Yolande Moreau, e ha un cameo nel film di Valeria Bruni Tedeschi *Un château en Italie*.

Info: www.pippodelbono.it

PREMI

Nasce il Premio Darts

Varata la prima edizione del Premio Darts under 35. Due le sezioni: nuova drammaturgia in lingua italiana e traduzione di nuova drammaturgia in lingua italiana. La commissione è presieduta da Masolino D'Amico e la scadenza del bando è fissata per il 15 settembre. Sono previsti premi in denaro. La quota di iscrizione è di 15 euro. I testi vanno inviati agli indirizzi drammaturgia@premiordarts.org o traduzione@premiordarts.org.

Info: www.premiordarts.org

Un bando per gli indipendenti

Promosso dalla Compagnia Quinta Parete il Bando La Bottega, rivolto a compagnie indipendenti sul tema "Lo spazio che voglio". Si concorre inviando il materiale entro il 31 luglio all'indirizzo labottega@quintaparete.org. In palio una replica retribuita durante la stagione invernale de La Bottega a Casalgrande (Re).

Info: www.quintaparete.org

Critici si diventa

Bandita la seconda edizione del premio Critica in MOVimento, nell'ambito del progetto "Un palinsesto culturale 2.0", sostenuto da Fondazione Cariplo. Si concorre caricando sul sito di Studio28 entro il 15 dicembre una recensione video, di danza o cinematografica. I dieci video più votati dal pubblico verranno sottoposti al giudizio della critica. In palio 1000 euro.

Info: www.perypezeurbane.org

Premi Molière, Olivier e Tony Award: il red carpet del teatro internazionale

La notizia più clamorosa è, certo, lo slittamento al 2014, per il secondo anno consecutivo, dei **Prix Molières**, gli Oscar del teatro francese. Conflittualità interne, si è detto. Continua, invece, la tradizione dell'omonimo britannico, i **Lawrence Olivier Award**.

Sono sette i premi consegnati al riadattamento di Simon Stephens da Mark Haddon *The curious incident of the dog in the night-time* (foto sotto): spettacolo originale, scenografia, luci, suono, l'attore protagonista Luke Treadaway, l'attrice non protagonista Nicola Walker e la regista Marianne Elliott. Riconoscimenti anche per *The Audience*, miglior attrice (Helen Mirren) e attore non protagonista (Richard McCabe); *Top Hat*, miglior musical, costumi e coreografia; *Sweeney Todd*, miglior adattamento, attore e attrice nella categoria musical; e il mitico *Einstein on the beach* di Bob Wilson, miglior opera; oltre ai premi speciali a Gillian Lynne e Michael Frayn. Oltreoceano, sono i **Tony Awards** a tenere banco. *Chi ha paura di Virginia Woolf?*, *Matilda The Musical* e *Kinky Boots* fanno la parte del leone, aggiudicandosi, rispettivamente, i premi per il miglior adattamento, attore protagonista (Tracy Letts) e regia (Pam MacKinnon); miglior libretto (Dennis Kelly), attore non protagonista (Gabriel Erbert), luci e scenografia nella categoria musical; miglior spettacolo, musica originale, scritta nientemeno che da Cindy Lauper, attore protagonista (Billy Porter), coreografia, orchestra e suono, sempre per il musical.

Miglior spettacolo è, invece, *Vanya and Sonia and Masha and Spike* di Christopher Durang, mentre *Pippin* è il miglior musical non originale. Premio speciale, tra gli altri, all'Huntington Theatre Company come realtà regionale. Info: www.lesmolieres.com, www.olivierawards.com, www.tonyawards.com **Roberto Rizzente**



Sipari di carta

Al via la seconda edizione del premio di drammaturgia under 35 "Sipari di carta", promosso da Plasmabile. Il materiale va inviato entro il 31 luglio all'indirizzo: Plasmabile Associazione Culturale, Via Bardassano 6 - 10135 Torino. La quota è di 30 euro. È prevista la messa in scena del testo vincitore.

Info: www.plasmabile.it

CORSI

Masterclass per giovani e maestranze teatrali

Sono aperte le preiscrizioni alla masterclass per giovani interpreti "Dalla Commedia dell'Arte ai nuovi linguaggi dello spettacolo", in programma tra novembre e dicembre al Teatro della Pergola, con la partecipazione, tra gli altri, di Ferruccio Soleri, Maurizio Sca-

parro, Siro Ferrone e Michele Monetta. Il Campus è gratuito. Gli iscritti verranno segnalati ai teatri pubblici e privati e concorreranno alle preselezioni per partecipare al nuovo spettacolo di Scaparro.

Info: attivitainternazionali@teatro-dellapergola.com

Ad Aidone con Ewa Benez

"Nell'atto del creare" è un laboratorio sulle pratiche originarie dell'attore (azioni, danze rituali, ritmi, canti), dal 26 al 30 luglio all'Eremo San Marco di Aidone (En). Conduce Ewa Benez, attrice storica di Grotowski. La quota è di 220 euro.

Info: www.associazionebombyxmori.it

I workshop di Mondaino

Questi i prossimi seminari organizzati dall'Arboreto: il 20 e 21 settembre, "Pneuma", sul tema del corpo e l'analisi del movimento, con Simona Bertozzi ed Enrico Pitozzi. Il 29 settembre,

"Luft", su radio, teatro e web, a cura di Roberto Paci Dalò e Giardini Pensili. Dal 7 al 13 ottobre, "Danza Sensibile", parte di un progetto biennale di formazione per danzatori, attori e artisti dello spettacolo, con Claude Coldy.

Info: www.arboreto.org

Atelier a Gubbio

Al via i laboratori del Centro Teatrale Umbro a Gubbio. Tra questi, "Ex Novo/Daccapo", 19-23 agosto, con Cesare Ronconi; "Biomeccanica della Commedia dell'Arte", 28 agosto-1 settembre, con Michele Monetta; "Corpo energetico/Mimo corporeo", 6-8 settembre, con Yves Lebreton, e "Macbeth/Il soprannaturale in Shakespeare", 11-15 settembre, con Alessandro Serra.

Info: www.centroteatraleumbro.it

Roma, master in critica

L'Accademia Silvio D'Amico bandisce il 9° master di primo livello in Critica Giornalistica di Teatro, Cinema, Televisione e Musica, riconosciuto dal Ministero. Il

corso di 1500 ore si propone di formare nelle professioni di critico e addetto all'ufficio stampa, nell'ambito dello spettacolo. Importanti le occasioni di stage e tirocinio formativo. Sono previste 6 borse di studio. Iscrizioni entro il 30 ottobre 2013. La quota è di 2900 euro.

Info: www.criticagiornalistica.it

Teatri Possibili per l'estate

Tornano i seminari estivi di Teatri Possibili. Segnaliamo, dal 20 al 27 luglio, la vacanza studio a Pantelleria, condotta da Arturo Di Tullio sul testo di Stefano Benni *Il Bar sotto il mare*, e il workshop su *Il Maestro e Margherita* con Claudia Negrin, dal 18 al 25 agosto a Montevaso.

Info: www.teatripossibili.it

VivaVeneziaViva

Blue Stone Ranch, in associazione con Milorked, indice un casting on line per la realizzazione di un lungometraggio veneziano e del relativo tv format. Per essere ammessi, inviare credits e 3 foto jpg a yesmovie@gmail.com

Info: yesmovie@gmail.com

A scuola di fotografia

Si terrà a Sansepolcro dal 21 al 23 o dal 25 al 27 luglio, in occasione del Festival Kilowatt, un workshop fotografico dedicato al teatro e l'attore, a cura di Luca Del Pia. Il costo di ciascuna sessione è di 50 euro.

Info: www.kilowattfestival.it

Una residenza con Mamadou Dioume

Ultimi giorni per iscriversi al laboratorio estivo condotto da Mamadou Dioume, dal 2 all'11 agosto, a Montalbano Elicona (Me). Tema, "Tracce di memoria. Sulle Orme dei Megaliti", a cura di ArchiDrama. Fino al 22 luglio.

Info: infoarchidrama@gmail.com

ELAN FRANTOIO

Ideazione e Regia di Firenze Guidi
Liberamente ispirato al Don Chisciotte
di Miguel de Cervantes

Qui Xote

un po' più grande dell'universo intero

Spettacoli
26, 27, 28 Agosto 2013
ore 21.30 e 23.00
Parco Corsini - Fucecchio (FI)
Ingresso Cinema

Biglietto intero 10 euro (8 euro ridotto)

Info&Prenotazioni: Elan Frantoio - Parco Corsini Fucecchio (FI) info@elanfrantoio.org 3200317859 0571 268266 www.elanfrantoio.org

HYSTRIO

Rivista trimestrale di teatro e spettacolo
fondata da Ugo Ronfani

editore: Hystrio-Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale,
via Olona 17, 20123 Milano.

direttore responsabile: Claudia Cannella

redazione: Ilaria Angelone, Albarosa Camaldo, Roberto Rizzente,
Monica Giacchetto (segreteria), Riccardo Xavier Gusmano, Serena Lietti, Alice Maggioni,
Emanuela Mugliarisi, Tommaso Tacchino e Cecilia Uberti Foppa (stagisti).

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Fabrizio Maria Arosio, Elena Basteri, Laura Bevione, Massimo Bertoldi, Mario Bianchi, Fabrizio Sebastian Caleffi, Roberto Canziani, Giulia Capodiecchi, Laura Caretti, Davide Carnevali, Francesca Carosso, Tommaso Chimenti, Renzo Francabandera, Pierfrancesco Giannangeli, Maddalena Giovannelli, Graziano Graziani, Filippa Ilardo, Giuseppe Liotta, Fausto Malcovati, Stefania Maraucci, Marco Martinelli, Antonella Melilli Rossi, Marco Menini, Giulia Miniati, Giuseppe Montemagno, Andrea Nanni, Alessio Negro, Emilio Nigro, Simone Pacini, Andrea Perini, Gianni Poli, Oliviero Ponte di Pino, Simona Polvani, Andrea Porcheddu, Domenico Rigotti, Maggie Rose, Paolo Ruffini, Giovanni Sabelli Fioretti, Laura Santini, Francesca Serrazanetti, Francesco Tei, Franco Ungaro, Cristina Valenti, Giacomo Veronesi, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Marta Vitali, Gherardo Vitali Rosati, Chiara Viviani, Giusi Zippo.

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

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

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

abbonamenti Italia euro 35 - Estero euro 65

versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a:

Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale
via De Castillia 8, 20124 Milano

oppure

bonifico bancario su Conto Corrente Postale n° 000040692204

IBAN IT662076010160000040692204

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.

GIACOMO VERONESI, illustratore



Giacomo Veronesi, è un illustratore di libri per bambini. Collabora prevalentemente con case editrici che si occupano di libri d'arte. A oggi il suo portfolio conta circa trenta titoli per l'infanzia, pubblicati in Italiano e in inglese. Ha una doppia formazione in economia e regia teatrale. Da qualche anno viaggia per l'Europa, lavorando come attore in contesti laboratoriali. giovacomo@hotmail.com

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

Libreria Ibs
via XX Settembre 78/80
tel. 035 230130

Feltrinelli International
via Zamboni 7/B
tel. 051 268070

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

Libreria Ibs
via Rizzoli 18
tel. 051 220310

Librerie Feltrinelli
p.zza Ravennana 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

La Feltrinelli Libri
e Musica
corso Zanardelli 3
tel. 030 3757077

Catania

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Etna 283/287
tel. 095 3529001

Cosenza

Libreria Ubik
via Galliano 4
tel. 0984 1810194

Ferrara

Libreria Ibs
piazza Trento e Trieste
(Palazzo San Crispino)
tel. 0532 241604

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

Firenze

Libreria Ibs
via dei Cerretani 16/R
tel. 055 287339

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

Forlì

Libreria Feltrinelli
Piazza A. Saffi 38/43
tel. 0543 34444

Genova

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

Lecco

Libreria Ibs
via Cavour 44
tel. 0341 282072

Livorno

Libreria Feltrinelli
via D. Franco 12
tel. 0586 829325

Macerata

Librerie Feltrinelli
corso Repubblica 4/6
tel. 073 3280216

Mantova

Libreria Ibs
via Verdi 50
tel. 0376 288751

Mesagne (Br)

Libreria Lettera 22
via E. Santacesaria 1
tel. 0831 1982886

Mestre

La Feltrinelli Libri
e Musica
piazza XXVII Ottobre 1
tel. 041 2381311

Milano

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

Anteo Service
via Milazzo 9
tel. 02 6597732

Joo Distribuzione
via Argelati 35
tel. 02 4980167

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

La Feltrinelli Libri
e Musica
piazza Piemonte 1
tel. 02 433541

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

Librerie Feltrinelli
corso XXII Marzo 4
tel. 02 5456476

Libreria Coop Statale
via Festa del Perdono 12
tel. 02 58307076

Libreria
dello Spettacolo
via Terraggio 11
tel. 02 86451730

Libreria Popolare
via Tadino 18
tel. 02 29513268

Libreria Puccini
corso Buenos Aires 42
tel. 02 2047917

Napoli

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

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Cappella Vecchia 3
tel. 081 2405401

Librerie Feltrinelli
via T. D'Aquino 70
tel. 081 5521436

Novara

Libreria Ibs
corso Italia 21
tel. 0321 331458

Padova

Librerie Feltrinelli
via San Francesco 7
tel. 049 8754630

Palermo

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

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Cavour 133
tel. 091 781291

Parma

La Feltrinelli Libri
e Musica
Strada Farini 17
tel. 0521 237492

Pisa

Librerie Feltrinelli
corso Italia 50
tel. 050 47072

Ravenna

Librerie Feltrinelli
via Diaz 14
tel. 0544 34535

Roma

La Feltrinelli Libri
e Musica
l.go Torre Argentina
5/10
tel. 06 68663267

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

Libreria Ibs
via Modena 6
tel. 06 4885424

Salerno

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

Siracusa

Libreria Gabò
corso Matteotti 38
tel. 0931 66255

Torino

Libreria Comunardi
via 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

Librerie Feltrinelli
via Canova 2
tel. 0422 590430

Trieste

Libreria Einaudi
via Coroneo 1
tel. 040 634463

Udine

Libreria R. Tarantola
via Vittorio Veneto 20
tel. 0432 502459

Varese

Libreria Feltrinelli
corso Aldo Moro 3
tel. 0332 282182

Verona

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Quattro Spade 2
tel. 045 809081

Vicenza

Galla Libreria
corso Palladio 11
tel. 0444 225200



esplorazioni #17

festival internazionale di andria castel dei mondi

24 agosto > 1 settembre

www.casteldeimondi.it

