

SPECIALE PREMIO HYSTRIO 2018

teatromondo
LONDRA
PARIGI
BERLINO
VIENNA
SOFIA
TIMIȘOARA
INDIA
IRLANDA
LITUANIA



DOSSIER: INDIPENDENTISMI

teatro ragazzi / critiche / biblioteca / società teatrale

2 speciale

Premio Hystrio 2018 — di Renata Savo**La cronaca, i premiati, le motivazioni**

12 vetrina

Teatri in Irlanda, spazi liberi tra performance e città — di Francesca Serrazanetti**Roma scopre il flusso delle arti della Lituania post-post** — di Roberto Canziani**Genova saluta il nuovo Teatro Nazionale** — di Laura Santini

18 teatromondo

Londra: primavera nel West End — di Sandro Avanzo**Parigi, l'ombra e la grazia, la città e l'esilio** — di Giuseppe Montemagno**Berlino Theatertreffen, l'anno dei grandi attori** — di Davide Carnevali**Vienna: il mondo in guerra al di là dei confini dell'Europa** — di Irina Wolf**Sofia: il segreto dell'identità bulgara** — di Franco Ungaro**Timișoara, la rivoluzione si compie attraverso la cultura** — di Franco Ungaro**India, le Olimpiadi del Teatro** — di Nicola Pianzola

32 humour

G(I)ossip — di Fabrizio Sebastian Caleffi

33 dossier

Indipendentismi: Catalogna e Scozia — a cura di Pino Tierno e Laura Garetti,

con interventi di Simone Trecca, Sergi Belbel, Guillem Clua, Veronica Orazi, Davide Carnevali, David Campora, Carmen Pedullà, Roger Bernat, Ferran Dordal, Ira Rubini, David Greig, Margherita Laera, Maggie Rose, Fiona Sturgeon-Shea, Irene Brown e Laura Bevione.

62 teatro ragazzi

Pollicino, Giannino & Co., il mondo a misura di bambino — di Mario Bianchi

64 critiche

Tutte le recensioni dell'ultima parte della stagione

92 danza

Le emozioni della musica protagonista della danza — di Laura Bevione,

Carmelo A. Zapparrata, Paolo Ruffini, Tommaso Chimenti, Michele Pascarella e Nicola Viesti

96 lirica

Da Donizetti a Hindemith, cinque registi alla prova

— di Giuseppe Montemagno e Francesco Tei

98 testi

Per il tuo bene — di Pier Lorenzo Pisano

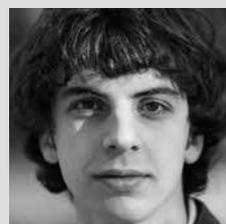
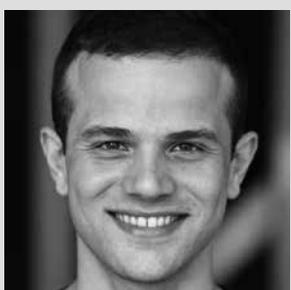
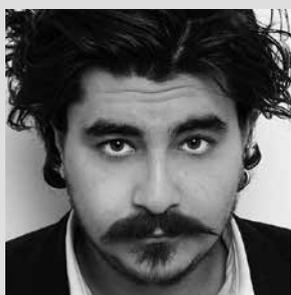
114 biblioteca

Le novità editoriali — a cura di Ilaria Angelone e Albarosa Camaldo

118 la società teatrale

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

Premio Hystrio alla



VINCITORI
Matteo Ippolito
Nika Perrone

**VINCITRICE PREMIO
HYSTRIO-UGO RONFANI
PER UN GIOVANE TALENTO**
Lucia Mariani

SEGNALATI
Roberta Catanese
Michele Costabile

FINALISTI
Edoardo Barbone
Emmanuele Bettari
Leonardo Bianconi
Simone Borrelli
Rossella Caggia
Gaia Carmagnani
Lavinia Carpentieri
Alessandro Cassutti
Lidia Castella
Aurelia Cipollini
Serena Costalunga
Giuditta Costantini

Riccardo Dal Toso
Francesco Errico
Daniele Fedeli
Daniele Flamini
Lucrezia Forni
Marzia Gallo
Paolo Grossi
Carlo Guasconi
Francesca Iaccarino
Ilaria Longo
Viola Marietti
Alberto Mariotti
Serena Mazzei

Vocazione 2018



Mattia Mele
Francesca Melluso
Jacopo Neri
Arianna Piattelli
Paolo Pintabona
Giulio Pranno
Silvia Rizzi
Benedetta Rustici
Manuel Severino
Camilla Violante Scheller

SCUOLE RAPPRESENTATE

Scuola del Teatro Stabile di Torino; Scuola del Teatro Stabile di Genova; Accademia dei Filodrammatici, Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi", Il Faro Teatrale, Scuola del Piccolo Teatro di Milano, Scuola di Recitazione Proxima Res, Scuola del Teatro Arsenale, Scuola di Teatro Quelli di Grock, Milano; Accademia d'Arte Drammatica "Palcoscenico" del Teatro Stabile del Veneto, Padova; Accademia d'Arte Drammatica "Nico Pepe", Udine; Scuola di Teatro "Alessandra Galante Garrone", Bologna; CUT Centro Universitario Teatrale, Perugia; Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico", Centro Sperimentale di Cinematografia, Centro Internazionale La Cometa, Corso professionale biennale presso Teatro Azione, Scuola di Formazione del Teatro dell'Orologio, Scuola di Teatro "Casaletto", Roma; Accademia d'Arte Drammatica del Teatro Bellini, Laboratorio di Formazione Permanente dell'Attore-Teatro Elicantropo, Scuola del Teatro Stabile, Napoli; Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Giusto Monaco" dell'Inda, Siracusa; Stella Adler Studio Acting School, New York; Royal Conservatoire of Scotland, Edimburgo.

Quei "forse" pieni di speranza

di Renata Savo



«Questo è l'anno dei forse» suggeriva qualcuno fra i giurati, a confronto sui possibili vincitori e segnalati del Premio Hystrio alla Vocazione 2018 che sarebbero saliti sul palco della Sala Shakespeare del Teatro Elfo Puccini, lunedì 11 giugno, per la serata finale delle premiazioni, dal 1989 appuntamento fisso con le eccellenze del teatro italiano e con le giovani promesse. Forse cosa? Forse sì, forse no? Un forse incarna l'oscillazione tanto quanto la speranza. «Morire, dormire, sognare forse» diceva Amleto, monologo più quotato di sempre, che pure quest'anno non è mancato.

Quasi duecento i candidati iscritti alle preselezioni. Attori con le storie più diverse, in corso di studi presso Scuole e Accademie, autodidatti, provenienti da ogni parte d'Italia, giovanissimi e con più esperienza, si sono dati appuntamento a Roma, dal 9 al 12 maggio al Teatro Argot Studio e a Milano, dal 21 al 24 maggio, alla Scuola di Teatri Possibili, con il loro bagaglio di personaggi e dramaturgie. Da questa prima fase quaranta finalisti, convocati a Milano dal 9 all'11 giugno, di fronte a una nuova giuria di registi e direttori artistici – Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Arturo Cirillo, Monica Conti, Veronica Cruciani, Valter Malosti, Andrea Paolucci, Mario Perrotta, Roberto Rustioni, Serena Siniaglia e Walter Zambaldi – che si interrogano

e si consultano per tre giorni fino al verdetto finale su una rosa di 9 super-finalisti, ammessi alla prova del palcoscenico la mattina del terzo giorno di audizioni. Dubbi, ripensamenti, motivazioni al termine della tre giorni di finale laureano Matteo Ippolito e **Nika Perrone** vincitori della 28a edizione del Premio Hystrio alla Vocazione. Nika si è trovata per caso a festeggiare sul palco il suo ventiseiesimo compleanno: quale migliore regalo? Dopo essersi addentrata negli stati d'animo della santa combattente Giovanna d'Arco, attraverso G.B. Shaw, e in quelli della moglie di un reduce di guerra in *A cuore aperto* di Patrizio Cigliano, Nika, a Roma, è ritornata da vincitrice e anche prossima alla conclusione degli studi all'Accademia "Silvio d'Amico". L'altro campione del Premio Hystrio alla Vocazione è **Matteo Ippolito**: 28 anni e un diploma all'Accademia dei Filodrammatici di Milano. Occhi intelligenti quelli di Matteo, presenza scenica poderosa che non lascia indifferenti alla sua maturità tecnica, di cui la giuria si è accorta all'unanimità dal primo momento. Nel passaggio dalla sua ironica interpretazione di *Guarda che luna* di Fred Buscaglione a quella di Trinculo nella *Tempesta* di Shakespeare, ha dimostrato una capacità non comune, quella di ricoprire ruoli comici senza scadere nel macchiettismo, di essere dotato di abilità canore, mimetiche che, con molte probabilità, lo porteranno lontano negli anni a venire.

Vocazione ed esperienza

La giuria ha deciso di segnalare due finalisti: **Michele Costabile** e Roberta Catanese. Michele, romano di nascita, milanese d'adozione, si è diplomato alla scuola del Teatro Stabile di Torino. Per lui non è stata la prima volta al Premio Hystrio alla Vocazione. Un anno fa arrivò alle finalissime, ma stavolta la disinvoltura e la costanza hanno ricompensato i suoi meriti. Nella sua performance de *La patente*, da Luigi Pirandello, ha esaudito bene sia la richiesta di esprimere passioni in apparenza inconciliabili, come la rabbia celata dal finto sorriso di uno iettatore che si scontra con la burocrazia, sia quella di ricercare gesti capaci di sostituirsi alle parole. La giuria ha poi attribuito la seconda segnalazione a **Roberta Catanese**. Ventiquattrenne messinese, diplomata alla scuola del Teatro Stabile di Genova, Roberta è stata colta preparata quando la giuria le ha chiesto di mostrare un pezzo nuovo, non il già convincente monologo di Lady Anna dal *Riccardo III* di Shakespeare e nemmeno il brano da *Sale e tabacchi* di Aldo Nicolaj. Roberta ha tirato fuori, così, dal suo baule immaginario un pezzo da *Fuga a cavallo lontano nella città* di Bernard-Marie Koltès, bravissima nel dare vita a un personaggio colloquiale e familiare, che non aveva bisogno d'altro se non di un corpo perfettamente a suo agio sul palcoscenico.

E infine, la non ancora diciannovenne **Lucia Mariani**, della provincia di Bari. Tra qualche tempo forse, la ritroveremo allieva in qualche accademia teatrale grazie alla sua tenacia, alla passione, e anche un po' alla borsa di studio concessa dal Premio Ugo Ronfani. Lo ha vinto lei, sirena con il viso incorniciato dai capelli ricci corvini, screziati di verde acquamarina: possiede una voce che ha del divino e che l'aiuterà senz'altro nello sviluppo della sua identità di attrice. Perché Lucia lo ha detto a chiare lettere, a se stessa, alla sua famiglia, e infine ai giurati, che «da grande» vuole fare l'attrice. Un sogno che l'ha indotta a interminabili e dispendiosi viaggi di studio, per il quale ha fatto molti sacrifici in attesa del diploma di liceo linguistico. La sua determinazione e la stupefacente attitudine a reincarnare, in seguito alle esortazioni della giuria, in pochi secondi e con parole proprie, un monologo della regina *Maria Stuarda* da Friedrich Schiller che non si addiceva alla sua fisicità acerba, l'hanno premiata.

Giovani artisti alla ribalta

È una novità di quest'anno l'inizio di una duplice collaborazione, con il **Premio Scenario** e il progetto **Forever Young della Corte Ospitale di Rubiera**. Ad anni alterni, il Premio Hystrio ospiterà i vincitori dei due riconoscimenti, giovani compagnie a cui dare visibilità. In quest'ottica sabato 9 abbiamo assistito a **Un eschimese in Amazzonia** della compagnia The Baby Walk, vincitore del Premio Scenario 2017. Un intenso confronto, quasi un *happening*, dove Liv Ferracchiati, persona e personaggio, si confronta in scena con un coro (bellissimo il lavoro fisico e collettivo di Francesco Aricò, Giacomo Maretelli Priorelli, Greta Cappelletti e Laura Don-



di) sul tema dell'identità sessuale. Un corpo a corpo anche col pubblico che smonta molti concetti precostituiti e ti interroga con forza e leggerezza.

Il 10 giugno, la sala Bausch è gremita per la *mise en espace* di **Lea R.**, di Michele Ruol, testo vincitore del Premio Hystrio-Scritture di Scena per drammaturghi under 35. Quasi un centinaio i testi sottoposti alla giuria composta da Carmelo Rifici (presidente), Federico Bellini, Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Roberto Canziani, Sara Chiappori, Renato Gabrielli, Stefania Maraucci, Roberto Rizzente, Letizia Russo, Francesco Tei e Diego Vincenti. Alla fine, la spunta un testo chiaramente ispirato a Shakespeare: mantenendo costanti le relazioni tra i personag-

gi del *King Lear* e insinuandovi un tema caldo del nostro tempo – la paura che la “bandante” marocchina Cordelia possa sottrarre l'affetto e l'eredità dell'anziana Lea R. alle figlie di lei Goneril e Regan – Ruol ha esaltato, con intelligenza, la morale del dramma shakespeariano, ben evidenziata dalla *mise en espace* curata da Sabrina Sinatti, con Carolina Cametti, Alice Giroladini, Valentina Piccello e una straordinaria Lea interpretata da Nicoletta Ramorino.

Un ultimo appuntamento precede la serata finale, un antipasto fresco come si addice all'imminente estate. **Nicola Pianzola** e **Anna Dora Dorno**, della **Compagnia Instabili Vaganti**, presentano il volume che racconta il loro progetto di ricerca e pedagogia teatra-





le *Stracci della Memoria* (edito da Cue Press, che recensiremo sul prossimo numero della rivista). Con la guida di Chiara Marsilli, un'intensa conversazione ha coinvolto gli autori e il pubblico sulle tracce di un progetto che ha portato Instabili Vaganti a confrontarsi con artisti di tutto il mondo, con i loro vissuti culturali pronti a tradursi in linguaggi scenici precisi e significanti, capaci di metterci in contatto con le strutture antropologiche fondamentali.

E ora tutti in scena!

C'è una certa emozione in sala Shakespeare, gremita fino all'ultima fila, l'11 giugno. Si comincia. Coi saluti di rito dell'assessore all'Autonomia e Cultura della Regione Lombardia, Stefano Bruno Galli, e di Sumaya Abdel Qader, vicepresidente della Commissione Cultura, Moda e Design del Comune di Milano, in rappresentanza dei due enti pubblici che, con il loro contributo, insieme a Fondazione Cariplo, rendono possibile il Premio Hystrio. Ad aprire le premiazioni dei "big", come li ha per gioco chiamati Perrotta, è stato **Massimiliano Speziani**, Premio Hystrio all'interpretazione: un «messaggero» dentro, oltre che sul palcoscenico in alcune sue importanti collaborazioni, che in segno di gratitudine ha voluto portare la parola di Antonio Neiwiller sul teatro come «Un'arte clandestina/per (...) unirsi a viaggiatori inquieti». Proviene dall'Accademia dei Filodrammatici, la **Compagnia Òyes**, chiamata a ritirare il Pre-

mio Hystrio Iceberg dalla direttrice Claudia Cannella e da Mario Perrotta, l'apollineo e il dionisiaco della serata dedicata alle Premiazioni, condotta con la giusta dose di eleganza e ironia. Anche quest'anno Hystrio ha ospitato il **Premio Mariangela Melato** dedicato a giovani attori professionisti, assegnato a **Federica Rosellini** e **Giuseppe Sartori**. A seguire, **Massimiliano Civica**, Premio Hystrio alla regia, ha ringraziato la «categoria bistrattata» dei critici, i suoi attori «per aver dato a me più di quanto io abbia dato a loro», e la moglie Iole. Dopo la serie per lo più maschile di premiati, il fiero *ensemble* al femminile di **Zona K** – vivace realtà milanese, che da alcuni anni porta l'Europa a Milano conquistando la fiducia di artisti nazionali e internazionali come Rimini Protokoll, Roger Bernat, Agrupación Señor Serrano e Motus - riceve il Premio Hystrio Altre Muse rivolto alle professioni del teatro.

Davide Carnevali, «per la sua scrittura tagliente che affonda nelle emergenze della contemporaneità», si è aggiudicato il Premio Hystrio alla drammaturgia. Sul palco è salita poi **Fattoria Vittadini**, Premio Hystrio Corpo a Corpo: la compagnia di danza, anch'essa numerosa, ha fatto della molteplicità il suo punto di forza dimostrando che «sperimentare senza perdere riconoscibilità» è un esercizio possibile. Mentre la giuria del Premio Hystrio-Scritture di Scena consegna il premio a **Michele Ruol** per il suo *Lea R*, e le segnalazioni a **Ian Bertolini** per *Toilette*, **Nicola Mariconda** per *Rapsodia teatrale* e a **Michelangelo Zenò** per *Blatte*, a Claudia Di Giacomo l'onore di consegnare a **Valentina Gamna** per *Mai Home*, la segnalazione speciale Fabulamundi Playwriting Europe-Beyond Borders? frutto di una nuova importante collaborazione inaugurata quest'anno, quella tra Hystrio e Pav. Il Premio Hystrio Twister, invece, assegnato dal pubblico sul web, è andato allo spettacolo *Il Sindaco del Rione Sanità* per la regia di Mario Martone, che, nostalgico ed emozionato, un po' come noi seduti in

platea, ha lanciato un parallelismo tra l'«l'idea di gruppo» del Nest e quella che lo animava ai tempi di Falso Movimento. Con i «ragazzi» del Nest – Francesco Di Leva, Adriano Pantaleo e Lucienne Perreca – che sorridono per la «bella soddisfazione».

Brindisi per tutti, allora, nel foyer che accoglie la mostra *Aria di teatro. Le copertine di Hystrio 1988-2017*, realizzata per i trent'anni di *Hystrio* da Clara Chiesa, Marina Conti, Erika Giuliano e Marta Vianello con la supervisione di Maria Spazzi. ★

In apertura, i 9 super-finalisti del Premio Hystrio alla Vocazione 2018 (Roberta Catanese, Ilaria Longo, Michele Costabile, Giuditta Costantini, Matteo Ippolito, Lucia Mariani, Nika Perrone, Giulio Pranno e Daniele Flamini); nella pagina precedente, la giuria del Premio Hystrio alla Vocazione (Walter Zambaldi, Fabrizio Caleffi, Claudia Canella, Monica Conti, Andrea Paolucci, Veronica Cruciani, Roberto Rustioni, Arturo Cirillo e Serena Sinigaglia); lo staff di Hystrio; Ilaria Angelone, Chiara Marsilli, Anna Dora Dorno e Nicola Pianzola durante la presentazione del libro *Stracci della Memoria*, degli Instabili Vaganti; in questa pagina, Giacomo Maretelli Priorelli, Greta Cappelletti e Liv Ferracchiati in *Un eschimese in Amazzonia*, della Compagnia The Baby Walk; e Valentina Picello, Carolina Cametti, Nicoletta Ramorino e Alice Giroladini durante la *mise en espace* di *Lea R.*, di Michele Ruol; in basso, Stefano Bruno Galli e Sumaya Abdel Qader, in rappresentanza rispettivamente della Regione Lombardia e del Comune di Milano.

RINGRAZIAMENTI

Il Premio Hystrio ha raggiunto la sua ventottesima edizione grazie anche al sostegno di istituzioni pubbliche e private. Al **Comune di Milano**, alla **Regione Lombardia** e a **Fondazione Cariplo**, 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 Scuola Teatri Possibili di Milano, Teatro Argot Studio di Roma), alle fotografe **Valentina Colombo** e **Celestina Ielmoni** per le foto delle tre giornate, a **Eliana Del Sorbo** di Artecra per le targhe del Premio Hystrio, a **Francesca Pavan** per i video, a **Olinda** per il catering e alle nostre stagiste **Teodora Costanza Alberti**, **Silvia Gandolfo** e **Greta Visigalli**.



Le motivazioni

PREMIO HYSTRIO ALL'INTERPRETAZIONE

Massimiliano Speziani

Talento, rigore, coerenza, passione. La carriera di **Massimiliano Speziani** ha seguito rotte anomale ma mai casuali, in direzione ostinata e contraria al *mainstream*, scendendo in profondità di una ricerca irrequieta perseguita con la concentrazione di un monaco e il coraggio di un guerriero. Diplomato alla Scuola Paolo Grassi, si è sempre scelto maestri e compagni di viaggio. Da Massimo Castri ad Alfonso Santagata e Antonio Latella, che lo dirige anche nel recente *Pinocchio*, dove Speziani si moltiplica in più ruoli "paterni", da Geppetto a Mangiafuoco, raggiungendo straordinari vertici performativi. Ma importanti sono anche le collaborazioni con Federico Tiezzi, Cristina Pezzoli, Carmelo Rifici e Lorenzo Loris. Così come fondamentale è il sodalizio con Renata Molinari e, soprattutto, con Renato Gabrielli, a cui lo unisce la necessità di una riflessione continua sull'oggetto teatro, mentre con il recente *Essere bugiardo* di Carlo Guasconi, diretto da Emiliano Masala, si è confermato raffinatissimo quanto sensibile ermeneuta della parola in scena. A questo attore multiforme, che si è messo alla prova anche come regista, a suo agio sui palchi più istituzionali, come nelle piccole produzioni indipendenti, sempre con la stessa serietà, la stessa cura e la stessa intensità, assegniamo un più che meritato Premio Hystrio all'interpretazione.



PREMIO HYSTRIO ALLA REGIA

Massimiliano Civica

Il percorso di **Massimiliano Civica**, Premio Hystrio alla regia 2018, è stato caratterizzato, nel corso del tempo, da un continuo e intelligente confronto con generi diversi, dove ha saputo mantenere intatto un segno registico personale, severo e rigoroso, che ne ha fatto un *unicum* nel panorama nazionale. Civica scarnifica all'essenziale i testi, li insuffla nei suoi attori che, come posseduti dallo spirito dei personaggi, li restituiscono al pubblico a un voluto grado zero di espressività, nella voce e nel gesto, creando un cortocircuito fra questo apparente nulla interpretativo e la purezza dirompente della parola, all'improvviso risplendente in tutte le sue sfaccettature. Si è felicemente confrontato con i classici – da *Il mercante di Venezia* di Shakespeare ad *Andromaca* e alla recente *Alceste* di Euripide – e, dal 2011, ha trovato nel drammaturgo napoletano Armando Pirozzi un ottimo compagno di viaggio per la realizzazione di una serie di spettacoli, dove confrontarsi con le problematiche del presente. Nei suoi ultimi lavori è emersa la necessità di favorire un riavvicinamento del pubblico alla scena teatrale che il regista reatino vede come essenziale, ben testimoniata dal successo di *Dialoghi degli dei*, riuscita collaborazione con i Sacchi di Sabbia, *Un quaderno per l'inverno* e la farsa *Belve*, entrambi a firma di Pirozzi.



PREMIO HYSTRIO ALLA DRAMMATURGIA

Davide Carnevali

Drammaturgo, ma anche traduttore, critico teatrale, giornalista, da ultimo regista, **Davide Carnevali** è una figura poliedrica, inconsueta nel panorama italiano. Si forma in ambito internazionale, Germania prima, dove è stato ospite, primo fra gli italiani, del Theaterfesten di Berlino, quindi in Spagna e Argentina, sempre facendo incetta di premi. Tale eclettismo si riflette nella scrittura, densamente citazionista, tagliente e umoristica, immaginifica e concettuale, di ascendenza quasi nordeuropea, così diversa dalla tradizione nostrana. Una scrittura che ha il merito di affondare con intelligenza le sue riflessioni nelle grandi emergenze della contemporaneità (*Ritratto di donna araba che guarda il mare*, *Sweet Home Europa*, *Come fu che in Italia scoppiò la rivoluzione ma nessuno se ne accorse*) come nel Mito (*Menelao*, *Atti osceni in luogo pubblico*) o nel privato (*Variazioni sul modello di Kraepelin*), mettendo in luce le menzogne della Storia come dell'identità personale, grazie alla moltiplicazione delle prospettive e degli sguardi, alla ripetizione di alcuni snodi formali, alla demistificazione dei linguaggi e all'alterazione delle coordinate spazio-temporali. A Davide Carnevali, per come ha saputo rinnovare i canoni della drammaturgia italiana contemporanea, consegniamo un meritato Premio Hystrio alla Drammaturgia.





PREMIO HYSTRIO-ALTRE MUSE

Zona K

Sono sei donne, fiere e ormai autorevoli, come la bella leonessa che hanno scelto per simbolo della stagione 2017-18. Parliamo di Valentina Kastlunger, Valentina Picariello, Sabrina Sinatti, Silvia Orlandi, Valeria Casentini e Federica Di Rosa il sestetto tutto al femminile che gestisce **Zona K**, piccola e agguerrita *enclave* culturale milanese, con sede all'Isola, ormai punto di riferimento importante nel panorama teatrale cittadino e non solo. Con caparbità e coerenza, hanno saputo infatti accaparrarsi la fiducia di artisti di rango della scena nazionale e internazionale (Rimini Protokoll, Roger Bernat, Agrupación Señor

Serrano, Motus), ma anche tenere uno sguardo attento ai nuovi gruppi, stabilendo alleanze importanti con altre realtà cittadine (Danae Festival, Casa della Memoria, Olinda, Stanze e Triennale Teatro dell'Arte, Teatro Parenti). Attenzione alla performance e a un teatro che parli del presente sono i tratti salienti dell'identità di Zona K, una delle poche realtà nazionali che ha fatto di una rigorosa e tenace progettualità il suo punto di forza. Progettualità che si concretizza felicemente, più che in tradizionali cartelloni, in focus tematici declinati all'interno di macro temi come Identità, Europa e Potere. Alle leonesse di Zona K siamo quindi orgogliosi di consegnare il Premio Hystrio-altre muse.

PREMIO HYSTRIO-ICEBERG

Compagnia Òyes

Nell'osservare il percorso artistico degli **Òyes**, si percepisce un chiaro senso di solidarietà. Sono infatti un gruppo numeroso ma senza isterismi, caratterizzato da poche ma pensatissime produzioni, con un brillante lavoro organizzativo alle spalle e la capacità di vincere in scioltezza premi e bandi, diventando in breve una realtà riconosciuta su scala nazionale. Ma in questa concretezza si aprono anche improvvisi squarci di sana follia. Come ad esempio riscrivere Cechov calandolo nel contemporaneo in *Vania* o in *Io non sono un gabbiano*. È stato proprio questo azzardo, il coraggio di guardare in faccia la tigre senza uscirne con le ossa rotte, a segnare una svolta nella giovane compagnia nata nel 2010 intorno a un gruppo di diplomati dell'Accademia dei Filodrammatici, dandole una riconoscibilità artistica sempre più precisa. Le drammaturgie originali, come *Va tutto bene* o *Il preferito*, divengono così ispirazione per uno sguardo registico maturo, capace di intrecciare la propria autorialità con la semplicità del segno estetico e con un senso collettivo del fare teatro. Per la serietà con cui stanno facendo crescere un progetto ambizioso e per quel pizzico di sfrontatezza creativa che da sempre caratterizza i talenti più belli assegniamo alla Compagnia Òyes il Premio Hystrio Iceberg 2018.



PREMIO HYSTRIO-CORPO A CORPO Fattoria Vittadini

Per il peculiare percorso di gruppo, capace di fare della molteplicità di voci un punto di forza, assegniamo a **Fattoria Vittadini** il Premio Hystrio-Corpo a Corpo. Nei dieci anni di strada percorsi insieme, festeggiati di recente con la bella rassegna "It's a little bit messy", Fattoria Vittadini ha infatti saputo valorizzare le inclinazioni e le competenze di ognuno, fino a diventare un collettivo maturo e plurale. Passo dopo passo - a partire dal diploma in teatro danza alla Scuola Paolo Grassi, che è stato il punto di avvio di questa feconda avventura artistica - Fattoria Vittadini si è imposta come un punto di riferimento sul territorio, aprendosi a collaborazioni non solo nell'ambito della danza contemporanea e del teatro danza, ma anche con la lirica e la prosa. Si pensi, per esempio, alle esperienze con il Festival della Valle d'Itria o con il Festival del Silenzio, senza mai rinunciare a quella costante apertura nazionale e internazionale, che ha permesso loro di lavorare con coreografi del calibro di Lucinda Childs, Yasmeen Godder, Virgilio Sieni e Giulio D'Anna. Orgogliosamente versatili quanto eterogenei, i magnifici undici di Fattoria Vittadini sono la felice dimostrazione di come sia possibile sperimentare diversi linguaggi senza perdere una riconoscibile identità artistica.

PREMIO HYSTRIO-TWISTER

Il Sindaco del Rione Sanità, di Eduardo De Filippo, regia di Mario Martone. Prod. Elledieffe – Nest Napoli Est Teatro – Teatro Stabile di Torino

Dal web, le motivazioni degli spettatori:

Ho visto *Il sindaco del Rione Sanità* e mi è piaciuto molto. Inizialmente ho pensato: no, *Gomorra* no! E, invece, trasportare la vicenda ai nostri giorni, ringiovanire il protagonista ci stava tutto! Ciò che caratterizza un capolavoro è che puoi afferrarlo, sventrarlo, farlo tuo con intelligenza e arte, come ha fatto Martone. Bravissimi gli attori. Mentre recitavano scoprivo in quella scrittura, in quella storia altri pezzi del puzzle del mondo che Eduardo offre: il potere si trasforma, sfrutta la violenza, utilizza l'ignoranza... la società non si è trasformata, l'entusiasmo, le speranze del dopoguerra sono state maciullate... "la famiglia" rimane l'ultima possibilità di ribellarsi e ritrovare la dignità di persone e cittadini... (Maria Procino)

Il sindaco del Rione Sanità ovvero regia: un impeccabile Mario Martone; cast di ottimo livello con Francesco Di Leva che incanta per la sua interpretazione di don Antonio Barracano; Eduardo De Filippo: lo Shakespeare del Novecento. (Anna Masullo)

Mario Martone, di un testo chiave dell'epopea eduardiana come *Il sindaco del Rione Sanità* fa una versione emozionante e appagante. Grazie, bravissimi tutti gli attori in scena. A 67 anni ho applaudito con gli occhi lucidi. La mia compagna emozionata come me. Così succede quando il teatro è di grande qualità. (Anonimo)

In apertura, Massimiliano Speziani, Massimiliano Civica e Davide Carnevali; nella pagina precedente, in alto, Zona K e, in basso, la Compagnia Ôyes; in questa pagina, dall'alto, Mario Perrotta e Claudia Cannella, Fattoria Vittadini e Mario Martone con tre degli attori di *Il Sindaco del Rione Sanità*.



Premio Hystrio-Scritture di Scena il vincitore e i segnalati

La giuria del Premio Hystrio-Scritture di Scena – formata da Carmelo Rifici (presidente), Federico Bellini, Laura Bevione, Fabrizio Calfeffi, Claudia Cannella, Roberto Canziani, Sara Chiappori, Renato Gabrielli, Stefania Maraucci, Roberto Rizzente, Letizia Russo, Francesco Tei e Diego Vincenti – dopo lunga e meditata analisi degli 87 copioni in concorso, ha deciso, all'interno di una rosa di undici testisti finali (*Toilette* di Ian Bertolini, *Diario di bordo* di Carolina Cametti, *George II* di Stefano Fortin, *Mai Home* di Valentina Gamna, *Grasso che cola* di Paola Giglio, *La figlia femmina* di Anna Giurickovic Dato e Matteo Quinzi, *Rapsodia teatrale* di Nicola Mariconda, *Oppio* di Michele Pagliaroni, *Lea R.* di Michele Ruol, *Blatte* di Michelangelo Zenò, *Semi. Senza infamia e senza lode* di Marco Zoppello), di assegnare il Premio Hystrio-Scritture di Scena 2018 a:

Lea R. di **Michele Ruol**, una rilettura contemporanea del testo shakespeariano, attualizzato con intelligenza in termini solo apparentemente meno crudeli, ma forse più cupi e amari. La storia senza tempo del rapporto tra genitore e figli, si trasforma così in tragedia, declinata al

femminile, delle alterazioni dei rapporti umani, i cui protagonisti sono il rimorso e il senso di colpa.

La giuria ha poi deciso di segnalare:

Toilette di **Ian Bertolini**: scrittura incisiva, soggetto indisciplinato, scavalca la pudicizia che lava i panni sporchi in casa e costruisce un dramma ben congegnato, dallo scompigliato viavai temporale, capace di svelare le piccole cose di cattivissimo gusto di un ménage familiar-condominiale.

Rapsodia Teatrale di **Nicola Mariconda** attraversa il tema della malattia e della morte con linguaggio credibile e immediato. Monologhi e dialoghi, citazioni colte e riferimenti pop, commedia e dramma si alternano in una "rapsodia" coinvolgente e a tratti capace di commuovere senza enfasi.

Blatte di **Michelangelo Zenò** un testo originale e inconsueto, dalle evocazioni kafkiane, in cui, attraverso il personaggio di un hikikomori e con la pervasiva presenza della tv-verità, si compone la visione del presente e delle sue patologie sociali.

In collaborazione con **Fabulamundi Playwriting Europe** la giuria ha poi attribuito la segnalazione **Beyond Borders?**, a *Mai Home* di **Valentina Gamna**, per la delicatezza di un linguaggio intessuto di una simbologia antica ma sempre ancorato alla concretezza di azioni minime. Un testo che sa intercettare le urgenze del nostro contemporaneo e in cui il tema del confine diventa possibilità di relazione prima ancora che spazio di separazione.



Premio Mariangela Melato a Federica Rosellini e Giuseppe Sartori



Federica Rosellini - Diplomata all'Accademia del Piccolo Teatro di Milano, Federica Rosellini conduce una personale ricerca espressiva partendo dall'esperienza con Luca Ronconi come attrice e assistente alla regia, proseguendo con la musica (suona il violino e il pianoforte) e il corpo grazie all'attività nel Teatrodanza. Spaziando attraverso tutte queste discipline, interpreta ruoli diametralmente opposti come il Dioniso delle *Baccanti* diretta da Andrea de Rosa, la Rosaura del *Vero amico* di Goldoni diretta da Lorenzo Lavia, *Alice* tratto da Lewis Carroll con la regia di Matteo Tarasco, *Ifigenia* nel progetto *Santa Estasi* di Antonio Latella. Con la compagnia Ariel dei Merli, fondata insieme a Francesca Manieri, dirige la trilogia *Noi che non abbiamo pietà* dedicata alle fotografe Francesca Woodman, Diane Arbus, Henriette Grindat. Debuttera sul grande schermo nel film *Dove cadono le ombre*, presentato all'ultima Mostra del Cinema di Venezia. Nonostante la giovane età Federica Rosellini ha dimostrato talento, tenacia, passione, una spigolosità non convenzionale accompagnata a una profonda sensibilità e per questo le viene assegnato il Premio Mariangela Melato.

Giuseppe Sartori - «Protagonista del magmatico universo drammatologico di ricci/forte, è tra gli interpreti più talentuosi e promettenti della nuova generazione teatrale italiana grazie a un innato carisma, a una sorprendente potenza espressiva e a una poliedricità di sfumature recitative di rara completezza e intensità». Così Andrea Cova per *Saltinaria*. Giuseppe Sartori si forma alla scuola del Piccolo Teatro di Milano attraverso l'esperienza totalizzante del teatro dei due autori romani, costruendo una figura nuova di attore/performer che unisce la capacità di trasmettere un testo a un'estrema consapevolezza nell'uso del corpo, in prove come *Wunderkammer Soap* o *Macadamia Nuts Brittle* che richiedono una totale donazione di sé, mentre nei più recenti *PPP ultimo inventario prima di liquidazione*, dove incontra il mondo di Pasolini e *28 Battiti* di Roberto Scarpetti, dove reinventa la figura di un atleta travolto da uno scandalo, Giuseppe Sartori ci regala due creazioni di folgorante emozione, attraverso quell'unione di violenza e tenerezza, potenza fisica e fragilità emotiva che è diventata nel corso degli anni la sua efficace cifra stilistica.

Premio Hystrio alla Vocazione i vincitori e i segnalati

Dopo accurata valutazione dei 184 iscritti al Premio Hystrio alla Vocazione 2018, 40 di loro hanno partecipato alle selezioni finali di Milano. In questa sede la giuria - composta da Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Arturo Cirillo, Monica Conti, Veronica Cruciani, Valter Malosti, Andrea Paolucci, Mario Perrotta, Roberto Rustioni, Serena Sinigaglia e Walter Zambaldi - ha deciso all'unanimità di assegnare il Premio Hystrio alla Vocazione 2018 agli attori **Matteo Ippolito** e **Nika Perrone** e il Premio Ugo Ronfani, istituito nel 2015 e destinato ai partecipanti più giovani del Premio alla Vocazione, che si vogliono accompagnare verso una formazione più strutturata e professionale, a **Lucia Mariani**.

Queste le motivazioni:

Matteo Ippolito, 28 anni, diploma alla milanese Accademia dei Filodrammatici, è dotato di strumenti tecnici e di una maturità scenica non comune. Ha saputo caratterizzare, infatti, senza cadere nel macchietistico, e con un segno fortemente originale e coinvolgente, i personaggi con cui si è misurato, tratti da *Animali notturni* di Juan Mayorga, e dalla shakespeariana *Tempesta*, da cui ha ricavato un efficace e divertente Trinculo nella versione napoletana firmata da Eduardo De Filippo. Stile molto personale e intelligenza attoriale, che lo hanno portato poi anche a scelte non convenzionali su personaggi diversi fra loro come Kostja del *Gabbiano* di Checov e Fred Buscaglione in un'ironica versione di *Guarda che luna*.

Nika Perrone, 26 anni, prossima al diploma all'Accademia "Silvio D'Amico" di Roma, ha conquistato la giuria per la sua presenza scenica magnetica, mix particolarissimo di personalità e tecnica che la rende credibile e intensa sia in ruoli drammatici, come quello della pulzella d'Orleans in *Santa Giovanna* di George Bernard Shaw e della moglie di un reduce di guerra di A

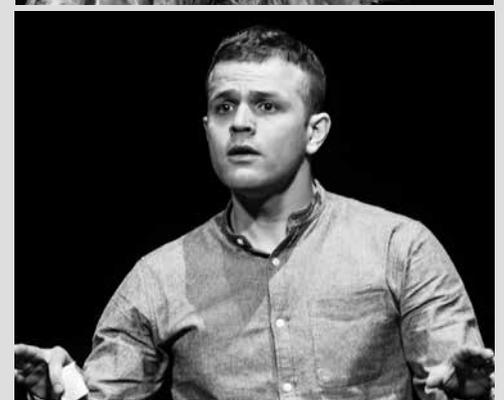
cuore aperto di Patrizio Cigliano, sia sulle corde comiche della mamma sicula di *Un giorno nella vita* di Vito Panico. Grazie alla duttilità con cui ha saputo rispondere alle indicazioni della giuria ha dimostrato di poter spaziare su registri e generi diversi.

Il **Premio Ugo Ronfani**, invece, va quest'anno a **Lucia Mariani**, 19 anni il prossimo luglio, barese, autodidatta, che ha dimostrato passione e determinazione nell'interpretare brani da *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller e da *La porta sbagliata* di Natalia Ginzburg. Ha stupito poi anche per l'interpretazione sicura e toccante di una canzone difficile come *Alfonsina y el mar* e per come ha saputo mettersi in gioco di fronte alle sollecitazioni della giuria.

Accanto ai vincitori, la giuria ha ritenuto opportuno segnalare: **Roberta Catanese** e **Michele Costabile**.

Roberta Catanese, 24 anni, messinese di nascita e fresca di diploma al Teatro Stabile di Genova, ha colpito la giuria per la naturalezza scenica con cui ha affrontato *Fuga a cavallo lontano nella città* di Bernard-Marie Koltès, senza peraltro rinunciare a una notevole intensità nel ruolo più classico della sofferta Lady Anna del *Riccardo III* di Shakespeare. Una duttilità interpretativa, che lascia ben sperare per il suo futuro, confermata anche nelle corde leggere che ha mostrato di possedere in *Sali e tabacchi* di Aldo Nicolaj.

Michele Costabile, 30 anni, romano di nascita e milanese d'adozione, diplomato alla Scuola del Teatro Stabile di Torino, ha mostrato un'istintiva e vivace capacità di rileggere a sua misura un classico della drammaturgia contemporanea come *La patente* di Luigi Pirandello, e doti mimiche, capaci di indurre immediata empatia con lo spettatore, catturato anche dalla freschezza comunicativa con cui ha interpretato i versi di Trilussa di *Cameretta ammobbiliata*.



Teatri in Irlanda, spazi liberi tra performance e città

Spazi polifunzionali, che intrecciano arte, cultura e vita quotidiana, sono il segno di una rinnovata visione della vita urbana espressa dai principali progetti di edifici sorti o ristrutturati negli anni Duemila in Irlanda, a Carlow, Dublino, Navan, Belfast.

di Francesca Serrazanetti



Yvonne Farrell e Shelley McNamara, fondatrici di **Grafton Architects**, il più affermato studio di architettura irlandese, sono le curatrici di questa Biennale di Architettura 2018: il tema che hanno scelto per la più importante esposizione dedicata al paesaggio costruito è **freespace**. Spazio libero, inteso come condivisione di azioni, di tempo e di comunità, un tema centrale anche per tutti gli spazi dedicati alle arti sceniche. Nella mostra che si articola tra le corderie dell'Arsenale e il padiglione centrale dei Giardini a Venezia, sono due i progetti esposti con uno specifico teatrale: la Sala Beckett di Flores y Prats a Barcellona e il nuovo ristorante di Odile Decq nell'Opera Garnier di Parigi. Ma nella loro Irlanda sono molti i luoghi che raccontano di questa libertà di utilizzo dello spazio, in una relazione aperta tra la città e le arti performative, tra permanenze dell'esistente e apertura al contemporaneo.

A partire dal loro **Solstice Arts Centre** a Navan, completato nel 2006, un centro culturale inizialmente concepito come un mix funzionale tra tribunale e teatro. L'aula al livello del tetto doveva essere utilizzata dai gruppi teatrali quando non c'erano udienze, mentre la presenza del centro artistico avrebbe umanizzato le attività della corte al piano superiore.

Durante lo sviluppo del progetto, l'ultimo piano è stato convertito in uno spazio espositivo dedicato all'arte contemporanea, ma il *brief* di origine ha lasciato una sua impostazione decisiva. Il programma performativo spazia dalla danza al teatro, da spettacoli di prosa a musical.

Il teatro sorge nell'area un tempo occupata del mercato di Navan, e si innesta su un terreno in pendenza, creando un basamento che lo sopralza dalle strade circostanti: è «uno sperone roccioso» – come lo definiscono le progettiste – uno «spazio lento» attorno al quale si trova «lo spazio veloce» del traffico urbano.

La sala da 320 posti ha una pianta dal contorno organico, che crea una relazione dinamica tra la platea e il palco ispirata al sistema "a vigneti" ideato di Hans Sharoun per la Filarmonica di Berlino. Due ampie aperture oscurabili, una verso l'esterno e una sul foyer d'ingresso, lasciano entrare la luce naturale nello spazio, creando una connessione con il mondo esterno e permettendo al visitatore di vedere la sala dall'ingresso dell'edificio. La facciata a serpentina che avvolge il teatro è pensata come una "tenda" con diversi livelli di opacità e trasparenza: svela le attività alle sue spalle per parti, attirando l'attenzione di giorno e soprattutto di sera quando diventa un nastro di luce sospeso sul marciapiede, e il pubblico crea un gioco di ombre.

Spazi permeabili all'esterno

Esito di un programma che mescola arti visive e performative è anche il **Visual**, situato nel cuore di Carlow. Il Centro, uno dei principali

spazi d'arte contemporanea d'Irlanda, è stato inaugurato nel 2009 e ospita, oltre alle gallerie espositive, il **George Bernard Shaw Theatre** che accoglie una programmazione di teatro, danza, cinema, musica. Il sito è stato donato dal Carlow College e un concorso internazionale di architettura ha affidato l'incarico a **Terry Pawson**, un architetto britannico con una vasta esperienza nella progettazione di edifici per i settori artistici e culturali. Un insieme di volumi di vetro traslucido si trasforma durante le ore della giornata e a seconda delle diverse relazioni tra la luce e la pelle dell'edificio.

Il più imponente progetto inaugurato negli anni Duemila in Irlanda è il **Grand Canal** di Dublino, disegnato dalla star dell'architettura americana di origini polacche **Daniel Libeskind**. Il teatro, con una sala da 2.000 posti, ha una programmazione incentrata principalmente su musical e balletti. Obiettivo del progetto, completato nel 2010 come parte di un ampio programma di riqualificazione dell'area portuale, è quello di creare una forte presenza culturale espressa in volumi dinamici e iconici, scolpiti con il riconoscibile linguaggio di Libeskind. Il progetto sembra voler moltiplicare fuori dalla sala il concetto di palcoscenico, estendendolo al foyer di ingresso e alla grande piazza pubblica antistante.

In Irlanda del Nord, a Belfast, si trova il nuovo **Lyric Theatre** di **O'Donnell + Tuomey Architects**. Realizzato nel 2011 in sostituzione di una struttura degli anni Sessanta, ormai inadeguata per qualità e dimensioni alle attività del teatro. Il progetto riprende i mattoni degli edifici residenziali circostanti, i tre volumi compatti di auditorium, sala studio e sala prove, sono il nucleo di un sistema di spazi di circolazione e di incontro trasparenti e porosi, che si aprono sulla vista del lungofiume. L'auditorium (da 389 posti) è impostato su uno schema spaziale che favorisce il contatto visivo tra pubblico e attori, ed è avvolto da un rivestimento in legno sfaccettato studiato per soddisfare le esigenze, a volte contrastanti, dell'illuminazione scenica, delle linee di visibilità e dell'acustica. Lo Studio è uno "spazio vuoto" per 170 spettatori, con una

flessibilità che prevede diverse configurazioni della sala. Una finestra panoramica, con un oscuramento scorrevole, consente occasionali comunicazioni visive tra le attività della strada e il teatro. Particolarmente attento alla nuova drammaturgia, il Lyric Theatre ha una programmazione eterogenea e una serie di attività educative e di formazione per coinvolgere un vasto pubblico.

Le radici nel passato

La dinamica vita culturale irlandese anima anche la città di Wexford, in particolare in autunno quando il **Wexford Opera Festival** richiama spettatori da tutto il Paese. Per questo il teatro del XIX secolo che ospitava le sue attività nei primi anni 2000 non era più adatto ad accogliere un adeguato numero di persone e a soddisfare i requisiti tecnici. Si decise quindi di demolire il vecchio edificio e di ricostruire al suo posto la nuova **National Opera House**. Realizzata tra il 2005 e il 2008 da **Keith Williams Architects**, uno studio che ha all'attivo diversi progetti di teatri. Il nuovo edificio ha conservato i caratteri di sorpresa e intimità del vecchio teatro: inserito nel tessuto storico del centro medievale in una stretta via a senso unico, si fa notare solo se visto a grande distanza, dall'area del porto. Da lì, la nuova torre scenica appare nello skyline accanto alle guglie delle chiese di Wexford e alla torre del convento francescano, annunciando una presenza eccezionale nel paesaggio urbano storico. All'interno l'auditorium principale (da 780 posti), ispirato sia alla forma di un violoncello che alle curve di uno spazio operistico tradizionale a forma di ferro di cavallo, è rivestito in noce scuro con sedute in pelle viola. Un secondo spazio flessibile accoglie 175 spettatori, ai quali è dedicato anche un foyer con bar e caffetteria. Sebbene sia stato concepito principalmente per il festival, il nuovo edificio è attivo tutto l'anno, sia per produzioni che per spettacoli di compagnie ospiti.

In Irlanda, c'è spazio anche per progetti più ridotti che puntano al recupero: ne è un esempio il **Mick Lally Theatre** della compagnia **Druid**, a Galway. Ridisegnato nel 2009-11 da **De Paor Architects** il Druid mise radici fin dal-

la sua nascita (nel 1979) in una delle parti più vecchie della città, allora quasi abbandonata e oggi molto frequentata. La ristrutturazione ha preservato molte delle caratteristiche originali dei magazzini risalenti all'inizio del XIX secolo e di alcuni frammenti più antichi: le murature sono state riportate a vista, inclusa la parete che separa la performance e le aree del foyer, che potrebbe addirittura risalire al periodo medievale. Per contrasto, gli interventi contemporanei si innestano nell'esistente con delicatezza. La ristrutturazione mantiene la sala originale, ma crea nuovi ambienti per il pubblico con la riprogettazione del foyer al piano terra e nuovi spazi per le prove e per gli attori al piano superiore.

Animato da festival, produzioni proprie e ospitalità, anche questo teatro dichiara, nel contrasto tra vecchio e nuovo, il bisogno di uno spazio libero e dinamico, capace di aprirsi alla città. ★

In apertura, il **Grand Canal Theatre** di Dublino; in questa pagina, il **Solstice Arts Centre** di Navan.

Per saperne di più:
solsticeartscentre.ie
visualcarlow.ie
grandcanaltheatre.ie
nationaloperahouse.ie
lyrictheatre.co.uk
druid.ie





Trans, Trans, Trancee (foto: T. Ivanauskas)

Roma scopre il flusso delle arti della Lituania post-post

Davvero appropriato il titolo "Flux", scelto per presentare all'Italia, a maggio, in forma di festival, i fermenti artistici sviluppati negli anni più recenti dentro i confini del Paese baltico.

di Roberto Canziani

Chi mastica, anche soltanto un po', teatro sa che Nekrošius, Koršunovas e Lituania sono sinonimi. 65 anni il primo, 49 il secondo, i due registi hanno dato visibilità nei decenni scorsi al Paese baltico, accreditando Vilnius, la capitale, in tutte le capitali europee. E qui sta il paradosso. Nekrošius e Koršunovas sono oramai registi europei, prima che lituani. Lo stile dei loro ultimi lavori fa pienamente parte di quella *koinè* – la "Schengen delle scene" – che permette la libera circolazione e la libera soddisfazione del palato teatrale europeo. Un palato internazionale, un palato medio. La Lituania teatrale oggi è "diversa" da ciò che si può leggere nelle regie di Nekrošius e Koršunovas. È un susseguirsi di fughe in avanti, trasformazioni, ristrutturazioni che hanno investito con spinte forti la giovane generazione degli artisti. Quasi trent'anni fa, nel 1991, il Paese si era af-

francato (primo fra le repubbliche dell'Urss) dall'impero sovietico. E da una cultura a senso unico, di regime. Oggi, a quella Lituania post-sovietica, si va sostituendo una nazione post-post, che da una parte spinge verso un'occidentalizzazione fatta di nuovi investimenti finanziari internazionali, dall'altra respira la ventata politica che via via accomuna, a destra, i Paesi dell'Europa centrale, se è vero che la Mitteleuropa storica ha indossato oramai le vesti del trattato di Visegrád. A tutto ciò gli artisti locali sembrano rispondere aprendo una terza via, che resiste in modo *smart* alle tentazioni autoritarie e sceglie piuttosto la chiave dell'ironia.

In questa Lituania indie

Così, per annusare l'aria di questa Lituania post-post è oggi indispensabile frequentare il festival teatrale Sirenos, in programma a Vilnius nella prima settimana di ottobre, con

una sezione dedicata a quanto emerge nel Paese. Oppure le performance di tendenza a Tylos!, altro festival, in corso mentre questo numero di *Hystrio* va in stampa.

Più illuminante ancora è muoversi per centri culturali, residenze creative, strutture di produzione artistica: la Tipografia delle Arti, per esempio. Ricordandosi di mettere in programma una visita al nuovo museo di arte contemporanea, il Mo, progettato dall'archi-star Daniel Libeskind, che aprirà i battenti a ottobre. Chi volesse però calarsi totalmente nell'atmosfera, dovrà superare il piccolo ponte che separa gli edifici barocchi del centro di Vilnius dagli *ateliers* degli artisti nel quartiere di Užupis.

Un tempo malfamato e in forte degrado, Užupis è diventato il Village di una cultura *indie*, si è proclamato Repubblica autonoma nel 1997, con una propria Costituzione e una propria bandiera, che cambia come cambiano le

stagioni. E per sottolineare l'approccio disinvolto, festeggia ogni primo aprile il suo Independence Day.

Quattro anni fa *Hystrio* aveva dedicato un'ampia inchiesta a questa Lituania che cambia, segnalando nomi, disegnando fenomeni e tendenze (nel dossier curato Claudia Cannella e Laura Caretti sul n. 1.2014).

Con tempi che sono più tipici per le istituzioni, anche l'Istituto di Cultura Lituana ha pensato fosse giusto far conoscere, su un orizzonte internazionale allargato, quanto di nuovo sta fermentando nel Paese. E dopo una presenza intensiva alla London Book Fair, nel marzo scorso, dove far sfilare i migliori tra i nuovi talenti letterari, è toccato nel mese di maggio all'Italia. Un festival, ideato appositamente per Roma, ha visto in rassegna la miglior produzione d'arte contemporanea nazionale: un atlante che comprendeva musica, fotografia, video, produzioni figurative, e lasciava un'area di visibilità appropriata anche a teatro e danza.

"Flux" è stato il nome scelto per il festival: undici giorni tra Teatro India, Argentina, Auditorium Parco della Musica, Maxxi. Così da ricreare l'impulso che nel 1963 il lituano George Mačiūnas aveva dato alla nascita del movimento internazionale d'avanguardia Fluxus, che raccoglieva artisti, compositori, designer, architetti, e per la prima volta introduceva termini come *intermedia* e *network*.

Certo, in campo teatrale, non si potevano trascurare i "padri fondatori". Così dentro il programma hanno trovato spazio anche Meno Fortas, "la forza dell'arte" dove Nekrošius crea i suoi spettacoli, e Okt la compagnia fondata da Koršunovas. Il primo riproponeva la personalissima rilettura di uno degli ultimi racconti di Kafka (*Bado Meistras*, tradotto in italiano *Un digiunatore*). Il secondo, un'asciutta versione dei *Bassifondi* di Gorkij.

Ma il flusso più autentico e più contemporaneo sgorgava dal parlarsi reciproco di una generazione che non ha ancora 35 anni. Occhieggiano alla *urban dance* americana, e soprattutto alle sue declinazioni *global*, le proposte coreografiche della compagnia **Low Air**, fondata da **Laurynas Žakevičius** e **Airi-da Gudaitė** che hanno trovato nel *Gioco del mondo* di Julio Cortázar il fulcro su cui far proiettare se stessi performer. E si interroga, anzi ci interroga, su questioni di "genere", la creazione di una delle più incisive registe under 30, **Kamilė Gudmonaitė** che firma *Trans Trance*. «Organizziamo colloqui con

donne attiviste, transgender, raccogliamo commenti e storie vere, andiamo per strada e poniamo domande, scriviamo e ne discutiamo tra noi. Il punto non è la drammaturgia, ma la società» spiega la 26enne Kamilė, nata nella *factory* di Koršunovas ma, come si può intuire, oramai estranea al lavoro su testi che caratterizza il maestro.

La scoperta più interessante, almeno per chi scrive, è venuta dall'incontro con le tre giovani anime della compagnia **Operomanija**, fondata nel 2008 e presenti a "Flux" con un lavoro molto premiato (*Geros Dienos!*, vedi il box). Ma forti già di un repertorio decenna-

le, tra composizioni e rappresentazioni musicali, ispiratrici di un altro festival (Noa, New Opera Festival) da loro stesse organizzate, e piene di buone intenzioni. Sarebbe bello – dicono – poter far vedere anche in Italia *Saulė ir jūra* (*Sole e mare*) con la splendida spiaggia teatrale, assolata e affollata, e l'ecosistema di storie e di voci che sale da quel mosaico di asciugamani e ombrelloni. Flusso di musica, performance e visione avanzata (lo spettacolo va visto solo dall'alto) più che mai rappresentativo dell'universo pop di questa Lituania post-post, che ha scelto l'ironia come bandiera. ★

FLUX FESTIVAL

Biografie segrete alla cassa del supermercato

GEROS DIENOS! (BUONA GIORNATA!), di e con Vaiva Grainytė, Lina Lapelyt e Rugilė Barzdžiukaitė e altre 7 interpreti. Prod. Operomanija, Vilnius.

Sedute a schiera sulle loro seggiole, vestite dall'uniforme blu dei lavoratori della catena alimentare, con gesti ripetitivi e sicuri, le dieci cassiere maneggiano esperte dieci lettori di codici a barre. Bip, bip, bip. Ne esce una musica sincopata, minimalista. La stessa che abbiamo tante volte sentito, attendendo in fila il nostro turno alle casse di un centro commerciale. Bip, bip, bip. Il *sound* della spesa. La melodia dell'acquisto. Quando ci siamo tutti accomodati in sala (siamo al Teatro Argentina di Roma) le dieci cassiere cominciano a cantare. Una ninna nanna dolce, commerciale. L'elenco epico della nostra routine alimentare - pasta, verdura, uova, pelati in offerta - intervallata dalla benevolenza universale che le dipendenti sono tenute a mostrare ai clienti. *Geros Dienos!* cioè: Buona giornata, signor compratore. Buon pomeriggio, signora acquirente.

Geros Dienos! (nella foto: Tiziana Tomasulo) è un'opera per dieci cassiere, sottofondo di supermercato e pianoforte. L'hanno pensata e realizzata in tre: Vaiva Grainytė, Lina Lapelyt e Rugilė Barzdžiukaitė, tutte sotto i 35 anni, rispettivamente librettista, compositrice e regista-scenografa della compagnia lituana Operomanija, che nella capitale lituana è un punto di riferimento, quando si parla di produzione di teatro musicale contemporaneo. In tre, sanno perfettamente cogliere lo spirito del tempo. Non solo quello del Paese baltico, ma lo spirito della globalizzazione e della melanconia umana che ne deriva.

A turno, ora, ciascuna delle cassiere intona il canto della propria alienazione. E dietro ai sorrisi stereotipati della professione, dietro al solfeggio che parla di cetrioli e ravanelli, panna acida e pannoloni, il canto squaderna alle nostre orecchie la vita di queste signore. Quella appena assunta e quella più anziana, prossima alla pensione. Quella ottimista, quella che se la tira, quella che sogna contando le banconote. Una rimpiange la laurea umanistica riposta a forza nel cassetto, l'altra è uscita di casa che era ancora buio ed è in pensiero per il bambino lasciato solo. Un'altra già fantastica attorno al viaggio *low-cost* a Londra, che farà la prossima primavera. È il nostro tempo, siamo i nostri acquisti.

E si fa struggente il contrasto tra la geometria dell'impianto di scena - i neon e il pianoforte impazzito di lato - e quei canti. Dentro ai quali scopriamo i pensieri segreti di tante anonime figure che, alle casse, come automi, giorno per giorno, passano sul nastro il nostro menù di maionese, pizza surgelata, biscotti senza glutine, ravioli scontati, acqua frizzante. «Archetipi contemporanei» ha scritto il *New York Times*, quando *Geros Dienos!* è andato in scena al South Village. Sottolineando la sua diligente, affascinante, tranquilla "sovversività". **Roberto Canziani**



Genova saluta il nuovo Teatro Nazionale

Grazie alla scelta dell'Archivolto e dello Stabile di fondersi in un unico soggetto, il nuovo teatro cittadino ha ottenuto quell'*upgrade*, nella definizione ministeriale, tanto auspicato e che apre una nuova stagione di intensa attività.

di Laura Santini



Messa al vaglio sotto varie forme in passato, l'idea che il Teatro dell'Archivolto e il Teatro Stabile di Genova potessero essere un'unica istituzione si può dire realtà solo dal 27 dicembre 2017: dopo circa due anni intensi di incontri, analisi e verifiche – non semplicissimi. La data non è irrilevante: l'ultima utile per presentare domanda per il Fus 2018-2020, il cui esito è stato la nomina a Teatro Nazionale da parte del Mibact. Dei primi avvicinamenti qualche frammento dalla memoria di Pina Rando, direttrice dell'Archivolto fin dalla sua fondazione e oggi *deus ex machina* dell'operazione fusione: «Nel 1991 Ivo Chiesa, quando ancora cercavamo un teatro-casa, lanciò l'ipotesi di dividersi il Duse: sei mesi per uno». Nel 2011 e nel 2013, con Carlo Repetti (direttore dello Stabile di Genova dal 2000 al 2014) «due coproduzioni in due anni, poi tutto è rientrato». Nel 2016, un primo segnale forte: un cartellone condiviso, "2017-2018 Insieme". Quali fattori hanno sciolto nodi e riserve? Angelo Pastore ricorda che, fresco di nomina allo Stabile (2014), «il Comune, nella figura dell'assessora alla cultura dell'epoca, Carla Sibilla, disse: "Fate uno studio di fattibilità". Da sabauda, mi sono messo subito al lavoro con Marco Sciacaluga, Giorgio Gallione e Pina Rando. Dopo un po' di mesi ci siamo detti che, salvaguardando le rispettive ani-

me, si poteva creare una realtà più forte. In quel tavolo abbiamo fatto emergere tutte le complessità. Poi c'è stata la fase operativa che ha coinvolto il presidente (Gian Enzo Duci), il consiglio d'amministrazione, gli assessori di Regione Liguria e Comune di Genova, avvocati, commercialisti, revisori». Altro tassello chiave, su cui le varie voci concordano, è che il ministero, avvertito, aveva dato l'ok. In aggiunta, la Fondazione San Paolo aveva messo sul piatto, se l'accordo fosse stato siglato, un contributo-premio di 600.000 euro (*una tantum*) – oltre a garantire gli stessi contributi fino ad allora erogati ai due teatri. Per coloro che leggono la fusione come un'azione di salvataggio per l'Archivolto, si solleva un coro di no: da Pastore fino a Duci, con Pina Rando che punta lo sguardo sulla complementarità dei due enti e «le competenze, la professionalità e l'idea artistica, già riconosciute a livello nazionale, portate in dote dall'Archivolto». Nell'affrontare l'argomento fusione è proprio il presidente a ricordare che si era davanti «a due strutture con disequilibri diversi: lo Stabile, solido nel patrimonio, presentava uno squilibrio economico-finanziario per il venir meno dei contributi di Provincia e Banca Carige (quasi 1 milione in meno) senza contare la perdita di prestigio con la nomina a Tric del Mibact (2017). D'altra parte all'Archivolto c'era un problema di patrimonio (forti debiti preses-

si), ma solidità a livello di incassi». Con le sue competenze di economista e amministratore delegato (guida Esa Group dal 2001), Duci ha coinvolto la Deloitte per l'analisi dei bilanci e convocato esperti per le fasi burocratico-amministrative più delicate. Formalmente, la parola fusione è sparita. Oggi si parla di «acquisizione di ramo d'impresa». Tra le priorità, anche segnalate dal ministero, c'è sempre stata quella dei posti di lavoro (strutturati e stagionali): diciotto persone dell'Archivolto più i registi Gallione e Scaramuzzino sono nel nuovo organico. Uno più uno ha dato come risultato la nomina a Teatro Nazionale? Unanime l'idea che il ministero non avesse più alcuna motivazione contro. E se per Sciacaluga la nomina «è un premio all'idea di fusione», Gallione la legge come il risultato di «un'operazione onesta costruita dalla città». Un lucido commento arriva ancora da Pina Rando: «Sta cambiando la fisionomia di questa città: Torino e Milano da sempre hanno un giro di persone alla guida dei grandi enti. A Genova invece c'è sempre stato il capocomico e la direzione si è tramandata di padre in figlio. Con l'arrivo di esterni, da Maurizio Roi al Carlo Felice, Pastore allo Stabile, le co-direzioni con Massimiliano Civica e Fabrizio Arcuri alla Tosse, si è avviato un cambio epocale. Oggi, la città si è arricchita e nei prossimi tre anni tutte le istituzioni devono dimostrare di credere in questo progetto, perché significa che la cultura può fare scuola anche in termini di impresa».

A partire dal cartellone 2018-19, la progettualità produttiva prevede due nuove regie di Gallione: *Alda. Diario di una diversa*, su Alda Merini, con Milvia Marigliano e cinque danzatori della compagnia di Giovanni Di Cicco; l'altra, *Tango del calcio di rigore* con Neri Marcorè e Ugo Dighero, una riflessione sul ruolo del «calcio per la costruzione del consenso». Un nuovo Ibsen per Sciacaluga con Lavia, Di Martino e Marinoni coprodotto con Firenze e Napoli. E spazio alla giovane Elena Gigliotti sia come regista che come attrice. Più a lungo raggio, per il triennio 2018-20, Fausto Paravidino, Tindaro Granata e Filippo Dini scritturati, e si amplia la collaborazione con Napoli (già avviata da Repetti) per il festival di Pompei. ★



il teatro è fatto di...

Amadio/Fornasari, Silvio Peroni/Luke Norris, Tena Štivić,
Fabrizio Arcuri/Mike Bartlett, Elio De Capitani,
Bruni/Frongia/Paladino, MaMiMò/Aldrovandi, Giuliano Scarpinato,
Giuseppe Tantillo, Paolo Nani, Alchemico Tre/Michele Di Giacomo,
Fabulamundi/Martinelli/Garolla, Lisma/Zuin/Stravalaci

TEATRO FILODRAMMATICI DI MILANO STAGIONE 2018/19

via Filodrammatici, 1 Milano ☎ 0236727550
biglietteria@teatrofilodrammatici.eu www.teatrofilodrammatici.eu

infinitu

CAMPAGNA ABBONAMENTI 2018 2019

PROSA

**EMILIO SOLFRIZZI
PAOLA MINACCIONI**

A TESTA IN GIÙ

ALESSANDRO PREZIOSI

VINCENT VAN GOGH
L'ODORE ASSORDANTE DEL BIANCO

VINCENZO SALEMME

CON TUTTO IL CUORE

**ALESSANDRO HABER
LUCREZIA LANTE DELLA ROVERE**

IL PADRE

**ENNIO FANTASTICHINI
IAIA FORTE**

TEMPI NUOVI

**STEFANO FRESI
VIOLANTE PLACIDO
PAOLO RUFFINI**

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE

**MICHELE PLACIDO
ANNA BONAIUTO**

PICCOLI CRIMINI CONIUGALI

**CARLO BUCCIROSSO
MARIA NAZIONALE**

IL POMO DELLA DISCORDIA

#iovadoalmanzoni

Via Manzoni 42 - 20121 Milano
Tel: 02.7636901 | Mail: info@teatromanconi.it

TEATRO
MANZONI

DAL 1873
WWW.TEATROMANZONI.IT

OPERAESTATE

FESTIVAL VENETO38

Un viaggio spettacolare
lungo tutta un'estate,
in danza, teatro, musica
a Bassano del Grappa
e in tutta
la Pedemontana.

Abitando i paesaggi
e i luoghi della cultura,
accogliendo creazioni
e artisti da ogni parte
del mondo.

Tutti ispirati
dal tema del festival:
"Dei conflitti e
delle civiltà".



www.operaestate.it

Festival teatrale di Borgio Verezzi 2018

7 luglio / 19 agosto 52ma edizione

7 luglio / Anteprima al Festival
LE DIVE DELLO SWING
di e con LADYVETTE: Teresa Federico, Valentina Ruggeri,
Francesca Nerozzi / regia di Massimiliano Vado

12 - 13 - 14 luglio / Prima Nazionale
IL FU MATTIA PASCAL
di Luigi Prandello / regia di Guglielmo Ferro / con Pino Quartullo e
con G.M. Briganti, R. Coppolino, A. Giraldi, D. Höbel, M. Postogna

15 luglio / Evento speciale
LA LEGGENDA DI MOBY DICK
di Igor Chierici / con Igor Chierici e Luca Ciccolotta e con il Gruppo
Taiko Kyo Shin Do / regia di Igor Chierici e Luca Ciccolotta

18 - 19 - 20 luglio / Prima Nazionale
QUARTET
di R. Hardwood / con in o.s. Giuseppe Pambieri, Cochi Ponzoni
Paola Quattrini, Giovanna Ralli / regia di Patrick Rossi Gastaldi

22 luglio / Prima Nazionale
LA SCUOLA DELLE MOGLI
di Molière / con Arturo Cirillo, Valentina Piccolo, Rosario Giglio,
Marta Pizzigallo, Giacomo Vigentini / regia di Arturo Cirillo

24 luglio / Prima Nazionale
IL DIARIO DI ADAMO ED EVA
Recital a due voci da Mark Twain / con Barbara De Rossi e
Francesco Branchetti / regia di Francesco Branchetti

27 - 28 - 29 luglio / Prima Nazionale
SQUALIFICATI
di Pere Riera / con Stefania Rocca e con Andrea de Goyzueta
e Fabrizio Vona / regia di Luciano Melchionna

1 - 2 agosto / Prima Nazionale
UN AUTUNNO DI FUOCO
di Eric Coble / con Milena Vukotic e Maximilian Nisi /
regia di Marcello Cotugno

4 agosto / Evento speciale - Grotte di Borgio Verezzi
DEBORA'S LOVE
di Debora Caprioglio e Francesco Branchetti /
con Debora Caprioglio / regia di Francesco Branchetti

5 - 6 - 7 agosto / Prima Nazionale
ALLE 5 DA ME
di Pierre Chesnot / con Gaia de Laurentiis e Ugo Dighero /
regia di Stefano Artissunch

10 - 11 agosto / Prima Nazionale
CASALINGHI DISPERATI
di Onofrio Palmieri e Guido Polito / con Nicola Pistola, Gianni Ferreri,
Max Pisu, Danilo Bruglia / regia di Diego Ruiz

12 - 13 - 14 e 16 agosto / Prima Nazionale /
Evento speciale - Grotte di Borgio Verezzi
PURGATORIO / di Dante Alighieri / regia Silvio Eraldi
con Miriam Mesturino, Manuel Signorelli, Davide Diamanti
e con la Compagnia Teatrale "Uno Sguardo dal Palcoscenico"

18 - 19 agosto / Prima Nazionale
**NON SI UCCIDONO COSÌ
ANCHE I CAVALLI?**
dall'omonimo romanzo di Horace Mc Coy / regia di Giancarlo Fares
con Giuseppe Zeno e con Sara Valerio, una compagnia di 14 attori
e una band musicale dal vivo



Comuna di Borgio Verezzi ore 21:30 / Piazza S. Agostino 019 610167 / festivalverezzi.it

Ministero del Turismo, Ministero della Cultura, Comune di Borgio Verezzi, Camera di Commercio, Virginia Active, noberasco, FACHE STAR BENE, FONDICASA, BORGIO VEREZZI

Londra, primavera nel West End all'ombra del grande schermo

Tra musical d'importazione Usa e ispirazioni cinematografiche, si stenta a trovare produzioni originali britanniche nella primavera del West End: fra le eccezioni *The Grinning Man*, *Brief Encounter* ed *Everybody's Talking About Jamie*, che spopolano con esiti assai diversi.

di Sandro Avanzo

Non particolarmente creativa la primavera nel West End. Resistono inossidabili i classici per turisti come *Les Miz* e *The Phantom*, ma della trentina di musical in programma ben quattordici sono allestimenti d'importazione dalla East Coast d'oltreoceano (come gli stagionati *Book of Mormon*, *42nd Street*, *Wicked* o i relativamente più recenti *Dreamgirls*, *Ruthless!*, *Motown*) e dieci provengono dal cinema (vedi *Disney's Aladdin* e *Lion King*, *Kinky Boots*, *Strictly Ballroom* o *School of Rock*). Del resto anche i *coming soon* dei mesi estivi (*Heathers*, *Spamilton*, *On Your Feet*, *The King and I*) confermano la stessa tendenza americanizzante, a dimostrare la poca voglia generale di rischiare su novità e creatività inglesi (forse con l'unica eccezione di una nuova edizione del classi-

co *family show* britannico degli anni Ottanta *Daisy Pulls It Off*).

Per trovare un lavoro interessante 100% *british* bisogna spingersi al Trafalgar Studio 1 dove è in scena ***The Grinning Man*** di Carl Grose, testi di Tom Morris, Tim Phillips e Marc Teitler, musiche di Phillips&Teitler (da *L'uomo che ride* di Victor Hugo). Lavoro di straordinaria compattezza creativa, sembra concepito e partorito da una sola mente in grado di governare drammaturgia, musica, coreografie, regia e scenografia secondo una medesima linea unitaria di sviluppo. Lo spazio circolare del teatro è l'interno ligneo di un carrozzone da fiera gitano, ma anche immagine del volto del protagonista deturpato da un taglio da orecchio a orecchio, dove bocca e boccascena coincidono.

La vicenda del ragazzino abbandonato sulla

scogliera dai pirati è introdotta da un maestro di cerimonie, giullare *freak* e fustigatore di corte, ma si sviluppa da subito in tempi narrativi non lineari e in forme metateatrali con il protagonista Grinpayne e la sua dolce, amata Dea cieca che raccontano la propria storia agendo le marionette di se stessi fanciulli sulle assi del carrozzone, in grado di diventare sala del trono della regina Anna, letto di depravazione della duchessa Josiane, cella di un'oscura galera o tetra calle di una Londra criminale... Perfetto ambiente per il pauroso lupo-cane, l'orrido-splendido *puppet* creato dai marionettisti Gyre&Gimble e mosso a vista dagli attori con la tecnica del *bunraku*.

Lo spettacolo vive dei contrasti tra commedia oscena e romanticismo, tra la voluta ruvidezza di un'estetica para-timbartoniana e la



raffinatezza della sua realizzazione scenica, tra ascendenze shakespeariane e partitura pop dalle notevoli complessità vocali. E alla fine stupisce come la struttura del melodramma lirico classico fatto di recitativi, arie, duetti, concertati e cori venga qui reinventata e adattata alla forma del musical, risultando innovativa e moderna, anche grazie alle stupende voci dell'intero cast, primi fra tutti i protagonisti Louis Maskell e Sanne Den Besten e a un *ensemble* di attori musicisti.

Tra casalinghe e *drag queen*

Interpreti altrettanto poliedrici e magici, padroni delle tre discipline e polistrumentisti anche nella versione di ***Brief Encounter*** di Noël Coward, ricreato da Emma Rice e tornato a Londra in una nuova veste, all'Empire Cinema Haymarke. Qui ogni scena è giocata tra cinema (regia di David Lean, 1945) e teatro (*Still Life*, 1936), fedele a entrambi eppure innovativo, anche grazie all'inserimento di una decina di canzoni dello stesso Coward, adeguatamente attribuite a situazioni e personaggi. La regista passa con grande ironia e consapevolezza da un *medium* all'altro giocando a confondere le carte, con attori e personaggi che entrano ed escono dallo schermo, in un cortocircuito divertente e abilissimo. Tra sgargianti scene dal vivo e il bianco e nero delle immagini cinematografiche, la Rice mantiene sul palco la banalità della vita quotidiana e amplifica sullo schermo l'epica delle emozioni, rivelando lì il non detto dei caratteri dei due protagonisti. Rigorosa ma anche goffa nei suoi modi la casalinga Laura (una deliziosa Isabel Pollen), stupito, alle prese con gli *up and down* dell'amore, il Dottor Alec (Jim Sturgeon).

La Rice allarga lo spettacolo dalla lettura psicologica dell'*affaire d'amour* all'osservazione dello stato sociale dei personaggi, evidenziando il sistema di classi costruito su pseudo-diritti che la guerra imminente avrebbe provveduto a spazzar via. Una lettura inaspettata di un classico che qui diventa pieno di idee e intuizioni pungenti.

La stessa sensazione positiva ci si aspettava all'uscita dall'Apollo Theatre dove sta viven-

do il suo secondo anno di repliche l'acclamato ***Everybody's Talking About Jamie***, musical nato da un documentario della Bbc su un sedicenne aspirante *drag queen*. Le 5 *nominations* ai Laurence Olivier Awards 2018 e la notizia che verrà presto portato sul grande schermo, erano credenziali che stimolavano interesse e curiosità. Invece ci si è trovati davanti a uno spettacolo di buon livello, ma non certo un capolavoro. Il libretto di Tom MacRae riscrive la storia collocandola fra i banchi di una scuola superiore e fra le mura di un modesto appartamento proletario. Gli argomenti prevedibili ci sono tutti: bullismo, omofobia, solidarietà tra i "diversi" (tra ragazzini gay e musulmani), padri violenti, insegnanti illuminati fino ad arrivare alle varie redenzioni finali prima dell'*happy end*. Ne risulta un *Billy Elliot* del *glittering* e del tacco a spillo, sempre sul filo del *cliché* (ma forse proprio in questo le ragioni del successo popolare). Coreografie che si esprimono nei numeri collettivi, pochi numeri efficaci per gli attori principali, e se neppure le geometriche scenografie incolori risultano innovative o comunicative, è il gradevolissimo score di Dan Gillespie Sells a incendiare le platee.

London confidential

Accade lo stesso, per altri versi, anche nel *bio-juke-box-musical Tina* (all'Aldwych Theatre), pieno di successi *rock evergreen* come *What's Love Got to Do with It*, *River Deep* o *Disco Inferno*. Lo show, firmato per la drammaturgia dalla giornalista-attrice americana Katori Hall, ripercorre in *flashback* la vita di Tina Turner, dagli esordi come Anne Mae Bullock in un coro del Tennessee fino al suo trionfo londinese nei primi anni Ottanta. Rapidamente si susseguono in scena gli episodi della separazione dei genitori, l'incontro col violento Ike, le percosse, la maternità, la conversione al buddismo, la fuga, le battaglie, la rinascita e la reinvenzione di sé dopo l'incontro col manager Roger Davies... tutto seguendo la traccia del film del '93 *What's Love Got to Do with It*. La regia di Phyllida Lloyd è una mera esposizione dei singoli avvenimenti impaginati con stili e tensioni differenti, che

trovano grande supporto in una funzionale scenografia, fatta di un doppio palco girevole da cui possono emergere e scomparire elementi verticali quali porte, pareti di cucine o camerini di teatro. Per il resto si affida ai performer: l'inglese Kobna Holdbrook-Smith, impressionante nel trasmettere le minacce fisiche di Ike Turner, accanto all'esplosiva Adrienne Warren, sulle cui spalle grava per intero lo spettacolo. Mimetica nel riprodurre gli atteggiamenti della vera Tina, braccia a T, bacino in avanti e gambe larghe, è un vero uragano di energia sul palco, scatenata e inarrestabile forza della natura nelle coreografie (in vero un po' scarse e tendenti al "discotecaro") e nella potentissima vocalità sostenuta da ottime orchestrazioni.

Nel caso ci fosse bisogno di ribadire la potenza attrattiva del cinema sul pubblico teatrale, gli spettacoli londinesi più affollati della stagione continuano a essere quelli interpretati dalle star di Hollywood, come Cuba Gooding Jr. o Kathleen Turner. Il primo al Phoenix Theatre in ***Chicago***, nel ruolo del cinico avvocato Bill Flynn, si dimostra un attore di sicuro temperamento, professionista a tutto tondo dalla voce ben intonata con tonalità inaspettatamente acute, capace anche nel suo unico numero di tip-tap coreografato da Bob Fosse, ma di certo non sarà ricordato per una prova memorabile. Molto più interessante la sua collega Kathleen Turner, impegnata al The Other Palace nell'*one woman show Finding My Voice*, serata d'onore in cui l'attrice narra aneddoti privati ed episodi della sua vita professionale. La accompagnano piano, basso e chitarra elettrica, in una quindicina di standard da musical opportunamente scelti in relazione al momento dei racconti (*A Foggy Day*, all'arrivo a Londra, *On The Street Where You Live*, per il rapporto con la figlia, *Send in the Clowns*, per i dolori da artrite reumatoide). La sua voce è un vero *shock*, profonda e cavernosa, che ringhia i *song* più che cantarli, sempre al limite della stonatura. Fortunatamente impiega più tempo a raccontarsi, in un autoritratto che ha più il sapore della richiesta di affetto che del riconoscimento per i propri talenti. ★



Parigi, l'ombra e la grazia, la città e l'esilio

Accanto alle riletture di grandi classici, la primavera teatrale parigina segna il successo di autori-registi, come David Lescot e Olivier Py, che raccontano il recente passato della capitale, mentre Lars Norén trionfa alla Comédie con il suo ultimo capolavoro.

di Giuseppe Montemagno

Occupava l'intero palcoscenico, dal fondo al proscenio, dall'alto al basso, morbida e flessuosa per attirare, invitare, irretire riflessioni, narrazioni, storie. Una lunghissima pagina bianca è l'abbagliante dispositivo scenico su cui **Laurent Pelly** scrive *L'Oiseau vert* (*L'augellin belverde*), «fiaba filosofica» di Carlo Gozzi, spettacolo di punta della primavera parigina ripreso al **Théâtre de la Porte Saint-Martin** nella versione del **Théâtre National de Toulouse**. Mirabolante *sequel* dell'*Amore delle tre melarance*, Pelly impagina un miracolo per gli occhi, un racconto di formazione che si snoda tra ritratti d'epoca e macellai truculenti, maliarde e gerarchi, mele che cantano e acque che danzano, in una fantasmagoria realizzata con poesia artigianale e sicuro gusto dell'effetto. Ben più profonda, tuttavia, è l'opera di scavo del regista, grazie agli inserti drammaturgici di Agathe Mélinand, che riscrive il canovaccio settecentesco con leggerezza, cogliendo le contrapposizioni geo-

metriche tra la devastante presenza della perfida regina Tartagliona (una strepitosa Marilù Marini, che ritrova l'impatto proteiforme dei suoi personaggi per Alfredo Arias) e il candore bonario di Pantalone (Eddy Letexier), come nella coppia buffa del crudele Truffaldino e della benevola Smeraldina. Ma emerge soprattutto la carica dissacrante di una scrittura che si fa beffe della filosofia illuminista, affidata all'erudizione dei giovani Barbarina e Renzo, messi a dura prova dalle prove iniziatriche della statua Calmon come dal libero pensiero dell'acrobatico Uccellino verde (Mounir Margoum), che riconcilia animo e cuori di chi troppo ha fatto affidamento sulla ragione e troppo poco sul sentimento.

Il Settecento, nostro contemporaneo. Lo sottolinea **Ludovic Lagarde**, nella sua fortunata produzione dell'*Avare* di Molière della **Comédie di Reims**, ripresa all'**Odéon**. L'azione viene trasportata nei locali della fantomatica impresa di *import-export* di Harpagon, che tanto assomiglia a Bernardo Provenzano,

il "contabile" della mafia: tutto si accumula in un enorme deposito, dove mai si ferma l'attività di carrelli elevatori per spostare merce, casse, scatoloni. Certo si ride di fronte agli eccessi dell'avarò, che minaccia anche il pubblico con il suo fucile: ma c'è un fondo di nero, urticante pessimismo nell'assistere a una protezione dei beni effettuata passando gli ospiti al *metal detector*, per tacere della telecamera a circuito chiuso che controlla la famosa cassetta, sepolta in giardino. Il denaro viene tesauroizzato e non messo in circolazione, creando impotenza e frustrazione in Élise e Cléante, che costruiscono un castello di menzogne in un mondo in cui gli ultimi – un Maître Jacques al femminile (Louise Dupuis), con tanto di tatuaggi a vista – diventano depositari di calcoli, macchinazioni, segreti inconfessabili. Lagarde crea un microcosmo schizofrenico, in cui all'urgenza e alle emergenze della giovane generazione si contrappone la lucida concretezza dell'Harpagon iperattivo, falso e cortese di Laurent Poitrenaux, interessato uni-

camente alla sopravvivenza delle cose e non delle persone. Perciò, al finale, si ritroverà alle prese con una cassa dentro la quale troverà posto, seppellendosi con le proprie mani, per riemergerne interamente ricoperto di polvere dorata: Mida contagiato da un virus inestirpabile, destinato a una solitudine lancinante, irritante, straziante.

Alla ricerca del tempo perduto

Parigi allo specchio. Quella di ieri e quella di oggi, forse di sempre. A quella di un recente passato è dedicata l'ultima fatica di **David Lescot**, che ha mano felice nella *fiction* documentaria. Dopo il fortunato *Ceux qui restent*, sui sopravvissuti del ghetto di Varsavia, adesso mette a soqquadro la sala del **Vieux-Colombier** per allestire **Ondes magnetiques** (*Onde magnetiche*), di cui firma testo e regia. È una *full immersion* nella capitale ai primi anni Ottanta, una ricostruzione dei tempi delle radio 'libere': quando il governo socialista di François Mitterrand, in deroga al monopolio di Stato, accorda le concessioni per le prime frequenze radiofoniche, con un provvedimento che, tra gli altri, fece sperare in una nuova concezione della politica, capace di realizzare sogni e speranze della generazione del Sessantotto. È significativo che il testo sia stato commissionato dalla Comédie Française, che così porta sulle scene una stagione vissuta dalla gran parte del pubblico. Per raccontare gli entusiasmi contagiosi di questa fase aurorale, Lescot intreccia le vicende di due emittenti radiofoniche, Radio Quoi, cenacolo di anarchici e *pasionarie* impegnati in defatiganti dibattiti sulla libertà di espressione, e Radio Vox, dove invece si punta sull'intrattenimento più spicciolo, gradito al grande pubblico. Sarà proprio quest'ultima, pronta ad accogliere i primi proventi delle sponsorizzazioni private, a sperimentare nuove mode, forme di comunicazione e tendenze estetiche – certo in pericoloso equilibrio tra festini *kitsch* e più azzardate sperimentazioni musicali – in un ritratto intrigante, sapientemente ritmato e affettuosamente nostalgico.

Le mille miglia lontano dall'autentica saga (quasi cinque giri di lancette) che **Olivier Py** ha ricavato dal suo ultimo romanzo, **Les Parisiens**, portato in scena ad Avignone e adesso ripreso dal **Théâtre de la Ville**. Spettacolo che, come spesso accade con questo *enfant terrible*, si può amare alla follia o detestare visceralmente. È un affresco grandiloquen-

te e intransigente di quanto celano le facciate delle architetture haussmanniane, valorizzate dalla scena di Pierre-André Weitz: ministri e politicanti, notabili e faccendieri, travestiti e prostitute, aspiranti direttori dell'Opéra e attori presuntuosi, giornalisti e gentildonne, tutta una fauna di intellettuali vaga da un anniversario a un ricevimento in cerca di una carica politica, di uno scranno, di un'onorificenza. Oltre cinquanta personaggi, condensati in una dozzina di strepitosi interpreti, raccontano il gran carnevale, l'orgia perpetua, l'irresistibile ebbrezza parigina, rivissuti attraverso lo sguardo cinico e la disillusione di Aurélien (Émilien Diard-Detœuf) e Lucas (Joseph Fourez), due ragazzi di provincia che, *à la manière* di personaggi di Balzac, approdano nella capitale in cerca di fortuna: Giano bifronte in cui non è difficile cogliere corrosivi spunti autobiografici. Py mette in moto un'inarrestabile ronda del desiderio e della perversione, accende l'illusione del teatro, s'interroga sul senso del dolore e della solitudine: con una capacità di sintesi esaltante che si schiude su alcune oasi d'intenso lirismo, in cui la miseria lascia il posto alla speranza, il dubbio alla fede. E allora è difficile non amare questi *Parigini*, i migliori e i peggiori cittadini del mondo, soprattutto quando la scena rimane vuota, l'*accordéon* tace e brilla solo una stella, quella wagneriana di *Tannhäuser*, ultima favilla di un'Europa che non smette di credere nella bellezza, nell'inclusione e nella cultura.

Sinfonia degli addii

Autore e regista dei suoi spettacoli, **Lars Norén** consegna alla **Comédie Française** l'ultimo suo testo, **Poussière** (*Polvere*), partitura polifonica ambientata in riva al mare, in una imprecisata località dove, da un tren-

tennio, undici persone si ritrovano, anno dopo anno, praticamente senza conoscersi. È un rito che si ripete, sempre uguale a se stesso eppur mutevole, all'interno di una scatola grigia, chiusa sul fondo da un velo trasparente che lascia intravedere l'uscita di scena degli anonimi protagonisti: all'interno si muove il carillon stanco di una classe morta che ripercorre ricordi, frammenti di esperienze vissute, riflessioni ad alta voce. Seduti su sedie pieghevoli, ora disposte a semicerchio, ora in piccoli gruppi, tutti si confrontano con il mistero della morte: quelle a cui hanno assistito, nel corso delle loro esistenze, ma soprattutto quella che si apprestano a vivere, e che li coglie quando escono di scena, in preda ai più mutevoli e cangianti stati d'animo. La scrittura di Norén esplora quelle zone di grigio, di non detto, d'irrisolto che ciascuno vive lasciandosi andare lentamente, silenziosamente, verso l'ultima spiaggia dell'esistenza. Non hanno identità, questi undici volti, sguardi che si incrociano e mani che si toccano, per rivelare paure inconfessabili, certezze mal riposte, parabole che da tempo hanno toccato il vertice e sono ormai prossime a estinguersi. Come in una mesta sinfonia degli addii, uno dopo l'altro abbandonano la scena, e con questa la vita: chi con pudica rassegnazione, chi nell'ira dell'estremo attaccamento alla vita, mentre si spegne la pulsazione, il respiro. L'ultima ad abbandonare il palcoscenico sarà la madre di una minorata mentale, anima semplice e inquieta: sacrificata in un gesto di condivisione estrema, cui farà seguito il silenzio, unico commento possibile all'insondabile mistero della vita. ★

In apertura, **Les Parisiens** (foto: Christophe Raynaud de Lage); in questa pagina, **Poussière**.



Berlin Theatertreffen, l'anno dei grandi attori

Con *Faust* o *Woyzeck*, Brecht o Jelinek, le scene del festival berlinese sono terreno di gioco per interpreti "maiuscoli" come Wiebke Puls, Benny Claessens, Nicola Mastroberardino, Joachim Meyerhoff, Nina Hoss, impegnati in testi dalla forte presa sul presente.

di Davide Carnevali



Am Königsweg (foto: Arno Declair)

Dal 4 al 18 maggio il Theatertreffen ha ospitato, come di consueto, i dieci spettacoli più interessanti dell'anno provenienti dai Paesi di lingua tedesca. Il prestigioso Berliner Theater Prize è andato alla regista Karin Henkel che, con **Beute Frauen Krieg** (*Bottino Donne Guerra*, prodotto dallo Schauspielhaus Zürich), ha rielaborato *Le Troiane* e *Ifigenia in Aulide* per osservare la guerra dal punto di vista della donna che la patisce: così, per esempio, Cassandra, Elena e Andromaca raccontano la loro vita e la loro sorte, in un momento di magnifica intimità in cui gli spettatori, dotati di cuffie, sentono realmente vicini i sussurri e i lamenti delle tre donne. Il 3Sat Prize è stato assegnato all'attrice Wiebke Puls, per la sua interpretazione in **Trommeln in der Nacht** (*Tamburi nella notte*), diretto da Christopher Rüping ai Münchner Kammerspiele – ormai divenuto,

sotto la direzione di Matthias Lilienthal, uno dei centri di produzione europei più interessanti. Qui il testo di Brecht, che proprio in questa sala aveva debuttato nel 1922, recupera quella recitazione espressionista volutamente caricata, che ben resitituisce l'idea di un soggetto che patisce le opprimenti condizioni della società tedesca post-bellica, e che vede nella possibilità concreta della rivoluzione un riscatto non solo politico, ma anche prettamente umano. Con l'Alfred Kerr Prize è stato premiato Benny Claessens in **Am Königsweg** (*Sul cammino reale*) diretto da Falk Richter per il Deutsches Schauspielhaus Hamburg. Claessens si è portato sulle spalle con ammirabile disinvoltura tutto il peso di un testo di Elfriede Jelinek (che non è poco): giochi di parole, stratificazioni di senso, mix serrato di linguaggio alto e basso, e lunghi, lunghissimi discorsi su tre, quattro argomenti contemporaneamente,

dalla cronaca sociale alla politica. Al centro, la figura di Donald Trump come re capriccioso. Non è mai facile rendere digeribile l'autrice austriaca; in questi anni Nicolas Stemann ci è riuscito egregiamente; Falk Richter, che nella sua carriera ha fatto un po' di tutto, non si allontana di molto dalla linea tracciata dal collega: tanto caos sul palco, tanto video, tanta musica, tante grida, tanti applausi finali a tutti e soprattutto a Claessens.

Solida performance anche quella di Thomas Niehaus e Paul Schröder, che nell'**Odyssee** di Antú Romero Nunes (Thalia Theater Hamburg) si mettono nei panni di Telemaco e Telegono per ricostruire la storia del genitore, fino all'inevitabile uccisione simbolica del padre. La vera grande prova d'attore dell'anno è però quella di Joachim Meyerhoff, per le due ore e mezza di monologo di **Die Welt im Rücken** (*Il mondo alle spalle*). In realtà non è

la prima volta che Meyerhoff si presta a simili operazioni (vedi *Hystrio* n. 3.2009), grazie a una capacità affabulatoria unica, capace di trattare con profondità, ma anche con leggerezza e ironia, un tema come quello del dolore causato dalle patologie maniaco-depressive. Il testo è un adattamento del romanzo di Thomas Melle, che Jan Bosse porta in scena con pochi elementi: un tavolo da ping pong, molte palline, un paio di sedie, una fotocopiatrice; spunti che offrono libero sfogo della capacità istrionica dell'attore.

Woyzeck & Co.

Interessante la proposta di Anta Helena Recke, proveniente (ancora) dai Münchner Kammer-spiele: questo *Mittelreich* (*Il regno di mezzo*, dal romanzo di Josef Bierbichler sulle condizioni della piccola borghesia bavarese), è una rielaborazione non solo di un testo, ma di un'intera idea di messinscena. Due stagioni fa Anna-Sophie Mahler ne aveva tirato fuori un bello spettacolo di teatro-musica; la Recke riprende quella proposta, ma cambiando un significativo dettaglio: tutti i performer ora sono di colore. Un invito a riflettere su come la nostra visione del mondo si costruisce su *pattern* culturali apparentemente semplici, ma che esercitano incoscientemente una grande influenza sul nostro modo di pensare una società.

Spunti, questi, che tornano anche nel bel *Woyzeck* firmato da Ulrich Rasche a Basilea, con l'attore svizzero Nicola Mastroberardino nei panni del soldato prussiano. La scena rotante viene rialzata e inclinata, scomposta in due parti: una centrale e una periferica, che scorrono a differenti velocità. I personaggi si muovono in bilico su questo enorme disco, lasciandosi trasportare o camminando in senso contrario alla rotazione, mentre un *ensemble* di cinque elementi (piano, viola, basso, fagotto e tamburo) scandisce il ritmo dei passi e delle battute.

La cadenza uniforme che accompagna l'incessante girare della scena ben ripropone la questione di un tempo stagnante, una storia sempre uguale: quella degli oppressi e degli oppressori ai due capi opposti del guinzaglio. L'essere umano che marcia al ritmo del tamburo diviene poco più che una bestia; la schiena degli attori si curva, i fari alle loro spalle si fanno più luminosi e proiettano sulla parete di fondo della sala, alle spalle del pubblico, le grandi ombre di esseri antropomorfi che camminano in circolo, mentre la corda di sicurezza con cui gli attori sono cinti in vi-

ta pare ora una catena che costringe la razza umana a una misera schiavitù. Ulrich Rasche, abituato a lavorare sull'enunciazione corale, costruisce nell'ultima mezz'ora di spettacolo un'immagine tremendamente viva e poetica, che riscatta la prima parte, non sempre facile da sopportare, nella sua voluta monotonia.

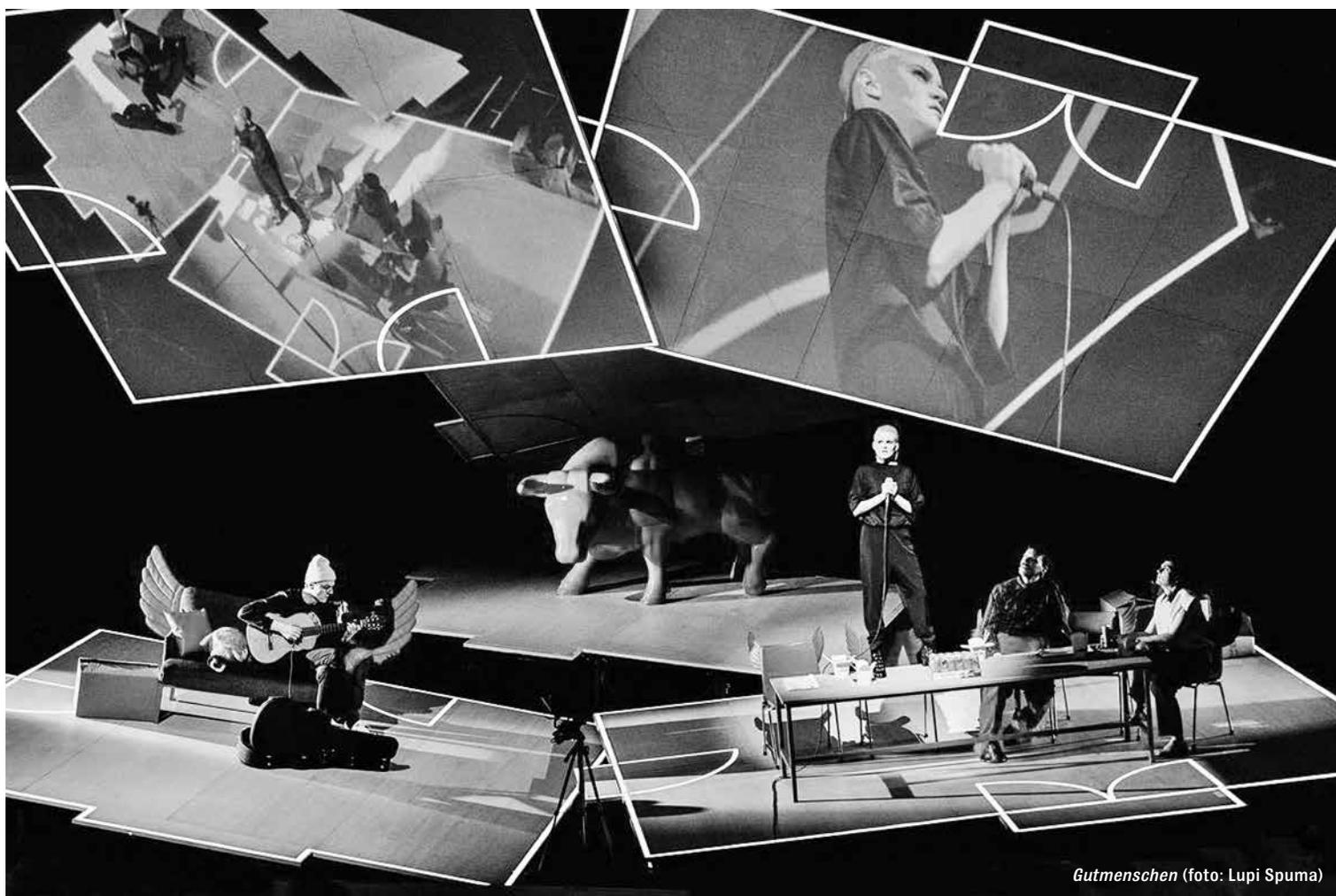
Il rapper e il Faust anticapitalista

Mentre il Nationaltheater Reinickendorf di Ve-gard Vinge e Ida Müller non ha potuto essere presente a Berlino per questioni logistiche e organizzative, due spettacoli non hanno avuto bisogno di spostarsi poi tanto: Schaubühne e Volksbühne c'erano anche quest'anno. La prima con *Rückkehr nach Reims* (*Ritorno a Reims*), in cui si intrecciano ricordi di infanzia dell'attrice Nina Hoss – figlia del fu Willi Hoss, politico di spicco della Germania Ovest, affiliato al Partito Comunista e ai Verdi – e quelli di Didier Eribon, autore del romanzo omonimo, dedicato alla scomparsa delle sinistre nel proletariato francese ed europeo. La proposta è semplice: in uno studio di registrazione, l'attrice legge brani del libro, mentre dietro di lei scorrono immagini di un film in fase di montaggio. Se di primo acchito l'idea può apparire un tantino noiosa, è perché non conoscete la Hoss, una di quelle interpreti a cui basta poco per fare moltissimo: già la sua voce, di per sé, incanta. E comunque Thomas Ostermeier ci mette in mezzo un paio di siparietti, tra cui spiccano due o tre improvvisazioni del rapper Ali Gadema, qui nel ruolo di un fittizio ingegnere del suono. La verità è che pare più uno spettacolo di Milo Rau, che non di Ostermeier; ma forse questo dimostra solo che la Schaubühne è, tutto sommato, un laboratorio aperto, in cui gli artisti presenti si influenzano l'un l'altro.

Come un laboratorio aperto è stato per un quarto di secolo la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz sotto la direzione di Frank Castorf: questo *Faust* era il suo canto d'addio. Sette ore di spettacolo e venti tonnellate di scenografia, in cui viene ricostruita, oltre alla bocca dell'Inferno, una fermata della metropolitana di Parigi e un bar algerino. Cosa c'entra tutto questo con Faust? Conoscendo Castorf, non stupisce che il classico di Goethe venga totalmente riaperto, riletto ora come il dramma di una borghesia che aspirava, dopo il 1789, a liberare il mondo con la luce della ragione, e che finì con l'imprigionarlo durante il Secondo Impero, allo zenit del colonialismo. Il solito Castorf, va bene; ma anche la solita meravigliosa mostra di teatralità. In scena, tra i tanti, quelli che sono stati i suoi due attori feticcio: Martin Wuttke, nel ruolo di Faust, e Sophie Rois, in quello della strega. Castorf, Wuttke e Rois sono stati l'emblema di un'epoca d'oro della sala berlinese che difficilmente tornerà. Anche se dopo l'addio, un anno fa, dell'eterno *Intendant*, il popolo ha continuato a invocare la continuità, in nome di un rifiuto al *new style* neocapitalista che si sta mangiando la città – e questo *Faust* è pieno di divertenti autocitazioni e riferimenti alla questione. Per tutta la stagione si sono susseguiti occupazioni, boicottaggi, critiche al nuovo direttore Chris Dercon che, sfinito da tanta ostilità (e dal numero di spettatori in caduta libera), è durato non più che una manciata di mesi: di qualche settimana fa l'annuncio delle dimissioni. Berlino ora spera di riavere indietro la sua Volksbühne, emblema di una città che, seppur in via di cambiamento, vuole tenersi stretta la sua anima popolare. Almeno quella teatrale. ★



Woyzeck (foto: Sandra Then)



Gutmenschen (foto: Lupi Spuma)

Vienna, il mondo in guerra al di là dei confini dell'Europa

I conflitti e le conseguenti migrazioni, la ricerca di stabilità e di sicurezza sono al centro degli spettacoli più interessanti della primavera austriaca. Registi e storie provenienti da Siria, Iraq e Medioriente interrogano l'Occidente in cerca di umana solidarietà.

di Irina Wolf

A Vienna, così come nella Bassa Austria, guerra e migrazioni continuano a essere le tematiche maggiormente trattate negli spettacoli teatrali. Fra gli artisti, è possibile rintracciare nomi famosi, quali Milo Rau e Yael Ronen, ma anche novità come Mokhallad Rasem e Ibrahim Amir.

Nato nel 1981 a Baghdad, attore, **Mokhallad Rasem** fugge dalla sua martoriata terra, per rifugiarsi in Belgio, dove oggi è direttore al Toneelhuis di Antwerp. Non stupisce dunque che la guerra sia un tema ricorrente nei suoi spettacoli. In **Mother Song**, una co-produzione fra Bassa Austria, Antwerp e Bolza-

no, egli analizza le conseguenze della guerra dal punto di vista delle donne. Il testo è stato sviluppato a partire da una ricerca condotta a Baghdad, in Siria e nei campi profughi al confine con il Libano. Rasem accosta storie di donne che hanno perso tutto a frammenti tratti da drammi antichi, quali *Le Troiane* di Euripide e *I sette contro Tebe* di Eschilo. Lo spettacolo che ne è risultato annovera un cast internazionale di cinque attrici. In video le immagini di palazzi ridotti in macerie palesano l'impatto della guerra. Ma l'allestimento si concentra soprattutto sulla vita nei campi profughi. Rituali comuni aiutano le donne a convivere con il proprio dolore. I movimen-

ti ritmici dei loro corpi piegati su un tappeto da preghiera sono accompagnati da canti arabi eseguiti dal vivo. Gli oggetti rivestono un ruolo determinante: tappeti a simboleggiare la casa, cornici vuote a ricordare chi si è perduto, secchi usati per l'igiene personale. Tutto ciò contribuisce a dare vita a scene poetiche al fine di trasformare le brutture della guerra in bellezza. Con *Mother Song* questo obiettivo è pienamente raggiunto.

Una casa sicura

Da parte sua, l'autore curdo **Ibrahim Amir** dà voce ai rifugiati in Austria. Nato nel 1984 ad Aleppo, Amir dovette lasciare la sua patria

nel 2002 per motivi politici. Oggi vive a Vienna, ha ottenuto un dottorato ed è un drammaturgo di successo. I suoi drammi sono *black comedies* incentrate sul suo punto di vista riguardo questioni politiche d'attualità. "Casa" è un tema ricorrente, così come questioni legate all'identità, alla libertà e alla sicurezza. I suoi dialoghi sono ricchi di *humour*. L'anno è il 2037 a **Homohalal**. È passato un quarto di secolo dallo scoppio delle proteste dei rifugiati nel centro di Vienna. In questo distopico futuro alcuni manifestanti hanno raggiunto un certo benessere e, dunque, si radunano attorno a una piscina per la cerimonia di commemorazione dedicata ad Abdul, che si è suicidato buttandosi giù da un ponte.

Una vera piscina occupa il palco del teatro Werk-X. Lo spettacolo, con la regia del direttore artistico Ali M. Abdullah, evidenzia gli aspetti comici del dramma. Molti i frangenti da comica finale – tutti gli attori cadono ripetutamente in acqua – mescolati con scene video filmate in diretta nello spazio retrostante la piscina. Queste ultime costituiscono *flashback* che rimandano al periodo delle proteste. Ma poi l'azione subisce una svolta inattesa: il morto Abdul ricompare, in carne e ossa. Per non essere espulso, aveva buttato giù dal ponte un austriaco derubandolo del passaporto. Ora è giunto il momento della vendetta. Abdul minaccia gli ex amici con una tanica di benzina e una scatola di fiammiferi, ma viene ucciso da una delle attrici. La paura è stata sconfitta: libertà significa sicurezza.

Il secondo testo di Amir, **Heimwärts**, messo in scena nella sala piccola del Volkstheater esplora il fenomeno della migrazione e le sue conseguenze psicologiche. Il vecchio Hussein, che risiede a Vienna dall'inizio degli anni Settanta del Novecento, vuole morire nella sua nativa Siria. Nel suo viaggio di ritorno in patria è accompagnato dal nipote, da un medico austro-turco e dalla fidanzata di quest'ultimo, un'infermiera transessuale. Hussein muore prima di raggiungere Aleppo. Hussein e suo nipote sono curdi e al confine siriano due guardie turche li sospettano di terrorismo. Per continuare il viaggio, è necessario un certificato di morte. Ma per riceverlo occorre provare che Hussein non era cittadino turco e il documento non viene rilasciato. La burocrazia turca vince, mentre a complicare la situazione si aggiunge il caos generato dal tentato colpo di Stato in Turchia del 2016.

Il giovane regista turco-tedesco Pinar Kara-

bulut accentua il lato grottesco dei personaggi. Il fantasma di Hussein continua a vagare fra i vivi, narrando episodi del proprio passato, in particolare riguardo la guerra arabo-israeliana, e lamentando il fatto che a Vienna la gente parli più spesso con i propri cani che con i propri vicini di casa. La storia oscilla costantemente fra passato e presente. E sebbene al Volkstheater sia solitamente utilizzata un'ampia gamma di sovratitoli, questa volta sono risultati del tutto carenti. Molti passaggi recitati esclusivamente in turco hanno creato notevole disagio. Una scelta deliberata compiuta dalla regia, per suscitare fra gli spettatori un senso di "estraneità".

Europei, brava gente

Ma non tutti i rifugiati hanno la possibilità di sistemarsi in Austria. È il caso, per esempio, dell'iracheno Yousef Ahmad, uno dei protagonisti del nuovo spettacolo di **Yael Ronen** al Volkstheater. **Gutmenschen** vuole essere un'ideale continuazione di *Lost and Found*, un'ampia satira incentrata su quelle persone desiderose di dedicare la propria esistenza ad aiutare i rifugiati. Un enorme toro di plastica rossa domina il fondo del palcoscenico. Mobili con ali rosse sono montati sulla scenografia, composta da vetri neri inclinati. Il produttore austriaco di un noto *energy drink* è lo sponsor di un *reality show* destinato a essere trasmesso sul canale televisivo di sua proprietà. Il suo scopo: introdurre sul mercato un prodotto ecologico per le cosiddette "brave persone". Ma la realizzazione dello show viene rimandata. L'esito negativo della domanda di asilo presentata da Yousef diventa l'argomento principale.

Come in tutti i suoi spettacoli, le storie narrate da Ronen sono basate sulla realtà. Yousef esiste davvero, sua cugina è un'attrice del Volkstheater. Tagliente umorismo e dialoghi fiammeggianti sembrano attivati da un *energy drink*. L'umorismo è il mezzo usato dalla Ronen, «per far sì che la gente ascolti». La scena che vuole testimoniare quanto Yousef sia ben integrato in Austria è deliziosa: un video ce lo mostra intento a leggere *Antichi maestri* di Thomas Bernhard come attività di volontariato in una casa di riposo. Eppure al rifugiato non è permesso unirsi al gruppo sul palco. Non ha un permesso di lavoro e dunque viene detenuto da un guardiano nel camerino. Dopo lunghe contrattazioni, a Yousef è finalmente concesso di attraversare la scena solo

per trenta secondi e senza che gli altri possano interagire con lui. Quale migliore testimonianza della sua esclusione?

La crisi dei rifugiati causata, in larga misura, dalla cosiddetta "brava gente", è uno dei temi trattati da **Milo Rau** nel suo nuovo spettacolo, **Compassion. The History of the Machine Gun**. Noto per il suo interesse per i genocidi africani, Rau ha costruito il suo testo sulla base di un'accurata ricerca. Interviste a religiosi, vittime delle guerre africane e operatori di varie Ong si mescolano a frammenti biografici delle due protagoniste della prima berlinese, diretta dallo stesso Rau: Consolate Sipérius, attrice di colore originaria del Burundi, e l'artista svizzera Ursina Lardi, in gioventù operatrice per una Ong. *Compassion* si compone di due monologhi. Nel primo, Consolate narra di come sia stata adottata da una coppia belga dopo avere assistito all'assassinio dei suoi genitori. Ursina Lardi, la "donna bianca" che domina la scena, parla invece di violenza, degli abusi compiuti sulle donne, ma anche della tragedia dei rifugiati che s'incamminano sulla via dei Balcani, sulla quale lei stessa ha accompagnato Milo Rau nel corso del suo lavoro di ricerca. Il tono di Rau è provocatorio e fortemente critico nei confronti delle attività svolte dalle Ong.

Lo spettacolo del giovane regista Alexander Weinberger-Bara alla sala piccola del Volkstheater ha introdotto un'innovazione sorprendente. I due monologhi sono interpretati dalla stessa attrice. Per la sua carnagione mulatta, Anja Herden può interpretare agevolmente Consolate. Una parrucca bionda e la tecnica del *whitening* (sbiancamento) consentono invece la sua trasformazione nel personaggio di Lardi. Herden riesce a suggerire un'ampia gamma di stati d'animo semplicemente modulando il tono della voce. Weinberger-Bara gioca consapevolmente con le ambiguità. All'inizio sembra che dei veli nascondano ogni lato del palcoscenico, ma subito il muro di fondo si rivela essere uno schermo sul quale è proiettata l'immagine di Consolate tranquillamente seduta su una sedia. Ancora, alla fine, la donna compare sul palco entrando da dietro lo schermo tenendo in mano un mitra. Benché il regista la inviti a usarlo contro il pubblico, lei non lo fa. Si tratta del richiamo all'umanità voluto da Milo Rau, il cui progetto è mirato a «trasformare la fatalità in solidarietà e bellezza». ★
(traduzione dell'inglese di Laura Bevione)

Nella "geografia della tristezza" il segreto dell'identità bulgara

A Sofia, la "Broadway" bulgara conta una decina di teatri e spazi *indie* sempre attivi: gli artisti sono i primi a interrogarsi sul presente, a confrontarsi con la crisi che il Paese sta attraversando. Non sempre trovando risposte, ma senza smettere di farsi domande.

di Franco Ungaro



Partire per Sofia, città che alcuni opinionisti collocano fra le destinazioni cruciali di una possibile "geografia della tristezza", non predispose certamente al meglio. Eppure, chissà per quale strana circostanza, Sofia a fine marzo sembrava vibrare di positive sensazioni ed emozioni, quasi volesse togliere alla più vivace e dinamica Plovdiv il titolo di Capitale Europea della Cultura 2019. Sarà stato per il Sofia Film Festival, sarà stato per il Festival della Drammaturgia Bulgara o per il Sofia Theatre Festival, promosso dall'Unione degli Artisti Bulgari in occasione della Giornata Mondiale del Teatro, sarà stato per la concomitanza e la concentrazione di tutti questi eventi in pochi giorni, sta di fatto che le strade del centro, ancora innestate, erano tutte attraversate da centinaia di artisti e operatori arrivati da ogni

parte del mondo. C'era soprattutto l'Aerowaves-Dance Across Europe, la carovana guidata da John Ashford con tanti giovani danzatori, coreografi e spettatori che rompevano la triste e austera atmosfera della città. Un'edizione, quella di Aerowaves, perfettamente sintonizzata con il desiderio di cambiamento e di nuova identità della città.

Spiccavano qui performance come *Volitant* dell'ungherese **Rita Góbi** e *Dans, for Satan* della danese **Hilde Ingeborg Sandvold**. La prima, con una precisione quasi meccanica, creava uno spazio/ambiente visivo e sonoro fatto di traiettorie geometriche e astratte dove il corpo sperimentava ed esplorava tutte le possibilità di variazione e cambiamento, giusto il tempo lento e metaforico di una lampadina fioca che dall'alto raggiungeva la superficie della scena e portava con sé scie

di armonia. La seconda, con ironiche sgradevolezze e senso dello *humour*, ci faceva riflettere sulle prigioni dentro le quali rinchiodiamo le nostre identità, specie quelle sessuali e di genere.

Questa strada, la Rakovska, è la Broadway di Sofia. Ce ne sono ben nove di teatri: il Municipal Theatre Revival, l'Aleko Konstantinov Satirical Theatre, il Funny Theatre, lo State Puppet Theatre, l'Ivan Vazov National Theatre, il 199 Theatre Valentin Stoichev, il Theatre Tear and Laugh, il Balgarska Armia Theatre, il National Opera and Ballet. Senza contare a poca distanza il DNK-Palazzo Nazionale della Cultura, il Derida Dance Center, il Centro Culturale Russo, il Youth Theater Nikolay Binev, il Domna Kinoto, l'Istituto Francese, l'Open Scene Theatre, il Zad Kanala Small City Theatre, l'Azaryan Theatre e così via, lungo

un percorso urbano affollatissimo di edifici storici, nuovi spazi ed eventi culturali.

La transizione impossibile

Li elenca a memoria la sorridente e orgogliosa Vassilka Bumbarova, curatrice artistica e grande conoscitrice del teatro russo e dell'Est europeo mentre mi accompagna nel Youth Theatre Nikolay Binev a vedere *Il giardino dei ciliegi* di Cechov. Una messinscena del Puppet Drama Theatre di Pleven con la regia di Vasily Senin. Il pubblico segue lo spettacolo dal palcoscenico mentre gli attori agiscono tra platea e proscenio in un rovesciamento di spazio che è anche rovesciamento semantico e simbolico, dove il senso di nostalgia e melanconia, le partenze, i ritorni e le fughe (quelle sentimentali ma anche quelle odierne degli immigrati) non sono che sintomi di insoddisfazione e reazione allo stato di cose presenti. «Come ai tempi di Cechov – sottolinea Vasily Senin, giovane regista grande ammiratore di Strehler, Fellini e Nino Rota, formatosi al Gitis di Mosca –, anche noi siamo dentro un processo di transizione che ci allontana dalla tradizione e dal passato per spingerci verso qualcosa che ci sorprende ogni giorno». Sorprese belle ma anche brutte, come quella troppo scioccante che ci è toccata nel vedere il film *Viva la Bulgaria!* della regista Adela Peeva, ospite quest'anno di Sguardi Altrove Film Festival di Milano. Lei stigmatizza, con immagini e testimonianze dal vivo, il trionfo delle ideologie nazionaliste e neonaziste nella Bulgaria post-comunista d'oggi dopo, che il suo primo corto *Mayki-Mothers* del 1981 era stato censurato proprio dalle autorità comuniste. «Il passato e la malinconia sono le chiavi e le cifre per indagare la nostra identità», ripete spesso il quarantenne scrittore Georgi Gospodinov, tra i più importanti e noti in Bulgaria e in Europa, tradotto anche in Italia da Volland. Nelle sue pagine si avverte in maniera epidermica lo scarto tra il desiderio di qualcosa che doveva accadere e non è accaduto, tra le aspettative di un futuro che non arriva e la vita che scivola sempre via. Una transizione impossibile che viene raccontata dai tanti teatri-laboratori nati dopo la ca-

duta del Muro, a partire dal più noto **Sfumato Theatre** fondato dai registi Margarita Mladenova e Ivan Dobchev, raccontata soprattutto dalla effervescente scena teatrale indipendente che ovviamente lotta con grossi problemi di sostenibilità finanziaria, ma ha le sue punte d'eccellenza in **Replica Theatre**, fondato da George Genoux, e in **Vox Populi**. Entrambi accomunati dall'utilizzo del *verbatim* e delle interviste fatte alla gente comune per affrontare temi come la violenza sulle donne, le condizioni di vita dei rom in Bulgaria, le discriminazioni, il ruolo del denaro nella nostra società. Una drammaturgia che nasce direttamente dalle improvvisazioni degli attori e dalle narrazioni delle persone.

«Con lo spettacolo *A Lone* – racconta l'attore Blagoy Boychev di Replica – siamo intervenuti in paesini dove le persone vivono da sole o al massimo con un'altra persona. Amiamo mettere in scena testi contemporanei anche se la prossima sfida sarà quella con *Delitto e castigo* con la partecipazione di Irina Andreeva che avete conosciuto in Italia nello spettacolo *La parola padre* di Gabriele Vacis».

Fronteggiare la crisi

Di una cultura informale e alternativa sono bandiera i **36 Monkeys** che di recente hanno presentato *Welcome to Bulgaria/Refugees Welcome* per esplorare il confine tra patriottismo e nazionalismo alla ricerca di una possibile identità bulgara.

Valeriy Parlikov è il fondatore e regista, ricercatore e animatore di **Atelie Via Negativa** e della **Fondazione Kerigma**. Tra fedeltà e tradimento dei metodi di Michael Chekhov e Jerzy Grotowski ha costruito un suo linguaggio al confine fra antropologia, teatro e video basato sulla necessità di vivere la scena con intensità e autenticità, in un processo psicofisico, senza obblighi e compiti prefissati, senza risultati da raggiungere, dove accade quel che accade. Utilizzando testi di Jean-Claude Carrière, Hristo Hristov e Yordan Ruskov, con *Human Faces* ha raccontato l'eredità dell'era socialista e la nostalgia del passato come terapia per assorbire i dolori del presente. C'è **Red House** che ovviamente è l'*hub* cre-

ativo bulgaro più conosciuto in Europa con i suoi spazi multifunzionali e multidisciplinari realizzati nella casa del grande scultore bulgaro Andrej Nikolov. Un modello innovativo di pratiche sociali e di gestione degli spazi culturali. Qui debuttano quasi tutte le realtà indipendenti, si ospitano artisti in residenza provenienti da tutto il mondo, si organizzano dibattiti su temi di interesse internazionale, come la critica e la crisi delle élites. Un tema caro anche ad Alexander Morfov tra i registi di cinema e teatro più apprezzati in Europa. «Quello che sta succedendo – dice – è un orrendo gioco tra la società e le élites che governano, una saldatura tra le corporazioni sociali e la mafia, tutti sanno che qualcosa di mostruoso sta accadendo ma noi continuiamo a vivere le nostre vite come sempre. È strano, la gente spesso si autoassolve pensando che potrebbe andare peggio».

In momenti di crisi profonda come quella che attraversa la Bulgaria, l'arte, il teatro, il cinema, la letteratura rilanciano domande e cercano antidoti possibili nel dialogo e negli scambi internazionali, in un confronto creativo con i maestri e la tradizione, affidando spesso all'ironia, alla dissacrazione e alla crudeltà una funzione catartica e rigenerativa. E c'è pure chi sostiene, come la scrittrice Elena Alexieva, che la felicità e la contentezza sono nemici dell'arte, rafforzando il convincimento che la "geografia della tristezza" esista davvero. ★

In apertura, una scena di *Welcome to Bulgaria*, dei 36 Monkeys; in questa pagina, *Dans, for Satan*, di Hilde Ingeborg Sandvold.



Timișoara, la vera rivoluzione si compie attraverso la cultura

In vista del 2021, in cui sarà Capitale Europea della Cultura, la città romena, multiculturale per storia e vocazione, ospita il teatro nazionale e internazionale nel festival Fest-Fedr, che coinvolge il popolo e gli intellettuali, da sempre voci critiche della vita del Paese.

di Franco Ungaro

In Italia suonerebbe come una bestemmia o una minaccia il solo pensiero che possa esserci un teatro nazionale senegalese o albanese sovvenzionato dallo Stato Italiano, considerate le ossessioni sovraniste così di moda. A Timișoara, invece, nella sola via Alba Iulia, che sfocia nella centralissima Piața Victoriei, ci sono un Teatro Nazionale Romeno, un Teatro Nazionale Tedesco e il Teatro Nazionale Ungherese Csiky Gergely, simboli e presidi di una città multiculturale per storia e per vocazione, dove convivono da secoli cattolici, ortodossi ed ebrei, romeni, tedeschi, ungheresi, serbi, croati, italiani, spagnoli e bulgari.

Quei teatri sono anche simboli e presidi di una grande tradizione culturale e civile della città. Da lì partirono, nelle giornate di quell'indimenticabile dicembre 1989, le prime proteste e le prime manifestazioni di piazza, decisive per la caduta del *conducator* Ceausescu. Scrittori, attori e artisti erano mischiati al po-

polo, conducevano danze, recitavano poesie, messaggi e preghiere per la libertà e la democrazia. E sono ancora impresse nella memoria e nel cuore dei romeni le voci del loro attore più famoso, Ion Caramitrou, e del poeta Mircea Dinescu che, dagli studi della Televisione Romena Libera, annunciarono la fuga del dittatore e la vittoria del popolo. Eventi e storie difficili da dimenticare, nonostante siano passati trent'anni. Eventi e storie che continuano a segnare l'identità culturale dei romeni, al punto che il Teatro Nazionale di Timișoara ha scelto come motto del **Fest-Fedr 2018** tre parole-chiave: *Involuție-Evoluție-Revoluți* (involuzione-evoluzione-rivoluzione).

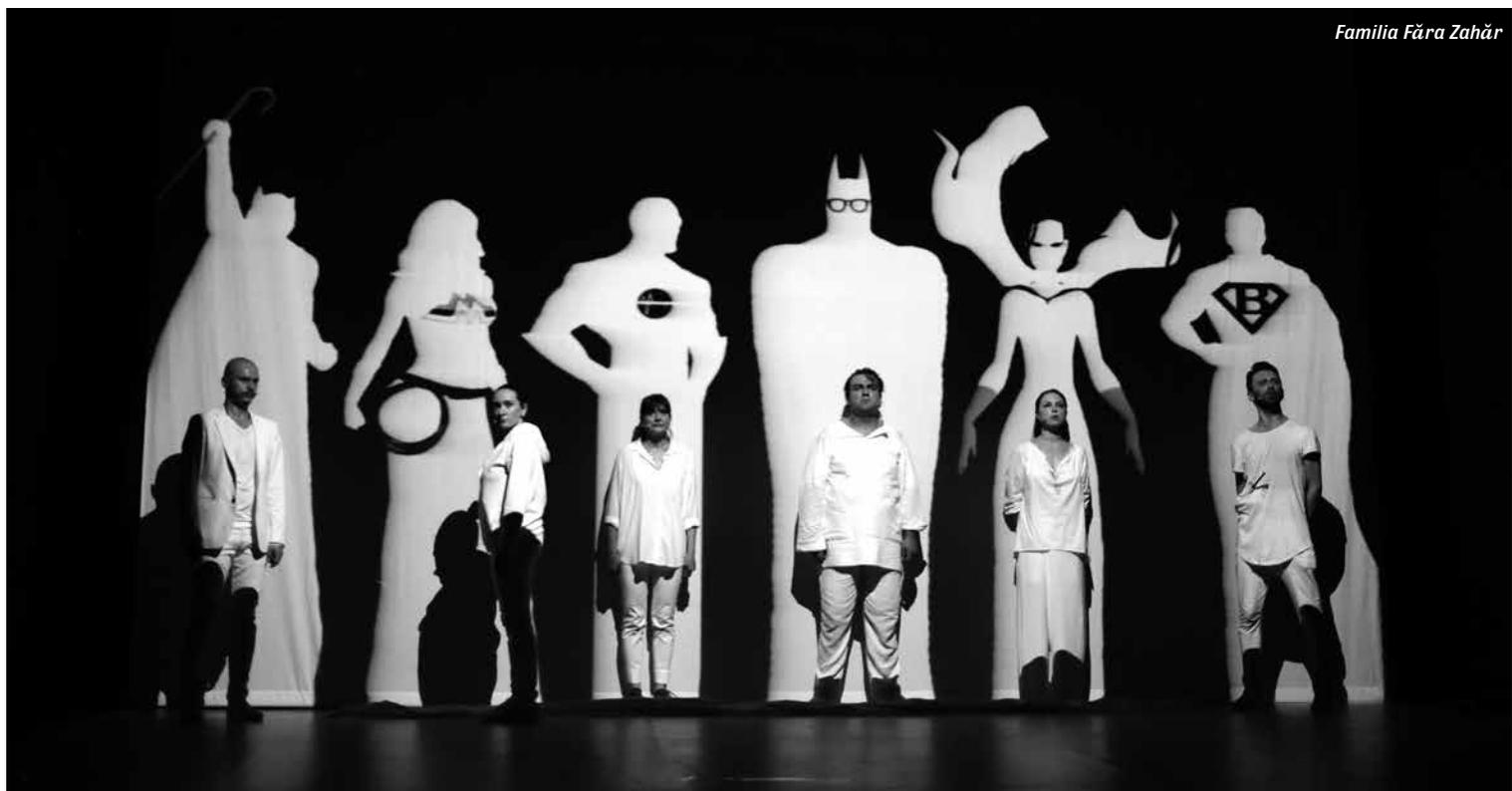
Fest-Fedr 2018, il desiderio di felicità

«Vogliamo far riflettere su cosa significhino queste tre parole per ciascuno di noi e per la società, quali siano le rivoluzioni necessarie dentro e fuori di noi – dice Ada Hausvater, direttrice del Teatro Nazionale –. Abbiamo tutti

il dovere di interrogarci su cosa stia accadendo dentro le nostre famiglie e dentro la società romena, perché e come accada. Il festival enfatizza la relazione diretta fra scrittura drammaturgica e arti performative, focalizza lo scarto tra il nostro desiderio di felicità e gli ostacoli che incontriamo perché esso si realizzi».

Un festival nato solo qualche anno dopo la rivoluzione, vocato alla diffusione della drammaturgia e del teatro romeno con significative aperture internazionali che, nel corso degli anni, hanno visto la presenza a Timișoara di Ósmego Dnia (Polonia), Théâtre des Bouffes du Nord (Francia), Forced Entertainment (UK), Grupo Puja (Spagna), Lviv Theatre Voskresinnia e Kiev Modern Ballet (Ukraina), Ballet Preljocaj e, quest'anno, di Milo Rau con il suo *Empire*.

Nella serata di apertura del festival lo spettacolo del Teatrul Național Radu Stanca di Sibiu, **10** (il riferimento è ai Dieci Comandamenti), realizzato nell'ambito del progetto



Be SpectACTive!, finanziato dalla Comunità Europea, capofila Capotrave-Kilowatt Festival di Sansepolcro con il supporto di Fondazione Fitzcarraldo, vede attori e personaggi passarsi il testimone delle storie. Raccontano costruendo un *puzzle* drammaturgico nel quale un'umanità varia di tossici, madri malate con vena artistica, giovani militari in Afghanistan, prostitute, dottoresse, padri e figli vivono vite parallele di crimini e di sogni, di solitudini e di miraggi senza il conforto di quella religione o religiosità che per tanti è da secoli l'unica terapia al mal di vivere. «Ma c'è davvero bisogno di religione per condurre una vita morale?», chiede il regista Radu Nica a sottolineare quanto il rapporto fra religione, società, educazione e politica sia un tema cruciale nella società romena.



10

Aspettando il 2021

In una delle tante oasi di verde che circondano il centro storico di Timișoara, migliaia di giovani si scatenano al ritmo hip-hop di *Subcarpați*, tra le band più amate della nuova Romania che mixa in maniera originalissima elettronica e folk, guidata dal carismatico MC Bean (Marius Andrei Alexe). Il leader di *Subcarpați* è il fenomeno musicale del momento ed è stato il fantasma del padre di Amleto nello spettacolo diretto da Ada Hausvater, la giovane manager che sta imprimendo una svolta al Teatro Nazionale di Timișoara. Forte della sua formazione artistica come regista presso l'Accademia di Arti Drammatiche di Bucarest e soprattutto delle sue curiosità e dei suoi valori culturali di riferimento (rigore artistico, diversità culturali, internazionalizzazione), Ada Hausvater è stata allieva dell'indimenticata Gina Ionescu, dissidente torturata dal regime comunista. **Amleto** e **Anna Karenina** sono stati i suoi spettacoli di maggior successo, cui aggiunge l'orgoglio di aver valorizzato il meglio della drammaturgia contemporanea romena, da Ștefan Peca a Székely Csaba, da Elise Wilk a Mihaela Michailov (vedi *Hystrio* n.2.2017), anche attraverso un concorso nazionale dedicato ai drammaturghi emergenti.

Di Mihaela Michailov il Fest-Fedr 2018 ha proposto un singolare testo, **Familia Fără Zahăr** (*Famiglia senza zucchero*) scritto e messo in scena in piena sintonia col regista Radu Apostol, una coproduzione fra Teatrul Mic e Centrul de Teatru Educațional Replika di Bucarest, uno spettacolo di teatro musicale sul tema della famiglia romena che ha molto coinvolto e convinto il pubblico in sala. Tra denuncia e

benevola ironia, arrivano allo spettatore modi di dire e di fare, stereotipi e luoghi comuni, abitudini e tradizioni, cose da fare e cose da non fare, in una giostra di messaggi diretti e immediati che accarezzano la mente e il cuore dello spettatore con intenti educativi, slanci poetici e soluzioni divertenti.

Unica presenza italiana, quella di eVenti Verticali dei fratelli Luca e Andrea Piallini: con lo spettacolo **Wanted** si sono conquistati un posto di tutto rilievo nella scena internazionale, viaggiando senza tregua tra Europa, Americhe e Cina. Anche la loro performance di teatro, video, acrobatica e circo è un viaggio virtuale e metaforico per conquistare quella verticalità necessaria alla vita e all'arte.

Il festival è un cantiere di idee, elaborazioni e confronti fra artisti, cittadini e operatori culturali su temi che stanno a cuore a tutti, come quello delle élites e soprattutto delle migrazioni permanenti che portano via i romeni dal loro Paese. Molto seguito il *Book Launch* con le presentazioni di testi di cultura teatrale scritti di recente da Theodor Cristian Popescu, Oltița Cîntec, Ion Cazaban, Eugenia Sarvari e Oana Borș, coordinatrice del programma artistico del festival.

Spettacoli, incontri, dibattiti che accompagnano la città verso il 2021, anno nel quale Timișoara sarà Capitale Europea della Cultura, e il cui obiettivo principale è quello di allargare la partecipazione e l'accessibilità alla cultura. Un tema che sta appassionando i romeni tra pesanti polemiche e prese di posizione molto nette.

«Anch'io sono partito dal bisogno di valorizzare e rigenerare la passione e l'energia che

ha sempre contraddistinto la città, non ultima quella che ha scatenato la rivoluzione del 1989 – dice Chris Torch, componente dello staff artistico di Timișoara 2021 e membro del **Board di Culture Action Europe** – Il rapporto fra le arti e il contesto sociale è parte integrante dalla strategia di Timișoara 2021. Noto più entusiasmo e impegno da parte delle organizzazioni culturali indipendenti rispetto alle organizzazioni pubbliche e istituzionali: è questo uno dei nervi scoperti della cultura in Romania nel periodo post-rivoluzione. Per me non è tempo di organizzare eventi ma di creare le condizioni per esperienze culturali più profonde».

Pur nella scarsità di risorse finanziarie che ostacola il raggiungimento degli obiettivi previsti, sono tanti i progetti che cambieranno la città nei prossimi anni, da **Power Station**, per far crescere le competenze degli operatori culturali, a **Engagement Unit**, uno spazio di formazione e di incontro fra *audience developers*, volontari e professionisti organizzato in gruppi di azione a supporto dei progetti di Timișoara 2021; dal **Lab for European Project Making** fino agli interventi nelle periferie, realizzati grazie alla collaborazione fra artisti internazionali e artisti locali con **Birdhouse Gallery** e **Windows**.

«La patria dell'inquietudine è qui/Disposta a ripensarci/Da un momento all'altro/E tuttavia non desiste dall'attendere/Qualcosa d'infinito», sono i versi più belli scritti da Ana Blandiana, poetessa dissidente prima della caduta del comunismo, per dire che cosa sia la poesia ma anche per entrare nel *mood* più profondo di Timișoara e della Romania. Qui e ora. ★



India, le bandiere dell'amicizia per le Olimpiadi del Teatro

Nate nel 1993 a Delfi, le Olimpiadi del Teatro condividono con le omonime dello sport lo spirito di amicizia fra i popoli. Per l'ottava edizione, il subcontinente indiano ha fatto da sfondo a 25.000 artisti da 30 Paesi.

di Nicola Pianzola

«**F**irst time in India?». È una delle domande più frequenti che ti vengono rivolte dal capannello di volti sorridenti che si forma intorno a te, mentre attraversi le strade polverose e trafficate delle megalopoli indiane. Per noi di Instabili Vaganti si tratta già della terza tournée nel subcontinente, eppure ogni volta è una scoperta, una sorpresa, una carezza di polvere colorata che ti dipinge la guancia, e allo stesso tempo un pugno allo stomaco, carico di immagini forti, indelebili nella memoria. Così, dopo aver attraversato con i nostri spettacoli *Made in Ilva* e *Il Rito* le caotiche megalopoli, e aver goduto del tempo sospeso dei Theatre Village sperduti nella giungla, con il progetto Stracci della Memoria, la nostra costante itineranza diventa olimpica e ci porta nell'evento teatrale più grande dell'Asia: le Olimpiadi del Teatro.

Il mega-festival

Fondate nel 1993 a Delfi, per iniziativa del famoso regista teatrale greco Theodoros Terzopoulos, le Olimpiadi del Teatro sono la più importante celebrazione mondiale dell'arte scenica e si svolgono ogni due o quattro anni in differenti città del mondo. Il comitato olimpico è composto da registi e direttori artistici di fama mondiale, tra cui il regista statunitense Bob Wilson, il drammaturgo e Premio Nobel Wole Soyinka, il direttore giapponese Tadashi Suzuki e tantissime altre personalità di spicco che, insieme alla commissione locale, selezionano le migliori produzioni provenienti da tutto il globo. 25.000 artisti da 30 Paesi diversi per un totale di 500 spettacoli e 700 performance in spazi esterni, in 51 giorni di programmazione simultanea in 17 città del Paese. La maggior parte degli spettacoli in cartellone pro-

vengono dall'India stessa. Le compagnie locali, in genere molto numerose, sono moltissime e si differenziano soprattutto per la lingua: ci sono spettacoli in hindi, in marathi, in bengali ecc.

Il programma del festival, con le sue caselle colorate differenziate per genere, è una tavolozza di lingue e culture che dipingono una delle offerte più interculturali mai incontrate in un festival. Tanti teatri che in questa occasione si ritrovano sotto una stessa bandiera. Non a caso il titolo scelto per questa ottava edizione è *Flag of Friendship*.

Parlando con noi, anni prima, il direttore della National School of Drama di New Delhi, la principale accademia teatrale del Paese, nonché l'ente organizzatore di questa edizione indiana, aveva definito le Theatre Olympics un "mega-festival".

E come dargli torto! Nell'area dell'Accade-

mia, allestita in occasione del festival con gigantesche maschere teatrali, lanterne colorate, un grande albero dal quale pendono i ritratti dei registi invitati e un bazar che emana profumi invitanti di prelibati piatti tipici, ci capita infatti di incontrare molti amici e colleghi: Pippo Delbono (presenterà *La Gioia*), Eugenio Barba e l'Odin Teatret (*The Great Cities Under the Moon*), Milo Rau (*Compassion*, prodotto dallo Schaubühne Berlin), Teatro Potlach (*Il filo sospeso*), Romeo Castellucci (*Giulio Cesare-Pezzi staccati*).

La National School of Drama (Nsd) di Delhi diventa la nostra base, un luogo dove restiamo per settimane e, oltre alla replica di *Made in Ilva*, conduciamo un workshop pratico con una sessantina di studenti e partecipiamo al World Theatre Forum, un simposio che richiama studiosi da tutto il pianeta. Da Delhi partiamo e ritorniamo più volte per portare il nostro lavoro nelle altre città: Patna, Jaipur e infine Mumbai.

Attraverso la provincia indiana

La nostra maratona olimpica ha inizio il 3 marzo a Patna, un traffico crocevia lungo il Gange, nello stato del Bihar, uno dei più poveri dell'intero Paese. La città ci accoglie con un'esplosione di colori che ci ricoprono il volto e i vestiti: rosa, violetto, giallo, blu, polvere colorata ovunque. È il giorno in cui si celebra l'*Holi*, una delle più importanti festività indiane, un rito che simboleggia la rinascita e la voglia di resuscitare sotto altra forma, come esseri pieni di vita. Patna ci cattura, trahettandoci nelle colorate bolge brulicanti di persone che danzano, cantano, si spargono reciprocamente del colore sul viso. La sua accoglienza continua anche in teatro, un auditorium di 300 posti completamente pieno. Dall'entusiasmo del pubblico, dalla loro vivida curiosità durante il *Questions & Answers* che segue lo spettacolo, capiamo subito quanto sia importante portare un teatro sperimentale, dai contenuti politici e sociali, in quei centri che normalmente non sono raggiunti da una circuitazione internazionale, concentrata per lo più a New Delhi, Mumbai e Kolkata. Dalle rive del Gange ritorniamo nella capitale, dove l'Abhimanch Auditorium ci accoglie con ghirlande di fiori all'ingresso e una gigantografia della scheda dello spettacolo con le note di regia e la foto di Anna

Dora Dorno in primo piano. In India il regista è infatti la figura più importante e vi sono molte donne a ricoprire questo ruolo, tanto che l'incontro "Meet the director", dove i direttori di tutti gli spettacoli in programma nella giornata rispondono alle domande del pubblico e dei giornalisti e nell'ambito del quale interviene anche Anna Dora, è tutto al femminile.

Per rispondere in maniera pratica alle tante domande degli studenti che hanno visto il nostro spettacolo, la sezione accademica del festival ci invita a dirigere un workshop di cinque giorni con oltre 50 partecipanti. Gli studenti della Nsd sono tra i più fortunati di tutta l'India, poiché l'accademia, grazie a una sovvenzione governativa, offre loro gli alloggi, il servizio di mensa e paga loro un salario durante i tre anni di studi. Per questo motivo sono solo 26 gli ammessi a un nuovo anno accademico e arrivano da tutto il Paese, come dimostrano le sostanziali differenze nei tratti somatici e nell'approccio al teatro. Alcuni di loro hanno solide radici nelle arti performative tradizionali, altri aspirano a diventare star di Bollywood. In ogni caso, tutti sono mossi da un forte desiderio di conoscere maestri internazionali e approfittare di un'occasione come le Olimpiadi del Teatro per carpire nozioni e tecniche del teatro occidentale. Una volta terminati gli studi, non faticano a trovare lavoro nel fervido mercato teatrale di Delhi o in quello cinematografico di Mumbai. Molti tornano nelle loro città, dando vita a giovani gruppi teatrali che, però, solo in rarissimi casi si fanno portatori di innovazione nel linguaggio scenico, ancora di stampo molto tradizionale. Solo la nuo-

va drammaturgia è a volte in grado di apportare sostanziali novità e sono tante le collaborazioni tra l'Accademia e gli autori teatrali del panorama contemporaneo, tra cui Sergio Blanco, autore di *Thebes Land*, che partecipa con noi al World Theatre Forum sul tema "Narrative, New Narrative, Post Narrative: Making of Newness".

Abbiamo già le valigie pronte, ma ci aspetta una sorpresa: a Jaipur è stato cancellato uno spettacolo e la direzione del festival ci chiede una replica straordinaria di *Made in Ilva* nel gigantesco auditorium Ravindra Manch. Nonostante il nostro tecnico sia già rientrato in Italia, portando con sé parte dei costumi e dell'attrezzatura necessaria, non possiamo rifiutare una proposta così allettante. Come dicono spesso qui «Everything is possible in India». Troviamo quello che ci occorre nei meandri della Nsd e partiamo alla volta del Rajasthan, regione del Paese tra le più ricche di tradizioni performative. Il timore di entrare in un auditorium da 600 posti svanisce nel silenzio del pubblico che, anche nella città rosa dell'India, alle porte del deserto, riempie il teatro. Quando siamo in India, la sete di conoscenza degli studenti e la curiosità degli spettatori, che ci attendono fuori dal camerino e, devoti, s'inginocchiano a sfiorarci le caviglie e le ginocchia in segno di rispetto, ci fa riscoprire la forza primigenia del teatro. La scena in India è sacra, e chiunque vi metta piede, dal regista veterano all'impiegato che pulisce il teatro, si china a toccare la ribalta per poi baciarsi le dita, appoggiarle alla fronte, compiendo un piccolo rituale prima di salire sul palcoscenico. E con questa immagine ci prepariamo al rientro in Italia. ★



Made in Ilva

G(L)OSSIP

Cronache di un Concorso insognato

di Fabrizio Sebastian Caleffi



«Non hai passato molto tempo in compagnia degli attori, vero? Quanto a disperazione, non li batte nessuno». (Paul Auster)

Milano, maggio 18 (a +50 dal Sessantotto): ho vent'anni compiuti da poco, posso considerarmi un *Millennial*, vero? Son pieno di me e tuttavia sono talmente agitato da sbagliar direzione. Me ne accorgo quando la Linea Verde dice Lanza-Piccolo Teatro (è un presagio, reciterò allo Strehler con Strehler?). *Turna indrè*. Fermata Sant'Agostino-Civitate Dei. Quattro passi e arrivo al Libero, nel senso di teatro, dove si tengono le audizioni di selezione. Sarei il sesto in ordine di apparizione, ma mi propongono di entrare per primo. "Primo" mi piace sempre: entro. «Che brani presenti?» mi chiede uno che mi somiglia (gli somiglierò da vecchio, credo). «Quando ti sei diplomato?» domanda una *tough-girl*. Non mi sono diplomato. Glisso. Ma l'interrogatorio continua. «In che ordini fai i tuoi brani?». Non mi faccio mandare in confusione e attacco la canzone.

Roma is a glass of red wine
you must drink since you are in time.

Roma is a romantic romance
where also life is only a dance.

*Romma romantica pe' noi
scappiamo via da tutti i guai.*

Romma che mai invecchierai.

Quello che mi somiglia vuol sapere di chi è il *song*. «Mio». «Strano, somiglia a un pezzo che ho scritto per...». «La musica è mia, le *lyrics* invece...». «Procediamo» intima, dura, la dura. Parto a razzo con il monologo. «Autore?» vuol sapere il Senior Sosia. «Sono io». «Strano, pare proprio il mio monologo da...». Secondo pezzo: interrotto. «Com'è andata?» dice la carina che sta per entrare dopo di me. «Alla grande. No, alla grandissima». A casa, piango per 48h. Poi mi dicono che sono passato.

Ed eccomi di colpo rimbalzato alla serata finale all'Elfo Puccini: i sogni, si sa, procedono ellittici. Magari anche un po' ellenici. O volevo dire ellenistici? Fatto sta che ho fatto il *triple*. Ma procediamo con ordine. Con ordine? Ma quando mai! Mai. Il teatro è fatto della stessa materia dei sogni e i sogni conoscono solo il disordine (soprattutto il disordine amoroso). Bene, dunque ho vinto tre Premi Hystrio: alla Vocazione, il Premio Melato e Scritture di Scena, al quale non avevo neppure partecipato. Mentre salgo in palcoscenico tra i boati della platea (di consenso, certo, che cosa vi salta in mente?) chiamato alla ribalta dal Bravo Presentatore Perrotta, il Ninofrassica delle premiazioni, scatta, faticoso, il *flashback*. Così eccomi ritornato in questa stessa sala detta Shakespeare, vuota, se non per il Gran Jury che giudica implacabile&infallibile. Quello che pare me tra quarant'anni

mi chiede un brano nuovo.

Non avendo in memoria pezzi né vecchi né nuovi (ho la memoria di un elefante di cartone), *tè* che t'improvviso seduta stante, però restando in piedi, un *fabulazzo gramelot* che fa sembrare il Nobel Fo un neodiplomato qualunque.

«Com'è andata?» mi chiede la solita carinissima e io, che ho nel frattempo imparato qualcosina, a muso lungo e duro rispondo «Da schifo». Fanno così gli attori, per evitare l'invidia degli dei e soprattutto dei colleghi. Non la evito comunque quando nel foyer del teatro vengono proclamati i due vincitori, di cui mi sfuggono sia il nome che il cognome, ma quello maschile dev'essere il mio se le ragazze mi abbracciano, approfittando per strizzarmi le palle con libidine e i ragazzi per pugnalarmi alle spalle. Li invito tutti a bere con me. E chi non beve con me «Chè» Di Mejo li colga.

Dove andiamo? Al Bar 5 Stelle (il governo in carica ha stabilito che tutti i bar debbano chiamarsi così, mentre il Ministro dell'Interno decreta che nell'insegna di ogni ristorante o trattoria o bistrott figurì la parola "luganega"). Al Bar 5 Stelle beviamo tutti, ma mi ubriaco solo io. Fatto sta che m'addormento (o m'addormisco). E cadere addormentati nel bel mezzo di un sogno so' cazzi che nemmeno un intorcinato come l'Ambleto from Novate ci aveva pensato. Fatto sta che quando mi chiamano in scena a recitare il mio monologo, alla ribalta viene Trinculo (con l'accento filologicamente sulla u) che canta Buscaglione. Guarda che luna: con la luna di traverso, mi consolo con un subsogno e, maschera in faccia e boccaglio in bocca, faccio il sub nell'inconscio collettivo presente in sala, dove nuota una sirenetta barese, al cui canto non mi sognerei mai di resistere.

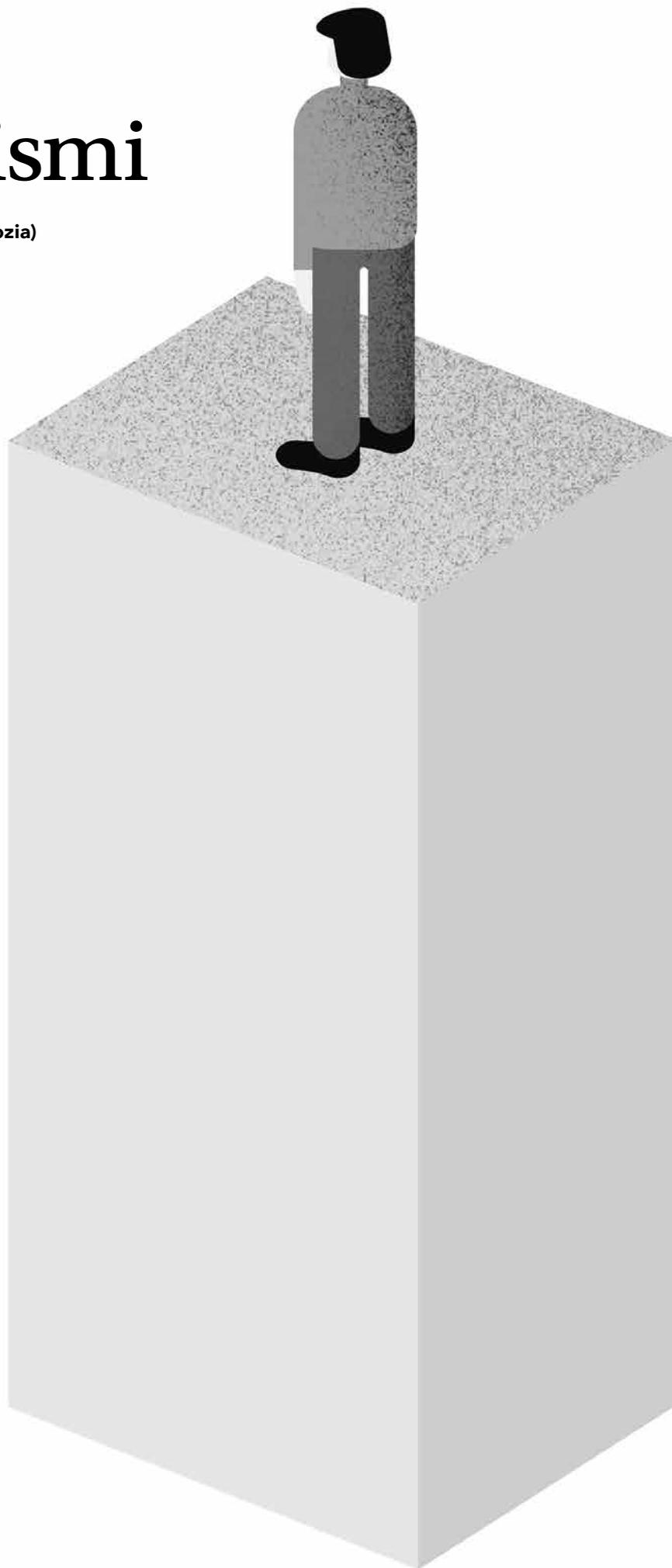
Guarda che mare. Vengo a galla quando chiamano il Premio Scritture di Scena e tosto mi leggono una motivazione critica della mia commedia mai scritta *Learjet 45*, che pare sia piaciuta: è il dramma di un vecchio bimotore che non sa più volare e delle sue tre hostess. Tra esserci, non esserci o farci, ne approfitto per intascare (si fa per dire, dato che in tasca non ci sta di certo) anche la targa-piastrella del Melato *award*, riconoscimento annunciato da Lady Anna per la mia già fulgida carriera culminata in un *Riccardo III* diretto da Riccardo III stesso a Londra. Poi, d'improvviso d'altro sogno rapito, m'involò nel cielo squisito, diretto a Stoccolma per ritirare il Nobel per la Letteratura 2018. Qui, la festa appena cominciata è già finita. Gli altri ragazzi commentano, le stagiste sfavillano, le attrici si atteggiano, le occasioni scarseggiano, il giovane bracco di Cruciani bracca il piccolo grande Ciro, Mario Martone è ancora a tiro? Ma che ne sarà di noi cercatori del Gràdth Mor? E chi intende il gaelico scozzese intenda. Gli altri possono indovinare.

DOSSIER: Indipendentismi

a cura di Pino Tierno (Catalogna) e Laura Caretti (Scozia)

Apparentemente ripiegata sulle sue rivendicazioni nazionaliste, la **Catalogna** non ha mai smesso di proiettarsi risolutamente verso l'Europa e il resto del mondo. Ne è prova il suo teatro, da molti considerato fra i più vitali ed esuberanti del continente, con compagnie e autori che da decenni valicano con successo gli angusti confini iberici. Qual è attualmente il rapporto della scena catalana con Madrid e in che modo il teatro sta raccontando le inquietudini e l'effervescenza di questo tormentato momento politico?

Un Teatro Nazionale "senza muri" che viaggia dentro e oltre i confini della **Scozia**, un pubblico senza età e classe che affida al teatro un ruolo identitario fondamentale, una drammaturgia proteiforme che dà voce a storie del nostro tempo anche quando rievoca il passato, un Festival che accoglie ogni anno a Edimburgo migliaia di compagnie di tutto il mondo: ecco le forze dinamiche che caratterizzano l'"indipendenza" della realtà teatrale scozzese oggi che la Brexit vuole chiudere le frontiere dell'isola.





Catalogna: da quarant'anni un teatro libero e universale

Se "dialogo" è parola fondamentale quando si tratta di teatro, ancor più si avverte l'esigenza della sua centralità per la risoluzione del conflitto politico che oppone da mesi Madrid e la Catalogna. La scena e la drammaturgia catalana, comunque, da decenni rivendicano la loro potente singolarità, in Spagna e in tutta Europa.

di Pino Tierno

Per la Catalogna è festa nazionale, l'11 settembre, ma in realtà il giorno della *Diada* celebra un lutto o, per meglio dire, una capitolazione, una sconfitta. Quella subita nel 1714 da Barcellona, a opera delle truppe di Filippo V che assediavano da più di un anno la città, per via della scelta catalana di appoggiare gli Asburgo e non i Borboni nella guerra di successione che aveva coinvolto mezza Europa. Quella scelta fu pagata cara, con l'abolizione di leggi e libertà civili di cui la regione aveva fino a quel momento beneficiato. Sono passati secoli ma tale affronto è ancora impresso nella mente e nel cuore dai catalani se è vero che persino il calcio, da qualche anno, ha iniziato a ricordare l'evento, con cori inneggian-

ti all'indipendenza che scattano esattamente al minuto 17:14 delle partite giocate in regione. Tale rito, non a caso, è iniziato proprio, nell'incontro contro il Celtic di Scozia, regione particolarmente a cuore ai catalani, e non c'è da spiegarne il perché.

Le strade della Spagna e della Catalogna si sono altre volte biforcute in passato, come all'epoca dello sviluppo industriale, quando, poco a poco, la regione raggiunse livelli di prosperità tali da far risorgere romantici sentimenti di autodeterminazione e, ancora una volta, d'indipendenza. Sentimenti, come si può immaginare, spesso sopiti e addirittura brutalmente repressi, nel corso delle varie dittature che si sono susseguite e poi della guerra civile, fino all'epoca franchista,

certamente tutt'altro che benevola nei confronti della regione. In seguito, però, è arrivata la democrazia e il ripristino delle istituzioni locali. E poi persino Zapatero, e la grande apertura nei confronti delle richieste autonome della regione, al punto che in quegli anni, il desiderio d'indipendenza coinvolgeva non più del 10% della popolazione. Ma a Zapatero è succeduto il Partito Popolare con il rigido Rajoy, mentre sullo scranno più alto della Generalitat si è seduto Puidgemont, entrambi non esattamente campioni nell'arte della pazienza e della diplomazia. Il resto è storia, anzi, un grande *lio*, un casino suscettibile di molte letture e, di sicuro, ancora di molti cambiamenti. Un dato è, comunque, incontrovertibile. Da qualsiasi lato e con

qualunque sentimento la si voglia guardare, la differenza c'è e non è invenzione degli intellettuali o della classe dirigente. Lasciamo ora da parte le questioni politiche e persino quelle economiche, che sono alla base, senza che la cosa stupisca nessuno, di molte delle odierne rivendicazioni.

Le difficoltà del teatro in lingua

Pensiamo alla cultura e a uno degli strumenti chiave attraverso i quali questa si manifesta e si sviluppa: la lingua. Il catalano è, con tutte le sue varianti, parlato oggi da oltre 9 milioni di abitanti. Nonostante il fatto che la Spagna si sia sempre opposta a qualsiasi forma di ufficializzazione dell'idioma, e a dispetto di tutte le repressioni che nel corso dei secoli ha subito, il catalano è ben vivo. Finanche in Italia, con la comunità di Alghero che, anni fa, si presentò orgogliosamente, persino con una sorta di "ambasciatore" locale, alla prima a Cagliari di un testo del grande Josep Maria Benet i Jornet. Proprio Benet ricordava, fra l'altro, i tempi di Franco in cui si veniva redarguiti, per dirla eufemisticamente, se sorpresi a parlare pubblicamente in catalano e non in "cristiano".

Persino agli autori di oggi il nesso non appare subito evidente, eppure se oggi in Europa il teatro parla spesso in catalano, ciò si deve al fatto che le istituzioni locali, oltre che i teatri pubblici e le sale private, nel corso di decenni, dopo la morte del Caudillo, hanno spinto fortemente per una *autoria* locale, persino con un poderoso e invidiabile programma di aiuto alle traduzioni. E come stupirsi del fatto che un sostegno del genere abbia prodotto negli anni grossi risultati? Il talento non è una pianta che si autoalimenta, va piuttosto coccolato e sostenuto (e peccato che in Italia non se ne ricordi quasi nessuno, ma questo sarebbe un altro dossier).

Il teatro in lingua catalana, naturalmente, è sempre esistito, sin dal Medioevo, ma ha sempre dovuto vedersela con le repressioni centraliste di Madrid che ha di fatto impedito, fino alla morte di Franco, una vera istituzionalizzazione del teatro locale, appannaggio spesso di compagnie amatoriali o comunque indipendenti, che sopravvivevano senza alcun tipo di sostegno pubblico. La "castiglianizzazione" della società rendeva il teatro in lingua un fenomeno di second'ordi-

ne, destinato, nella maggior parte dei casi, soltanto ai ceti popolari. Gli autori che cercavano di utilizzare il teatro come *agorà*, dove far crescere una coscienza sociale e politica, venivano emarginati o costretti all'esilio.

Qualche anno prima dell'avvento della democrazia, comunque, quando il Franchismo cominciava già a mostrare segni di cedimento, iniziavano a sorgere compagnie indipendenti che praticavano un modello di autogestione, con spettacoli interattivi e multidisciplinari, e l'ausilio di linguaggi scenici che si rifacevano spesso al teatro di strada. Senza alcun tipo di sovvenzioni, quanto meno all'inizio, ecco poi nascere e farsi strada gruppi storici, variamente affermatasi anche all'estero quali Els Jonglars, i Comediants, La Cubana e naturalmente La Fura dels Baus, con i suoi spettacoli densi di espressività primitive combinati con l'uso spregiudicato delle macchine e di situazioni provocatorie.

Quattro generazioni di autori

Si diceva del paradosso per cui il catalano non è nemmeno riconosciuto dall'Unione Europea eppure è la lingua di alcuni degli autori più rappresentati del continente. In pochi decenni, dal finire degli anni Settanta, la drammaturgia della piccola regione ha conosciuto uno sviluppo tale che generazioni di talenti si sono succedute l'una dopo l'altra, imponendosi per l'originalità di temi e linguaggi, sulla scena europea e non solo.

I due grandi maestri riconosciuti sono il già menzionato **Benet i Jornet** e **Sanchis Siniesterra**. La loro attività pedagogica, quella del secondo apprezzatissima anche in Italia, ha influenzato la vocazione e il lavoro di schiere di attori e di drammaturghi. I loro testi sono tradotti in varie lingue e in Italia, del primo, è noto soprattutto *Due donne che ballano* che ha già conosciuto due edizioni in pochi anni, mentre *Ay, Carmela!* di Sanchis è un piccolo classico che in Spagna è divenuto anche film.

Subito dopo di loro è arrivata la generazione cosiddetta di mezzo, di cui fanno parte calibri come Sergi Belbel, Jordi Galcerán e Lluís Cunillé. Belbel è stato forse l'emblema della scrittura catalana, dato che con le sue messe in scena e i premi internazionali, si è fatto conoscere fin dai primi anni Novanta, anche in Italia. La carriera di **Belbel** è poi proseguita

fra nuovi testi all'insegna della versatilità stilistica e importanti impegni istituzionali, come la carica di direttore del Teatro Nazionale di Catalogna, dal 2006 al 2012. **Galcerán** è invece un vero caso teatrale. Non ha all'attivo moltissimi lavori, eppure alcuni di questi, sarà per la sua capacità di sintonizzarsi appieno con il gusto corrente del pubblico, lo hanno reso un autore dal successo inarrivabile, in tutti i Paesi. Basti pensare che un testo come *Burundanga* ha superato solo a Madrid le 2.300 rappresentazioni mentre *Il Metodo Gronholm* è arrivato ad avere circa 20 messinscena contemporanee nella sola Germania. Il lavoro della **Cunillé** ha attualmente una ripercussione decisamente più locale ma ciò non toglie che i suoi testi si distinguano per densità di scrittura, oltre che per una raffinata e personalissima inventiva stilistica.

Negli anni Settanta sono poi nati gli autori che attualmente si stanno imponendo ovunque, non solo sulle scene di Madrid o Barcellona. Il versatile **Guillem Clua** ha già al suo attivo dei testi tradotti in varie lingue, così come **Josep Maria Miró Coromina**, noto in particolare per *Il principio di Archimede*, visto anche in Italia e non dimentichiamo certo **Pau Miró**, famoso da noi per gli adattamenti napoletani che dei suoi testi ha fatto Enrico Ianniello, *Cchiove* e *Luca-turi*. Non ancora molto noto all'estero, ma apprezzatissimo in Catalogna è **Pere Riera**. Quest'anno sbarca per la prima volta in Italia con *Squalificati*, ma è suo uno dei testi di culto per i catalani, *Barcellona*, storia ambientata all'epoca della Guerra Civile e dei bombardamenti nazi-fascisti sulla città. Il testo risulta a tutt'oggi uno dei più grandi successi del Teatro Nazionale, segno evidente del desiderio del pubblico di raccogliersi intorno a una storia del loro recente passato, capace di emozionare gli spettatori e parlare a ciascuno di loro.

Giovanissimi e già promettenti autori busano adesso alla porta, anche se per loro le condizioni non saranno forse favorevoli come quelle dei loro predecessori. Ma hanno tempo: quella dei nuovi drammaturghi è una storia ancora tutta da raccontare, intanto che, per loro e per tutti i catalani, si sta scrivendo una Storia più complessa e più grande, con pagine nuove che nessuno ancora conosce. ★

Benet i Jornet, il padre nobile della drammaturgia catalana contemporanea

Strenuo difensore del teatro d'autore, anche quando a Barcellona spiravano venti contrari, Benet i Jornet rappresenta il modello indiscusso per le nuove generazioni di drammaturghi della regione iberica.

di Simone Trecca



Unanimemente considerato il più importante scrittore teatrale catalano vivente, nonché indiscutibile modello per la generazione di drammaturghi che, a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, animano la vivace scena barcellonese, godendo di una notevole proiezione internazionale, Josep Maria Benet i Jornet (Barcellona, 1940) vanta oggi la solida traiettoria di un autore che fin dall'inizio della sua lunga carriera, intorno al 1964, ha scommesso sul teatro di testo e sul peso che la parola deve assumere in scena. Opzione decisamente temeraria nel contesto in cui mosse i primi passi: un'epoca in cui un pressoché generalizzato impulso alla sperimentazione teatrale muoveva verso la promozione di nuove forme di spettacolo, mettendo in discussione il predominio del testo drammatico sugli altri elementi della creazione scenica, con una ve-

menza che proprio in Catalogna, e in particolare a Barcellona, avrebbe trovato le sue manifestazioni più accese. La vocazione alla scrittura nasce in lui, in particolare, dalla sua condizione di fruitore insaziabile di diverse forme di letteratura popolare, tra cui il poliziesco, il western, i romanzi di fantascienza e, non ultimo, il fumetto, che visse momenti di splendore in Spagna proprio grazie all'attività della storica casa editrice barcellonese Bruguera. Se a ciò si unisce la passione per gli sceneggiati radiofonici e per il cinema, non è difficile individuare nel gusto per la narrazione il tratto caratterizzante di uno scrittore avido di storie e al contempo interessato alla loro possibile resa visiva, plastica, acustica: il percorso verso la creazione teatrale era di fatto segnato da queste premesse, come anche quello verso la sceneggiatura televisiva, altro genere di intrattenimento che lo ha visto impegnato a lungo.

Ostinatamente controcorrente

Questa particolare vocazione narrativa, sollecitata da un immaginario strettamente legato alla cultura popolare di natura grafica e audiovisiva, non poteva che trovare sfogo, argomentativo e formale, in un teatro in cui il testo, la parola e il loro prendere corpo nella gestualità dell'attore e respiro nel costretto spazio scenografico fossero al centro della comunicazione drammatica. Così è sin dalla sua prima opera in catalano, *Una vella, coneguda olor* (*Un vecchio, conosciuto odore*, 1963), che gli vale il neonato Premio Josep Maria de Sagarra, da cui prenderà poi il nome il gruppo (o generazione) di autori che ruotarono attorno a esso e che condivisero altre esperienze della vita teatrale catalana di quei decenni. La pièce di Benet diventa da subito il simbolo della nascita del nuovo teatro catalano d'autore e, di fatto, manifesta lo stretto vincolo che le opere di questa fase intrattengono con

le esperienze del miglior teatro di radice realista del dopoguerra, sia nazionale sia nordamericano (il cui modello era senz'altro l'Arthur Miller di *Morte di un commesso viaggiatore*). Ambientazioni urbane, spesso periferiche, difficile conciliazione delle aspirazioni degli individui con le costrizioni di un contesto sociale ostile o intrinsecamente escludente, desiderio di evasione, non di rado attraverso quelle forme popolari della letteratura, della radio e del cinema cui si accennava sopra: questi, a grandi linee, i tratti distintivi delle prime opere, nelle quali tuttavia, a livello formale, inizia da subito a manifestarsi anche un impulso alla sperimentazione di alcuni dei principi del teatro brechtiano. Così, almeno, fino all'inizio degli anni Settanta, in testi come *Fantasia per a un auxiliar administratiu* (*Fantasia per un ausiliario amministrativo*, 1964) o *Berenàveu a les fosques* (*Facevate merenda al buio*, 1970-71), che fu accolto tiepidamente, quando non apertamente in modo ostile, da critica e pubblico. L'inizio degli anni Settanta rappresenta infatti un momento di grave crisi per l'autore, il quale si vede accusato di voler perpetuare forme teatrali obsolete, eccessivamente fedeli a un'impostazione naturalista o, comunque, troppo legate al primato del testo drammatico. Proprio verso il termine di questo decennio, la tendenza a ostracizzare il teatro catalano d'autore nell'ambito della scena barcellonese si concretizza con la fondazione del Teatre Lliure, emanazione delle principali tendenze del teatro indipendente di quegli anni, la cui politica era mirata alla promozione della vocazione altamente sperimentale delle nuove realtà teatrali del circuito catalano, riservando spazio esclusivamente al teatro di testo del repertorio universale.

Non è un caso che proprio in questo periodo Benet inizi a dedicarsi anche ad altri sottogeneri teatrali, né che prenda contatti con il mondo della televisione, per il quale alla fine del decennio inizia a lavorare come sceneggiatore di serie trasmesse da TVE-Catalunya, ottenendo un discreto successo. Ma la vera reazione di Benet i Jornet alla crisi come autore teatrale si ha quando, tra il 1971 e il 1975, compone uno dei suoi testi più rappresenta-

tivi, *Revolta de bruixes* (*La rivolta delle streghe*), che riuscì a portare in scena non senza difficoltà e, comunque, fuori dalla Catalogna. Ben cinque anni dopo il termine della stesura, l'opera venne infatti allestita a Madrid da Josefina Molina per il Centro Dramático Nacional, ottenendo un immediato successo di pubblico e di critica.

Maturità e consacrazione di un maestro

Si apre per Benet un periodo di fervente attività all'interno del circuito teatrale barcellonese, che coincide, di fatto, con il momento della riconciliazione con il Teatre Lliure, a partire dalla messa in scena, nel 1988, del *Manoscritto di Ali Bei*, e che culmina nel 1991, con il debutto al Teatro Romea di *Desig* (*Desiderio*, 1989), diretto dall'allora astro nascente della drammaturgia catalana Sergi Belbel. L'evento segna l'avvio di un lunghissimo sodalizio tra i due, che dà origine a un processo di notevole cambiamento estetico, in particolare nella direzione di un maggiore sviluppo introspettivo dei conflitti drammatici proposti, avvertibile da questa emblematica pièce che valse all'autore il Premio Nazionale di Letteratura Catalana. Come succederà spesso in seguito - ad esempio nelle successive *Fugaç* (*Fugace*, 1990-92) e *Testament* (*Testamento*, 1996), ma anche nelle più recenti *L'habitació del nen* (*La camera del bambino*, 2003), *Sotterrani* (*Sotto la casa*, 2006) e *Dues dones que ballen* (*Due donne che ballano*, 2010) -, personaggi privi di nome interagiscono in scena, specialmente attraverso una concatenazione di incontri fortuiti, dialoghi circospetti, giocati sull'equilibrio tra il detto e il non detto, e intercalati da monologhi che invece di svelare l'animo dei personaggi contribuiscono a rendere criptico e opaco il linguaggio dell'intera opera. Il desiderio, nelle diverse sfaccettature in cui lo incarnano i personaggi; la felice routine di una giovane famiglia bruscamente interrotta da un evento traumatico il cui esito rimane sospeso; i destini intrecciati di due donne, nel piccolo e malridotto appartamento di un qualsiasi condominio popolare, due storie di sofferenza e abbandono come tante altre che popolano le nostre città e che caratterizzano

le nostre evolute società, in cui è sempre più facile estromettere le persone indesiderate o faticose da gestire, e giustificarne la solitudine come fosse una necessità. Queste alcune delle situazioni drammatiche elaborate nell'ultima produzione di Benet i Jornet, come sempre all'insegna della sperimentazione del linguaggio teatrale che ne ha caratterizzato l'intera carriera.

La proposta teatrale dell'indiscusso maestro, in determinati momenti anche controvento, è riuscita a calcare le scene catalane e nazionali pressoché ininterrottamente; tutte le sue opere vantano almeno un'edizione in lingua originale e non poche sono state pubblicate anche in castigliano, tradotte e messe in scena in altre lingue. La scommessa sul teatro d'autore in catalano, coerentemente portata avanti da Benet per decenni, è stata alla fine vinta su tutti i fronti e, a ragione, ha reso l'autore meritevole negli anni della consacrazione degli spettatori e, da ultimo, del riconoscimento ufficiale delle istituzioni pubbliche e dei principali teatri del circuito locale. Prova ne sia l'emblematico allestimento di *Revolta de bruixes* che il Teatre Lliure ha promosso nel 2016, durante la significativa stagione di celebrazione del 40° anniversario dalla fondazione. ★

In apertura, una scena di *Revolta de bruixes* (foto: Ros Ribas); in questa pagina, un ritratto di Josep Maria Benet i Jornet.



Sergi Belbel: scrivere in catalano e debuttare a Madrid

Una delle figure più rappresentative della scena catalana ha sperimentato in prima persona il difficile momento del teatro nella regione, tra tagli e aggravati fiscali imposti dal governo centrale.

di Pino Tierno



Singolare caso, quello di Sergi Belbel. È di madrelingua spagnola eppure da più di tre decenni è considerato uno degli esponenti di punta della drammaturgia catalana. Difficilmente si sposta da Barcellona ma è un regista richiesto in molti Paesi ed è pure stato il primo catalano a essere messo in scena dalla Comédie Française. Nel corso della sua carriera ha diretto per molti anni il Teatro Nazionale di Catalogna (Tnc), tuttavia il suo ultimo testo *Sino te hubiese conocido* (*Se non ti avessi conosciuto*) non ha finora trovato ospitalità in nessun teatro di Barcellona, e si deve all'interesse del Direttore del Centro Drammatico Nazionale di Madrid, Ernesto Caballero, se questa deliziosa commedia ha potuto debuttare, pochi mesi fa, nella Sala Valle Inclán, ovviamente in edizione spagnola.

Come se lo spiega?

È la prima volta, da 31 anni a questa parte, che un mio testo debuta in spagnolo, prima che in catalano. Ed è la prima volta che mi è capitato di non trovare spazio, né interesse, presso i gestori dei teatri di Barcellona. La situazione economica è davvero grave, a causa dei tagli e degli aggravati fiscali imposti dal governo centrale. È abbastanza paradossale ma credo che quest'anno ci siano più testi di autori catalani a

Madrid che a Barcellona, tutto questo benché la creatività degli autori catalani non sia affatto calata, anzi. Madrid, va detto, ha sempre provato una certa ammirazione per quel che si crea e produce a Barcellona; dal canto loro, i catalani sanno bene che arrivare nella capitale significa aprirsi a un mercato che va dal Messico alla Terra del Fuoco.

Dalla ruvida scabrosità di testi come *Carezze*, dai temi dolorosamente surreali di *Fuori gioco*, è passato oggi a una commedia romantica e quasi fantascientifica che gioca con il destino e le biforcazioni della vita...

Già in passato, con *Il tempo di Planck* avevo scritto una storia a tinte cechoviane che aveva a che fare con la fisica quantica. Da adolescente, come tanti altri, mi sono trovato davanti al bivio se scegliere un percorso di studi classici o scientifici. Alla fine ho optato per la prima strada, ma una parte di me si è sempre chiesta se per caso non avrei potuto diventare un grande fisico, anzi, se non lo sono davvero in una realtà parallela! Ispirandomi alle opere di Edgar Neville ma soprattutto a pellicole come *Ritorno al futuro* e *Butterfly Effect*, ho voluto mescolare la fantascienza con una dimensione intimista e romantica. Poi il fatto di giocare con gli sbalzi temporali e con il pubblico mi è sempre piaciuto...

La drammaturgia catalana, in Italia e non solo, a dispetto della crisi, appare ancora come una delle più vivaci del continente.

È un fenomeno che risale agli anni Ottanta, con la prima generazione che scrive in catalano, dopo il ritorno della democrazia e il ripristino delle istituzioni. Da quel momento, tanto i teatri pubblici quanto le sale private cosiddette alternative se pur convenzionate, incoraggiano e proteggono la scrittura in catalano. Questo supporto non può che aiutare la creatività, ovviamente. Maestri come Sanchis Sinisterra e Benet i Jornet hanno influito considerevolmente con il loro magistero. Anche la drammaturgia argentina, direi, con autori come Daulte e Spregelburg, ha avuto il suo peso.

Dopo varie generazioni, adesso abbiamo una nuovissima ondata di giovani autori di talento come Jan Vilanova, Clàudia Sedó, Joan Yago che però fanno più fatica a farsi strada, proprio a causa della crisi. Pensa che il teatro debba o possa partecipare al dibattito in questo delicato momento politico?

Lluís Pasqual, direttore del Lliure, ha chiesto a 11 autori di scrivere un testo breve sul *Procés*. *El País* ha scritto che si trattava, in molti casi, di opere demagogiche... È evidente che questo tipo di lavori produce risultati controversi ed è sempre difficile per il teatro parlare dell'oggi, anche perché la sua missione è porre domande, non certo trovare soluzioni. D'altro canto la situazione può anche risultare un freno all'inventiva artistica. La realtà che stiamo vivendo è talmente pazzesca che è difficile trovare spazio mentale per la creatività. Per lo meno è quel che succede a me.

È di madre lingua castigliana, ma ha quasi sempre scritto in catalano. Perché?

Il catalano è la mia lingua affettiva e artistica. Auto-traduco i miei lavori, comunque, e nel farlo, ci sono sempre cambiamenti legati alla sonorità, al ritmo e così via. Però adesso mi è capitato di tornare a scrivere in castigliano, è un testo che si chiama *Refresco de limón*, e chissà quando verrà la luce, per il momento lo tengo in un cassetto. ★

Guillem Clua in alto la bandiera... sì, ma quale?

Nel suo ultimo testo, con cui ha vinto il prestigioso Premio Teatro Ciutat d'Alcoi, il drammaturgo catalano s'interroga sui risvolti familiari e sociali del radicalismo politico.

di Pino Tierno

Il Premio Teatro Ciutat d'Alcoi è uno dei più antichi e prestigiosi concorsi di drammaturgia in lingua catalana, e l'ultima edizione se l'è aggiudicata Guillem Clua, che aveva già vinto in altre due occasioni, nel 2002 e nel 2004. Unanimemente considerato come una delle voci più interessanti del teatro spagnolo, Clua ha firmato, fra le altre cose, il testo gay di culto *Smiley*, già presentato con successo in molti Paesi, e quest'anno firma *La rondine*, che verrà proposto da Carmen Maura a partire da settembre. È la prima volta che un autore conquista il Premio Ciutat d'Alcoi per tre volte e quest'anno Clua lo ha fatto con un testo che mescola conflitti familiari e discorso politico.

Come mai il titolo è diverso in catalano e castigliano?

In catalano *Al damunt dels nostres cantos* è il primo verso di una canzone patriottica conosciutissima, *El cant de la senyera*. Addirittura c'è chi la preferisce all'inno ufficiale che è *Els segadors*. La canzone a un certo punto dice: «Alzeremo una bandiera che ci farà trionfare». Ed è questo l'elemento catalizzatore dell'opera. Il fatto che, a un certo punto, il protagonista anziano voglia appendere un vessillo, che non vedremo mai, fuori dal balcone, metterà a rischio l'equilibrio familiare. In castigliano le canzoni patriottiche risalgono quasi tutte al periodo della dittatura, per questo ho optato per un titolo più semplice, *La bandera*.

È un tema quanto mai attuale in Spagna, oggi.

Il sistema territoriale sancito nel periodo della transizione democratica sembra essersi esaurito e i governi conservatori hanno favorito un'involuzione nel campo dei diritti civili e in tutto ciò che concerne la plurinazionalità spagnola. La conseguenza di tutto ciò è stata la ricomparsa dell'indipendentismo. Mai come in questo momento Barcellona e Madrid sono piene di bandiere esposte sui balconi. Viviamo in un momento di grande polarizzazione, in cui il dialogo sembra impossibile ed esiste soltanto il "con me o senza di me". Tutto questo si riassume nella bandiera che si sceglie di appendere, senza essere coscienti del fatto che una simile scelta potrebbe con-

durre a conseguenze inattese, come quelle che avvengono nel testo.

Attualmente all'orizzonte non sembra esserci una via d'uscita...

È così. La questione catalana è stata giudicizzata in maniera eccessiva, le pene inflitte agli organizzatori del referendum sono evidentemente sproporzionate. In nessun momento c'è stata la volontà di capire come mai due milioni di catalani vogliono abbandonare la Spagna, cercando una soluzione condivisa. D'altro canto le autorità catalane hanno voluto portare avanti un progetto indipendentista che non ha mai avuto l'appoggio della maggioranza. L'immobilismo di queste due posizioni non porta a niente di buono. Lo Stato spagnolo dovrebbe farsi un esame di coscienza e rendersi conto che sta adottando, in questo campo come in altri, posizioni autoritarie che ricordano il passato, mentre i fautori dell'indipendenza dovrebbero fare un bagno di pragmatismo e tentare di recuperare le istituzioni che ora sono cadute nelle mani di Madrid, e, poco a poco, costruire un progetto realista.

Da qualche anno si è trasferito nella capitale. Perché?

Madrid è la città più accogliente che conosca

e mi sono sentito trattato benissimo dal primo giorno in cui sono arrivato. Naturalmente non ho mai rotto i ponti con Barcellona, dove vive la mia famiglia, ma devo ammettere che, in questo momento, Madrid offre più opportunità di lavoro. Il governo centrale, ad esempio, sta richiedendo ai teatri barcelonensi imposte arretrate che stanno mettendo a rischio il lavoro di istituzioni come il Lliure o Temporada Alta. Da parte catalana, questa decisione viene vista come una strategia di inaccettabile pressione politica.

Come vive artisticamente il suo bilinguismo?

Credo che la conoscenza di varie lingue sia fonte di enorme ricchezza culturale. Comprendiamo e spieghiamo il mondo attraverso il linguaggio. Per quanto mi riguarda non è la stessa cosa descrivere una realtà in catalano o castigliano, per questo adoro auto-tradurmi da una lingua all'altra. Facendolo, è come se riscrivessi il testo da capo. A volte, questo nuovo punto di vista fornito dalla lingua modifica personaggi e situazioni che si ripercuotono in cambiamenti anche nella versione originale. Ultimamente scrivo molto in castigliano perché molti progetti sono per Madrid, ma sono un gran difensore della lingua catalana e delle politiche che si mettono in atto per proteggerla. ★



Jordi Casanovas e la sua *Trilogia* quando la realtà si specchia sulla scena

Uno dei più attivi drammaturghi catalani affronta gli aspetti umani, sociali e politici della "questione nazionale" nella sua *Trilogia sobre la identitat catalana*.

di Veronica Orazi



(foto: David Ruano)

Questo suggestivo trittico, composto da *Una història catalana* (2011), *Pàtria* (2012) e *Vilafranca. Un dinar de Festa Major* (2015), articola la riflessione identitaria su tre livelli: pubblico (*Pàtria*), semi-pubblico (*Una història catalana*) e privato (*Vilafranca*).

La prima opera, *Una història catalana*, riflette sull'attuale realtà socio-economica della Catalogna, di cui ripercorre la storia dal 1975 al 1992, dalla Transizione alla Barcellona post-olimpica, descrivendo le aspirazioni di un paesino dei Pirenei che intende cogliere l'occasione dell'arrivo della democrazia per sviluppare la propria economia; l'esperienza di un emigrato catalano in Nicaragua che torna nel paese d'origine; il tentativo di un individuo che vive ai margini della legalità nel suburbio barcellonense de La Mina di diventare uno "stimato" uomo d'affari. Ogni mitizzazione è bandita e sostituita da un'analisi concreta e realistica ed è subito evidente che il testo non offre un'immagine idealizzata, ma la fotografia di una realtà fatta di luci e di ombre, per interrogarsi sul concetto stesso di appartenenza a un luogo, qualunque esso sia.

Pàtria, rappresentata un mese dopo la storica manifestazione dell'11 di settembre 2012, esamina il contesto socio-politico che ha portato all'attuale situazione in Catalogna e mette in discussione la politica odierna per poter costruire una politica futura. L'opera sembra esprimere l'anelito collettivo di vedere apparire una figura in grado di conseguire l'obiettivo comune – il consolidamento della "nazione" catalana – nel delicato scenario di oggi, facendosi portavoce al contempo di una critica dei protagonisti del-

la scena politica. Casanovas però costruisce il protagonista senza cadere nella banalità di proporre controfigure di soggetti reali: un giornalista televisivo indignato si impegna in politica e riunisce attorno a sé scontenti e indecisi, diventando il primo candidato indipendentista con possibilità concrete di vincere le elezioni. *Pàtria* mostra l'involuzione della politica: le manovre per squalificare e distruggere un avversario scomodo, la mancanza di un confronto intellettualmente onesto, i tentativi di accordo sottobanco per salvare il tornaconto di tutte le parti in gioco, la gestione strumentale dei mezzi di comunicazione e la distorsione dell'informazione; ma anche la nascita di un'illusione politica che si oppone a tutto ciò per propiziare il recupero dell'etica e quindi della credibilità della politica.

Vilafranca, invece, definita un'opera corale, mette in scena dinamiche familiari riflesso di meccanismi sociali: il drammaturgo ha affermato che forse, osservando come si muove e come pensa una tipica famiglia catalana, si può capire come si muove e come pensa un Paese. I protagonisti sono i membri di una famiglia, di cui si ripercorre la storia nel corso di vent'anni. Per studiare il profilo identitario collettivo, dunque, Casanovas prende le mosse dall'ambito familiare, che diventa poco a poco sociale e globale. A partire dal tradizionale pranzo di famiglia per la festività di Sant Fèlix (30 d'agosto), il tempo dell'azione si sdoppia (dai primi anni Ottanta alla fine degli anni Novanta), riproponendo le vicissitudini dei protagonisti, generazione dopo generazione, che si trasformano nella sintesi di una intera società e della sua evoluzione: l'immagine della famiglia, nucleo sociale primario, e dei suoi mutamenti trascende la dimensione locale e si proietta in una dimensione universale in cui il pubblico – catalano e straniero – può identificarsi.

La trilogia sintetizza gli elementi chiave della definizione e ricostruzione del profilo identitario catalano: la dialettica tra il contesto storico e socio-politico del passato recente e quello contemporaneo; l'emergere di una coscienza collettiva e la volontà di costruire una politica futura condivisa; il superamento della prospettiva identitaria idealista, sostituita da una visione critica; la riaffermazione di un sostrato socio-culturale comune che contribuisce a consolidare la graduale affermazione di obiettivi condivisi. Il risultato più sorprendente di questa operazione è la rappresentazione efficace di una componente identitaria specifica (quella catalana) e al contempo di meccanismi di identificazione archetipici, che consentono agli spettatori di riconoscersi in ciò che si sta svolgendo sulla scena. Casanovas riflette in questo trittico la ricchezza, le contraddizioni e la complessità di una precisa realtà identitaria, grazie alla combinazione di un "linguaggio" specifico con quello globale. ★

Teatre Lliure, *En Procés*: la scena incontra la politica

Il Teatre Lliure, rifacendosi agli esempi del teatro d'emergenza, ha invitato undici autori catalani a pronunciarsi sugli eventi degli ultimi mesi in altrettanti brevi testi.

di **Veronica Orazi**

Undici drammaturghi si sono confrontati con la situazione politica della Catalogna degli ultimi mesi, con altrettante opere brevi, sul processo indipendentista catalano, presentate come letture dramatizzate lo scorso febbraio, cinque il 12 febbraio, nell'ottica di «mirades diverses per a una societat complexa» (sguardi diversi per una società complessa) e sei il 19, secondo la prospettiva «mirades diverses per a una societat plural» (sguardi diversi per una società plurale). Il progetto, sorto dalla riflessione sullo sviluppo recente del processo di indipendenza catalano, il *Procés* appunto, trascende l'ambito in cui è nato e si proietta in una dimensione universale, perché riflette principi sociali, umanitari e politici globali, esistiti ed esistenti anche in altre aree del pianeta e in diversi momenti storici.

Lluís Pasqual, direttore del Teatre Lliure, ha sottolineato che l'odierna realtà politica in Catalogna spinge a pronunciarsi, in strada e nelle piazze ma anche a teatro, riaffermando il ruolo sociale della drammaturgia e il modello del teatro di emergenza, in grado di registrare la storia e di fotografare la società in tempo reale. *En Procés* ha offerto una riflessione politica e civica in chiave drammaturgica e corale: Pasqual ha chiesto agli autori di evitare posizioni manichee e ha anticipato che intende invitare un gruppo di drammaturghi madrileni per dare voce a posizioni diverse sulla questione catalana e sul *Procés*.

Il progetto, frutto di una riflessione di Pasqual e di Joan Yago, emersa nel dicembre 2017 sulla spinta della sollecitazione a esprimersi e a prendere posizione, si è tradotto in una serie di undici micro-opere pervase di poesia amara ma anche di umorismo. Gli autori coinvolti sono stati Guillem Clua, Victòria Szpunberg, Esteve Soler, Marta Galán, Marc Artigau, Llàtzer Garcia, Cristina Clemente, Clàudia Cedó, Helena Tornero, Lali Álvarez e Sergi Belbel.

I limiti formali cui ogni drammaturgo si è dovuto attenere sono essenziali: durata di 10 minuti, assenza di scenografia e coinvolgimento di massimo 3 attori. A partire da questi presupposti, ogni autore ha offerto il proprio punto di vista sulla questione. Victòria Szpunberg, per esempio, in *Vis-à-vis* (*Faccia a faccia*) ha preso spunto da una lettera che la figlia ha ricevuto da Jordi Cuixart, presidente di Omnium Cultural, dal 16 ottobre 2017 nel penitenziario di Estremera in attesa di giudizio con l'imputazione di un presunto delitto di sedizione; il testo, scritto in collaborazione con Txell Bonet – moglie di Cuixart –, è stato letto dalla stessa Bonet. Marc Artigau, invece, ha ritenuto che ancora mancasse la distanza necessaria per analizzare con lucidità fatti tanto recenti, perché la componente emotiva è ancora troppo forte nelle reazioni personali e collettive. Per questo, ne *La peixera* (*L'acquario*), si è concentrato sul referendum dell'1 di

ottobre 2017, usando l'umorismo per elaborare la rabbia, proponendo un'azione in cui l'attore interagisce con un acquario vuoto e i protagonisti sono i genitori di studenti che si trovano in una delle scuole dove si è svolto il referendum e in cui hanno fatto irruzione la polizia spagnola e la Guardia Civil per sequestrare le urne e impedire il voto.

Lali Álvarez, per converso, con *Ella* ha dato voce alle donne, convinta che «amb menys testosteró les coses haurien anat millior» (con meno testosterone, le cose sarebbero andate meglio). La sua opera si è focalizzata sul contesto sociale dell'attualità politica catalana più che sugli eventi in sé, sulla presa di coscienza del potere popolare dopo il referendum dell'1 di ottobre e sul diritto a un tenore di vita sufficiente, come stabilisce l'art. 25 comma 1 della Dichiarazione Universale dei Diritti Umani, temi che dovrebbero essere trasversali, a prescindere dall'affiliazione politica e dal posizionamento soggettivo e di ciascuno schieramento rispetto alla questione catalana.

En Procés ha coinvolto lo spettatore e lo ha trasportato all'interno delle micro-vicende evocate, attivando l'empatia tra autore-attore-spettatore e consentendo a quest'ultimo di calarsi in momenti carichi di tensione e realmente vissuti, in prima persona o come testimone indiretto. ★

Teatre Lliure
GRÀCIA 12 I 19/02

LECTURES DRAMATITZADES
SOBRE EL PROCÉS D'INDEPENDÈNCIA DE CATALUNYA

EN PROCÉS, 1
coordinació **JOAN YAGO**
amb peces de **MARC ARTIGAU, GUILLEM CLUA, MARTA GALÁN, ESTEVE SOLER I VICTÒRIA SZPUNBERG**

EN PROCÉS, 2
coordinació **JOAN YAGO**
amb peces de **LALI ÀLVAREZ, SERGI BELBEL, CLÀUDIA CEDÓ, CRISTINA CLEMENTE, LLÀTZER GARCIA I HELENA TORNERO**

Teatro e indipendentismo un fronte comune contro la violenza

La protesta contro la repressione del potere centrale ha assunto varie forme nel teatro catalano: dalla sospensione degli spettacoli alla lettura di proclami, dalla presentazione di manifesti all'organizzazione di cicli a tema.

di Davide Carnevali



Politica e spettacolo conservano sempre una certa prossimità, interessante per alcuni, scomoda per altri. L'1 di ottobre 2017, il giorno in cui in Catalogna si è svolto il referendum per l'autodeterminazione e il passaggio dalla Monarchia alla Repubblica, politica e spettacolo hanno constatato questa prossimità sotto diverse forme. La più eclatante è stata certamente la spettacolarizzazione dell'intervento della Polizia Nazionale e della Guardia Civile – la polizia militare, che ancora oggi ostenta come simbolo il fascio littorio, voluto nel 1943 dal dittatore Francisco Franco – che si sono premurate di picchiare persone di ogni età in fila ai seggi, chiudendo la giornata elettorale con 1.066 feriti, tra cui 5 gravi. Il fatto spettacolare non sta tanto nell'aver scelto accuratamente dove indirizzare i manganelli, considerato che 23 feriti erano maggiori di 79 anni e 2 erano minori di 11 anni, ma piuttosto nel grado di visibilità che i *social* hanno offerto alla faccenda, con una diffusione rapida e capillare delle immagini dei pestaggi attra-

verso Instagram, Twitter e Facebook. A tutta questa visibilità, il più grande produttore di spettacolo catalano, il Football Club Barcelona, ha risposto con l'inspiegabile decisione di opacizzare l'evento in programma quel giorno, la partita di campionato contro il Las Palmas, chiudendo il Camp Nou al pubblico – ma lasciandolo aperto alle televisioni, facendo storcere il naso a molti tifosi, che avrebbero preferito una sospensione dell'incontro in segno di solidarietà (certo, poi la Federazione a Madrid avrebbe a sua volta sospeso il Barça dal campionato e dalla distribuzione dei dividendi dei diritti pubblicitari). Chi invece si è fermato (quasi) in blocco è stato il teatro. Con eccezione di qualche sala commerciale e dei musical, quella domenica di inizio autunno gli attori sono scesi dal palco; e quando ci sono risaliti, nei giorni successivi, sono comparsi immediatamente prima o immediatamente dopo la replica per rendere esplicita la condanna all'azione delle forze dell'ordine durante la giornata elettorale, attraverso discorsi improvvisati, comunicati e proclami. Dal

canto suo, Àlex Rigola, che dopo aver lasciato Venezia era diventato direttore dei Teatros del Canal, ha presentato il 3 ottobre le sue dimissioni, ritenendo che continuare a dirigere un teatro pubblico dipendente dalla Comunità di Madrid – cioè governata dal Partido Popular, lo stesso Partito di governo che ha istigato e difeso la violenza della polizia – sarebbe stato incompatibile con il suo programma artistico. E specificando nello stesso comunicato che né si sente indipendentista, né a favore del referendum. Già, se è vero che l'indipendentismo in Catalogna è un fatto che ha sempre riguardato le sinistre, e se è vero che alle idee di sinistra fanno capo molti artisti del settore, non sempre è vero che gli esponenti della cultura e delle sinistre sono indipendentisti. Molti lo sono, è vero, ma altri no: le critiche al movimento indipendentista arrivano anche dai teatranti, e il movimento si alimenta anche di queste critiche; ma la repressione violenta e costante di Madrid ha creato oggi un grande fronte comune trasversale. Sul finire del 2017 il fiocco giallo spillato al petto è

diventato il simbolo dell'opposizione pacifica all'incarceramento di quelle personalità del mondo politico e culturale accusati di sedizione. Tra questi, Jordi Cuixart, presidente di Òmnium Cultural (associazione finalizzata alla diffusione della lingua e la cultura catalana), e Jordi Sànchez, presidente dell'Assemblea Nacional Catalana (movimento cittadino con carattere marcatamente repubblicano), in carcere dal 16 ottobre.

Un manifesto a firma congiunta

Il 3 novembre è stato reso pubblico un manifesto che rivendicava il ruolo del settore della cultura e dello spettacolo nel processo di coesione sociale; una sorta di lettera aperta ai cittadini, firmata da una sessantina di entità culturali, tra le quali i quattro teatri pubblici di Barcellona – Teatre Nacional de Catalunya, Teatre Lliure, Mercat de les Flors, Gran Teatre del Liceu – oltre alla Sala Beckett e altre sale, compagnie, festival, produttori privati, ma anche musei come la Fondazione Miró o il Museo d'Arte Contemporanea di Barcellona. Nel manifesto si ribadisce: «L'enorme valore di coesione, riflessione, rispetto e tolleranza che la cultura può apportare alla nostra società in momenti tanto complessi come quelli attuali. Il conflitto politico che vive la società catalana necessita di soluzioni politiche. Incarcerare agenti fondamentali di questo dialogo politico non può essere la soluzione. Ognuno di noi ha punti di vista differenti, tutti legittimi, sui nostri orizzonti di convivenza, però vogliamo che siano contraddistinti dalla qualità di pensiero». Convivenza resa sempre più difficoltosa dal dialogo con il governo spagnolo. Il Teatre Nacional de Catalunya – che dipende dalla Regione autonoma catalana – per esempio si trovava già prima del referendum sotto il controllo del Ministero delle finanze di Madrid. Sul teatro pendono varie denunce; l'accusa: aver affittato la sala grande al PdCat, il partito di Puigdemont, in occasione dell'annuncio pubblico della data del referendum (va specificato che l'affitto del teatro in occasione di grandi eventi politici, a diversi Partiti, è da anni una pratica comune, utile ad ammortizzare i costi di gestione). Dopo l'applicazione dell'articolo 155 della Costituzione spagnola, che di fatto sospende l'autonomia catalana, alcuni membri del consiglio di amministrazione del Tnc sono stati destituiti, e ora per comprare una risma di carta per la stampante bisogna allegare una dichiarazione che attesta che quella carta non sarà utilizzata a fini sovversivi

e anticostituzionali, e poi attendere una lettera d'approvazione da Madrid.

Il rapporto con Madrid

Intanto la questione si è fatta largo nella programmazione della stagione: il Teatre Lliure ha organizzato a febbraio il ciclo *En Procès* (*In processo* – e per "processo" qui si intende comunemente l'iter verso l'indipendenza e la Repubblica), due giornate di letture drammattizzate di testi brevi, che hanno visto misurarsi con il tema anche autori da noi conosciuti attraverso il progetto Fabulamundi Playwriting Europe: Marc Artigau, Claudia Cedó, Guillem Clua, Esteve Soler, Helena Tornero, Joan Yago; o Victoria Szpunberg che, mescolando finzione e biografia reale, ha portato sulla scena Txell Bonet, la compagna di vita di quel Jordi Cuixart citato a inizio articolo. Al Teatre Nacional de Catalunya il tema è già da tempo trattato a volte esplicitamente (*L'Hort de les Oliveres* di Narcís Comadira, diretto da Xavier Albertí nel 2015), a volte più sottilmente (*Moro com a país*, di Dimitris Dimitriadis, diretto da Albert Arribas, nel 2015; *A tots els que heu vingut*, di Marc Rosich, nel 2017; o il *Parlàvem d'un somni*, di Jordi Coca, nella stagione in corso), però sempre analizzato con un certo spirito critico. La prossima stagione la sala grande aprirà con il classico di Santiago Rusiñol *Els jocs florals de Canprosa*, una parodia dei concorsi letterari catalani (i *jocs florals* – letteralmente: giochi floreali moderni sono stati istituiti nel 1859), che nel 1902 già «denunciava l'idealismo esal-

tato di un concorso che si era trasformato in veicolo propagandistico del nuovo catalanismo politico, e metteva l'accento sulla gravità delle numerose tensioni che attraversavano la società catalana» (citazione dal programma di sala dello spettacolo).

Anche molte sale e compagnie indipendenti si sono schierate apertamente contro l'ingerenza di Madrid nelle questioni culturali. Soprattutto dopo che a dicembre il Tribunale Supremo ha ratificato la condanna a due anni di prigione ai dodici membri del collettivo hip-hop La Insurgència, tutti tra i 18 e i 27 anni, per vilipendio alla Corona (sì, in Spagna esiste ancora) e incitamento al terrorismo. Per l'occasione, attori, registi e compagnie hanno prodotto una serie di video, diffusi su youtube ([youtube.com/watch?v=KAVvjxO7Fak](https://www.youtube.com/watch?v=KAVvjxO7Fak)), in cui interpretano alcuni passaggi dei brani ritenuti passibili di censura. Attualmente non è semplice capire come si evolverà la situazione, né cosa questo braccio di ferro tra Madrid e Barcellona comporterà per il settore teatrale catalano, e culturale in genere. Certo è che i fatti degli ultimi anni hanno contribuito a rafforzare nell'ambiente artistico un forte senso di collettività e solidarietà, consolidando l'idea che il teatro è sempre un fatto politico, almeno quando sceglie di alimentare il dibattito sociale e di attivare la coscienza critica dello spettatore. ★

In apertura, il Teatre Nacional de Catalunya; in questa pagina, il Teatre Lliure, entrambi a Barcellona.





Barcellona, proscenio d'Europa tre autori in cerca di pubblico

Nel pieno della crisi politica e di profonde tensioni sociali, Barcellona si eleva a punto di riferimento per la rinascita teatrale del Paese. Nuove e nuovissime generazioni si impongono sulla scena mondiale trasportando la Catalogna oltre confine. Le drammaturgie di Luïsa Cunillé, Pau Miró e Pere Riera.

di David Campora

Gli ultimi tre decenni hanno rappresentato un momento di svolta per il teatro catalano. Il processo di recupero e legittimazione, avviatosi già durante la transizione e poi sedimentatosi con l'avvento della democrazia, sembra aver raggiunto piena maturità e respiro internazionale. La fase di cosiddetta "normalizzazione" avviata nei primi anni '90 è stata affiancata da un radicale intervento del governo locale e dal finanziamento pubblico di numerosi teatri (solo per citarne alcuni: Teatre Lliure, Teatre Nacional de Catalunya, Institut del Teatre, Mercat de les Flors e molti altri). Barcellona si è trasformata in una delle capitali del teatro europeo ed è fucina di nuove generazioni di drammaturghi, consapevoli delle loro precarie condizioni identitarie e linguistiche ma paradossalmente (o forse proprio per questo) inclini ad abbattere ogni barriera culturale. Il teatro catalano di-

pinge il contesto in cui è immerso e lo estende oltre i confini (pseudo) nazionali, guardando all'Europa e al resto del mondo con profonda coscienza sociale.

Perno indiscusso a livello di formazione è la Sala Beckett di Barcellona, grazie soprattutto ai seminari che il suo primo direttore, Sanchis Sinisterra, tiene a partire dai primi anni Novanta. Gran parte delle nuove e nuovissime generazioni di drammaturghi catalani (senza per questo trascurare i nomi fondanti, tra cui lo stesso Sinisterra, Belbel, Benet i Jornet, Caceres e molti altri) transitano da quello che è il più importante centro di ricerca e pedagogia della Catalogna e uno dei più importanti del Paese. A dispetto dell'obiettivo di operare una selezione tra i molti nomi che animano un panorama in gran fermento, limitiamo qui la riflessione a tre autori, diversi per biografia ed estrazione, ma legati da una serie di elementi comuni. Il lo-

ro approccio teatrale, complice un percorso formativo almeno in parte condiviso, si fonda su un'ideologia di fondo, su determinate modalità stilistiche e sulla costante attenzione al ruolo di Barcellona quale cuore pulsante e motore culturale del Paese.

Cunillé: il "grado zero" del minimalismo

Luïsa Cunillé (Badalona, 1961) è uno dei nomi di spicco del panorama teatrale catalano contemporaneo. Si forma nei seminari di Sinisterra, da cui riceve un'impronta che la caratterizza, in termini stilistici, sin dagli esordi. Drammaturga instancabile e tra le più prolifiche della sua generazione, vanta un repertorio di oltre quaranta opere, tradotte in numerose lingue, tra cui vale la pena citare *Après moi, le déluge* (*Dopo di me, il diluvio*), *Dotze treballs* (*Dodici lavori*, Premi Ciutat de Lleida) e soprattutto *Barcelona, mapa d'ombres* (*Barcellona, mappa d'ombre*, Premi Ciutat de

Barcelona de teatre). Le sue opere sono state più volte definite dalla critica come enigmatiche, criptiche, a tratti impenetrabili, sceve da impianti strutturali e disegnate attorno a delicate, quasi impalpabili, linee estetiche. Il teatro della Cunillé divide il pubblico e lo fa in modo netto, senza zone grigie, suscitando tanto un'incondizionata accettazione quanto un secco rifiuto, al confine con l'indignazione. «Poética de la sostracció» (poetica della sottrazione), la definiva Sinisterra, modellatore di un impianto estetico che in lei raggiunge limiti estremi e ridefinisce quel «grau zero» (grado zero) così spesso indagato nei seminari. Teatralità ridotta all'essenza pura, inquietante ritratto di una realtà talmente spoglia e quotidiana da insinuare nello spettatore l'idea che ciò a cui sta assistendo, almeno in termini di trama, non sia poi così degno di nota.

Ne è un esempio *El temps (Il tempo)*, testo a due in tredici atti brevi dove i protagonisti non sono altro che un generico El (Lui) ed Ella (Lei), alle prese con comunissime questioni aziendali e legati da un rapporto che in nulla esula dalla più immediata quotidianità. Strumenti inconsapevoli al servizio del tempo e da lui stesso ridotti, ma solo in apparenza, a meri archetipi. Lo spettatore è destinato a restare col fiato sospeso. Avverte la profondità dei personaggi ma non può coglierne alcun riscontro in ciò che vede e sente, e l'apnea che lo accompagna fino all'ultima battuta è affiancata dalla sola, costante tensione verso qualcosa che non riesce mai ad afferrare. Al pari di quella stessa, inafferrabile realtà che si è incapaci di descrivere.

Dell'autrice, proprio quest'anno, è stata pubblicata da Cue Press, una raccolta, a cura di Davide Carnevali, comprendente tre dei suoi nuovi testi: *Islanda, Nebbia, Al contrario!*

Miró: la straordinarietà del quotidiano

Di Barcellona è anche **Pau Miró** (1974), drammaturgo, adattatore e traduttore, fondatore della compagnia Menudos e autore di copioni televisivi per Tv3, Antena 3 e Tve. Ed è su Barcellona la ben nota opera che lo consacra sulla scena internazionale, in particolare quella italiana: *Plou a Barcelona (Piove a Barcellona)*, candidato a cinque Premi Butaca e tradotto in numerose lingue, va in scena per la prima volta in Italia al Teatro Nuovo di Napoli grazie all'adattamento di Enrico Ianniello e alla regia di Francesco Saponaro, col titolo di *Chiove* e poi ancora al Piccolo Teatro di Mila-

no. E proprio a Ianniello si deve, in tempi più recenti, l'adattamento di *Els Jugadors (I giocatori)*, dove la scena viene trasferita, di nuovo, dal quartiere del Raval, *barrio* popolare e giungla di culture nel cuore di Barcellona, ai Quartieri Spagnoli di Napoli. Poco cambia, in definitiva, quanto ad ambientazione geografica e cornice sociale. Emarginazione, degrado, povertà: questa è la cornice sociale in cui si inserisce l'azione. Radunati attorno a un tavolo, sotto il tenue bagliore di una lampada, un professore universitario, un becchino balzubiente, un attore senza talento e un barbiere appena licenziato giocano a carte in un appartamento che è dimora di fallimenti e frustrazioni. La partita, mai davvero giocata, si trasforma in uno sfondo entro cui i personaggi decidono di architettare un'ultima, pericolosa e disperata trovata nel vano tentativo di riscattare le proprie esistenze. In questo quadro la lingua assume un ruolo primario, in quanto passaporto identitario dei personaggi, e poco importa che il palco sia quello napoletano o catalano. È la vita *de la calle* che dev'essere dipinta, e questo rende necessario un gergo di strada, spoglio, diretto, affidato a personaggi che sono innanzitutto persone e a protagonisti ordinari che in nulla aspirano a prenderne le distanze. Spietato ritratto di chi tenta di scovare la straordinarietà dentro la più cruda e scoraggiante quotidianità.

Riera: tra classico e contemporaneo

Completiamo questa breve rassegna con **Pere Riera** (Canet de Mar, 1974), autore, professore di teoria e letteratura drammatica e di drammaturgia all'Institut del Teatre di Barcellona e di scrittura teatrale all'Obrador del-

la Sala Beckett. In Riera convergono tracce di classicismo contemporaneo e attenzione costante al quotidiano, sempre come punto di partenza e mai d'arrivo. Al di là delle sue opere di maggior richiamo (*Infamia, Fox-trot, Desclassificats, Lluny de Nuuk*) è ancora la capitale catalana a conferire un valore speciale al suo testo più celebrato: *Barcelona*, Premio Max alla migliore opera teatrale nel 2014, in scena per la prima volta al Teatro Nazionale di Catalogna nel 2013 con un successo straordinario. Malgrado, su suggerimento di Belbel, l'opera sia ambientata in un contesto storico relativamente recente (la Guerra Civile), Barcellona non è solo espressione di se stessa e di una "catalanità" esclusiva e circoscritta, ma palcoscenico globale dal carattere umano. Il ritratto della città è offerto a due donne con un conto in sospeso, Nuria ed Elena, l'una in esilio, in trincea l'altra, separate dall'amore di un uomo e dal destino di una patria. Il caso offre loro l'occasione per un nuovo incontro nel 1938, agli albori della Guerra Civile, in una Barcellona devastata dai bombardamenti dell'aviazione tedesca e italiana. Qui le due hanno la possibilità di confrontarsi e affrontarsi, circondate dalle ceneri di una *ciutat prodigiosa* che è teatro del mondo. Nuria ed Elena sono i due volti della stessa guerra, la tenace resistenza e lo spirito di conservazione di ciò che è proprio di una città e di una nazione intera. Città fulcro di una rinascita culturale che trova nel teatro il suo più fervente epicentro. ★

In apertura, una scena di *Barcelona*, regia di Pere Riera; in questa pagina, Luisa Cunillé, Pau Miró e Pere Riera.



Bernat, l'importanza di dialogare con il pubblico

Il teatro diventa Parlamento e gli spettatori ne sono i rappresentanti. Quando la scena rivendica la sua funzione critica nei confronti dei più potenti mezzi di comunicazione.

di Carmen Pedullà

Roger Bernat, artista e regista catalano, dirige la compagnia Roger Bernat_FFF dal 2008. È attualmente uno dei massimi interpreti di un teatro partecipativo che si pone come laboratorio collettivo di critica della società, all'interno del quale gli spettatori si trasformano in co-creatori del momento performativo. Gli abbiamo rivolto alcune domande sul dibattito tema dell'indipendentismo catalano.

L'indipendentismo catalano è un fenomeno antico che ha ragioni storiche, economiche e sociali. Qual è stata storicamente, a suo avviso, l'influenza che il tema dell'indipendentismo ha esercitato nel mondo teatrale catalano?

Dopo la crisi economica del 2008, il governo centrale di Madrid avviò un progressivo smantellamento delle istituzioni culturali catalane. Strutture come il Mercat de Les Flors, l'unica Casa della Danza in tutta la Spagna, o il Macba, il secondo Museo di Arte Contemporanea della Spagna, videro scomparire a poco a poco i finanziamenti del Ministero della Cultura. La Generalità della Catalogna e soprattutto il Comune di Barcellona dovettero fare fronte a questa ritirata, apportando fondi che comunque non impedirono la riduzione delle loro attività. Poco più tardi, tuttavia, nel 2015, alcune piattaforme cittadine che rivendicavano un altro modo di fare politica ri-

scirono a conquistare i comuni di Madrid e di Barcellona e questo diede vita a nuovi modi di fare politica culturale. Dove si situa l'influenza dell'indipendentismo in tutto questo? È difficile da stabilire. La Generalità della Catalogna, governata fino a dicembre dalla coalizione dei partiti indipendentisti, non ha sostanzialmente cambiato la politica culturale degli anni precedenti, mantenendo l'investimento nel settore cultura molto al di sotto del 2% del bilancio regionale.

Dopo il referendum dell'1 ottobre scorso, il dibattito sul tema dell'indipendentismo ha acquisito maggior vigore. Quale impatto hanno avuto, a suo parere, i recenti avvenimenti politici legati all'indipendentismo nella sfera teatrale?

Durante i giorni più drammatici del processo per l'indipendenza i teatri si sono svuotati. Evidentemente lo spettacolo era in strada, non nelle sale dei teatri. Ma questo è durato soltanto una settimana e ora i teatri hanno ripreso ad accogliere il pubblico che normalmente li frequenta. Non facciamoci illusioni, il teatro non è più lo specchio nel quale il potere si riflette per riconoscersi. Questo compito ora lo occupano gli schermi. Di conseguenza, tanto il patriottismo spagnolo quanto l'indipendentismo catalano sostengono la loro battaglia impari nell'arena dei *media* sociali e di comunicazione. Dato che i *media* si legittimano median-

te meccanismi fondamentalmente teatrali e spettacolari, il teatro ha la responsabilità di realizzare una critica dei mezzi di comunicazione.

Come si è situato in passato e come si situa oggi il suo lavoro nei confronti del tema dell'indipendentismo?

Come cittadino, così come teatrante, non posso restare in una posizione di equidistanza. In questo conflitto si fronteggiano un forte, cioè il governo spagnolo, e un debole, ossia il governo catalano, ed è eticamente molto discutibile non impegnarsi in questa lotta impari. Pertanto, nonostante io non mi senta particolarmente indipendentista, simpatizzo con le ragioni del no a Madrid e rifiuto l'ondata di repressione messa in atto dal governo spagnolo.

Nella versione di *Pendiente de voto* del 2014 avete inserito alcune domande diverse dalla prima versione del 2012, legate al tema dell'indipendentismo. Nello specifico: «Dovremmo votare per l'indipendenza della Catalogna?» e «Volete che la Catalogna continui a essere uno Stato indipendente?». Quali sono le ragioni alla base di questo cambiamento?

Quando la giustizia spagnola ha proibito di votare per l'indipendenza della Catalogna, ha sollevato una questione molto interessante, perché ha ridefinito i fondamenti del nostro sistema politico, basato sul voto. In fin dei conti, è lo stesso procedimento che propone *Pendiente de voto*: una riflessione sui meccanismi che legittimano l'autogoverno di una collettività. Con la proibizione del referendum, la giustizia spagnola ha legittimato l'idea che, dopo il fallimento del dialogo politico, la soluzione non stesse nell'ascoltare la voce dei cittadini attraverso il voto, bensì nell'imporre una legge che non era più al servizio della collettività ma aveva piuttosto lo scopo di controllarla. Il Tribunale Costituzionale spagnolo stava dando ragione a una delle tesi di *Pendiente de voto*. Una tesi che oltretutto è stata molto contestata al debutto dello spettacolo nel 2012, quando il pubblico ancora credeva che la democrazia, così come siamo soliti interpretarla, fosse un sistema giusto. ★



Agrupación Señor Serrano: oltre i confini fra teatro e politica

Il teatro è impegno "a prescindere". La parola a Ferran Dordal, dramaturg e performer della compagnia catalana dalla forte vocazione internazionale.

di Davide Carnevali

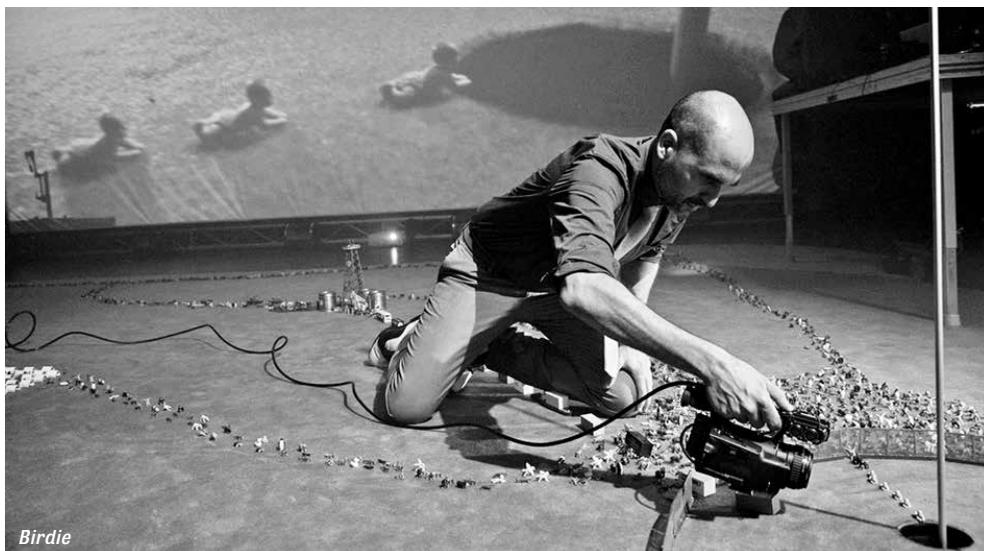
La Agrupación Señor Serrano è stata fondata nel 2006 a Barcellona da Àlex Serrano, che insieme a Pau Palacios e Barbara Bloin costituisce il nucleo fisso della compagnia, a cui si sono aggregati di volta in volta altri collaboratori più o meno stabili, tra cui Diego Anido e Ferran Dordal. Caratterizzata da un linguaggio multidisciplinare che combina soprattutto video, teatro di figura e testo, è oggi una delle compagnie catalane con maggiore proiezione internazionale, suggellata nel 2015 dal Leone d'Argento della Biennale di Venezia.

Quali sono le ragioni di questa vocazione internazionalista?

Quando Àlex Serrano ha fondato la compagnia nel 2006, il suo interesse principale era fare un teatro contemporaneo e sperimentale, e per questo motivo i riferimenti a cui attingeva e con cui dialogava erano eminentemente stranieri. Anche se l'idea di partenza prevedeva che gli spettacoli potessero essere visti in un circuito più ampio possibile, non esisteva una vocazione così marcatamente esterofila. Ma la crisi economica del 2008 ha cambiato tutto e ha obbligato la compagnia a un cambio radicale nel modello di produzione e distribuzione. Se prima era possibile vivacchiare girando soprattutto nei circuiti catalano e spagnolo, a partire dal 2008, a causa dei tagli sistematici che i governi di destra applicavano al campo della cultura in Catalogna e in Spagna, la sopravvivenza era diventata una chimera. È in quel momento che la compagnia si è vista costretta ad ampliare i suoi orizzonti e a pensare a un circuito europeo e internazionale come ambito naturale in cui presentare le sue creazioni. In questo modo abbiamo raggiunto il punto in cui siamo ora, in cui, della cinquantina di repliche previste per il 2018, meno del 20% sono in Catalogna o in Spagna.

Siete una compagnia catalana, ma non fate teatro in catalano.

Consideriamo il testo un linguaggio artistico tra i vari che utilizziamo, non pensiamo alle nostre proposte a partire dal fatto linguistico, ma piuttosto dalla migliore opzione da



Birdie

adottare per quello che vogliamo raccontare. In *A House in Asia* (2014) e *Birdie* (2016), abbiamo optato per l'inglese con i sottotitoli nella lingua locale, perché ci sembrava l'opzione più naturale. In *Kingdom*, il nostro prossimo spettacolo, ci sarà copresenza di diverse lingue, e anche in questo caso sarà sottotitolato. Nei nostri processi di creazione e nelle tournée finiamo per parlare molte lingue. Parliamo catalano, spagnolo, inglese, e ogni tanto francese, italiano e tedesco. Ci piacciono le lingue, ci piace usarle, ci piace farci capire.

Come vi posizionate sulla questione dell'indipendenza catalana?

Non è compito nostro rispondere a questo tipo di domande, fortunatamente non siamo un Partito politico, siamo semplicemente un gruppo di professionisti che fanno teatro. All'interno della compagnia ci sono posizioni e sensibilità diverse. In alcune occasioni ci siamo esposti politicamente, soprattutto attraverso i *social*, ma l'abbiamo sempre fatto per opporci ad alcune situazioni che ci sembravano profondamente ingiuste e antidemocratiche. Ad esempio ci siamo espressi a favore della libertà di espressione, o contro la violenza della polizia. Quando ci sembrava necessario, abbiamo criticato le politiche culturali dei diversi

governi conservatori al potere, tanto in Catalogna come in Spagna.

Nonostante nei vostri spettacoli non abbiate trattato direttamente questioni tematiche legate alla politica catalana, fate un teatro eminentemente politico. Qual è il significato del concetto di politico per voi oggi?

Quale teatro non è politico? Ogni espressione artistica è sempre inevitabilmente politica. Negare il carattere politico di una forma artistica è anch'essa una decisione politica. Perseverare ancora oggi nelle forme del dramma borghese del XIX secolo è una decisione tanto politica o ideologica come può esserlo quella di occuparsi di temi attuali, o di optare per una sperimentazione formale. Non riteniamo che il teatro che facciamo sia più politico di altri, semplicemente facciamo il teatro che ci interessa e, soprattutto, siamo figli del nostro tempo, finiamo per occuparci di questioni che ci riguardano. Ma cerchiamo sempre di farlo attraverso un linguaggio metaforico. Non ci piace il teatro di denuncia o panflettario, in cui un artista decide di spiatellare un messaggio univoco al pubblico. Il nostro teatro pone domande e apre questioni: le verità assolute non sono nel nostro stile. Lo spettatore è abbastanza intelligente, ha le sue opinioni ed è sempre in grado di trarre le sue conclusioni. ★

David Greig, lo scozzese senza accento

Il drammaturgo, regista e direttore del Lyceum Theatre di Edimburgo, parla del modello di indipendenza democratico, europeista e progressista a cui aspira la Scozia.

di Ira Rubini



Chi è David Greig e perché è importante parlarne per spiegare meglio la spinta all'indipendenza che da secoli scuote la Scozia? Greig incarna bene, in chiave moderna, le caratteristiche di un piccolo ma fiero Paese che ha più emigranti che abitanti, eppure vanta tanti figli e figlie celebri, ed è dotato di una resilienza pari solo al suo *sense of humour*, le armi segrete del suo popolo di combattenti. Greig è nato a Edimburgo nel 1969 ma è cresciuto in Nigeria, facendo ritorno in Gran Bretagna da adolescente. Per questo è stato soprannominato «lo scozzese senza accento»: la lunga permanenza all'estero lo ha "ripulito" dalla inconfondibile cadenza originaria. Dopo gli studi a Bristol, ritorna in Scozia, a Glasgow, ed è fra i giovani co-fondatori del Suspect Culture Theatre Group, una delle più interessanti realtà della scena contemporanea britannica degli anni Novanta. Con Suspect Culture scrive e mette in scena numerosi spettacoli e realizza anche progetti internazionali, fra cui una collaborazione con il Crt di Milano nel 1996, in occasione di un focus sul teatro scozzese. È lì che conosce il regista Mauricio Paroni De Castro e il drammaturgo Renato Gabrielli, con cui Suspect Culture avrà occasione di collaborare anche in seguito. La carriera di Greig, infaticabile nella scrittura drammaturgica, nella traduzione, nell'adattamento dei classici e più recentemente nella regia, è proseguita con successo in ambito nazionale e internazionale, arricchita da prestigiosi riconoscimenti. Oggi Greig è direttore artistico del Royal Lyceum Theatre, uno dei principali teatri di Edimburgo. Fin dalle sue prime drammaturgie, Greig mette in evidenza i temi che diverranno ricorrenti nei lavori più maturi: l'incomunicabilità, il confronto fra culture, l'analisi dei meccanismi sociali e dei loro paradossi, il tema del viaggio come strumento di evoluzione individuale.

In *Damascus*, del 2007, scritto pochi anni prima del conflitto siriano, Greig mette in crisi le fragili certezze di uno scialbo venditore di libri di testo inglesi tuffandolo nella complessità del Medio Oriente e ambientando l'azio-

ne scenica nella *hall* di un grande albergo internazionale, dove gli incontri sono spesso sorprendenti.

In *Dunsinane*, del 2010, Greig immagina gli eventi successivi alla morte del Macbeth shakespeariano, la cui vedova è sopravvissuta per continuare la lotta per il trono, anche quando l'esercito inglese invade la Scozia per annetterla all'Inghilterra. Con una feroce critica alla politica coloniale inglese, Greig traccia un parallelo fra le antiche vicende della fortezza di Dunsinane e i recenti interventi occidentali in Afghanistan e in Iraq. Sull'Afghanistan e sul suo ruolo cruciale negli equilibri mondiali, Greig tornerà firmando *Minigonne di Kabul*, uno degli atti unici che compongono il progetto teatrale *Afghanistan: il grande gioco*, portato in scena a Milano dal Teatro dell'Elfo, in cui si sottolinea la miopia politica dimostrata dall'Occidente nella tormentata regione afghana.

Sipario aperto sul referendum

Nel secondo decennio del 2000, Greig e altri artisti e intellettuali scozzesi cominciano a sostenere e a divulgare le istanze che conducono nel 2014 all'indizione del referendum che interpella gli scozzesi sulla possibilità di staccarsi dal Regno Unito. Il referendum suscita un'ondata di reazioni favorevoli e contrarie. Molte personalità internazionali si sono spese sulla questione e fra loro anche David Bowie, che supplicò pubblicamente: «Scozia, resta con noi!».

L'indipendentismo scozzese moderno appare subito molto diverso da altre forme di sovranismo: europeista, inclusivo verso gli stranieri, con un orientamento politico prevalentemente progressista. Sono i conservatori, in Scozia, a sostenere l'unità con il governo di Londra.

Nell'estate del 2014, poche settimane prima del voto referendario, Greig idea una originale forma di propaganda: per tutto il mese di agosto, durante il Fringe Festival di Edimburgo, accoglie sotto una yurta, montata nei giardini di Charlotte Square, ospiti della cultura e dell'arte, per discutere con il pubblico i temi sollevati dal referendum. Una sorta di assemblea cittadina permanente, condita

con musica dal vivo, poesia, letture, sondaggi e molto altro. L'evento è intitolato *All Back to Bowie's*, un ironico gioco di parole che si può tradurre con "Tutto parte da Bowie" ma anche "Tutti a casa di Bowie". Greig infatti giudica sarcasticamente l'esortazione all'unità britannica lanciata dal Duca Bianco dal suo superattico newyorkese.

Il referendum decreta la vittoria dei sostenitori dell'unità, ma l'alta percentuale dei favorevoli all'indipendenza provoca una frattura nazionale che non ha ancora trovato composizione, aggravata dallo sbalorditivo esito del successivo referendum sulla Brexit, nel quale il popolo scozzese vota in massa contro l'uscita dall'Europa.

Quale indipendenza per la Scozia?

Ecco alcune riflessioni che David Greig ha condiviso con noi sul tema dell'indipendenza scozzese.

Come definirebbe il movimento per l'indipendenza scozzese dal punto di vista politico?

Credo che la caratteristica principale del movimento sia che non era (e non è) basato su un connotato etnico, ma civico e culturale. Al referendum potevano votare anche gli inglesi, gli italiani o gli altri stranieri residenti in Scozia. Il movimento si proponeva la rinegoziazione dell'unione britannica ed europea. Cent'anni fa, l'affermazione dell'opzione indipendente avrebbe determinato la creazione di uno Stato separato, con confini geografici netti. Ma oggi non avrebbe avuto senso. L'obiettivo era la creazione di uno Stato interdipendente, che rimettesse in discussione il potere centrale, in modo che non piovesse dall'alto ma venisse ripartito fra diverse istituzioni. L'esperienza scozzese rappresenta un precedente interessante per il resto d'Europa, dove molti Stati-nazione sono in crisi. La Germania ha un'organizzazione statale molto migliore, fortemente federalizzata. Ma la Spagna sta ancora affrontando le contraddizioni di uno Stato solo in parte federale. Sono convinto che ciascuno di noi debba portare la democrazia un po' più vicino a casa, per parteciparvi attivamente.

Il movimento indipendentista scozzese ha sempre avuto un forte connotato europeista. Come giudica questo aspetto?

Vero. Anzi, è proprio perché siamo in Europa che il movimento per l'indipendenza della Scozia ha potuto aprire la discussione sull'argomento. Tuttavia, credo che molti cittadini europei vivano con disagio il rapporto con le istituzioni europee, viste come troppo burocratizzate e distanti dalla gente.

Sono trascorsi quasi quattro anni dal referendum e nel frattempo la Gran Bretagna si avvia ad attuare la Brexit, contro la quale si è pronunciata la maggioranza del popolo scozzese e la sua classe intellettuale e artistica. David Greig ha appena firmato un musical tratto da *Local Hero*, uno dei film-simbolo scozzesi, che nel 1981 immaginava che un miliardario americano (quasi certamente ispirato a Donald Trump) volesse comprare la spiaggia di un remoto villaggio scozzese e venisse sconfitto dalla volontà popolare. In una recente intervista a *heraldscotland.com* Greig ha dichiarato: «Negli ultimi trenta o quarant'anni la Scozia ha tratto beneficio dalla sua presenza in Europa. Ho messo in scena molti lavori in altri Paesi europei. Quando ho assunto la direzione del Lyceum volevo che il nostro teatro avesse un posto nella mappa europea, che viaggiasse. Ora è certamente più difficile. Stiamo andando nella direzione sbagliata». ★





C'era una volta un'isola con due regni...

In un tempo di acceso dibattito sull'identità nazionale, il teatro scozzese continua a mostrare un'eccezionale capacità di rinnovare la visione della Storia e, nell'esplorare diversi momenti storici cruciali, si guarda sempre al passato per parlare del presente.

di Laura Caretti

Chi non conosce la tragedia di Maria Stuarda più volte vista a teatro, messa in musica e ricreata anche dal cinema, con due regine, una di Scozia e l'altra d'Inghilterra, protagoniste di due diverse realtà umane, culturali e politiche in tensione tra loro? Con Schiller – lo sappiamo – i riflettori sono puntati sulla fine, quando tutto è, per poco, ancora sospeso, e un incontro tra Maria ed Elisabetta (in realtà mai avvenuto) invece di pacificarle, rinfocola il conflitto e determina la decapitazione di Maria. *Mary Queen of Scots got her head chopped off* (Alla regina di Scozia Maria/la testa hanno tagliata via) così, citando questo ritornello di una filastrocca per bambini, la scrittrice Liz Lochhead intitola la sua innovativa versione della storia, a quattrocento anni da quella morte. E questa volta il sipario si apre sul suo inizio, quando la diciannovenne Mary Stuart arriva dalla Francia, per governare un Paese che non conosce e non la riconosce

come regina. È un balzo indietro nel tempo che cambia l'intera prospettiva, apre nuovi scenari, modifica la fisionomia delle due regine, giovani donne entrambe, investite di un ruolo che le sovrasta, ingenuamente ribelle l'una, consapevole del proprio potere l'altra. Recitate dalle stesse due attrici, con un efficace scambio delle parti, le protagoniste, ora sovrane ora dame di compagnia, rivelano le differenze che distinguono i due regni e condizionano le loro scelte e azioni, nonché le loro passioni, i desideri, i sogni... E quelli di Mary, fin dall'inizio, non hanno nessuna possibilità di realizzarsi in un contesto ostile a quella ragazzina cattolica e "francesizzata" che non riesce a tenere le redini di un regno diviso, s'illude di creare una piccola corte rinascimentale "europea", pretende un'impossibile libertà personale («Sposerò chi voglio io»), e persino chiede una tolleranza religiosa che la Kirk protestante non ammette. È il potente John Knox in realtà il suo vero antago-

nista! La sua voce tonante che la condanna in nome di Dio e della Bibbia ha gli accenti di un fondamentalismo che risuona contemporaneo ai nostri orecchi. E per gli spettatori che, nella messinscena della compagnia Comunicado, lo videro marciare col passo degli orangisti, il riferimento al conflitto nordirlandese fu immediato. Ma non è questo il solo filo rosso teso attraverso i secoli. Ogni scena, introdotta e commentata da un'ironica cantastorie, svela la dinamica di tensioni ancora irrisolte. E non solo in Scozia!

Il presente del passato

«Volevo che il dramma fosse una metafora della Scozia di oggi, ma in realtà supera questi confini». Una frase di Liz Lochhead che possiamo estendere alla recente messinscena del dramma di Mary Stuart di Linda McLellan (*Glory on Earth*, 2017), che di nuovo mette al centro lo scontro col potere violento e misogino di John Knox. E questo "sconfina-

mento" vale anche per altri spettacoli che in questi anni hanno ridato vita a momenti della storia scozzese, illuminando di proposito quei punti di svolta, spesso dolorosi, che riverberano luci e ombre sulla scena contemporanea. Bandita la nostalgia, gli stereotipi e i falsi miti di una "tradizione inventata", il racconto si fa scrittura scenica viva, in una molteplicità di forme diverse, con tonalità che vanno, come già nella *Lochhead*, dal realismo al grottesco, dal drammatico al comico. E sempre si guarda al passato per parlare del presente. I segni di un'altra epoca spariscono e anche i personaggi dei re e dei *lords*, vestiti nei costumi del tempo, mostrano fisionomie familiari sul palcoscenico del gioco dei potenti. Le quinte del mondo feudale scozzese possono così essere anche quelle di un attuale Paese (Iraq, Afghanistan) invaso da un esercito straniero, impegnato in una sanguinosa missione di pace (*Dunsinane* di David Greig, sorprendente riscrittura del finale del *Macbeth* shakespeariano e dramma nostro contemporaneo). I cambiamenti della *devolution* e l'urgenza del dibattito sulla propria identità, negli anni che precedono il referendum del 2014, danno impulso creativo a questa visione retrospettiva, assolutamente necessaria – è stato detto – come lo specchietto retrovisore in una macchina che procede ad alta velocità e tenti un sorpasso.

La perdita dell'indipendenza

Esemplari in questo senso, *Caledonia* di Alistair Beaton (2010) e *Union* di Tim Barrow (2014), che hanno esplicitamente coinvolto il pubblico sulla controversa questione dell'indipendenza, rievocando gli avvenimenti e lo scenario politico che ne determinarono la perdita. Il primo dramma è l'antefatto tragico del secondo. *Caledonia* mette infatti in scena il disastroso tentativo della Scozia di fondare, alla fine del Seicento, una colonia sull'istmo di Panama: un'impresa fatale che provocò più di 2.000 morti e una catastrofica bancarotta che impoverì e minò la forza della Scozia, preparando il terreno per l'Unione con l'Inghilterra. «È una storia di avidità, di follia e di illusione di massa e in questo senso è una storia molto moderna», scrive l'autore, impegnato a dare voce ai personaggi prota-

gonisti, ma anche a quelli "senza nome", attirati nell'avventura dal miraggio di una terra utopica, dotata di infinite ricchezze. Di qui un doppio sguardo: empatico nel far vibrare la dimensione drammatica del naufragio di speranze e vite umane, lucido nel mostrare la cecità di un'impresa che sfida l'Inghilterra e le grandi potenze coloniali, Spagna e Olanda, immediatamente pronte ad allearsi per impedirla. Il mercante scozzese William Paterson, fondatore – per chi non lo sapesse – della Bank of England, è il motore dell'intero progetto. Abilissimo nel riuscire a finanziare l'impresa e ad armare una flotta, travolgente nel convincere gli investitori scozzesi della conquista di straordinari scambi commerciali, profitti e gloria, lo vediamo resistere caparbiamente in quel golfo di Darien, dove non si riesce neppure a sopravvivere, finché l'embargo e i cannoni puntati delle navi spagnole non lo costringono a partire. Quando torna, non ha l'atteggiamento dello sconfitto, ma il piglio dell'uomo d'affari e del politico. Della catastrofe, in cui ha perso moglie e figlio, lo preoccupa il crollo finanziario, e l'urgenza di compensare i grandi azionisti della perdita di capitali lo porta a chiedere aiuto alla corte inglese. Così, alla fine, mentre Paterson esce di scena, soddisfatto dell'accordo con il re, dall'alto piovono sul pubblico dei biglietti bancari con scritti i nomi dei morti.

Union di Tim Barrow è come la seconda puntata di questa storia. Andato in scena al Lyceum Theatre di Edimburgo il 20 marzo del 2014, solo pochi mesi prima del referendum, nel pieno del dibattito tra i gruppi sostenitori del sì («Yes, Scotland»), o del no a una Scozia indipendente («Better Together»), lo spettacolo è annunciato come la storia – mai udita prima – dell'Unione tra i due Paesi. «Non ne sapevo nulla» dichiara l'autore in più di un'intervista, sottolineando la curiosità che aveva animato la sua ricerca, e il desiderio di provocare negli spettatori una presa di coscienza su quella decisione liberamente votata dal Parlamento scozzese il 16 gennaio del 1707. Il suo intento è chiaro: smascherare quella libertà di scelta, svelando i retroscena di una società dominata – non diversamente dalla nostra – dalle leggi dell'economia, dalla corruzione e da una fitta trama di interes-

si personali. L'azione si sposta rapidamente dalla Scozia all'Inghilterra, da un Parlamento all'altro, dalla taverna di Edimburgo, dove miseria, prostituzione e nobiltà s'incontrano, alle stanze della corte di Londra, dove i *lords* scozzesi promuovono l'accordo in cambio di benefici economici, offrendo whisky alla regina Anna. E qui la satira si serve della caricatura per dare forza alla brutalità di un linguaggio politico destinato a colpire gli orecchi degli spettatori. Applaudito più dal pubblico che dalla critica, si capisce perché il giornalista Joyce McMillan, pur criticando alcuni aspetti dello spettacolo, chiuda la sua recensione dicendo che «chiunque abbia a cuore il futuro della Scozia dovrebbe andare a vederlo – e poi discuterne fino a tarda notte». Un invito che è il riconoscimento e la conferma del ruolo fondamentale che il teatro scozzese ha avuto e continua ad avere. ★

In apertura, *Mary Queen of Scots got her head chopped off*, di Liz Lochhead, regia di Tony Cownie (2011); in questa pagina, *Union*, di Tim Barrow, regia di Mark Thomson (2014) (foto: Tim Morozzo), entrambi andati in scena al Lyceum Theatre di Edimburgo.



National Theatre of Scotland, un teatro "senza muri"

Nel 2006, per volere del governo scozzese *post-devolution*, nasce il National Theatre of Scotland, un teatro nazionale senza un edificio deputato, che si propone di portare e produrre spettacoli in tutta la Scozia. Alla guida c'è una lungimirante regista, Vicky Featherstone, alla quale succede, nel 2017, Jackie Wylie.

di Margherita Laera e Maggie Rose

Qual è la funzione di un teatro nazionale? Che cos'è una nazione? Come si fa un teatro "senza muri"? Queste sono alcune delle domande che risuonavano nella testa della regista inglese **Vicky Featherstone** nel 2004 quando, a pochi anni dalla *devolution*, le fu conferito l'onore di guidare il primo National Theatre of Scotland (attivo poi ufficialmente dal 2006), una compagnia sostenuta dalle casse di Stato scozzesi senza un edificio teatrale permanente. La creazione della compagnia nazionale era una delle strategie di punta del programma culturale del nuovo governo, che ha stanziato un *budget* annuale di più di 4 milioni di sterline. Dopo aver guidato per sette anni la compagnia specializzata in *new writing* Paines Plough, collaborando con Sarah Kane e Mark Ravenhill negli anni d'oro dell'*In-Yer-Face Theatre*, Featherstone si era guadagnata una reputazione invidiabile per il suo fiuto artistico e la sua capacità di lavorare creativamente

con i drammaturghi. Per l'avventura scozzese, con base in Hope Street (*nomen omen?*) a Glasgow, radunò attorno a sé una squadra di fidati collaboratori: il regista John Tiffany come Associate Director of New Work, lo scrittore David Greig come Dramaturg, e la poetessa Liz Lochhead come Artistic Associate. Una delle prime questioni che si presentarono fu come aprire la prima stagione di questo nuovo teatro nazionale *without walls*. C'è chi avrebbe debuttato in un teatro rinomato, magari della capitale della nazione in questione, scegliendo un testo classico e affidando il protagonista a un grande attore. Ma non Vicky Featherstone. A lei, l'aggettivo "nazionale" di fianco a "teatro" aveva sollecitato non pochi grattacapi. Come includere la "nazione" vera e propria? Nella sua visione, il primo giorno del Nts doveva costituire un messaggio forte e chiaro che la "nazione" non è un concetto singolo e immutabile, che il teatro appartiene a tutti.

Con *Home*, il 25 febbraio 2005 andarono in scena dieci produzioni *site-specific* diverse in dieci luoghi non deputati sparsi per la Scozia: dieci registi si interrogarono sul concetto di "casa", dando spazio a una pluralità di visioni e risposte, coinvolgendo attori e non professionisti, bambini, adulti e anziani, riflettendo su tradizioni passate e futuri possibili. Per la serata furono distribuiti 10.000 biglietti gratis. Quale migliore modo di aprire un teatro nazionale? Due anni dopo l'insediamento della Featherstone, nel 2006, il nuovo spettacolo *Black Watch* sbancò il botteghino catturando l'immaginazione della nazione, non solo quella scozzese, ma di tutto il Regno Unito, con echi al di là dell'Atlantico. Con un testo di Gregory Burke basato su conversazioni con soldati dell'omonimo reggimento scozzese (che aveva combattuto recentemente in Iraq e subito perdite di uomini in attacchi suicidi) e diretto da John Tiffany, lo spettacolo, andato in tournée in cinque continenti, è stato visto



anche in un adattamento per la Bbc, ora disponibile su dvd. Si trattava di una storia che «il pubblico voleva disperatamente sentire», come dichiarò Tiffany. E questa intuizione l'aveva avuta la Featherstone, leggendo un articolo sul *Glasgow Herald* su due giovani soldati scozzesi uccisi in Iraq e sull'effetto che questo avvenimento aveva avuto sulla loro comunità. Di qui l'idea di creare uno spettacolo sull'argomento, perché la guerra in Iraq era una ferita aperta nella coscienza della nazione. In *Black Watch*, gli autori presentarono il materiale delle conversazioni senza aggiungere una morale o un giudizio di alcun tipo, in stile documentario. Per questo fu ampiamente apprezzato da spettatori di diverso background ideologico. «Mi fa piacere che il Nts sia conosciuto come la compagnia che ha creato *Black Watch* – ha dichiarato Vicky Featherstone – Se il modello senza mura del nostro teatro nazionale riesce a creare qualcosa di così universale, così potente e pertinente, abbiamo veramente l'opportunità di creare un monumento culturale. Non un monumento al passato, ma un movimento vivente, flessibile, complesso e ambizioso per il futuro».

Altri spettacoli di grande successo sono state le due collaborazioni tra John Tiffany e Alan Cummings in *The Bacchae* (2007) e *Macbeth* (2012); *The Wheel* (2011) di Zinnie Harris diretto da Featherstone; *The Strange Undoing of Prudencia Hart* (2011) di David Greig diretto da Wils Wilson; e *Our Ladies of Perpetual Succour* (2015) adattato da Lee Hall diretto dalla Featherstone. Le produzioni, dalla più intima alla più spettacolare, hanno girato tutto il Regno Unito, spesso anche all'estero, insediandosi in teatri convenzionali ma anche in ex fabbriche, centri culturali, aeroporti, appartamenti, battelli e foreste, portando la parola dell'arte drammatica in spazi che mai prima d'allora ne erano stati partecipi.

Dopo nove anni in Scozia, dal 2013 la Featherstone ha lasciato Glasgow ed è a Londra, al Royal Court Theatre. Dell'esperienza scozzese si porta dietro la riflessione sul potere democratico del teatro, sulla capacità che ha di accogliere e rendere partecipe il pubblico. Margherita Laera

La nuova gestione di Jackie Wylie

Quando Jackie Wylie ha preso il timone del Nts nell'aprile 2017, era la prima scozzese e la seconda donna ad avere questo ruolo (i due precedenti direttori Vicky Featherstone e Laurie Sansom erano inglesi). Non

è questa l'unica differenza rispetto ai suoi predecessori. Wylie non è una regista, ma un produttore creativo e un curatore, con una straordinaria carriera come direttore artistico dell'Arches Theatre di Glasgow, una fra le più innovative istituzioni teatrali scozzesi. All'Arches Jackie Wylie si era fatta conoscere per la sua capacità di individuare e far crescere nuovi talenti.

Nel presentare i suoi obiettivi per il Nts Wylie ha dichiarato: «Abbiamo la responsabilità di rappresentare la Scozia e l'identità culturale scozzese in modi che altri teatri non hanno. Questo deve riflettersi nel modo in cui portiamo il teatro nel Paese, lo facciamo con le comunità e lo esportiamo fuori dalla Scozia». Per implementare questo programma, la nuova direttrice ha a disposizione un budget annuale di 4 milioni di sterline (che provengono dal governo scozzese, dalla vendita dei biglietti e dagli sponsor, con in primo piano gli Stati Uniti), un organico di 50 persone e circa 700 collaboratori esterni. Wylie ha sottolineato che oggi più che mai l'identità culturale scozzese è plurale e, nel clima attuale della crescita del nazionalismo in Europa, preferisce pensare a queste identità come instabili, in rapido cambiamento, modificabili. Ha delineato una versione dell'identità scozzese che punta a sviluppare nel suo lavoro al Nts: comincia dalla già solida immagine degli scozzesi capaci di rivoluzionare il mondo con invenzioni come il motore a vapore, la penicillina e il telefono; uomini e donne, come il missionario ottocentesco David Livingstone, sono stati viaggiatori e esploratori di prim'ordine. È dunque un'immagine dinamica e fiduciosa della Scozia, che può essere intraprendente nei suoi rapporti con l'Inghilterra e con il resto del mondo.

Uno sguardo alle produzioni del Nts nella stagione 2017-18 mostra che non ci sono testi che affrontano direttamente la Brexit e il clima odierno di tensione, divisione e incertezza che domina la politica inglese. Tuttavia, ci sono spettacoli che esplorano l'identità scozzese e il suo rapporto con i Paesi al di là dei suoi confini. I teatranti scozzesi hanno avuto per molti anni fruttuose relazioni con il Québec: basta ricordare il lavoro innovativo di Bill Findlay e Martin Bowman sul teatro di Michel Tremblay, a cominciare dalla loro traduzione nel 1988 di *Les Belles Soeurs* (tuttora uno dei testi più rappresentati in Scozia). La produzione bi-



lingue di quest'anno, che coinvolge il Nts e il Theatre PaP del Québec, *Nous/Us*, impegnerà tre drammaturghi del Québec e della Scozia, con il compito di esplorare l'identità delle due nazioni, ambedue legate in modo molto differente con dei vicini più potenti. Lo spettacolo sarà presentato all'International Festival nel 2018, con la regia di Patrice Dubois, che ha commentato: «*Nous/Us* va al centro della questione di come ci definiamo e di come guardiamo al di là dei nostri confini». Altre produzioni del 2018 che portano l'impronta di Wylie sono *The 306 Dusk* (parte finale di una trilogia che Oliver Emanuel e il compositore Gareth Williams hanno dedicato ai 306 uomini fucilati per codardia nella Prima Guerra Mondiale) o, per le scuole della Catherine Wheels Children Company, *Eddie and the Slumber Sisters*, su come un bambino possa elaborare il lutto per la morte dei nonni. C'è poi il progetto di un nuovo festival ad Aberdeen sul cambiamento climatico. Autori locali saranno invitati a realizzare un nuovo lavoro nella loro sede, piuttosto che ricorrere alla consueta pratica nel Nts di portarvi nuove produzioni. Sotto la direzione di Wylie, inoltre, il Nts continuerà a sostenere opere che riguardano la diversità e le identità di genere (cfr. Maggie Rose, *Buon compleanno Edimburgo! Settanta volte festival, Hystrion* n. 3.2017). Per esempio, *Eve* di Jo Clifford e *Adam* di Frances Poet, ambedue dedicati ai transgender, dopo il debutto al Fringe nel 2017 grazie al Made in Scotland Showcase, continueranno a girare per la Scozia sotto l'egida del Nts. Maggie Rose (traduzione dall'inglese di Laura Caretti)

In apertura, Rockvillia, Glasgow, nuovo quartier generale del National Theatre of Scotland, aperto nel 2017 (dipartimenti, uffici, laboratori, sale prove...). Per gli spettacoli il Nts resta nomade; in questa pagina, Vicky Featherstone, alla guida del Nts dal 2006 al 2014; e Jackie Wylie, direttrice dal 2017.

Teatro e identità nazionale

Nelle parole della critica teatrale Joyce McMillan, un vibrante invito a guardarsi dal nazionalismo egocentrico, barricato in difesa, e il riconoscimento del ruolo del teatro nella creazione di una nuova identità nazionale scozzese.

di Laura Caretti



«Le nazioni definiscono se stesse nel modo più completo, preciso e convincente non tanto quando esaminano direttamente la loro identità nazionale, ma quando usano la sostanza della loro lingua e della loro cultura per affrontare le questioni fondamentali del loro tempo». Così scrive Joyce McMillan in un articolo del 1991, *Theatre and Nationhood*, che ha mantenuto intatta tutta la sua forza, lucidità di analisi e fervore di idee. Lo si legge nel volume *Theatre in Scotland. A Field of Dreams*, 2016, che ora raccoglie gli articoli di questa straordinaria giornalista, e ripercorre quarant'anni di teatro scozzese scandendoli in tre tempi: il primo (1982-90) ci porta nel vitalissimo scenario di Glasgow, il secondo (1991-2003) esplora il nuovo repertorio del teatro scozzese, l'ultimo (2004-15) disegna la vasta mappa geografica di quel Teatro Nazionale "senza muri" che riesce a essere "uno e centomila". Il sottotitolo dell'antologia è emblematico. Suggerisce l'immagine del teatro come "un campo di sogni", ma anche quella di "un terreno" dove i sogni

nascono e si coltivano, con amore e anche con la speranza di realizzarli. Rievoca insomma quell'epoca di slancio utopico che, alla fine del secolo scorso e nel nuovo millennio, ha generato in Scozia una straordinaria energia creativa, a cui Joyce McMillan ha "partecipato" con il suo sguardo critico ed empatico insieme, la sua parola decisa, appassionata e coinvolgente. L'articolo da cui siamo partiti, si trova all'inizio degli anni Novanta e affronta la questione cruciale, nel dibattito sull'indipendenza, di cosa sia l'identità nazionale.

Subito se ne parla come di «un intangibile senso di comunità, soggetto al cambiamento» per poi indagare gli effetti pericolosi di una concezione opposta, rigida, invece, e astratta, confezionata dall'esterno, propria di quel pericoloso nazionalismo carico di ostilità che oggi vediamo dilagare. «Ogni nazione – scrive più di 25 anni fa – ha i suoi puristi etnici o linguistici, che parlano allo stesso modo dell'immigrazione, e della diluizione, erosione e inquinamento della cultura, della lingua e dell'etnia "indigena", come se questi fattori fossero stati fissi, sta-

tici e perfetti fino alla più recente ondata di nuovi arrivati».

Rispetto a questa costruzione identitaria fittizia, che fa crescere l'orgoglio e il potere delle grandi nazioni, e che, nelle più piccole e deboli, come la Scozia, si colora di nostalgia e rimpianto per una perduta età dell'oro, Joyce McMillan riconosce la straordinaria funzione di smascheramento del teatro. E lo dice parlando di sé, della sua iniziazione "teatrale" a una nuova concezione di "scottishness", aperta al cambiamento, alla ibridazione, arricchita dal nuovo e dal diverso.

«Quello che penso di avere imparato ascoltando la Scozia che parla di se stessa in teatro, è che le nazioni e le culture non possono difendersi mettendosi in difesa. Sopravvivono non preservandosi come erano cinquant'anni fa e cercando di proteggere quella nostalgica identità con proibizioni, espulsioni e esclusioni, ma grazie all'energia e alla fiducia con cui vanno verso il futuro, e con lo spirito, l'intelligenza e il fascino con cui affrontano i grandi temi del momento. Dopotutto, l'egocentrismo, la diffidenza e la nostalgia cronica sono poco attraenti nelle nazioni come lo sono negli individui: allontanano i giovani, dirottano chi è pieno di vita, e portano direttamente nelle paludi provinciali dell'esistenza».

La messa in guardia sui pericoli del narcisismo e di una visione nostalgica del passato, è implicitamente un invito a guardare avanti e a confidare, come sta facendo il teatro, nella forza della propria voce. «Naturalmente quella fiducia richiede una conoscenza intima, amorosa e rispettosa del nostro passato culturale, e una perspicace comprensione delle pressioni esercitate da ogni parte contro le nazioni più piccole e le loro culture. Ma conoscere il passato non equivale a desiderarlo, agognarlo, contemplando i modi per tornare indietro: alla fine, paradossalmente, la nostra sopravvivenza come nazione dipenderà dall'aver capito che il cambiamento culturale, che può sembrare minaccioso a un popolo in difficoltà, assediato e con una storia di sconfitte, è in realtà la sostanza della vita, e ciò che ci dà un futuro». ★

Anche Macbeth parla Scots

Nuovi testi contemporanei, riscritture e traduzioni di classici, da Shakespeare a Molière, mostrano un uso sempre più frequente dello Scots a teatro, rivelandone tutta la forza e varietà espressiva.

di Irene Brown

Quando la lingua franca di qualsiasi nazione viene rimpiazzata o arricchita da un dialetto locale, il testo ne guadagna in colore e autenticità, e il piacere che ne deriva tocca un livello emotivo più profondo. Lo Scots delle Lowlands è largamente in uso, anche se in via informale, e ha molti fautori e praticanti, ma c'è una dicotomia nella psiche scozzese sull'uso dello Scots in pubblico. Durante la rappresentazione della versione di Zinnie Harris del *Rhinocéros* di Ionesco, al Festival Internazionale di Edimburgo del 2017, il personaggio di Béranger chiede al pubblico come la città possa comunicare con i nuovi, strani vicini: «...Dovrò parlargli... se riesco a farti ascoltare, ma in quale lingua – inglese, Scots, forse francese?». Le risatine incredule di una parte del pubblico a sentire "Scots" nascono da quella dicotomia, nota come "cringe factor" (fattore imbarazzo), e queste reazioni non sono rare, almeno nella mia esperienza. Purtroppo lo Scots è visto per lo più come una fonte di divertimento, e certo non aiuta il fatto che i personaggi scozzesi siano stati rappresentati in passato come ubriachi o buffoni vestiti col tartan. Ma lo Scots è invece vigoroso e ricco tanto da trasmettere una varietà di emozioni e di situazioni, e ci sono scrittori che ne fanno tesoro. Dopotutto, è la lingua parlata da molti che vivono nelle Lowlands ed è ben viva e amata nel mondo letterario.

Nel 2012, una compagnia amatoriale, la Edinburgh Theatre Arts (Eta), mise in scena *Macbeth in Scots*, tradotto da Robin Lorimer: una versione rappresentata nello stesso anno anche al World Shakespeare Festival di Stratford upon Avon, in un momento in cui gli occhi del mondo erano puntati sulla Scozia e sulla scelta politica che avrebbe determinato il suo futuro. La traduzione è sembrata come un ritorno a casa dello scozzese *Macbeth*, in quanto quella lingua suonava viva e naturale in questa tragedia universale. Riscritture teatrali di classici scozzesi, come il popolare *Sunset Song* di Lewis Grassie Gibbon da parte della Sell a Door Theatre Company e come il romanzo ottocentesco di James Hogg *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* della Royal Lyceum Theatre Com-

pany, sono stati recitati con successo nel loro particolare Scots. Nel 2011 il National Theatre of Scotland ha riportato in scena *Men Should Weep* di Ena Lamont Stewart, un testo del 1947 che rendeva perfettamente lo Scots urbano della classe lavoratrice di quel tempo. Ena Stewart scriveva con l'immedesimazione di chi osserva, mentre Joe Corrie (un minatore diventato drammaturgo) lo faceva dall'interno della comunità. Il suo *In Time of Strife* (1926) è stato adattato nel 2013 da Graham McLaren, che gli ha dato un piglio moderno, mantenendo però l'uso autentico dello Scots nel dialogo. La poetessa e drammaturga scozzese Liz Lochhead è ben nota per le sue traduzioni di Molière dove il francese passa tranquillamente allo Scots, e la riscrittura in Scots di Tony Cownie de *I due gemelli veneziani* di Goldoni ha avuto un successo travolgente. Bill Findlay e Martin Bowman hanno tradotto il testo del canadese del Québec Michel Tremblay *Les Belles-Soeurs* in una brillante versione in Scots intitolata *The Guid Sisters*, e anche nella traduzione di Adrian Mitchell dell'*Ispettore generale* di Gogol, messa in scena dalla Communicado Theatre Company, diversi personaggi parlano in Scots.

Lo Scots si presta bene agli aspetti surreali del nostro *humour*. Nella sua pièce comica, inquietante e nerissima, *The Artist Man and the Mother Woman*, Morna Pearson sa

ottenere dallo Scots del Nord Est degli effetti potenti di stranezza e di ridicolo. Ugualmente "nera" e in Scots è *The Red Chair* di Sarah Cameron di Dundee, che ha creato una moderna favola raccapricciante, mescolando i suoi onomatopeici dello Scots con il francese. La compagnia teatrale scozzese Wee Stories prende testi classici da scrittori come Oscar Wilde e Hans Christian Andersen e gli dà una veste scozzese per il teatro ragazzi, con il risultato positivo di fargli sentire lo Scots parlato con naturalezza e forza sulla scena. L'autenticità della voce è un elemento importante per molti scrittori: Gary McNair, Rona Munro, Gregory Burke, Janet Paisley, Des Dillon, Douglas Maxwell, Alan Bissett, Andy Cannon e naturalmente John Byrne, la cui pièce *The Slab Boys* è stata in Scozia un punto di riferimento teatrale sia linguistico che stilistico.

Nessuno vuole realisticamente tornare a un linguaggio forzato e arcaico, ma usare il ritmo e il fraseggio dello Scots insieme a molte sue parole uniche arricchisce il nostro linguaggio. E quale posto migliore del teatro per sentirlo parlare in pubblico? ★ (traduzione dall'inglese di Laura Caretti e Maggie Rose)

***The Artist Man and the Mother Woman*, di Morna Pearson, regia di Kathleen McManus, 2015 (foto: Jessica Fern Hunt).**





Imparare a scrivere per il teatro: il Playwrights' Studio Scotland

Il Playwrights' Studio, con base a Glasgow, opera su tutto il territorio nazionale, offrendo un programma a titolo gratuito volto a formare una nuova generazione di drammaturghi che vivono e lavorano in Scozia.

di Maggie Rose

Riferendosi alla *devolution* della Scozia nel 1999 e al periodo successivo, Joyce MacMillan, l'autorevole critica teatrale di *The Scotsman*, l'ha definita «quella straordinaria fase della nostra storia creativa in cui è sembrato che un'intera nazione moderna trovasse la propria voce sul palcoscenico (...) è stata un'occasione straordinaria per i drammaturghi». Non sono d'accordo che sul palcoscenico sia apparsa l'intera nazione: allora molte minoranze etniche, le persone con disabilità, la comunità Lgbt sono state poco rappresentate nella società in generale e nelle arti, ma è stato certamente un periodo inebriante, in cui tante cose in Scozia sono cambiate. Di seguito alla *devolution* e alla riapertura del Parlamento scozzese dopo più

di 300 anni, sono state fondate o trasformate molte importanti istituzioni pubbliche. Nel 2004 è nato il Playwrights' Studio Scotland (Pss), con la missione di curare e sostenere lo sviluppo di una drammaturgia di autori che operano in Scozia, il National Theatre of Scotland è stato fondato nel 2006, e il principale ente finanziatore, lo Scottish Arts Council, è stato rinominato Creative Scotland (2010).

Il Playwrights' Studio è nato grazie soprattutto all'impegno del poeta e commediografo Tom McGrath, su modello del Centre des Auteurs Dramatiques di Montreal. Il Pss offre agli autori dei servizi che lo rendono unico in Europa e che sono a disposizione (per lo più gratuitamente) di chiunque voglia scrivere un testo teatrale, e viva e lavori in Scozia. Que-

sto è possibile grazie al fondo annuale di circa 250mila sterline da parte di Creative Scotland, del Glasgow City Council e della raccolta di fondi. Se hai cominciato a scrivere il tuo primo testo e hai bisogno di consigli per portarlo avanti, puoi iscriverti al programma di tutoraggio: ogni anno sei aspiranti scrittori possono contare come tutor su un drammaturgo affermato, che li incontra sei volte al mese, li aiuta a prendere contatto con compagnie e direttori e dà loro consigli anche per trovare fondi. Alla fine del programma c'è una lettura recitata, con un regista e attori professionisti e con un pubblico che include professionisti e operatori del teatro scozzese. Il Pss offre anche laboratori: se hai scritto un testo che è in una stesura ancora

incerta, puoi chiedere un locale, degli attori e un regista per lavorare sul tuo testo. Di recente, il Pss ha aperto anche The Space, cioè uno spazio per incontri di autori che vogliono discutere insieme progetti o testi. Inoltre, nell'ufficio di Tom McGrath, gli autori possono utilizzare un personal computer e scrivere in un luogo tranquillo. Oggi sono a disposizione anche una libreria, una biblioteca, e un database con i profili degli scrittori che lavorano in Scozia e la loro connessione con il Pss, una risorsa che offre informazioni e incoraggia le relazioni.

Le opportunità offerte dal Pss, insieme a quelle di altre istituzioni come il National Theatre of Scotland, Creative Scotland e il programma di scrittura del Traverse Theatre, contribuiscono alla fioritura drammaturgica della nazione. Nel 2014 una ricerca, condotta da Catherine Hamilton per conto del Pss, ha rilevato che i 129 autori che hanno risposto al questionario hanno ricevuto 152 incarichi per la scrittura di un testo, e che 98 di questi testi sono stati messi in scena in Scozia e 21 fuori del Paese.

Nel maggio 2018 ho intervistato Fiona Sturgeon-Shea, direttrice del Pss dal 2011, quando è succeduta a Julie Ellen. Fiona è altamente qualificata per il suo ruolo creativo, visti i suoi precedenti ruoli al Traverse Theatre di Edimburgo e all'Orange Tree di Richmond, nonché nello Scottish Arts Council.

A suo avviso quali sono le maggiori sfide che deve affrontare il Pss nella Scozia post-Brexit?

Ce ne sono molte, ma credo che uno dei nostri obiettivi debba essere di mantenere i nostri rapporti internazionali. Negli ultimi anni abbiamo stretto forti legami con il Brasile e la Nuova Zelanda, e qualche rapporto con alcuni Paesi europei. Abbiamo lavorato anche con l'Italia, contribuendo nel 2006 alla traduzione del monologo *I confess* prodotto da Arches e rappresentato alla Festa del Teatro di Milano nel 2007 (vimeo.com/75199263). In questo momento è importante che il Pss stringa legami con altre nazioni europee. E tuttavia ho già capito che questo sarà più difficile dopo la Brexit, perché non potremo più essere partners, ma solo sub-partners, nei programmi Creative Europe.

Nei programmi che il Pss sta attualmente seguendo ci sono autori che scrivono sul periodo post-Brexit?

Non direttamente, ma penso che si ripeterà quello che di solito accade agli scrittori: hanno bisogno di tempo per analizzare gli eventi. Ma non scordiamoci che David Greig ha già scritto nel 1997 un testo intitolato *Europe*, che indagava il ruolo della Scozia non solo all'interno dell'Inghilterra ma anche in Europa e che proprio l'anno scorso è stato ripreso a Pitlochry.

Pensa che la grande eterogeneità che caratterizza il retroterra di coloro che vivono nella Scozia di oggi sia rappresentata dagli autori che utilizzano i servizi del Pss? La grande maggioranza di coloro che se ne servono sono nati e cresciuti in Scozia? Penso ai più o meno giovani che hanno fatto una notevole carriera in anni recenti, come Martin O'Connor, che si è formato al Pss e ora dirige il progetto del teatro dei giovani al Tron di Glasgow mentre scrive e mette in scena i suoi spettacoli. O ad Alan McKendrick che è stato Writer in Residence del Playwrights' Studio Scotland e ha lavorato molto in Scozia, ma anche oltre confine con varie organizzazioni come Malmö Opera, Bayerische Staatsoper, Volksbühne, Northern Stage e Riot Group.

Abbiamo fatto recentemente un'indagine che risponde in parte alle sue domande. Volevamo capire da dove vengono i nostri autori e dove stanno in Scozia, perché per noi chiunque venga, viva e lavori in Scozia viene considerato un drammaturgo scozzese in quanto residente qui. Oggi in Scozia si arriva per lavorare come drammaturghi dall'Inghilterra, dal Galles, dall'Irlanda e anche da molto più lontano. Ci sono anche diversi scrittori che fanno parte delle ondate migratorie degli scorsi decenni. Per esempio l'anno scorso al Tron Theatre di Glasgow, Sara Shaarawi, nata negli Stati Uniti, cresciuta al Cairo e laureata nell'università di Edimburgo, ha partecipato al nostro programma di tutoraggio. Mentre era all'università di Edimburgo, nel 2011, ha cominciato a lavorare con David Greig su una serie di testi arabi da rappresentare a Glasgow du-

rante la Primavera Araba. Questa esperienza ha dato inizio alla sua carriera nel teatro scozzese. La sua prima opera, *Niqabi Ninja*, è andata in scena come *work in progress* al Tron Theatre di Glasgow nel 2014. Shaarawi ha ottenuto il New Playwright's Award dal Playwrights' Studio e lo Starter Programme dal National Theatre of Scotland. Nel 2015, mentre frequentava il programma di formazione con la drammaturga Isobel Wright, al Pss, ha scritto *Bury Me*, che è stato presentato in forma di lettura. Tra i progetti in arrivo c'è un adattamento di *1982, Janine*, di Alastair Gray con Henry Bell, ambientato nel Cairo contemporaneo. Di Shaarawi viene apprezzato anche il lavoro di produzione con l'Arab Arts Focus, e nel 2017 ha partecipato all'organizzazione del più vasto Arab Arts Festival nella Summerhall durante l'Edinburgh Fringe. Shaarawi è anche membro fondatore di The Workers Theatre, e dirige Megaphone, una residenza per artisti di colore in Scozia. È una carriera davvero esemplare, e il Pss vi ha giocato un ruolo fondamentale. ★

(traduzione dall'inglese di Laura Caretti)

In apertura, un locale del Playwrights' Studio Scotland; in questa pagina, l'attuale direttrice Fiona Sturgeon-Shea.



Edimburgo: International e Fringe due festival per una città

Dal 1947, i due festival della capitale scozzese sono cresciuti in modo esponenziale, diventando l'appuntamento estivo forse più importante al mondo. Non solo per quantità e qualità dell'offerta, ma anche come luogo di riflessione sulla vita pubblica e sociale del Paese.

di Maggie Rose



Nell'agosto del 1947, quando fu inaugurato il primo Festival Internazionale di Edimburgo (Eif, Edinburgh International Festival), la Seconda Guerra Mondiale era appena finita e le sue distruzioni – materiali, spirituali – ancora segnavano profondamente l'Europa. I fondatori erano però animati da un grande desiderio di rinnovamento e assegnarono al festival l'ambizioso obiettivo di «riunire i popoli attraverso la cultura alta, fornendo una base per il rifiorire dello spirito umano». Nello stesso anno, nella stessa città, forse per combinazione o più probabilmente perché nell'ambiente teatrale britannico l'esigenza era diffusa, ebbe inizio un altro festival di teatro: i membri di otto compagnie teatrali – convinti che Edimburgo potesse ospitare espressioni teatrali popolari in luoghi alternativi alle sale tradizionali (scuole, chiese) – diedero vita a una manifestazione parallela all'Eif, aperta a tutte le compagnie che volessero mostrare i risultati della loro ricerca, senza sbarramenti selettivi all'ingresso. Secondo i fondatori, occorreva cercare un pubblico più eterogeneo, che sarebbe stato attirato da queste novità e dal basso costo dei biglietti. Già l'anno seguente, Robert Kemp diede a questa seconda manifestazione il nome di Fringe. Oggi i due festival sono cresciuti al di là di ogni aspettativa. Al Fringe del 2017 sono state pre-

sentate 3.398 produzioni, con 53.232 recite in 300 luoghi diversi. Né dobbiamo scordare il successo economico: l'anno scorso i vari Festival di Edimburgo, compresi quello del cinema e del libro, hanno fruttato 300 milioni di sterline, una vera e propria industria.

Quanto a organizzazione di manifestazioni culturali, è interessante osservare il profilo diverso e divergente tra Scozia e Inghilterra. La prima gestisce i due festival di Edimburgo, la seconda non possiede nessun evento paragonabile, né per dimensione, né per l'impatto sulla società e sull'economia.

Occasioni di *networking* interculturale

Ho frequentato il Festival di Edimburgo da quando, all'inizio degli anni Settanta, ero all'università. Ho quindi potuto osservare l'evoluzione graduale ma determinata dell'identità scozzese, e il suo rafforzamento. Chi trascorre l'agosto a Edimburgo arriva ad assistere a un centinaio di spettacoli – qualche *recordman* riesce a superare anche questa cifra – e nel contempo accogliere grandi opportunità di *networking* interculturale. I due festival offrono la possibilità di vedere spettacoli prodotti sia in Scozia che in tutto il mondo, e conoscere produttori, registi e attori. Talvolta queste nuove conoscenze favoriscono progetti nuovi, a livello europeo e anche extra-eu-

ropeo. Esempio in tal senso è stata la vicenda del drammaturgo David Greig: agli inizi degli anni Novanta ha fondato la compagnia Suspect Culture insieme al regista Graham Eatough, associando artisti scozzesi e inglesi, nonché altri provenienti dall'Italia e dal Sudamerica, ciascuno con un proprio bagaglio culturale e specifiche esperienze professionali. Oggi, a distanza di trent'anni, questa celebrità del teatro scozzese continua a creare collaborazioni internazionali; penso al suo contributo all'Arab Arts Showcase a Summerhall durante il Fringe nel 2017, senza comunque dimenticare il livello locale.

Nelle produzioni presentate ai festival teatrali edimburghesi vedo però anche l'opportunità di cogliere in filigrana gli avvenimenti decisivi della storia scozzese dei decenni passati.

Nel periodo pre-*devolution* il timone del festival "ufficiale" è stato, dal 1991 al 2006, nelle mani di Brian McMaster che, prima di approdare a Edimburgo, aveva diretto il Welsh National Opera (l'Opera Nazionale del Galles) e che, riaffermando l'orientamento dei fondatori, prediligeva un'espressione artistica elitaria, cosa che non contribuì granché al dibattito sul futuro della Scozia. Beninteso, vi sono state eccezioni come *A Satire of the Three Estates* che John McGrath mise in scena nel 1996 presso il grande Edinburgh Congress Centre. Scritto alla fine del Cinquecento da Sir David Lindsay, il testo ritraeva in modo spietato i tre gruppi di deputati del parlamento scozzese di allora: il clero, i lords e i cittadini, guardando con un occhio particolarmente satirico il clero. A distanza di quattrocento anni, la riscrittura condotta da McGrath insieme alla sua compagnia "politica" Wildcats è riuscita a offrire importanti spunti di riflessione agli spettatori che l'anno successivo sarebbero andati a votare pro o contro la *devolution*.

Il Traverse, fucina di idee

Nel contesto del Fringe, invece, il dibattito culturale e politico è stato sempre decisamente vivace, soprattutto grazie alla programmazione del Traverse. Questo teatro ha avuto un ruolo centrale, contribuendo a creare una comunità teatrale, composta da un folta schiera di gente di teatro, compresi drammaturghi di talento, come, negli anni Novanta, Liz Lochhead, David Greig, Graham Eatough, Chris Hannah e Chris Dolan, i cui testi sono stati significativi per il contributo al dibattito politico e culturale in corso. Sotto la guida di Philip Howard, direttore dal 1996 al 2007, nel mese di agosto (ma proseguiva per tutto l'anno) questo teatro diveniva una fucina di nuove idee, si poteva discutere degli ultimi debutti, della spinosa questione della *devolution*, del bisogno di cambiamento nei rapporti sociali, della ricerca di un nuovo ruolo per la Scozia all'interno del Regno Unito e dell'Europa. David Harrower, oggi autore di fama internazionale, ha fatto i primi passi al Traverse, per il quale ha scritto *Knives in Hens*, che poteva essere letto come una potente metafora della Scozia e del suo bisogno di creare una propria identità fondata su una cultura e una lingua autonome rispetto al

Regno Unito. Dopo aver ottenuto un Fringe First al Festival nel 1995, la pièce di Harrower ha poi viaggiato nel mondo, con produzioni in diverse lingue.

Così pure, tra i testi "nati" al Traverse che poi hanno ottenuto un grandissimo successo, va annoverato *Sabina!* di Chris Dolan, una produzione di Borderline (1996). Anche questa pièce è stata premiata con un Fringe First, e in seguito tradotta e messa in scena in nove Paesi, rischiando un successo particolare in Catalogna, certo per le analogie esistenti tra le due piccole nazioni governate da un vicino più forte e ingombrante. Nell'era di Howard il Traverse ha anche prodotto e ospitato parecchie produzioni di testi stranieri, dando luogo a un vivace dibattito interculturale.

L'altro evento entrato di forza nel panorama dei Festival di Edimburgo è stato il secondo referendum per l'Indipendenza scozzese, tenuto nel 2014. All'Eif del 2013 l'allora direttore Jonathan Mills aveva creato un programma che selezionava testi che sostenevano l'idea del teatro come veicolo di cambiamento sociale e politico, escludendo tuttavia autori scozzesi. Al Fringe, la sorprendente assenza di testi dedicati alla questione dell'indipendenza scritti da scozzesi si è ripetuta. A dire la sua sul tema toccò al gallese Tim Price con lo spettacolo *I'm in the Band*, sempre al Traverse. Attraverso una sorta di allegoria, con quattro attori-musicisti che rappresentano l'Irlanda del Nord, Galles, Scozia e Inghilterra, l'autore immaginava cosa sarebbe successo a un noto gruppo musicale *indie* (ironicamente battezzato The Union) se la propria batterista scozzese avesse deciso di andarsene. Certo, i personaggi non andavano mai oltre gli stereotipi – inglese = autoritario, gallese = remissivo, scozzese = pieno di dubbi – con il risultato che la pièce aggiunse ben poco al complesso dibattito. Al quale hanno però contribuito alcuni progetti teatrali esterni al Fringe. Mi riferisco ad esempio a *The Great Yes. No, I don't know*, a cura di David Greig e David MacLennan nella primavera del 2014. I due curatori hanno lanciato un appello al popolo scozzese, chiedendo di scrivere una serie di monologhi di cinque minuti con cui esprimere l'opinione sull'Indipendenza. Il risultato è stato una maratona di 24 ore, durante la quale si poteva assistere a centinaia di monologhi nei teatri e anche online. Scrittori di provenienza, cultura e fascia d'età molto diverse, hanno quindi realizzato un vero *pocket theatre*, popolare e democratico. È noto l'esito del secondo referendum: il 55,3 % degli scozzesi ha votato di rimanere nel Regno Unito. Tra i tanti fattori che ne spiegano il fallimento credo ci sia stata anche l'incapacità del teatro di giocare un ruolo forte. Nonostante questo, però, i due festival di Edimburgo possiedono indubbiamente la capacità di riflettere (nei due significati di "specchiare" e "ragionare") sulla vita pubblica e sociale scozzese, e forse anche di determinarne un po' il corso. Si chiama cultura. ★

In apertura, lo skyline di Edimburgo (illustrazione di Susy Wright).

Italians do it better?

Storie di italiani al Fringe

La partecipazione al Fringe è aperta a tutti, ma avere successo è difficile. Alcuni artisti italiani ci sono riusciti, altri si preparano a partire e ad affrontare il clima post-Brexit, che Laura Pasetti vede nei suoi risvolti negativi.

di Ira Rubini



Lo smisurato Fringe Festival e il compassato International Festival convivono a Edimburgo dal 1947, anno in cui i maggioranti scozzesi decisero di lanciare un segnale di pace all'Europa trasformando la città in un centro di scambi artistici e culturali internazionali e rinnovando l'inclinazione cosmopolita nazionale.

Il Fringe nacque quando otto compagnie teatrali furono escluse dall'International. Da allora, in virtù della filosofia *open access* che ammette sublimi opere d'ingegno ma anche solenni fiaschi, ha fagocitato il centro della città, trascinando in periferia e nella vicina Glasgow, in un parossismo allegro e irrefrenabile, che rende Edimburgo la "città-festival" d'Europa. Gli artisti italiani sono spesso protagonisti di concerti, spettacoli d'opera e balletto e talvolta di rappresentazioni teatrali all'International, che però ha il difetto di somigliare a molti altri festival istituzionali. Assai più difficile è affermarsi al Fringe, dove la visibilità è un'impresa e la lingua rappresenta per molti un ostacolo. Ma negli ultimi

anni, la compagine italiana si è infittita e qualcuno è anche riuscito a fare il botto, una volta compreso il meccanismo democratico ma spietato del Fringe.

Esperienze e applausi

Il drammaturgo italiano **Renato Gabrielli** entra in contatto con la scena contemporanea scozzese negli anni Novanta, dopo un focus a essa dedicato dal Crt di Milano. Inizia a collaborare con il gruppo Suspect Culture di Glasgow, fondato da David Greig e Graham Eatough, con cui mette in scena il testo bilingue *A Different Language*. Nello stesso periodo, porta al Fringe lo spettacolo *Mobile Thriller*, allestito in un'automobile in viaggio per la città, che gli vale il prestigioso Herald Angel Award. «Il Fringe è il festival più *site-specific* del mondo – dice Gabrielli – ogni angolo viene adibito a luogo di spettacolo. Ma per riuscire a combinare qualcosa al Fringe è indispensabile avere un *insider* che ti apra la strada, sia per la produzione, che per la promozione. Io avevo dalla mia la

traduzione di Maggie Rose, una compagnia scozzese come Suspect Culture, la regia di Carrie Cracknell e un teatro come il Traverse, fra i più importanti del Fringe».

Altro successo italiano è quello di *La merda*, il monologo interpretato da **Silvia Gallerano** e scritto da **Cristian Ceresoli**, che debutta al Fringe del 2012 con il pudico titolo *The S**t*. Alla prima rappresentazione assiste la decana dei critici scozzesi, Joyce McMillan, che decreta il giorno successivo: «Un devastante flusso di coscienza. Una delle performances più meravigliosamente complete che si siano mai viste». Anche nel caso di *La Merda*, pluripremiato in tutto il mondo e tuttora in tour, il lavoro è stato accuratamente pianificato, dopo una attenta analisi delle dinamiche del Fringe e la scelta di rappresentarlo al Summerhall, una delle *venues* (i luoghi di spettacolo) più effervescenti del festival.

Antonello Taurino è un professionista della comicità, noto volto di *Zelig*, autore e interprete di spettacoli con la particolare qualità di affrontare temi "impegnati" con un approccio comico-satirico. Al Fringe è stato più volte, ma la sua esperienza più significativa è stata quella di *Comedian? No, just Italian*, uno *stand-up show* in cui Taurino condivideva la tragicomica esperienza di un artista italiano al Fringe. «Il Fringe è l'ombelico del mondo per la comicità – racconta Taurino –. Il 60% degli spettacoli del Fringe sono *stand-up comedy shows*, i più facili da allestire. In Italia la *stand-up comedy* è meno frequentata, anche se ci sono state ondate di diffusione di questo sottogenere. In realtà, al Fringe ho capito che la differenza fra la comicità italiana e anglosassone non è poi così grande, non è più sarcastica o cattiva. Semplicemente, i tabù da rompere sono un po' diversi: per noi c'è il Papa, per loro la Regina».

Cambiamenti post-Brexit

Fra gli italiani che parteciperanno al Fringe 2018, ci sarà il gruppo **Nina's Drag Queens**, nato nell'alveo dell'Atir, il felice progetto teatrale milanese guidato da Serena Sini-

gaglia. Le Nina's sono una realtà unica nel panorama italiano, perché affrontano con rigore e ironia i classici della cultura occidentale riletti in chiave *drag*, collaborando spesso con importanti artisti e intellettuali. Dopo avere trascorso l'agosto del 2017 "studiando" il Fringe, quest'anno le Nina's debutteranno al Summerhall di Edimburgo con *Alma: a Human Voice*, versione inglese del loro show liberamente ispirato a *La voce umana* di Jean Cocteau. «Al Fringe hai una sensazione inebriante di possibilità, anche come spettatore, ma per gli artisti trovare l'alchimia giusta è un terno al lotto – dice Lorenzo Piccolo delle Nina's – ciononostante siamo fiduciosi: andiamo in scena alle 11.50 del mattino, quando gli addetti ai lavori non sono ancora bolliti dalla visione di troppi show!».

Laura Pasetti è una delle voci più autorevoli della scena contemporanea scozzese. Formatasi alla Scuola di Teatro di Giorgio Strehler, dopo numerose e importanti esperienze individuali in Italia e all'estero, si stabilisce in Scozia e fonda nel 2005 il Charioteer Theatre, con l'obiettivo di creare scambi culturali internazionali, a partire dai classici del teatro. Le abbiamo chiesto se condivide le preoccupazioni del drammaturgo David Greig sui riflessi che la Brexit potrebbe avere sugli scambi artistici internazionali fra la Scozia e il resto d'Europa. «La penso come David Greig, che sta facendo un bellissimo lavoro di rinnovamento al Lyceum di Edimburgo. La Scozia è sempre stata proiettata verso l'estero e innovativa nella drammaturgia. Purtroppo, dopo la Brexit, sta attraversando un momento di stagnazione, di attesa. Non si sa cosa si aspetta, forse Godot... ma non succede nulla, è tutto fermo. Io non la vivo molto bene, da straniera che vive in Scozia. Noto che c'è più scetticismo e insofferenza verso gli stranieri, i *media* enfatizzano le diversità e questo si ripercuote sull'arte. Non solo sulle sovvenzioni, ma anche sulle presenze estere al Fringe. Gli scozzesi puntano i piedi contro la Brexit, ma è la Gran Bretagna intera che si sta isolando. Oggi il britannico non sa bene chi è. Forse

lo scozzese lo sa un po' di più, anche se è ferito dal non avere ottenuto l'indipendenza. I britannici sono conquistatori, non sono abituati a farsi domande. Invece sarebbe bene che lo facessero, in questo momento. Ci sono chiusure quasi medievali, accadono cose sgradevoli: all'ospedale mi hanno chiesto da quanto tempo ero arrivata in Gran Bretagna. Ma non vedo purtroppo una soluzione immediata». ★

In apertura, Silvia Gallerano in *The St (La merda)*, di Cristian Ceresoli; in questa pagina, Lorenzo Piccolo in *Alma: a Human Voice (Vedi alla voce Alma)*, delle Nina's Drag Queens (foto: Valentina Bianchi).**



Matthew Lenton: un inglese innamorato della Scozia

Non è un nome sconosciuto in Italia: in aprile ha curato un adattamento di *1984* di Orwell per l'Ert, ma già Modena aveva ospitato nel 2011 il suo *Interiors* e, l'anno precedente, il regista aveva diretto l'Ecole des Maitres, realizzando con gli allievi lo spettacolo *Wonderland*. Matthew Lenton è un inglese "naturalizzato" scozzese: trasferitosi a Glasgow alla fine degli anni Novanta, la città gli apparve immediatamente assai "europea".

Lo ricorda in un articolo pubblicato nel marzo 2016 su *The Guardian* e significativamente intitolato *L'indipendenza scozzese? In teatro esiste da tempo*. Lenton sottolinea la benefica scia della scelta di Glasgow quale Capitale Europea della Cultura nel 1990: Peter Brook e Robert Lepage influenzarono un'intera generazione di teatranti. Si sviluppò un «Teatro Nazionale Scozzese i cui spettacoli erano concepiti per essere portati al pubblico di tutto lo Stato e non soltanto della capitale». E, d'altronde, «la Scozia è una nazione di artisti del teatro da Wick fino ai Borders». Qui il teatro è «polimorfo, democratico, quasi completamente svincolato dal sistema classista che definisce il teatro inglese. È internazionalista, capace di guardare all'esterno e interessato più al nuovo che ai reperti da museo».

Una consapevolezza acquisita vivendo a Glasgow, dove il regista ha altresì compreso «quanto poco la cultura scozzese sia celebrata in Inghilterra. In generale, essa è oggetto d'attenzione quando si esplicita in qualcosa che può essere identificato come uno stereotipo, mentre c'è ben scarso interesse verso la cultura scozzese contemporanea. Forse il nazionalismo peggiore è proprio questo - nazioni che mirano esclusivamente a importare cliché da altre nazioni».

Lenton, commentando il referendum per l'indipendenza, spiega come quello che ha mosso la Scozia non possa essere definito nazionalismo, bensì un modo per «affermare la fiducia nella propria cultura» e, a proposito dell'esistenza o meno di confini, riflette su come «essi non siano sempre una cosa negativa e non significhino sempre divisione». Lenton fa riferimento all'esperienza con la propria compagnia, *Vanishing Point*: «Quando collaboriamo con artisti di altri Paesi e di altre culture, i confini fra noi non ci rendono estranei l'uno all'altro. Ci rendono curiosi, rispettosi e orgogliosi di celebrare le nostre differenze così come le nostre somiglianze».

Laura Bevione



Pollicino, Giannino & Co. il mondo a misura di bambino

Teatro fra le Generazioni a Castelfiorentino, Giocateatro a Torino, Segnali a Milano e Maggio all'Infanzia a Bari: ecco tutte le migliori novità dai quattro festival primaverili rivolti agli spettatori più piccoli.

di Mario Bianchi



L'apressarsi della primavera, oltre che con il risveglio della natura, coincide sempre con l'arrivo dei festival e delle vetrine di teatro ragazzi, come Teatro fra le Generazioni a Castelfiorentino, Giocateatro a Torino, Segnali a Milano e Maggio all'Infanzia a Bari. Non potendo, per ragioni di spazio, approfondire in dettaglio tutte queste manifestazioni, ci è sembrato più opportuno, come del resto spesso facciamo, mettere in relazione le tematiche degli oltre cinquanta spettacoli visti, rispetto al tema dell'infanzia, indagandone, nel contempo, i più meritevoli a nostro avviso.

Spettacoli dedicati all'infanzia, almeno alla sua intima essenza, ne vediamo sempre meno, quasi che, per parlare ai bambini piccolissimi, il teatro italiano non sia forse ancora sufficientemente attrezzato, nonostante tutto. Ecco perché tra gli spettacoli visti risalta

Cattivini, l'ultima creazione di Valentino Dragano di Kosmocomico Teatro, un vero e proprio concerto dedicato ai piccolissimi che, in modo profondo ed esauriente, entra nel loro sguardo e nel loro cuore, racconta le diverse emozioni in loro suscitate dall'improvviso affacciarsi del mondo. Gioia, rabbia, felicità, si rincorrono a suon di musica, sono trasmesse non solo al pubblico di riferimento, ma anche a noi adulti, che da tempo di quelle autentiche emozioni, spesso sovvertitrici, abbiamo scordato la più profonda essenza.

A Torino ci è piaciuto molto **Giannino e la pietra nella minestra**, nel quale due artisti di diversa generazione e provenienza, il veterano Guido Castiglia – pregevole narratore di Nonsoloteatro – e il più giovane Beppe Rizzo di Oltreilponte – valente musicista burattinaio – unitisi quasi per gioco, narrano una bella storia di formazione. Scambiandosi le parole con ironia e felicità, accompagnati dalla

fedele fisarmonica di Rizzo. I due artisti raccontano la storia dell'irruento Giannino che viene, suo malgrado, mandato dai nonni in campagna, partendo dalla grande città dove vive con i genitori. Attraverso la proverbiale e sapiente pazienza dei nonni, verrà impartita al ragazzo una sonora lezione di civiltà, e Giannino se ne ritornerà in città, ancora forse un poco capriccioso, ma senz'altro più maturo, più consapevole delle proprie capacità. Ritornare all'infanzia per capire meglio chi siamo, è il tema di un altro racconto di formazione, **La regina delle nevi-battaglia finale** scritto da Michelangelo Campanale – a cui si deve la bellissima cornice visiva – e Renzo Boldrini per Giallo Mare, dove, ripercorrendo la famosa fiaba, una giovane donna alle soglie delle nozze supera le prove disseminate nella stanza in cui, bambina, era stata felice, grazie agli insegnamenti della nonna, diventando finalmente adulta.

Nonni, bimbi e altri eroi

Curiosamente, nel nostro peregrinare tra festival, abbiamo visto tre spettacoli che mettono in relazione, in modo poetico, l'infanzia con la vecchiaia, due dei quali hanno come perno la famosa fiaba di Pollicino: **Pulgarcito** degli spagnoli Teatro Paraíso e **Pollicino** della Compagnia italiana Eco di Fondo. Perché infanzia e vecchiaia, insieme? Perché in effetti, se ben ci pensiamo, Pollicino e i suoi fratelli vengono abbandonati nel bosco, allo stesso modo con cui spesso gli anziani sono abbandonati negli ospizi dai loro congiunti. Bambini e vecchi, dunque, spesso emarginati dalla società.

In **Pulgarcito**, la vicenda del minuscolo bambino che guida i suoi fratelli, indomito, alla conquista del tesoro dell'Orco, è narrata attraverso la relazione di un figlio con un padre. Il figlio, in contatto telefonico con sua moglie, ha deciso che l'indomani porterà il padre all'ospizio. La valigia con le sue cose è già pronta, e il padre, come un bambino, prima di dormire vuole ascoltare una fiaba, **Pollicino**, la stessa che raccontava lui al figlio tantissimi anni prima. Il figlio lo accontenta. E da questo momento il loro rapporto si innesta con la narrazione della storia, attraverso una serie di invenzioni teatrali in intima e, nel medesimo tempo, divertente connessione. Alla fine il padre si addormenterà e il figlio, inevitabilmente, gli preparerà tutto l'occorrente per andare in ospizio, senza dimenticarsi però di mettergli nella giacca un pezzo di pane, da sbriciolare, all'occorrenza, segnando così il cammino per ritornare a casa.

Anche nella divertente versione di **Pollicino** di Eco di Fondo, il protagonista è ancora un anziano, lo stesso Pollicino, diventato uno scorbutico e invadente vecchio, così vecchio, da non poter essere più gestito. Il Nostro soggiorna vicino alla casa dove vivono il figlio boscaiolo, la moglie e persino un nipotino, Frugolo, che narra fuori campo la storia. La messinscena della fiaba offre alla compagnia la possibilità di parlare attraverso occhi infantili dei diversi aspetti della vita.

In **Oggi, fuga a 4 mani per nonna e bambino**, è ancora il rapporto tra infanzia e vec-

chiaia che interessa alla Compagnia, formata da Annalisa Arione e Dario De Falco. I due attori impersonano Marco, un giovane bravissimo pianista, e Lina, una vecchia, signora, fuggita dall'ospizio. Sono amici da tempo e sul palco rivivono la storia del loro primo incontro, quando lui era un bambino di sette anni, anche lui fuggito di casa, e lei una vecchia, meno vecchia. La coppia disegna, attraverso pochi gesti, spesso disegnati nell'aria, un racconto composto da parole lievi e leggere, che da sole bastano ai bambini per immergerli completamente in una storia tenera di amicizia e di vicendevole comprensione.

Ritroviamo invece l'infanzia, come età mitica, ne **La guerra dei bottoni** di Tib Teatro, tratto dal famoso romanzo dello scrittore francese Louis Pergaud, regia di Pino Di Bello, che immerge i piccoli spettatori in una contesa tra bande rivali, ambientata in un tempo in cui ancora si poteva giocare tra boschi incontaminati, scoprendo, insieme con i compagni di gioco, le passioni, i dolori e le gioie della vita. Tra gli spettacoli visti, abbiamo molto amato **Il piccolo clown**, di Teatro Carta e aria-Teatro, protagonisti il piccolo Nicolò e suo padre Klaus Saccardo. Una storia semplice e piena di poesia, nella quale, un giorno, qua-

si per caso, un clown bambino, ma davvero bambino, casca da un treno in un campo dove viene ritrovato da un contadino, col quale costruisce una profonda, incredibile amicizia, resa in scena con giochi circensi e sguardi di intesa.

Terminiamo il nostro percorso con uno dei pochi spettacoli a cui abbiamo assistito, concepiti per piccolissimi spettatori, **Concerto fragile 2** dove Sara Bevilacqua e Alessandra Manti, nello stile riconoscibilissimo di Antonio Catalano, compongono una creazione piccola piccola e lieve, un vero e proprio minuscolo concerto, che mette in scena la relazione tra gli oggetti di uso quotidiano e i suoni della natura. Da un sipario bianco miracoloso sbucano oggetti, suoni che nascono dalla natura, rumori che si trasformano in delicate armonie di vento, di pioggia, di stelle, di neve, di fuoco, di ali che frullano, evocando il ponte fragile tra il suono e la musica. E qui l'infanzia, attraverso lo stupore e la meraviglia, diventa veramente la regina dello sguardo teatrale. ★

In apertura, una scena di **Piccolo clown**; in questa pagina, Valentino Dragano in **Cattivini** (foto: Alessia Bussini).



L'umanità in viaggio passa per le Colline Torinesi

Migrazioni di massa, fughe individuali, partenze per Marte, tra drammi reali e fantasmi dell'inconscio. È l'attualità la grande protagonista degli spettacoli presenti al festival torinese, che inaugura quest'anno una collaborazione con la Fondazione Tpe.



EMPIRE, ideazione, testo e regia di Milo Rau. Testo e interpretazione di Ramo Ali, Akillas Karazissis, Rami Khalaf, Maia Morgenstern. Scene e costumi di Anton Lukas. Musiche di Eleni Karaindrou. Prod. International Institute of Political Murder, Berlino-Colonia-Zurigo. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

Il Tigri e il Danubio. Due fiumi, culle di civiltà e confini naturali, accomunano i destini di quattro profughi, due europei e due mediorientali, in fuga da persecuzioni politiche e razziali, dalla guerra e dalle conseguenti devastazioni, umane ed economiche. Hanno in comune anche la professione: sono attori. Volti belli e intensi, notevoli doti affabulatorie nel raccontare, con un avvincente mix di *pathos* e di distacco, le rocambolesche vicissitudini esistenziali che li hanno condotti lontano dalla patria e dalle famiglie. Ramo Ali, siriano di etnia curda, ha assaggiato la prigione a Palmira prima di approdare in Germania. Anche Rami Khalaf è siriano, ma arabo: nel suo esilio francese passa le notti su un sito che raccoglie migliaia di foto di prigionieri torturati e

uccisi nella speranza (o forse no) di trovare il fratello scomparso. Con le famiglie pochi contatti, brevi telefonate che annunciano la morte di un padre o di una madre, troppo lontani per un estremo saluto. Akillas Karazissis, greco con famiglia originaria di Odessa, ha lasciato il suo Paese durante la dittatura dei colonnelli. Maia Morgenstern, figlia di ebrei tedeschi comunisti fuggiti dalla Germania, ha vissuto sotto il regime di Ceausescu: l'esilio per lei è questione di razza, ma anche di lontananze lavorative come gli interminabili periodi trascorsi sul set con Anghelopoulos (*Lo sguardo di Ulisse*) con sensi di colpa verso l'anziano padre e i figli, mentre il marito si consola con un'altra. Su queste quattro persone Milo Rau ha costruito *Empire* che, dopo un passaggio a Contemporanea di Prato nel 2017, è stato lo spettacolo *clou* della 23a edizione del Festival delle Colline Torinesi. La condizione di profughi dei protagonisti copre gli ultimi cinquant'anni di storia europea e mediorientale in forma di struggente confessione a quattro voci davanti a una telecamera, che

ne riprende i volti in primissimo piano proiettandoli su un grande schermo, mentre sono seduti in un tinello iperrealistico, quel che resta di un edificio semi-distrutto. Confezione ineccepibile e stilemi ricorrenti nel lavoro dell'artista svizzero (taglio documentaristico, proiezioni, cortocircuito tra forma "fredda" e contenuto "caldo") per un teatro politico, di cui oggi c'è bisogno più che mai. Rimane, però, la sensazione di fondo di una certa furbizia compositiva, a partire dalla scelta di quattro protagonisti che più ricchi di *glamour* non si può. *Claudia Cannella*

CAUSA DI BEATIFICAZIONE, di Massimo Sgorbani. Adattamento e regia di Michele Di Mauro. Scene e luci di Lucio Diana. Con Matilde Vigna. Prod. Festival delle Colline Torinesi-Fondazione Tpe, Torino. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

Tre monologhi incarnati in altrettante figure femminili, compongono lo spettacolo che Michele Di Mauro ha immaginato come contemporanea partitura musicale e visiva. Le tre donne - una prostituta-ragazzina nel Kosovo, una donna-kamikaze palestinese e una suora mistica - sono ispirate a figure realmente esistite, le cui biografie sono state alterate da Massimo Sgorbani per trarne altrettanti ritratti esemplari di femminilità ribelle e violata, ovvero di maternità non ortodossa. La scrittura armonica e metaforica del drammaturgo viene tradotta in un apparato scenico composito, in cui il video dialoga con la musica, gli oggetti - scarpe, bambolotti, una pelliccia, un abito da sposa - e la presenza fisica dell'eclettica e mirabile Matilde Vigna e di Giulio Maria Cavallini, "servo di scena" ma anche incarnazione di quel maschile invocato e nondimeno privato della parola. E sulla presenza/assenza in scena dell'interprete gioca la regia, che - in particolare nel secondo canto, incentrato sulla kamikaze palestinese - assegna gran parte del monologo al volto pesantemente truccato di Matilde, in primo piano sullo schermo nella parte alta della scatola scenica. Si crea così una dinamica percettiva che mira ad avvicinare, e poi repentinamente allontanare, lo spettatore dalle vicende umane messe in

scena: si cerca sì l'empatia ma, allo stesso tempo, si richiede la lucidità nel valutare ruoli sociali preordinati in cui ancora la donna è intrappolata. La ragazza ingenua, la moglie/madre, la religiosa obbediente: tre differenti e rassicuranti stereotipi cui le donne tratteggiate da Sgorbani si ribellano, facendosi portatrici anche di una modalità di vivere l'amore che, al romanticismo, sostituisce il consapevole masochismo; all'unione e alla compenetrazione, la perdita e la mutilazione; all'eros, la morte. Tre donne, un unico corpo e un'unica voce, quelli mutevoli e policromi di Matilde Vigna, che aderisce appieno al disegno registico, accordando gesti e intonazioni alla serrata partitura musicale. *Laura Bevione*

PLATONOV, da Anton Cechov. Adattamento di Lorenzo De Iacovo e Marco Lorenzi. Regia di Marco Lorenzi. Scene di Eleonora Diana. Costumi di Monica Di Pasqua. Luci di Giorgio Tedesco. Con Michele Sinisi, Stefano Braschi, Roberta Calia, Yuri D'agostino, Barbara Mazzi, Raffaele Musella, Rebecca Rossetti, Angelo Maria Tronca. Prod. Il Mulino di Amleto, Torino - Elsinor Centro di Produzione Teatrale, Milano - Festival delle Colline Torinesi-Tpe, Torino - La Corte Ospitale, Rubiera (Re). FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

IN TOURNÉE

La giovane compagnia Il Mulino d'Amleto, ha proposto *Platonov*, una delle prime opere di Anton Cechov, riadattata in modo disincantato, tra commedia e tragedia sempre imminente. L'azione, come spesso accade nelle opere di Cechov, si svolge nella profonda provincia della campagna russa, in una tenuta che ha conosciuto tempi migliori. Qui, chiamato dalla padrona, la proprietaria terriera Anna Petrovna, passa le vuote serate il maestro elementare Platonov, del quale sono innamorate sia la padrona di casa, sia Sofja, moglie del figliastro di Anna, sia una delle sue colleghe insegnanti. Personaggi in cerca di amore, di certezze, disillusi dalla vita, i cui sentimenti sono dettati unicamente da interessi. Solo Platonov sembra reggere alla solitudine, saltando di fiore in fiore, pur cosciente della inconsistenza che lo circonda e della sua stessa insostenibile incapacità di amare. Gli attori attendono il pubblico seduti tutti di lato, il diaframma tra pubblico e scena è annullato dai continui rimandi e ammiccamenti al tecnico e al pubblico. Ma, soprattutto, platea e scena sono uniti dall'occhio dello spettatore che abbraccia anche le controcene riportate su uno schermo. Una struttura semovente di legno e vetro serve a definire gli spazi. Nella prima parte troneggia un grande tavolo, dove Michele Sinisi disegna in modo convincente il protagonista, contornato da tutto l'ottimo cast. Un compendio dove possiamo rivedere le il-

lusioni di Lyuba del *Giardino*, le possibilità di riscatto di *Zio Vania*, la volontà di fuggire da un mondo sempre uguale delle *Tre sorelle* e dove, persino, a un certo punto, un gabbiano cade sulla scena. Ma, soprattutto, ci vediamo riflessi nella ricerca di una felicità irraggiungibile. *Mario Bianchi*

LATE NIGHT, drammaturgia di Blitz Theatre Group e Angelos Skassilas. Regia di Blitz Theatre Group. Coreografia di Yannis Nikolaidis. Scene di Efi Barba. Costumi di Vassilia Rozana. Luci di Tasos Palaoroutas. Con Maria Filini, Yannis Nikolaidis, Angeliki Papoulia, Christos Passalis, Ioanna Rabaiouni, Serafeim Radis. Prod. Onassis Cultural Center, Atene - Blitz Theatre Group, Atene - La Filature-Scène Nationale de Mulhouse (Fr). FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO - NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Quella che un tempo fu, forse, una sala da ballo, ora circondata da rovine e abitata da sedie sbilenche, un televisore, un ventilatore e un microfono. Tre coppie in abito elegante ballano con maldestra inquietudine un valzer dopo l'altro e, a tratti, si avvicinano al microfono: mormorano qualcosa, vorrebbero dire ma preferiscono lasciare la parola a un altro, ricordano un passato non remoto. Cadono frammenti di muro e l'elettricità funziona a momenti. Si avvertono esplosioni lontane e si improvvisano estemporanei giochi di abilità. Le principali città europee ridotte a macerie da una guerra che ha sconvolto il continente; le "lunghe marce" alla ricerca di un luogo sicuro; la presa di coscienza delle esiziali illusioni da cui ci si è lasciati ammaliare; il rammarico - distante e privo di *pathos* - per l'amore perduto o non vissuto. Con crescente disperazione i sei interpreti danzano sulle macerie di un'Europa che ha dimenticato troppo velocemente il proprio passato e, con essa, attendono con impaurita ansia la morte. La compagnia greca allestisce uno spettacolo fortemente metaforico e che, nondimeno, suona sinistramente reale allorché si allude alla cecità, ovvero alla leggerezza con la quale si compiono scelte politiche ed esistenziali dalle conseguenze apparentemente inattese eppure del tutto prevedibili. L'agonia di un intero continente spensieratamente auto-suicidatosi si concretizza in quei finali ignora suggeriti e sempre posticipati - la luce si spegne ma poi la musica ricomincia e con essa la danza che si fa più angosciata e intimamente forsennata, senza mai perdere però un'esteriore e dignitosa eleganza. La "tarda notte" dell'Europa è messa in scena con lucida disperazione dal Blitz Group che, scansando realismo e attualità, realizza uno stilizzato ritratto in movimento dell'Europa, senza accuse esplicite né consolatorie giustificazioni, bensì confidando nel

potere dell'arte di evocare emozioni che diventano moventi di domande e riflessioni sul proprio presente. *Laura Bevione*

VIENI SU MARTE, drammaturgia di Gabriele Paolocà. Regia e interpretazione di Michele Altamura e Gabriele Paolocà. Scene di Alessandro Ratti. Costumi di Lilian Indraccolo. Luci di Daniele Passeri. Prod. VicoQuartoMazzini, Terlizzi (Ba) - Gli Scarti, Beverino (Sp). FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO - ROMAEUROPA FESTIVAL.

IN TOURNÉE

Nel 2012 venne ideato il progetto Mars One, finalizzato ad arruolare futuri abitanti del pianeta rosso. I video delle auto-candidature - arrivati da ogni angolo del nostro pianeta - fungono da intervallo e filo rosso fra i differenti quadri che compongono lo spettacolo creato e interpretato da Michele Altamura e Gabriele Paolocà, e che esemplificano differenti necessità di partenza per un "altrove" che si ipotizza rassicurante e risolutivo. Ecco allora i due uomini incapaci di adeguarsi all'idea di una società multirazziale e che dunque aspirano a liberarsi dei "negri", ovvero l'insegnante precario che abbandona moglie e figlioletto inseguendo il miraggio di una cattedra di ruolo. Sipari immersi nell'attualità quotidiana, i cui personaggi corrono però il rischio di tramutarsi in macchiette stereotipate, mentre la cifra più autentica di Altamura e Paolocà è una lirica e struggente surrealtà. Ecco allora che i quadri più riusciti sono proprio quelli della seconda parte dello spettacolo: c'è, per esempio, l'attore ridotto a frugare nei cassonetti alla ricerca di copioni perduti e che vorrebbe allestire *Minetti* di



Thomas Bernhard e costruire un teatro su un cimitero su Marte. E ci sono un malinconico marziano e un concretissimo psicanalista, i cui incontri ricorrono all'interno dello spettacolo e lo concludono: nel finale l'uomo venuto dallo spazio, immergendosi nella letteratura, riscopre quell'umanità - vulnerabile eppure robustissima - che ci definisce. Altamura e Paolocà ricorrono a un apparato scenografico complesso e cangiante e si sottopongono a repentine e numerose metamorfosi, ma ciò che davvero colpisce è la capacità di tramutare in surreale poesia intuizioni non scontate sulla fragile natura umana. *Laura Bevione*

OH NO, SIMONE WEIL!, di e con Milena Costanzo. Prod. Olinda, Milano - Danae Festival, Milano - Festival delle Colline Torinesi-Fondazione Tpe, Torino. **FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO - DA VICINO NESSUNO È NORMALE, MILANO.**

Dopo Emily Dickinson e Anne Sexton, Milena Costanzo sceglie Simone Weil per concludere la propria *Trilogia della Ragione*, immaginando uno spettacolo articolato e con più interpreti. Non riuscendo a ottenere una produzione, l'artista è stata costretta a modificare il proprio progetto, allestendo un monologo nel quale narrare anche le proprie vicissitudini e cercando di individuarne un possibile collegamento con l'esistenza e il pensiero della filosofa. Peccato che la pur legittima insofferenza della Costanzo prevalga sulla necessaria lucidità, facendo sì che la prima parte dello spettacolo risulti piuttosto affastellata e fastidiosamente autoreferenziale. Gonna e camicia scure, un fazzoletto al collo, stivaletti e zaino ingombrante

da scout - il riferimento è ovviamente alla religiosità, in verità non ortodossa, della Weil - l'attrice, imbracciato un microfono, inanella vari luoghi comuni. Il coraggio del pubblico teatrale, il prevalere della burocrazia e della ruffianeria nel sistema dello spettacolo italiano, una "sfida" alle aspettative pre-confezionate degli spettatori... È evidente come questo istintivo e a tratti presuntuoso affastellarsi di pseudo-provocazioni abbia ben poco a che vedere con Simone Weil, che fa finalmente il proprio "ingresso" in scena nella seconda parte dello spettacolo, in cui la Costanzo recita brani tratti dall'ultima opera della filosofa, *L'ombra e la grazia*. E qui l'interprete riesce, con la voce e con semplici ma eloquenti coreografie, a regalare contemporanea compostità alle parole di Simone. Nella semi-oscurità, appoggiata al muro, distesa a terra, l'attrice sa raccontare l'arduo cammino percorso dalla Weil per imparare a tramutare in ricchezza fallimenti e fragilità individuali così da conquistare infine la "grazia". Dispiace, però, che nella prima parte del suo spettacolo, così frammentata e "arrabbiata", Milena Costanzo paia incamminarsi nella direzione opposta. *Laura Bevione*

SUMMERLESS, scritto e diretto da Amir Reza Koohestani. Scene di Shahryar Hatami. Costumi di Shima Mirhamidi. Musiche di Ankido Darash. Con Mona Ahmadi, Saeid Changizian, Leyli Rashidi. Prod. Mehr Theatre Group, Montreuil (Fr) e altri 10 partner internazionali. **FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.**

Amir Reza Koohestani, autore-regista iraniano, alle Colline Torinesi

torna con questo gioco drammaturgico a tre, conducendoci nell'Iran contraddittorio di oggi. Fra segni di cambiamento (la cancellazione delle scritte di propaganda anni Ottanta) difficoltà economiche fronteggiate con rassegnazione (la cronica "mancanza di fondi" da cui è afflitto l'istituto scolastico in cui si svolge la storia) e l'aria di scarsa libertà, in un Paese che comunque si è mosso, alla sua maniera, verso la modernità e verso una prudente occidentalizzazione. Qui, tra queste donne sempre attente a non scoprirsi il capo, con una situazione di coppia precaria (marito e moglie si sono lasciati, ma lei è rimasta, di nuovo, incinta di lui), vissuta con avvertibile disagio e forte imbarazzo, balena il fantasma di un caso di pedofilia. Il "lui" della storia, un pittore - unico uomo presente in una scuola dalla popolazione completamente femminile, assunto dalla moglie (direttrice dell'istituto) per dipingere i muri dell'edificio - è oggetto di un'infatuazione devastante e maniacale da parte di un'allieva di sette anni. Alla quale, però, l'uomo (anche insegnante di educazione artistica della scuola) avrebbe rivolto non meglio precisate, ma comunque ambigue, attenzioni. Il tutto è denunciato dagli altri genitori, e dalla giovanissima madre della bambina. Ma quando tutto sembra, faticosamente, avviarsi a una soluzione, e ci convinciamo che l'uomo è innocente, arriva l'intervento scioccante in video della bambina. Lo spettacolo è interpretato con uno stile realistico, di taglio cinematografico. L'interprete maschile crea un personaggio più compiuto e sfaccettato di quello delle due compagne di scena e ci fa pensare soprattutto all'effetto scandaloso che deve avere nel contesto iraniano, dove tuttora si proibiscono gli schermi all'aperto per vedere i mondiali di calcio perché potrebbero mettere fianco a fianco uomini e donne. Ma, a livello più sottile, lo spettacolo - pur in un dialogo anche troppo prolungato e verboso - evoca inquietudini perturbanti anche a noi occidentali. *Francesco Tei*

In apertura, *Empire*; nella pagina precedente, *Late night* (foto: Vassilis Makris); in questa pagina *Summerless* (foto: Luc Vlemnickx)

Attori e non attori tra cuore e tenebra

CUORE/TENEBRA, adattamento di Gabriele Vacis e Angelo De Matteis. Regia di Gabriele Vacis. Scene e luci di Roberto Tarasco. Con Jurij Ferrini, Elena Aimone, Paolo Bonato, Didie Caria, Carlo Cusanno, Giuseppe Fabris, Gloria Giacopini, Francesco Giorda, Gerald Mballé, Luca Nava, Simone Rosset, Alberto Rosso, Giuseppe Saccotelli, Elia Tapognani. Prod. Teatro Stabile di TORINO.

È lunghissima la locandina dello spettacolo che Gabriele Vacis ha costruito a partire anche dall'esperienza dell'Istituto di pratiche teatrali per la cura delle persona: ci sono le classi di sei istituti superiori, i "maestri" - da Lella Costa a Domenico Quirico, da Alessandro D'Avenia a Maurizio Ferraris - chiamati a introdurre la serata, collaborazioni, ringraziamenti e fonti, per un lavoro composito. Punto di partenza il libro *Cuore*: sul palco troneggia una cattedra cui è accomodato Jurij Ferrini-Maestro Perboni, sono raccontati episodi del "diario" scritto da De Amicis e compaiono alcuni suoi protagonisti - Garrone e Franti, Enrico e la Maestrina dalla penna rossa. Ma comportamenti, caratteri, debolezze e virtù diventano spunti per raccontare il presente e misurare la distanza, senza rimpianto né supponenza, rispetto alla società italiana di fine Ottocento tratteggiata dallo scrittore: ecco allora la secca e potente testimonianza di Alberto, finito al Centro di salute mentale di Settimo Torinese per lo stress accumulato al lavoro; il racconto di Gerald, rifugiato del Camerun. Non-attori accanto ad attori "veri" e a ragazzi, un'eterogeneità che è anche dei linguaggi: le proiezioni video delle interviste realizzate con alcuni studenti, l'uso inventivo di oggetti di scena, quali i libri lanciati contro un telo, ovvero la movimentazione di un grosso cuore trasparente; e poi la letteratura, De Amicis ma anche Conrad, che del "cuore" rappresenta, agli occhi di Vacis, la parte oscura. Un accumularsi di temi, immagini, pensieri, idioletti che stenta a trovare una solida organicità e in cui il "teatro" appare più debole della "realtà". *Laura Bevione*



Il Lear dei Marcido nella tela del ragno

LEAR, SCHIAVO D'AMORE, riscrittura del *Re Lear* di William Shakespeare di Marco Isidori. Regia di Marco Isidori. Scene e costumi di Daniela Dal Cin. Luci di Francesco Dell'Elba. Con Maria Luisa Abate, Paolo Oricco, Batty La Val, Francesca Rolli, Vittorio Berger, Eduardo Botto, Nevena Vujic', Marco Isidori. Prod. Teatro Stabile di Torino - Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, TORINO.

IN TOURNÉE

Il cigolio si fa sempre più stridente mentre l'imponente oggetto scenografico - naviglio/sottomarino transoceanico delimitato da due torrette squadrate di gusto fascista - rivela il proprio interno. Al centro, imprigionato in una sorta di gigantesca tela di ragno, Marco Isidori-Lear, in camicia e pantaloni, re borghese, uomo comune vittima della sua stessa brama di onestà. Il fastidioso rumore di fondo iniziale - che ritornerà anche nel finale - è esplicito segnale di un mondo che si sta sgretolando sotto i nostri piedi: fatalismo ammantato da un pessimismo che l'ironia acra e arguta di Isidori non fa che porre in maggior risalto, e che è anche motivo di fondo di questa disincantata, eppure poeticamente struggente, rilettura del *Lear*, insieme a quello complementare del doppio. Personaggi interpretati da un unico attore (Paolo Oricco è allo stesso tempo, come suggerito dall'abito bicolore, bianco e nero, Edmondo ed Edgardo) e altri sdoppiati in due (Osvaldo è incarnato simultaneamente da Francesca Rolli e Nevena Vujic'). E persino la pratica esigenza di attribuire più ruoli a uno stesso attore (Maria Luisa Abate è Gonerilla ma anche Gloucester, mentre Valentina Battistone è Regana e, avvolta in una tuta da felino, il Matto) acquista esplicita pregnanza. Una duplicità, un'attitudine alla recita che è abito quotidianamente indossato dai personaggi shakespeariani. Una doppiezza che - ci dice in un breve intermezzo l'intera compagnia tramutatasi in coro compatto - è richiesta oggi anche all'attore, a chi pare costretto a rinunciare a "passionalità", "artigianalità" e finanche "giocosità" per poter conti-

nuare a praticare la propria vocazione. Ma i Marcido coltivano con orgoglio la propria "onestà" e lo dimostrano proprio in questo spettacolo che costringe gli attori a rapidissimi cambi di abito, a spostamenti anche arditissimi su e giù per la scenografia - contrappuntata da vari obli e ponti/terrazze - a una dizione rigorosamente anti-naturalistica che costruisce un mondo apparentemente "altro" eppure lucido specchio della contemporaneità. *Laura Bevione*

Gli improbabili supereroi della porta accanto

SUPER!, testo e regia di Mauro Parrinello e Simone Schinocca. Scene di Sara Brigatti, Elena Bougou, Maria Mineo. Costumi di Agostino Porchietto. Luci di Iro Suraci. Musiche di Maurizio Lobina. Con Valentina Aicardi, Andrea Fazzari, Mauro Parrinello, Marco Taddei. Prod. Tedacà, TORINO - Compagnia Dei Demoni, TORINO - Teatro delle Tosse-Fondazione Luzzati, GENOVA.

IN TOURNÉE

Ma il nostro mondo ha davvero bisogno di supereroi? E se la risposta fosse affermativa, quali superpoteri dovrebbero possedere? Siamo a Genova, metropoli immaginaria, crasi tra Genova e Torino. Un vulcano ancora attivo minaccia di seppellire tutto, mentre una banca sta per scomparire i risparmi di tante famiglie e alcuni bizzarri personaggi si apprestano a superare la parte pratica dell'esame per ottenere il patentino di supereroi... Parrinello e Schinocca si interrogano sulle fragilità della contemporaneità, optando per una colorata e fantasiosa leggerezza e ricorrendo all'immaginario e agli stilemi propri dei fumetti Marvel. Ecco, allora, le "strisce" colorate proiettate sulla parte alta del palcoscenico; oppure i costumi dei supereroi, surreale parodia di quelli di Superman o dell'Uomo Ragno. Ma, a differenza delle portentose creature della Marvel, qui i supereroi vantano qualità decisamente improbabili: il figlio di papà caduto in disgrazia, Biagio, riesce a comunicare con gli insetti, l'immigrato Felipe è l'unico a saper controllare un cuscino magico, mentre la "sfigata" Coffee Girl di-



TORINO

Da mito a uomo di carne e sangue il *Don Giovanni* di Binasco

DON GIOVANNI, di Molière. Regia di Valerio Binasco. Scene di Guido Fiorato. Costumi di Sandra Cardini. Luci di Pasquale Mari. Musiche di Arturo Anecchino. Con Vittorio Camarota, Fabrizio Contri, Marta Cortellazzo Wiel, Lucio De Francesco, Giordana Faggiano, Elena Gigliotti, Gianluca Gobbi, Nicola Pannelli, Fulvio Pepe, Sergio Romano. Prod. Teatro Stabile di TORINO.

Non semplicemente un personaggio letterario quanto un mito, ovvero filosofica epitome di dubbi esistenziali: secoli di critica letteraria paiono avere sottratto carnalità al seduttore seriale, paradigma di riflessioni non sempre a lui realmente riconducibili. Ecco, allora, che Valerio Binasco, mettendo in scena il dramma di Molière - ma con il sipario iniziale, tratto da Tirso de Molina e ispirato al teatro d'ombra - sceglie di portare sul palcoscenico un Don Giovanni di carne e sudore, spietato e umorale, devoto alle proprie pulsioni e istintivamente egocentrico. Un seduttore compulsivo per nulla seducente, anzi corpulento e quasi brutale, trasandato e dai modi tutt'altro che aristocratici, che Gianluca Gobbi incarna con convincente implacabilità. Ed è proprio questa sua istintuale carnalità che affascina le donne, la novizia Elvira come le popolane Charlotte e Maturina, vinte dall'irresistibile dominio dei sensi.

Binasco costruisce una realtà decadente - la parete scrostata di un palazzo nobiliare, ovvero la brandina su cui dorme il protagonista - in cui la speculazione filosofica pare oziosa e non pregnante agli occhi tanto degli avventori del bar in cui lavora Charlotte - il regista inserisce, come è nella sua peculiare cifra stilistica, attualizzazioni che introducono una nota di surreale ironia - quanto dei nobili fratelli di Donna Elvira.

A dominare sono le pulsioni primarie, per soddisfare le quali nessuno scrupolo è ammesso: se, dunque, Don Giovanni si rivela un vero e proprio delinquente, mascalzone niente affatto amabile, anzi cinicamente ferino, non appaiono eticamente migliori né le sue vittime - Elvira lesta ad abdicare alla propria vocazione religiosa, Charlotte a dare il benservito al promesso sposo - né i suoi nemici, compreso quel Commendatore che, più che emissario del divino, pare autore di una vendetta tutta umana. E che dire di Sganarello: la regia fa pronunciare più volte all'agile Sergio Romano, urlandola, la celebre battuta finale, a suggellare uno spettacolo intriso di ben scarsa fiducia in un'umanità incapace di esplorare la propria interiorità, andando al di là dell'istinto e della brama di denaro e di possesso. *Laura Bevione*

stribuisce il caffè estratto dal suo orecchio... E tuttavia i tre, aiutati da un robot "ribelle", compiono un'impresa che tanti benefici porta agli abitanti di Genino, in primo luogo restituendo loro la fiducia in se stessi. Una favola divertita e blandamente ironica - benché non manchino citazioni dotte, da Shakespeare a Brecht - che mira a tratteggiare i contorni dei veri "eroi" del nostro tempo (le stagiste sfruttate come cameriere, gli emigrati costantemente umiliati) e a stimolare la fiducia in quanto di buono alberga nell'animo di ciascuno. Certo, c'è una sovrabbondanza di situazioni e di personaggi (più di quaranta, un vero *tour de force* per i quattro forzatamente eclettici interpreti) e a tratti la costruzione drammaturgica vacilla pericolosamente, eppure la freschezza e la sincera passione della compagnia riescono a coinvolgere, divertire e far pensare. *Laura Bevione*

Calvino incontra Buzzati le due facce del fantastico

LE COSMICOMICHE/LA BOUTIQUE DEL MISTERO, di Italo Calvino e Dino Buzzati. Regia di Lorenzo Loris. Scene di Daniela Gardinazzi. Costumi di Nicoletta Ceccolini. Luci di Alessandro Tinelli. Musiche di Ariel Bertoldo. Con Paolo Bessegato e Pietro Bontempo. Prod. Teatro Out Off, MILANO.

Lorenzo Loris continua la sua stimolante esplorazione nel vasto continente della letteratura italiana novecen-

tesca: prima Testori, poi Gadda, Pasolini, Calvino. Oggi ancora Calvino a confronto con Buzzati: due modi, agli antipodi, di usare il fantastico. Calvino è surreale, sorprende, sconcerta, inquieta. Buzzati è più concreto, sembra volare basso, parte dalla realtà che vede, ma poi la getta in assurdi grovigli narrativi. Direi che Calvino batte Buzzati nel farci sognare, Buzzati batte Calvino nel trasformare i sogni in incubi. Come ne *La ragazza che precipita*: una suicida si getta nel vuoto dall'alto di un grattacielo e di piano in piano registra le reazioni della gente che la vede precipitare. Consigli deliranti in una situazione che dopo pochi secondi si conclude con uno schianto mortale. Tra i quattro racconti, due di Calvino, due di Buzzati, Loris ha introdotto un intermezzo: i due attori (ottimi, Paolo Bessegato e Pietro Bontempo, quest'ultimo ogni tanto sopra le righe) diventano i due autori, si mettono uno di fronte all'altro, leggendo brani autobiografici, frammenti di lettere. È una buona idea che rende più vivo il confronto. *Fausto Malcovati*

Pedagogia e marketing, Benjamin vs Peppina Pig

MALEDUCAZIONE TRANSIBERIANA, testo e regia di Davide Carnevali. Costumi di Simona Dondoni. Luci di Silvia Giulia Amendola. Con Fabrizio Martorelli, Silvia Giulia Mendola, Alberto Onofrietti. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

IN TOURNÉE

Quanto possono essere diseducativi i più noti cartoni animati per bambini? Con *Maleducazione transiberiana* Davide Carnevali si diverte a smontare i meccanismi dei prodotti televisivi dedicati all'infanzia, scandagliando le più assurde e manipolatorie facce della società della comunicazione. Nella sua prima regia, e nel suo primo spettacolo "comico", il drammaturgo affronta quello che appare come un vero e proprio oggetto d'indagine: è il rapporto tra pedagogia e *marketing*, ovvero la difficoltà di crescere un figlio nel modo giusto, difendendolo (forse) dai sistemi della comunicazione e del mercato. Quali scelte fare, e lasciare liberi di fare? A partire da *Generentola* passando per i pensieri di Walter Benjamin e Bertolt Brecht, la drammaturgia di Carnevali si compone di scene che potrebbero essere anche autonome: non è un caso che l'episodio di Peppina Pig, cucito sul bravo Fabrizio Martorelli, si sia visto girare anche in modo autonomo, in un efficace ed esilarante frammento di circa quindici minuti. Peppina, la dolce porcellotta che invade scaffali di *merchandising* per bambini, non è altro che un sottoprodotto culturale nato per generare profitto: questo cerca di spiegare un padre alla figliola di quattro anni, con tanto di gesso e lavagna, riportando Peppina da idolo dell'infanzia alla sua natura suina. Il ragionamento attinge nientemeno che dalla teoria del plusvalore di Marx: è questo uno degli esempi di commistione di linguaggio alto e basso che connota lo spettacolo, che mescola citazioni politico-poetico-filosofiche e cultura pop. Ma ci sono anche i due fuoriclasse Holly e Benji, che si sentono dopo anni di distanza in una lunga telefonata intercontinentale: si raccontano le derive delle loro vite da quando hanno lasciato il successo della televisione e del campo da calcio, tra crisi economiche e personali. In un linguaggio diretto e apparentemente semplice si insinuano riferimenti colti e provocazioni. Il ragionamento si fa strutturale e mette a nudo debolezze e sbagli del mondo adulto. Con la sfacciataggine che si addice alla più raffinata delle maleducazioni. *Francesca Serrazanetti*

Nettles, drammaturgia per spettatore solo

NETTLES, di Cristina Galbiati e Ilija Loginbühl. Dramaturg Simona Gonella. Scene di F.M. Scenografie srl. Prod. Trickster-p, BELLINZONA - LuganoloScena, LUGANO.

Ha origine da un episodio autobiografico, legato all'ortica (*nettle*, in inglese), l'ultimo lavoro della compagnia svizzera Trickster-p, visto alla Triennale dell'Arte di Milano. Di qui, il titolo, *Nettles*, al plurale per universalizzare l'esperienza. Già, perché scopo dell'opera è quello di stimolare i ricordi e le riflessioni dello spettatore, a partire da un pugno di suggestioni. Non ha, *Nettles*, una struttura "chiusa", drammatica secondo le regole classiche, con tanto di personaggi, azioni e interpreti, ma è un insieme aperto di "stazioni", stanze buie entro le quali lo spettatore è chiamato a vagare, in completa solitudine. Ecco, allora, evocati dalla voce in cuffia, col conforto di alcuni oggetti - uno specchio, un modellino, scarpe, un letto, abiti, sedie, un orologio, un cellulare, occhiali, una stilografica - il resoconto del timore infantile di cadere dal seggiolino di una funivia, il ricordo di un cane annegato, dei cervi volanti trafitti da uno spillo, del padre morto. Siamo, dunque, oltre il teatro: se in altri lavori della compagnia svizzera, dalla struttura per certi versi simile, come in *h.g.*, rimaneva un plot, una concatenazione tra le stanze, finalizzata all'agnizione, qui tutto è azzerato, non c'è nessun mistero da svelare, tutto è demandato alla memoria e alla capacità percettiva dello spettatore. È un grado neutro di espressione, la compagnia si limita a moltiplicare immagini di vita e di morte, è dentro la psiche dello spettatore che il "montaggio", e quindi l'eventuale conflitto, deve accadere. La sfida, indubbiamente, è interessante perché, come in molto teatro contemporaneo, mette al centro lo spettatore. Lo responsabilizza, affidandogli il compito di tessere le fila della drammaturgia. È proprio dal suo grado di coinvolgimento, dall'investimento creativo, persino dallo stato d'animo, che dipende il successo o meno dell'esperienza. Con buona pace della critica. *Roberto Rizzente*



Le cosmicomiche
(foto: Dorkin)

L'epopea western da mito a farsa

PURSUIT OF HAPPINESS, scritto e diretto da Pavol Liska e Kelly Cooper. Costumi di Katarina Škaper. Luci di Luka Curk. Con En-Knap Group (Luke Thomas Dunne, Ida Hellsten, Bence Mezei, Lada Petrovski Ternovšek, Jeffrey Schoenaers, Ana Štefanec). Prod. En-Knap, LEUVEN (Belgio).

Uno dei miti più radicati nella cultura statunitense, si sa, è quello della frontiera. Per la celebrazione del valore individuale, umano, contro la natura, l'altro, in cerca di una pronta realizzazione, che sfocia inevitabilmente nella ricerca dell'oro, l'epopea western incarna la quintessenza del sogno americano. Partire da qui per criticare - come già è accaduto nel cinema, e mai a teatro - i contenuti di quel sogno, destrutturando le strutture del genere, è la scommessa, interessantissima, del gruppo newyorkese Nature Theater of Oklahoma, insieme alla compagnia slovena di danza contemporanea En-Knap Group, ospiti alla Triennale Teatro dell'Arte di Milano. E l'esperimento, per un po', funziona: la de-mitizzazione dell'eroe (la benda, i denti mancanti, il bacio omosessuale tra cowboy), la de-funzionalizzazione dell'azione (le scazzottate a vuoto) e della parola (i *nonsense* ripetuti), mentre la colonna sonora, brechtianamente, continua a evocare una tensione che non sussiste, fanno a pezzi, letteralmente, la genealogia del western, mostrando tutti i limiti dell'ideologia che ne è alla base, quindi del successo e della felicità a tutti i costi. Ben presto, tuttavia, con la salita in proscenio del narratore-barista, qualcosa s'incepisce. Se, tutto sommato, ha un senso la traslitterazione al film di guerra - due facce dello stesso immaginario, gli *yankee* contro gli altri, in questo caso gli iracheni, per affermare se stessi - molto meno riuscita è la forzata stereotipizzazione di questo scontro. Narrato in prima persona, detto, più che mostrato, non fa che accumulare i segni del consumismo - la Red Bull, i droni assassini - e decomprimere in *burlesque* la forza primaria e rattenuta della danza, scivolando inesorabilmente verso il demenziale.

L'equilibrio, prima miracoloso, fra elementi tanto eterogenei, si spezza e la denuncia di un modo di essere, prima sottesa all'azione, finisce con l'emergere sovrana, retorica e scontata. Preso tra due fuochi, lo spettatore è sconcertato e assiste, impotente, al lento rovinio di un'opera dalle interessantissime premesse.

Roberto Rizzente

Paolo Rossi a Versailles fra Molière e George Best

IL RE ANARCHICO E I FUORILEGGE DI VERSAILLES, da Molière a George Best, scritto e diretto da Paolo Rossi. Con Paolo Rossi, Lucia Vasini, Renato Avallone, Marianna Folli, Marta Pistocchi, Dimitris Kotsiouras, Marco Ripoldi, Roberto Romagnoli, Chiara Tomei. Prod. Tieffe Teatro, MILANO.

IN TOURNÉE

Una compagnia in attesa di partire per una importante recita a Versailles e un capocomico che sottopone ai provini gli attori da selezionare, facendo loro interpretare brani di Molière, tra cui un moderno *Don Giovanni*. Il capocomico è Paolo Rossi che, affiancato da Lucia Vasini e da una giovane compagnia, torna in scena per raccontare la precaria vita degli attori, sempre in cerca di un ingaggio. Tra battute sulla situazione politica italiana, canzoni e musiche eseguite dal vivo, Paolo Rossi tiene le fila di un testo da lui scritto e diretto, in omaggio alla vita dei comici di ieri e di oggi, sempre in contrasto con il potere costituito. A volte improvvisa, spiazzando volutamente i suoi compagni, così da mettere in luce le loro doti di attori, cantanti e musicisti, pronti a completare il testo, così da proporlo di nuovo ogni sera, come vuole la tradizione dei canovacci della Commedia dell'Arte. Infatti, partendo da Molière, si arriva al calciatore nordirlandese George Best, considerato uno dei migliori di tutti i tempi, e soprattutto ritenuto un abile improvvisatore, di cui Paolo Rossi porta la maglia. Lo spettacolo è la quarta e ultima tappa del lavoro di indagine di Paolo Rossi intorno a Molière, cominciato con *Stasera si recita Molière* e proseguito con due versioni di *Molière. La recita di Versailles*. Albarosa Camaldo



MILANO

Marionette da Sogno: c'è Shakespeare nella nuova vita della Carlo Colla & Figli

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE, di William Shakespeare. Riduzione e adattamento per marionette di Eugenio Monti Colla. Regia di Franco Citterio e Giovanni Schiavolin. Scene e luci di Franco Citterio. Costumi di Eugenio Monti Colla e Cecilia Di Marco. Musiche di Danilo Lorenzini. Con la Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli. Prod. Associazione Grupporiani, MILANO.

Fa un certo effetto sapere che, al momento degli applausi, non vedremo più Eugenio Monti Colla, inginocchiato in tuta da lavoro tra i suoi compagni. Ma è anche bello constatare, mentre lo spettacolo ha luogo, quanta solidità, esperienza, arte e artigianato Eugenio ha lasciato in eredità ai suoi "ragazzi". Che lo salutano, alla fine, con uno sguardo pudico rivolto verso il cielo.

Dopo *La tempesta* nella versione in napoletano di Eduardo de Filippo e un *Macbeth* ricavato dall'opera verdiana, la compagnia aveva deciso di cimentarsi nuovamente con un'opera di Shakespeare, che sarebbe stata la nuova produzione a chiudere la stagione 2017-18 del Piccolo Teatro. Eugenio, prima dell'improvvisa scomparsa lo scorso novembre, aveva fatto in tempo a preparare la riduzione e l'adattamento per marionette, ultimo lascito a un gruppo di lavoro, che ha saputo subito onorare la memoria del suo mentore con uno spettacolo di grande intelligenza, bellezza e divertita creatività. Non facile, considerato che tante storie e personaggi si mescolano in questa misteriosa commedia, tutti spariati dalla magia che trasforma la realtà in finzione e viceversa: due coppie di giovani cortigiani viziati messi a dura prova da un sortilegio, i litigi degli dèi Oberon e Titania, fate e folletti pasticcioni, rozzi artigiani vittime di folli metamorfosi. E su tutto, a far da cornice, i preparativi per le nozze di Teseo, duca di Atene, e Ippolita, regina delle amazzoni.

Eppure, sotto la guida di Franco Citterio e Giovanni Schiavolin, ecco apparire la natura lussureggiante del bosco incantato, la maestosa acropoli di Atene, i costumi elisabettiani di alcuni personaggi a evocare l'epoca del Bardo, minuscole fate e un piccolo Puck, che assomiglia a Pierino Porcospino, a far capolino anche in parti del ponte di manovra di solito inutilizzate. Nulla manca del complesso dettato shakespeariano, che la forza simbolica delle marionette rende miracolosamente nitido. Splendide, infine, le musiche di Danilo Lorenzini, in cui trova spazio - una vera chicca - la voce inconfondibile di Antonella Ruggiero a intonare l'aria di Titania. **Claudia Cannella**

PRO & CONTRO

Amore, sesso e morte:
Perceval nell'anno del cancro

(Foto: Sanne Peper)

THE YEAR OF CANCER, di Hugo Claus. Adattamento teatrale di Peter van Kraaij e Luk Perceval. Drammaturgia di Peter van Kraaij. Regia di Luk Perceval. Scene di Katrin Brack. Costumi di Annelies Vanlaere. Coreografie di Ted Stoffer. Luci di Mark Van Densse. Musiche di Jeroen van Veen. Con Maria Kraakman e Gijs Scholten van Aschat. Prod. Toneelgroep, AMSTERDAM.

Scena vuota. Nell'aria sono appese decine di bambole gonfiabili maschili. Un pianista coi pantaloni a zampa (sì, si producono ancora) suona in un angolo, colonna sonora interna alle immagini, neanche si seguisse *Dogma 95* di Lars Von Trier. Il resto è nelle mani di Maria Kraakman e Gijs Scholten van Aschat, attori straordinari, capaci di attingere a una tavolozza interpretativa che sorprende per ampiezza e intensità. Modulandosi con naturalezza nel gesto rabbioso, nell'ansia ipercinetica, nel silenzio ludico e sensuale. Supportato dal Toneelgroep di Amsterdam, Perceval porta in scena, al Piccolo Teatro di Milano, l'omonimo romanzo di Hugo Claus. Anno 1972. Ed è curioso che negli stessi giorni lo scrittore belga fosse protagonista di un'ampia retrospettiva al Bozar di Bruxelles. Giusto per comprenderne la centralità. Fiammingo in ogni aspetto questo lavoro radicale nel suo concentrarsi nudo su corpi, sudore, parole. Chi ha fatto un giro a Nord vi riconoscerà quel disperato razionalismo capace di aprirsi a momenti di puro melò. A un umorismo da *carnaval*, che gioca col sesso e con la vita. Insomma, sono cerebrali questi fiamminghi. Ma sembrano nati nel Mediterraneo. Sul palco un amore (im)possibile. Raccontato senza stacchi. Senza cambi scena. Per un teatro talmente respingente che nei primi quindici minuti vorresti solo correre a casa a guardare una replica di *Californication*. Ma che poi ti ipnotizza. E non ti lascia più andare. Inseguendo questi due disperati in balia dei venti: lei, la madre di tutte le fidanzate pazze che possiamo mai avere avuto, lui, non da meno, ubriaco di orgasmi e di incompiutezza. Perceval li guida e vi si affida. Fra pudore e sfrontatezza. Con un equilibrio che è una boccata di ossigeno in tempi di pornografia emotiva. Che noia quando l'arte ha la superbia di dirci che cosa provare e in quale momento! Sul palco questa volta si scopre che le emozioni possono essere semplicemente se stesse. Traboccare come un bicchiere riempito troppo in fretta. Oppure svanire anonime, dietro a uno sguardo distratto. È la vita. O qualcosa che le assomiglia. *Diego Vincenti*

Ci hanno provato in tanti. Non c'è poeta, scrittore, drammaturgo che non abbia tentato di descrivere la nascita, l'esplosione e la fine dell'amore. Le parole scavano nella materia viva del sentimento, la denudano per restituirne le accensioni, le contraddizioni, le perversioni. Il regista fiammingo Luk Perceval prova a battere una strada diversa. Si basa sì, anche lui, su un testo scritto, il romanzo del connazionale Hugo Claus, da lui stesso adattato, insieme a Peter van Kraaij -, salvo poi allontanarsene, usandolo come base per una partitura pre-verbale, esclusivamente fisica. La scommessa, sicuramente, è interessante: se l'amore muove dal desiderio, e il desiderio è fatto di istinto, è carne e sangue, se il collante di un'unione è, primariamente, il sesso, lavorare sul corpo, quello sexy, giovane e provocante di Maria Kraakman, quello più cadente di Gijs Scholten van Aschat, significa aderire in maniera più prossima alla realtà. L'avvicinarsi, il respingersi dei corpi, al ritmo della musica, può rendere, meglio della parola, la ferinità, la cupidigia che esplose, sotto il manto della civiltà, e che incrina le parole, le fa a brandelli. Ciò che resta, il momento dell'analisi, la ricostruzione introspettiva, può allora essere demandato alla scenografia, le bambole gonfiabili del sesso che costellano il palco, col membro rigorosamente eretto, a simboleggiare la portata dell'azione, ma anche - con più astrazione - denunciare un modo di essere, la presente mercificazione, banalizzazione consumistica dell'amore. Stanti queste premesse, era lecito aspettarsi da Perceval un più radicale esperimento sul linguaggio, portando la scommessa fino in fondo. Danza, o reversione al "teatro di parola". O, al limite, teatro-danza, ma con classe. Il lavoro di Perceval rimane, invece, nel mezzo. Tentato dall'uno, come dall'altro, costruisce un ibrido che prima convince, poi si dipana in una sequela di *cliché*, che provano a sondare una coreografia, un'investigazione sulla parola primaria, salvo poi censurarla. Se, allora, lo scopo di Perceval era quello di comunicare il senso di noia che invade una relazione, esso può dirsi raggiunto. Viceversa, se ne voleva raccontare la parabola, il lento spegnersi delle illusioni, rischia di risolversi in un'esperienza acefala, riuscita solo a metà. *Roberto Rizzente*

La cronaca romanziata
da Emmanuel Carrère

L'AVVERSARIO, di Emmanuel Carrère. Traduzione di Eliana Vicari Fabris. Luci di Roberta Faiolo. Con Invisibile Kollettivo (Nicola Bortolotti, Lorenzo Fontana, Alessandro Mor, Franca Penone, Elena Russo Arman, Niki). Prod. Teatro dell'Elfo, MILANO - Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

Carrère è così: un po' lo ami e un po' lo odi. Questione di egocentrismo. Quel continuo balletto dentro e fuori la finzione romanzesca, di chi si piazza al centro dell'attenzione. Nell'attesa che si faccia un po' di lato, come valorizzarlo a teatro? L'interrogativo deve aver tormentato Invisibile Kollettivo (così anni Novanta quella K), che in locandina presenta il lavoro come "lettura scenica", da subito sottolineando il cuore formale: si sta col libro in mano, a raccontare i personaggi più che a interpretarli. Puro straniamento. Ma con un certo divertito spirito ludico. Mentre ci si interroga sul pluriomicida Romand e le sue menzogne. In breve, l'uomo finisce per anni una carriera professionale inesistente, creando intorno a sé un mondo di cartapesta esistenziale. Terrorizzato dall'essere scoperto, fini per uccidere moglie, figlioli e genitori. Si muove con intelligenza Invisibile Kollettivo. Il loro stare in scena è un *carillon* mai improvvisato di dettagli e di incroci, dove si respirano passione ed esperienza. Ma in cui a tratti emerge una certa ripetitività che danneggia il ritmo e rende routinaria la dinamica drammaturgica. In una vicenda di cui si conosce già tutto, si sente la mancanza dello stupore. Di una vicinanza empatica. Come se ci si fermasse di fronte al baratro, senza riuscire a dare un'occhiata dentro. E questo nonostante l'allestimento corale cerchi continui appigli autoriali: movimenti scenici, video-proiezioni, *tableau vivant*. Nel tentativo di aprire margini (anche estetici) all'interno dell'ortodossia carreriana. Ottimo il cast. Per un lavoro non del tutto risolto. Ma in cui emergono forti le potenzialità del gruppo. *Diego Vincenti*

Due fratelli orfani in fuga dalla realtà

MALAGRAZIA, ideazione e regia di Giuseppe Isgrò. Drammaturgia di Michelangelo Zeno. Con Edoardo Barbone e Daniele Fedeli. Prod. Phoebe Zeitgeist, MILANO.

IN TOURNÉE

Amplificatori di suoni disturbanti sono i vertici del triangolo dell'esistenza all'interno del quale è inscritta la vita dei due orfani protagonisti di *Malagrazia*, il testo scritto da Michelangelo Zeno per Phoebe Zeitgeist e affidato, come gli altri lavori del gruppo, alla regia di Giuseppe Isgrò. Una regia che, come i precedenti lavori, si arma di una modalità scenica inconfondibile, espressione della cifra registica e culturale di un gruppo che ha fatto dell'interferenza, dell'interruzione spastica, la cifra di comunicazione con lo spettatore. Evidentemente convinti (e per il vero assai spesso a ragione) del blocco creativo e della banalizzazione dei segni del presente artistico della scena italiana, Isgrò e i suoi compagni di viaggio, come la dramaturg e studiosa d'arte contemporanea Francesca Marianna Consonni, scelgono un canale di trasmissione dalle frequenze disturbate. *Malagrazia* è la vicenda di due fratelli orfani che cercano una via d'uscita dall'oppressivo stato della vita che li ospita. Sembrano essere quasi abitanti di un rifugio antiatomico, rivolti a testa china verso un mondo esterno rispetto al quale proiettano platonicamente l'idea, senza che mai lo spettatore possa sapere se è vera o è falsa. Certamente un extra-mondo inospitale, che ha condizionato, e continua a condizionare, un sistema di scelte asfittico e soffocante, chiuso in un ambiente senza luce. Fuori, la storia, il rapporto con la funzione genitoriale, gli altri; dentro, l'inespresso, l'adolescenza, il dilemma del ponte verso l'età adulta, l'età delle scelte, che i due faticano a compiere, in un eterno agitarsi e rincorrersi che non porta però da nessuna parte. Generose le interpretazioni di Edoardo Barbone e Daniele Fedeli, precisa e tagliente la regia di Isgrò, capace di rivolgersi a un simbolismo archetipico di sicura presa. La drammaturgia si nutre di una parola poetica, la cui cifra però non arriva a definitivo compimento di senso.

Renzo Francabandera

Bilanci esistenziali con Dio autostoppista

COMA QUANDO FIORI PIOVE, di Walter Leonardi e Carlo G. Gabardini. Con Walter Leonardi, Flavio Pirini, Alice Redini, Paola Tintinelli. Prod. Buster, MILANO - La Corte Ospitale, RUBIERA.

IN TOURNÉE

Dio è un autostoppista. Ed è pronto a far da spalla nel bilancio dell'esistenza. Bisogna solo ospitarlo nella propria auto. Come succede al cinquantenne Leonardi. Che viaggerà nel tempo. Ragionando su se stesso, sul destino bizzarro (lo è sempre) e sui percorsi che sarebbero potuti essere ma non sono stati. Una momentanea assenza di razionalità. Prima di scegliere la vita. Lavoro che lascia addosso uno strano gusto mieloso. Come fagocitato dalle sfumature pastello. Quando invece si avrebbe un'improvvisa gran voglia di ombre e di lati oscuri. Selvaggi. Non a caso, lo spettacolo è stato fra i vincitori de I Teatri del Sacro. Ma tant'è. La sensazione complessiva è comunque quella di respirare la consueta onestà intellettuale di Leonardi, dritto sulla strada di un'arte ironica, a osservare il mondo con sguardo poetico. Lieve. Ridendoci su. Cosa che andrebbe anche bene, se poi si riuscisse ad addentrarsi nel profondo. E invece si rimane sulla superficie, a causa soprattutto di una scrittura rassicurante quanto priva di sorprese: il cinquantenne in crisi che (ri)scopre se stesso attraverso un'esperienza stramba, vagamente dickensiana. Sembra la sceneggiatura di una commedia americana anni Ottanta. Peccato, perché a tratti si ride di gusto. E il cast funziona: Alice Redini e Paola Tintinelli sono una boccata di aria fresca, ieratica la maschera di sua divinità Pirini. Scoordinata la forma scenica, quasi casuali i movimenti di palco. Si fa leva sulla parola, sulla risata. E in qualche modo se ne esce, per quanto sdolcinati. Forse affidare la direzione a uno sguardo esterno potrebbe aprire nuovi orizzonti creativi. Chissà. Nel finale la Tintinelli pare omaggiare Jean Vigo de *L'Atalante*. Puro amore.

Diego Vincenti

MILANO

Roseline: un dramma immersivo fra suggestioni amletiche e giochi scenici

ROSELINE, ideazione e regia di Paolo Sacerdoti. Drammaturgia di Neil Smith. Scene di Giancarlo Dazzi e Mirko Camisa. Costumi di Alice Mancuso. Luci di Nicola Saraval. Con Andrew William Bolton, Bart Lambert, Caterina Cottafavi, Charlotte Hunter, Daisy Adams, Danny Hetherington, Joshua Oakes-Rogers, Michael S. Siegel, PK Taylor, Terence Frisch, Violet Patton-Ryder. Prod. Pulsarts, MILANO.

Diciamolo subito, *Roseline* non è una novità. Chiunque abbia un minimo di dimestichezza con la scena contemporanea l'ha capito benissimo. Il parente più prossimo, tanto per dire, è *Sleep no more*, in scena da anni a New York dopo il debutto londinese, ma, se il paragone non suona blasfemo, Ronconi con il suo *Orlando furioso* aveva già abbondantemente e splendidamente sperimentato in questa direzione nel lontano 1968. Inseguendo spettacoli itineranti abbiamo attraversato boschi di notte, siamo entrati in case private e cimiteri, abbiamo camminato tra le macerie di luoghi abbandonati. Tu chiamalo, se vuoi, teatro immersivo. O *drama gate*, poco importa.

Ma veniamo a *Roseline*, in scena per sette settimane a Milano in un'ala di Palazzo Calchi Taeggi, 3.500 metri quadrati nascosti dietro una facciata neoclassica intorno a un magnifico giardino di glicini. Ristrutturati e messi in sicurezza da Pulsarts, la casa di produzione nata intorno al progetto, sono diventati la cornice indubitabilmente stregante di *Roseline*, opera prima del grintoso Paolo Sacerdoti, ventiquattro anni, una laurea al Politecnico e una specializzazione a Yale. Giovane, insomma, ma tutt'altro che sprovvisto nell'orchestrare la partitura multipla di questa performance notturna che si ispira ad *Amleto* (*Roseline* è l'anagramma di Elsinore), pensata e scritta in inglese (bravi gli undici attori, tutti madrelingua, un'unica italiana).

Ogni sera ammessi 100 spettatori, adeguatamente incappucciati all'ingresso per sparire nell'anonimato e contribuire al brivido prima di perdersi (o quasi) per il dedalo di stanze su tre piani più sotterranei, minuziosamente allestiti sfruttandone i vuoti *delabrè*: rami secchi che pendono dai soffitti, tronchi, ghiaia, pozzanghere, terra, rose bianche dietro fessure nascoste, armadi, biblioteche, letti, divani consunti, banchi accatastati, archivi, ambienti lividi da fine del mondo. Potremmo essere in un luogo dove si è consumata una rivolta e dei diseredati tentano di realizzare la loro utopia. Il Capitano è morto, suo fratello ne ha preso il posto e sposato la moglie, il figlio perde la ragione. Anche se con altri nomi riconosciamo Amleto, Gertrude, Claudio, Ofelia, Polonio, Laerte. Chi maneggia Shakespeare non ha difficoltà a mettere insieme scene e frammenti, gli altri si abbandonano alla seduzione del mistero e al piacere dello smarrimento, che è poi l'obiettivo principale di *Roseline*. Sull'estetica non si discute, il resto è un gioco. Sara Chiappori



Bucci e Sgrosso alle prese con i fantasmi dell'800

OTTOCENTO, drammaturgia, regia e interpretazione di Elena Bucci e Marco Sgrosso. Luci di Loredana Oddone. Prod. Centro Teatrale Bresciano, BRESCIA - Le Belle Bandiere, RUSSI (Ra).

Non bisogna essere una stanza per farsi abitare dagli spettri. Il corpo e l'anima ne sono dimora. E da fantasmi si lasciano attraversare Elena Bucci e Marco Sgrosso, due sul palco e una moltitudine di evocazioni: personaggi, quadri, dialoghi serrati, soliloqui, frammenti sconquassati. Una *bataille* attoriale, a colpi di tecnica e speculazione scenica. Letteratura, fermenti, politiche e poetiche dall'Ottocento, l'età dell'uomo e dei suoi movimenti interiori, più o meno tormentati. Il sangue (la passione), sulla ragione. Un esperimento drammaturgico, l'ennesimo nato dal sodalizio di lunga data di Elena Bucci e Marco Sgrosso con il Centro Teatrale Bresciano. Un allestimento sobrio: un paio di quinte posizionate insolitamente sul palco (anziché determinare uscite e ulteriori pareti, individuano spazi d'intermittenza in cui l'attore lascia la scena all'altro senza scomparire); dimensioni stabilite dall'azione piuttosto che da accorgimenti scenografici a definire livelli drammatici; intenzioni e impulsi suggeriti dal miscelamento e puntamento di luci, oltre che dal fare e dalla parola d'attore. Una monumentale struttura di mestiere e sapienza. Costruita a supportare la supremazia della prova d'attore sul dinamismo degli elementi e della loro comunicazione. Virtuosismo e sublimazione della tecnica. Così raffinata da confondere lo spettatore sull'utilizzo, da fare sembrare, in altre parole, tutto vero. Rapisce la Bucci nel divinatorio coordinamento tra gesto ed esposizione, come fosse in *trance* artistica. E Sgrosso delizia nel meticoloso esercizio vocale e fonetico, come arpeggiasse al violino. Ritornano in vita Madame Bovary, Baudelaire, Cechov, Edgar Allan Poe, i tragici russi, i prometei moderni, lo *spleen* e i *bohémien*. S'avverte però il dolcemente sentore d'un meraviglioso stilismo. Come fu nell'opera

precedente - *Le relazioni pericolose*, dal Settecento dei lumi e delle crudeltà aristocratiche - tanta parola ed eccezionale lavoro attoriale, ma poca regia e staticità. Si riduce a segni, indicazioni, fascinazioni da recitazione. Per niente minimo, ma dal gusto sciapo. *Emilio Nigro*

Cavosi, 4 istantanee per un giudizio universale

GIUDIZI UNIVERSALI, da Roberto Cavosi. Regie di Clara Setti, Stefano Cordella, Maura Pettorrosso, Giacomo Ferrà. Scene di Lorenzo Zanghiello. Luci di Claudio Zanna. Con Maura Pettorrosso, Stefano Pietro Detassis, Marta Marchi, Clara Setti, Emanuele Cerra. Prod. TrentoSpettacoli, TRENTO - Evoè Teatro, ROVERETO (Tn).

IN TOURNÉE

Adattamento per la scena di quattro testi del progetto radiofonico "Teatro-Giornale" (brevi *instant-drama* basati su fatti del giorno), è uno spettacolo itinerante diviso in quadri. In *Velocemente lento*, la regia di Clara Setti si struttura come una partitura, in cui i personaggi scandiscono, come metronomi fuori sincrono, il proprio personale tempo dell'attesa, in una desolazione solipsistica da cui non si esce. L'unico ad avere una visione più chiara è l'uomo che precipita, in un tempo dilatato in cui il mondo va a rallentatore. In *Uno per quattro* incontriamo il barista Carlo (Emanuele Cerra che

dà ottima prova di sé) e le sue anime, il suo "condominio di voci interiori". La regia di Stefano Cordella è un caleidoscopio di disumanità schizofrenica, una perla di ritmo, di trovate surreali e di frizzanti agonismi attoriali: Setti convincente *alter ego* dall'anima *thriller*; Marchi irresistibile, Detassis dalla parlantina sciolta e dai tempi impeccabili. *Acqua a nord-ovest* è il quadro più drammatico, per la regia intensa di Maura Pettorrosso, che non calca il risvolto tragico, ma ce lo offre come riflessione tenera e malinconica: sui rapporti familiari, sulle scelte, sui rimpianti, sul valore della stampa, delle notizie, qui ormai lette da giornali vecchi. Ne *Il bacio dello Stura*, il percorso termina con gli spettatori sul palco e gli attori in platea, con un Detassis a incarnare, silenzioso, quel "giudice universale" che ci riporta al titolo, osservatore di questa bizzarra umanità che, alla fine, si salva dall'impeto delle acque - metafisicamente lette - per la sua capacità di sognare. La regia di Giacomo Ferrà dipinge con sensibilità e lenta delicatezza i chiaroscuri esistenziali dei protagonisti, giocando in filigrana con gli elementi grotteschi, senza eccessi, senza sbavature. Uno spettacolo bello e spiazzante, in cui la penna di Roberto Cavosi cesella le parole in momenti drammaturgici in apparenza semplici, ma di grande acume e piacevolezza, il cui filo conduttore - tessuto dai registi con ironia, intelligenza e leggerezza - è l'insistente domanda sul sé in relazione all'altro da sé. *Alessandra Limetti*

Un Aristofane pop sulle strade di periferia

I CAVALIERI, di Aristofane. Traduzione, adattamento e regia di Roberto Cavosi. Scene di Andrea Bernard. Costumi di Elena Beccaro. Luci di Massimo Polo. Musiche di Emanuele Dell'Aquila. Con Antonello Fassari, Fulvio Falzarano, Giancarlo Ratti, Andrea Castelli, Emanuele Dell'Aquila, Michele Nani, Mario Sala, Loris Fabiani, Sara Ridolfi. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

Aristofane scrisse *I Cavalieri* nel 424 a.C. quando Atene, impegnata nella difficile guerra del Peloponneso, manifestava evidenti segni di crisi politica, perciò bersagliò la classe dirigente e criticò i meccanismi del potere e del consenso politico. Dimostrare che la commedia affronta problematiche costanti nella Storia, quindi di forte attualità, costituisce l'obiettivo della regia di Cavosi che impagina il testo in chiave pop con virate nel postmoderno. La scena si colloca in un ambiente urbano degradato: ai bordi di una parete lignea con un piano rialzato si accumulano bidoni, sacchetti dei rifiuti, copertoni. Questa rivisitazione armonizza gli attori in un tessuto espressivo in cui si incrociano gesti marionettistici, plastiche citazioni della Commedia dell'Arte, atteggiamenti caricaturali e burleschi, sfumature demenziali. Cavosi introduce la figura dello stesso Aristofane in un bidone di beckettiana memoria e impegnato con la chitarra elettrica mentre assiste allo scontro tra il Salsiccio (Antonello Fassari) e Paflagone (Fulvio Falzarano) per contendersi la protezione di Popolo (Andrea Castelli). Volano parole pesanti e sarcastiche, di effetto comico. In diversi momenti si vira nell'agonismo verbale, sostenuto con calore da incitamenti da stadio da parte dei "tifosi" del Salsiccio che si riconoscono nei due servi (Michele Nani e Loris Fabiani) e nei due cittadini onesti (Giancarlo Ratti e Mario Sala). Gli attori assecondano il taglio della regia attenta alla fisionomia espressiva del singolo personaggio, filtrata negli effetti e nelle battute atinte dal serbatoio della comicità moderna, un po' televisiva e un po' popolare. Alla fine di questa movimentata rappresentazione de *I Cavalieri* entra in scena la Tregua (Sara Ridolfi) con il



compito di stemperare le tensioni tra i protagonisti impegnati a soffiare bolle di sapone e lanciare coriandoli dopo aver raccontato inganni e sotterfugi, malefatte e ipocrisie proprie di chi ambisce alla conquista del potere, ieri e oggi. *Massimo Bertoldi*

Otello e Jago, sfida sotto il tendone

OTELLO CIRCUS, di Antonio Viganò e Bruno Stori. Regia e scene di Antonio Viganò. Costumi di Roberto Banci. Luci di Michelangelo Campanale. Con Orchestra Allegro Moderato, diretta da Pilar Bravo e Daniele Bonino, Matteo Celiento, Jason De Majo, Maria Magdolna Johannes, Mirenia Lonardi, Rodrigo Scaggiante, Michael Untertrifaller, Rocco Ventura, Paolo Cauteruccio, Raffaele Facciola, Francesca Pacileo. Prod. Teatro La Ribalta/ Accademia Arte della Diversità, BOLZANO - Orchestra Allegro Moderato, MILANO.

IN TOURNÉE

In un vecchio circo polveroso e decadente, alla Barnum, Otello è costretto a rappresentare, ancora e ancora, la sua personale tragedia. I personaggi che lo contornano sono quelli di Shakespeare e Boito, ma calati in una dimensione circense: ecco che la riscrittura di Viganò e Bruno Stori li trasfigura così nell'acrobata, nel domatore, nel lanciatore di coltelli, nell'equilibrista, nell'inserviente, nel clown. *Otello Circus* incarna un'espressione matura della Compagnia La Ribalta, in cui gli elementi caratteristici della regia di Viganò assumono una misura più piena e definita, con un linguaggio forse meno "sperimentale" e più formale ma in tal modo più concreto, più incarnato nel suo farsi azione e respiro, tragedia e sudore lontano dalle atmosfere metafisiche e oniriche degli ultimi spettacoli, nonostante alcune pennellate di limpida poesia, di astrazione pura che di Viganò costituiscono la firma. Determinante è stata certamente la collaborazione, per i movimenti coreografici, di Antonella Bertoni, il cui tratto distintivo, l'attenzione sulla plasmabilità dei corpi, sulla prossemica, sulla drammaticità del movimento, lascia un segno profondo. L'orchestra, con le potenti suggestioni

musicali degli inserti verdiani, contribuisce a dare un peso specifico ai differenti ritmi della pièce, contrappunto e sostegno all'agire scenico. Poetici e raffinati i costumi di Roberto Banci, tra uno stile retrò non scontato e caute ma sapide incursioni nel futurismo visionario, che esaltano il lato drammatico quanto quello circense. In una compagine attorale affiatata e coesa, che rende appieno la consunzione e la fragilità irredenta delle figure di cui si fa portavoce, spiccano l'Otello di Rodrigo Scaggiante, mai così intenso, la cui maschera riassume in un lungo, muto, raggelato urlo l'orrore e la lacerazione interiore che man mano lo possiede; il limpido e atletico Cassio di Jason de Majo e, soprattutto, lo Jago di Matteo Celiento, un personaggio mefistofelico e burattinaio, che manovra i fili della tragedia col livido e luciferino distacco dell'ambizione spodestata e senza scrupoli. *Alessandra Limetti*

Il bambino-pesce e il dramma dei profughi

ALAN E IL MARE, testo, regia e costumi di Giuliano Scarpinato. Scene di Diana Ciuffo. Luci di Danilo Facco. Con Federico Brugnone e Michele Degirolamo. Prod. Css Teatro Stabile di Innovazione del Friuli Venezia Giulia, UDINE - Accademia Perduta Romagna Teatri, FORLÌ.

IN TOURNÉE

Nel 2015, la foto scattata al corpo senza vita di Alan Kurdi, il piccolo profugo siriano trovato su una spiaggia della Turchia, ha fatto il giro del mondo diventando il simbolo dei migranti in viaggio tra vita e morte verso l'Europa. Dall'immagine passa all'immaginazione Giuliano Scarpinato, autore e regista che, dopo *Fa'afafine*, torna a misurarsi con il teatro ragazzi, cercando e trovando in questa forma espressiva il punto di incontro tra sintesi poetica e impegno politico. *L'escamotage* narrativo iniziale ricorda il film *La vita è bella* di Roberto Benigni: un padre, davanti a orribili presagi, mente con il figlio per proteggerne la tenera sensibilità. I due s'imbarcano così nel cuore della notte per fare «una gita». Anche Scarpinato compie un "tradimento" a fin di bene, consegnando una visione occidentalizzata della relazione padre-fi-



Alan e il mare
(foto: Giovanni Chiarot)

glio, che genera un immediato riflesso empatico: Alan (Michele Degirolamo) ha uno zaino sulle spalle, pantaloni corti e calzoncini; suo padre (Federico Brugnone), l'aspetto di un uomo trascurato, un impermeabile un po' largo, la barba incolta. Ma sul racconto di una storia predomina la ricerca dello sguardo empatico, si finisce per rappresentare la perdita di un figlio in modo generico seppure evocativo. Magnifica infatti la scenografia, che campeggia come uno specchio in frantumi su cui viene proiettata la figura silenziosa della madre di Alan o un paesaggio onirico ora marino ora metropolitano, luoghi non più esplorabili in due se non attraverso l'immaginazione. Complementari alla scena, i movimenti di Michele Degirolamo curati da Gaia Clotilde Chernetich, che ha tradotto la fantasia paterna di riabbracciare il figlio nel sogno effimero, sublime e pieno di commozione, drammatico e gioioso insieme, di un bambino-pesce che si agita come un essere danzante e ubriaco di vita. *Renata Savo*

Victor Victoria torna alle origini

VIKTOR UND VIKTORIA, dal film di Reinhold Schuenzel. Versione originale di Giovanna Gra. Regia di Emanuele Gamba. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Valter Azzini. Luci di Alessandro Verazzi. Musiche di Maurizio Abeni. Con Veronica Pivetti, Giorgio Lupano, Yari Gugliucci, Pia Engleberth, Roberta Cartocci, Nicola Sorrenti. Prod. Artisti Associati, GORIZIA.

IN TOURNÉE

Dimenticate il *Victor Victoria* anni Ottanta di Blake Edwards con Julie Andrews: qui la storia della cantante che si finge un trans per ottenere un successo altrimenti non raggiungibile ritorna dove è nata, nella Germania della Repubblica di Weimar ormai alle soglie della dittatura nazista. Il luogo e il tempo sono quelli in cui uscì (1933) il film di Reinhold Schuenzel. E lo spettacolo di Emanuele Gamba, costruito sulla comunicativa e sul personaggio - dalla sottile e non perturbante ambiguità - di Veronica Pivetti si compiace appunto di queste atmosfere anni Trenta, un po' *L'angelo azzurro*, un po' *Cabaret*. In questo musical tascabile, da camera, con soli sette interpreti, si rievoca con semplicità di schemi, il clima di quell'epoca sull'orlo dell'abisso, ricca di mille contraddizioni e fermenti. Un'epoca anche libertaria, visto che vi si poteva parlare, sugli schermi, di omosessualità, anche se esisteva una legge, il "Paragrafo 135", che puniva penalmente gli omosessuali. Garbato, piacevole, anche se dal sapore un po' artigianale per l'evidente limitatezza dei mezzi scenici, il lavoro diretto da Gamba è equilibrato e ben condotto: gli attori, pur non deviano da tipici clichés, fanno la loro parte con discreto risultato, a cominciare dal persuasivo protagonista maschile, Giorgio Lupano, nel ruolo del Conte che si innamora di Susanne-Viktor-Viktoria. Lo spettacolo, in realtà, vorrebbe, oltre che intrattenere, mandare un appassionato messaggio di tolleranza e di libertà contro ogni pregiudizio e rigidità in campo sessuale: ma non è questa, certo, la sua caratteristica migliore. La Pivetti non delude, sicuramente, i suoi fans televisivi, e si conferma capace di dire la sua anche come primadonna teatrale. *Francesco Tei*

Dal romanzo alla scena *I miserabili* si fa bignami

I MISERABILI, di Victor Hugo.

Adattamento di Luca Doninelli. Regia di Franco Però. Scene di Domenico Franchi. Costumi di Andrea Viotti. Luci di Cesare Agoni. Musiche di Antonio Di Pofi. Con Alessandro Albertin, Silvia Altrui, Filippo Borghi, Franco Branciaroli, Emanuele Fortunati, Ester Galazzi, Andrea Germani, Riccardo Maranzana, Francesco Migliaccio, Jacopo Morra, Maria Grazia Plos, Valentina Violo. Prod. Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, TRIESTE - Ctb, BRESCIA - Teatro De Gli Incamminati, MILANO.

IN TOURNÉE

Fumi che sorgono di tanto in tanto nel tentativo di rendere misteriosa l'atmosfera e spaventose le figure; interpreti, con indosso costumi d'epoca, che si aggirano tra arredi (un tavolo di legno scuro, qualche sedia, una panca) e praticabili (bottiglie, candelieri, sacche di monete, lampade, vecchi tomi) da finto antiquariato; grandi pannelli semovibili che vengono agiti dagli attori (unico segno di una teatralità rivelata) e che ora definiscono interni austero-monacali e ora invece servono a collocare l'azione nel viale di un giardino, presso la cancellata di un palazzo o sulla barricata da cui si combatte per la libertà, l'uguaglianza, la fratellanza. Aggiungete i tagli di luce, stereotipo-caravaggeschi, e l'induzione a una recitazione artificiale, insieme di gesti rimarcati e dizione pedantesca, e avrete *I miserabili* di Franco Però: esempio perfetto per capire il fenomeno delle (scolastiche) riduzioni dei classici offerte (non di rado) dagli Stabili italiani. Un titolo che funge da richiamo, dunque; il riassunto del testo, che diventa una mera sequenza di episodi scelti; lo sfoggio scenografico per motivare l'esborso produttivo finanziato dal Ministero e il nome dell'attore principale, scritto in grande in locandina: sono gli ingredienti di un'operazione commercial-divulgativa, che non rilegge il romanzo di Hugo coniugandone al presente i suoi grandi temi (la differenza tra giustizia e legge, le disparità di classe, l'utopia contenuta nella rivolta, il dominio persistente della vendetta e il bisogno crescente di perdono) ma si limita - del libro - a dare un bignami di scontate citazioni visivo-

testuali. Alla tromboneria attoriale complessiva - di cui è protagonista innanzitutto Branciaroli - si sottraggono Francesco Migliaccio (Javert) e, soprattutto, Ester Galazzi (Baptistine/Fantine): credibili, nell'aderenza al ruolo, sono interpreti degni di menzione. *Alessandro Toppi*

Se la rapina diventa un *reality*

QUEL POMERIGGIO DI UN GIORNO

DA STAR, di Gianni Clementi. Regia di Ennio Coltorti. Scene di Andrea Bianchi. Con Corrado Tedeschi, Brigitta Boccoli, Ennio Coltorti, Patricia Vezzuli, Claudio Moneta, Tullio Sorrentino. Prod. - La Contrada, TRIESTE - Skyline Production sas, BOLOGNA.

IN TOURNÉE

La parodia della ricerca ossessiva dello *scoop* e la volontà di rendersi protagonisti a tutti i costi, tramite video girati con il cellulare e subito condivisi, è al centro della intelligente commedia scritta da Gianni Clementi. Attraverso la storia di vite alla deriva, di fallimenti personali e professionali, l'abilità dell'autore sta nel riuscire a far ridere, ma anche a riflettere sulla crisi economica e sulla società odierna in cui se non appari sui *media* non esisti. Ambrogio Fumagalli, piccolo imprenditore, oberato dalle tasse, interpretato con comico disincanto da Corrado Tedeschi, decide, insieme al suo contabile, Arturo Colombo (Ennio Coltorti) di improvvisarsi rapinatore. Naturalmente la rapina di una piccola filiale di una banca di provincia, in cui si trova un direttore fedifrago (Claudio Moneta), con la sua segretaria amante (Patricia Vezzuli), e un sorvegliante fifone (Tullio Sorrentino), si rivela dapprima un fallimento, per l'incapacità dei due che fanno suonare l'allarme e sono così costretti a prendere in ostaggio i presenti. Ma poi avviene una risorsa, poiché, tra gli ostaggi della rapina, è presente una conduttrice tv in cerca di gloria: Marta Giacomazzi, la grintosa Brigitta Boccoli. La commedia diventa grottesca, perché sotto la guida della Boccoli, tutti, rapinatori e ostaggi, si prestano a girare una sorta di *reality* del sequestro, completo di spot pubblicitari. Con un ritmo sostenuto, di cui la

regia di Coltorti tiene salde le fila, sfilano questi nuovi mostri, alla ricerca dello *share* migliore a qualunque costo. Il finale giunge poi imprevedibile quando Tedeschi e Coltorti cambiano registro ai loro personaggi, rivelandone i lati malinconici nascosti, in parte riscattandoli. *Albarosa Camaldo*

Schnitzler, *Girotondo* in un vero *Kabarett*

GIROTONDO KABARETT, di Arthur Schnitzler. Regia di Walter Le Moli. Scene di Tiziano Santi. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Claudio Coloretto. Musiche di Alessandro Nidi. Con Fiorella Ceccacci Rubino, Paola De Crescenzo, Massimiliano Sbarsi, Maria Laura Palmeri, Emanuele Vezzoli, Carola Stagnaro, Nanni Tormen, Laura Cleri, Cristina Cattellani, Marcello Vazzoler e altri 7 attori e 5 musicisti. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA

La Sala Bignardi del Teatro Due trasformata in un *Kabarett* di gusto austro-ungarico, con camerieri veri che si muovono discreti fra i tavolini cui siedono gli spettatori/avventori. L'orchestra - tutta femminile, con mascherina nera e abiti piuttosto succinti - occupa un lato della pedana posta sul fondo della sala ed è sormontata da una sorta di loggione sul quale, uno dopo l'altro, si accomodano i protagonisti del "girotondo" di amori raccontato da Schnitzler. Il pubblico, dunque, è "naturalmente" inserito dentro lo spazio scenico, impegnato anch'esso a interpretare un ruolo - c'era l'obbligo dell'abito scuro - che gli consente di mangiare, bere vino, parlottare col cameriere per lamentarsi del servizio,

commentare col vicino... Una libertà che gli permette di vivere un'esperienza teatrale decisamente più disinvolta e, allo stesso tempo, di influenzare con il proprio ondivago umore l'interpretazione del folto cast che, generoso e divertito, si presta al gioco. E giososità è un termine che ben definisce la lettura del testo di Schnitzler proposta da Le Moli, il quale accentua la natura "giocosa" dell'amore e del sesso, optando per la leggerezza quale antidoto al falso moralismo della Vienna di fine Ottocento così come all'anonimo solitario di oggi. Certo viene in parte sacrificata la lucida analisi dei rapporti amorosi condotta da quello psicanalista d'istinto e di sensibilità che fu Schnitzler, eppure ciascuno dei dieci incontri amorosi portati in scena in questo brillante *Kabarett* riesce a illuminare con sorridente intelligenza i tanti mascheramenti cui uomini e donne da sempre ricorrono pur di non rivelare, in primo luogo a se stessi, i propri veri sentimenti. *Laura Bevione*

In morte di Ciano complice e vittima

MORTE DI GALEAZZO CIANO, di Enzo Siciliano. Regia di Gianfranco Pannone. Luci di Luca Bronzo. Musiche di Goffredo Petrassi. Con Francesco Siciliano, Emanuele Vezzoli, Nicola Nicchi, Paola De Crescenzo, Alice Giroladini, Roberto Abbati. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA.

Ciano è una delle poche figure del Ventennio fascista salvata dalla vulgata. Forse perché ha pagato con la morte la sua ribellione e questo ne fa un "eroe" (con tutte le virgolette del caso), uno che si è macchiato di colpe ma che poi



le ha espiate. Francesco Siciliano, figlio di Enzo, riesuma, omaggiandolo, il testo del padre, *Morte di Galeazzo Ciano* che già negli anni Novanta era stato portato sul palco nel *kolossal* di Marco Tullio Giordana. Ciano ci appare come il Grillo Parlante che ha scontato la sua libertà e il suo non essere allineato. In qualche modo era un ribelle dentro le ferree leggi irreggimentate che non potevano essere messe in discussione. L'impostazione del velatino, che da una parte permette le proiezioni (dell'Istituto Luce), dall'altra dà quel senso di lontano nel tempo, divide la scena in due parti: dietro i ricordi e davanti il presente dell'azione. Ne rimane paralizzata e penalizzata la freschezza dei movimenti e l'elasticità, e tutto rimane statico. Quasi come fosse un'istruttoria, vediamo Ciano schiacciato dalla moglie Edda (Paola De Crescenzo, di polso) che bacchetta anche il padre Benito ed è la vera protagonista, tratteggiata come una lady di ferro, mentre gli uomini, Ciano (Francesco Siciliano, molto composto, vagamente somigliante, una voce profonda) e Mussolini (Roberto Abbati, dimesso) ne escono rattrappiti e succubi. Ma il tutto ha l'aria e l'atmosfera retrò di un lento sceneggiato Rai (la regia formale e vecchio stampo non convince) e gli unici guizzi vitali sono due inserti di immagini in bianco e nero: Ciano ed Edda che scherzano prima (che ce li fanno perdonare e avvicinare umanamente) e la cruda fucilazione del genere del Duce poi. Nel finale s'illumina un cumulo di macerie e detriti, quasi una piramide (ricorda la *Venere degli stracci* di Michelangelo Pistoletto) che sta per sfaldarsi, come l'idea stessa di fascismo, un castello di sabbia spazzato dall'onda della Storia. *Tommaso Chimenti*

Il triangolo rosa vergogna della Storia

ROSA WINKEL, testo e imago-turgia di Francesco Pititto. Regia di Maria Federica Maestri. Musiche di Andrea Azzali. Con Valentina Barbarini, Giancarlo D'Antonio, Adriano Engelbrecht, Roberto Riseri. Prod. Lenz Fondazione, PARMA.

Nei campi di concentramento nazisti furono deportati ebrei ma anche oppositori politici, socialisti e comunisti, prostitute, rom, handicappati, testimoni di Geova e omosessuali. I Lenz con la nuova produzione *Rosa Winkel* (il trian-

golo rosa che veniva appuntato sul petto dei gay) affrontano l'Olocausto (uno dei loro temi-pilastro) partendo dalla storia vera di un campione dell'atletica leggera tedesca, il mezzofondista Otto Peltzer, condannato per "reati contro la morale e il buoncostume", "condotta lasciva", "degenerazione". Il culto del corpo e dell'atletismo erano i capisaldi della politica del Reich. Nel 1933, prima dell'ascesa al potere di Hitler, gli iscritti alle associazioni omosessuali nella Germania erano due milioni. In una "strada" di armadietti in ferro da spogliatoio, che aperti nascondono microfoni e amplificatori, tre performer (sicuri Giancarlo D'Antonio, Adriano Engelbrecht, Roberto Riseri) e un'attrice (consapevole Valentina Barbarini), nudi, sfilano e corrono intorno mentre il pubblico in piedi si sposta itinerante per osservare da vicino i vari quadri. La scena è come sempre visionaria, caustica, originale, e allo stesso tempo con segni ben riconoscibili; la drammaturgia molto precisa, storicizzata, didascalica, lontana dai testi che in questi anni abbiamo avuto modo di ascoltare di Francesco Pititto: meno poetica, mistica e spiazzante del solito, più lineare. Alle pareti (lo spazio post industriale nella periferia di Parma dei Lenz aggiunge sempre nuove suggestioni fascinosose), video in *loop* dove giovani sportivi nazisti si alternano a scheletri che corrono, radiografie di atleti, praticamente già *dead men walking*. Folgorante la scena con il reggente sul trono, Himmler, che lancia, furiosamente frustrato, centinaia di soldatini sul petto dell'atleta che, inesorabile, gli si avvicina. Un triangolo non può fermare la Storia. *Tommaso Chimenti*

Coriolano, l'eroe vittima della politica

CORIOLANO, di William Shakespeare. Adattamento e regia di Marco Plini. Costumi di Nuvia Valestri. Luci di Fabio Bozzetta. Con Marco Maccieri, Luca Cattani, Giusto Cucchiari, Cecilia Di Donato, Marco Merzi, Valeria Perdonò. Prod. Centro Teatrale MaMiMò, REGGIO EMILIA.

IN TOURNÉE

Impresa ardua mettere in scena oggi *Coriolano* di Shakespeare, sia per l'estrema composità dell'opera, sia per la



MOTUS

Nomadismi esistenziali e artistici nella New York dell'era Trump

PANORAMA, ideazione e regia di Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Drammaturgia di Erik Ehn e Daniela Nicolò. Scene di Seung Ho Jeong. Luci di Daniela Nicolò. Musiche di Heather Paauwe. Con gli attori della Great Jones Repertory Company. Prod. La MaMa Experimental Theatre Club, NEW YORK - Motus, CESENA e altri 9 partner internazionali.

IN TOURNÉE

Il personale è politico. Sembra essere questa l'istanza alla base di *Panorama*, il nuovo lavoro dei Motus che mescola vite private e arte. Proseguendo la ricerca avviata con *MDLSX*, Casagrande e Nicolò indagano lo spazio fluido dell'identità, questa volta attraverso biografie reali. I frammenti di vita degli attori della Great Jones Repertory Company (il gruppo interetnico di performer residenti a La MaMa, il teatro dell'East Village newyorkese fondato da Ellen Stewart) vanno a comporre una costellazione che sembra costruire una biografia unica, che ci conduce dall'io al noi.

Quelle portate in scena sono narrazioni esplose, che partono da interviste fatte ai performer prima ancora che fosse chiaro il tema dello spettacolo: raccontano di migrazioni, di integrazione, di interculturalità, in una New York multietnica che accoglie e respinge ma che è abituata più dell'Europa alla convivenza di diversità. Il processo di indagine e di elaborazione drammaturgica, che ha attraversato temporalmente l'affermarsi del trumpismo, parla di un nuovo panorama dell'esistenza, in cui il nomadismo delle biografie dei protagonisti sul palco si sovrappone al nomadismo dell'arte. La restituzione scenica sovrappone i corpi dei performer alle riprese video, fatte in tempo reale o estrapolate dalle interviste originali, combinate con materiali esterni (come la scena di *Professione Reporter* di Michelangelo Antonioni: «Da cosa stai scappando?»).

L'ipertrofica architettura dei video - un elaborato dispositivo sviluppato al Seoul Institute of the Arts - è complessa ed esplosa su diversi piani di proiezione. Volti e oggetti in scena si mescolano con quelli fuori scena, moltiplicando lo sguardo: lo spettatore deve scegliere che cosa guardare, e qualcosa resta necessariamente fuori. Ogni schermo è un palco, e le riprese sono utilizzate come una *performance live*. Il gruppo continua a indagare così l'intersezione tra teatro e cinema, tra testimonianza e racconto, tra archivio e raccolta. La condizione interculturale, l'immigrazione, la necessità di spostarsi, la libertà e la fluidità dei limiti (di genere, di razza, di religione come di luogo) sono i punti focali del lavoro e passano, con coerenza, dai contenuti delle narrazioni all'essenza stessa della messinscena: sul palco ognuno può diventare l'altro. **Francesca Serrazanetti**

presenza nel testo di un cospicuo numero di eventi storici e personaggi, anche se, come spesso accade per le opere del Bardo, la possibilità di sottolinearne i diversi rimandi alla contemporaneità è sempre presente e, perciò, stimolante. L'ultima tragedia di Shakespeare, datata 1607 è una della sue opere più politiche, nel senso più stretto del termine, capace di rappresentare in modo congruo il rapporto tra popolo e potere. Marco Plini risolve i cinque atti di Shakespeare in un'ora e cinquanta di confronto serrato tra Caio Marzio, detto Coriolano (Marco Maccieri), e i suoi detrattori. Coriolano, eroe della guerra contro i Volsci, fautore di un modello oligarchico del potere, si inimica popolo e politici. Esiliato da Roma, le muove guerra alleandosi con gli stessi Volsci, tratta la pace e viene infine ucciso, nell'Urbe, per il suo tradimento. Shakespeare crea una perfetta enunciazione di come si esprime la macchina del potere, rappresentando Coriolano, come un intransigente soldato che non vuole saperne della mediazione della politica e avendo, nel contempo, la sensibilità di proporre tutti i punti di vista in gioco, quello del protagonista, ma anche quelli dei politici e di un popolo così manipolabile. L'attualità dei temi presentati nell'opera è esplicitata dalla regia di Plini, con il popolo in tumulto in tuta gialla, guanti in lattice, passamontagna e manganelli, i politici in eleganti vestiti neri con giacca e cravatta. Ci sembra però che spesso i troppi segni messi in gioco - parodie televisive, sequenze da discoteca, occhiali e cravatte fluorescenti, megafoni, animazioni, segnali tecno-offuscino in qualche modo la parola di Shakespeare che è capace da sola,

attraverso i giovani bravi attori di arrivare al cuore e all'intelligenza del pubblico, che viene coinvolto direttamente, partecipando in modo superficiale al gioco teatrale. *Mario Bianchi*

1984, una distopia che è ormai realtà

1984, di George Orwell. Adattamento e traduzione di Matthew Lenton e Martina Folena. Scene di Guia Buzzi. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Orlando Bolognesi. Musiche di Mark Melville. Con Luca Carboni, Eleonora Giovanardi, Nicole Guerzoni, Stefano Agostino Moretti, Aurora Peres, Mariano Pirrello, Andrea Volpetti. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA - Csa Teatro Stabile di Innovazione del Friuli Venezia Giulia, UDINE.

IN TOURNÉE

Scritto nel 1948, *1984* di George Orwell, è probabilmente il libro che ha maggiormente influenzato il cinema e la letteratura, divenendo il romanzo-simbolo della narrativa distopica. Del romanzo venne fatta nel 1984, in Inghilterra, una versione cinematografica diretta da Michael Radford, a cui la regia di Lenton sembra ispirarsi nella cupezza delle immagini, ma non per lo sviluppo della trama. Poco lineare, si muove su diversi piani sui quali è costruita la rappresentazione: la storia centrale che ha per protagonisti i due fidanzati, Winston Smith e Julia, e che affiora forse troppo tardi nell'economia del *plot* narrativo; le apocalissi annunciate del totalitarismo, della perdita della memoria storica, dell'annullamento dell'identità individuale

rappresentate dal terribile e perfido O' Brien; e lo spazio occupato da una narratrice "interna" che raccorda le varie parti del romanzo, molto sforbiato ai fini drammaturgici. Ne viene fuori un singolare spettacolo di ordinaria follia, dove le analogie col presente e col nostro prossimo futuro sono così forti e vere che neanche più le notiamo. Anche perché la realtà e la "fantascienza" sembra siano diventate perfettamente sovrapponibili. Nel corso dello spettacolo ci sono anche vari tentativi di "attualizzare" i temi del testo orwelliano, ma sono proprio quelli che hanno l'impatto più scontato col pubblico, come accade nel lungo prologo con cui ha inizio la rappresentazione, e che forse per questa ragione fatica e decollare. Non scatta la metafora politica e culturale del potere rappresentato dal Grande Fratello. Si afferma piuttosto un'intenzione didattica, pedagogica quando, nelle pieghe della regia, ci si invita a guardare con più attenzione al nostro presente e al passato invece che al futuro, e a essere tutti noi, insieme a Winston Smith, quegli "ultimi eroi" che combattono per una società non più retta da regimi totalitari. Gli attori sono stati tutti molto bravi ad assecondare il regista Matthew Lenton in questo doppio registro recitativo di finzione e realtà. *Giuseppe Liotta*

Se Ubu Re entra in carcere

UBU RE, da Alfred Jarry. Drammaturgia e regia di Stefano Tè. Scene di Teatro dei Venti. Costumi di Alessandra Faienza e Teatro dei Venti. Con gli attori detenuti nel carcere di Modena e di Castelfranco e gli allievi del Teatro dei Venti. Prod. Teatro dei Venti, MODENA.

Intesse trame con la tradizione del Novecento teatrale *et ultra*, lo spettacolo che Stefano Tè ha creato intrecciando componenti storiche della sua compagnia a un gruppo di attori detenuti. L'allestimento, nato nell'ambito di un benemerito Coordinamento Teatro e Carcere Emilia Romagna, che per il biennio 2016-18 ha scelto di utilizzare il testo di Jarry come riferimento comune, pare evocare almeno due esperienze ormai storizzate. La prima: le note ricerche sullo spazio scenico, fiorite circa un secolo fa, tese a ri-conoscerlo quale elemento

«drammaturgicamente attivo». Le figure interagiscono senza posa con una scenografia mobile, composta da praticabili di legno variamente posizionati al centro, con il pubblico disposto specularmente su due lati: come non pensare al dispositivo costruttivista creato per *Le Cocu magnifique* di Mejerchol'd nel 1922? La seconda, ben più prossima a noi: l'allestimento di *The Brig* di Kenneth H. Brown realizzato da Armando Punzo del 1994 (a sua volta figlio di quello del Living Theatre di trent'anni prima), a proporre un'analoga immagine del detenuto muscoloso, eventualmente tatuato e a torso nudo che interagisce con i compagni e con lo spazio. Se è vero che citare significa inserire nel proprio discorso elementi altri, trasformandone il segno, in questo spettacolo fatica forse a emergere con chiarezza quale creazione linguistica si stia compiendo, quale "figura terza" sorga dall'incontro con le tradizioni a cui si dà corpo. Se alcuni aspetti ritmici e compositivi della sintassi teatrale (reiterata alternanza buio-penombra a staccare i diversi quadri, ripetizione di alcune sequenze gestuali, recitazione ostinatamente muscolare ed estroflessa) rimangono parzialmente irrisolti, i maggiori meriti del lavoro, anche rispetto a precedenti esperienze della compagnia con attori detenuti, paiono essere la più ficcante concretezza e il maggior controllo dell'emotività espressa dalla scena. *Michele Pascarella*

Laminarie, la "danza" dell'operaio esperto

DENTRO LE COSE, di e con Febo Del Zozzo. Prod. Laminarie, BOLOGNA.

«Nell'esaminare il lavoro di un operaio esperto, riscontriamo: a) l'assenza di movimenti superflui, improduttivi; b) la ritmicità; c) l'individuazione del giusto centro di gravità del proprio corpo; d) la resistenza. I movimenti fondati su queste basi si distinguono per il loro carattere "di danza", il lavoro di un operaio esperto sfiora i confini dell'arte»: una delle memorabili lezioni di Mejerchol'd sintetizza perfettamente l'attitudine pienamente performativa con la quale Febo Del Zozzo costruisce e abita lo spazio scenico di *Dentro le cose*, spettacolo-summa che trasduce segni e dispositivi di tre opere che la compagnia, da lui fondata e guidata, ha dedicato fra il 2000 e il 2012 ad altrettante



1984

«figure esemplari» (gli artisti visivi Jackson Pollock e Constantin Brâncusi oltre a Varlam Šalamov, scrittore russo che trascorse diciassette anni in un campo di lavoro sovietico). *Dentro le cose* si pone con evidente fiducia fenomenologica come una sorta di appassionata, concretissima visita guidata a «vite di un'altra fibra». Un energico e al contempo delicatissimo Del Zozzo per mezzo (e al servizio) di carrucole, travi, corde, scale, attrezzi e tubi dà luogo a un misterioso, ma per nulla ostico, teatro di figura intriso di suoni materici che articola per quadri un viaggio cadenzato da luci geometriche e nette. Tirare, sbattere, sollevare, impilare: è attraverso la lingua del fare che la figura in scena edifica una drammaturgia di pieni e di vuoti, di dinamismo e requie, di penombre e oscurità. La performance si fa luogo di una *Wunderkammer* dal sapore costruttivista punteggiata da trucchi poveri, realizzati a vista, e composta da una quantità di pezzi staccati che evocano senza descrivere, suggeriscono senza narrare, creano immagini e immaginari senza mai chiuderli in un perimetro dato. A mo' di sineddoco che vale almeno ricordare un frammento in cui «l'operaio esperto» Del Zozzo imprime a una sedia di legno, sospesa a mezz'aria per mezzo di funi e ganci, un dinamismo che progressivamente diviene danza impazzita. *Chapeau*. Michele Pascarella

Il disertore, la guerra e l'identità sessuale

SUZANNE, drammaturgia di Tamara Balducci, Linda Gennari e Lorenzo Garrozzo. Regia di César Brie. Scene di Matteo Fiorini. Costumi di Ree Do Lab di Cristina Currell. Luci di César Brie. Con Tamara Balducci, Giacomo Ferrau e Linda Gennari. Prod. Le Città Visibili, RIMINI.

IN TOURNÉE

Liberamente tratto da *La garçonne et l'assassin* di Fabrice Virgili e Danièle Voldman, *Suzanne* narra la storia vera di un disertore, Paul Grappe (Giacomo Ferrau), e di sua moglie Louise (Tamara Balducci) ai tempi della Grande Guerra. Tornato a Parigi, nascosto e accudito da Louise, Paul decide un giorno di travestirsi da donna per concedersi la pericolosa libertà di uscire di casa, senza essere riconosciuto.

Presto, però, quello che doveva essere un semplice *escamotage* provvisorio, diventa una necessità più intima, legata alla sua identità sessuale. Suzanne è infatti il nome della nuova vita che Paul, animato dal suo desiderio viscerale di "essere", visualizza in una figura complementare e di sesso opposto (Tamara Balducci) che con se stesso entrerà in conflitto, per poi istituire con lei un rapporto scenico di convivenza o di sostituzione. Scoprirà un mondo, nuove fantasie, fuori dal guscio domestico, e il rapporto con sua moglie Louise ne risentirà nel profondo, nonostante la sua disponibilità - decisamente anticonformista - ad accettare le abitudini libertine del marito. La regia di César Brie cala la vicenda in un'atmosfera decadente, onirica e, forse fin troppo, introspettiva. Gli arredi scenici sono pochi, simbolici: una finestra mobile nello spazio, una spalliera senza letto che i personaggi usano come specchio e barriera tra sé e gli altri. Ottima l'interpretazione di Giacomo Ferrau, che fa emergere sfumature interiori di una trasformazione esteriore, bilanciato dall'intenso *alter ego* Tamara Balducci, contenitore di quelle tensioni emotive che la regia di César Brie mette in luce in modo enigmatico, con elementi sì poetici, ma di non immediata leggibilità. *Renata Savo*

Dario e Giovanna: biografia in performance

QUASI UNA VITA, drammaturgia di Stefano Geraci e Roberto Bacci. Regia, scene e costumi di Roberto Bacci. Luci di Valeria Foti. Con Giovanna Daddi, Dario Marconcini, Elisa Cuppini, Silvia Pasello, Francesco Puleo, Tazio Torrini. Prod. Fondazione Teatro della Toscana, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Unica quinta: una porta che si chiude e si apre, replica di quella della casa parigina di Duchamp, diventata opera d'arte, doppia soglia della vita e del teatro. Giovanna Daddi e Dario Marconcini ci accolgono all'ingresso di questo palcoscenico bipolare per aprirci il sipario della loro storia. La memoria disegna una stanza in un piccolo albergo di un paese lontano, la vista dell'oceano dalla finestra, due



Quasi una vita
(foto: Roberto Palermo)

corpi nudi sul letto dopo una notte d'amore, come nati solo allora. Il primo incontro a un ballo... un abbraccio sulla spalletta di un fiume... al cancello di casa... Realtà e immaginazione si fondono. Si entra e si esce da una scena all'altra, i ricordi appaiono e si dissolvono. Anche nel finale tutto è ancora sospeso "agli orli della vita", trattenuto dai fili della memoria, dall'eco di dialoghi amorosi. Si respira a pieni polmoni ossigeno vitale. E anche noi spettatori "entrati da una porta" siamo presi in una visione aperta della vita, immersi in un tempo che passa, e tuttavia consente spericolate fughe della mente e del cuore. Il teatro che sfonda le barriere del tempo è magica risorsa e insieme diabolica tentazione. Dario, a un certo punto, è Faust, circondato da figure mefistofeliche che promettono l'esperienza "esaltante" della scena in cambio della rinuncia alla condizione umana, imprigionata nella scansione degli anni. Fuori da questa sfera di seduzione, Giovanna sembra invece tenere sempre congiunte insieme la dimensione fisica e metafisica, materiale e immaginaria della vita e del teatro. Impavida nel suo viaggio, è pronta a lenire le fragilità di Dario. Con tenerezza e ironia, gli elenca le istruzioni per la sopravvivenza domestica: dove sono i vestiti, la biancheria, i detersivi della lavatrice, i numeri di telefono per ordinare la spesa... E con la stessa "naturalità", un attimo dopo, le sue parole affettuose fanno proprie alcune battute di Beckett: uno dei tanti autori "riscritti" all'interno di questa sorprendente autobiografia in performance. *Laura Caretti*

Due clown contemporanei alle prese con la vita

PSS PSS, di e con Camilla Pessi e Simone Fassari. Regia di Louis Spagna. Luci di Christoph Siegenthaler. Prod. Compagnia Baccalà, LOCARNO.

Dobbiamo cominciare col dire che la maggior parte degli spettacoli di teatro-circo soffrono della stessa endemica patologia: la mancanza di una drammaturgia che leghi i vari numeri, le gag (in definitiva sempre le stesse) che si susseguono. Non fa eccezione questo *Pss Pss* della Compagnia Baccalà, duo ticinese vincitore di molti premi internazionali, in scena al Teatro Puccini di Firenze. Poi, a noi sembra che gli attori di questa branca di spettacolo dal vivo siano tutti un po' orfani di Chaplin o di Totò. I due, nel caso specifico, lo dimostrano ampiamente, hanno mestiere, maneggiano con cura la disciplina e padroneggiano l'arte della mimica facciale, dei tempi, dei silenzi, della scansione del ritmo. Il "pss pss" del titolo non è tanto l'azzerare i rumori quanto il richiamare l'attenzione dell'altro. I due clown, come tradizione c'insegna, litigano, si spingono sul boccascena timidi, sono impacciati, indecisi, titubanti, imbranati, fallaci, votati allo sbaglio e al fallimento come dna prevede. Rimangono però convinti che gli spettacoli di teatro-circo possano trovare migliore collocazione fuori, nelle piazze e nelle strade, nei festival all'aperto, e che nel chiuderli sul palco (come le fiere allo zoo) perdono sempre un po'



SIENA

Familie Flöz, tra sogno e follia i risvegli musicali del Dr. Nest

DR. NEST, di Familie Flöz. Regia di Hajo Schüller e Michael Vogel. Scene di Rotes Pferd. Costumi di Mascha Schubert. Luci di Reinhard Hubert. Musiche di Fabian Kalbitzer. Con Fabian Baumgarten, Anna Kistel, Björn Leese, Beniamin Reber, Mats Süthoff. Prod. Familie Flöz, BERLINO.

IN TOURNÉE

Una partenza, il saluto di una donna amorosa sulla porta di casa, il rumore ritmico del treno, bagliori di luce e buio, solitudine e spaesamento in una stazione di notte... così riappare, in *flashback*, il viaggio del Dr. Nest. Al suo arrivo, nella dimensione allucinatoria di Villa Bianca, il mondo di fuori sparisce dietro grandi vetrate scure attraversate da nubi magmatiche, mentre all'interno si disegnano di volta in volta gli spazi di una surreale clinica psichiatrica. E qui, a Villa Bianca, dove abita la follia, tutto accade in un visionario teatro della mente.

Le maschere di Hajo Schüller sono volti, e la muta lingua dei gesti, delle azioni fisiche, della prossemica dei movimenti dei cinque bravissimi attori parla con la forza espressiva di una molteplicità di voci. L'invenzione corale, tipica della strepitosa compagnia berlinese Familie Flöz, ricrea, nella propria originale scrittura scenica, alcune suggestioni tratte dagli scritti di Oliver Sacks, dando vita agli archetipi di un'umanità chiusa in gabbie solipsistiche che improvvisamente riescono ad aprirsi. A operare questi "risvegli" è la musica. Suono e silenzio ritmano il bipolarismo della mente dei personaggi, le note ossessive si trasformano in una "sintonia" che è dialogo.

Il Dr. Nest diventa il centro rianimatore di una possibile comunità che danza la propria liberazione. E allora, persino l'infermiera che pare una collega della Mildred Ratched di *Qualcuno volò sul nido del cuculo*, rinuncia a controllare l'incontrollabile, e getta, arresa, il mazzo di chiavi della sua autorità. Resta il Dr. Nest a tenere in equilibrio i suoi squilibrati pazienti. Il camice lo distingue da loro, ma anche lui percorre il periglioso crinale che congiunge normalità e follia. Lo psichiatra, piegato sulla macchina da scrivere che registra la sua esperienza, convive con il suo doppio, preso nella spira onirica di fantasmatiche *rêveries*. Ecco allora apparire una donna che suona un'invisibile arpa e altre straordinarie figure femminili: una giovane che culla amorosamente come un bimbo un asciugamano arrotolato e un'altra più anziana che sembra tessere con un filo rosso le trame della vita. **Laura Caretti**

di quel fascino popolare che si portano addosso. Detto questo, i due (lei, atletica e dinoccolata, suona la fisarmonica, lui la tromba) grazie a corpi flessuosi propongono anche alti atletismi, soprattutto nella parte finale, la migliore, quella con il trapezio (posto molto in alto e senza rete, quindi pericoloso) mentre nella prima parte arrivano immancabili gli schiaffi, la banana e la scala, in ossequio a un canovaccio classico un po' prevedibile e di maniera. Forse è arrivato il tempo, per il teatro-circo, di evolversi, di cercare altre strade diverse da queste già ampiamente battute. Ci è mancata la magia.

Tommaso Chimenti

Jan Fabre, la vita in una bolla di sapone

DRUGS KEPT ME ALIVE, testo, regia, coreografia di Jan Fabre. Drammaturgia di Miet Martens. Costumi di Andrea Kränzlin. Musiche di Dimitri Brusselmans. Con Antony Rizzi. Prod. Troubleyn/JanFabre, ANTWERPEN (Be).

IN TOURNÉE

Se non fosse per un finale potentissimo, *Drugs kept me alive*, visto al Teatro Era di Pontedera, sarebbe un lavoro che non entusiasma. A tratti monocorde, sembra reiterare una struttura predefinita: il protagonista, inframezzando narrato e coreografie, racconta con ficcante ironia la sua esperienza di dipendenza dalle droghe e il suo estremo desiderio di vita. Ma poi ci sono gli ultimi dieci minuti. Una pioggia di bolle di sapone sparate da dietro le quinte formano un arco che splende alla luce dei piazzati, mentre le parole del protagonista donano un senso pieno alla struttura del testo, facendo emergere la sua solitudine di fronte alla morte, giocata nella «partita a poker con la malattia» che è lotta indefessa di un uomo che cammina, senza cedere di un passo, sul precipizio esiziale. «Le droghe mi hanno tenuto in vita», recita Antony Rizzi. E il palco sta lì a testimoniare. Pasticche e capsule popolano fitte il perimetro dello spazio scenico. Da queste il performer pesca a turno sostanze di tutti i tipi, *popper*, ketamina, *ecstasy*, cocaina e intrugli vari, di cui dimostra una conoscenza da chimico. Sono sostanze che esaltano le per-

cezioni, che trascinano mente e sensi in balia di visioni altrimenti sconosciute, che rendono l'uomo insieme animale e spirituale, in un'altalena di basso e alto. È vivere dentro una bolla, sottolinea il testo di Fabre, una seconda natura dove la morte non può arrivare. Concetto che, nella messinscena, è continuamente richiamato da bolle di sapone di ogni dimensione, protagoniste di giochi assai riusciti. Giochi che, uniti all'ironia che strappa più di una risata, addolciscono e quasi distruggono lo spettatore da un testo talvolta duro e feroce. Ma ce ne accorgiamo forse solo alla fine, quando la riflessione sull'ineluttabilità della morte, che è lì ad attenderci, diventa un dardo scoccato che ci colpisce in pieno.

Marco Menini

Padre e figlio, un incontro mancato

HENRY, MEMORIE TEATRALI D'OLTRETOMBA, di e con Mark Down, anche regista. Idea originale e puppet design di Mark Down e Nick Barnes. Scene di Michael Vale. Con Fiona Clift e Toni Espiner. Prod. Blind Summit Theatre, LONDRA e Il Funaro, PISTOIA.

Una grande marionetta, nera e arcigna, e il suo animatore, occhi azzurri e pelle chiarissima. Da un lato Henry, un vecchio attore ormai in fin di vita, dall'altro Luke, il figlio seduto al suo capezzale. È *Henry, memorie teatrali d'oltretomba*, il coinvolgente spettacolo del Blind Summit Theatre, presentato in prima assoluta al Funaro di Pistoia. prima di andare in scena al Pleasance King Dome di Edimburgo per il Fringe Festival. Protagonista assoluto è Mark Down, direttore artistico della compagnia: apre e chiude lo spettacolo con una cornice, in cui lo vediamo intento a dirigere una *masterclass* con due giovani allievi sull'uso degli oggetti in scena. Momenti esilaranti e ben costruiti anche se poco attinenti al nucleo centrale, quando Mark diventa Luke e i suoi presunti studenti si fanno preziosi collaboratori per muovere il pupazzo Henry. Nasce così un personaggio scorbuto ed egocentrico, sempre intento a ripercorrere i suoi momenti di gloria. Tratta il figlio un po' come un badante ma soprattutto come un prezioso ultimo spettatore,

davanti al quale non smette mai di recitare. E arriva persino a mettere in scena più volte la propria morte, curando ogni dettaglio della messinscena: dalla sua caduta a terra, fino alla musica pucciniana, a dire il vero non proprio in tema (*Che gelida mattina*). All'incontro mancato fra padre e figlio fa poi eco un toccante ricordo di Luke bambino, evitato dal padre all'uscita di un suo *Amleto*. È narrato semplicemente da Luke, mentre Henry, ora immobile, è affidato ai due comprimari. Basta un cartello con scritto "Stage Door" a ricreare la scena, e l'unica azione, il lento andarsene di Henry, rende ancor più intenso questo momento, anche grazie alla musica, qui azzeccatissima, di Moby (*Now I let it go*). Un lavoro poetico e curato, che sa annullare la distanza fra l'attore in

carne e ossa e la sua marionetta, ben conciliando leggerezza e profondità. *Gherardo Vitali Rosati*

Per denaro e potere l'uomo diventa belva

BELVE, UNA FARSA, di Armando Pirozzi. Regia di Massimiliano Civica. Costumi di Daniela Salernitano. Luci di Roberto Innocenti. Con Alberto Astorri, Salvatore Caruso, Alessandra De Santis, Monica Demuru, Vincenzo Nemolato, Aldo Ottobri. Prod. Teatro Metastasio di PRATO.

IN TOURNÉE

Era una scommessa difficile quanto ardua, lo sapevamo. La farsa è un genere poco visitato che non fa sconti e non

ammette distrazioni. E di questo Civica era conscio. Così come Armando Pirozzi che scrive un testo in linea con la tradizione, se pur "moderno", con tutti i crismi - e gli incastrati necessari -, compresa l'agnizione finale, che è lì a dirci che il potere e i soldi, da sempre, stanno nelle mani delle stesse persone. In questo caso, due coppie di vicini di casa decise a farsi fuori in una cena "avvelenata". Ciò detto, tuttavia, si resta un po' delusi. Rimane il talento di un regista della qualità di Civica, che nitida emerge coi suoi stilemi nel dipanarsi rigoroso del lavoro, e alcuni momenti davvero riusciti, a partire da un inizio molto promettente, dove siamo immediatamente proiettati nel corpo della storia. E dove soprattutto si ride. Perché ciò che davvero sembra mancare al lavoro in molti momenti, visto che di farsa si tratta, sono proprio le risate. E

dove cercarne le cause? In una drammaturgia talvolta troppo d'intelletto e poco di pancia, appunto, oppure in una scelta, di cui fanno le spese gli attori, di dilatare le situazioni e i quadri, causando in più momenti una sorta di rallentamento quasi onirico che, se da un lato non trascina tutto in uno sguaiato susseguirsi di scenette, dall'altro, nell'equilibrio del lavoro, è foriera di lentezza e mancanza di dinamismo che pesa, eccome, nell'equilibrio generale? Si rimane sospesi in tali quesiti. Ma trattandosi di farsa, come già affermato, e pur riconoscendo la qualità del lavoro che sta alla spalle della messinscena, al termine dello spettacolo si ha la sensazione che la "risata d'obbligo", di cui si parla nella presentazione vergata dalla mano del regista, in molti momenti sia stata messa in secondo piano. *Marco Menini*

SIENA

Bahamut trionfa a In-Box, grandi numeri e qualche riflessione

NESSUNA PIETÀ PER L'ARBITRO, di Emanuele Aldrovandi. Regia di Marco Maccieri e Angela Ruozzi. Con Filippo Bedeschi, Luca Mammoli, Federica Ombrato, Alessandro Vezzani. Prod. Centro Teatrale MaMiMò, Reggio Emilia. **NEVE**, di e con Giovanni Betto. Regia di Mirko Artuso. Prod. Giovanni Betto, Conegliano Veneto (Tv). **PHOEBUSKARTELL**, testo e regia di Michele Segreto. Con Gabriele Genovese, Giancarlo Latina, Michele Mariniello, Marco Rizzo, Matteo Vignati, Pavel Zelinskiy. Prod. ServoMuto Teatro, Concesio (Bs). **DESIDERA**, drammaturgia e regia di Simona Di Maio e Sebastiano Cotticelli, anche interpreti con Giuseppe Brancaccio, Amalia Ruocco, Dimitri Tetta. Prod. Il Teatro nel Baule, Napoli. **IT'S APP TO YOU**, di e con Andrea Delfino, Paola Giannini, Leonardo Manzan. Regia di Leonardo Manzan. Prod. Bahamut, Reggio Emilia. **LO SOFFIA IL CIELO**, di Massimo Sgorbani. Regia di Stefano Cordella. Con Cinzia Spanò e Francesco Errico. Prod. TrentoSpettacoli, Trento.

In-Box cresce. Meritoriamente e pericolosamente. A quest'ultima edizione hanno partecipato complessivamente in 454, nelle sezioni "per adulti" e per il Teatro Ragazzi, sei + sei i finalisti visti in scena a Siena lo scorso maggio. Il merito è da ascrivere all'idea: dare visibilità a compagnie emergenti offrendo un sostegno concreto alla circuitazione grazie all'acquisto di repliche pagate a cachet (da 1.000 a 1.400 euro a replica) dai 56 soci del progetto capitanato da Straligut Teatro. 86 sono state le repliche distribuite tra i 12 finalisti, a cui si può presumibilmente aggiungere un indotto di recite acquistate da programmatori e teatri esterni alla rete. Il pericolo sta invece nel rischio implosione, relativo alla crescita esponenziale del numero dei partecipanti e nella conseguente necessità, a mio avviso, di stabilire regole di accesso più articolate e un sistema di valutazione più efficace dei potenziali finalisti. A vincere In-Box, con 21 repliche vendute, è stato *It's app to you* di Bahamut (foto di Federica Di Benedetto), un vispo e intelligente *videogame* teatrale, in cui la protagonista di un videogioco si sveglia morta nella sua stanza e coinvolge uno spettatore per trovare l'assassino e quindi ucciderlo. Una brillante riflessione sui limiti della libertà individuale all'epoca degli algoritmi e della realtà virtuale, coadiuvata da una drammaturgia serrata e da prove attoriali dai notevoli tempi comici. Tutt'altra cifra per *Lo soffia il cielo* di TrentoSpettacoli (9 repliche), angosciosa storia del rapporto malato tra una madre e un figlio "diverso", destinata a un tragico epilogo, che ha il suo punto di forza nei due bravissimi interpreti, Cinzia Spanò e Francesco Errico. Ambizioso *Nessuna pietà per l'arbitro* del Centro Teatrale MaMiMò (8 repliche), che, attraverso un microcosmo familiare dedito al basket, vorrebbe parlare del conflitto individualismo-collettività e utilitarismo-bene comune, ma poi si disperde in una drammaturgia verbosa, che rimane sulla superficie di spunti per altro molto interessanti. Onesto, con un bel garbo narrativo, è *Neve*, in cui Giovanni Betto racconta la storia del nonno disperso nella ritirata di Russia e della difficile elaborazione del lutto di chi lo aspetta a casa, mentre ServoMuto Teatro si tuffa, in *Phoebuskartell*, con generosa incoscienza, in una parabola neo-brechtiana anni Venti sull'obsolescenza programmata delle lampadine da parte di capitani d'industria truffaldini (entrambi 6 repliche). Chiude la "classifica", con 2 repliche vendute, *Desidera* de Il Teatro nel Baule, poetico spettacolo di teatro-danza, di cui è protagonista un uomo anziano e i suoi ricordi di amori perduti e ritrovati. Per la cronaca, In-Box Verde, dedicato al Teatro Ragazzi, è stato vinto da *Et amo forte ancora* della compagnia Locanda Spettacolo di Milano. **Claudia Cannella**



Ballata per burattini negli orrori della città

MALEDETTA METROPOLI, ideazione, testo e regia di Fabio Modesti. Con Nicola Veri e Daniele Guaragna. Prod. Fabio Modesti, AREZZO.

IN TOURNÉE

Sembra uno scherzo, eppure c'è proprio scritto «vietato ai minori di 14 anni». Per uno spettacolo di burattini. Il mistero è presto svelato: puro turpiloquio toscano, tanto greve quanto genialmente creativo. Ma dentro la favola nera di *Maledetta metropoli*, al netto delle irriverenti imprecisioni, c'è tutto un mondo spaventoso, un viaggio allo stesso tempo lieve e spietato nel ventre oscuro di una metropoli tentacolare, Milapoli, crasi di Milano e Napoli. Qui sbarca un forestiero barbuto dalla ruvida parlata toscana, che si ritrova in una sorta di girone dantesco dal retrogusto kafkiano, popolato di surreali malfattori. Viene accusato di non aver raccolto gli escrementi di un cane non suo, finisce in un commissariato dove tutti sono in sciopero, incappa nei loschi membri della setta "politico-filosofica" del Grande Coso e nel padre snaturato della piccola Luigina, costretta a giocare coi topi e a raccattare tutto il giorno quel che trova in terra, mentre lui ruba, spaccia e probabilmente la sottopone a violenze domestiche. Il forestiero perde tutti i suoi soldi, estorti da malavitosi, furbastri o burocrati infingardi. Alla fine decide di tornarsene in campagna, portandosi via Luigina, l'unica che un po' gli somiglia, con quel candore da Alice nel Paese degli orrori. A interpretare questa storiaccia sono un manipolo di burattini nasuti e con gli occhi spiritati, realizzati con artigianato sapiente da Nicola Veri, che anche li manovra con Daniele Guaragna. Ma quel che spiazza e diverte, con scanzonata intelligenza, è l'idea di Fabio Modesti, autore e regista dello spettacolo, di utilizzarli per raccontare una fiaba contemporanea acidula, e a suo modo poetica, che ben stigmatizza la fatica di vivere in una grande metropoli. Il tutto mescolando il gusto sapido di certa commicità toscana con gli stilemi tipici del teatro dei burattini e della Commedia dell'Arte, mettendoli in uno stralunato cortocircuito con temi assai seri come la corruzione, l'abuso di potere o lo sfruttamento dei minori. Un piccolo gioiello che meriterebbe lunga vita scenica. *Claudia Cannella*

Rosalind, il dna e il Nobel usurpato

IL SEGRETO DELLA VITA. ROSALIND FRANKLIN, di Anna Ziegler. Regia di Filippo Dini. Scene di Laura Benzi. Costumi di Andrea Viotti. Luci di Pasquale Mari. Musica di Arturo Anecchino. Con Lucia Mascino, Filippo Dini, Giulio Della Monica, Dario Iubatti, Alessandro Tedeschi, Paolo Zuccari. Prod. Teatro Eliseo, ROMA.

IN TOURNÉE

Non solo la politica: anche la storia della scienza è segnata da intrighi, sotterfugi, lotte per il potere. Il teatro è stato lesto a comprenderne il potenziale drammatico. Esempio recente è *Il segreto della vita. Rosalind Franklin*. I canoni del "genere" ci sono tutti: Rosalind Franklin, una scienziata-eroina tormentata e sfortunata, prima a fotografare il doppio filamento del dna, e morta prematuramente per la troppa dedizione al lavoro (un cancro alle ovaie, causato dall'eccessiva esposizione ai raggi). Ci sono gli antagonisti: James Watson, Francis Crick e Maurice Wilkins, il direttore del laboratorio al King's College di Londra dove fu impiegata la Franklin; insieme, le usurparono il merito della scoperta, vincendo il Nobel. I presupposti per allargare il discorso, e accennare a una più ampia riflessione socio-politica, anche, ci sono: siamo tra il 1951 e il 1953, le donne e gli ebrei sono ancora discriminati. Per scatenare l'entusiasmo del pubblico basta, poi, un Graal ammodernato, che ha a che fare con il misterico, la doppia elica del

dna, il segreto della vita. Siamo, allora, di fronte al solito classicone *engagé*? Non precisamente, perché la drammaturgia di Anna Ziegler e la regia di Filippo Dini - con quell'oggetto-totemico, il laboratorio, al centro della scena, rivelato per squarci progressivi - spargono le carte, spezzettando la vicenda in un meno scontato altalenio spazio-temporale che sfuma e problematizza i poli del contendere. Ci sta, allora, che anche i personaggi siano meno monolitici di quanto a prima vista non sembri: scortese e a tratti insopportabile lei; fragile, umano, empatico, disposto al pentimento lui, il collega antagonista. Sfuggendo alle trappole del manicheismo e del dramma a tesi, lo spettacolo regala allora quel *surplus* d'intelligenza che basta a vivificarne il robusto teorema che è alla base, facendone un oggetto di riflessione (e di godimento estetico), oltre che di consumo. *Roberto Rizzente*

Francesca Inaudi, moderna Rosaura

LA VEDOVA SCALTRA, di Carlo Goldoni. Regia di Gianluca Guidi. Scene di Carlo De Marino. Costumi di Francesca Brunori. Luci di Stefano Lattavo. Musiche di Massimiliano Gagliardi. Con Francesca Inaudi, Gianluca Guidi, Fabio Ferrari, Claudia Ferri, Riccardo Bocci, Alessandra Cosimato, Matteo Guma, Andrea Coppone, Massimiliano Giovanetti, Paolo Perinelli. Prod. La Pirandelliana, ROMA.

IN TOURNÉE

Ne *La vedova scaltra*, Goldoni tratteggia una protagonista femminile, Rosaura, antesignana di Mirandolina, che vuole scegliere il futuro marito, secondo i suoi desideri e non solo attenendosi alle regole dell'epoca. I quattro pretendenti sono disegnati in modo grottesco: lo spagnolo Don Alvaro (Fabio Ferrari), truccato con la biacca che ne fa un mascherone, l'inglese Milord (Matteo Guma), che si arrampica come una lucertola, il francese Monsieur Le Blau (Riccardo Bocci) eccessivamente galante, mentre l'italiano (lo stesso Guidi) appare nella sua normalità, così da primeggiare nel cuore di Rosaura. Le vere maschere rimaste e volute da Goldoni sono l'acrobatico servitore Arlecchino, in abito nero (Andrea Coppone), l'ironico Pantalone (un Massimiliano Giovanetti tra ipocondria e desiderio di gioventù), e il Dottore (Paolo Perinelli), padre di Rosaura. Le fila della vicenda sono tenute dalla Inaudi che, fin dall'anacronistico taglio sbarazzino dei capelli, nonostante l'ambientazione e i costumi tradizionali, si mostra una Rosaura moderna e di carattere non solo nel *look*, ma anche nella determinazione di non sottostare all'autorità paterna. Con abilità tesse il suo piano, mostrandosi appunto "scaltra", pur mantenendosi "onesta" (come dama mascherata, sfruttando il Carnevale, tenterà i pretendenti per provarne la costanza). La scenografia è rarefatta, costituita da finestre e porte componibili, mentre alcune scene sono animate da veli e tendaggi suggestivi a indicare l'idea del mare e della notte misteriosa in cui la vedova attiva il proprio piano. La regia tende a rendere dinamico lo svolgimento dell'azione, inscenando duelli e scaramucce verbali fra i pretendenti, vivacizzando l'intreccio che, altrimenti, sarebbe costituito quasi esclusivamente da dialoghi. *Albarosa Camaldo*

Un sequel di disastri per una farsa irresistibile

CHE DISASTRO DI COMMEDIA, di Henry Lewis, Jonathan Sayer, Henry Shields. Traduzione di Enrico Luttmann. Regia di Mark Bell. Scene di Nigel Hook, riprese da Giulia De Mari. Costumi di Roberto Surace,



ripresi da Francesca Brunori. Luci di Marco Palmieri. Musiche di Rob Falconer. Con Alessandro Marverti, Yaser Mohamed, Marco Zordan, Luca Basile, Viviana Colais, Stefania Autuori, Valerio Di Benedetto, Gabriele Pignotta. Prod. AB Management, ROMA - Opera Prima, ROMA.

IN TOURNÉE

The play that goes wrong è il frutto delle brillanti idee di tre *comedian* inglesi che, nel 2012, hanno testato l'abozzo del loro lavoro in un teatro da 60 posti all'interno di un pub londinese e lo hanno via via ampliato ed elaborato con un tale riscontro da farne un vero caso internazionale. Una struttura metateatrale innesta su una tipica farsa britannica la parodia e lo svelamento/distruzione dei meccanismi comici della farsa stessa: una compagnia di otto attori dilettanti si ritrova impegnata nella recita di un giallo anni Venti, quando sulla scena nulla funziona più e tutto crolla a pezzi. La loro capacità di improvvisazione è messa a dura prova con effetti demenziali: un personaggio dimentica una frase e gli altri proseguono ininterrottamente a recitare il copione, due attrici si ritrovano a interpretare in scena lo stesso personaggio rubandosi e raddoppiando le frasi mentre si contendono proscenio e ruolo, in una girandola frenetica di porte che non si aprono, mensole che crollano, oggetti che spariscono per ricomparire nel posto sbagliato, infinite e assurde prove per i paradossali attori travolti da ininterrottati disastri. Un delirio costruito dagli autori con controllata e consapevole ricerca degli effetti comici, ma anche con gustosi riferimenti ai classici dello schermo a cui di continuo si rifanno. L'allestimento italiano ricalca passo passo la versione originale di Londra; sono gli stessi regia, costumi, scenografia assassina (vera co-protagonista dello spettacolo). E, come a Londra, agli interpreti non viene richiesto di mettere in mostra le proprie capacità espressive (anche se lo fanno egregiamente), ma di saper mantenere la meccanica dei tempi comici e di essere automi in un congegno che è una gioiosa macchina da guerra, così paradossale che fa quasi vergogna riderne tanto. Un solo loro errore e tutto crollerebbe davvero. *Sandro Avanzo*

Sei giovani alla deriva nella Scozia post-Thatcher

TRAINSPOTTING, di Irvine Welsh nella versione di Wajdi Mouawad. Traduzione di Emanuele Aldrovandi. Drammaturgia di Riccardo Festa, Michele Di Giacomo, Marco Bellocchio, Valentina Cardinali. Regia di Sandro Mabellini. Costumi di Chiara Amaltea Ciarelli. Con Michele Di Giacomo, Riccardo Festa, Valentina Cardinali, Marco Bellocchio. Prod. Viola Produzioni S.r.l., ROMA - Accademia degli Artefatti, ROMA.

IN TOURNÉE

Trainspotting prima di essere un film del 1996, diventato di culto, del regista inglese Danny Boyle, è anche un romanzo, di Irvine Welsh del 1993, e un adattamento per la scena teatrale nel 1994, di Harry Gibson. Ecco ora alla versione italiana. Siamo nel Regno Unito del post-thatcherismo, in grave crisi economica, che annaspa con un altissimo tasso di disoccupazione, soprattutto giovanile. È in questo contesto che si muovono cinque giovani uomini, Renton, Begbie, Sick Boy, Spud e Tommy e una donna, Allison. Collocati nei più squallidi locali periferici di Edimburgo, vivono esistenze in cui l'unica realtà possibile è bucarsi. Mabellini immette i sei protagonisti in una cornice rigorosamente anti-naturalistica, dove la parola, restituita spesso da microfoni, regna sovrana, una parola sincopata, capace però di ricostruire fedelmente l'inferno dove i sei vivono, dove le siringhe si vedono, senza esserci, dove ci pare di sentire il tanfo di urina e di vomito in cui essi stagnano. Anche la scenografia è ridotta all'osso: sparsi ci sono sgabelli usati come wc, un tavolo con i mixer, un piccolo schermo con immagini d'epoca, soprattutto musicali, e una tenda da campeggio nella quale i personaggi cercano forse rifugio, per stare insieme in uno spazio finalmente pulito. Eccellenti tutti gli interpreti, in particolare Michele Di Giacomo che incarna, rubandogli l'anima, Mark Renton, il protagonista, poi c'è Marco Bellocchio, il sovraeccitato Begbie, e Riccardo Festa nel triplo ruolo di Sick Boy/Tommy/Spud, a cui dà diversa e



STARNONE/DE ROSA

Un uomo, una donna e il sesso, anatomia erotica tra passato e presente

AUTOBIOGRAFIA EROTICA, di Domenico Starnone. Regia di Andrea De Rosa. Luci di Giulio Grappelli. Con Vanessa Scalera e Pier Giorgio Bellocchio. Prod. Cardellino srl, ROMA.

IN TOURNÉE

Un tavolo rettangolare e due sedie sistemate agli estremi opposti sono gli essenziali elementi della stanza che accoglie il secondo appuntamento di Aristide e Mariella, un uomo e una donna che vent'anni prima, in occasione del loro primo e unico incontro, hanno consumato un rapido e furtivo rapporto sessuale. A distanza di tanto tempo, è stata Mariella a rifarsi viva, via mail, con Aristide che neppure si ricorda bene di lei, ma non per questo meno invogliato da eccitanti fantasie erotiche ad accettare il *rendez-vous* a casa sua. Ed è Mariella, dunque, a dare inizio e a condurre un gioco che consiste nel ricostruire minuziosamente e con un linguaggio crudo e diretto quel loro unico e lontano incontro: «Cosa è accaduto allora? La realizzazione di un puro, irresponsabile desiderio sessuale? Se è così - dice - perché parlarne con il linguaggio dolce dell'amore? Meglio l'oscenità».

Andrea De Rosa, mettendo in scena la bella riduzione teatrale che lo stesso Domenico Starnone ha realizzato a partire dal suo romanzo, *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*, punta felicemente sulla dialettica tra il passato e il presente della coppia, sulla forza e sulla verità della parola straordinariamente materializzata in scena dai due bravissimi interpreti, Vanessa Scalera e Pier Giorgio Bellocchio: i loro toni, i gesti, i silenzi, le posture, le pause perfettamente calibrati, accompagnano schermaglie verbali che poco a poco ricompongono, in una sorta di puzzle ironico e crudele, i due punti di vista su quel rapporto sessuale occasionale, fino all'inevitabile, ma non per questo meno inaspettata, resa dei conti conclusiva.

Un finale che svela il reale e pesantissimo portato di tutta la vicenda, in qualche modo preannunciato da inquietanti lamenti provenienti da un'altra stanza della casa e indicativi della presenza di un'altra persona. Uno spettacolo denso e intenso, che affronta tematiche erotiche in maniera per niente pruriginosa e voyeuristica, rendendole piuttosto spia allarmante di un disagio relazionale riconducibile al nostro tempo, ma soprattutto capace di mostrare in maniera, nient'affatto banale, quanto possano essere distanti fra loro la natura maschile e quella femminile e quanto questa distanza possa essere esasperata, anziché colmata con il sesso. **Stefania Maraucci**

Autobiografia erotica (foto: Lorenzo Dogana)

confacente credibilità: esistenze ugualmente sconfitte, che cercano di uscire da un tunnel che li ha fagocitati per sempre. A fare da contraltare ai cinque maschi, l'unica donna in scena, Valentina Cardinali, nei panni di Allison che, nella sua disarmante angoscia, ci comunica una tenerezza infantile, davvero encomiabile. Mabellini, utilizzando in modo semplice, spesso minimalista, ma sempre significativa, tutte le armi che il teatro gli consente, ci consegna un vero e proprio doloroso omaggio a una generazione sconfitta. *Mario Bianchi*

La *via crucis* a leggio di una ragazza incompleta

UNA RAGAZZA LASCIATA A METÀ, dal romanzo omonimo di Eimear McBride, traduzione da Riccardo Duranti. Regia di Alessandro Di Cola. Luci di Manuel Molinu. Con Elena Arvigo. Prod. Argot Produzioni, ROMA.

IN TOURNÉE

Sceglie di non ammazzare il suo incontro fantastico con la lettura del romanzo gioiello di Eimear McBride, l'attrice Elena Arvigo in questa trasposizione per la scena del testo letterario. E lo fa con un meccanismo molto semplice: lo ambienta nella sua dimensione periferica, arida, spoglia, ma lo lascia intatto nei suoi personaggi, che non vengono profondamente agiti o interpretati,

nemmeno nella riscrittura drammaturgica. Il testo è lì, e viene quasi letto, per gran parte: a prendere la scena è proprio l'atto della lettura. La scenografia è fatta di leggio. Quindi è chiaro che è questo l'espedito e l'idea con cui la Arvigo ci chiede un confronto, rispetto alla parola che non nasce come drammaturgica ma lo diventa in questo allestimento. Ai leggio l'attrice quasi si aggrappa, un circolo che diventa *via crucis* dei personaggi della vicenda, ognuno con i suoi fallimenti, ognuno con i suoi irrisolti, ognuno con il suo deserto dentro. Il bulimico appagarsi della donna, che sazia e lenisce i suoi dolori in relazioni fisiche sempre più consumate, è contraltare di una figura maschile dal sentire e dal corpo ferito. Due fratelli, come quelli della Kristof nella trilogia, ma che non sviluppano qui la salvifica modalità cooperativa che in quell'altro romanzo li salva. Il ritorno al monologo da parte dell'interprete, pur ponendo ancora in luce alcune innegabili e potenti cifre interpretative che le sono peculiari, ribadisce la necessità nel suo processo creativo di uno sguardo esterno capace di segnare direzioni. Una regia è infatti un atto di fede verso un'intelligenza altra, capace di accogliere la complessità del personaggio e di chi lo interpreta. Qui, in questo processo di auto-regia, in qualcosa l'accoglienza totale è mancata e quindi le profondità non riverberano con tutta la forza necessaria. *Renzo Francabandera*

Un *Giardino dei ciliegi* alle porte di Bologna

IL GIARDINO DEI CILIEGI. TRENT'ANNI DI FELICITÀ IN COMODATO D'USO, ideazione e drammaturgia di Kepler-452. Regia di Nicola Borghesi. Scene e costumi di Letizia Calori. Luci di Vincent Longuemare. Con Giuliano e Annalisa Bianchi. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, Modena - Kepler-452, Bologna. FESTIVAL DOMINIO PUBBLICO, ROMA.

Dal 2015 il collettivo Kepler-452 svolge una ricerca affine ai berlinesi Rimini Protokoll, considerati gli iniziatori di un *reality trend* sulle scene europee. Nella loro Bologna depauperata di alcuni centri sociali, Nicola, Paola e Lodo (e anche Enrico Baraldi, regista-assistente) cercavano un "giardino dei ciliegi" reale, un luogo nostalgico perduto per motivi economici. Hanno conosciuto e deciso di portare sul palco non attori, ma Giuliano e Annalisa Bianchi, che hanno abitato per trent'anni in una casa colonica concessa dal Comune prima che il loro incredibile patrimonio di relazioni e animali si dissolvesse a causa dell'avviso di sfratto, giunto quasi in concomitanza con l'apertura, di fronte a loro, di Fico, il grande parco agroalimentare. La regia è riuscita molto bene a condurre questa storia verso il testo di Cechov (sugli irriducibili sforzi di evitare a una donna aristocratica, Ljuba, la vendita all'asta del giardino dei ciliegi di proprietà familiare) disseminando in scena, a poco a poco, una trama comune di domande, sospensioni comiche, narrazioni cronachistiche e materiali *ready-made*. Come le telefonate tra Giuliano e Nicola, che hanno accompagnato la stesura del lavoro, sulle difficoltà di vita e teatrali incontrate dai Bianchi. I quali, però, sono stati in grado di trasformarle in segni di verità e nel complicato gioco di una finzione non dissimulata, leggendo le battute di Ljuba e del fratello di lei, Gaev. Impellicciati, impacciati e coraggiosamente se stessi, i Bianchi hanno mantenuto intatto il delicato equilibrio costruito dall'originale, vivace, regia di Borghesi. Come se Cechov

avesse composto l'opera per loro, solo in un'altra epoca. *Renata Savo*

Tre trentenni alla prova del futuro

DOMANI MI ALZO PRESTO, scrittura condivisa di Lorenzo Maragoni, Andrea Bellacicco, Eleonora Panizzo, Andrea Tonin, Michele Ruol. Regia di Lorenzo Maragoni. Con Andrea Bellacicco, Eleonora Panizzo, Andrea Tonin. Prod. Amor Vacui, Padova - Teatro Stabile del Veneto, Venezia-Padova. FESTIVAL DOMINIO PUBBLICO, ROMA.

«Il secondo album è sempre il più difficile nella carriera di un artista», citando Caparezza. Vale non solo per la musica, ma per qualsiasi forma d'arte: la probabilità di deludere le aspettative è altissima. Per fortuna a teatro c'è la compagnia Amor Vacui che, dopo il primo *This Is The Only Level*, ha saputo sfornare uno spettacolo pieno di idee, fresco e divertente come *Domani mi alzo presto*. Dietro l'innocenza del titolo si nasconde il tentativo di esorcizzare la parte più debole della vita dei trentenni odierni: la pianificazione del futuro. Lo scollamento tra il dire e il fare si chiama procrastinare, ma qui c'è davvero dell'arte. Su un divano, simbolo dell'ozio che accoglie, ma allo stesso tempo risucchia, tre coinquilini, speciali nella loro unione - una biologa, uno studente e un attore - si chiudono in casa per raggiungere in una sola settimana obiettivi trascinati per anni: superare il concorso di dottorato all'estero, un esame universitario, il provino per una produzione importante. Accade di tutto, paralizzati dall'ansia, dalle distrazioni continue o soltanto da un malsano ottimismo cronico. Originale non tanto per il tema, molto semplice, del demone interiore che ci allontana dagli scopi personali, lo spettacolo stupisce per la sapienza con cui scrittura collettiva e regia di Lorenzo Maragoni, generano ritmo ed effetti comici ispirandosi - nei contenuti e negli espedienti - all'immaginario delle forme televisive seriali, strumenti di evasione per eccellenza. *Renata Savo*



Il giardino dei ciliegi
(foto: Luca Del Pia)

Nelle vite di due donne migrazioni a confronto

IL VIAGGIO, di Paolo Bignami.

Regia di Pietro Dattola. Scene di Alessandro Marrone. Con Federica Carruba Toscano e Flavia Germana De Lipsis. Prod. Dove Come Quando, Roma. FESTIVAL INVENTARIA, ROMA.

A una stazione si incrociano le vite di due donne coraggiose. Chi aspetta un mezzo per andare, chi per tornare lì da dove l'altra è partita. La prima (Federica Carruba Toscano) parla con un forte accento dell'Italia meridionale, potrebbe essere una migrante del passato. Ha una sorta di cugino che l'aspetta dall'altra parte dell'oceano; va in cerca di "futuro" perché la filanda in cui lavorava è fallita, e ha sentito dire che il futuro «dall'altra parte» c'è, così come la «tv a colori». La seconda (Flavia Germana De Lipsis) si esprime prevalentemente in un italiano imbastito di tante lingue diverse: è una migrante che dal "futuro" sta fuggendo, forse perché alle donne, come lei, nulla di buono aveva riservato. Tanto giunonica, energica e ansiosa la giovane del passato; tanto pacata, rassicurante e delicata la straniera dal futuro: un angelo che comprende, sa consolare, aiutare i migranti che noi stessi siamo stati (eccome, se lo siamo stati). L'attesa della partenza corrisponde metaforicamente al presente del teatro in cui il passato e il futuro si avvicinano per fare posto a un'amicizia che scavalca i pregiudizi. La regia asciutta e minimalista di Pietro Dattola ha ben assecondato il mondo di Paolo Bignami dai contorni sfumati, senza orpelli scenici, con presenze attoriali che appaiono sicure e in sintonia. Un teatro nudo, puro, riflessivo e non banale. Da cui si esce appagati. O forse non si esce affatto. Perché si viene coinvolti. Fisicamente, ma soprattutto spiritualmente.

Renata Savo

La tragedia di Antigone nelle parole di Emone

EMONE. LA TRAGEDIA DI ANTIGONE SECONNO LO CUNTO DE LO INNAMORATO, di Antonio Piccolo. Regia, scene, costumi e luci di Raffaele Di Florio. Musiche di Salvio

Vassallo. Con Paolo Cresta, Gino De Luca, Valentina Gaudini, Anna Mallamaci, Marcello Manzella. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI - Teatro Stabile di TORINO - Teatro di ROMA.

IN TOURNÉE

Un'inedita declinazione della tragedia di Antigone vista con gli occhi del suo promesso sposo, quella di Emone, *La tragedia de Antigone seconno lo cunto de lo innamorato* di Antonio Piccolo, con cui il trentunenne napoletano ha vinto il premio Platea 2016. Emone, mite e obbediente, cerca con la ragione di contrastare gli editti del padre, ai quali in ultima ratio si opporrà con la morte, condannandolo così alla pena più insopportabile. Un dramma dolce e feroce al tempo stesso, che riesce a coniugare vari registri passando con disinvoltura da quello ludico a quello tragico. La lingua ha un sapore antico: è barocca e musicale, passionale ed evocativa, perfetta per sottolineare gli impeti e l'evanescenza di tre adolescenti - Emone, Ismene e Antigone - in contrasto con l'egemonia adulta e disumana incarnata da Creonte. Il conflitto tra autorità e potere che si consuma in seno a una famiglia segnata dai lutti e dall'odio, si dipana attraverso il racconto del figlio di Creonte. Un ottimo Marcello Manzella ripercorre col suo racconto le tappe di una storia fissata nel tempo. Emone e Ismene si rincorrono su una giostra semidistrutta, simbolo di una giovinezza violata. Antigone fa solo capolino, per lei non ci sono battute da recitare: canta le *Folk Songs* di Luciano Berio, rielaborate elettronicamente da Salvio Vassallo, per rimarcare il senso di un racconto che dà voce ai vinti. La regia di Raffaele Di Florio - asciutta ed equilibrata - lavora per sottrazione, restituendo un'atmosfera onirica, malinconica, lunare; tutti perfettamente in parte gli attori: Paolo Cresta è un tirannico Creonte ridotto su una sedia a rotelle, Gino De Luca un soldato poco feroce, Anna Mallamaci un'Ismene smarrita nella sua perspicacia, Valentina Gaudini una melodiosa Antigone. Uno spettacolo che recupera la peculiarità di un vero classico, riuscendo a parlare dell'oggi con disarmante lucidità.

Giusi Zippo

NAPOLI

Dalla lingua barocca di Borrelli una fiaba nera e ancestrale

LA CUPA. FABBULA DI UN OMO CHE DIVINNE UN ALBERO, versi, canti, drammaturgia e regia di Mimmo Borrelli. Scene di Luigi Ferrigno. Costumi di Enzo Pirozzi. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Antonio Della Ragione. Con Maurizio Azzurro, Dario Barbato, Mimmo Borrelli, Gaetano Colella, Veronica D'Elia, Renato De Simone, Gennaro Di Colandrea, Paolo Fabozzo, Marianna Fontana, Enzo Gaito, Geremia Longobardo, Stefano Miglio, Autilia Ranieri. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI.

Nel buio si materializzano figure dal destino racchiuso nel nome, dando vita a una storia dalle tinte fosche che, come nella tragedia classica, parte da un antefatto conosciuto da tutti e al tempo stesso rimosso. Una favola nera che racconta di odio, tradimenti, assassinii, stupri, abbandoni, incesti. Ma è anche una storia d'amore, quella di Maria delle Papere e Vicenzo Mussasciutto, eredi di due famiglie in guerra per la contesa di una cava di tufo. Una storia d'amore che finirà nel sangue, tra bugie e omissioni. È la lingua di Mimmo Borrelli a narrarla, ridondante e aggressiva. Una scrittura barocca



lampeggiante e violenta, che attinge a Gianbattista Basile e al suo *Cunto de li cunti*, con i personaggi che sembrano uscire da un sogno seicentesco. *La Cupa* inaugura la trilogia o trinità della Terra, come la chiama Borrelli, che segue quella dell'Acqua (*'Nzularchia, 'A Sciaveca, La Madre: 'i figli so' piezze 'i sfaccimma*). La *cupa* in dialetto flegreo indica una stradina stretta e buia che porta alle cave di tufo, simbolo della prima violenza fisica perpetrata ai danni delle terre dei campi ardenti dai romani. Questo "svanagemento", svuotamento delle colline, diventa, in Borrelli, metafora della perdita di valori, di innocenza, un precipitare vorticoso verso un vuoto assoluto. Una terra martoriata e avvelenata in cui il male morale e anche fisico è sempre in agguato: il protagonista Giosafatte, interpretato da Borrelli, è consumato da un cancro.

Uno spettacolo corale in cui gli attori sono tutti bravissimi, guidati da una regia che non lavora per sottrazione ma, attraverso un gioco di rinvii denso di simboli ed enigmi, costruisce uno spettacolo seducente e di una bellezza ancestrale. Uno spettacolo che aggredisce fisicamente gli spettatori: con l'ausilio di una pedana il palcoscenico irrompe in sala e gli spettatori sono accerchiati dagli attori e dalla suggestiva scenografia. Il paesaggio lunare disegnato dalle luci e il *pastiche* di suoni e generi, che formano la partitura musicale, immergono la scena in uno stato onirico. L'approccio viscerale cui Borrelli ci aveva abituato cede il passo a un orientamento più misterico, che irretisce e scuote la platea. **Giusi Zippo**

La cupa (foto: Marco Ghidelli)

La scena poetica e politica del Napoli Teatro Festival

Nella prima parte della seconda edizione del festival firmata da Ruggero Cappuccio emergono storie di guerra, di vita e di morte con Donnellan, Mroué, Cerciello, Valdoca, Teatro delle Albe e Chambon/Charron.



Périclès, prince de Tyr
(foto: Patrick Baldwin)

PÉRICLÈS, PRINCE DE TYR, di William Shakespeare e George Wilkins. Regia di Declan Donnellan. Scene di Nick Ormerod. Con Xavier Boiffier, Christophe Grégoire, Valentine Catzélis, Cécile Leterme, Camille Cayol, Michelangelo Marchese, Martin Nikonoff. Prod. Cheek by Jowl - the Barbican, London e altri 3 partner internazionali. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Pericle, Principe di Tiro, scritto tra il 1607 e il 1608, non è certo annoverato tra i capolavori di William Shakespeare e la chiave di lettura che ne ha fornito Declan Donnellan - nella versione francese - non l'ha certamente valorizzato. Il regista inglese, infatti, in maniera abbastanza pretestuosa, ha deciso di ambientarlo in una stanza d'ospedale dalle pareti blu mare. Qui, circondato dai familiari in apprensione e da medici e paramedici che lo assistono e gli somministrano cure, giace Pericle: è gravemente ammalato e alterna momenti di tranquillità indotta dai farmaci a momenti di vaneggiamento durante i quali racconta le sue peripezie. Ma, al di là di questa inter-

pretazione della storia all'insegna del viaggio nella malattia e nel delirio mentale dove tutto diventa possibile, la messinscena non trova un reale e soprattutto giustificato collante con il *romance* shakespeariano, che, con tutt'altri toni e in maniera avventurosa e fiabesca, racconta d'amore e di morte, di mari in tempesta infestati dai pirati e di maghi, di complotti e di rapimenti, di bordelli e di rapporti incestuosi, di tradimenti e agnizioni. Lo spettacolo, nonostante la bella scenografia e la prova impegnata e corretta degli attori, scade infatti troppo frequentemente in azioni sceniche chiassose e dalla comicità non sempre motivata. Un esempio per tutti, il momento che vede Marina, la figlia di Pericle, rapita e venduta a un bordello, dove, con accorati e convincenti discorsi sul potere della castità, riesce a convertire ogni uomo che cerca di possederla, fino all'ultimo, ridotto addirittura a una plateale masturbazione. Non sembrano davvero bastare, infine, i notiziari radiofonici che parlano di immigrazione e il rumore del mare che si alternano in sottofondo, per suggerire, così come dichiara il regista nelle

sue note, il riferimento al Mediterraneo di oggi e ai viaggi spaventosi e disperati che lo attraversano. Stefania Maraucci

SAND IN THE EYES, testo, regia e interpretazione di Rabih Mroué. Prod. Haus Der Kulturen Der Welt, Berlino - Hessisches Staatstheater, Wiesbaden. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Il racconto di una vicenda (reale? inventata?) diventa lo spunto per una riflessione sull'odierna comunicazione della guerra e dei suoi massacri. Rabih Mroué narra, con l'ausilio di foto e con tono calmo di voce, ciò che gli è accaduto: il ritrovamento, nella cassetta della posta, di una pennetta usb contenente video dell'Isis; l'analisi dei filmati affidata a un amico; le coincidenze che lo mettono d'improvviso in rapporto col contenuto vedibile: un terrorista che gli somiglia; il ritorno di una battuta detta per lavoro («Allah akbar!»); l'uso che l'Isis ha fatto del frammento di un film a cui ha preso parte (*Saladino* di Ridley Scott). Dal particolare passa quindi al generale: la comparazione tra la propaganda jihadista (sul fondo il fermo immagine di un taglia-gole) e le immagini bianco-nere dei bombardamenti occidentali: vicinanza e lontananza della telecamera, presenza e assenza del sangue, singolarità e molteplicità delle vittime, diversa percezione del grado di realtà, induzione o anestetizzazione dell'orrore. Termina, Mroué, dissolvendosi con l'applauso del pubblico, uscendo di scena. Conferenza frontale, immobile e placida - Mroué è seduto dall'inizio alla fine dietro a una scrivania su cui ci sono i fogli da leggere, una lampada e un computer - *Sand in the Eyes* aggiunge poco, quasi nulla, a ciò che già sappiamo tanto sui video degli arruolamenti degli Islamisti quanto sulla sottrazione dell'orrore al concetto di "guerra" in Europa e in America, zone in cui i tg mostrano a ora di cena bombardamenti che somigliano a un videogioco: senza produrre in chi guarda alcuna reazione. Fisco-verbalità da lezione scolastica (osserviamo, di fatto, uno schermo per un'ora ascoltando una dissertazione in merito) viene da chiedersi: se *Sand in the Eyes* non fosse stato programmato in un festival, ma fosse avvenuto in un'aula universitaria per esempio, sarebbe stato considerabile come "teatro"? In che consiste dunque - fatta salva la compresenza di un attore e di

spettatori paganti e la preventiva scrittura di un testo che viene ridetto ogni sera - la sua "teatralità"? E cosa lo rende, da *brochure*, uno "spettacolo"?
Alessandro Toppi

REGINA MADRE, di Manlio Santanelli. Regia di Carlo Cerciello. Scene di Roberto Crea. Costumi di Daniela Ciancio. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Paolo Coletta. Con Fausto Russo Alesi e Imma Villa. Prod. Elledieffe, Roma - Teatro Elicantropo, Napoli. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

«La camera della nostra infanzia» è «abitata da morti» diceva Kantor. Alcova memoriale, zona di compresenza tra passato e presente, è nella camera dell'infanzia che i figli fanno rinascere i genitori, trascinandoli dall'oblio per fare i conti con la propria storia, i propri fallimenti. L'allora, adesso; tu, di nuovo qui con me. Cerciello scova in *Regina madre* ciò che nessuno aveva mai scorto in trentaquattro anni: il nucleo kantoriano dell'opera di Santanelli. La stanza diventa sede d'incontro, perimetro rievocativo, culla (auto)processuale, infine - montando le sbarre al grande letto bianco che colma l'assito - diventa una gabbia, in cui si finisce condannati a non trovare mai pace. Un figlio non torna più a casa della mamma quindi - come è sempre accaduto con *Regina madre* - bensì con l'idea carnale di sua madre convive, dialoga, litiga; l'idea carnale di sua madre sfiora, tocca, abbraccia; al cospetto dell'idea carnale di sua madre trema, balbetta, scrive, piange, si scortica l'anima. Un figlio, i figli. Perché nel *Regina madre* di Cerciello è in scena fin dall'inizio anche sua sorella (da Santanelli solo citata) che l'idea carnale della madre rende possibile interpretandola, diventandone rimando fisico e permanenza visibile (i capelli legati come lei, le mani in grembo come lei, l'abito scuro come il suo). Finché, in un gioco che fonde fragilità, disperazione e follia, il figlio interpreta la madre, la figlia interpreta il figlio. Perché? Perché «la camera della nostra infanzia» non è che il teatro, «il luogo in cui prende corpo ciò che serve a questo spettacolo», diceva Kantor. Teatro dunque e dunque segni: le due grandi marionette ai lati del palco, per esempio, o la scia di bicchieri colmi d'acqua (rimando al testo) o la coniugazione d'ogni frase in pose, pluritonalità, posizioni nello spazio, microgestualità, riutilizzo di un oggetto (così una penna diventa siringa, coltello, boccetta). Non ci resta che recitare, torturando i ricordi. Reciprocamente crudeli e giocosi Imma Villa e Fausto Russo Alesi; incidono le luci di Accetta e le musiche di Coletta; domina - come in *Scannasurice* - l'installazione di Roberto Crea. *Alessandro Toppi*

IL SEME DELLA TEMPESTA, *Trilogia dei Giuramenti*. 1. *Non ancora, eppure già*. 2. *Discorso ai vivi e ai morti*. 3. *Giuramenti*, di Mariangela Gualtieri. Regia, scene e luci di Cesare Ronconi. Costumi di Cristiana Suriani/Cristiana Curreli-ReeDoLab. Con Mariangela

Gualtieri, 12 attori e i 20 allievi del laboratorio Valdoca per NTFI18. Prod. Teatro Valdoca, Cesena - Fondazione Campania dei Festival, Napoli. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Il seme della tempesta riscopre il valore catartico del teatro, grazie alla potenza dei versi della Gualtieri e alla forza dirompente dei corpi in scena. Si apre, questa *Trilogia dei Giuramenti*, con una partitura creata da percussioni e sintetizzazioni, dove i suoni arcaici immergono lo spettatore in un non-luogo, vicino al nascere come al morire. Volti ripresi dal vivo in platea, dove si dilata la scena, intensi ed enigmatici, vengono proiettati sul palco. La seconda parte è un discorso testamentario, una donna senza tempo, interpretata magistralmente dalla Gualtieri, su un'incudine-piedistallo, sorretta fisicamente da due lunghi bastoni, dialoga con un Angelo al centro della platea. Un Coro sostiene le due figure con nenie. Un poema testamentario, elaborato dai *Canti Pisani* di Pound, che parla di nascita e morte, inizio e fine. La trilogia si conclude in un'esplosione di corpi, un *ensemble* di figure in movimento, trentadue in scena, che con disperata esuberanza, attraverso il canto, la danza, la parola, l'acrobatica, celebrano un dirompente inno alla vita. Una parola che investe, travolge, annichilisce. La forza della negazione, il bellissimo "Inno al No", come imprescindibile viatico in un processo di autodeterminazione. Ma anche solitudine, smarrimento «dubbi laceranti» e «vuote voci del mondo». Figure che, leggere e vortuose, incantano in mirabolanti performance. Una recitazione frammentata si alterna ai canti, in un sincopato virtuosismo. Non c'è una trama che si sviluppa, ma stati d'animo che prendono corpo dalla poesia. Facce e corpi pervasi da un'inquietudine tenera e feroce. Un incontro tra versi e corpo che induce alla riflessione sul significato recondito dei giuramenti connesso alla sacralità, sapientemente orchestrato con rigore e visionarietà. *Giusi Zippo*

FEDELI D'AMORE, di Marco Martinelli. Ideazione e regia di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari. Musiche di Luigi Ceccarelli. Con Ermanna Montanari e Simone Marzocchi (tromba). Prod. Teatro delle Albe/Ravenna Teatro - Fondazione Campania dei Festival, Napoli - Ravenna Festival. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA - RAVENNA FESTIVAL.

Sette quadri per poco più di cinquantacinque minuti di spettacolo in cui la parola viene incalzata dalla musica e diventa momento di riflessione sulla potenza evocativa della poesia dantesca. Una voce, quella di Ermanna Montanari, e una tromba, quella di Simone Marzocchi, che si inseriscono sul tappeto sonoro di raffinate sintetizzazioni elettroniche. Uno spazio scenico spoglio, ridesegnato da eleganti tagli di luce, divide in due segmenti il palco, separando fisicamente lo spazio della parola da quello della musica. È una polifonia di voci, ma di un'unica voce che ne ricrea tante, a parlare nei singoli quadri, tra ispidio dialetto ravennate e lingua italiana, del poeta esule che consuma i suoi ultimi giorni di vita in preda a una febbre malarica. Il delirio lo accompagna sulla soglia del passaggio estremo, e riaffiorano visioni di un passato fino a ritrovare l'antica amicizia con i *Fedeli d'amore*. Una curatissima compiutezza formale per raccontare il poeta e l'uomo, il pubblico e il privato, l'Italia di ieri e quella di oggi, corruzione e declino, che sono stati e sono ignobile segno distintivo di una «serva Italia, di dolore ostello». Didascalie luminose sovrastano il palco e introducono i quadri del "politico": *La nebbia in un'alba del 1321*, *Il demone della fossa*, *Un asino in croce*, *Il diavolo del rabuffo*, *L'Italia che scalcia se stessa*, *Antonia figlia del poeta*, *Una fine che non è una fine*. Una struttura ritmica tesa che si incentra sulla gestualità e la vocalità della Montanari e sulle sue improvvise esplosioni espressive. Una regia asciutta, quella di Martinelli, concentrata su una ricerca estetico-formale, che lavora per sottrazione ma riesce a restituire una mirabile architettura, quasi concertistica, in cui il recitar cantando dell'attrice insegue le iperboliche dissonanze musicali. *Giusi Zippo*



TOMORROWLAND, creazione e interpretazione di Annabelle Chambon, Cédric Charron e Jean-Emmanuel Belot. Regia di Jean-Yves Pillone. Prod. Ma Scène Nationale de Montbéliard (Francia). NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Strano oggetto, questo *Tomorrowland*, la performance di Annabelle Chambon, Cédric Charron e Jean-Emmanuel Belot, sospesa com'è tra il concerto di musica elettronica, posture post-punk, attivismo politico, centralità del corpo. E che spesso cita il maestro Jan Fabre, con il quale Chambon e Charron vantano un sodalizio lungo diciott'anni e che per loro ha creato due dei suoi rarissimi assoli, per lei *Preparatio Mortis* per lui *Attends, attends, attends*. *Tomorrowland* si presenta come una landa desolata nella quale luccicano tronchi d'albero, un allarmante varietà in cui l'ossessione per la forza di gravità condiziona non solo i movimenti ma l'idea stessa della possibilità dello spostarsi nello spazio, uno show sfibrante interrotto con un omaggio a *2001 Odissea nello spazio* di Kubrick mentre si distribuiscono caramelle al pubblico, un inseguirsi di parole a volte in forma di slogan a rammentarci precarietà di vite e di potere. Un asserire l'intercambiabilità delle competenze artistiche - come in fondo di ogni persona - con Belot che, infine, accenna una coreografia e i danzatori inferiscono su due vecchie tastiere. E poi corpi e ancora corpi, che si denudano e si rivestono, che si inseguono, che vanno all'unisono e si condizionano in un flusso senza tregua mentre i visi tendono a deformarsi, ad annullarsi coperti dal liquido rosso che esce copioso dalla bocca e dai lustrini viola che ne cancellano i tratti. Ma, anche, in *Tomorrowland* ci è sembrato di scorgere l'espressione di qualcosa che intimamente riguarda la danza più classica, la creazione di un modernissimo, estremamente contemporaneo passo a due. Le coreografie ne rispettano - proiettandoli in un universo vertiginoso e problematico - i momenti salienti come l'*entrée*, le variazioni soliste, e un finale insieme, solo che questa volta si termina sospesi su un instabile totem di tronchi. E pur nell'orgia di segni e di gesti, ben nascosto, ma non tanto da renderlo invisibile, ci pare albergare uno straziante e duro nuovo spirito romantico. Nicola Viesti

Un Decamerone per vecchi tra novelle e coreografie

L'ULTIMO DECAMERONE, di Stefano Massini, dall'opera di Giovanni Boccaccio. Regia di Gabriele Russo. Scene di Roberto Crea. Costumi di Giusi Giustino. Luci di Fiammetta Baldisferri. Musiche di Nello Mallardo. Con Angela De Matteo, Maria Laila Fernandez, Crescenza Guarnieri, Antonella Romano, Paola Sambo, Camilla Semino Favro, Chiara Stoppa. Coreografia di Edmondo Tucci, eseguita dal Corpo di Ballo del Teatro di San Carlo. Prod. Fondazione Teatro di San Carlo e Fondazione Teatro di NAPOLI - Teatro Bellini.

Le cento novelle di Boccaccio diventano, nella riscrittura di Stefano Massini, un unico *corpus* narrativo. Si plasmano e si confondono tra loro in un gioco di rimandi che invita alla riflessione sul concetto stesso del narrare. Nelle intenzioni de *L'ultimo Decamerone* la narrazione è puro atto creativo. Lazzi beffardi, considerazioni amare scandiscono storie che si perdono in altre storie, ora ridanciano ora tristi. Si parla di vita, d'amore e morte, con ironia e malinconia. Nella trasposizione del dramaturgo toscano i personaggi diventano dieci vecchi che si ritrovano a raccontare e a raccontarsi. Ma narrare è anche tradire e, se fin qui il tradimento è stato viatico per una brillante intuizione libera da sotto missioni filologiche, nel passaggio allo spettacolo si assiste a una battuta d'arresto. Sul palco le sette attrici, al di là dell'impegno e della bravura con cui per poco più di due ore si rincorrono fisicamente e con le

parole, non riescono a formalizzare quell'alchimia promessa dal testo. Il casale di campagna, che in Boccaccio ospitava la combriccola scappata dalla peste di Firenze, diventa un bunker di beckettiana memoria, che da una parte inghiotte le protagoniste e dall'altra i corpi dei ballerini, i quali, in lunari e aggressive partiture performative, dovrebbero fare da controcanto alle attrici in scena. Il condizionale è d'obbligo, perché le due parti dello spettacolo anziché amalgamarsi sembrano viaggiare su due binari separati. Una regia timida e poco convinta, dunque, che per di più impone un ritmo troppo lento rendendo ridondanti passaggi di stati d'animo inquieti e togliendo brio a momenti sagaci e irriverenti. Giusi Zippo

Se il padre si perde nel coming out del figlio

IL POMO DELLA DISCORDIA, testo e regia di Carlo Buccirosso. Scene di Gilda Cerullo e Renato Lori. Costumi di Zaira De Vincentiis. Luci di Francesco Adinolfi. Musiche di Sal Da Vinci. Con Carlo Buccirosso, Maria Nazionale, Monica Assante di Tatisso, Giordano Bassetti, Claudia Federica Petrella, Elvira Zingone, Matteo Tugnoli, Mauro de Palma, Peppe Miale, Fiorella Zullo, Gino Monteleone. Prod. Ente Teatro Cronaca Vesuvioteatro, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Carlo Buccirosso guarda alla scuola dei De Filippo, cercando di unire la tradizione della messinscena e della scrittura con la contemporaneità

dei temi, forte anche di una capacità attoriale indubbia (sancita anche dai grandi riconoscimenti ottenuti negli ultimi anni pure a livello cinematografico) e di tempi da commedia perfetti. In questo suo ultimo lavoro, lo sguardo è rivolto più propriamente alle commedie di Peppino De Filippo (la memoria va subito a *Non è vero ma ci credo*), non tralasciando le citazioni eduardiane, e proponendo però un argomento attuale: una famiglia moderna, in cui il figlio non riesce a fare *coming out* e il padre non riesce ad accettare l'omosessualità del ragazzo. Tuttavia, ne *Il pomo della discordia* il tentativo di sintesi tra tradizione e modernità trova un limite nel testo, che si avvita su se stesso, alla ricerca di un superamento di stereotipi, ma perdendosi in molti rivoli e linee di racconto e soprattutto senza sfociare in una novità di approccio, come potrebbe essere una vena surreale. Non giovano, inoltre, i non necessari riferimenti all'attualità televisiva per agganciarsi sempre più a una contemporaneità già presente nel tema, o il momento di danza e canto durante la festa, che sembra inserirsi forzatamente nello sviluppo della commedia, o quelli musicali, specialmente il brano utilizzato come sintesi finale. Questo senza nulla togliere alla bravura di Maria Nazionale, interprete degli stessi brani, oltre che convincente co-protagonista nel ruolo della moglie. Dunque, un tentativo importante, quello di unire tradizione e contemporaneità, ma che necessita di un passo ulteriore, sia nell'osare sguardi nuovi che nell'allontanarsi ancor più dalla tradizione stessa. Paola Abenavoli

Storie di gregari, gli operai dello sport

DENTRO I SECONDI, di Franco Esposito e Dario Torromeo. Regia e interpretazione di Antonello Cossia. Costumi di Annalisa Ciaramella. Luci di Angela Grimaldi. Musiche di Francesco Albano. Prod. Altrosguardo, NAPOLI.

Quattro sedie, su cui sono adagiati pochi oggetti (un berretto da ciclista, una tuta, due termos, una cintura Wba di pugilato) picchettano l'assito negli angoli formando il ring nel



quale avviene la riemersione dall'oblio, il ritorno in vita del passato. Al centro Antonello Cossia - *medium, arbiter* memoriale, "narratore" commosso e commovente - introduce, contestualizza («Parigi, 22 luglio 1943, Tour de France»), racconta e offre mimesi a scampoli, riviviscenze momentanee. Per dirci di chi? Di Giovannino Corrieri, «il buon samaritano» che fu per sette anni gregario di Bartali, e di Ettore Milano che, «cappellino sempre calato sulla testa», permise a Coppi di vincere il Giro; di James Albert Ellis - nero gigante, decimo di dieci figli, «nato a Louisville, nel Kentucky» - che sconfisse e fu battuto dall'amico fraterno Mohammed Ali e di Giovanni Lodetti: che fu comprato dal Milan per centomila lire e una muta di canotte, che per duecentododici gare coprì le spalle alle maglie di Rivera e che poi dai rossoneri fu svenduto, in una mattina d'estate e senza neanche sentirsi dire «grazie». Ombratili operai dello sport, dunque; figure di sfondo di grandi tele, comparse necessarie al destino, note ai margini di storie immense e - come tali - metafore, lascia intendere *Dentro i secondi*, di tutti noi che attraversiamo la scena del mondo senza esserne protagonisti, senza poter vantare una medaglia sul petto e privi dell'immortalità destinata agli eroi. D'epoca le musiche scelte da Francesco Albano, minimali le luci di Angela Grimaldi. *Alessandro Toppi*

Una valigia di vocabolari per la Kristof in fuga

LINGUA MATRIGNA, da *L'analfabeta* di Agota Kristof. Progetto e regia di Marinella Anaclerio. Con Patrizia Labianca. Prod. Compagnia del Sole, BARI.

Ispirato alle scarse memorie autobiografiche della scrittrice ungherese Agota Kristof, *Lingua matrigna* affronta il tema dell'emigrazione da un punto di vista lontano dai sentieri comunemente battuti. Allontanata dal suo Paese nel 1956, nel momento in cui l'Armata Rossa interviene a placare le rivolte popolari, la Kristof, con marito e figlia, ripara in Svizzera portando con sé solo due valigie. Nella prima pochi

effetti personali, nell'altra vocabolari. Ed è appunto sul tema della perdita della lingua, dello spaesamento dovuto a vivere non solo in un Paese straniero, ma in mezzo a gente che non si comprende e non ti comprende, che è incentrato lo spettacolo. Un trauma non meno forte degli altri quello di tornare analfabeti perché «con la perdita della Madre Patria si diventa orfani della Madre Lingua». Integrando il breve scritto della Kristof con brani tratti da altre opere, Marinella Anaclerio - e la sua interprete, la brava Patrizia Labianca che sembra farsi tutt'uno con il personaggio - ripercorrono le vicende della famosa scrittrice come un testardo percorso di formazione, dal dolore di una perdita a una rinascita tramite l'acquisizione di nuovi linguaggi, di nuove possibilità di conoscenza. L'emigrazione dai paesi dell'Est degli anni Cinquanta fu - in confronto a quella odierna da qualsiasi territorio - ben accolta dai popoli europei ma non per questo meno destabilizzante. La messinscena opera efficacemente su tre livelli: quello dell'autobiografia, quello letterario e infine quello storico. Si integrano vicendevolmente in ottanta minuti di monologo che passano in un soffio, grazie all'accattivante composizione testuale che tende alla leggerezza, alla presenza di Patrizia Labianca, sempre in sintonia con il pubblico, e al bel lavoro sulle immagini di Giuseppe Magrone. *Nicola Viesti*



Lingua matrigna



MATERA

Dökk, le meraviglie dell'elettronica nell'incontro tra arte e scienza

DÖKK, di Mattia Carretti. Direzione artistica Mattia Carretti e Luca Camellini. Luci di Marcello Marchi. Suono di Riccardo Bazzoni. Software Paolo Bonacini, Matteo Mestucci, Samuel Pietri. Supervisione software Luca Camellini. Hardware engineering Matteo Mestucci. Con Elena Annovi. Prod. fuse* srl, Campogalliano (Bo) - La Corte Ospitale, Rubiera (Re).

In attesa del programma *monstre* che caratterizzerà il prossimo anno Matera, eletta Capitale Europea della Cultura, già fervono le iniziative come quella di presentare al pubblico eventi spettacolari gratuiti in grado di calamitare l'attenzione di un gran numero di spettatori. Così può capitare di assistere - in un teatro fatiscente di oltre mille posti gremito fino alle ultime file - a una proposta altamente sofisticata come *Dökk* del progetto fuse*, studio e compagnia di produzione indipendente fondata oltre dieci anni fa per indagare le possibilità di incontro tra arte e scienza.

Dökk, che in islandese vuol dire buio, è una performance tanto spettacolare quanto complicata da spiegare per gli elementi che mette in campo. Semplificando, si attua tra due enormi schermi, un olografico e trasparente posto di fronte al pubblico, l'altro alle spalle della danzatrice Elena Annovi che di fatto si trova rinchiusa in una grande stanza. Sul suo corpo sono posti diciotto sensori che ne riportano il battito cardiaco e che analizzano ogni movimento. Questi dati, con l'analisi della colonna sonora e con quella dei contenuti condivisi sui *social network*, sono elaborati in tempo reale da un apposito *software* in grado di tramutarli in immagini e soprattutto, diremmo noi, in profonde emozioni.

Perché il risultato di tanta tecnologia applicata all'arte cerca di andare in profondità, capace prima di sorprendere poi di sollecitare la visione e l'udito con figure capaci di rapportarsi a una memoria collettiva e ancestrale. Un viaggio, quindi, immersi in un liquido amniotico, un crescendo potente di sensazioni che tocca il vertice grazie ai movimenti coreografici, eseguiti sospesi nel vuoto. Ma ciò che rende la performance, che ha richiesto tre anni di lavoro, in qualche modo diversa e più interessante rispetto alle non molte analoghe esperienze è la qualità estetica dei segni che si generano, della gamma di colori utilizzata che crea la possibilità di usufruire di una tavolozza di sfumature tanto raffinata quanto sapiente, generatrice di un ibrido spettacolare di indubbio fascino. Più che alla possibilità di dialogo tra mondi distanti, fa pensare a un fertile e appassionante cortocircuito di linguaggi. *Nicola Viesti*

Primavera dei Teatri, faccia a faccia con il presente

Il programma della 19a edizione del festival calabrese dà voce alle più profonde ansie contemporanee, sociali (Babilonia Teatri, Teatro dei Borgia, Quotidiana.com) e individuali (Amor Vacui, Piccola Compagnia Dammacco), sia con drammaturgie originali sia con riletture radicali dei classici (Berardi-Casolari, Fortebraccio Teatro).

SEI. E DUNQUE, PERCHÉ SI FA MERAVIGLIA DI NOI?, da *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello. Drammaturgia e regia di Roberto Latini. Luci di Max Mugnai. Musiche di Gianluca Misi. Con Pier Giuseppe Di Tanno. Prod. Fortebraccio Teatro, Bologna. **PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs) - FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).**

L'attore sta appollaiato in cima a un treppolo, a due metri d'altezza. Sul volto ha una mezza maschera. E poi, collare a gorgiera, blusa bianca, le gambe fasciate di lattice nero. Le unghie smaltate. Un azzardato taglio di capelli. In questa figura coesistono un Padre, una Figliastro, una Madre, un Figlio... i *Sei personaggi* insomma. E anche il Direttore che dovrebbe portarli in scena. E le didascalie. Tutti e tutto in lui. *Sei. E dunque, perché si fa meraviglia di noi?*, al debutto a Primavera dei Teatri, nasce dalla ricerca di Roberto Latini sul lascito contemporaneo di Pirandello. E conferma la sensazione che avevo avuto già con *I giganti della montagna*, quattro anni fa. Latini ed io condividiamo una stessa idea su ciò che resta dell'autore siciliano, sull'unica maniera in cui oggi può essere messo in scena: facendolo a pezzi. Per trarne il diamante che i rottami esteriori, i cascami di un secolo, continuano a nascondere. In *Sei* Latini giunge a una prova di acrobazia. Elimina se stesso come attore: la performance è

tutta affidata a Pier Giuseppe Di Tanno, che si dimostra un ben attrezzato e sorprendente *alter ego*. Latini elimina anche il regista: o almeno, la regia come si è vista operare in questi cent'anni di allestimenti pirandelliani. È dunque un *medium*, colui che permette a quei personaggi di esistere, per noi, adesso, senza il "pirandellismo" a cui da un secolo sono associati. Si comincia con la battuta del sottotitolo: *E dunque, perché si fa meraviglia di noi?* Siamo quindi già a metà del copione. Rubando un termine alla Figliastro, il testo "dissuga": ne resta solo il nettare, un distillato essenziale. In cui l'attore e il suo pubblico si confrontano con ciò che sono i personaggi: fantasmi. "Dissugato" è tutto. Fino alle parole che appariranno luminescenti sul velatino nel finale. Nient'altro. Forzata appare una coda shakespeariana. La si potrà eliminare, rendendo più rigorosa la drammaturgia, ammorbidita solo da un bagno di schiuma e dalle note finali di *Midnight, the Stars and You*, suadente standard da sala da ballo anni Venti. Quando Pirandello scriveva e riscriveva i *Sei Personaggi*. Un secolo fa, appunto. *Roberto Canziani*

CALCINCULO, di e con Enrico Castellani e Valeria Raimondi. Costumi di Franca Piccolo. Musiche di Lorenzo Scuda. Prod. Babilonia Teatri, Oppeano (Vr) - La Piccioniaia, Vicenza - Operaestate Festival Veneto, Bassano del Grappa (Vi). **PRIMAVERA**

DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs) - B-MOTION OPERAESTATE FESTIVAL, BASSANO DEL GRAPPA (Vi) - SHORT THEATRE, ROMA.

Calcinculo è un gioco, una giostra e anche il metaforico titolo che Babilonia Teatri ha scelto per il suo ultimo spettacolo, in linea con tutto il precedente teatro di Enrico Castellani e Valeria Raimondi, eppure caratterizzato da un'asprezza mascherata da *glamour* e da una dimensione metateatrale che ne impone il senso politico e ne amplifica un'ambiguità di fondo che diventa chiave di lettura. Per buona parte della messinscena la Raimondi sceglie esclusivamente di cantare brani originali che pongono in primo piano una delle tante contraddizioni elaborate. Infatti a una musica (di Lorenzo Scuda), che pare inserirsi nel miglior solco del pop italiano, ecco contrapporsi la durezza e la violenza di testi che fotografano - come è tradizione dei Babilonia - la realtà deformata che ci circonda. Castellani interviene con assoli urticanti ma in qualche maniera esangui, già consumati, mentre sventolano le bandiere della Serenissima fissate a estintori. Tutto sembra rispondere a un cerimoniale prefissato, rigidamente scandito sino a una disorientante passerella di cani da competizione a cui segue un altro monologo di Castellani. E qui lo spettacolo rivela il senso forte che illumina l'intera operazione. L'attore si chiede quale teatro possa esserci se la realtà - se la violenza perpetrata nella realtà

- presenta segni e significati che la scena non riesce a eguagliare. La risposta di *Calcinculo* ci sembra quella di un palcoscenico su cui - per ora - elaborare le forme del caos, immergersi e immergere lo spettatore in un magma ribollente di frammenti spettacolari in lotta tra loro, usare consapevolmente incursioni di terrorismo culturale. Il breve ma intensissimo show, radicale e ammiccante, si chiude con la presenza di un nutrito coro di alpini: incrollabile simbolo patrio o ulteriore dissonanza, considerate le polemiche che li hanno investiti al recente raduno nazionale di Trento prima coi tirolesi e poi con le femministe?
Nicola Viesti

EPISODI DI ASSENZA 1. PRIMA CHE ARRIVI L'ETERNITÀ-SCIENZA VS RELIGIONE, drammaturgia di Quotidiana.com. Con Roberto De Sarno, Pietro Piva, Roberto Scappin, Antonella Spina, Paola Vannoni. Prod. Quotidiana.com, Poggio Torriana (Rn) - Kronoteatro, Albenga (Sv) - Armunia Festival Inequilibrio, Castiglioncello (Li). **PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs) - FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).**

Prima che arrivi l'eternità-scienza vs religione mette in evidenza il numero uno. Tutto lascia supporre che Quotidiana.com dia il via a un altro ciclo, oramai conclusa la precedente trilogia, intitolata *Tutto è bene quel che finisce*. Quindi si ricomincia, mancando alla promessa. Ma c'è una posta più alta in palio. Non più due, ma cinque. Da gioco dialettico di coppia, Quotidiana.com diventa poligono di scena. Il gruppo, fondato 15 anni fa da Paola Vannoni e Roberto Scappin, si ingrandisce e invita il nostro sguardo ad allargarsi. Cinque sono i vertici della nuova formazione. È un salto grande. E, come tutte le imprese ardite, è a rischio d'infortunio. Non solo quello davvero capitato a Scappin, che ha rimesso in gioco i disegni gestuali originariamente pensati per lo spettacolo. Il rischio è che vada annullandosi il codice binario che ha contrassegnato la poetica di Quotidiana.com. Ossia il ping pong delle battute tra i due, che in quella trilogia, dedicata alla "buona morte", li aveva fatti assomigliare a Plotino e Porfirio nel tempo dell'eutanasia.



Il tempo, o meglio il ritmo ora è cambiato. Il passo è ancora più antico, quasi classico: il canto dell'*hypokrites* a cui risponde un coro. La rotta sulla quale stavolta Quotidiana.com si avvia dice «Dio è nascosto», pensiero di Pascal, a cui i cinque rispondono: «Per fortuna». Per un'oretta si naviga attorno alle boe di religione e scienza. Ma il risultato perde lo smalto dei precedenti episodi e non aggiunge molto di più alla apprezzata, flemmatica filosofia del duo. *Roberto Canziani*

LA BUONA EDUCAZIONE, scritto e diretto da Mariano Dammacco. Scene di Mariano Dammacco e Stella Monesi. Con Serena Balivo. Prod. Piccola Compagnia Dammacco, Modena - Teatro di Dioniso, Torino. PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs) - FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO - FESTIVAL OPERA ESTATE, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

Nel teatro di Mariano Dammacco si sovrappongono male sociale e disagio esistenziale, senza che tra i due livelli si instauri un meccanismo di causa-effetto. Anzi, la forza della sua drammaturgia sembra scaturire dall'interagire di due autonome sofferenze fonti di senso ma anche di ambiguità, che spiazzano la percezione dello spettatore. Ecco dunque, in questo *La buona educazione*, Serena Balivo assumere la figura di una donna avvighiata alla propria solitudine, a un egoismo troppo assoluto per non essere sospetto. La vita la pone di fronte alla possibilità di occuparsi del giovanissimo nipote rimasto orfano e, dopo mille tentennamenti, accetterà la sfida che si dimostrerà non facile sia nei confronti di se stessa, sia per la mostruosità imperante nel mondo che la circonda. Ma nei lavori di Dammacco nulla è mai come sembra. Al reale, che riserva la sua dose di abnorme comicità, si affianca sin da subito un torbido universo parallelo e quasi metafisico. Ossessiva la presenza degli spettri dei genitori defunti, claustrofobica la cupa casa che sembra abitata anche da automi, apparentemente normali i personaggi di contorno come la dottoressa capace però di operare non sul corpo del ragazzo ma sui suoi stati di coscienza. E la stessa protagonista, grazie alla bravura dell'interprete, ha, nel suo incessante monologare, un che di inquietante e di non detto, così come la figura del ragazzino con cui sembra ingaggiare, più che una gara di bontà e disponibilità, una lotta senza quartiere. Le mura di questa fulminante *Buona*

educazione, destinata all'inevitabile sconfitta, subiscono gli attacchi della nostra più folle contemporaneità e accolgono, forse, troppe presenze per essere tutte autentiche. *Nicola Viesti*

ERACLE ODIATORE, di Fabrizio Sinisi da Euripide. Regia di Gianpiero Borgia. Con Michele Maccagno. Prod. Teatro dei Borgia, Barletta. PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs) - ASTITEATRO40, ASTI.

Ci sono cose che non si possono immaginare, prevedere, programmare. La perdita dell'amore. La caduta nella povertà. La crescita dell'odio. Per esempio. Metti un uomo normale, solido, integrato. Mettigli contro un sospetto. Di quelli che distruggono la reputazione. Aggiungila l'allontanamento dalla professione e la dissoluzione del tessuto familiare. Che ne fanno un reietto, inascoltato, solo. Forniscigli infine un'arma, precisa e letale con la quale egli pensa di recuperare la stima in se stesso. Magari il web. Il mito antico raccontava di Eracle, delle sue dodici fatiche, del momento in cui, reso folle dalla volontà divina, stermina la moglie e i figli. Euripide, in *Eracle furente*, fissava quel racconto in tragedia. Fabrizio Sinisi, drammaturgo, si impegna a ridisegnare la stessa progressione partendo dall'immagine di forza che è nell'iconografia classica, ma gonfiandola di risentimento, rabbia, rancori contemporanei. Quando la voce degli dei olimpici diventa voce della *community online*, la chiave è quell'*hate speech*, l'incitamento all'odio. Gianpiero Borgia, regista, prova allo stesso tempo a capire la curva psicologica dei padri separati e in difficoltà economiche, frequentando le case di assistenza curate dalla Caritas. Ne esce un progetto che aggiunge un secondo tassello al *Trasporto dei Miti*, il ciclo che la compagnia pugliese Teatro dei Borgia aveva avviato con *Medea per strada*. Prende forma così uno spettacolo che Michele Maccagno carica sulle proprie spalle di interprete, dopo che il palcoscenico è diventato una palestra con attrezzi sportivi, sui quali esercitare l'energia dei brutti sentimenti. La prima uscita è a Primavera dei Teatri. È il primo incontro dell'*hater* con il pubblico, impressionato dalla capacità dell'attore di controllare i due piani, quello dello sforzo e quello della rappresentazione. È la prima occasione per verificare la tenuta di una parabola che comincerà ora a trovare un equilibrio drammaturgico. *Roberto Canziani*



INTIMITÀ, di Amor Vacui. Scrittura collettiva di Lorenzo Maragoni, Andrea Bellacicco, Eleonora Panizzo, Andrea Tonin, Michele Ruol. Regia di Lorenzo Maragoni. Con Andrea Bellacicco, Eleonora Panizzo, Andrea Tonin. Prod. Teatro Stabile del Veneto, Padova-Venezia - La Piccionaia, Vicenza. PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs) - FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li) - FESTIVAL OPERAESTATE, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

L'amore e il sesso sono fonte di dubbi e di domande sovente senza risposta. La sfera privata si trova impreparata a rispecchiarsi nel sociale e la dimensione pubblica non riesce a recepire mutamenti. Qualche tentativo per uscire dall'*impasse* bisogna pur farlo, per non ripetere errori e reiterare schemi di comportamento. In questo campo non si cresce, si sbaglia da giovani, da adulti e purtroppo anche da vecchi. Fortunatamente il teatro viene in soccorso come luogo ideale per vuotare il sacco, per mettersi finalmente a nudo di fronte a un pubblico chiamato a essere testimone e complice di confessioni più o meno imbarazzanti. Questa la bella idea che è alla base di *Intimità*, lo spumeggiante spettacolo che vede tre giovani interpreti - che, per l'occasione e giustamente, si presentano alla ribalta in mutande - decisi a non tenersi dentro niente, sinceramente protesi a trovare risposte alle loro domande, a fissare un minimo di certezze da cui ripartire per andare oltre. Ovvio che, per quanto ce la mettano tutta, girano a vuoto, si ritrovano sempre allo stesso punto e prende corpo il fondato sospetto che sia tutta fatica sprecata: noi umani siamo refrattari al mutamento delle pulsioni del cuore e di altro. Ottimo il ritmo impresso alle battute, effi-

caci le fondamentali pause, la rappresentazione si affida a una leggerezza di scrittura - opera di dieci mani, che fortunatamente non hanno strafatto - e a un'ironia che deve molto al mondo del fumetto e trova forza nella simpatia dei protagonisti, nella loro capacità di catturare il pubblico divertendolo in maniera affatto banale. Inizia alla grande, in maniera scoppiettante, continua in tono un po' più contenuto ma l'impegno e la concentrazione degli attori è tale da reggere bene per l'intero spettacolo. *Nicola Viesti*

AMLETO TAKE AWAY, di e con Gianfranco Berardi e Gabriella Casolari. Luci di Luca Diani. Musiche di Davide Berardi e Bruno Galeone. Prod. Compagnia Berardi-Casolari, Crispiano (Ta) - Teatro dell'Elfo, Milano. PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs) - ASTITEATRO40, ASTI - FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).

In un mondo che guarda solo alla superficialità, dominato dai *social*, in cui anche l'amore diventa virtuale, in cui l'apparenza regna sovrana, l'uomo continua a porsi dei dubbi, ma anche ad affrontare la realtà con la consapevolezza di ciò che rappresenta, con ironia e vitalità. L'uomo è un Amleto dei nostri giorni, un *Amleto take away*, che cerca di non farsi fagocitare da questo universo "mordi e fuggi", in cui il dilemma sembra essere solo "to be or fb". Un coinvolgente e irrefrenabile Gianfranco Berardi ci trasporta in questo viaggio tra difficoltà, follie, forza, amore: temi propri della sua drammaturgia, ma anche temi contemporanei e universali. Proprio perché universali, l'attore li racconta - e racconta se stesso, le sue scelte, la sua famiglia - attraverso

un Amleto classico ma anche nuovo e dotato di maggiore consapevolezza e distacco. Ma soprattutto Berardi realizza tutto questo con uno stile originalissimo che contraddistingue il suo lavoro, attraverso un teatro in cui la parola diventa essenza, trova senso proprio, quello che sta ormai scomparendo nella quotidianità. Un teatro anche fisico, in cui l'attore e la scena - con i suoi diversi elementi - diventano tutt'uno, per intessere con il pubblico una narrazione articolata tra verità e rappresentazione, venendo incontro alla platea fin dal suo ingresso sul palco, come un Cristo in croce, su un fondale mobile incorniciato da un sipario. I toni, il linguaggio, l'ironia, la capacità del protagonista - insieme a Gabriella Casolari - di condurre gli spettatori in questo viaggio in profondità, alla ricerca dei propri sogni, del senso di un percorso in cui l'amore, prima negato o immaginato, può diventare l'unico mondo possibile: ancora una volta la straordinaria forza scenica di Gianfranco Berardi trasporta in un vortice di parole, suggestioni, riflessioni che, anche quando sembra allontanarsi un po' dalla linea iniziale della metafora shakespeariana, privilegiando gli aspetti più legati all'attualità, in realtà conserva una originalità e una grandissima capacità dell'attore di spiazzare e coinvolgere, di farci apprezzare un'analisi differente del mondo, tragicomica e vera. *Paola Abenavoli*

In apertura, Valeria Raimondi in *Calcinculo* (foto: Angelo Maggio); nella pagina precedente, Pier Giuseppe Di Tanno in *Sei. E dunque perché si fa meraviglia di noi?* (foto: Angelo Maggio); in questa pagina, Gianfranco Berardi in *Amleto take away*.



Le età indifese di Bordon, un epilogo prevedibile

UN MOMENTO DIFFICILE, di Furio Bordon. Regia di Giovanni Anfuso. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Riccardo Cappello. Luci di Gaetano La Mela. Musiche di Paolo Daniele. Con Massimo Dapporto, Ileana Rigano, Francesco Foti, Debora Bernardi. Prod. Teatro Stabile, CATANIA - Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, TRIESTE.

È davvero un momento difficile, quello che si trascorre a teatro assistendo all'ultima fatica che Bordon ha ricavato dalle sue recenti *Stanze di famiglia*, trilogia sulle «età indifese», di cui questo testo rappresenta l'epilogo. E non già per il soggetto, in cui si ripercorrono gli ultimi istanti di vita di un'anziana signora affetta da demenza senile, amorevolmente assistita da un figlio che stancamente assolve al compito di badante-infermiere. Se non le conversazioni tra i due protagonisti, al confine tra il grottesco e il surreale, avrebbe potuto suscitare interesse l'ultimo confronto con i fantasmi, i ricordi, le presenze sempre vive e partecipi dei due genitori, pronti ad assistere l'uomo, ormai attempato, a stargli vicino nel momento del trapasso della madre. È una singolare resa dei conti, quella che si consuma tra le quattro mura di una stanza da letto che profuma di violette, perché, come queste, sa di stantio e presto scivola nel prevedibile, in una psicanalisi spicciola e sbrigativa: per ripercorrere i traumi infantili, i tradimenti del padre e le fughe dalla realtà di una madre poco attenta e capricciosa, fino a quegli slanci che guariscono una ferita apparente con un gesto di affetto. Con(tro) questa drammaturgia, di spiccata anti-teatralità, si misura l'attento lavoro registico di Anfuso, che mette a profitto la bella scena di Chiti per schiudere le claustrofobiche *boiseries* che circondano la stanza a una dimensione onirica, dove si materializzano le ombre dei genitori. Sfugge, così, al naturalismo didascalico e s'inventa pure una vorticosa girandola, in cui schegge impazzite di memoria si cristallizzano per consolare e divertire, sviando l'attenzione dalle difficoltà del distacco. Massimo Dapporto tratteggia una figura di toccante umanità, sommessa eppur de-

siderosa di mettere a posto i tasselli del passato, nel dialogo con una madre tirannica e pigolante (Ileana Rigano), con le apparizioni di un padre (Francesco Foti) accomodante e premuroso, ma soprattutto con la madre che è stata e non sarà più: nel prezioso cameo di Debora Bernardi, che salda sogno e realtà nel delicato frangente del trapasso. *Giuseppe Montemagno*

Marta e Matteo: l'amore, unica salvezza

LA RONDINE, di Guillem Clua. Traduzione di Martina Vannucci. Adattamento di Pino Tierno. Regia di Francesco Randazzo. Costumi di Riccardo Cappello. Luci di Salvo Orlando. Musiche di Massimiliano Pace. Con Lucia Sardo e Luigi Tabita. Prod. Teatro Stabile, CATANIA.

Morbidi veli di candida garza ricoprono poltrone e armadi, ma soprattutto il pianoforte che troneggia nel salotto di Marta, austera insegnante di canto. Il tempo si è fermato, l'accoglienza al giovane Matteo, che in poco tempo desidera perfezionare la tecnica vocale, non potrebbe essere più rude, scostante, scontrosa. Due mondi rapidamente collidono, benché accomunati da un lutto recente: solo che lui usa ogni arma per parlarne, lei fa di tutto per occultarlo. Si tratta della medesima persona, il figlio di Marta, il compagno di Matteo, morto durante una strage terroristica di cui solo alla fine si scoprono le tragiche dinamiche: non solo i due non si conoscono, ma la madre si ostina a negare, reprimere, nascondere la "diversità" del figlio, il suo vissuto, le gioie e i dolori che ne hanno costellato le esperienze. Liberamente ispirata a un fatto di cronaca, la strage di Orlando del 2016, la drammaturgia di Clua evita il documentario e preferisce soffermarsi sul rapporto tra i due personaggi, sull'esigenza, vitale per entrambi, di squarciare il silenzio che per un anno ha fatto seguito all'incidente. Abili colpi di scena scandiscono la sobria impostazione registica di Randazzo, che opportunamente evita ogni retorica e fa affidamento su due soggioganti interpretazioni: quella di Lucia Sardo, potente nel percorso che la porta dall'ostinata incomunicabilità degli inizi fino a far-

si madre coraggio, capace di incidere con il bisturi in una coscienza piagata dall'angoscia; e quella di Luigi Tabita, giovane e irruente nella difesa di diritti per i quali combatte con la forza della disperazione. Sarà una lettera, ma soprattutto una riflessione sul dolore che li accomuna, a rinnovare i vincoli di umana solidarietà tra i due; e una canzone, cara al defunto, che vede in una rondine il simbolo della fragilità dell'esistenza umana, ma anche della necessità di volare alto, superando ogni trauma. *Giuseppe Montemagno*

Iliade, sfidano l'epica i pupi di Cuticchio

L'IRA DI ACHILLE, di Mimmo Cuticchio. Costumi di Pina Patti Cuticchio. Luci di Marcello D'Agostino. Musiche di Giacomo Cuticchio. Con Mimmo Cuticchio, Giacomo Cuticchio, Tania Giordano, Heidi Mancino. Prod. Associazione Figli d'Arte Cuticchio, PALERMO.

IN TOURNÉE

Che gioia. Uscire da teatro e dire: che gioia il teatro. *L'ira di Achille*, nel risorto Teatro Gerolamo di Milano (nato appunto come teatro per le marionette), è uno spettacolo delizioso che ripaga di tante serate noiose in altre sale. Mimmo Cuticchio con i suoi pupi siciliani si è allontanato dal repertorio tradizionale con al centro le gesta cavalleresche di Carlo Magno, Orlando, Rinaldo, Medoro, Angelica. Questa volta ha scelto le vicende omeriche dell'*Iliade*, la distruzione dei templi di Priamo, la rovinosa peste che punisce il campo degli Achei, la lite furibonda tra Achille e Agamennone, il duello tra Paride e Menelao, la morte di Patroclo e la tragica uccisione di Ettore. Insieme a Giacomo Cuticchio e a Tania Giordano racconta le vicende omeriche con una vivacità, un impeto, una poesia incredibili. Le battaglie, scandite da colpi di piedi sulle assi del palcoscenico, i cambi di scena a vista, l'alternarsi dei pupi presi dalle stanghe al lato del palcoscenico: ogni momento dello spettacolo ha la sua grazia, la sua originalità, la sua ingenua, fascinosa fantasia. È un peccato che Mimmo Cuticchio non venga più spesso a Milano per incantare grandi e piccoli con un modo di fare teatro che purtroppo sta scomparendo. Magnifico. *Fausto Malcovati*

Siracusa, eroi al crepuscolo tra follie e profezie

Razzismo e migranti, un Sartre che non convince

IL RISPETTO DI UNA PUTTANA, da Jean-Paul Sartre. Adattamento e regia di Giuseppe Provinzano. Scene di Domenico Pellegrino. Musiche di Roberto Cammarata. Con Marta Bevilacqua, Meniar Bouatia, Molka Bouatia, Bandiougou Diawara, Rossella Guarneri, Yousif Latif Jaralla, Hajar Lahmam, Bright Onyesue, Luigi Rausa, Andrea Sapienza. Prod. Babel Crew, PALERMO.

Razzismo e pregiudizio, angoscia e repressione, egoismo dei primi e solidarietà degli ultimi erano gli ingredienti esplosivi della *Putain respectueuse*, testo con cui Jean-Paul Sartre, all'indomani della Seconda Guerra Mondiale, denunciava violenze e ingiustizie su cui rischiava di fondarsi (e naufragare) la ricostruzione post-bellica, da un lato all'altro dell'Oceano. Un settantennio più tardi, la bruciante attualità dell'assunto poteva risultare materia incandescente. Infaticabile animatore di Spazio Franco, nuova ribalta palermitana ai Cantieri Culturali alla Zisa, Giuseppe Provinzano ha selezionato e diretto una compagnia di migranti - viaggiatori della cultura e dello spirito, prima ancora che della necessità - in un intenso *training* laboratoriale, volto a recuperare le motivazioni ultime, prima ancora che la lettera della denuncia di Sartre. Le ottime intenzioni, tuttavia, non giustificano gli esiti incerti di un lavoro ancora allo stato embrionale, che peraltro poco si giova della dimensione corale su cui, programmaticamente, intendeva puntare. Appesantito da un florilegio di riferimenti che da Sofocle sfociano in una contemporaneità alternativa e *underground*, il disegno drammaturgico intende essere un grido di rivolta contro disuguaglianze e soprusi: ma non basta urlare perché il messaggio coinvolga e, soprattutto, convinca. Sicché la parte migliore dello spettacolo risiede in un terzetto di protagonisti, capeggiato dall'insinuante Lizzie di Marta Bevilacqua, cui fa da subdolo contraltare l'algido, ambiguo senatore in gonnella di Rossella Guarneri: una sorta di anti-Ismene, sorella nell'arte del compromesso, portavoce dei fascismi di ieri come delle discriminazioni di oggi, enigmatico detonatore capace di far deflagrare un sordido dramma borghese. E forse non era esattamente - o unicamente - questo l'obiettivo da centrare. Giuseppe Montemagno



Eracle (foto: Centaro)

EDIPO A COLONO, di Sofocle. Traduzione di Federico Condello. Regia e scene di Yannis Kokkos. Costumi di Paola Mariani. Musiche di Alexandros Markeas. Luci di Giuseppe Di Iorio. Con Massimo De Francovich, Sebastiano Lo Monaco, Roberta Caronia, Stefano Santospago, Fabrizio Falco, Davide Sbrogiò, Sergio Mancinelli, Eleonora De Luca, Danilo Nigrelli.

ERACLE, di Euripide. Traduzione di Giorgio Ieranò. Regia di Emma Dante. Scene di Carmine Maringola. Costumi di Vanessa Sannino. Coreografie di Manuela Lo Sicco. Luci di Cristian Zucaro. Musiche di Serena Ganci. Con Mariagiulia Colace, Serena Barone, Naike Anna Silipo, Patricia Zanco, Francesca Laviosa, Arianna Pozzoli, Katia Mirabella, Carlotta Viscovo, Samuel Salamone.

Prod. Istituto Nazionale del Dramma Antico, LIV Festival del Teatro Greco, SIRACUSA.

Sotto il segno di Atene. È Teseo, tiranno dell'antica capitale greca, il razionale *trait d'union* che accosta *Edipo a Colono* a *Eracle*: di entrambe *deus ex machina*, campione di ospitalità e di solidarietà, spirito aperto e pronto ad accogliere le tormentate parabole del figlio di Laio e di quello di Zeus. Eppure è difficile immaginare interpretazioni e contesti così dissimili, per le due tragedie che Roberto Andò ha accostato nell'antica cavea del Temenite. Yannis Kokkos, cui è affidata la tragedia sofoclea, si muove nel solco della tradizione: appena una garitta e tanto filo spinato per ricordare che si tratta di una storia di confino e di confini, ma in scena troneggia unicamente, di spalle, la torsione di una gigantesca scultura, quasi un *Pensatore* di Rodin forato da una porta, che sarà punto di raccordo tra questo mondo e l'altro, tra il suburbio ateniese e il bosco sacro dove Edipo concluderà i suoi giorni. Domina un senso di equilibrio e di rigore, una mediètà su cui si schiude la parola, un verbo che è antico ma al tempo stesso attualissimo nello scavo di Massimo De Francovich, che giganteggia nel ruolo eponimo con una sobrietà - e una

potenza - di tratti condivisa con l'intera compagnia: da Sebastiano Lo Monaco, che è Teseo sorvegliatissimo e provvidenziale, a Stefano Santospago nei furori militareschi di Creonte, insieme con l'essenziale Antigone di Roberta Caronia, l'allucinato Polinice di Fabrizio Falco e l'umanissimo Corifeo di Davide Sbrogiò, guida non solo spirituale di un coro che finalmente ritrova la sua dimensione collettiva, unitaria, partecipe.

Radicalmente innovativo è invece l'*Eracle* di Emma Dante, che dipana la matassa a partire da una battuta finale: quando Teseo, impietosito per la follia dell'eroe, lo coglie in lacrime, mentre si «comporta come una donna». Per questo immagina un universo interamente femminile e di Eracle sottolinea l'inquieto fragilità *borderline*, in un microcosmo popolato da figure androgine, sospese tra vita e morte. Tutt'intorno, il folgorante impianto scenico marmoreo di Carmine Maringola, ottenuto quasi per sottrazione dalla cavea, precipita l'azione in un cimitero, con 254 ritratti di defunti che rievocano non solo le mute persecuzioni di tutti i tempi, ma soprattutto l'alterità della famiglia di Eracle: capeggiata da un grottesco Anfitrione in carrozzella, cui Barone aggiunge cadenze palermitane, quasi a voler cercare legami, sotterranei ma profondi, con la poetica familista della regista siciliana. Si addensano, in una scrittura drammaturgica stratificata, riferimenti all'eroismo dell'opera dei pupi come dei manga giapponesi, e ancora sgarigianti *hijab* color fucsia, badesse medievali e processioni da Venerdì Santo, dervisci rotanti e danze serpentine alla Loie Fuller: segni forse ridondanti ma per questo sublimati - grazie all'apporto polistilistico delle avvincenti trame musicali di Serena Ganci - in lavacri purificatori e follie fatali, frammenti d'intenso lirismo che caricano di struggente malinconia la tragedia euripidea. Per questo colpisce l'esodo, tra teschi e lumini accesi, quando il coro capovolge gli abiti neri per diventare tumuli ricoperti da ottomila rose rosa: quel che resta del teatro classico, su cui fiorisce quello contemporaneo. Giuseppe Montemagno

Le emozioni della musica protagonista della danza



BETROFFENHEIT, coreografia e regia di Crystal Pite. Testo di Jonathon Young. Scene di Jay Gower Taylor. Costumi di Nancy Bryant. Luci di Tom Visser. Musiche di Owen Belton, Alessandro Juliani, Meg Roe. Con Christopher Hernandez, David Raymond, Cindy Salgado, Jermaine Spivey, Tiffany Tregarthen, Jonathon Young. Prod. Kidd Pivot e Electric Company Thatre, Vancouver. FESTIVAL TORINODANZA, TORINO.

È possibile tramutare in arte il proprio sentimento di "costernazione" o sbigottimento? Questa la fluida traduzione della parola tedesca che dà il titolo allo spettacolo frutto della collaborazione fra la coreografa Crystal Pite e il danzatore/attore/drammaturgo Jonathon Young. L'allestimento è un tentativo di rielaborazione del lutto che, partendo dall'esperienza sofferta in prima persona dal poliedrico artista, possa acquisire catartica universalità. Un ambiente freddo e spoglio, delimitato da una porta metallica che suggerisce un luogo di cura; un tavolo metallico che è anche barella; un uomo che dialoga con una stentorea voce fuori campo

che gli impartisce asettiche indicazioni per superare il suo stato di prostrazione. E, a tratti, la "visita" di creature perturbanti che accompagnano il protagonista in un *nightclub*, dove egli si esibisce in una sorta di *stand-up comedy* che, gradualmente, si tramuta in cupo cabaret expressionista. Gli incubi dell'uomo prendono vita sulla scena, mescolandosi al ricordo bruciante dell'incidente vissuto. Sentimenti che, nella seconda parte dello spettacolo - abitato soltanto da una colonna al centro del palco vuoto - diventano pura coreografia: i gesti brevi e nervosi raccontano lo sforzo di riacquisire consapevolezza di sé e di ripristinare il contatto col mondo esteriore. Ed è proprio in questi quaranta minuti - dominati dalla tecnica impeccabile, eppure empatica, e peculiare dei sei interpreti - che lo spettacolo riesce a realizzare il suo obiettivo. Se la prima parte appare infatti più convenzionale, nella seconda l'atmosfera si fa concentrata e urgente, il dolore - o, meglio, l'incapacità ad affrontarlo - percorre nervosamente azioni e volti e che, nella tutt'altro che consolatoria conclusione, afferma la propria tenace sopravvivenza. *Laura Bevione*

DISPLACEMENT, coreografia di Mithkal Alzghair. Con Rami Farah, Shamil Taskin, Mithkal Alzghair. Prod. Godsbanen, Aarhus (Dk) e altri 6 partner internazionali. **PRELUDE**, di e con Sina Saberi. Costumi di Reza Nadimi. Luci di Ali Kouzehgar. Musiche di Aliakbar Moradi, Keyhan Kalhor. Prod. Maha Collective, Tehran. FESTIVAL INTERPLAY, TORINO.

Il trentottenne coreografo e danzatore Mithkal Alzghair ha studiato e lavorato a Damasco ma, nel 2010, si è stabilito definitivamente in Francia: se tornasse in Siria sarebbe obbligato a completare il servizio militare e ad andare in guerra. Particolari esistenziali, questi ultimi, che sono alla base del suo *Displacement*, articolato in due parti - un assolo e un trio di soli uomini - costruito sulla contaminazione di danze tradizionali mediorientali con il linguaggio della contemporanea. Al centro il tema dello "spostamento", l'emigrazione forzata di chi fugge dalla guerra e da un destino che non ha scelto: ecco allora gli anfi-bi, calzature pesanti che inficiano i movimenti del danzatore e di cui è necessario liberarsi per ritrovare la

propria intima identità. Lo stesso vale per la camicia e, nella seconda parte, per le magliette indossate dai danzatori che, rimasti a petto nudo, paiono capaci di sfidare col proprio corpo "consapevole" guerre e frontiere. Ricerca della libertà che si coniuga ai motivi della dittatura e della fuga, così come a quelli della fratellanza e dell'ansia di autenticità. Alzghair utilizza una danza tradizionale siriana, la *Dabke* - e siriane sono pure le musiche che interrompono solo a tratti un silenzio denso dei rumori dei passi ovvero delle mani che battono - e la interpola con la "libertà" di movimenti concessa dalla danza contemporanea. La regolarità delle azioni dei tre uomini che eseguono i medesimi passi tenendosi per la vita è drammaticamente variata da braccia che si alzano - per arrendersi, ovvero per segnalare la propria esistenza - gambe che crollano improvvisamente sotto il peso di un dolore inatteso, corpi che si aggrappano l'uno all'altro a comporre una disperata pietà. E se la dolorosa esperienza esistenziale è qui evidente, essa risulta invece poeticamente trasfigurata nel concentrato assolo *Prelude*, dell'iraniano Sina Saberi. Misticismo mediorientale, ombre e luce, candore della veste e buio che a tratti avvolge il palco, movimenti - a terra, lungamente, poi in posizione eretta - fluidi, reiterati a velocità progressivamente accelerata, quasi un tastare la realtà così da trovare in essa il proprio spazio. E poi quell'avanzare nella semi-oscurità verso il proscenio, le braccia in alto, sussurrando parole che paiono una preghiera laica. Un gioiello di luminosa e lirica perfezione. *Laura Bevione*

PRESENT CONTINUOUS, ideazione, coreografia e regia di Salvo Lombardo. Con Cesare Benedetti, Lucia Cammalleri, Daria Greco, Salvo Lombardo. Prod. Festival Oriente Occidente, Rovereto. **QUESTO LAVORO SULL'ARANCIA**, coreografia di Marco Chenevier. Con Alessia Pinto, Marco Chenevier. Prod. Aldes, Torino. FESTIVAL INTERPLAY, TORINO.

Il coreografo Salvo Lombardo ha avviato una ricerca artistica fondata sull'osservazione di movimenti e atteggiamenti in contesti "reali". Con *Present continuous* i quattro performer propongono sulla scena pose, gesti e dinamiche osservate nel corso

di una serata in un *music club*. Non si tratta di una fotografia fedele, quanto di una rielaborazione in cui curiosità e temperamenti individuali riscrivono quanto si è scelto di fissare nella memoria. Una riscrittura che, tuttavia, non porta alcun valore aggiunto, dal punto di vista coreografico o drammaturgico. I movimenti dei performer appaiono semplici calchi dei balli informali dei frequentatori dei *music club*, privi di una sostanziale qualità coreografica e di un'approfondita pratica di osservazione della realtà. Un lavoro che interroga comunque su natura e qualità della danza contemporanea, così come **Questo lavoro sull'arancia**, spettacolo "interattivo" ideato da Marco Chenevier. Ispirato non soltanto esteriormente - le arance, il latte, la tortura, Beethoven e Rossini - al film *Arancia meccanica* di Kubrik, la performance è anche una sorta di esperimento psico-sociologico sul quoziente "etico" del pubblico, chiamato a intervenire concretamente e a decidere modalità e durata della coreografia. Dotato di un *welcome kit* contenente un'arancia, una Galatina e vari fogli di carta, lo spettatore è tenuto a bloccare azioni che ritiene eticamente scorrette lanciando palline di carta o aereoplanini, ovvero invitato sul palco come volontario e posto di fronte a scelte che ne mettono alla prova la moralità: evitare al ballerino, intollerante al lattosio, di bere una boccia di latte oppure lasciarlo fare e intascarsi così cinque euro? Le prove - rigidamente regolate sul palco da un tecnico e due "guarda-linee" dotati di bandierine - si susseguono a ritmo accelerato, in un crescendo di crudeltà e conseguente implicazione etica. Un gioco molto serio la cui efficacia dipende dal coinvolgimento degli spettatori e la coreografia assume inevitabilmente un ruolo ancellare, evidenziando così il percorso da compiere alla ricerca di una nuova sintesi fra danza pura e performance, fra stilizzazione e concreta riflessione sul presente. *Laura Bevione*

MAHLER 10, coreografia di Azsure Barton. Musica di Gustav Mahler. Scene e luci di Burke Brown. Costumi di Susanne Stehle. **PETITE MORT**, coreografia, scene e luci di Jiri Kylian. Musiche di Wolfgang Amadeus Mozart. Costumi di Joke Visser. **BOLERO**, coreografia di

Maurice Béjart. Musica di Maurice Ravel. Luci riprese da Marco Filibeck. Con Primi ballerini, Solisti e Corpo di Ballo del Teatro alla Scala e Orchestra del Teatro alla Scala, diretta da David Coleman. Prod. Teatro alla Scala, MILANO.

Plasmate su dense partiture, tre diverse idee di corpo mostrano altrettante vie dell'arte coreografica nel rapportarsi a musiche di rilievo. È stata la nuova creazione in prima assoluta di Azsure Barton, **Mahler 10** ad aprire le danze sull'*Adagio* dall'incompiuta *Sinfonia n.10* di Mahler. Sviluppata in sinergia con ventisei ballerini scaligeri, tra cui spicca per interpretazione e centralità Antonio Suter, la prima commissione al Piermarini per la coreografa canadese porta in scena un grande affresco corale sulla fragilità della vita e l'abbandono, attraverso movimenti fluidi e continui, mai spezzati. Lo spazio scenico circolare, concepito da Burke Brown, con una grande e concava linea d'orizzonte, si sposa proprio con l'andamento della stessa coreografia che, come in singoli mulinelli o folate di vento, concentra i danzatori per poi disperderli, impreziosendo l'ordito con gesti evocativi in cui traspare in filigrana un sentire morbido e meditativo, così come nei costumi pastello di Susanne Stehle. Salti, giri e sviluppi in progressione rivelano quindi la portata emotiva ricercata dalla Barton durante il processo creativo con gli interpreti che colora l'apparente astrattismo di sfumature vive, per fare dell'opera una cassa di risonanza di un io collettivo. Creato nel 1991 e in repertorio alla Scala nella versione integrale dal 2006, **Petite Mort** di Kylian continua ad affascinare. Sulle musiche di Mozart, questo lavoro di raffinato cesello amalgama le plasticità del sestetto maschile con quello femminile, grazie a venature di delicato erotismo che nei fioretti esprimono l'ambiguità della passione amorosa. Arcaico e misterioso, il **Bolero** di Béjart, nato nel 1961 e alla Scala dal 1980, grazie alla seducente orgia concepita tra solista e gruppo su Ravel, è ormai classico banco di prova che nella recita a cui abbiamo assistito noi ha visto sul tavolo-palco Virna Toppi, abile interprete nell'accogliere l'impulso dell'opera. *Carmelo A. Zapparrata*

LE CORSAIRE, di Jules-Henry Vernoy de Saint-Georges e Joseph Mazilier. Coreografia di Anna-Marie Holmes, da Marius Petipa e Konstantin Sergeev. Musiche di Adolphe Adam, Cesare Pugni, Léo Delibes, Riccardo Drigo, Peter von Oldenburg. Scene e costumi di Luisa Spinatelli. Luci di Marco Filibeck. Con Primi ballerini, Solisti, Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala, diretta da Patrick Fournillier. Prod. Teatro alla Scala, MILANO.

Dopo più di centosessant'anni di assenza il vascello del Corsaro è tornato a ormeggiare al Teatro alla Scala nel balletto tratto dal poema *The Corsair* di Lord Byron. Dalle concitate scene d'azione ai languori di un esotico *harem*, dagli effetti speciali per naufragi alle atmosfere brucianti dei *bazar*, la storia d'amore del corsaro Conrad e della bella schiava Medora, sottratta al Paschià, brilla in questa nuova produzione firmata da Anna-Marie Holmes con le raffinate scene e costumi di Luisa Spinatelli. Anna-Marie Holmes trae la propria coreografia dalla versione sovietica di Konstantin Sergeev, a sua volta debitore di Petipa, dotandola però di un retrogusto hollywoodiano, attraverso l'alleggerimento della trama e la marcatura dei colpi di scena. Rara vetrina di virtuosismi per grandi *ensembles* e specialmente per la compagine maschile, il titolo ha presentato un balletto scaligero in piena forma, forte dei suoi nuovi primi ballerini e in grado di reggere la scena con le sole energie interne, senza ospiti interna-

zionali. Dei due cast visti meritano una menzione: Christian Fagetti, capace nel ruolo del perfido Birbanto di contornare la parte da un alone oscuro e seducente; Gaia Andreano, per la delicata melanconia della sua Gulnare; e il moro corsaro di Nicola Del Freo. Da fuoriclasse, invece, l'interpretazione del giovane Mattia Semperboni, nei panni dello schiavo Ali e l'*allure* lirico e da diva di Martina Ardolino (Gulnare). Come Medora, Nicoletta Manni si conferma una valida interprete. Parte onirica ed erede dell'"atto bianco", di romantica memoria, la pura sinfonia di forme de *Le Jardin Animé* regala un grande affresco floreale in cui decantare l'idea femminile, grazie alla precisione e musicalità del corpo di ballo femminile. Con il suo carattere accattivante e sapore speziato, *Le Corsaire* affascina ancora oggi. *Carmelo A. Zapparrata*

GO FIGURE OUT YOURSELF, regia, coreografia e scenografia di Wim Vandekeybus. Drammaturgia di Aida Gabriëls. Costumi di Isabelle Lhoas. Luci di Davy Deschepper e Wim Vandekeybus. Con Sadé Alleyne, Maria Kolegova, Hugh Stainer, Kit King e Tim Bogaerts. Prod. Ultima Vez e Les Brigittines, Bruxelles. FESTIVAL FABBRICA EUROPA, FIRENZE.

È un pubblico reattivo e a suo modo partecipa quello che presuppone *Go Figure out Yourself*, ultimo lavoro scenico di Wim Vandekeybus, creatore di partiture fisiche sempre alla ricerca di uno "scarto" - direbbe François Jullien, di un'esperienza per il performer come



Go Figure out Yourself
(foto: Danny Willems)

per lo spettatore. Una danza oltre i vocabolari consolidati, una danza così *inbetween* tra un'azione spaesante e un quotidiano esacerbato dalla dimensione architettonica della coreografia che, proprio per questa propulsione del corpo debordante (benché maniacalmente preciso), abbiamo difficoltà a contenere dialetticamente nel solo solco della danza. E che ha fatto scuola. Siamo in una rientranza laterale della Leopolda, un'area rettangolare grande e arredata di sola memoria post-industriale, luogo di transito e deposito di eco. In piedi, sistemati "arbitrariamente", a caso, sui lati a ridosso dei muri, nel mezzo, in ogni possibile angolo, non ci accorgiamo subito della presenza dei performer, mescolati a noi in fogge ordinarie di un giorno qualunque. Siamo *vis-à-vis* con loro, dentro l'azione che si scompone e ricomponne vorticosamente, coinvolti mentre tutto lo spazio diventa un'arena per amplificazioni gestuali, una stanza dei ricordi personali e alla fine un *music club* dove siamo invitati a ballare. È una serie di incontri, di possibili relazioni confidenziali, una combinazione relazionale dove il reale prende forma grazie anche al nostro contributo. Le azioni si susseguono in un canovaccio ben scritto, lasciato depositare sulle possibilità dell'incontro in cui si deve essere disposti a cedere una parte della propria tensione, in una progressione - sempre parafrasando Jullien - l'uno attraverso l'altro, misurandoci l'uno con l'altro, in sospenso l'uno rispetto all'altro, continuando a scoprirci, e nello stesso tempo a esplorarci, a rifletterci nell'altro. Superbo. *Paolo Ruffini*

MITTEN WIR IM LEBEN SIND/ BACH6CELLOSUITEN, coreografia di Anne Teresa De Keersmaeker. Drammaturgia di Jan Vandenhouwe. Costumi di An D'Huys. Luci di Luc Schaltin. Musiche di Johann Sebastian Bach. Con Boštjan Antončič, Marie Goudot, Julien Monty, Michaël Pomero e Femke Gyselinck. Prod. Rosas, Bruxelles e altri 12 partner internazionali. FESTIVAL FABBRICA EUROPA, FIRENZE - MAGGIO MUSICALE FIORENTINO, FIRENZE.

Anne Teresa De Keersmaeker non delude le aspettative in *Mitten wir im Leben sind/Bach6cellosuiten* confermandosi ancora oggi tra i grandi nomi della coreografia. Eseguite dal vivo da Jean-Guihen Queyras, le *Sei Suites per violoncello solo* di Bach innescano qui un complesso campo energetico, animato dai corpi di quattro danzatori e un maestro di cerimonie (nel ruolo la stessa autrice, sostituita poi a causa di un infortunio, *n.d.r.*) intenti a rapportarsi con un intricato piano geometrico, modificato a ogni *suite* e fatta di spirali, fasci di linee rette e cerchi concentrici. Fonte dell'andamento temporale Queyras, vivendo la scena, si fa punto focale per definire, con la propria posizione, la complessa trama di intrecci tra i danzatori e lo spazio. Dopo aver ricevuto dal maestro di cerimonie, tramite gesti simbolici e accenni di sequenze, i semi di movimento da far sbocciare, i danzatori inanellano così quattro diversi assoli sulle prime quattro *suites*. Capriole, spirali, salti e pure corse irra-

diano una particolare alchimia. Come figure tridimensionali, gli interpreti si rapportano con angoli e curve bidimensionali, abitando lo spazio in tutta la sua profondità per lasciare emergere in filigrana la delicata essenza di diversi sentimenti. Se nella quinta *suite* è la musica a far da padrone con il solo Queyras in dialogo con la propria ombra, la sesta vede tutti gli interpreti in una scena impreziosita da giochi di luce che creano ulteriori piani e dimensioni. Con Bach si disegna qui un calcolo combinatorio, in cui la pulsione alla caduta e al recupero del movimento sull'asse verticale si sposa alle continue forze centripete e centrifughe di quello orizzontale, per poi risolversi nel tracciato finale di una misteriosa stella a cinque punte. *Carmelo A. Zapparrata*

IARNA, adattamento di Anca Măniuțiu da Jon Fosse. Regia di Mihai Măniuțiu. Scene di Adrian Damian. Coreografie di Andrea Gavriliu. Luci di Cristian Șimon e Andrei Florea. Musiche di Mihai Dobre, Ana Teodora Popa. Con Catrinel Dumitrescu, Andrea Gavriliu, Andi Vasluianu, Ștefan Lupu. Suono di Vladimir Ivanov. Prod. Teatrul Nottara, Bucarest. FESTIVAL FABBRICA EUROPA, FIRENZE.

Si dice che gli eschimesi abbiano una trentina di vocaboli per definire la neve. E quello che si sviluppa con *Iarna* del gruppo rumeno Teatrul Nottara (hanno aperto la 25a edizione di Fabbrica Europa) - trasposizione, in versione teatro-danza, del *Winter* di Jon Fosse - ci fornisce una gamma di esempi. I quattro protagonisti, due attori più maturi e due danzatori - il loro parallelo in giovane età - come cavie dentro un cubo bianco ghiaccio, si muovono tra milioni di coriandoli nitidi che sembrano un mare di onde candide, infiniti fiocchi di neve che paiono polistirolo o la manna caduta dal cielo. In quest'installazione-parallelepipedo, dal soffitto claustrofobico, molta importanza hanno le combinazioni tra l'aspetto sonoro e gli effetti di luce, incastro tenebroso e cupo che contrasta con tutto quest'abbacinante chiarore. Si passano in rassegna tutti i vari strati e tonalità, gradazioni e stadi del bianco: il lattiginoso, il neon, lo spermatico, quello sporco, il lucente, il soleg-

giato di mezzogiorno, l'acceso, quello cadaverico, quello asettico, l'ospedaliero chirurgico, quello che ferisce le retine. Il terreno, nel quale camminano e scompaiono, affondano e spariscono queste due coppie alla resa dei conti, è come se fosse composto da petali che si sfaldano: i quattro scavano, si seppelliscono, si confondono, si mimetizzano, ci annegano, ci scivolano dentro, inglobati e fagocitati. Intanto il sonoro racconta di una tempesta perfetta che tutto travolge nei flutti. Sembra di sentirlo questo gelo bergmaniano. Un impianto scenico potente, supportato da una colonna sonora altrettanto poderosa, mentre all'interno furoreggia un panorama disarmante alla *Fargo*. Tutto è ammantato di un vello coprente che rimanda al polline dei tigli svolazzante. C'è *pathos* e vicinanza, magia e lutto. Qualcuno ha detto che Dio si trova nel deserto. O sul pack. Cinquanta sfumature di bianco. *Tommaso Chimenti*

EUFORIA, ideazione e regia di Silvia Rampelli. Luci di Gianni Staropoli. Musiche di Tiago Felicetti. Suoni di Daniel Bacalov. Con Alessandra Cristiani, Eleonora Chiochetti, Valerio Sirna. Prod. Habillé d'eau, ROMA - Armunia, CASTIGLIONCELLO (Li) - Fabbrica Europa 2017, FIRENZE.

Un'esposizione di corpi che non rinviano ad altro che alla propria materialità, a suggerire all'occhio dello spettatore ciò che Merleau-Ponty definiva «guardarsi guardare»: è radicale e spiazzante, la domanda posta da questo nuovo quadro di Silvia Rampelli, (f)autrice di un teatro etimologicamente inteso come «luogo dello sguardo, della visione». Lontanissimo dalla narrazione, dal farsi veicolo di contenuti o addirittura di messaggi, *Euforia* non ha nulla a che vedere con la spettacolarizzazione né, tantomeno, con l'intrattenimento. Sguardo e visione, si diceva: l'opera evoca, mediante le dense anatomie che abitano la scena, qualcosa di inafferrabile eppure pienamente percepibile. I tre performer paiono tendere verso il silenzio, il non fare, la pagina bianca: essere e basta. Sineddoche di una tale attitudine è il corpo nudo, immobile di Alessandra Cristiani, potente sintesi di *Körper*, corpo-cosa e *Leib*, corpo agito, unità vissuta di percezione e movimento. Parallelamente, il mon-



taggio strutturalista di Silvia Rampelli pone in evidenza lo scheletro di *Euforia*: scene staccate, segnate dalle luci significanti, finanche materiche di Gianni Staropoli, nelle quali cambi netti di posizione e postura appaiono, oggettivamente, nello spazio. Nell'austero processo in sottrazione proposto dalla performance, spesso anche i volti sono celati. Le figure sono poste di spalle, o con i capelli davanti al viso, a manifestare l'intenzione di eliminare dal corpo l'impronta dell'individuo: è un gesto che avvicina allontanando, spiritualizza incarnando, individualizza universalizzando. Come in ogni immagine, i corpi di *Euforia* paiono essere pienamente sulla scena e, al contempo, in un indefinibile, lontanissimo altrove. *Michele Pascarella*

COME BACK TO ITALY, trittico.

RESONANCE, coreografie di Ana Presta. **QUINTETTO**, coreografie di Domenico Iannone. **D**, coreografie di Orazio Caiati. Con *ensemble* AltraDanza. Prod. AltraDanza, Bari. **FESTIVAL DANZA A BARI**.

Come back to Italy segna il debutto di tre coreografie accomunate da una stessa matrice anti-narrativa che lascia i corpi dei danzatori, e il movimento che ne scaturisce, liberi di fluire secondo linee di sensibilità, per un verso obbedienti a combinazioni di causa/effetto e per l'altro di suggestione quasi matematica. A rendere ancora più omogenea questa proposta della compagnia AltraDanza, il rifiuto per ogni frammento di qualsiasi elemento scenografico e l'apporto del tappeto sonoro elettronico creato da Grazia Bonasia. **Resonance** della coreografa argentina Ana Presta, per lungo tempo danzatrice con William Forsythe, si iscrive in un circolarità di grande presa e resta una composizione prevalentemente corale, anche se non rinuncia a passi a due o a quartetti che paiono ispirarsi alla *contact dance*, che non soggiace alle regole del caso ma a quelle della disponibilità emotiva di ciascun performer. **Quintetto**, del direttore di AltraDanza Domenico Iannone, asserisce di volersi immergere in un caos in cui «sarà l'ordine delle cose a ricomporre le geometrie fisiche dello spazio». In realtà - a parte l'assunto concettuale del lavoro - lo stesso ci è parso andare anche in altre direzioni. Colpisce, infatti, una netta predilezione per una

struttura compositiva basata soprattutto su passi a due in varie combinazioni quasi a organizzare lo spazio stesso secondo cellule costituite da doppi, da corpi che si specchiano l'uno nell'altro. Dedicato alla bellezza l'ultimo pezzo in programma, **D**, di Orazio Caiati, presenza storica di Aterballetto. Un omaggio a una danza classica qui essenzializzata nei suoi codici e nei suoi movimenti, resa quasi trasparente da una gestualità pulsante che trova motivo di incontro/scontro nella musica di Grazia Bonasia che si lascia attraversare da alcuni pezzi inediti di Niccolò Piccinni. *Come back to Italy* è una proposta impegnativa che mette positivamente alla prova un giovane *ensemble* a cui molto si chiede e che molto si impegna a dare. *Nicola Viesti*

LA STRAVAGANZA, coreografia di Angelin Preljocaj e Noémie Perlov. **NOCES**, coreografia di Angelin Preljocaj. Con i danzatori del Balletto dell'Opera di Tirana. Prod. Teatri Kombetar-Balletto dell'Opera di Tirana. **FESTIVAL DANZA A BARI**.

Il Balletto dell'Opera di Tirana ha presentato un doppio programma firmato dal grande Angelin Preljocaj. Due lavori, *La stravaganza* e *Noces*, considerati dei classici del coreografo franco-albanese, che li ha scelti non a caso per il ritorno nella sua terra. Infatti rispecchiano il tema delle origini e delle tradizioni, di un'identità sospesa tra il vecchio e il nuovo. Ne *La stravaganza* (1997) due gruppi compatti di danzatori, due falangi, si fronteggiano l'una in abiti contemporanei e l'altra in foggie settecentesche. I primi nei loro gesti riportano al Paese che più di tutti ha saputo imporre un nuovo stile di danza moderna - gli Stati Uniti di Cunningham ma anche Balanchine - che sfavilla di luci e nuovi ritmi; i secondi, immersi nello splendore del barocco e nelle musiche di Vivaldi. Due mondi inconciliabili all'apparenza, ma che lentamente tentano di dialogare, di fondersi in un connubio che ci mostra come il passato sia necessario al presente e come il tempo, forse, potrebbe essere una convenzione. I corpi si adattano a gestualità sconosciute, si avventurano in sintesi di nuovi movimenti e bellissimo è il fluttuare delle braccia, le torsioni dei polsi, l'espressività delle mani. Il magnifico **Noces** è



invece del 1989, su musica che Stravinsky compose proprio in vista di un balletto dedicato alla tradizione delle nozze russe, per i Balletti Russi di Diaghilev. Preljocaj conserva la musica e un'ambientazione stilizzata ma attinge ai suoi ricordi, nei quali il matrimonio è più vicino alla tragedia che alla felicità. E infatti non vi è barlume di gioioso erotismo in queste nozze ma un cupo scontro tra il maschile e il femminile, una continua lotta solo raramente sfiorata dalla tenerezza, un urlo muto di corpi che si avvengono senza speranza. Non amore ma sesso, non cuore ma visceri e manichini vestiti da abiti nuziali che tutti si rimpallano e che poi lasciano in scena, quasi simulacri crocifissi, nel livido, conturbante finale. Danza potente, muscolare, concentrata nella forza delle gambe, che il Balletto dell'Opera di Tirana, un *ensemble* di scuola russa nato all'inizio degli anni Cinquanta, interpreta con bravura e grande impegno. *Nicola Viesti*

SUD, coreografia e regia di Simona De Tullio. Luci di Claudio Carulli. Con Ilaria Lacriola, Rita Giannuzzi, Francesco L'Abbate, Liliana Gelao, Marianna D'Agostino. Prod. Breathing Art Company, Bari. **EVERYTHING IS OK**, coreografia di Marco D'Agostin, anche interprete. Luci di Rocco Giansante. Prod. Van, Bologna - Csc Garage Nardini, Bassano del Grappa (Vi). **FESTIVAL DANZA A BARI**.

Serata con un doppio programma all'insegna della giovane danza. In scena *Sud* della pugliese Simona De Tullio ancora alle prime esperienze coreografiche, seguito da *Everything is ok* di Marco D'Agostin che ormai da dieci

anni è uno dei nomi di punta, e tra i più apprezzati, del panorama nazionale. **Sud** si preannunciava con il rischio di cadere negli eterni stereotipi ormai logorati su una terra e le sue tante immagini. E invece la De Tullio - e i suoi compagni della Breathing Art Company - pur non rinunciando ad alcuna delle forme tratte dalla tradizione e dal folklore - riesce sempre a evitare la retorica e la banalità grazie all'organizzazione di un tessuto gestuale che rivede, stizzandolo e reinventandolo, un intero patrimonio di segni ormai codificati. A questo unisce una coreografia fluida e piacevole con alcuni interessanti rallentamenti ritmici e con corpi spesso impegnati a seguire la forza insita nel movimento stesso. **Everything is ok** ha debuttato tre anni fa e ha collezionato - molto meritatamente - parecchi riconoscimenti. È un caleidoscopio vertiginoso e ipnotico di gestualità - anche pop - parte di una memoria collettiva che si trova a procedere per accumulo e per accelerazione. Un meccanismo spettacolare dove il coreografo-performer, impegnato sempre più allo spasimo, ingaggia un corpo a corpo con il pubblico *voyeur* in attesa del suo crollo. In realtà *Everything is ok* diventa molto di più proprio grazie al suo interprete, che non solo è tanto bravo da poter reggere un lavoro massacrante con un *aplomb* esemplare, ma è fornito di autentico carisma scenico, di una padronanza del palco e di un'autorevolezza nel rapporto con gli spettatori non comune. Così la proposta, con il corpo che si adagia esausto in palcoscenico e il finale che lascia lo spazio vuoto abitato solo da luci, si allontana dal gioco e ci sembra soprattutto la metafora - anche dolorosa - dell'esistenza e della sua caducità. *Nicola Viesti*

Da Donizetti a Hindemith, cinque registi alla prova



DON PASQUALE, di Gaetano Donizetti. Regia di Damiano Michieletto. Scene di Paolo Fantin. Costumi di Agostino Cavalca. Luci di Alessandro Carletti. Orchestra e Coro dell'Opéra National di Parigi, direttore musicale Evelino Pidò, maestro del coro Alessandro Di Stefano. Con Michele Pertusi, Nadine Sierra, Lawrence Brownlee, Florian Sempey, Frédéric Guieu. Prod. Opéra National, PARIGI - Royal Opera House, Covent Garden, LONDRA - Teatro Massimo, PALERMO.

Soffia una sana voglia di contestazione nel *Don Pasquale* che Michieletto firma a Parigi, in una città che quest'anno ricorda gli eroici furori del Sessantotto e i suoi scontri generazionali: lo dimostra il divario tra i costumi dell'attentato protagonista, con tanto di panciera, orrende camicie a scacchi e cravattoni dai colori sgargianti, e gli influssi *casual* degli abiti giovanili, jeans e felpe col cappuccio, giubbini di pelle e occhiali da sole anche tra le pareti domestiche. Ed è proprio lo spazio angusto di una casa borghese, due camere più servizi, che l'ingegnosa scenografia di Fantin fa deflagrare: eliminando i muri, per lasciare intravedere le buone cose di pessimo gusto accumulate negli anni. Incorniciata da quinte nere, che muteranno in bianco dopo la ristrutturazione della casa imposta da Norina, l'azione si trasforma in un ritratto corrosivo e inquieto di una generazione al tramonto: cui fa difetto la leggerezza, e raramente si sorride,

mentre prevale una marcata critica sociale, che inutilmente appesantisce la pensosa, ma mai grave ispirazione donizettiana. Più sottile è l'inserimento del video di Rocafilm: perché associati ai mutamenti di identità di Norina, quasi interpretasse le sequenze di un film in cui assume pose e ruoli contrastanti: l'ingenua fanciulla e la ragazza *hippy* in un campo di fiori, la ballerina di uno studio televisivo o l'*habituée* dell'Opéra, in un gioco di teatro nel teatro certo divertente - ma già sperimentato da Carsen nei suoi memorabili *Contes d'Hoffmann*, vent'anni or sono, come da Marthaler, nella sua *Traviata* del 2007. E però l'idea è intrigante: perché se Malatesta è il regista di una recita, che ha Norina come protagonista, chi viene gabbato potrebbe non essere solo Don Pasquale, ma anche l'innamorato Ernesto. Il vecchio e il giovane si ritrovano così uniti dal medesimo destino, quella morale secondo la quale chi s'ammogliava a cercar «noie e doglie in quantità». *Giuseppe Montemagno*

DON PASQUALE, di Gaetano Donizetti. Regia di Davide Livermore. Scene di Davide Livermore e Giò Forma. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Nicolas Bovey. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala di Milano, direttore musicale Riccardo Chailly, maestro del coro Bruno Casoni. Con Ambrogio Maestri, Rosa Feola, René Barbera, Mattia Olivieri, Andrea Porta. Prod. Teatro alla Scala, MILANO.

Quanto sei bella, Roma, nel *Don Pasquale* di Livermore! Perché si ride, e di gusto, quando si scopre che questo attentato signore, esponente di un'aristocrazia al tramonto, riesce a sfuggire alle grinfie di una madre che ha i tratti autoritari e castranti di Tina Pica, per cercare una sposina che ne soddisfi gli ultimi languori. Ma il regista torinese identifica nel capolavoro donizettiano forse il primo - e più sublime - esempio di quella commedia di carattere, che diventerà il genere per eccellenza del cinema neorealista italiano del Dopoguerra. Per questo precipita l'azione all'interno di un film in bianco e nero, tra primi piani e mirabolanti sequenze, in cui Roma e i suoi monumenti sembrano usciti dalle pellicole di De Sica e Visconti, di Germi e Flaiano, di Risi e Monicelli. Le rovine della romanità quasi si specchiano nella dimora cadente, e perfino puntellata del protagonista (l'ingegnoso, stupefacente dispositivo scenico architettato con il *team* di Giò Forma), espressione di una generazione che, lungi dal costruire, si apprestava a lasciare macerie - morali, prima ancora che materiali. Norina non si limita, allora, ad attentare alle virtù del promesso sposo, ma costituisce un'autentica ventata di novità, spavalda rappresentante del *boom* economico, fondato su una nuova classe imprenditoriale, alle prese con la trionfante bonomia di un maiuscolo Ambrogio Maestri, umanissima, palpitante copia di Aldo Fabrizi. Ma almeno due momen-

ti sono capolavoro autentico e indimenticabile: la partenza di Ernesto, novello Moraldo dei *Vitelloni*, accompagnato da un assolo di tromba che pare pensato da Fellini, e ha tutta la poesia nostalgica di Gelsomina, la straziante vertigine onirica del clown Polidor; e il clima pasoliniano della serenata finale, immersa in un'alba livida, all'ombra dei proverbiali pini di Roma: in compagnia di lucciole e puttanesche, mentre sullo sfondo si stagliano le impalcature dell'incipiente speculazione edilizia, pronta a ghermire e devastare il Bel Paese. *Giuseppe Montemagno*

ORFEO ED EURIDICE, di Christoph Willibald Gluck. Regia di Robert Carsen. Scene e costumi di Tobias Hoheisel. Luci di Robert Carsen e Peter Van Praet. I Barocchisti, Chœur de Radio France, direttore musicale Diego Fasolis, maestro del coro Joël Suhubiette. Con Philippe Jaroussky, Patricia Petibon, Emőke Baráth. Prod. Théâtre des Champs-Élysées, PARIGI - Teatro dell'Opera, ROMA - Canadian Opera Company, TORONTO - Lyric Opera, CHICAGO.

All'alzarsi del sipario, per un istante, si ha quasi l'impressione di assistere a uno spettacolo di Bob Wilson, tale è la (apparente) economia di mezzi e, al tempo stesso, la limpida, icastica eleganza della composizione visiva. Ma, a ben guardare, ci sono tutti i tratti che definiscono l'ultima stagione del tea-

tro di Carsen, e che perfettamente si coniugano con la scabra essenzialità richiesta da *Orfeo ed Euridice*: basta un declivio interamente occupato da una distesa di sabbia che sfiora l'orizzonte, su cui è facilmente identificabile la fossa scavata per dar sepoltura al corpo di Euridice, punto di contatto con l'aldilà. Poi si aggiungeranno unicamente altri elementi naturali, l'acqua e il fuoco, per un'azione teatrale che è, al tempo stesso, elaborazione del lutto, viaggio iniziatico, itinerario interiore e cammino collettivo in cui ci si confronta con la morte. Il regista canadese raggiunge qui vertici di compattezza visiva e di lirica intensità drammatica grazie all'ambientazione, che è al tempo stesso atemporale e mediterranea, con le ronde del coro in abiti neri, cerchio magico entro il quale morte e vita si oppongono, s'intrecciano, miracolosamente convivono. La magia di un rito esoterico si rinnova nella sobria teatralità di *silhouettes* scolpite nel calore dell'ocra e nel gelo dell'argento, grazie a un sapiente alternarsi di luci, opportunamente sfumate per potenziare sentimenti e passioni dei personaggi. Senza soluzione di continuità, i tre atti di Gluck vengono cadenzati secondo i canoni di una potente tragedia greca, fino a una catarsi di aulica purezza, in un lieto fine che assume il valore del ritorno a equilibri naturali, incorruttibili, eterni. *Giuseppe Montemagno*

CARDILLAC, di Paul Hindemith. Regia di Valerio Binasco. Scene di Guido Fiorato. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Pasquale Mari. Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino, direttore Fabio Luisi, maestro del coro Lorenzo Fratini. Con Martin Gantner, Gun-Brit Barkmin, Ferdinand von Bothmer, Pavel Kudinov, Johannes Chum, Jennifer Larmore, Adriano Gramigni. Prod. Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, FIRENZE.

Valerio Binasco debutta nella regia d'opera con la vicenda perturbante, musicata da Hindemith, di *Cardillac*,

orefice-artista inebriato dalla bellezza dei suoi monili al punto da uccidere tutti coloro che ne possedevano uno. Binasco sposta l'azione dall'originale Parigi del Re Sole all'epoca in cui *Cardillac* fu scritta (1926), ambientandola in una metropoli forse tedesca, cupa, anonima, in un contesto visivo pur popolato di stanze e costumi coloratissimi. Nelle scene corali (il Popolo, così nominato nel libretto, è protagonista con Cardillac dell'azione) c'è qualcosa di Brecht, ma anche dei film di Lang, come denota il *look* dei personaggi (soprattutto Cardillac e la Figlia) pieno di citazioni del cinema espressionista tedesco. Gli sguardi "cinematografici" di vario genere coesistono con situazioni da *thriller*. Subito scopriamo che a insanguinare Parigi è l'orefice assassino, sebbene in omaggio al *politically correct* vediamo il Popolo, sconvolto dai delitti in serie, prendersela dapprima con un *clochard* di colore, che viene protetto però da un prete. Binasco gestisce bene il suo spettacolo, con invenzioni curiose (il Carnevale del terzo atto, il Re debosciato), che vanno anche nel senso della "nuova oggettività" di cui Hindemith fu alfiere. Soluzioni intonate all'ambiguità di fondo dell'opera (il fidanzato della Figlia, che alla fine è il "buono" della vicenda, viene presentato all'inizio sinistramente, in una tenuta quasi da nazista). L'ambiguità è anche nel clima musicale della partitura, le cui dissonanze non stridenti né "gridate" ma gestite da Hindemith nel contesto di una scrittura rigorosa, dai perfetti contrappunti, instillano nello spettatore un crescente senso di spiazzamento e di disagio, anche e soprattutto perché le atmosfere musicali spesso contraddicono esplicitamente quelle dell'azione. Raffinata, come sempre, e da grande conoscitore di questo tipo di repertorio la restituzione musicale di Luisi, neodirettore stabile del Teatro del Maggio. I cantanti mostrano anche rispettabili doti sceniche a cominciare da Gantner, Cardillac memorabile sia come interpretazione vocale che come statura e profonda complessità del personaggio. *Francesco Tei*

IL PRIGIONIERO, di Luigi Dallapiccola. **QUATTRO PEZZI SACRI** (*Ave Maria, Stabat Mater, Laudi alla Vergine, Te Deum*), di Giuseppe Verdi. Regia e coreografia di Virgilio Sieni. Scene e costumi di Giulia Bonaldi. Luci di Mattia Bagnoli. Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino, direttore Michael Boder, maestro del coro Lorenzo Fratini. Con Leven Takirci, Anna Mari Chiuri, John Daszak, Antonio Garès, Adriano Gramigni, Thalida Maria Fogarasi e 15 danzatori della Compagnia Virgilio Sieni. Prod. Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, FIRENZE.

Il prigioniero di Luigi Dallapiccola, una pietra miliare del teatro musicale del Novecento, opera dal contenuto tanto musicale quanto drammatico di rilievo assoluto. L'81° Maggio fiorentino, che ha celebrato con un ampio programma il suo autore, massimo alfiere della musica dodecafonica in Italia, ha affidato la messinscena di questo lavoro degli anni Quaranta (vi troviamo la possente religiosità di Dallapiccola ma anche l'eco della guerra e della Resistenza) a Virgilio Sieni, al suo debutto nella regia lirica. Il coreografo fiorentino crea una composizione teatrale in cui la danza, la presenza forte del movimento, dei gesti e dei corpi, occupano uno spazio preponderante. Sieni opera una

reinterpretazione personale lirica, anche ispirata, de *Il prigioniero*, rendendo però complicata la comprensione dell'azione scenica, impossibile a chi già non conosca l'opera, affollando il palco di danzatori che accompagnano e quasi avvolgono - volutamente - i cantanti. Di grande bellezza le soluzioni visive che, accanto a citazioni di opere d'arte (la Madre, per esempio, ricorda la Maddalena di Donatello), siglano e segnano questo itinerario ideale che fa del Prigioniero, delle sue sofferenze e del suo martirio, un novello Cristo. Apprezzati, giustamente, gli interpreti vocali: sul podio Michael Boder, in sostituzione di Zubin Mehta. La seconda parte dello spettacolo è una versione scenica, coreografata alla sua maniera da Sieni (più sequenza di gesti e di azioni che danza), dei *Quattro pezzi sacri* di Verdi. In un desolato, straziante paesaggio umano e di oggetti, dipinto tutto di un unico color ocra - in contrasto con il bianco del Coro - si dipana un sorta di lento, astratto rito: una partitura per corpi solenne e dolente, con espliciti richiami alle odissee marine dei migranti. *Francesco Tei*

In apertura, *Don Pasquale* con le regie di Damiano Michieletto (foto: Vincent Pontet) e di Davide Livermore; in questa pagina, *Cardillac*, regia di Valerio Binasco.



testi

PER IL TUO BENE

di Pier Lorenzo Pisano

Premio Riccione "Pier Vittorio Tondelli" 2017



PERSONAGGI**Famiglia:**

Madre

Padre

Figlio

Fratello

Zio

Nonna

Nonna paterna

Tutta l'altra gente:

Ragazza

Sconosciuto

I seguenti ruoli sono interpretati dagli stessi attori (per un totale di 5 ruoli effettivi):

Madre / Nonna

Zio / Sconosciuto

Il ruolo di Nonna paterna è una voce registrata.

Il ruolo di Padre è scenografia.

I.

Madre e Figlio.

MADRE - Io ho un figlio, cioè sono una madre.

Si può dire in tutti e due i modi, avere o essere, però significa la stessa cosa, o forse no, forse si può essere madri anche senza figli e viceversa, e quindi non so più cosa volevo dire...

Il senso è che c'è questa persona, più piccola di me - all'inizio era proprio di un piccolo imbarazzante - a cui tengo, che poi sarebbe sempre mio figlio, e per semplificare questo sentimento di volere bene, e di gelosia, e di tutta una cosa materna... direi che...

mi dispiacerebbe molto se morisse, ecco, sì, spero che non muoia.

FIGLIO - Io sono un figlio. Cioè ho una madre.

MADRE - Certo se lui volesse uccidermi e io dovessi difendermi, istintivamente potrei ammazzarlo. Sì, forse riuscirei ad ammazzarlo. Pensandoci se lo uccido io, non può farlo nessun altro. È consolante.

FIGLIO - Sono un figlio unico. Nel senso che sono straordinario.

MADRE - Certo, poi sarebbe un problema, ci sarebbero delle brutte conseguenze, perché io ci tengo alla mia libertà e mi sa che finirebbe limitata di parecchio.

FIGLIO - Però non mi definirei in questa categoria di "figlio". Piuttosto direi che sono una "persona" straordinaria.

MADRE - Mio figlio è straordinario. Quando era piccolo una volta l'ho trovato che piangeva disperato e non si fermava. Gli ho chiesto «cosa c'è» e lui mi ha risposto «non voglio morire», e a pensarci ora, dopo tutto il discorso su come ammazzarlo, fa un po' tenerezza.

FIGLIO - Quand'ero piccolo non sapevo pronunciare certe parole, e una volta sul terrazzino mi facevano ripetere i nomi delle piante. Dicevano «viola» e io, subito ripetevo «viola». E dicevano «margherita» e io subito «margherita». Poi hanno detto «cactus» e io: «Sì».

Capito? Come approvazione: sì, certo lo so che è il cactus. Che intelligenza: precoce, commovente.

MADRE - Mi ricordo quand'era piccolo stava sempre a gattonare, però andava all'indietro, cioè gattonava senza guardare, di spalle, velocissimo, e a pensarci adesso, non so come ha fatto a sopravvivere a quella fase.

FIGLIO - Ho inventato la risposta universale, una risposta che va bene sempre, perché mia madre mi chiedeva troppe cose, e allora ho cominciato a rispondere «la vita... le circostanze...» e lei si incattiviva e mi tirava i libri dietro la schiena, e io continuavo «eh, la vita... le circostanze...» finché non ha smesso di farmi domande, perché quello è il senso di creare la risposta definitiva, è una risposta che esaurisce le domande per sempre.

La Locandina

PER IL TUO BENE, testo e regia di Pier Lorenzo Pisano. Prod. Ert, Modena - Arca Azzurra Teatro, San Casciano Val di Pesa (Fi).

Debutto: Teatro delle Passioni di Modena, 8 gennaio 2019. Repliche: Teatro Arena del Sole di Bologna (22 gennaio-3 febbraio 2019)

MADRE - Non chiamo mai mio figlio. Mi fa incazzare. Ogni volta che lo sento mi incazzo. E lui non mi scrive. Allora gli scrivo messaggi, lui li riceve e non risponde, e siamo contenti tutti e due.

FIGLIO - Mia madre non chiama mai.

Qualche volta mi scrive per sapere se ho ricevuto i messaggi precedenti: ormai tutti i suoi messaggi sono una catena di messaggi che si interrogano sull'effettiva ricezione del messaggio di prima fino a risalire al messaggio primigenio che si è perso quando i cellulari avevano ancora i tasti.

MADRE - Non gli ho mai comprato il cane. Penso che me lo sono giocato per questa cosa del cane.

FIGLIO - Quando volevo una cosa, da piccolo, non la chiedevo. Stavo zitto finché non mi dicevano: «Cos'è che vuoi?». Però non ci beccavano mai.

MADRE - Se non avessi avuto figli avrei viaggiato molto di più. Avrei visto dei posti bellissimi. Incontrato persone interessanti. Avrei fatto una vita migliore. E avrei avuto più soldi per me. E meno rughe. E sto continuando a parlare ma mi vengono in mente solo cose belle.

FIGLIO - Una volta ho fatto un tema su mia madre, a scuola. Svolgimento: mia madre è un mostro tentacolare aiutatemi aiuto aiuto aiuto.

MADRE - La prima volta che è andato via di casa ho pianto tanto. Ma pensavo peggio. Pensavo avrei pianto di più. Un paio d'ore e stavo bene, nessun grosso rimpianto. Sono uscita e ho passato una bella giornata. Ho incontrato un'amica. Sono andata al cinema. Sto continuando a parlare ma mi vengono in mente solo cose belle.

FIGLIO - Certe volte mi manca mia madre. Però poi ci penso bene e non mi manca più.

MADRE - Ora che è andato via, la sua stanza è vuota. È diventata uno sgabuzzino.

È molto comoda in effetti. Se dovesse tornare sarebbe un problema. Sto accumulando tutta una quantità di cose che se dovesse tornare si creerebbe un'impasse. Ho esagerato un po'. Forse dovevo fittarla.

FIGLIO - Siamo così lontani adesso.

La vedo finalmente da una certa distanza. Prima era soffocante, enorme, un occhio gigante, adesso è a figura intera, in lontananza, come tante altre, sembra una donna normale è quasi deludente.

MADRE - Siamo così lontani adesso.

Quand'era piccolo stava in una mano, lo conoscevo tutto così, a vista d'occhio. Poi è diventato sempre più grande. È uscito dal campo visivo. E ora è proprio scomparso. Non si vede e non si sente più.

Forse oggi mi risponde. Forse oggi è la giornata buona.

MADRE - Pronto

FIGLIO - Eh.

MADRE - Come stai?

FIGLIO - Bene.

MADRE - Quando torni?

FIGLIO - Boh.

MADRE - Stai mangiando?

FIGLIO - Se.

MADRE - Tutto il resto bene?

FIGLIO - La vita, le circostanze.

MADRE - Meno male.

Silenzio.

MADRE - Tesoro, puoi tornare a casa?

FIGLIO - Non so, ho da fare.

MADRE - Papà non sta bene. Puoi tornare a casa?

II.

Due fratelli.

FRATELLO - Io sono il figlio piccolo. Nel senso di un piccolo Buddha.

Un dono dal cielo. Una piccola divinità da assecondare sempre.

FIGLIO - Io sono un figlio unico. Perché resto comunque straordinario.

FRATELLO - Hai presente quella sensazione che tutto è già stato fatto? Sono stato per nove mesi in una pancia usata. Di seconda mano. Mancava quell'odore di macchina nuova...

FIGLIO - Ricordo, avevo un letto tutto per me. Poi è diventato un letto a castello. «Voglio bene a tutt'e due» significa che l'amore di prima si è ridistribuito. In parti uguali, sì, ma dimezzato.

FRATELLO - Mio fratello è grande, è un tipo in gamba.

FIGLIO - Mio fratello è insopportabile. All'inizio piangeva sempre. Così, senza motivo. Allora ho cominciato a dargli piccole botte in testa, così, senza motivo pure quelle.

FRATELLO - Mio fratello conosce un sacco di trucchetti, inventa giochi, è davvero forte.

FIGLIO - Poi è cresciuto. Tantissimo, è diventato più alto di me, mamma l'ha sempre detto. Diceva: «Attento che poi si vendica». Come se stessi crescendo una minaccia in casa: attento che si vendica.

FRATELLO - Mio fratello... sì, insomma. Ripete sempre le stesse cose, è un po' banale. Meglio gli amici a scuola.

FIGLIO - Però non si è vendicato. A pensarci bene non ricordo l'ultima volta che mi sono picchiato con mio fratello. Saranno passati anni. Forse decenni. Non ci vediamo mai.

FRATELLO - Mio fratello mi dà consigli per le ragazze. Io una volta gli ho chiesto: «Come fai?»

FIGLIO - Basta parlarci.

FRATELLO - E cosa dici?

FIGLIO - Non lo so, improvviso.

FRATELLO - Capito.

Silenzio.

FRATELLO - Potresti farmi una trascrizione di una tua improvvisazione?

FIGLIO - No.

FRATELLO - Perché?

FIGLIO - Sono adeguate al contesto.

FRATELLO - Certo.

Silenzio.

FRATELLO - Per un mio interesse personale, potresti farmi una trascrizione comunque?

FIGLIO - No.

FRATELLO - Dai.

FIGLIO - Se non è spontaneo, non funziona.

FRATELLO - E come faccio?

FIGLIO - Prova.

FRATELLO - Ho paura.

FIGLIO - È normale, anch'io ho paura.

FRATELLO - Però ci parli.

FIGLIO - Sì. Penso che non può succedere nulla di male. Cosa può succedere alla fine?

FRATELLO - Niente di che.

FIGLIO - Una brutta figura al massimo.

FRATELLO - Però non ce la faccio comunque.

FIGLIO - Perché sei piccolo.

FRATELLO - «Sei piccolo» è la frase preferita di mio fratello. Ogni volta che può, la mette in mezzo. Anche quando non c'entra niente, tipo: «È avanzata la pasta?», «sei piccolo».

Entra una Ragazza.

FRATELLO - Ecco. E ora che faccio.

FIGLIO - Dille che ti piacciono i delfini.

FRATELLO - I delfini?

FIGLIO - Sì.

FRATELLO - E che c'entra?

FIGLIO - Lo vedi che le cose devono essere spontanee?

FRATELLO - Ti prego.

FIGLIO - Vai con i delfini.

FRATELLO - Vado?

FIGLIO - Male non può fare.

FRATELLO - Allora vado. Ora vado.

FIGLIO - Vai.

Il Fratello si avvicina alla Ragazza. Torna sui suoi passi.

FRATELLO - Scusa, ma perché proprio i delfini?

FIGLIO - Perché non è banale. È meglio di chiedere «come va». E poi piacciono a tutti i delfini.

FRATELLO - Ok.

Il Fratello si avvicina alla Ragazza.

FRATELLO - (*alla Ragazza*) Ciao.

RAGAZZA - Ciao.

FRATELLO - Ti piacciono i delfini?

RAGAZZA - Come?

FRATELLO - Eh... ti piacciono... i delfini?

RAGAZZA - (*ridendo*) Sì, perché?

FRATELLO - Vero? Piacciono a tutti.

RAGAZZA - Credo di sì.

FRATELLO - E poi non è banale.

RAGAZZA - Cosa?

FRATELLO - Che... piacciono a tutti.

RAGAZZA - Cioè?

FRATELLO - Cioè... con quel muso allungato. Sembrano dei topi. Sono grigio topo. Possono non piacere, no?

RAGAZZA - Io li trovo adorabili.

FRATELLO - E anche io.

RAGAZZA - Penso piacciono a tutti.

FRATELLO - Belle bestie, sì.

Silenzio.

FRATELLO - E quindi ti piacciono questi delfini.

RAGAZZA - Sì. Avevo anche un *pelouche* a forma di delfino da piccola.

FRATELLO - Anch'io.

RAGAZZA - Avevi un *pelouche*?

FRATELLO - Sì. A forma di orso.

RAGAZZA - Ma guarda.

FRATELLO - Pazzesco.

Silenzio.

RAGAZZA - Scusa, devo scappare. Sei simpatico.

FRATELLO - Grazie. Ci vediamo?

RAGAZZA - Certo.

FRATELLO - Mi lasci il tuo numero?

RAGAZZA - Io... sì... sì dai. Aspetta. Ecco, tre, tre nove, sedici, quaranta,

milleduecentottantadue, asterisco, l'anno dell'assassinio di Lincoln, due, due due, due, radice di due, quattro per sedici, *smile*...

FRATELLO - Aspetta, aspetta.

RAGAZZA - Scrivimi tu, ci sentiamo.

La Ragazza esce.

FRATELLO - Wow... Ehi quello è il mio maglione?

FIGLIO - No.

FRATELLO - Sì!

FIGLIO - Adesso è mio.

FRATELLO - Ridammelo.

FIGLIO - No.

FRATELLO - Lo dico a mamma.

FIGLIO - «Lo dico a mamma» è la frase più usata da mio fratello. Più di «ho fame» e «ho sonno». «Lo dico a mamma» è stato un successo intramontabile.

FRATELLO - Da piccoli giocavamo sempre insieme. Poi è arrivato il computer. All'inizio stava all'ingresso, poi in salone, poi nella nostra stanza. Papà stava sulla sedia vicino al computer. Papà stava sempre sulla sedia. Ho pochi ricordi di papà in piedi.

FIGLIO - Passavamo le giornate al computer. Mio fratello stava lì e guardava, non era bravo a giocare come me. Passavamo le giornate, io a giocare, lui a guardare lo schermo.

FRATELLO - Ora non è come prima.

Lui è fuori casa e non si sente. Certe volte al telefono non so nemmeno cosa dirgli, è come se fosse un estraneo.

FIGLIO - Ora non è come prima.

È troppo alto, non riesco più a picchiarlo.

FRATELLO - Pronto.

FIGLIO - Ehi. Come va?

FRATELLO - Esami.

FIGLIO - In bocca al lupo.

FRATELLO - Crepi. Mamma dice che vieni qui.

FIGLIO - Eh sì.

FRATELLO - Sai che la tua stanza...

FIGLIO - Sì lo so. È uno sgabuzzino.

Silenzio.

FRATELLO - C'è ancora il letto a castello.

FIGLIO - Stai tu sotto.

FRATELLO - Perché?

FIGLIO - Perché è sempre stato così.

FRATELLO - Sono cambiate molte cose.

FIGLIO - Questa no. Questa rimane uguale.

FRATELLO - Quanto resti?

FIGLIO - Non so. Giusto un paio di giorni.

FRATELLO - Allora si può fare.

FIGLIO - Bravo.

Silenzio.

FIGLIO - Senti, come va lì, che dice mamma?

FRATELLO - Solito. Perché?

FIGLIO - Niente, per sapere.

FRATELLO - Sei strano.

FIGLIO - Sei piccolo.

III.

Zio e Nipote.

ZIO - Io sono lo zio. Statisticamente un pedofilo.

FIGLIO - Mio zio non è un pedofilo.

ZIO - Non credete alle statistiche.

FIGLIO - Lo chiamiamo tutti zio ma in realtà è tipo un cugino di qualcosa. "Zio" sta per "parente generico".

ZIO - Non mi considero un parente così stretto, sono uno di quei parenti che se non li senti non si offende nessuno, comodo comodo, e anche se non chiamo e se non mi ricordo proprio tutti i compleanni, non se la prendono. Sono un parente che abbozza, che c'è e non c'è, evanescente, il grado migliore di parentela, sincero, che non fa ereditare, ma che è lì se c'è una firma da mettere per la casa cointestata, un rapporto non interessato, un po' dovuto ma non troppo, un equilibrista dell'albero genealogico, quello che non ti ricordi mai bene come si chiama nelle foto di famiglia.

FIGLIO - Io e mio zio abbiamo un bel rapporto, ci sentiamo una volta ogni sei mesi, circa. Chiama lui di solito: come va, come andrà, alla prossima.

ZIO - Io posso mandare catene di messaggi a tutta quella parte di famiglia. Cioè lo stesso: «Auguri-punto esclamativo-punto esclamativo-*smile*», lo mando a raffica senza che nessuno si offenda. È meraviglioso. E non si creano quelle confidenze che poi dicono che sei un pedofilo.

FIGLIO - Se non rispondo ai messaggi e alle chiamate di mio zio, a nessuno importa, nemmeno a lui.

ZIO - Cos'è quell'impulso nascosto, misterioso, di chiamare un parente che non si sente da tempo e al quale non si è nemmeno troppo legati? Quell'istinto della domenica pomeriggio, un giorno d'estate, col caldo che comincia a diventare troppo, e il sudore che inzuppa le magliette brutte da casa, quell'istinto che ti fa prendere il telefono e comporre un nome, un numero, che non è tra i tuoi preferiti, anzi è in una categoria strana, è nella categoria di numeri comunque da avere, comunque importanti, ma senza esserselo guadagnato in nessun modo: così per diritto di nascita, per ereditarietà, dall'alto, piombato nella tua rubrica, e quel numero così assurdo, lo chiami, e questo, questo sentimento preciso, doveroso e insensato, è esattamente il nepotismo.

ZIO - Pronto?

FIGLIO - Ehi.

ZIO - Come va bello.

FIGLIO - Bene bene tu.

ZIO - Mi hanno detto che torni a casa.

FIGLIO - Eh sì. Tu che fai?

ZIO - Solite cose, lavoro. Fino a quanto rimani?

FIGLIO - Non so, qualche giorno. Non troppo.

ZIO - Magari passo a salutare. Salutami mamma e tutti.

FIGLIO - Certo. Ci vediamo.

ZIO - A presto, CIAO CIAO CIAO CIAO...ciao...cia...ci...c..

IV.

Madre e Figlio piccolo.

FRATELLO - Io sono il figlio piccolo. Il figlio che è rimasto a casa. Praticamente un martire.

MADRE - Il secondo figlio è sempre più facile. Non ti fregano più quelle manine paffutelle e la pelle morbida. Al primo gli facevo il bagnetto con l'acqua minerale. Il secondo manco mi ricordavo come si chiamava.

FRATELLO - Io sono il figlio meno problematico. Cioè mi lasciano in pace. Però da quando mio fratello se n'è andato, mi tocca beccarmi tutta l'attenzione. Proprio tutta. Quel faro di attenzione che prima ci puntava in due, me lo becco tutto in faccia io da solo.

MADRE - Mio figlio minore è molto lento. Lento in tutto. Anche a mangiare... Quando toccava imbroccarlo passavamo le ore davanti alle cassette Disney. Lui le sapeva tutte a memoria; io non ho mai vi-

sto *Bambi*. Ero sempre di schiena, a imboccare. Non so nemmeno che faccia ha Bambi, non so nemmeno se è un coniglio o un cervo Bambi.

FRATELLO - Il fatto di essere il fratello minore, è che ti abitui male. A casa sei protetto. Ma fuori, a scuola, non sei il minore di nessuno, sei solo basso.

MADRE - Però mangiava di tutto. Non come il maggiore, che faceva sempre storie.

Niente, alla fine finisco sempre a parlare di quello grande.

FRATELLO - Lui aveva capito tutto. Non è che non mangiava, faceva lo sciopero della fame.

MADRE - Da piccoli litigavano tutto il tempo. Poi però il più grande instaurava un clima di terrore e allora stavano buoni. Io chiudevo un occhio. Per riposare un po'.

FRATELLO - Mio fratello è scappato di casa e mi ha lasciato qui come ostaggio.

MADRE - Il piccolo è nato con un sacco di capelli in testa, tipo una cresta sparata in alto, biondissimi. Il grande voleva che lo chiamassimo Joker. Come nome di battesimo, Joker. Insisteva proprio, si metteva a piangere per il piccolo Joker.

FRATELLO - Mamma ama privarmi di tutte quelle piccole libertà che contraddistinguono l'essere umano.

MADRE - Non ho mai avuto un figlio preferito. Cioè, appena nato, quello piccolo era nuovo, e quindi è ovvio che gli volevo più bene. E come stava bene nel lettone in mezzo ai cuscini. L'altro non era così decorativo.

FRATELLO - Mia madre è anche il motivo per cui odio la suoneria del mio cellulare.

MADRE - Il grande quando è nato sembrava una tartaruga, tutto raggrinzito e con la testa allungata tipo missile. Un po' speravo che me ne avessero dato un altro per sbaglio.

FRATELLO - Mia madre è il motivo per cui sono andato a fare *l'inter-rail*. A me fa schifo *l'interrail*, e i treni e tutto. Questa cosa di stare sempre in movimento, senza un piano, mi mette l'ansia, ma un'altra vacanza a Sabaudia no, Sabaudia basta, Sabaudia mai più.

MADRE - Quando è nato il piccolo, ho regalato al grande un bel giocattolo. Gli ho detto che era uscito dalla pancia. Se l'è preso tutto contento, e vedessi come ringraziava il fratellino. Che cretino. I bambini sono delle marionette.

FRATELLO - Quando volevo qualcosa da una vetrina, la indicavo e dicevo: «Voglio quello. Esattamente quello». E mia madre diceva: «No».

MADRE - Sì: erano in due, ma piccoli e prevedibili. Me li giostravo come volevo.

FRATELLO - La colpa è mia. Dovevo fare la triennale da fuori sede. Ci penso ogni giorno.

MADRE - Come sarebbe stata la vita con un terzo figlio? Più nemici più onore.

FRATELLO - Avrei voluto un fratellino. Per lasciarlo qui al posto mio.

MADRE - Adesso che anche il piccolo ha la macchina, ogni venerdì, sabato sera mi prende un po' di ansia. Allora faccio telefonate, esco, vado al cinema, incontro un'amica, e alla fine... i venerdì sera sono giornate splendide. Quando torno a casa mi addormento come una bambina.

FRATELLO - Non ce la faccio più.

Mi chiudo sempre a chiave in stanza. Sempre. In automatico. È l'unico modo per starsene in pace. Ascolto musica mentre lei urla da fuori; è bellissimo quando sbatte le mani sulla porta a tempo.

MADRE - Non ce la faccio più.

Sta diventando come suo fratello. Non parla più. Sta sempre chiuso dentro.

MADRE - Apri?

FRATELLO - Che c'è.

MADRE - Sta arrivando tuo fratello. Puoi andare a prenderlo?

FRATELLO - Non può prendere il tram?

MADRE - Ha la valigia pesante.

FRATELLO - Cosa?

MADRE - Ha la valigia.

FRATELLO - E che fa?

MADRE - Non lo vedi mai, dai.

FRATELLO - Cosa?

MADRE - Non lo vedi mai.

FRATELLO - E allora?

MADRE - E allora vallo a salutare in stazione.

FRATELLO - Cosa?

MADRE - Se apri questa porta magari riesci a sentire.

FRATELLO - Eh.

MADRE - Apri?

FRATELLO - Dopo.

MADRE - Apri.

FRATELLO - Dopo.

MADRE - Vai a prendere tuo fratello.

FRATELLO - Forse.

MADRE - Vai.

FRATELLO - Dopo.

MADRE - E lascia aperta 'sta porta.

FRATELLO - Dopo.

MADRE - Che se papà ti chiama non lo senti.

V.

Il Fratello e la sua Ragazza.

RAGAZZA - Lui mi piace.

FRATELLO - Lei mi piace. Cioè, ho paura che se la perdo non sono capace a trovarne un'altra abbastanza buona.

RAGAZZA - Io non sono famiglia e non lo sarò mai. Me l'ha anche detto sua madre, a tavola, una volta ha detto: «Non sei famiglia, non ci provare nemmeno». Cioè non ha detto proprio così, era più una cosa come: «Siamo sicuri che le sedie bastano per tutti?».

FRATELLO - Non so come gestire le fasi successive del rapporto: "rottura" o "matrimonio".

RAGAZZA - Anche se non sono famiglia, mi permetto atteggiamenti da parente stretto. Diciamo che la figura che ricopro è un misto di "moglie temporanea" e "madre coetanea".

FRATELLO - Certe volte penso che dovrei lasciarla.

Alla minima cosa, il mio primo pensiero è: tanto la lascio questa. Me lo dico per consolarmi, come se avessi un qualche potere sulle situazioni che si creano.

RAGAZZA - Certe volte penso che dovrei lasciarlo.

Per prevenzione. Non sopporterei di essere lasciata. Se un giorno mi lascia provo a bruciarlo sul tempo. Se capisco dove vuole andare a parare lo mollo al volo e scappo.

Silenzio.

FRATELLO - Ti amo.

RAGAZZA - Andiamo a vivere insieme.

Silenzio.

FRATELLO - E come facciamo?

RAGAZZA - A pagare la casa e tutto?

FRATELLO - Eh sì.

RAGAZZA - Con i soldi.

FRATELLO - E i soldi come li facciamo?

RAGAZZA - Col lavoro. Vai a lavorare.

FRATELLO - Come?

RAGAZZA - Che fai ancora qui? Vai, vai a lavorare.

FRATELLO - E tu?

RAGAZZA - Io ho avuto l'idea.

Si baciano.

FRATELLO - Va bene. Domani trovo un lavoro.

RAGAZZA - No, comincia subito.

FRATELLO - Dai, basta.

Silenzio.

RAGAZZA - Che c'è?

FRATELLO - Stasera torna mio fratello.

RAGAZZA - Quindi non ci vediamo?

FRATELLO - No.

RAGAZZA - Sei contento che torna?

FRATELLO - Sì. Non viene spesso.

RAGAZZA - E come sta?

FRATELLO - Sta bene dove sta.

Silenzio.

RAGAZZA - È successo qualcosa?

FRATELLO - No, perché?

RAGAZZA - Sei strano.

FRATELLO - Sono il solito.

RAGAZZA - Il solito strano.

La Ragazza lo bacia.

RAGAZZA - Sai che pensavo l'altro giorno?

FRATELLO - Eh.

RAGAZZA - A come ci siamo conosciuti.

FRATELLO - Mh?

RAGAZZA - La cosa dei delfini.

FRATELLO - Ah te lo ricordi?

RAGAZZA - Che cosa carina.

FRATELLO - Sì, sì.

RAGAZZA - Come ti è venuta?

FRATELLO - Sono una persona spontanea. Dico quello che mi passa per la testa.

RAGAZZA - È questo il punto, tu non sei così.

FRATELLO - No?

RAGAZZA - No, pensi le cose mille volte prima di dirle.

FRATELLO - Si vede che con te sono diverso.

RAGAZZA - Sì?

FRATELLO - Sì, mi fai essere un uomo migliore, un uomo spontaneo.

RAGAZZA - Ed è una cosa positiva?

FRATELLO - Credo di sì.

Silenzio

RAGAZZA - Cosa c'è che non va?

FRATELLO - Niente.

RAGAZZA - Non ci credo.

Silenzio.

FRATELLO - È quest'esame che devo dare...

RAGAZZA - Su, su. Che c'è?

Silenzio.

FRATELLO - Penso che sta per succedere qualcosa. Non si può sempre

AUTOPRESENTAZIONE

La famiglia? Un'associazione a delinquere basata sul ricatto d'amore

Un figlio ritorna a casa per affrontare una situazione difficile, e il suo arrivo rimette in moto tragicomici meccanismi familiari, inceppati da sempre.

Ritornare dove si è cresciuti è un'immersione nella nostra prima identità: un vecchio paio di scarpe a cui siamo affezionati, che vorremmo continuare a indossare, davvero, ma non ci vanno più, l'alluce spunta fuori dalla punta e i talloni ci fanno male.

Le figure che ci accolgono sono sempre le stesse, forse un po' invecchiate, madri, padri, fratelli, zii, nonni, tutti avvolti nel *cellophane*, come se il tempo non fosse passato, e tocca a noi srotolarli, toglierli dalla loro custodia e farli uscire. Ma a volte, sotto il velo che li racchiude, si può scoprire che le cose stanno cambiando, anche lì, in quel piccolo universo di coccole e sensi di colpa, così stretto e inaccessibile al mondo, che è la famiglia.

E allora, per provare a capire, bisogna indossare quel vecchio paio di scarpe e sopportare, doloranti, per il tempo che ci vuole. Tra le recriminazioni delle madri, le colpe dei fratelli, le battute degli zii, bisogna andare avanti con gli alluci che spuntano davanti e i talloni che ci fanno male, attraverso situazioni intrise di quel misto di *humour* e cattiveria che è il vero sapore della famiglia, un'associazione a delinquere basata sul ricatto d'amore. E ancora, continuare a camminare, un passo dopo l'altro, senza sapere in quale direzione, senza sapere se è possibile andare avanti, o tornare indietro, o se le cose, quando si spezzano, restano così. **Pier Lorenzo Pisano**

andare avanti uguale, senza cambiare mai. E penso che è normale, penso che capita a tutti di pensare queste cose.

RAGAZZA - Magari è un cambiamento positivo.

FRATELLO - Speriamo.

RAGAZZA - Non hai detto che sei una persona spontanea?

FRATELLO - Sì.

RAGAZZA - E allora te la cavi.

Silenzio.

FRATELLO - Hai ragione. Dopotutto sono una persona pazzesca.

RAGAZZA - Vero.

FRATELLO - Definirmi in un aggettivo? Indomabile.

RAGAZZA - Confermo.

FRATELLO - Non so come fai a stare con uno come me, uno così imprevedibile.

RAGAZZA - Eh. Infatti.

FRATELLO - Com'è che hai detto: me la cavo?

RAGAZZA - Sì.

FRATELLO - Hai ragione. Qualunque cosa succeda, ce la faccio.

RAGAZZA - Mi dovresti pagare per le mie consulenze psicologiche.

FRATELLO - Sei più una motivatrice che una psicologa. Sai quei motivatori americani che urlano?

RAGAZZA - Tranquillo prima o poi mi metto anche a urlare.

FRATELLO - E quanto ti devo pagare?

RAGAZZA - Non lo so, adesso ci penso.

FRATELLO - Ci possiamo mettere d'accordo per il pagamento? Sono in ristrettezze economiche.

RAGAZZA - Un accordo si trova.

FRATELLO - In tasca ho solo cinque, sei euro.

RAGAZZA - Pensavo a qualcosa di diverso...

FRATELLO - Per favore non mi spezzare le gambe pagherò pagherò, è possibile che quelli come voi devono essere così, non avete un cuore, non capite che non ce la faccio ad arrivare a fine mese la prego si-gnora la prego.

RAGAZZA - Su, su, ho in mente qualcosa...

FRATELLO - Le unghie no, le unghie no, poi non ricrescono e quando darò la mano a qualcuno penseranno che sono un mostro e smetterò di dare la mano e conoscerò sempre meno persone finché non rimarrò solo, solo, solo.

RAGAZZA - Cretino.

Silenzio.

FRATELLO - Vanno bene i cinque, sei euro?

RAGAZZA - (*esasperata*) Sì. Vanno bene.

FRATELLO - Oddio grazie, grazie signora grazie.

Il Fratello la abbraccia. Si baciano.

VI.

Treno. Il Figlio appoggiato al sedile. Di fronte a lui, uno Sconosciuto.

FIGLIO - Il treno non è male. In treno si può dormire.

SCONOSCIUTO - Io sono uno sconosciuto, l'uomo della strada, uno qualunque, la comparsa nella vita degli altri, ecco se dovessi definirmi direi che sono una comparsa, sì, ottanta euro al giorno e cestino in carta stagnola.

Non sono famiglia.

FIGLIO - Il fatto assurdo è che se qualcuno si siede davanti a te anche se tutte le altre sedie sono libere, nessuno dei due può stiracchiare le gambe. C'è del masochismo e della cattiveria in questo atto che mi lasciano distrutto.

SCONOSCIUTO - Non essendo parte della famiglia posso permettermi tutta una serie di atteggiamenti che normalmente non sarebbero accettabili; ad esempio posso evitare ogni forma di conversazione, e tirando un po' la corda posso anche togliere il saluto, il contatto visivo e posso offendermi per il contatto fisico. Sono circondato da una bolla di estraneità che mi consente di starmene in preda ai cazzi miei.

FIGLIO - Poi una presa del caricabatterie su due non funziona, e se l'altra è già occupata non c'è niente da fare, hai perso, il telefono si spegne e sarà un viaggio lunghissimo.

SCONOSCIUTO - Ovviamente ci sono anche dei contro, non posso ad esempio dare un cazzottone affettuoso a qualcuno che non conosco perché non ho il livello giusto di confidenza, in realtà sono al livello di confidenza zero: nessuna confidenza. Ma non sottovaluterei questo stato dei rapporti umani; spesso ci si confida di più con gli sconosciuti, perché sai che non appartengono alla tua cerchia, che quello che dici rimarrà lì, al massimo diventerà un aneddoto - innocuo - in qualche altra famiglia.

FIGLIO - Non scelgo mai il posto quando prenoto online. Non voglio essere responsabile della scelta. Metti che succede un disastro. Metti che non capito vicino alla donna della mia vita. Meglio accettare quello che arriva, io vado sul sito e clicco "prosegui", "prosegui", "prosegui", senza guardare, e il biglietto si fa da solo, tutto in mano al caos.

SCONOSCIUTO - E soprattutto posso permettermi di litigare, magari per sfogare una giornata pesante, senza il pensiero di dovermi riappacificare dopo, anzi posso coltivare una inimicizia per anni, decenni. A cena fuori posso parlare dell'architetto che doveva rifare il bagno e che aveva detto che le piastrelle bastavano e invece guarda qua che disastro e che soldi e allora dillo che sei in malafede dillo.

FIGLIO - Il problema vero di questo treno è la destinazione: casa.

SCONOSCIUTO - La cosa che mi viene meglio, comunque è "volere bene". Posso empatizzare con un estraneo che se ne sta rintanato nel suo sedile con le gambe rannicchiate, scomode, perché tanto non lo conosco. Ho un sacco di problemi a volere bene alle persone che mi amano, invece. Voglio meno bene a quelli che mi amano.

VII.

Casa. Un trolley. Madre con figli.

MADRE - Io sono una madre con figli. Cioè posso dire questa frase, "madre con figli", al plurale.

Come suona bene "madre con figli". Con un figlio solo non è la stessa cosa. Eh no. "Madre con figlio" non va. È proprio brutto "madre con figlio", guarda meglio "madre *single*" a quel punto.

FRATELLO - Io sono il fratello di guarnigione alla casa materna. Spero un giorno di potermi congedare.

FIGLIO - Io sono il figliol prodigo che ritorna tra mille onori e rimpianti a casa.

FRATELLO - Che brutta parola "secondogenito". Primogenito è bello, "secondogenito" sembra una malattia.

FIGLIO - Una volta ero io il figlio piccolo. Coccolato da tutti. Un tipo morbido, tutto soprannomi. Un tipo strapazzato, soprattutto sulla faccia e sulla pancia. Un tipo che sa farsi capire anche senza parlare. Ma anche un tipo che piange, senza vergogna; giusto, che ammette le proprie debolezze, autocritico, una sensibilità profonda, fossette sulle guance e testa alta verso l'aeroplano che arriva eccolo sta arrivando arriva arriva arriva.

MADRE - Fa impressione quant'è cresciuto. Com'era bello da piccolo. E quanto parlava. Parlava sempre. Come una radio. Si accendeva di giorno e si spegneva di sera. Una radio sempre accesa. Pensa che bello avere una radiolina sempre accesa tutto il giorno vicino... Che non puoi nemmeno spegnerla. Una radio che poi dice cose non troppo interessanti. Cose come: «Lo sai che nei vulcani c'è la lava?». Notizie di seconda, terza mano. Una radio petulante e ripetitiva. Senza pubblicità. Trasmissione costante di banalità sgrammaticate. Tutti i giorni. Pure la domenica. Soprattutto la domenica. Che manco la scuola ti poteva salvare la domenica.

FRATELLO - Temo per la mia camera. Le forze d'occupazione stanno prendendo possesso della mia camera. Nessuno protesta. È un'annessione silenziosa. Ma chi si è occupato per tutto questo tempo della stanza? Io. Chi ha coperto il vuoto governativo con un'autogestione illuminata? Io. Io. La valigia pesa venti chili, sta già piazzata sotto la mia scrivania.

FIGLIO - C'è proprio odore di casa qua. L'odore di casa. Sempre quello, che pensi di averlo dimenticato e invece eccolo, l'odore di chiuso e di pavimenti lavati.

MADRE - C'è qualcosa dentro di me che mi dice che se la casa è ordinata, se c'è pulizia, se le cose da mangiare sono buone, lui vorrà restare qui, e non se ne andrà più. Però sai che pesantezza avercelo sempre qui e sentirlo che si lamenta del fatto che sta ancora qui.

FRATELLO - Qual è il messaggio che si vuole mandare? Chi prima arriva meglio alloggia? Non importa quanto pensi di possedere una stanza, il primogenito è il primogenito?

MADRE - Era tanto tempo che non li vedevo tutti insieme.

Mi somigliano così tanto. Bravi, mi imitano proprio bene.

FRATELLO - Era tanto tempo che non li vedevo tutti insieme.

Sono il più alto della famiglia.

FIGLIO - Era tanto tempo che non li vedevo tutti insieme.

Se la cavano benissimo senza di me.

MADRE - Hai mangiato?

FIGLIO - Se.

MADRE - Ti preparo qualcosa?

FIGLIO - Ho mangiato.

MADRE - Hai visto, tuo fratello guida benissimo.

FIGLIO - Se.

MADRE - Dovresti riprendere a guidare. Prima che ti dimentichi.

FIGLIO - Se.

MADRE - Ti ho fatto la pasta quella che ti piace, con la rucola.

FIGLIO - Ho mangiato.

Silenzio.

FRATELLO - Andato bene il viaggio?

FIGLIO - Ho dormito tutto il tempo.

Silenzio.

MADRE - Vuoi stenderti un attimo?

FIGLIO - Ho mangiato e dormito. Non puoi fare più fare nulla per me.

Silenzio.

FIGLIO - Voi come state?

FRATELLO - Noi? Non abbiamo una vita nostra, esistiamo solo quando sei qui.

FIGLIO - Ah ecco.

FRATELLO - Guarda, se provi a girarti dall'altro lato un momento ti accorgerai che noi smettiamo di esistere.

FIGLIO - Sono contento di avere finalmente conferma di questa cosa.

FRATELLO - E io sono contento che tu sia contento.

FIGLIO - Vi ho preso una cosa.

Estrae un pacchetto rettangolare.

MADRE - Un regalo?

FIGLIO - Sì.

Rimangono tutti fermi.

FIGLIO - Beh, non lo apri?

MADRE - È strano. Non sono abituata.

FRATELLO - C'è qualcosa anche per me?

FIGLIO - È... per tutti e due.

FRATELLO - Aprilo no?

La Madre scarta il pacchetto con infinita cura, per non rompere la carta.

FRATELLO - Cos'è, è una...

MADRE - È una tazza.

FIGLIO - Sì, niente di pazzesco. Si è creata troppa aspettativa.

MADRE - Grazie. Grazie.

FIGLIO - L'ho preso in stazione.

FRATELLO - Com'era il treno, era uno di quelli nuovi?

FIGLIO - Sì, credo.

MADRE - Dicono che hanno un sacco di spazio per il bagaglio sopra. È vero?

FIGLIO - Mi sembrava come tutti gli altri.

MADRE - Forse non era uno dei nuovi.

FIGLIO - Forse no.

FRATELLO - Avevi detto di sì.

FIGLIO - Non ci ho fatto caso.

MADRE - Lascialo stare, è stanco.

FRATELLO - Grazie bella tazza. Ci vediamo tra sei mesi.

Esce.

MADRE - Ti ho messo gli asciugamani in bagno.

FIGLIO - Posso... Posso andare di là a salutarlo?

MADRE - Più tardi.

FIGLIO - Mi dici qualcosa?

MADRE - Dopo, dopo parliamo.

Silenzio.

FIGLIO - Va bene. Vado a farmi una doccia.

MADRE - Più tardi passa da nonna, che ha chiamato.

FIGLIO - Se.

MADRE - Porta anche tuo fratello.

FIGLIO - Se.

MADRE - Ti do anche delle cose da lasciare a nonna.

FIGLIO - Se.

Silenzio.

MADRE - Grazie davvero per la tazza.

FIGLIO - Non è granché, lo so.

MADRE - È un bel pensiero. Grazie per aver pensato a noi.

VIII.

Metro. Due fratelli e uno sconosciuto.

FIGLIO - Che succede a casa?

FRATELLO - Non ho capito. Non ho capito niente.

FIGLIO - E quando mai.

Silenzio.

FIGLIO - Che ci stai a fare a casa se non stai dietro a mamma?

FRATELLO - Perché non ci stai dietro tu?

Silenzio.

FRATELLO - Hai paura?

FIGLIO - Di cosa?

FRATELLO - Non so. Che ti ha detto?

FIGLIO - Niente.

FRATELLO - È qualche giorno che sta sempre in stanza con lui. Sta lì dentro per ore.

FIGLIO - Ti ha detto qualcosa? Con me continua a rimandare.

Silenzio.

FRATELLO - Non mi ha detto niente.

FIGLIO - Sei piccolo.

Lungo silenzio.

SCONOSCIUTO - Io sono una comparsa in un mezzo pubblico.

Mentre davanti a me si dipana la Storia con la S maiuscola, dentro di me un processo di auto-coscienza raggiunge livelli sempre più raffinati. In fondo tutti in metropolitana pensano di essere gli unici ad avere una individualità. Oppure pensano che è incredibile come tutti possano avere una propria individualità. O l'uno o l'altro; sono prevedibili tutti e due a modo loro. (*I fratelli cominciano a uscire*)

E niente, io non sono famiglia, però conduco una vita discretamente interessante, (*escono*) ad esempio-

IX.

Nonna e nipoti.

NONNA - Io sono una nonna. Una madre in pensione.

FRATELLO - Io sono un nipote. Sono viziato e felice.

FIGLIO - Io sono il primo nipote. Sono molto viziato e felice.

NONNA - Come una bustina di the: sono una madre diluita e con le zollette di zucchero.

FIGLIO - Si sta bene a casa di nonna.

FRATELLO - Si sta bene a casa di nonna. C'è solo un problema: non c'è il wifi.

NONNA - Da piccoli volevano sempre stare qui. Soprattutto il grande, non voleva tornare mai a casa. Quando veniva la madre per riprenderlo, faceva finta di dormire. E lei lo sapeva, che fingeva. Però ce lo lasciava.

FRATELLO - Da piccolo andava bene, davvero, non dico di no. Però ora se uno vuole scaricare un film o altro, non c'è il wifi. Vorrei fare solo questo piccolo appunto, diciamo anonimo e amichevole.

FIGLIO - Qui non esistono bisogni primari. «Vuoi mangiare» e «sei stanco» sono le basi della comunicazione.

NONNA - Quando lo andavo a prendere a scuola, in macchina, stava tutto attento alla strada che facevo. Se giravo verso casa sua, si metteva a strillare, diceva che non ci voleva andare, faceva il matto finché non giravamo verso casa nostra, verso casa dei nonni.

FIGLIO - A chi vuoi più bene, a mamma o a papà? Mi veniva da rispondere: ai nonni. Per accontentare tutti.

FRATELLO - Non è un'esigenza pressante, però è anche un fatto di atmosfera. Una cosa così piccola come il wifi porta indietro tutta questa casa di vent'anni. Metto piede qua dentro e mi sento in un'altra epoca. Non nel senso buono, nel senso del dopoguerra.

NONNA - E il risultato di questi comportamenti è che i ragazzi stavano sempre qui. Tutti i giorni o quasi. Una cosa insostenibile.

FRATELLO - Ogni volta che mi raccontano cose che ho fatto da piccolo con i nonni, faccio sempre finta di ricordare, ma non è vero. Non ricordo nulla. Però ho una montagna di false memorie, mi hanno ricostruito un passato meraviglioso, devo essere stato una persona eccezionale tra i quattro e i nove anni.

FIGLIO - Non ricordo quanti anni ha mia nonna. Non glielo chiedo mai, non lo voglio sapere. Ai compleanni mi tappo le orecchie.

NONNA - Andavano sempre in giro, sul balcone, e avevo paura che cadessero giù, e chiedevano un sacco di cose, giocattoli e altro, e non riuscivo a dire di no. Mi hanno rovinato, economicamente. Erano gli ultimi anni buoni prima della "vecchiaia che non ti muovi più da casa", e me li hanno portati tutti via, tutti quanti, tutti.

FRATELLO - Penso che il wifi sia un bene di prima necessità.

FIGLIO - Certe volte quando non volevo restare a casa mia, mi mettevo a piangere finché non mi accompagnavano dai nonni.

NONNA - Babysitter non-stop 24 ore su 24. Sempre con la scusa del padre, ogni volta la storia del padre. E tanto noi siamo vecchi, non c'abbiamo niente da fare, «te lo lascio un po', è tutta salute, una botta di vita».

FIGLIO - Era così facile da piccoli. Per stare bene mi bastava stare qui.

FRATELLO - Era così facile da piccoli. Bastavano i giochi di società.

NONNA - Ma alla fine, come fai a non innamorarti di due piccoletti così? Rifarei tutto.

Silenzio.

NONNA - Avete fame?

FIGLIO - No, grazie.

NONNA - Cosa sono quelli?

FIGLIO - Non lo so, mi ha detto mamma di portarteli.

NONNA - Ah, io li butto.

FIGLIO - Ma aspetta, guarda un attimo, magari sono cose-

NONNA - No, no, io butto tutto, non c'entra più niente qua dentro.

FIGLIO - Aspetta fammi vedere.

NONNA - Lascia, lascia, ci penso io. Butto tutto.

FIGLIO - E allora che te le ho portate a fare?

NONNA - Infatti. Di' a tua madre di non portare più roba qui.

FIGLIO - ... Va bene.

Silenzio.

NONNA - Avete sonno?

FIGLIO - No, grazie.

NONNA - Siete sicuri che non avete fame?

FRATELLO - Sicuri.

NONNA - Qualcosa da mangiare ve la do lo stesso. Così mangiate quando vi viene fame.

La Nonna comincia ad armeggiare con un contenitore di cibo.

NONNA - Come state?

FRATELLO - Bene, bene.

NONNA - Non mi raccontate mai niente, raccontatemi qualcosa.

Silenzio.

FRATELLO - Sto preparando un esame.

NONNA - Bravo.

Silenzio.

NONNA - E che esame è?

FRATELLO - Eh, un esame che preparo da un po'.

Silenzio.

NONNA - È difficile?

FRATELLO - Sì, sì, è complicato.

Silenzio.

NONNA - E parlate un po'. Non dite mai niente. Magari la prossima volta che venite qui sono morta.

FIGLIO - E dai.

NONNA - Chi lo sa.

FRATELLO - Uff.

NONNA - Approfittate finché ci sono ancora, ditemi qualcosa. Approfittate di questa nonna che non si è ancora rincoglionita.

Silenzio.

FIGLIO - Niente. Sto qua a casa per qualche giorno.

NONNA - Bravo. Che devi fare?

FIGLIO - Nulla, mi andava.

NONNA - Non ci credo.

FIGLIO - Sì, sì.

La Nonna consegna il cibo ai nipoti.

NONNA - E com'è che siete venuti a trovarmi? Vi ha mandato mamma, eh?

FIGLIO - Na.

NONNA - Sì, sì, figurati. Come sta mamma?

FRATELLO - Solito.

NONNA - E il papà?

Lungo silenzio.

NONNA - Come sta papà?

X.

Giro dei nonni parte 2. Due fratelli e un bancomat parlante.

NONNA PATERNA - Io sono una nonna.

FRATELLO - Questa signora è una sconosciuta.

NONNA PATERNA - Io sono una nonna paterna.

FIGLIO - Dipende dalle famiglie, o materna o paterna, non si possono amare tutte e due.

NONNA PATERNA - Sono una dispensatrice di cinquanta euro. Una volta c'erano le lire, e allora erano cinquantamila. Ora sono cinquanta. Non esistono altri tagli di banconote per me.

I fratelli prendono i soldi dalla nonna.

FIGLIO - Grazie nonna.

FRATELLO - Grazie signora.

NONNA PATERNA - Tornate a trovarmi. Avrò altri cinquanta euro per voi. Non abbandonatemi, fatelo per i soldi.

FRATELLO - Certo.

Lento buio.

XI.

Casa. Madre con figli a tavola. Cena di famiglia.

MADRE - Sono una madre a tavola. Uno a destra, uno a sinistra: uno per occhio, tutti e due a portata di mano.

FIGLIO - Sono intrappolato. Non volevo neanche mangiare.

FRATELLO - Sono con mia madre a tavola. Un tiranno nel suo elemento naturale.

MADRE - È una bella sensazione, il nido riunito, davanti a me.

FIGLIO - Non ho nemmeno tutta questa fame. Non ho voglia di fare niente.

FRATELLO - Sguardo basso. Non offrire contatto visivo, non offrire contatto visivo. Fai cadere la forchetta a terra per evitare domande. Vai in bagno per evitare domande. Rimpalla il discorso a tuo fratello per evitare domande. Mangia in fretta, disperatamente, per evitare domande. Ma nemmeno troppo, che poi è strano e ti fanno domande.

FIGLIO - Come sta papà?

Buio. Un suono come di spegnimento di televisione a tubo catodico. Reset: si riaccende la luce; sono tutti tornati alle posizioni di partenza, come se la cena stesse iniziando daccapo.

MADRE - Ho messo la tovaglia buona. E anche le posate buone. I bicchieri. L'acqua minerale. L'olio extravergine. È tutto buono. Qui non c'è Male.

FIGLIO - Che belle posate. Io a casa c'ho certe schifezze. E non ho cucchiaini. Sono pochissimi. Tipo due. Un paio di yogurt e sono finiti. Qui si sta Bene.

FRATELLO - Il servizio buono è uno specchio per le allodole.

Mangiano.

MADRE - Vuoi un po' di birra?

FRATELLO - No, grazie.

MADRE - Lo so che bevi la birra, prendila.

FRATELLO - Non mi va, grazie.

MADRE - Perché, fuori casa non la bevi?

FRATELLO - Che c'entra?

MADRE - E allora non serve che fai finta. Bevi, bevi.

FRATELLO - Non la voglio.

MADRE - Te la verso io, ecco, te la verso io passami il bicchiere.

FIGLIO - La prendo io, grazie. Grazie.

MADRE - Vedi, la beve anche lui.

Il Figlio maggiore beve un sorso di birra. Riprendono a mangiare. Tranne il Fratello.

FRATELLO - Non sei costretto a prenderla.

FIGLIO - Ti dico che mi va.

FRATELLO - Non berla.

FIGLIO - Ho sete.

FRATELLO - Non voglio che lo fai per me.

FIGLIO - No, ho davvero sete.

FRATELLO - Va bene. Allora bevi. Bevi un po' d'acqua.

FIGLIO - Guarda, davvero, prendo un sorso di birra, ci sta, mi piace.

FRATELLO - (*alla Madre*) Capisci, capisci che lui non voleva bere ma sta bevendo per farti stare buona?

MADRE - Lascia bere tuo fratello, ha viaggiato, è stanco.

FRATELLO - Ha dormito in treno.

MADRE - Ma non ha bevuto.

FIGLIO - Sono passate quattro ore, ho bevuto.

FRATELLO - E allora perché vuoi la birra? Non devi farlo per lei.

Silenzio.

FIGLIO - Vado un attimo in bagno.

Il Figlio esce, esasperato. Madre e Fratello si guardano. Il Fratello lascia cadere a terra una forchetta. La rialza. La madre è ancora lì. Prende il bicchiere. Si versa da bere. Birra.

MADRE - Ti piace?

FRATELLO - Sì. Molto buona.

MADRE - Non c'è niente di male, vedi. Lo so che bevi.

La Madre si versa un bicchiere di birra. Beve anche lei. Il Figlio rientra. Siede. Rumore di masticazione.

FIGLIO - Come sta papà?

Buio. Suono di spegnimento. Reset.

MADRE - La tavola è rettangolare. Ci sono gli spigoli, ma almeno si ripiega e ingombra meno.

FIGLIO - C'è un capello nella pasta. E ora che si fa. Si dice. Non si dice. Mi fa un po' schifo. Mi fa passare la fame. Che già non è che avessi tutta questa voglia di mangiare. Chiaro chiaro, tutto attorcigliato nel sugo. Un bel capello lungo. Lo provo a tirare via. Si spezza. Si è spezzato. E ora che si fa. Dove sta l'altro pezzo di capello? Che devo fare. Isolare la zona dove probabilmente sta il pezzo di capello? Mangiare tutto attorno? E se becco comunque un boccone con capello? Come faccio. Magari lascio tutto: ecco, smetto di mangiare. Così, all'improvviso, un malore, forse: mi dispiace, non mi va più. «Ma allora cos'hai mangiato in treno? Qualcosa che ti ha fatto male?». No, no, solo cose eccellenti, cose da prima classe, guarda non è davvero un malore, è solo una leggera mancanza di appetito. Prima di avere il piatto davanti non sapevo quanto poco appetito potessi avere; adesso che lo vedo, capisco che non posso mangiare tutte queste cose: buonissime, ma troppe. La qualità e la quantità, c'è tutto, la colpa è mia, solo mia, è sempre colpa mia.

FRATELLO - Ho sete. Devo versarmi l'acqua. La verso io a tutti? Si aspettano questo da me? Però se la verso a tutti finisce. E se la verso a me soltanto non va bene. Allora per bere devo versare l'acqua a tutti, alzarmi, riempire la brocca e poi versarla a me, sedermi e bere.

Faccio prima a mangiare senza bere. Magari prendo un po' di frutta. Che c'è l'acqua dentro. Magari apro la birra, che non ha mai fatto male a nessuno.

MADRE - Vuoi il secondo?

FRATELLO - No, grazie.

FIGLIO - Io sono già a posto così.

MADRE - Mi dispiace che non mangi. Sei magro.

FIGLIO - Na.

MADRE - Cosa ti cucini a casa?

FIGLIO - Pasta e carne.

MADRE - Devi mangiare i broccoli. Sono anti-tumorali.

FIGLIO - Lo so. Lo so. È che non ho tempo.

MADRE - Ci sono anche quelle bacche, come si chiamano. Quelle sempre anti-tumorali...

FIGLIO - Eh sì, quelle, sì.

MADRE - E bere tanta acqua. L'acqua fa molto bene. Depura.

FIGLIO - Vero.

MADRE - E tantissima frutta. La frutta fa benissimo.

FIGLIO - Amen.

MADRE - Da piccolo ti piaceva cucinare.

FIGLIO - Sì. Col forno giocattolo a lampadina. Ci metteva sei ore a riscaldare l'acqua.

MADRE - Chissà, forse era la tua strada.

FIGLIO - Riscaldare l'acqua?

FRATELLO - Certo. L'acqua calda è anti-tumorale.

MADRE - Non sei divertente.

Il Fratello fa cadere una forchetta a terra. La rialza. La Madre è ancora lì che lo guarda. Il Fratello va in bagno. Silenzio.

MADRE - Dolce?

FIGLIO - No grazie. Senti... Come sta papà?

Buio. Silenzio.

MADRE - Sicuro che non vuoi il dolce?

FIGLIO - No, no. Sta ancora dormendo?

La Madre non risponde. Luce. Il Fratello rientra.

FRATELLO - C'è il dolce?

MADRE - Adesso arriva. Tu lo vuoi?

FIGLIO - No. Voglio che mi rispondi.

MADRE - Torno subito.

Esce. I fratelli si sbracano un po' sulle sedie.

FRATELLO - Com'è?

FIGLIO - Solito.

FRATELLO - No, dico, com'è il mondo là fuori?

FIGLIO - Si stava meglio qui.

FRATELLO - Non mi dire.

FIGLIO - Sì. Un po' mi manca.

FRATELLO - Io voglio andare.

FIGLIO - Vedrai che poi ti mancherà.

FRATELLO - Bene. Bene. Mi piace struggermi per la lontananza di qualcosa.

FIGLIO - Dico sul serio, vedrai che ti mancherà la casa.

FRATELLO - Scusa, cosa ti manca esattamente?

FIGLIO - Non so, l'atmosfera.

FRATELLO - Mamma?

FIGLIO - No, tutta una serie di cose... non saprei spiegare.

FRATELLO - Il cibo?

FIGLIO - Anche.

FRATELLO - La città?

FIGLIO - È parte dell'insieme...

FRATELLO - Che ne so, il colore del pavimento?

FIGLIO - Ti ho detto che non lo so.

FRATELLO - I ricordi? Hai dei bei ricordi qui?

FIGLIO - Tu no?

FRATELLO - Te l'ho chiesto io. Se mi rispondi con domande non aiuti.

FIGLIO - È bello tornare a casa.

FRATELLO - Ecco la frase che aspettavo. Densa di significato. Grazie per questa prospettiva inaspettata sulle cose.

FIGLIO - Che ti aspettavi? Che vuoi che ti dica?

FRATELLO - Mi aspetto un messaggio dall'esterno. Qualcosa come «tieni duro, stiamo venendo a salvarti». Posso venire a vivere con te?

FIGLIO - No.

FRATELLO - Allora facciamo cambio. Sai, qui c'è quella certa atmosfera...

FIGLIO - No.

FRATELLO - Il cibo, la città, l'aria, i ricordi.

FIGLIO - Smettila.

FRATELLO - Ti ho mai chiesto un favore?

FIGLIO - Non ti posso ospitare.

FRATELLO - Perché?

FIGLIO - Non ho i soldi.

FRATELLO - Te li dà mamma.

FIGLIO - Mamma ti vuole qui. Tu devi stare qui finché non finisci di studiare.

FRATELLO - Posso dare gli esami e stare a casa tua.

FIGLIO - Non ha senso.

FRATELLO - Sì, ha senso. Non sai quanto vorrei andarmene.

FIGLIO - Vai in vacanza. Fai una bella vacanza lunga.

FRATELLO - E alla fine della vacanza sono punto e daccapo.

FIGLIO - Senti, finisci 'sta laurea e ne riparlamo.

FRATELLO - La posso finire a casa tua.

FIGLIO - Casa mia, è mia, capisci? E non è nemmeno una casa, è un monolocale.

FRATELLO - E scusa dove mangi, hai un angolo cottura?

FIGLIO - Sì.

FRATELLO - Vedi che è un bilocale.

FIGLIO - No, è un monolocale con un minuscolo angolo cottura e un bagno. Monolocale.

FRATELLO - Pensavo te la passassi meglio.

FIGLIO - Eh già.

FRATELLO - Pensavo sinceramente fossi messo meglio.

FIGLIO - Le case costano.

FRATELLO - Non immaginavo...

FIGLIO - Abbiamo capito.

FRATELLO - Mono-locale, certo. Nel senso di una stanza sola, piccola, piccolissima-

FIGLIO - Va bene così.

Silenzio.

FRATELLO - E se tipo bruci il caffè?

FIGLIO - È finita. Resta la puzza per tre mesi.

Silenzio.

FIGLIO - E poi... non possiamo lasciare mamma da sola con papà.

Qualcuno deve restare.

FRATELLO - E devo essere io?

Silenzio. Rientra la Madre.

MADRE - Ti ho preso la delizia al limone.

FIGLIO - Grazie.
 FRATELLO - Eh, il cibo è importante...
 MADRE - Non mi hai ancora detto quanto rimani?
 FIGLIO - Non so. Poco. Dipende.
 MADRE - Da cosa dipende?
 FIGLIO - Come sta papà?

Buio. Suono di spegnimento. Reset.

FIGLIO - Perché non mi rispondi? Sono qui per questo. Me lo devi dire. Come sta papà?

Buio. Un suono profondo, come un terremoto. Reset.

FIGLIO - Come sta, che succede, dov'è papà?

Buio. Luce. Buio. Un miscuglio di suoni dissonanti. Reset.

FIGLIO - Devi rispondere. Basta evitare la domanda: come sta papà?

Buio. Silenzio

MADRE - Forse... stai facendo la domanda sbagliata.

Luce. La Madre non c'è più. Silenzio.

FIGLIO - Senti. Almeno tu me lo puoi dire? Come sta, come sta papà?

Lungo silenzio.

FRATELLO - Non è papà, è mamma. Mamma non sta bene.

Buio. Suono di spegnimento.

XII.

Madre e Figlia.

MADRE - Io sono una figlia. Cresciuta.
 NONNA - Io sono una madre. Invecchiata.
 MADRE - Mia madre era tremenda. Loro l'hanno vista solo così e non capiscono. Ma era tremenda.
 NONNA - Io ricordo tutte le cose. Ricordo mia figlia da piccola e i miei nipoti. Tutte le loro storie.
 MADRE - I bambini volevano sempre stare qui. Mi dispiaceva tanto. Ero gelosa.
 NONNA - Certe volte penso che i miei nipoti mi amano più di mia figlia.
 MADRE - È facile comprarsi l'affetto senza prendersi le responsabilità.
 NONNA - Mia figlia si fa sentire solo per le cose brutte.
 MADRE - Pronto.

Lungo silenzio.

NONNA - Pronto.
 MADRE - Perché ci metti così tanto a rispondere mi hai fatto spaventare.
 NONNA - Non lo sento mai, la suoneria è troppo bassa.
 MADRE - Che ha detto il medico?
 NONNA - Che ha detto... niente.
 MADRE - E allora che ci sei andata a fare?
 NONNA - Ha detto che la situazione è quella.
 MADRE - Ti ha dato le pillole nuove?
 NONNA - Sì, sì.

LA MOTIVAZIONE

Premio Riccione "Pier Vittorio Tondelli" a Pier Lorenzo Pisano

La giuria composta da Fausto Paravidino (presidente), Giuseppe Battiston, Arturo Cirillo, Emma Dante, Federica Fracassi, Graziano Graziani, Claudio Longhi, Renata Molinari, Laurent Muhleisen e Christian Raimo, assegna il Premio Riccione "Pier Vittorio Tondelli" a Pier Lorenzo Pisano, autore di *Per il tuo bene*, con la seguente motivazione: «Poteva essere l'ennesima banale pièce sulla famiglia che il teatro contemporaneo sa ormai sfornare in centinaia di esemplari ogni anno. È, invece, un testo maturo con un progetto e una forma ben definiti. L'autore mostra attenzione per le psicologie e per il confronto-scontro tra le generazioni e, soprattutto, rivela un'ottima capacità di toccare temi e interrogativi stringenti attraverso una scrittura semplice e diretta, a tratti quasi spersonalizzata. Una sensibilità risentita percorre l'intera drammaturgia che si presenta riflessiva ma comunicativa, vivificata da guizzi comici e, allo stesso tempo, da elementi problematici che evitano un superficiale appiattimento dei conflitti e delle inquietudini rappresentati. Il processo di narrazione



messo in campo dai diversi protagonisti si dimostra molto efficace nel combinare *humour* e profondità, permettendo al lettore di collocarsi alla giusta distanza dalle questioni chiamate in causa. Pier Lorenzo Pisano è riuscito così a individuare una particolare angolazione da cui parlare con sorprendente vitalità di ciò che ormai è divenuto quasi ir-rappresentabile, il mistero del legame che unisce una madre a un figlio».

MADRE - E perché non me l'hai detto?
 NONNA - Che ti devo dire, me le prendo.
 MADRE - No, tu me lo devi dire, perché bisogna controllare, bisogna vedere.
 NONNA - È medico, è il suo mestiere.
 MADRE - Non c'entra. Non c'entra.
 NONNA - Mia figlia mi fa ammalare.
 MADRE - Mia madre mi fa stare male.

Silenzio.

MADRE - E quindi, che pillole sono?
 NONNA - Non ricordo devo trovare la ricetta.
 MADRE - Non fare niente finché non ho controllato, va bene?
 NONNA - Senti: male non possono fare.
 MADRE - Invece sì. Possono.
 NONNA - Lo sai meglio tu del dottore.
 MADRE - Sì. Sì.
 NONNA - Il tuo problema è che hai sbagliato, dovevi fare il medico. Anzi, è il mio problema.
 MADRE - Mamma, io lo dico per te.
 NONNA - E anch'io lo dico per me, a sapere che eri così esperta non pagavo un dottore vero.
 MADRE - Lo sai che ho ragione. Lo sai. Perché devi fare questa storia ogni volta.
 NONNA - Senti, allora facciamo che non me le prendo proprio. Però non ci vado più dal medico.
 MADRE - Smettila.

NONNA - Facciamo così, io mangio tanta frutta e speriamo bene.
 MADRE - Va bene. Mangia tutta la frutta che vuoi. Poi però dimmi che pillole ti ha dato.
 NONNA - Ora non trovo la ricetta. Dopo te lo dico.
 MADRE - Grazie.
 NONNA - Abbiamo finito?
 MADRE - Sì.

Silenzio.

MADRE - Mamma senti. Ti devo dire una cosa...
 NONNA - Che è successo?

Silenzio. Buio.

NONNA - Non ti sento più, cos'è successo?

Silenzio.

NONNA - Ci sei? Non ti sento. Non sento niente.

Silenzio.

NONNA - Pronto? Che è successo?

Silenzio.

NONNA - È successo qualcosa ai ragazzi?

Lungo silenzio.

MADRE - Sì. Mi hanno detto che non vuoi che ti porto più la roba.
 NONNA - Per favore, ho la casa piena.
 MADRE - Hai ragione mamma. Non ti porto più niente.

XIII.

Casa. Colazione senza fame.

FIGLIO - Come stai?

Lungo silenzio.

MADRE - Bene, sto... ancora, non ti preoccupare, non ci pensare, è questione di tanto tempo insieme tanti anni che abbiamo passato senza problemi e anche questi adesso passano che è una bellezza vedi vedrai e guarda la torta, la delizia, è quasi finita meno male, meno male torna presto la prossima volta che vieni quand'è che vieni avverti prima che ti prendo qualcosa di carino, preparo qualcosa di bello, cucino una cosa che ti piace, come quella pasta particolare con tutta quella rucola che ti piace tanto, alla fine non so che altro fare, possiamo andare insieme da qualche parte, ma anche lì, a mangiare fuori, solo questo possiamo fare insieme, mangiare e parlare, parlare e mangiare, parlare di cibo e tutto, però non è male, non è per niente male...

FIGLIO - Che ha detto, il tipo, il dottore.

MADRE - Che ha detto, mi ha detto che può capitare, che sono cose che succedono, non ci puoi fare molto, per evitare, cioè forse sì, ma ormai, e gli ho chiesto esattamente, cos'era, e lui mi ha detto: così... così... così... così.

Silenzio.

FIGLIO - Perché non me l'hai detto prima?

MADRE - Che potevi fare?
 FIGLIO - Qualcosa.
 MADRE - Dai.

Gli dà un bacio sulla fronte.

MADRE - Io sono una madre ricatto. Con un padre ricatto siamo una famiglia ricatto.

XIV.

Fratello e Ragazza.

FRATELLO - Quindi basta così?
 RAGAZZA - Sì.

Silenzio.

FRATELLO - Mi lasci così?
 RAGAZZA - Non è un'idea tua?
 FRATELLO - Io...

Silenzio.

RAGAZZA - Non stavamo andando così male, in realtà.
 FRATELLO - No.

Silenzio.

FRATELLO - Io con te sto bene. Forse sei l'unica persona con cui sto bene davvero.
 RAGAZZA - Anch'io sto bene con te.
 FRATELLO - Sì?
 RAGAZZA - Sì. Forse non dovremmo lasciarci.
 FRATELLO - Restiamo insieme?

Silenzio.

RAGAZZA - Non puoi fare così, hai capito? Non puoi fare e disfare a caso.
 FRATELLO - Dimmi tu che devo fare.
 RAGAZZA - Devi stare zitto. Tu parli troppo.
 FRATELLO - Va bene.
 RAGAZZA - Devi dire solo le cose importanti.
 FRATELLO - Ad esempio?
 RAGAZZA - Ad esempio che ti sta succedendo. Me lo vuoi dire? Io sono qui per te.

Silenzio.

FRATELLO - Mi sento in colpa.
 RAGAZZA - Per cosa?
 FRATELLO - Senti... Davvero vuoi restare con me?
 RAGAZZA - Sì.
 FRATELLO - Sarà un periodo pesante.
 RAGAZZA - Invece finora era di una spensieratezza guarda.
 FRATELLO - Te la senti?
 RAGAZZA - Sì. Credo.
 FRATELLO - Ok.

Silenzio.

FRATELLO - È che se condivido certe cose con te, sento che poi non ci lasceremo più.

RAGAZZA - Ah, ti dispiace?

FRATELLO - No.

RAGAZZA - Ti dispiace rimanere bloccato con la stessa ragazza tutto il tempo?

FRATELLO - No, no.

RAGAZZA - Aspetta, stai male per colpa mia?

FRATELLO - Il fatto è che non sto male, sto bene, sto troppo bene, sono normale, il solito. Non mi viene nemmeno da piangere, capisci? Non mi funzionano le reazioni giuste. Sono fatto male. Piango di più per i film che per... Non è normale.

RAGAZZA - Anch'io piango solo per i film.

FRATELLO - Non è vero. Piangi ogni due secondi.

RAGAZZA - Ti prego non dire così, mi fai piangere.

FRATELLO - Sei simpatica però.

RAGAZZA - Almeno io.

FRATELLO - Non sono simpatico?

RAGAZZA - No. È successo qualcosa?

FRATELLO - Sì.

RAGAZZA - Vieni qui cucciolo.

Si coccolano.

FRATELLO - Non sono simpatico?

RAGAZZA - No.

FRATELLO - Davvero?

RAGAZZA - Molto poco simpatico.

FRATELLO - Ah.

Silenzio.

FRATELLO - Che posso fare per migliorare questa situazione? Io sono molto volenteroso, se mi applico, se studio... mi consiglieresti qualche libro sulla comicità, qualche film, qualche serie, possibilmente italiana che i tempi comici sono diversi, come posso fare per migliorare, forse-

RAGAZZA - Stai zitto. Basta che stai zitto.

FRATELLO - Sì.

RAGAZZA - Ti amo. Voglio che stai bene.

FRATELLO - Anch'io... mi amo e voglio che sto bene.

RAGAZZA - Scemo. Sì è vero, un po' sei simpatico.

XV.

Luci basse.

Mamma, Figlio e Fratello. Tutti rivolti verso il Padre, disteso nel letto.

MADRE - Aspettate qui.

Li faccio aspettare fuori. Non sono abituati, non ricordano, pensano che hai un brutto carattere e basta, non ti scusano niente. Io invece ti capisco. Lo so com'è che va.

Che ci vogliamo fare? Scopa, briscola? Meglio briscola, viene più veloce.

FRATELLO - Ricordi quando ho imparato ad andare in bicicletta senza rotelline? All'inizio cadevo sempre a sinistra, mi sbilanciavo sempre a sinistra, perché avevo tolto la rotellina sinistra. Poi ho tolto anche la destra e cadevo da tutte e due. E una volta, nella discesa sotto casa, ho preso la rincorsa e non sono caduto. Era la prima volta che non cadevo, e tu stavi là, dal balcone di casa, a guardare, e sorridevi, tutto soddisfatto. È stato bello.

Poi mi sono ricordato che anche le altre volte, anche quando cadevo, comunque avevi sempre un faccia soddisfatta, e anche quando avevo tutte e due le rotelline ancora sulla bici e magari mi schiantavo sul palo, anche lì: soddisfazione. Non capivo perché. Ci ho messo un sacco di tempo ma alla fine mi sono dato una spiegazione. Secondo

me è che tu lo sapevi che ogni volta che andavo a sbattere a terra, imparavo qualcosa, cioè che ogni botta mi aiutava a non sbilanciarmi più. Finché non sono riuscito ad andare da solo.

Però mi è rimasta questa cosa, che ogni volta che mi faccio male, penso a te che ridi. Vedo la tua faccia sorridente. Che mi sfoffe. Come quella volta che sono caduto dagli sci e mi sono fatto malissimo. Vedevo il bianco della neve, gli alberi, e in mezzo una faccia gigante, la tua, col sorriso. Non so se è stata una scelta educativa azzeccata. Penso che mi hai un po' incasinato. Penso che dovevi gestire meglio le tue espressioni involontarie. Prendertene carico. Mandare messaggi meno contrastanti, magari adeguarti su un modello più condiviso, tipo bastone e carota e non basare tutto sulla mia libera interpretazione del tuo volto enigmatico. Forse... ti faceva proprio ridere quando cadevo eh? Sai che risate, un bambino che si capovolta a ogni curva. Anzi, sai cosa, togliamogli una rotellina, ancora più risate. E togliamogliene due, esilarante. Ecco, ora mi sono rovinato anche il ricordo. Grazie papà. Grazie.

FIGLIO - Niente, che ti devo dire. Niente.

Sempre a letto, sempre immobile, non so nemmeno come si può definire una cosa sempre ferma, e anche adesso, mi sembra di parlare da solo. Mamma ti sta morendo dietro e manco te ne accorgi.

FRATELLO - Ricordi quando siamo andati a sciare su quelle montagne, com'è che si chiamavano, che c'era quell'istruttore, non te lo ricordi eh, no, non me lo ricordo nemmeno io.

MADRE - Hai perso. Di nuovo.

Bè ma allora ritirati, non posso fare come con i bambini che uno gioca male apposta, hai un'età, perdi con disonore, non fare così. Dai, scopa? Non conosco gli altri giochi, scopa, ti va? Però una partita sola, chi vince vince tutto.

FIGLIO - Che ti devo dire?

«Come sta papà?». Sempre uguale. Sempre lì.

FRATELLO - Sì è fatto tardi.

Forse è meglio se torno di là. Oggi è una giornata un po' così, meglio che vado a studiare, che ho un esame, sì sempre quello, prima o poi vedi che lo supero.

Esce.

FIGLIO - Sì è fatto tardi.

Esce.

MADRE - Sì è fatto tardi.

Ti spengo la luce.

Buio. Silenzio.

MADRE - Sai, ieri ho comprato la delizia al limone in pasticceria, dalla pasticceria sotto casa, ho fatto la fila e intanto la guardavo da sotto il vetro, l'avevo già puntata, tutta bianca, cremosa, la guardavo, e la fila avanzava, e i numeretti scorrevano, io il mio l'ho preso dopo un po', non mi ricordavo bisognava prendere il numeretto, e allora una signora mi è passata davanti, una vecchietta, e la fila avanzava, e guardavo la torta, e all'ultimo, proprio all'ultimo, la signora davanti a me, quella che era entrata dopo ma aveva preso il bigliettino, ha comprato quella torta, la delizia, e l'ho vista mentre la incartavano, il mio dolce, quello che volevo io, e ci hanno fatto un fiocco rosso sopra, così eccessivo, così volgare, come se fosse per un compleanno, e se l'è portata via, e sentivo i tacchi che sbattevano, i tacchi a settant'anni, e il tintinnio, quello della campanella all'ingresso, tu te lo ricordavi che c'era anche la campanella alla pasticceria sotto casa? Ne ho presa un'altra, quella di fianco, uguale, esattamente uguale, non potrei dire che era meno bella, non si distinguevano, però... però non era la mia, capisci, non era quella che avevo scelto, e l'hanno im-

pacchettata, e l'hanno messa nella carta, senza fiocchetto, perché dai che cosa pacchiana il fiocchetto, e sono uscita, ho fatto il rumore con la campanellina, e magari ho scelto anch'io la torta di qualcun altro, perché non mi hanno lasciato prendere la mia, chissà dov'è finita la mia, qualcuno mi ha portato via un pezzettino di me, quel pezzettino piccolo piccolo, che stava su quella torta, se lo sono portati via e se lo sono mangiati, per il compleanno di qualche nipote grasso o che ne so. Ti ho messo da parte una fetta, comunque, è molto dolce, è una pasticceria buona quella sotto casa, si sono ingranditi, sembra una di quelle dei film...

Lungo silenzio.

FRATELLO - È ancora lì?

FIGLIO - Sì.

FRATELLO - Quando viene fuori?

FIGLIO - Non so se viene fuori.

XVI.

Sedili posteriori della macchina. La famiglia riunita nel focolare mobile.

FIGLIO - Com'era bello stare nel sedile posteriore, appoggiato al finestrino, oppure steso, a guardare verso l'alto, con i palazzi che vanno tutti al contrario, e stare tranquilli, senza pensare a niente, col rumore della macchina, e il cd, il cd di Battisti, che va avanti e si blocca sempre nello stesso punto, in quella canzone che lui è a letto con una ragazza, e poi bussa alla porta un'altra, quella a cui aveva dato appuntamento, e adesso che succederà? Non si sa, non lo sa nessuno in questa famiglia. E se adesso ci mettessimo a cantarla, tutti insieme, smetteremmo nello stesso punto, in automatico, come se ci fossimo messi d'accordo, a metà frase, come il cd; la nostra canzone finisce a metà frase.

FRATELLO - Com'è scomodo stare dietro. Non c'è spazio per le gambe, non si vede la strada, non c'è controllo su dove andare. Se dico qualcosa, davanti non mi sentono. Mi sembra di essere un pacco postale. Quand'ero piccolo ogni tanto davo dei baci a mamma, mentre guidava. Lei era contenta, ma io non lo facevo per amore, cioè sì, anche per quello, ma lo facevo soprattutto di notte, in autostrada, perché avevo paura, non era amore, era paura che si addormentasse. E allora la baciavo sulla guancia calda, leggero, un piccolo bacio, e per me significava: continua così mamma, non ti addormentare, ti voglio bene, e mi è tornato in mente ora, non so perché, anche se siamo in città, anche se la strada fino alla stazione è vicina, vorrei darle un piccolo bacio, continua così mamma, non ti addormentare, non ti addormentare.

Lungo silenzio.

FIGLIO - Cosa pensi?

FRATELLO - Niente.

FIGLIO - Sei piccolo.

Silenzio.

FRATELLO - Anche tu sei piccolo.

XVII.

Trolley. Famiglia.

FIGLIO - Io sono un figlio. Senza madre e senza padre. Sono ancora un figlio?

FRATELLO - Io sono un figlio piccolo; anche a novant'anni, sarò sempre un figlio piccolo. E sono l'ultima ruota del carro. Nessuno se ne accorge, ma il peso del carro sta tutto su di me, perché sono la ruota più piccola, più sgangherata.

MADRE - Quando erano minuscoli tutti e due, la gente si fermava, dicevano: che belli, che bella famiglia, che belli che siete, come le somigliano, ci fermavano per strada, sempre, ci guardavano tutti, avevo i capelli più lunghi e lisci, e il piccolo era quasi biondo.

FIGLIO - Ora bisogna salutarsi sul serio, che non si sa se ci rivediamo. E ora ci vogliamo bene, si vuole meno bene a chi ti ama, si vuole bene all'ultimo, quando è troppo tardi.

Tutti si salutano.

FRATELLO - Torna presto.

FIGLIO - Torno, torno. Forse la settimana prossima. Adesso vedo, mi organizzo.

MADRE - Grazie tesoro. E grazie ancora per il regalo.

FIGLIO - Che regalo?

MADRE - La tazza. Era un bel pensiero, chissà come ti è passato per la testa di comprare quella tazza. Grazie. È molto carina. Ci ho messo dentro il caffè.

FIGLIO - Allora vado.

MADRE - Sì. A presto.

Il Figlio si allontana col trolley. Mentre sta per uscire: buio. Un suono come di spegnimento di televisione a tubo catodico.

Reset: luce; il Figlio è di nuovo al punto di partenza. Vicino alla famiglia.

MADRE - Mi chiami ogni tanto?

FIGLIO - Sì, ti chiamo.

FRATELLO - Per me, fai conto che io non esista. Non ti sprecare a chiamarmi. Non ti risponderai, sono una persona molto impegnata. Finiresti per sentirti trascurato e offeso, e svilupperesti una forma di odio leggero, di insofferenza, e alla fine cancelleresti il mio numero. Un'azione tutto sommato debole, il rifugio di un disperato. Non voglio vederti ridotto così, ti voglio bene.

FIGLIO - Anch'io ti voglio bene.

FRATELLO - Vai vai che mi metto a piangere.

FIGLIO - Piangi piangi, voglio vederti che piangi.

MADRE - Qua non piange nessuno.

FIGLIO - Torno presto.

MADRE - Sì.

Il Figlio si allontana col trolley, lentamente. Il rumore del trolley che si trascina è sempre più pressante.

Buio. Suono di spegnimento.

Reset. Il Figlio al punto di partenza.

FIGLIO - La prossima volta resto qualche giorno in più, che dici?

MADRE - Va bene, però dimmelo prima che ti faccio trovare la stanza libera.

FIGLIO - Non importa, vado sul letto a castello.

FRATELLO - E certo, non importa, a nessuno importa.

FIGLIO - I weekend sono sempre libero, più o meno. La domenica sicuramente.

MADRE - La domenica va bene. Ma se non riesci, davvero, basta che mi telefoni.

FIGLIO - Sì. Ti chiamo. Sicuro. Va bene?

MADRE - Sì. A presto piccolo.

FIGLIO - A presto.

Il Figlio si allontana col trolley, sempre più lentamente. Si guarda indietro. Il rumore del trolley che si trascina è cupo, profondo.

*Buio. Suono di spegnimento.
Reset. Il Figlio al punto di partenza.*

FIGLIO - Ti voglio bene.
MADRE - Anch'io ti voglio bene.
FIGLIO - Non fare che quando torno non ti fai trovare.
FRATELLO - Eh, madonna.
MADRE - Ti prometto che ci sono.
FRATELLO - Io non posso promettere niente. Sono una personalità esplosiva, faccio cose incredibili e pericolose.
FIGLIO - Ho già visto sul sito dei treni, posso prendere un carnet di biglietti, costano poco. Sono dieci viaggi.
MADRE - Va bene, però ora pensa a questo di viaggio, che se no lo perdi.
FIGLIO - Sì, sì ora vado. Ora vado.

*Il Figlio trascina il trolley lentamente. La luce si abbassa mano a mano che si allontana.
Poi torna indietro di corsa:*

FIGLIO - Mi dispiace.
MADRE - Di cosa ti dispiace?
FIGLIO - Non lo so, di tutto.
FRATELLO - Scuse accettate, per me.
FIGLIO - Non dovevo andare via. È colpa mia.
MADRE - Non è colpa di nessuno.
FIGLIO - Dovevo restare. Devo restare.
MADRE - Devi prendere il treno, va a finire che lo perdi. Dai.

Silenzio.

FIGLIO - Torno presto.
MADRE - Sì.

Buio.

XVIII.

Fratello e Ragazza. Piccola proto-famiglia.

RAGAZZA - Che pensi?
FRATELLO - A noi due
RAGAZZA - Cose carine?
FRATELLO - Cose zozze.
RAGAZZA - Dai.
FRATELLO - Penso a cosa faremo.
RAGAZZA - Chi lo sa.
FRATELLO - Quanto resteremo insieme?
RAGAZZA - Non so. Non ne voglio parlare.
FRATELLO - Vuoi che restiamo insieme tutta la vita?
RAGAZZA - Come faccio a saperlo?
FRATELLO - Vuoi fare un figlio?

RAGAZZA - È presto.
FRATELLO - Vuoi fare una famiglia? Ti immagini io e te che diventiamo una famiglia?

Silenzio.

RAGAZZA - No.
FRATELLO - E allora che vuoi fare?
RAGAZZA - Andiamo avanti e vediamo. Per ora va bene così.
FRATELLO - Però si rovinerà.
RAGAZZA - Quando si rovina, si rovina.
FRATELLO - Magari non si rovina. Forse tutti quelli prima di noi hanno sbagliato, ma noi possiamo fare bene.

Silenzio.

FRATELLO - Ma è possibile che noi siamo i primi a capire come stare insieme bene?
RAGAZZA - No.
FRATELLO - Non c'è nemmeno la minima possibilità?
RAGAZZA - Non lo so.
FRATELLO - Forse c'è una possibilità.
RAGAZZA - Ci sarà qualcuno che ce la fa.
FRATELLO - Potremmo essere noi.
RAGAZZA - Non credo.
FRATELLO - Però potrebbe succedere.
RAGAZZA - Tanto vale provare.

Si baciano.

FRATELLO - Al massimo finisce che ci odiamo.
RAGAZZA - E io mi prendo tuo figlio.

Silenzio.

FRATELLO - E se ne facciamo due?
RAGAZZA - Allora ne teniamo uno a testa.

Silenzio.

FRATELLO - Promesso?

Si abbracciano.

RAGAZZA - Promesso.

Buio.

*Per mamma.
Come uno di quei lavoretti delle scuole elementari, così, per mamma.*



PIER LORENZO PISANO nasce a Napoli. Studia a Venezia, laureandosi in Conservazione dei Beni Culturali. Intraprende un percorso attoriale specializzandosi presso la Guildhall School Of Music and Drama (Londra). Comincia a lavorare come attore e assistente alla regia per cinema e teatro, e come montatore in vari progetti tra cui il documentario *Torn-Strappati*, vincitore di un Nastro d'Argento e presentato alla Mostra del Cinema di Venezia. Completa la sua formazione diplomandosi come regista cinematografico presso il Centro Sperimentale di Roma (Scuola Nazionale di Cinema). Il suo cortometraggio di esordio *Così in terra*, è stato selezionato in concorso al Festival di Cannes 2018. Parallelamente si dedica alla scrittura ottenendo riscontri nei maggiori premi italiani di drammaturgia e sceneggiatura, tra cui il Premio Hystrio 2016 con *Fratelli*, e il Premio Riccione-Tondelli nel 2017 con *Per il tuo bene*.

Living Theatre, l'utopia vissuta

Cristina Valenti

Storia del Living Theatre.

Conversazioni con Judith Malina

Corazzano (Pi), Titivillus, 2017, pagg. 332, euro 20



A dieci anni dalla prima pubblicazione, esce una nuova edizione, aggiornata e ampliata, di un libro fondamentale per la conoscenza del Living Theatre. Fondato nel 1947 a New York e che solo in Europa, ma soprattutto in Italia, ha avuto il riconoscimento di gruppo *leader* della rivoluzione teatrale del secondo Novecento, e che ha trovato in Cristina Valenti la studiosa e custode più agguerrita e appassionata di questa esperienza di lavoro collettivo, così radicale ed entusiasmante da capovolgere la visione del teatro acquisita così come la percezione del mondo: un evento specificamente teatrale, dove politica, società e cultura erano fortissimamente intrecciati fra di loro, diventava lo spazio privilegiato di incontri e di scontri generazionali. Il libro si può anche leggere come un grande romanzo di formazione, per l'ampiezza e la profondità delle discussioni fra la Valenti e Judith Malina, che vanno al di là della storia del Living - seppur raccontata con ricchezza di particolari e "notizie" inedite. Perché attraverso le memorie di Judith Malina si parla della "vita" e di tutto quello che sta fra una rappresentazione e un'altra, i pensieri, le problematiche sempre più incalzanti e aperte, le passioni condivise, la disciplina nel lavoro quotidiano, l'amore all'interno della comunità, l'uscita dal teatro e il ritornarci dieci anni dopo *Paradise Now* con *Prometeo al Palazzo d'Inverno*, dove fin dal titolo sembra racchiudersi il destino utopico e rivoluzionario del gruppo, con inglobata la punizione dell'oblio "a chi porta la luce". Dieci capitoli di vita autentica, quasi un "omaggio" ad artisti, persone vere, che hanno voluto vivere testardamente fino all'ultimo "nell'utopia" e di cui questo "storico" volume, arricchito da foto d'archivio del Living e da 32 immagini spettacolari riportate alla luce da Marco Caselli Nirmal, attraverso un intelligente lavoro di restauro fotografico, ne testimonia e attraversa la straordinaria avventura teatrale e umana. *Giuseppe Liotta*

Luciana Libero, a trent'anni esatti dall'uscita del libro *Dopo Eduardo. Nuova Drammaturgia a Napoli*, riprende la sua indagine sul teatro napoletano con *Dopo Eduardo. Trent'anni di Nuova Drammaturgia a Napoli*. Riparte da Annibale Ruccello, Enzo Moscato e Manlio Santanelli, su cui aveva focalizzato l'attenzione nel 1988, aggiunge alla triade Francesco Silvestri e il suo *Saro e la Rosa*, delicata favola sull'amore tra due uomini e il loro desiderio di avere un figlio insieme, e sceglie altri sei titoli rappresentativi per un'indagine che si muove tra "tradizione e tradimento", così come l'ha stigmatizzata lo stesso Santanelli. Il *format* è quello utilizzato nel precedente volume: una riflessione introduttiva e sette titoli: *Uscita di emergenza* di Santanelli, *Scannasurice* di Moscato, *Saro e la Rosa* di Silvestri, *Donne di potere* di Fortunato Calvino, *L'abito da sposa* di Mario Gelardi, *Favole del mare* di Massimo Andrei, *Mal'essere* di Davide Iodice, e materiali su Ruccello, Franco Autiero e Antonio Neiviller. Un *excursus* sul teatro dagli anni Ottanta a oggi, sull'uso del dialetto, sulle relazioni di contiguità e negazione con l'opera di Eduardo, ma anche di Viviani, De Simone e Patroni Griffi. A confronto varie generazioni di drammaturghi che, nell'arco di trent'anni, sono stati a vario titolo i protagonisti della scena a Napoli, con Santanelli e Moscato diventati nel tempo classici del teatro partenopeo. L'impegno civile portato avanti con un teatro di denuncia da Calvino e Gelardi, che affianca ai fatti di cronaca storie più minimali come il testo, dedicato a Pino Stabioli, raccolto nell'antologia: una storia di due solitudini unite da un segreto. Le suggestioni favolistiche di Andrei e l'*Amleto* in lingua napoletana modulata sul rap di Iodice. Il "superamento di Eduardo" si è dipanato in un caleidoscopico universo drammaturgico, che vede nello scavalcamento del realismo l'unico comune denominatore. *Giusi Zippo*

Oltre Eduardo, oltre il realismo

Luciana Libero

Dopo Eduardo. Trent'anni

di Nuova Drammaturgia a Napoli

Roma, Edizioni Apeiron, 2018, pagg. 238, euro 20

Carmelo Bene, la voce del grande attore

Carmelo Bene
Di Bene il meglio! Antologia digitale del teatro musicale di Carmelo Bene
a cura di Rino Maenza e Sara Piagno, Milano, Warner Music Italia Srl, 2017, 6 cd e 1 dvd, euro 36,99

Carmelo Bene, la voce del grande attore

Carmelo Bene

Di Bene il meglio! Antologia digitale

del teatro musicale di Carmelo Bene

a cura di Rino Maenza e Sara Piagno, Milano, Warner Music Italia Srl, 2017, 6 cd e 1 dvd, euro 36,99

Non so se il cofanetto proposto sia propriamente "il meglio" di quanto ci ha lasciato, "in voce" e "in immagini", uno dei più importanti attori italiani del secondo dopoguerra, massima e sublime estensione della figura del Grande Attore ottocentesco, ma sicuramente i 6 cd e la registrazione *live* della *Lectura Dantis* del 31 luglio 1981 dalla Torre degli Asi-

nelli di Bologna, un anno dopo la strage alla stazione, sono delle vere e proprie rarità: momenti unici e indimenticabili nella storia teatrale del nostro Paese. Il primo cd è solo la versione audio di quell'evento di cui



esiste solo un'introvabile versione in vinile con la bellissima copertina di Patrizia Pelagalli (un *collage* dei giornali che hanno raccontato quella straordinario concerto che aveva le musiche di Salvatore Sciarrino, solista David Bellugi, e una particolarissima dedica beniana: «lo ferito a morte parlo non per i morti ma per i feriti della strage»). I cd 2 e 3 sono la versione sonora (Parte I e Parte II) dello spettacolo *Pinocchio*, che, a mio avviso, rimane il suo spettacolo più strepitoso e commovente: qui non è la "voce" che diventa rappresentazione - Carmelo Bene fa tutte le voci eccetto quella della Fatina affidata a Lydia Mancinelli - ma, al contrario, è lo spettacolo che si fa voce, incanto, innocenza e dolore. Ascoltare per credere. Suntuosi i cd 4 e 5 rispettivamente *L'Adelchi*, in forma di concerto, registrato al Teatro Lirico di Milano nel 1984, e il *Manfred* al Teatro alla Scala nel 1980. L'ultimo cd sono le 17 tracce del *Concerto* per voce recitante e percussioni in cui Bene fa risuonare in un unico, inconfondibile canto i versi, le parole, i silenzi di Majakovskij, Blok, Esenin, Pasternak restituendoci, con la forza di una vocalità nitida e fiammeggiante, l'immagine incancellabile della versione televisiva *Quattro diversi modi di morire in versi* del 1974. Nessuna scusa per chi non ha mai visto recitare Carmelo Bene sulla scena, perché sentirlo in questi cd è un "quasi come" e, per certe sfumature che si riescono a cogliere con più facilità, anche meglio. Il Cofanetto è corredato da un prezioso fascicolo, curato da Rino Maenza e Sara Piagno, con l'indice completo delle opere di Bene. *Giuseppe Liotta*

Crouch, la riscossa dei comprimari

Tim Crouch

I, Shakespeare

Imola (Bo), Cue Press, 2018, pagg. 95, euro 19,99

Nati quali testi su commissione destinati a un pubblico di ragazzi, i cinque monologhi scritti - e, al debutto, anche interpretati - da Tim Crouch offrono un punto di vista inedito non soltanto dei drammi di Shakespeare da cui sono tratti ma, in una prospettiva più ampia, sullo stato dell'arte del teatro contemporaneo. I brevi testi narrano celebri vicende così come sono state vissute da personaggi più o meno

“secondari”: Banquo (*Macbeth*), Fiordipisello (*Sogno di una notte di mezza estate*), Cinna (*Giulio Cesare*), Calibano (*La tempesta*) e Malvolio (*La dodicesima notte*). Nell'introduzione di John Retallack - tratta dall'edizione inglese della raccolta dei cinque monologhi, complessivamente intitolata *I, Shakespeare* - si evidenzia la natura “avanguardista” della scrittura di Crouch, intrisa di «un forte desiderio di libertà e una serie di presunzioni che hanno bisogno di essere sfidate», così da risultare particolarmente efficace per un pubblico giovane. Ma, come sottolinea la postfazione della curatrice Roberta Ferraresi, incentrata sull'analisi delle messinscene di quattro di quei testi realizzata dall'Accademia degli Artefatti, la drammaturgia di Crouch riesce ad allargare prospettiva e panorami di riferimento, parlando sì delle creature shakespeariane ma soprattutto dell'uomo contemporaneo. Le traduzioni sono di Peraldo Girotto e sono già state sottoposte alla prova del palcoscenico nei succitati allestimenti, diretti da Fabrizio Arcuri. *Laura Bevione*



Morganti e l'arte di domandare

Claudio Morganti

La grazia non pensa. Discorsi intorno al teatro
a cura di Armando Petrini, Imola (Bo), Cue Press, 2018, pagg. 132, euro 23,99

«Tutto arrosto e niente fumo», sintetizza Piergiorgio Giacchè in una delle riflessioni che chiudono questa raccolta di scritti di un artista da molti considerato un Maestro della scena degli ultimi decenni. E proprio ai Maestri del Novecento teatrale si riferisce esplicitamente Claudio Morganti in particolare nella sezione d'apertura, “Convegni e raduni”, nella quale trovano spazio testi preparati per interventi pubblici dai quali affiora un'analogia tensione a far sì che il teatro torni a essere un mezzo e un luogo di azione reale dell'uomo sull'uomo, ancor prima che dell'attore sullo spettatore. «Se evitiamo di chiederci e di continuare a chiederci che cos'è il teatro, commettiamo un atto criminoso», dichiara l'autore, preferendo ai sistemi chiusi le domande aperte, evocando la prassi e la storia del teatro per solleccitarle dialetticamente mantenendo aperte tutte le domande, in primo luogo l'interrogazione elementare sul «che cos'è il teatro?». La prima parte del volume con-



tiene inoltre le sezioni “Manifesti”, che raccoglie alcuni interventi brevi presentati per l'appunto come manifesti, e “Altri scritti”, che comprende una quindicina di testi diversi: una ridda di «pensieri in azione» prodotti, per dirla con il contributo di Attilio Scarpellini che chiude questi “Discorsi”, «come quegli artisti che disegnano senza mai staccare la mano dal foglio». Tra i molti testi presenti, quasi tutti già pubblicati in rete ma non ancora riuniti in volume, sorprende quello di una conferenza spettacolo di Morganti del 2016 sul rapporto tra teatro e fotografia. Partendo dalla pratica d'epoca vittoriana delle foto *post mortem* e passando, fra gli altri, da Emilio Salgari e Gerhard Richter, si chiude con alcuni Maestri dell'improvvisazione jazz: ardite, intelligenti capriole. Degne di un Maestro. *Michele Pascarella*

Scena Verticale, l'identità attraverso la lingua

Angela Albanese

Identità sotto chiave.

Lingua e stile nel teatro di Saverio La Ruina

Macerata, Quodlibet Studio, 2017, pagg. 176, euro 18



Scena Verticale - la compagnia, le sue produzioni, gli incontri e gli scambi nazionali che ha creato e tuttora crea con il quasi ventennale Festival Primavera dei Teatri - è un punto di riferimento del teatro contemporaneo in Italia. È perciò prezioso e necessario il lavoro di cura e ricerca svolto da Angela Albanese pubblicato di recente da Quodlibet. Da critica e studiosa precisa e sopraffina, l'autrice calabrese ricostruisce la storia della compagnia, fornendoci le coordinate spazio-temporali e teatrali della sua nascita, innestate sulla storia personale e scenica del fondatore Saverio La Ruina, su cui il testo è principalmente incentrato. Dall'incontro con Leo De Berardinis a quello con il cofondatore Dario De Luca e con Settimio Pisano, alla nascita di Primavera dei Teatri, la storia di La Ruina e della compagnia attraversa la storia del teatro italiano, rinvigorendo il terreno fertile ma secco della scena calabrese, di cui l'autrice, in un *excursus* introduttivo, compone un quadro unitario e leggibile. Il testo passa in rassegna tutte le produzioni dell'autore-attore e, caratteristica notevole, da teorica della traduzione e del teatro contemporaneo l'autrice produce un'analisi linguistica, semantica e finanche fonetica della lingua scenica coniata da La Ruina a partire dal dialetto calabro-lucano; la connette inoltre con la poetica del gesto «auto semantico» che sta alla base della riappropriazione e del riscatto di identità socialmente e linguisticamente «sotto chiave», cifra del teatro di La Ruina, sulla scia di un tracciato di onorevoli prece-

denti eduardiani, cui la citazione del titolo del testo fa chiaramente riferimento. Il libro costituisce un contributo importante, ben strutturato e completo che fa il punto sulla scena italiana contemporanea, a partire da un'esperienza vitale come quella di Scena Verticale. *Francesca Saturnino*

Un giornalista prestato alla scena

Sandro Mayer

Storie da palcoscenico

Milano, Cairo Editore, 2017, pagg. 320, euro 14

Quattro copioni che bene indicano la poliedricità e il desiderio di essere al centro della scena di un giornalista prestato al palcoscenico, più che l'impegno costante di un autentico drammaturgo (non a caso ben due titoli sono rielaborazioni di suoi precedenti romanzi), anche se lui va dichiarando che il suo amore per il teatro ha radici lontane, da quando vendeva a rate i libri Einaudi insieme al fratello in un banchetto all'ingresso del Piccolo Teatro. Il centro dei suoi interessi non può che essere l'intreccio dei sentimenti in un ambiente borghese, con una particolare attenzione verso le psicologie e i sentimenti femminili, materiali che dovrebbe conoscere a fondo e saper ben maneggiare grazie alla sua pluridecennale esperienza nel campo dei periodici per signore. Ne è testimonianza emblematica *Bivio d'amore*, forse il suo lavoro più noto per l'allestimento di qualche anno fa con Debora Caprioglio e Patrizia Pellegrino, vicenda di un inconsapevole scambio di coppie che a distanza di tempo scoppia in un dramma ritardato, con approfondimenti non certo ibseniani ma con risvolti agrodolci da commedia all'italiana dove intervengono anche figli, che chiedono il sacrificio della felicità materna. I riferimenti sono sempre alti, come *Un amore grande grande* che vorrebbe essere una rilettura contemporanea della Filumena eduardiana o l'incontro casuale con una donna nello scompartimento di un treno che in *Il silenzio dei sogni* dovrebbe diventare l'occasione per sviluppare i consueti temi dell'amore romantico e dei valori familiari. La qualità drammaturgica però non vola mai a livelli siderali e se Mayer non ha mai vinto un Premio Riccione un motivo ci deve pur essere, come del resto un motivo ci deve anche essere se il giornalista-commediografo si impegna perfino nella scrittura di un musical, quel *Il miracolo di Padre Pio* dove San Giovanni Rotondo vede sbocciare l'amore tra una ragazza cattolica e un giovane ateo in spregio all'odio che li circonda. Chissà se una qualche produzione deciderà di metterlo in scena? *Sandro Avanzo*



**Livia Cavaglieri
e Donatella Orecchia**
**MEMORIE SOTTERRANEE. STORIA
E RACCONTI DELLA BORSA
DI ARLECCHINO E DEL BEAT 72**

Torino, Accademia University Press, 2018, pagg. 416, euro 28

Il volume è dedicato a due esperienze preziose per la memoria del teatro di ricerca italiano: la Borsa di Arlecchino di Genova e il Beat 72 di Roma, teatri sotterranei, luogo di pratiche artistiche lontane dai percorsi ufficiali. Nel volume, storia e memoria partecipano a un comune e stratificato racconto: alla narrazione cronologica e dettagliata della storia delle due sale si affiancano le voci dei testimoni con i loro racconti soggettivi, le cronache pubblicate sui quotidiani del tempo e ancora fotografie di scena o dei fuori scena, locandine, approfondimenti critici su singoli episodi, figure, spettacoli. Il volume è pensato nell'ottica di una fruizione polisensoriale: oltre alle pagine da leggere e sfogliare, voci, fotografie e immagini si possono ascoltare e vedere sul web.

**Luigi Marinelli, Valentina Valentini,
Andrea Vecchia**
**POLITICA DELL'ARTE, POLITICA DELLA
VITA: TADEUSZ KANTOR FRA TEATRO,
ARTI VISIVE E LETTERATURA**

Roma, Lithos Editore, 2018, pagg. 368, euro 19

Nel 2015 si è celebrato il centenario della nascita di Tadeusz Kantor (1915-90). Vengono qui pubblicati i contributi del Convegno internazionale di Roma, con cui si intendeva avviare una nuova fase di ripensamento, analisi, discussione e ricerca intorno all'opera e al retaggio lasciatoci dal grande artista e uomo di teatro polacco. Si è cercato quindi di riunire studiosi e contributi che illuminassero l'elemento fondativo - interartistico, interdisciplinare e interculturale - dell'opera di Kantor, quel suo continuo «attraversamento dei confini», e mettessero in risalto l'impossibilità di coglierne il «senso» se non attraverso uno studio del suo *Gesamtkunstwerk* in chiave pluri- e interdisciplinare che comprenda tetralogia, pittorica, estetica letteraria, filologia ecc.

Maddalena Giovannelli
**ARISTOFANE NOSTRO
CONTEMPORANEO. LA COMMEDIA
ANTICA IN SCENA OGGI**

Roma, Carocci, 2018, pagg. 132, euro 14

Il volume analizza alcuni elementi caratterizzanti della drammaturgia comica antica: lo spazio scenico e le sue trasformazioni; la polimorfica figura dell'attore comico e la sua funzione nella performance; le innumerevoli forme di inclusione del pubblico in una sempre viva dimensione metateatrale. Con un doppio sguardo alle peculiarità della drammaturgia antica e alle sue molteplici eredità nel contemporaneo si indaga quali prassi si smarriscono più di frequente negli allestimenti di oggi e quali invece riemergono, pur in forme eterogenee. Particolare attenzione viene dedicata ai processi di traduzione, adattamento e riscrittura del testo aristofaneo, attraverso un'analisi degli allestimenti presentati in Italia negli scorsi decenni.

Étienne Decroux
**PAROLE SUL MIMO. IL GRANDE
CLASSICO DEL TEATRO
GESTUALE CONTEMPORANEO**

a cura di Clelia Falletti, Roma, Dino Audino, 2018, pagg. 160, euro 19

Parole sul mimo è un classico del teatro gestuale contemporaneo e il primo libro scritto da un mimo sulla sua arte. Étienne Decroux, punto di riferimento imprescindibile nel teatro del Novecento, raccoglie in questo libro riflessioni, articoli, testi di conferenze, note per i suoi corsi di formazione svoltisi a Parigi, Milano e New York, dando forma organica a quella esperienza di lavoro che lo ha portato a definire le basi teoriche e pratiche dell'arte del mimo come noi oggi la conosciamo.

Luigi Allegri
**INVITO A TEATRO. MANUALE MINIMO
DELLO SPETTATORE**

Roma-Bari, Laterza, 2018, pagg. 130, euro 13

Un volumetto agile e tascabile, indispensabile per chiunque si avvicini al

teatro da spettatore. Allegri presenta, con chiarezza, gli elementi fondamentali che costituiscono una messinscena, fornendo alcuni semplici strumenti di lettura e chiavi di interpretazione che aiutano lo sguardo a decifrare il testo (e come viene trattato), il ruolo degli oggetti e delle scene, della musica e dei movimenti e per comprendere forme e strutture dello spettacolo.

**IL TEATRO DI GIGI PROIETTI
NELLE FOTO DI TOMMASO LE PERA**

Roma, Manfredi, 2018, pagg. 264, euro 39

Attraverso le immagini di un artista e fotografo come Tommaso Le Pera, dopo i volumi dedicati a Gabriele Lavia, Antonio Calenda, Mariangela Melato, è la volta del poliedrico mattatore Gigi Proietti, attraverso circa 200 foto di 20 spettacoli, tra cui i celeberrimi *Cena delle beffe* e *Edmund Kean*, oltre agli scatti degli *one man show* come *A me gli occhi please*. Arricchiscono il testo contributi di Antonio Calenda, Rita Sala, Duccio Trombatore, oltre che dello stesso Le Pera, e la la biografia e la teatrografia di Proietti.

Marianna Zannoni
**IL TEATRO IN FOTOGRAFIA.
L'IMMAGINE DELLA PRIMA ATTRICE
ITALIANA FRA OTTO E NOVECENTO**

Corazzano (Pi), Titivillus, 2018, pagg. 240, euro 18

Attraverso le fotografie scattate sul palcoscenico e fuori, e attraverso le vicende artistiche di tre protagoniste assolute del teatro - Adelaide Ristori, Eleonora Duse e Tina Di Lorenzo -, il libro illustra l'evoluzione nel modo di ritrarre l'attrice costruendone il "mito" tale da influenzare i costumi della società, in un'epoca - la *Belle Époque* - che vede il progressivo affermarsi della figura femminile, come protagonista della scena, ma anche della gestione della propria professione.

Laura Aimo
**CORPO DANZA CREAZIONE.
SASHA WALTZ & GUESTS**

Sesto San Giovanni (Mi), Mimesis, 2018, pagg. 180, euro 18

Un viaggio nel corpo attraverso la danza. Si parte dall'analisi di alcune

opere di Sasha Waltz, coreografa e regista tedesca che, grazie a vent'anni di ricerca con e sul corpo, accompagna il lettore nel suo labirinto. Intrecciando sguardi, linguaggi e discipline differenti l'autrice propone una lettura originale della coreutica dell'artista e fornisce mappe e strumenti per orientarsi nel tempio del proprio corpo.

Davide Susanetti
**IL TEATRO DEI GRECI. FESTE
E SPETTACOLI, EROI E BUFFONI**

Roma, Carocci, 2018, pagg. 200, euro 12

Re e regine, eroi e buffoni, vicende di morte e fantastiche evasioni nel mondo della fantasia e del desiderio, storie tradizionali e intrecci d'invenzione. Nel segno di Dioniso, dio del vino, e della maschera, il teatro dell'Atene classica rielabora, con potente suggestione, le coordinate dell'immaginario mitico e della tradizione poetica, articolando i contenuti emotivi della soggettività e le categorie della politica nel duplice ma correlato spazio dello spettacolo tragico e dell'intrattenimento comico.

Marco Filiberti
**INTORNO A DON CARLOS:
PROVE DI AUTENTICITÀ**

Corazzano (Pi), Titivillus, 2017, pagg. 120, euro 12

Marco Filiberti, fondatore de Le Vie del Teatro in Terra di Siena, è autore di questo testo ispirato a Schiller, *Kammerspiel* poetico che indaga il rapporto del singolo con la società, la sua possibilità di essere autentico, di conservare la propria coscienza critica, attraverso una serie di dittici, nei quali i personaggi si sfidano verbalmente. Completa il volume un'ampia introduzione dello stesso autore.

Victoria Worsley
**FELDENKRAIS PER ATTORI,
GUIDA PRATICA ALLA SCOPERTA
DI UN METODO**

Roma, Dino Audino, 2018, pagg. 160, euro 19

Il metodo feldenkrais si serve del movimento per suscitare nell'attore una

Una foto di Gigi Proietti, dal volume *Il teatro di Gigi Proietti nelle foto di Tommaso Le Pera*, edito da Manfredi.

maggiore consapevolezza del proprio corpo nello spazio e delle sue diverse possibilità di adattamento e risposta alle sollecitazioni esterne. Così facendo, l'attore si libera dagli automatismi e dagli schemi dettati dall'abitudine e scopre come sfruttare al meglio il proprio potenziale fisico, emotivo e mentale.

Roberto Scarpetti
VIVA L'ITALIA. LE MORTI
DI FAUSTO E IAIO

Imola (Bo), Cue Press, 2018, pagg. 50, euro 14,99

È la sera del 18 maggio 1978. Aldo Moro è stato rapito da due giorni. A Milano sono le otto di sabato sera e Fausto e Iaio vengono uccisi a colpi di pistola da un commando composto da tre ragazzi venuti da Roma. Fausto e Iaio muoiono e *Viva l'Italia* racconta chi sopravvive a loro: Angela, la madre di Iaio. Giorgio, uno dei tre killer. Salvo, il commissario della Digos che conduce le indagini. E Mauro, un giornalista che comincia a indagare sul caso parallelamente alla polizia.

Daniele Timpano
ALDO MORTO

contributi di Marco Baliani e Matteo Brighenti, Imola (Bo), Cue Press, 2018, pagg. 60, euro 5,99-14,99

Daniele Timpano racconta, in questo spettacolo, del "caso Moro", visto attraverso la propria esperienza, di bambino nato nel 1974. Un testo dalla forza che questo piccolo volume mantiene inalterata, grazie a un immaginario e a un ritmo squisitamente teatrali. L'appendice di Matteo Brighenti dà conto dell'articolato progetto di auto-sequestro scenico realizzato nel 2013 a Roma, 35 anni dopo il rapimento dell'onorevole Dc. Introduzione di Marco Baliani.

Lluisa Cunillé
TEATRO. ISLANDA-NEBBIA-
AL CONTRARIO!

Imola (Bo), Cue Press, 2018, pagg. 164, euro 18,99

La raccolta dei tre testi presenti in questo volume *Islanda, Nebbia e Al contrario!*, tradotti in italiano, sono

solo tasselli della prolifica produzione di Lluisa Cunillé, una delle voci più attive della drammaturgia catalana contemporanea. Opere profondamente politiche, dissacratorie, che mettono il dito nella ferita aperta di una crisi economica e morale che, in questi anni, ha investito la nostra società. I suoi personaggi, austeri, silenziosi, in bilico sull'anonimato, ci invitano a scandagliare i misteri delle relazioni umane e a riscoprirne la bellezza, il dolore, l'essenza poetica.

Dario De Luca
IL VANGELO SECONDO ANTONIO

Doria di Cassano Jonio (Cs), La mongolfiera, 2018, pagg. 72, euro 10

Quando l'Alzheimer sconvolge la mente di Don Antonio, un parroco di una piccola comunità, egli allaccerà un rapporto nuovo e singolare con Cristo che porterà avanti anche quando, alla fine, si sarà dimenticato della malattia stessa. Al suo fianco la sorella, devota perpetua dal carattere rude e un giovane diacono, si muoveranno a tentoni in un terreno per loro sconosciuto, con rabbia, insofferenza e *shock*. Il racconto della malattia, condito dall'involontaria comicità che si porta dietro, è anche il pretesto per riflettere sulla fede e sul senso religioso.

Paolo Puppa
ALTRE SCENE. COPIONI
DEL TERZO MILLENNIO

Corazzano (Pi), Titivillus, 2018, pagg. 184, euro 15

In *Deposizione* si assiste al difficile rapporto tra un padre malato terminale e un figlio che lo visita raramente e, alle loro spalle, appare invisibile una bandante, contesa tra i due. In *Casa con angolo Shoah* una nuova Anna Frank sopravvive in una Venezia in preda all'antisemitismo. Sono due tra gli otto nuovi copioni teatrali, in parte inediti, qui pubblicati, che si distinguono in una serie dialogica e in un'altra caratterizzata da soliloqui, i cui personaggi sono spesso ispirati alla letteratura, secondo uno stile caro allo scrittore.

Marco Martinelli
VA PENSIERO

Imola (Bo), Cue Press, 2018, euro 14,99



L'ultimo testo scritto e portato in scena da Marco Martinelli con il Teatro delle Albe parte da un fatto di cronaca ambientato in una quieta cittadina dell'Emilia Romagna, ai giorni nostri. Un vigile urbano si fa licenziare pur di mantenere la propria integrità di fronte agli intrecci di mafia, politica e imprenditoria collusa, capaci di avvelenare il tessuto sociale della regione che ha visto nascere il socialismo e le cooperative. Nel pantano di questa Italia, un semplice cittadino fa risuonare, per contrasto, la speranza risorgimentale inscritta nella musica di Verdi.

Simone Martini
AMLETINO

Corazzano (Pi), Titivillus, 2017, pagg. 56, euro 11

Amletino, è una riscrittura per i ragazzi, con le illustrazioni di Andrea Rauch, del celebre testo shakespeariano. Il giovane principe Amletino, con il suo acuto ingegno, smaschera-

rà i terribili piani e sconfiggerà la crudeltà dello Zio Re – che, per conquistare il potere, commetterà terribili delitti condannando il suo popolo – e la povertà d'animo della Regina, che si farà sedurre dalla promessa di una nuova giovinezza.

Sergio Casesi
PRIGIONIA DI ALEKOS

Imola (Bo), Cue Press, 2018, pagg. 49, euro 14,99

Il testo *Prigionia di Alekos*, andato in scena con la regia di Giancarlo Cauteruccio per il Teatro della Toscana, tenta di dare una risposta ad alcune domande sul ruolo del drammaturgo, sull'esercizio dello scrivere, utilizzando il mito moderno di Alexandros Panagulis, l'uomo che sconfisse la dittatura dei colonnelli nella Grecia degli anni Settanta con la forza della poesia. La sua volontà poetica e la sua vocazione narrativa e teatrale contro l'incubo e l'umiliazione della prigionia.

L'estate dei Festival, tra crolli e mantenimenti dello *status quo*

di Roberto Rizzente



Le premesse non sono delle migliori. È di fine marzo la dichiarazione dell'Assessore alla Cultura di Volterra, Eleonora Raspi, di voler biennializzare, in via sperimentale, **Volterrateatro**, orfana di Armando Punzo, si da ridefinirne i contenuti, stanziando «una macchina operativa efficiente, tempo e risorse adeguate». Né ci sarà una 18a edizione della **Fabbrica delle Idee** a Raccanigi, per l'assenza del *main sponsor*, la Compagnia di San Paolo; e ancora in forse, mentre scriviamo, è il **Terni Festival**, a causa, anche qui, del ritiro di un partner di peso, il titolare del contributo Fus, lo Stabile dell'Umbria diretto da Nino Marino, per ragioni di bilancio. Mentre già da giugno dello scorso anno è risaputo che **Teatro a Corte**, ancora per volontà di un assessore, Antonella Parigi, dal 2018 avrebbe mutato pelle, trasformandosi nel neonato **Palchi Reali**.

Cosa rimane, allora, dell'esperienza festivaliera? Pochi spettacoli, poche novità, qualche debutto, qualche ripresa (*Eracle* di **Emma Dante** all'Estate Veronese, 14-15 settembre; *Giudizio. Possibilità. Essere* di **Romeo Castellucci** a Spoleto, 30 giugno-15 luglio; *Overload* di **Teatro Sotterraneo** a Dro, 27-28 luglio); *Benvenuto umano* di **Collettivo Cinetico** a Bassano, 24 agosto), molti studi (*Scavi* di **Deflorian/Tagliarini** a Santarcangelo, 13-14 luglio, assaggi, musica, cinema, concerti. Nel clima generale d'incertezza dovuto al

nuovo governo e al difficoltoso divenire della Legge per lo Spettacolo, i festival superstiti si contentano di preservare l'esistente - concedendo sì, qualche eccezione, chi può permetterselo (le grandi star, **Joseph Nady** a Mittelfest, con *Dark Union*, 14 luglio; e **Victoria Thierrée Chaplin** al Festival dei Due Mondi di Spoleto, con *Bells and Spells*, 12-15 luglio) - ma senza rivolgimenti di fondo, preferendo affidarsi ai nomi di sempre, frequentatori abituali del territorio, con un proprio pubblico di affezionati, e non troppo costosi.

Destano comunque curiosità i progetti sull'*Oresteia* di **Anagor** a Venezia (*Oresteia, Agamennone, Schiavi, Conversio*, Biennale Teatro, 20 luglio) e quello sul bestseller di Elena Ferrante, *L'amica geniale*, di **Fanny & Alexander** (*Storia di un'amizizia*, Bassano del Grappa, 29 agosto); piuttosto che i nuovi lavori di **mk** (*Bermudas, Tequila Sunrise*, Bolzano Danza, 19 luglio); **Menoventi** (*Docile*, Kilowatt, 16 luglio); **Qui e Ora + Fratelli Dalla Via**, a partire da interviste agli abitanti del luogo (*I will survive*, Kilowatt, 17 luglio); **Simone Aughterlony** (*Everything fits in the room, Biofiction, Uni*Form*, Biennale Teatro, 23-26 luglio); **Kronoteatro** (*Cicatrici*, Biennale Teatro, 31 luglio-1 agosto); **Tiago Rodrigues** (*By heart*, Dro, 26-27 luglio); e **Babilonia Teatri** (*Calcinculo*, Bassano del Grappa, 30 agosto). Come pure è lecito

aspettarsi un cambio di rotta dal *Tamerlan*, da Marlowe, di **ricci/forte** (Mittelfest, 14-15 luglio), dopo il deludente *PPP*; o le prove d'autore di **Arturo Cirillo** a Borgio Verezzi, con *La scuola delle mogli*, 22 luglio; **Gabriele Lavia** a Taormina Arte, con *Il sogno di un uomo ridicolo*, da Dostoevskij, 4-5 agosto; e di **Giampiero Solari** e **Bruno Fornasari** all'Estate Teatrale Veronese, con l'adattamento dal fortunatissimo *Shakespeare in Love* di Lee Hall (25-28 luglio).

Più complicato è giudicare gli "altri" spettacoli, quelli pensati *ad hoc* per un Festival, *site-specific* come è di moda chiamarli, coinvolgendo gli abitanti (ovvero, a basso costo, il necessario ritorno sul territorio e d'immagine), o artisti ancora poco noti in Italia. La fregatura, qui, è dietro l'angolo, ma pure la possibilità di vivere un'esperienza unica. Ecco, allora, **Un giorno a corte** ai Palchi Reali, un percorso animato per famiglie, interattivo, alla scoperta delle Residenze Sabaude (9, 23 settembre); *Ballo 1450_ Resurrezione* di **Virgilio Sieni**, dedicato ai cittadini di Sansepolcro (Kilowatt, 13-15 luglio); le quattro creazioni commissionate da OperaEstate per quattro spazi della città (**Yaara's dances 2, Ido's Dances 2, Andrea's Dances 2**, 22-24, 26 agosto); l'esperimanto di conversazione silenziosa di **Building Conversations** e **Lotte van den Berg** a Dro (*Conversations without words*, 25-28 luglio). E, ancora, i lavori "partecipati" di **Ingri Fiksdal**, *Night Tripper* e *Diorama for Santarcangelo* (13-15 luglio), e *Your word in my mouth-Brussels take* di **Anna Rispoli, Lotte Lindner & Till Steinbrenner** a Santarcangelo (11-15 luglio), che mette in scena una discussione tra cittadini su interviste raccolte in Belgio, abolendo i confini tra realtà e rappresentazione.

E all'estero? Nonostante il costo della trasferta, Edimburgo e Avignone continuano a rappresentare, per gli appassionati, una valida alternativa all'asfittico panorama italiano. Il programma è sempre di alta qualità, dai nuovi lavori di **Milo Rau** (7-10, 12-14 luglio), **Olivier Py** (7-11, 13-17, 20-22 luglio), **Amir Reza Koohestani** (8-11, 13-15 luglio), **Ivo Van Hove** (14-15, 17-21 luglio) e **Oskaras Koršunovas** (17-21 luglio) per Avignone, alle proposte della compagnia residente per il 2018 a Edimburgo, il Théâtre des Bouffes du Nord, tra cui vale la pena di ricordare *The Beggar's Opera*, diretto da **Robert Carsen** (16-19 agosto, dopo il passaggio, lo scorso luglio, a Spoleto) e *The Prisoner*, co-diretto nientemeno che da **Peter Brook**, (22-26 agosto). ★

Angelo Mai, la resistenza continua

Prosegue la battaglia legale dell'Angelo Mai contro il decreto di sgombero che lo scorso 4 maggio aveva posto i sigilli alla struttura. Prima una sospensione di tre settimane, in attesa che il Tar si pronunciasse sul ricorso, bocciato il 25 maggio. Quindi un ricorso al Consiglio di Stato, appellandosi alla solidarietà espressa dall'amministrazione capitolina con due delibere del 2017. Di fatto, però, in mancanza di un regolamento comunale sulla gestione degli spazi, più volte annunciato e mai discusso e approvato in consiglio, la strada resta in salita. Polmone per cultura e socialità, l'Angelo Mai ha una convenzione attivata nel 2004, mai rinnovata alla scadenza, grazie alla quale ha bonificato e reso agibile lo spazio, che in 14 anni è divenuto sede di attività culturali apprezzate (Premio Franco Quadri 2016).
Info: angelomai.org

Antonio Calbi, una conferma per Roma

Il CdA del Teatro di Roma, presieduto da Emanuele Bevilacqua, ha confermato Antonio Calbi alla direzione del Nazionale fino al 2021, in virtù dei risultati positivi raggiunti nel 2015-17. Fra i successi, l'aumento degli spettatori (447.919 di cui 37.340 abbonati), dei ricavi al botteghino (+20%) e della programmazione (336 spettacoli, 79 produzioni), e l'attivazione del sistema Teatro Pubblico Plurale e i Teatri in Comune.
Info: teatrodioroma.net

Nuovi spazi a Firenze e Pontedera

Ha riaperto il 27 maggio, dopo dieci anni di chiusura, il Cinema Teatro Manzoni di Firenze: sarà la sede della Dance Performance, scuola delle arti dello spettacolo, da diciotto anni operante sul territorio. L'inizio del nuovo anno accademico è previsto per settembre. Lo stesso giorno è stato inaugurato, in occasione del Festivaldera di Pontedera, il nuovo spazio spettacoli, l'anfiteatro all'esterno del Teatro Era, rimasto chiuso per dieci anni.
Info: danceperformance.it; teatrodellatoscana.it

Anticorpi XL per la danza

Silvia Gribaudo, Nicola Galli e Masako Matsushita sono stati selezionati dal network Anticorpi XL per CollaborAction (quarta edizione). Gli undici partner del Network sceglieranno lo studio migliore, che otterrà sostegno produttivo e alla circuitazione. L'annuncio verrà dato a settembre, nell'ambito del festival ravennate Ammutinamenti. *Glitch-Project* di Francesco Capuano e Nicola Picardi e *Caronte... ad astratti furori* di Stellario Di Blasi sono invece i due progetti vincitori di Danza Urbana XL, con cui il network Anticorpi XL incentiva la produzione e circuitazione di performance di danza urbana. Le tappe, dopo Ravenna e Parma, saranno Bologna (Festival Danza Urbana, settembre) e Potenza (Festival Città 100 Scale). Segnalati, per l'occasione, anche *Il giardino delle delizie* di Nicola Galli ed *Equal to men* di Equilibrio Dinamico/Roberta Ferrara, mentre Andrea Dionisi si aggiudica, con *King Highway*, una residenza a Parma, presso la Fondazione Solares per le Arti, e la consulenza di Massimo Carosi, direttore artistico del Festival Danza Urbana di Bologna.
Info: networkdanzaxl.org

Art Bonus, questo sconosciuto

È attivo già da tre anni, eppure l'Art Bonus, il sistema che consente donazioni liberali per arte e cultura che si traducono in un credito d'imposta pari al 65% della somma elargita, è ancora poco usato, con il consueto divario tra Nord e Sud Italia. Per far fronte al deficit informativo, il Mibact ha siglato un accordo con la propria società di promozione Ales per supportare con un team di esperti i soggetti potenzialmente interessati a donare. In tre anni, il territorio della Campania, ad esempio, ha raccolto 1,6 dei 255 milioni di euro ottenuti in tutta Italia, che hanno tuttavia consentito di finanziare 58 soggetti per 50 progetti specifici (fra questi, la Fondazione Teatro San Carlo).
Info: artbonus.gov.it

Comune di Milano, le risorse per il teatro

Il Comune di Milano ha approvato lo scorso marzo il Documento Unico di Programmazione economico-finanziaria legato al bilancio 2018-20. Nell'ambito delle attività di spettacolo, resta confermata la strategia legata al sistema delle convenzioni (in scadenza nel 2019), che coinvolge 21 teatri cittadini, con circa 2 milioni di euro assegnati, ma suscita attenzione la cifra complessiva corrispondente alle "attività culturali", che scende da 220 milioni circa del 2017 a 203 milioni circa del 2018, con una previsione di 140 milioni per il 2020.
Info: comune.milano.it

Il Regio di Torino cambia direzione

Dopo le dimissioni in aprile, con 15 mesi di anticipo sulla scadenza, del

sovrintendente Walter Vergnano, «per ragioni personali», arriva al Regio William Graziosi, già direttore della Fondazione Jesi Spontini. A seguito di Vergnano, lasciano il Regio anche il direttore artistico Gaston Fournier-Facio e il direttore musicale Gianandrea Noseda, che non ha apprezzato le dichiarazioni tiepide di Graziosi in merito a una sua riconferma.

Info: teatroregio.torino.it

Lo Stabile di Torino, Paravidino e la scrittura

È stato presentato il 27 aprile il lavoro svolto durante la prima sessione di Playstorm, il progetto triennale dedicato alla scrittura teatrale contemporanea, promosso dal Teatro Stabile di Torino in collaborazione con le Ogr-Officine Grandi Riparazioni. Curato da Fausto Paravidino, dramaturg dello Stabile, Playstorm vuole essere un laboratorio permanente di ricerca tra

Napoli, una retrospettiva per Mario Martone

Il Madre-Museo d'arte contemporanea Donnaregina di Napoli ha allestito la prima mostra retrospettiva dedicata a Mario Martone (**nella foto**), sotto forma di film-flusso, montando i film, gli spezzoni inediti, le immagini di repertorio e le riprese teatrali che costituiscono l'Archivio Mario Martone, realizzato in collaborazione con Pav, Roma, e con il supporto della Fondazione Campania dei Festival-Napoli Teatro Festival. Ospitato dalla Sala Re_Pubblica Madre, con la curatela di Gianluca Riccio, il film è proiettato simultaneamente su quattro schermi, con al centro lo spettatore, posizionato su sedie girevoli e con tanto di cuffie, per poter eseguire simultaneamente le immagini, secondo il modello del film di Martone del 1986, *Ritorno ad Alphaville*.

Classe 1959, Mario Martone ha esordito a Napoli nel 1977, fondando il gruppo Nobili di Rosa, che nel 1979 diventa Falso Movimento. È del 1987 la nascita, con Toni Servillo e Antonio Neiwiller, del collettivo Teatri Uniti, che coinvolgerà, tra gli altri, Fabrizia Ramondino, Leo De Berardinis, Enzo Moscato, Carlo Cecchi, Steve Lacy. Dal 1999 al 2000, Martone è a Roma, direttore artistico del Teatro Argentina, per il quale fonda il Teatro India, quindi a Napoli, Milano e, finalmente, Torino, dove dirige, dal 2007 al 2017, lo Stabile, per il quale realizza le *Operette morali* di Giacomo Leopardi, *La serata a Colono* di Elsa Morante, *Carmen* di Enzo Moscato, *Morte di Danton* di Georg Büchner e *Il sindaco del Rione Sanità* di Eduardo De Filippo. Senza dimenticare l'opera (tra gli altri, *Andrea Chénier*, *Falstaff*) e il cinema (*Noi credevamo*, *Il giovane favoloso*), a testimonianza di un'interrotta volontà di sperimentare e di mescolare i linguaggi.
Chiara Viviani Info: madrenapoli.it



autori e attori selezionati tramite *call* pubblica, utile tanto agli artisti quanto al pubblico e allo Stabile, per monitorare il presente.

Info: teatrostabiletorino.it

Premi Enriquez: Sirolo in festa

Saranno consegnati il 30 agosto a Sirolo i Premi Franco Enriquez, 14a edizione, promossi dall'omonimo Centro Studi, in collaborazione con la Fondazione Teatro della Pergola. Vincono, tra gli altri, Filippo Crivelli (alla carriera) e il drammaturgo Francesco Brandi; per la categoria teatro di prosa classico e contemporaneo, gli attori Luca Lazzareschi, Ennio Fantaschini (foto sotto), e il regista Giorgio Barberio Corsetti; per la categoria teatro contemporaneo, i registi Jacopo Gassman e Raphael Tobia Vogel; per la categoria teatro d'impegno sociale e civile e nuovi linguaggi, Giulia Minoli ed Emanuela Giordano; per la categoria letteratura italiana di impegno sociale e civile, Angela Di Maso.

Info: enriquezlab.com

A Trieste la lirica apre i confini

Il Teatro Verdi di Trieste ha siglato in primavera con il Teatro Nazionale Croato di Zagabria un accordo triennale di *partnership* per valorizzare le rispettive risorse umane e artistiche. Sono previsti scambi fra gli artisti e le produzioni e agevolazioni per gli spettatori delle due città. Il Verdi ha già



sottoscritto un accordo simile col teatro lirico di Maribor, che sta portando notevoli risultati e che questa nuova *partnership* si propone di eguagliare.

Info: teatroverdi-trieste.com

Giovani coreografi del Mediterraneo

È giunto alla seconda edizione Young Mediterranean and Middle East Choreographers, il progetto di scambio culturale per giovani coreografi del Mediterraneo e del Medio Oriente, organizzato e promosso dal Mibact, dagli Istituti Italiani di Cultura e sostenuto dai Paesi coinvolti. Partecipano artisti da Siria, Iran, Libano, Marocco, Tunisia, Egitto e Italia. Il focus offre ai coreografi selezionati serate di spettacolo e sessioni di lavoro, residenza, incontri di formazione, puntando in particolare sullo scambio di pratiche performative. Dopo le tappe estive di Fabbrica Europa, Interplay, Inequilibrio, Inteatro e Spoleto, a partire da settembre gli artisti coinvolti saranno a Bologna (Danza Urbana), Anghiari (Dance Hub), Catania (Scenario Pubblico), Potenza (Città delle 100 Scale) e Roma (Teatri di Vetro).

Teatro alla Scala, le novità 2018-19

È stata presentata la nuova stagione del teatro lirico milanese firmata da Alexander Pereira. L'inaugurazione è affidata ad *Attila* di Giuseppe Verdi: microcamere ad alta definizione ne seguiranno ogni aspetto, dalla scena al foyer, per dividerlo in diretta sui canali internazionali, al cinema, via radio (su Rai Radio 3). Tra le altre ospitalità, desta curiosità l'allestimento del *Gianni Schicchi* a cura di Woody Allen (luglio 2019). Novità dallo scorso maggio è, poi, l'ingresso nel Cda del critico d'arte Philippe Daverio come rappresentante della Regione Lombardia.

Info: teatroallascala.it

Roma, la nuova era del Globe Theatre

È partita a giugno la prima stagione del Globe Theatre firmata Teatro di Roma. Il teatro, singolare struttura in legno nel parco di Villa Borghese, resta di proprietà della Fondazione Silvano Toti, che lo dirige con Gigi Proietti fin dal

La Sicilia dei paradossi

Non sarebbe la terra di Pirandello, se non fosse la Sicilia dei paradossi. A febbraio, alla guida di uno Stabile che non fa altro che guardare alla tradizione in modo passatista, cioè quello di Catania (teatrostabilecatania.it), in forte linea di discontinuità - almeno si spera -, arriva una donna del Nord, Laura Sicignano. Ma lo Stabile che eredita è malconco e impoverito sotto tutti i profili, non solo quelli economici. Lo scollamento del pubblico, soprattutto giovane, la chiusura della scuola, l'indebitamento fino al pignoramento, così l'Ente ha perso quello che era un vero tempio del contemporaneo: il Teatro Musco, il ridotto dello Stabile, dove un tempo si proponeva a un nutrito e vivace pubblico il meglio del "nuovo teatro".

Lo spartiacque è la direzione di Giuseppe Dipasquale (dal 2008 al 2016), durante la quale si è maturato, stando alle cronache, il buco di 13 milioni di euro che ha prodotto il pignoramento e la vendita, alla fine del 2017, del Teatro Musco ai privati (poi rilevato, secondo quanto viene riportato, dallo stesso Dipasquale, da privato, dando vita al Must, insieme alla moglie, già candidata alla Regione, con la lista del presidente Nello Musumeci). Ed è di inizio giugno la notizia della nomina di Dipasquale, da parte dell'Assessorato Regionale al Turismo, come esperto per la mappatura dei teatri siciliani: un bel premio, certamente inaspettato!

Come inaspettata è stata la bocciatura a Teatro Nazionale dell'altro Stabile, il Biondo di Palermo (teatrobiondo.it): la commissione del Mibact, presieduta dal palermitano Guido Di Palma, non ha ritenuto valido il progetto del teatro, considerato il fiore all'occhiello della Sicilia, con una direzione ben salda su un punto: creare connessioni con il ricchissimo fermento culturale della città. Se non è un paradosso questo...

Filippa Ilardo

2003, ma viene assorbito dal Teatro di Roma nel programma Teatro Pubblico Plurale che mette in rete anche i teatri di cintura, unificandone la gestione e coordinandone la programmazione.

Info: globetheatreroma.com

A Pendragon il premio come musical originale

Si è tenuta a giugno al Brancaccio di Roma, in collaborazione con il Teatro Giovani Torrita, Viola Produzioni Srl e il portale musical.it, la quinta edizione di PRIMO, il Premio Italiano del Musical Originale. Vince *Pendragon* di Matteo Giambiasi e Adriano Voltini; al secondo e al terzo posto, rispettivamente, *Christmas Carol* e *I cigni selvatici*. Va, invece, a *John&Paul* e a *Mata Hari* il premio della critica, *ex-aequo*; mentre Michele Carfora si aggiudica il premio alla carriera.

Info: premioprimo.it

Con Romolo+Giuly, il Bardo diventa romano

È prodotta da Fox Tv e scritta da Giulio Carrieri, Alessandro D'Ambrosi e Michele Bertini Malgarini la serie pensa-

ta per il web e ora in tv ispirata a Shakespeare. Montacchi e Copulati sono due famiglie di Roma Nord (ricca e "fighetta") e Roma Sud (verace e coatta), in perenne dissidio, finché Giuly (Beatrice Arnera) e Romolo (D'Ambrosi) non s'innamorano. Sullo sfondo, un gigantesco complotto di imprenditori corrotti, massoni, politici da Milano a Napoli che progettano di spezzare l'Italia in due. Le prime otto puntate andranno in onda in autunno.

Info: mondofox.it

Archivio Cabaret

È nato l'Archivio Storico del Cabaret Italiano, a Peschiera Borromeo, grazie all'iniziativa di Flavio Oreglio e all'attività dell'Associazione Centro Studi Musicomedians, in collaborazione con l'Amministrazione Comunale e la biblioteca civica. Scopo del progetto è la catalogazione di materiale e la creazione di sinergie con realtà affini europee. Partendo dal caffè concerto importato dalla Francia fino al Teatro Canzone di Gaber-Luporini, l'Archivio si propone come ente per la diffusione culturale del genere.

Info: musicomedians.it



Soleri, l'ultima volta di Arlecchino

Il 13 maggio scorso, Ferruccio Soleri ha indossato per l'ultima volta la maschera di Arlecchino (foto sopra), nell'*Arlecchino servitore di due padroni*, spettacolo-manifesto del Piccolo Teatro di Milano, che lo porta in scena dal 1947. Al suo posto, Enrico Bonavera, già da tempo in scena nel ruolo. Soleri, 88 anni, ha festeggiato la replica numero 2.200, da quando, nel 1963, indossò per la prima volta i panni multicolori del personaggio, nato con Marcello Moretti.
Info: piccoloteatro.org

A Francesco Randazzo il Premio Caldarella

Curri ca curri di Francesco Randazzo ha vinto la prima edizione del Concorso Biennale di Drammaturgia Contemporanea, intitolato all'attore e scrittore Antonio Caldarella. La giuria, presieduta da Giuseppe Liotta, ha poi conferito una menzione a Lea Barletti, Maria Clara Boggio, Luigi Lunari, Alessandra Scaramuzza e Alessandro Tampieri. La competizione è promossa dal Comune di Avola e organizzata da Grazia Maria Schirinà, presidente dell'Associazione "Gli avolesi nel mondo".
Info: gliavolesinelmondo.it

Festival delle Scuole, i primi della classe

Si è conclusa a maggio la 23a edizione del Festival delle Scuole, organizzato dalla Compagnia del Teatro dell'Argine. La giuria di giovani, tra i 14 e i 18 anni, ha assegnato il primo premio di 1.500 euro allo spettacolo *I ragazzi delle barricate*, proposto dagli stu-

denti dell'Istituto Leonardo da Vinci di Mantova. Al secondo e al terzo posto si sono classificati, rispettivamente, il Liceo Scientifico Leonardo Da Vinci di Casalecchio di Reno (*Big Bang Theory*), e il gruppo di teatro in lingua dell'Istituto Majorana di San Lazzaro di Savena (*The family*). Menzioni speciali sono andate agli Istituti La Farina-Basile di Messina (*Edipo Re*), Vallauri di Velletri (*A tutti i venti*) e De Gasperi-Battaglia di Norcia (*Il malato immaginario 2.0*).

Info: teatrodellargine.org

Il Carignano di Torino primo teatro green

Il Carignano di Torino è diventato il primo teatro *green* d'Italia, grazie al presidente dello Stabile di Torino, Lamberto Vallarino Gancia, e alla *start up* torinese Enerbrain. 14 sensori e 9 attuatori, collocati nel teatro, affineranno gli impianti di climatizzazione esistenti, con una riduzione del 23% delle emissioni di Co2. I dati verranno mostrati in tempo reale in un video collocato nel foyer.

Info: teatrostabiletorino.it

La Puglia in rete per il turismo

È stata presentata a maggio la Rete-Sistema Regionale delle Arti e della Cultura, che unisce La Fondazione Paolo Grassi onlus, organizzatrice del Festival della Valle d'Itria, ad altri cinque partner del territorio, specializzati in arte, canto, taranta, letteratura, col coordinamento del Teatro Pubblico Pugliese PugliaPromozione e Apulia Film Commission. Scopo del progetto, la valorizzazione del territorio.

Info: teatropubblicopugliese.it

Matera 2019, la poetica della vergogna

È partito l'8 maggio il programma "La poetica della vergogna", co-prodotto da Rete Teatro 41 e da Fondazione Matera Basilicata, con la direzione artistica di Antonella Ialorenzi (Compagnia Petra) e il coordinamento di Franco Ungaro. Il programma prevede workshop, incontri internazionali, residenze artistiche e produzioni che vedranno coinvolti Silvia Gribaudo, Massimiliano Civica, la drammaturga Maja Kleczewska, il coreografo israeliano Sharon Fridman, il drammaturgo Jeton Neziraj, con artisti italiani e provenienti dai Paesi balcanici.

Info: reteteatro41.it

TellMe, teatro e inclusione sociale

Si è svolta a Bologna, lo scorso 7 giugno, la giornata dedicata a TellMe, il progetto europeo per l'uso del teatro nell'alfabetizzazione linguistica e matematica dei migranti, promosso da Jacopo Fo e Nazzareno Vasapollo. Durante l'evento, sono stati presentati i risultati prodotti, il docufilm *Tell me* di Andrea Anconetani e il libro *Pasaggi Migranti* di Chiara Longo Bifano e Stefano Natoli; ed è stato assegnato, per l'Italia, al Teatro Due Mondi di Faenza per il progetto "Brigate Teatrali", e al Wokcenter Open Programme di Pontedera, per "Invito al canto", il Label Europeo 2018 "Tell

Lavoratori dello spettacolo: firmato il nuovo contratto nazionale

È stato finalmente sottoscritto dalle parti, lo scorso 19 aprile, il nuovo Contratto Nazionale del Lavoro dello spettacolo, che riguarda artisti, tecnici e amministrativi scritturati da Teatri Nazionali, Tric, Centri e Imprese di Produzione e Distribuzione e che sostituisce il precedente contratto del 2008, ancora legato alle precedenti versioni risalenti al Novecento e dunque del tutto inadeguato alle modificate condizioni del mercato.

La logica di fondo è quella della maggiore tutela del lavoratore di fronte alla crescente precarizzazione, con alcune significative novità. Rimane la forma contrattuale fondamentale, la **scrittura individuale**, a cui si aggiunge la **scrittura a tempo parziale verticale**, che impegna il lavoratore solo per alcuni giorni a settimana (minimo 17 giorni al mese). La **scrittura individuale con base mensile** garantisce al lavoratore un compenso minimo di 48,20 euro per 26 giornate mensili. La **scrittura intermittente a tempo determinato**, la più abusata e fonte dei maggiori scandali, viene fortemente regolata. Ecco i principali vincoli: l'indennità di chiamata, ovvero se un lavoratore deve garantire la reperibilità e la risposta positiva, nei giorni in cui non è chiamato deve ricevere il 20% del compenso giornaliero pattuito, nei giorni in cui lavora, il compenso minimo giornaliero sale del 40%; le giornate di prova vengono riconosciute a tutti gli effetti come giornate di lavoro (incluso il giorno di riposo, ogni 6 di lavoro); infine, limite a 240 e 380 giornate di lavoro intermittente, rispettivamente per i Teatri Nazionali e i Tric. Confermata la possibilità del **lavoro autonomo**, regolato cioè da partita Iva, a cui però s'impone l'incremento del costo a giornata lavorativa non inferiore del 150% a quello "dipendente". Infine, vengono disciplinate le prove (retribuite come giornata lavorativa, per un minimo di 21 giorni per le nuove produzioni), le trasferte, gli straordinari, i riposi e le riprese radio-televisive, così come le modalità di pagamento secondo tempi certi e ben definiti. I nodi critici: se è sacrosanta la logica di forte disincentivazione dell'intermittenza, è anche vero che i maggiori costi di tutte le tipologie contrattuali rischiano di essere un peso eccessivo per le giovani imprese non finanziate (e non rappresentate al tavolo delle trattative): tema, questo, che necessiterà di una messa a punto. Come la questione, ben più annosa, dei controlli e dei monitoraggi a cui il settore va sottoposto. In ogni caso, consigliamo di leggere le 46 pagine che compongono il Ccnl e di frequentare gli incontri che il sindacato di parte Slc-Cgil organizza.

Ilaria Angelone Info: slc-cgil.it; ateatro.it

me Dario!", riservato a organizzazioni europee che operano nell'inclusione sociale tramite le arti.

Info: tellmeproject.com, social.tellmeproject.com

A Nicola Galli il Premio Equilibrio

Il coreografo Nicola Galli, con *Deserto digitale*, è il vincitore dell'edizione 2018 del Premio Equilibrio, attribuito dalla Fondazione Musica per Roma. Una menzione speciale è stata assegnata a Simone Zambelli con l'opera *Non ricordo*, mentre il premio alla carriera è andato alla coreografa Karole Armitage.

Info: auditorium.com

Addio a Ermanno Olmi

È conosciuto dai più per la lunga carriera cinematografica, grazie a opere come *L'albero degli zoccoli* (1978), Palma d'Oro a Cannes, e *La leggenda del santo bevitore* (1988), Leone d'Oro a Venezia. Ma Ermanno Olmi (Bergamo 1931), scomparso ad Asiago il 7 maggio, si è cimentato anche con il teatro, debuttando alla Scala nel 1986 con *La sonnambula* di Bellini, e realizzando, nel 2005 e nel 2007, *Un ballo in maschera* di Verdi a Lipsia e *Teneke* di Fabio

Vacchi alla Scala di Milano, entrambe con le scenografie di Arnaldo Pomodoro. Senza poi dimenticare il varietà degli esordi, *Parabum parabum* (1951), al Teatro della Triennale, con animali veri e citazioni da *Spoon River*, e la registrazione dell'*Apocalypsis cum figuris* (1979) di Grotowski.

La Piccola Compagnia saluta Avigliana

Dopo cinque anni di residenza presso il Teatro Comunale di Avigliana (To), nell'ambito del progetto Teatro Abitato, la Piccola Compagnia della Magnolia lascia la gestione dello spazio. A partire da luglio, si insedierà a Torino, in uno dei fabbricati del complesso gestito da Variante Bunker, per concentrarsi sull'attività di creazione. Nascerà così l'Atelier Magnolia: casa abitata, officina creativa, spazio di ricerca e formazione.

Info: piccolamagnolia.it

I Masbedo a Manifesta 12

Ci saranno anche i Masbedo a Manifesta 12 Palermo. Fino al 4 novembre, presso il Cortile di Palazzo Costantino, sarà visibile al pubblico *Videomobile*, la video-installazione multicanale su-

gli abitanti, i luoghi e la storia di Palermo, commissionata al duo (Nicolo Massazza e Iacopo Bedogni) da Manifesta e prodotta da Beatrice Bulgari per In Between Art.

Info: masbedo.org

Scenario Infanzia, ecco i vincitori

Lo scorso 23 giugno, nell'ambito della prima giornata di Scenario Festival a Cattolica, la giuria del Premio Scenario Infanzia - composta da Maria Maglietta (presidente), Stefano Cipiciani, Cira Santoro, Cristina Valenti, Federica Zanetti - ha valutato gli 8 progetti finalisti della settima edizione, proclamando vincitore *Storto* di InQuanto teatro. Due menzioni speciali sono andate a *Fratellino e fratellina* di Asini Bardasci e a *Domino* di Generazione Eskere. Degli 8 finalisti, «portatori tutti di competenza sul piano dei linguaggi e consapevolezza rispetto alle tematiche affrontate», il vincitore ha messo in campo «linguaggi molteplici per raccontare diversità e conflitti. In un tracciato drammaturgico lineare ed efficace».

Info: associazionescenario.it

Minimo Teatro Festival: vince Macondo

Si è conclusa a maggio l'ottava edizione del Minimo Teatro Festival, dedicato a "corti teatrali". La giuria ha assegnato il primo premio (1.000 euro) alla compagnia Macondo per il monologo *Rukelie*. Segnalati anche Oriana Martucci, interprete de *Dave sei Matt? Intervista a Rita Pasini* di Giacomo Guarneri, e *La scommessa* di Ilaria Gelmi (Premio della Giuria Diverse Visioni).

Info: piccoloteatropatfisico.it

Francesco Silvestri in residenza

Per il triennio 2018-20 il drammaturgo, attore e regista napoletano Francesco Silvestri sarà l'artista residente al Teatro Libero di Palermo. Silvestri curerà un laboratorio di scrittura drammaturgica finalizzato alla produzione dello spettacolo *Fratellini*, che debutterà nel 2019. Sono previste altre due produzioni e un laboratorio avanzato di formazione attoriale.

Info: teatroliberopalermo.com

Residenze PimOff, i vincitori

L'officina creativa PimOff ha annunciato i vincitori del bando di residenza "Citofonare PimOff" per la stagione 2018/19. Si tratta dei progetti *Drama Sofia* di Kira Anzizu e Nicoletta Cappello; *Himalaya* di Chiara Frigo/Associazione culturale Zebra; *Home* di Ravid Abarbanel Dance & Projects; e *Polaroid* di Federica Garavaglia e Mauro Milone.

Info: pimoff.it

Ricordando Tina Pica

Caratterista, "spalla" di Eduardo, De Sica e Totò, Tina Pica è stata ricordata dal Napoli Teatro Festival, nel cinquantenario dalla scomparsa, con la mostra "Tina Pica 1884-1968", a cura di Giulio Baffi. Per l'occasione, è stato presentato il docufilm *Fratello ricordati di Tina Pica* di Lucilla Parlato e Federico Hermann, prodotto da Identità Insorgenti.

Info: napoliteatrofestival.it

Cucinelli per Norcia

È stato presentato a maggio il progetto di restauro del Teatro Civico di Norcia, danneggiato dal sisma del 2016. Il recupero della struttura esterna verrà finanziato dalla Fondazione Brunello e Federica Cucinelli, mentre il Comune si occuperà degli interni.

Info: brunellocucinelli.com

MONDO

Testinscena 2018 per le giovani creatività

Si è svolta a Lugano lo scorso 29 maggio la cerimonia di premiazione del concorso Testinscena, organizzato dalla Fondazione Claudia Lombardi per il Teatro e rivolto alle giovani compagnie teatrali del Ticino e della Lombardia. Si aggiudica il premio di 3.500 chf la compagnia Praticidealisti di Locarno con il progetto *Finisterre* di Francesca Tacca; mentre alla Compagnia Comteatro di Corsico va la menzione speciale per *Il grande male*,

Addio a Luigi De Filippo

Con la morte di Luigi De Filippo, cala il sipario su una grande dinastia teatrale: quella dei De Filippo. Figlio di Peppino e Adele Carloni era nato a Napoli nel 1930. Aveva calcato le scene del Teatro Parioli, di cui era direttore dal 2011, fino allo scorso gennaio, nei panni di Luca Cupiello. Debutta giovanissimo nella compagnia del padre. Pur essendo il teatro la vera passione, la carriera di Luigi è stata costellata da tanto cinema e televisione.

Nel 1978 fonda una propria compagnia: oltre alle commedie paterne, sulle quali si era formato, porta in scena Gogol, Molière e Pirandello. Un'eredità pesante la sua, come lo era stata per Luca. "Una famiglia difficile" la loro, che aveva già segnato i padri, figli naturali di Eduardo Scarpetta.

Era figlio del fratello ribelle che aveva osato raccontare i segreti di famiglia e attaccato duramente l'egocentrismo e la tirannide di Eduardo. Mite e gentile, Luigi, inseguiva un suo ideale di teatro: «Teatro vuol dire raccontare la lotta quotidiana che fa l'uomo per dare un senso alla propria esistenza». Non aveva la stoffa del fuoriclasse di Peppino, ma al teatro aveva consacrato una vita intera, nella difesa di un repertorio, quello del teatro umoristico, così come lo avevano concepito i fratelli De Filippo. **Giusi Zippo**



con tutto il bene, di Davide del Grosso. Alla compagnia vincitrice, oltre al premio in denaro, spettano anche il tutoraggio da parte di un drammaturgo e due settimane di residenza presso Campo Teatrale di Milano (partner del progetto). Lo spettacolo debutterà il 30 novembre al Teatro Foce di Lugano e il 13 dicembre a Campo Teatrale. A tutti i progetti finalisti, viene offerta la partecipazione a uno dei Seminari di *Hystrio* e l'abbonamento annuale alla rivista.

Info: fondazioneteatro.ch

Tony Awards, il Gran Galà del Musical

La Radio City Music Hall ha ospitato, lo scorso 10 giugno, la 72a edizione dei Tony Awards, gli Oscar del musical, relativi alle produzioni 2017-18. Vincono: *Harry Potter and the Cursed Child*, *Parts One and Two* di Jack Thorne (spettacolo, **foto sotto**); *The Band's Visit* (musical e musica); *Angels in America* (riadattamento); *Once on This Island* (riadattamento di un musical); gli attori protagonisti Andrew Garfield e Glenda Jackson, Tony Shalhoub e Katrina Lenk; gli attori non protagonisti Nathan Lane e Laurie Metcalf, Ari'el Stachel e Lindsay Mendez; Itamar Moses (libretto); Christine Jones e David Zinn (scenografia); Katrina Lindsay e Catherine Zuber (costumi); Neil Austin e Tyler Micoleau (luci); Gareth Fry e Kai Harada (suono); John Tiffany e David Cromer (regia); Justin Peck (coreografia); Jamshied Sharifi (direzione musicale); Chita Rivera e Andrew Lloyd Webber (carriera); La MaMa E.T.C. (teatro regionale); Nick Scandalios (Isabelle Stevenson Tony Award); John Leguizamo e

Bruce Springsteen (Premio Speciale); Sara Krulwich, Bessie Nelson ed Ernest Winzer Cleaners (Tony d'onore per l'eccellenza nel teatro).

Info: tonyawards.com

Parigi, Picasso e la danza

Rimarrà aperta fino al 16 settembre, presso la Biblioteca-Museo dell'Opéra di Parigi, la mostra "Picasso et la danse". 130 le opere esposte, tra bozzetti, disegni, caricature, dipinti e documenti, per ricostruire il fecondo sodalizio con Sergej Diaghilev dei Ballets Russes, dal 1917 al 1924, da *Parade* a *Pulcinella*.

Info: operadeparis.fr

Romeo Castellucci, di nuovo la censura

Parigi 2011, Milano 2012, di nuovo Parigi: lo scorso aprile, *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* di Romeo Castellucci, a seguito delle polemiche di alcuni spettatori, è andato in scena al teatro Quinconces-L'Espal di Sarthe senza la scena finale, come da richiesta della prefettura. A fianco dell'artista, si è schierato questa volta il ministro della cultura francese, Françoise Nyssen

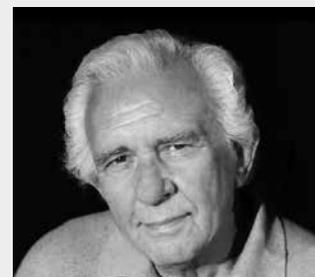
Info: societas.es

Jiri Kyllan, accademico in Francia

L'aprile scorso l'Académie de France ha nominato il praghese Jiri Kyllan "membro straniero associato" nella sezione dell'Académie des Beaux Arts.

Paolo Ferrari, ritratto d'artista

Attore serio e credibile, popolarissimo alla fine degli anni Sessanta nelle sue apparizioni televisive (quando gli attori "importanti" disdegnavano fare la pubblicità per *Carosello*), presentatore con Enza Sampò del Festival di Sanremo nel 1960 e poi perfetto, ironico Archie Goodwin a fianco di Tino Buazzelli nella serie *Nero Wolf*, doppiatore indimenticabile (era sua la voce italiana di Humphrey Bogart,



Roger Moore, Richard Burton, Dean Martin e di Clive Francis in *Arancia Meccanica*, di David Niven, Jean Louis Trintignant), Paolo Ferrari se ne è andato il 6 maggio all'età di 89 anni con la discrezione con cui ha sempre vissuto il suo mestiere d'attore di cinema, radio, teatro.

Nel 2006 vince il Premio Gassman alla carriera, lui che in palcoscenico era l'esatto opposto del Mattatore nazionale, Vittorio Gassman, col quale peraltro era al fianco nello spettacolo televisivo del sabato sera del 1959, con la regia di Daniele Danza. Paolo Ferrari aveva cominciato a 9 anni, nel 1938, sul set di *Ettore Fieramosca* di Alessandro Blasetti, e da allora non aveva più smesso, lavorando al cinema con registi del calibro di Zeffirelli, Petri, Pasquale Festa Campanile (*Le voci bianche*), e con attori come Totò e Peppino De Filippo, spesso nel ruolo del "giovane innamorato" per quel fisico sempre asciutto e quel volto di perenne "ragazzo perbene" che ha contrassegnato la sua presenza sul piccolo e sul grande schermo. A teatro, ha dato il meglio di sé nei testi dei commediografi inglesi, francesi, o americani, dandoci sempre l'impressione che fosse nato e cresciuto professionalmente nel posto sbagliato, ma nei suoi ultimi spettacoli, *Gin Game* e *Vuoti a rendere*, aveva raggiunto una maturità espressiva di rigorosa intensità e trasparenza. **Giuseppe Liotta**

La stessa Istituzione ha annunciato la prossima creazione di una sezione specifica per la coreografia.

Info: academiedesbeauxarts.fr

CORSI E PREMI

I laboratori di Granara Festival

Dal 30 luglio al 5 agosto si svolge la 16a edizione del Granara Festival a Valmozzola (Pr). Fra le attività, il laboratorio di teatro e danza con Oscar De Summa e Silvia Gribaudo; un laboratorio di drammaturgia tenuto da Emanuele Aldrovandi; e uno sul tema del clown con Andrea Cosentino e Roberto Castello. Due i laboratori dedicati al tema dell'integrazione sociale, a cura dell'Atir e di Maschile plurale. Non mancano le attività per bambini e ragazzi, curate dall'Associazione Centopassi.

Info: granara.org

A scuola con Punzo

C'è tempo fino al 5 ottobre per candidarsi al primo modulo del progetto speciale di formazione curato all'Arboreto di Mondaino da Armando Punzo, coadiuvato dal musicista Andrea Salvadori. Il percorso, triennale, proseguirà con un secondo modulo nel 2018 (10-16 dicembre), tre moduli nel 2019 e tre nel 2020.

Info: arboreto.org

Il metodo Carrozzeria Orfeo

Si svolge a Roma, dall'1 al 5 ottobre, l'ultimo dei laboratori tenuti da Carrozzeria Orfeo sul lavoro dell'attore, presso lo Spazio Impero, via di Acqua Bullicante 133. Quota di partecipazione: 380 euro. Scadenza iscrizioni: 31 luglio 2018. Per partecipare, inviare un cv a promozione@stapbrancaccio.com.

Info: carrozzeriaorfeo.it



Fus, le risorse 2018 per Tric e Teatri Nazionali

Mentre scriviamo, sono ancora in corso i lavori della Commissione Teatro del Mibact, impegnata nello "spacchettamento" dei diversi capitoli di finanziamento del Fus in base agli articoli del Dm luglio 2017 e nella valutazione delle singole domande ammesse. Al momento risulta definito chi avrà accesso al contributo e chi no (Teatri Nazionali, Tric, Imprese e Centri di Produzione, Festival e Circuiti, Imprese under 35 e azioni trasversali), mentre ancora da stabilire rimane l'entità del finanziamento per ciascuno. Le principali novità (ammontare del Fus, esclusioni e inclusioni) sono dunque già note. Per il 2018, il Fus Teatro ammonta a 70.963.492,53 euro. Nell'ambito dei Teatri Nazionali (assegnati 13 milioni), vengono confermati Torino, l'Ert, la Toscana, Roma e Napoli, mentre vengono esclusi il Veneto (che accede al capitolo dei Tric) e il Biondo di Palermo, e promosso lo Stabile di Genova, grazie alla proficua fusione col Teatro dell'Archivolto (vedi l'articolo a pag. 16 di questo numero). Il Piccolo di Milano conserva il suo *status* di autonomia (con 4.612.627 euro assegnati). I Tric, a cui vanno 15 milioni, sono 18: Stabile dell'Umbria, Teatro di Sardegna, Metastasio di Prato, Fondazione Teatro di Napoli, Stabile del Friuli Venezia Giulia, Stabile d'Abruzzo, Elfo e Franco Parenti di Milano, Teatro della Tosse di Genova, Teatro Due di Parma, Ctb di Brescia, Tpe di Torino, Stabile del Veneto, Stabile di Catania, Marche Teatro, Teatro di Bari, Biondo di Palermo, Eliseo di Roma. **Ilaria Angelone**
Info: spettacolodalvivo.beniculturali.it

L'estate di Teatri Possibili

Tornano, come ogni anno, i seminari estivi promossi da Teatri Possibili. Segnaliamo, tra gli altri, "Pallottole su Broadway" (19-22 luglio, presso il Biogriturismo Vojon a Ponti sul Mincio), con Mariisa Miritello; e "Il Monologo" (14-16 settembre, Teatri Possibili, Milano), con Vanessa Korn.

Info: teatripossibili.it

A Montevaso con Scimmie Nude

28 luglio-4 agosto (L'attore e l'autore - dialoghi); 4-11 agosto (Il monologo); 18-25 agosto (L'improvvisazione creativa): sono queste le tre sezioni in cui è articolata la proposta formativa di Gaddo Bagnoli e Claudia Franceschetti per Scimmie Nude, presso l'Agriturismo Montevaso di Chianni (Pi).

Info: tel. 347.4291360, info@scimmienude.com

Premio Fersen, iscrizioni aperte

Scade il 15 settembre la 14a edizione del Premio Fersen, diretto da Ombretta De Biase. Il materiale per le due sezioni, drammaturgia e regia, va inviato a: Premio Fersen c/o Mirios - via Cesare da Sesto 22 - 20123 Milano. La quota d'iscrizione, per ciascuna sezione, è di 35 euro. Il premio consiste nella lettura scenica del testo e nella proiezione del video degli spettacoli vincitori durante la serata delle premiazioni, che si terrà a novembre, presso il Chiostro del Piccolo Teatro di Milano.

Info: ombrettadebiase.it/premio-fersen.html, omb.deb@libero.it

AAA Cercasi teatro ragazzi

Il Nuovo Teatro San Paolo di Roma sta vagliando proposte di spettacoli per bambini e ragazzi da includere nella stagione 2018-19. Si rivolge alle compagnie che operano a Roma e provincia; i materiali, comprensivi di video, vanno inviati all'indirizzo comunicazione@nuovoteatrosanpaolo.it.

Info: nuovoteatrosanpaolo.it

Bando Belli Corti

Entro il 30 settembre è possibile inviare all'indirizzo bellicorti@nuovoteatrosanpaolo.it la domanda di partecipazione alla terza edizione di Belli Corti, riservato a testi tra le 2.500 e le 3.000 parole, editi o inediti. Novità del 2018 è la sezione monologhi, della lunghezza massima di 1.000 parole (10 minuti). L'iscrizione è gratuita, sono previsti premi in denaro.

Info: bellicorti@nuovoteatrosanpaolo.it

Biennale MArteLive

A pochi mesi dal festival multidisciplinare MArteLive, Procult lancia una nuova *call* per la selezione di giovani artisti emergenti domiciliati su tutto il territorio italiano, nelle 16 discipline previste (tra le altre, danza, teatro, arte circense) e con un'età compresa tra i 18 e i 39 anni. I premi sono in via di definizione.

Info: concorso.martelive.it

Cts di Caserta, la nuova stagione

Piccolo Teatro Cts di Caserta sta selezionando gli spettacoli teatrali da inserire nella prossima stagione 2018-19. Le proposte, adatte a un palco 4x4 metri, vanno inoltrate all'indirizzo angelo.bove@libero.it entro il 30 settembre.

Info: angelo.bove@libero.it

Hanno collaborato:

Ilaria Angelone
Laura Bevione
Francesca Carosso
Filippa Ilardo
Giuseppe Liotta
Chiara Viviani
Giusi Zippo

Dreamreader

E L A N FRANTOIO

XXVII Scuola Internazionale di Performance
ideata e diretta da Firenze Guidi

photo credit: V. Mangani / gretches / T. Torral

WORKSHOP

dal 18 al 30 Agosto

PERFORMANCE

28 - 29 - 30 Agosto
Fuocchio (FI)

info, iscrizione e prenotazioni:

www.elanfrantoio.org

ELAN Frantoio Parco Corsini 50054 Fuocchio (FI)

info@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 (coordinamento), Laura Bevione, Martina Colucci, Arianna Lomolino, Roberto Rizzente, Valeria Brizzi (segreteria) e Teodora Costanza Alberti, Silvia Gandolfo e Greta Visigalli (stagiste).

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Paola Abenavoli, Sandro Avanzo, Sergi Belbel, Roger Bernat, Massimo Bertoldi, Mario Bianchi, Irene Brown, Fabrizio Sebastian Caleffi, Albarosa Camaldo, David Campora, Roberto Canziani, Laura Caretti, Davide Carnevali, Francesca Carosso, Sara Chiappori, Tommaso Chimenti, Guillem Clua, Massimo Dezzani, Ferran Dordal, Renzo Francabandera, David Greig, Filippa Ilardo, Margherita Laera, Alessandra Limetti, Giuseppe Liotta, Fausto Malcovati, Stefania Maraucci, Marco Menini, Giuseppe Montemagno, Emilio Nigro, Veronica Orazi, Michele Pascarella, Carmen Pedullà, Nicola Pianzola, Pier Lorenzo Pisano, Maggie Rose, Ira Rubini, Paolo Ruffini, Laura Santini, Francesca Saturnino, Renata Savo, Francesca Serrazanetti, Fiona Sturgeon-Shea, Francesco Tei, Pino Tierno, Alessandro Toppi, Simone Trecca, Franco Ungaro, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Gherardo Vitali Rosati, Chiara Viviani, Irina Wolf, Carmelo A. Zapparrata, 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 Olona 17, 20123 Milano

oppure

bonifico bancario su Conto Corrente Postale n° 000040692204

IBAN IT662076010160000040692204

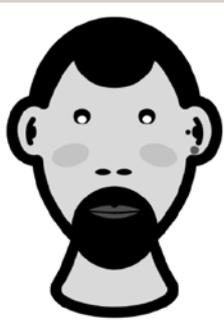
oppure

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.

MASSIMO DEZZANI



Massimo Dezzani, che ha appositamente realizzato per *Hystrio* la copertina e l'immagine di apertura del dossier, è nato a Torino nel 1975. Vive tra Torino e Milano, dove lavora come grafico. Come illustratore collabora con testate e case editrici nazionali. Ha esposto in importanti manifestazioni in Italia e all'estero, tra le ultime in ordine di tempo la triennale del poster di Lahti in Finlandia e la BiCeBè, biennale del poster in Bolivia. È il disegnatore del fumetto *La Tilda*, facebook: La Tilda <http://latildacomics.blogspot.it>

Info: dezzamax@inwind.it, tel. 328.3074929

PUNTI VENDITA

Trova *Hystrio* nella tua città:

Ancona

Librerie Feltrinelli
corso Giuseppe
Garibaldi 35
tel. 071 2073943

Milano

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

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Cappella
Vecchia 3
tel. 081 2405401

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

Bari

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Melo da Bari 119
tel. 080 5207511

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

Libreria
Laterzagorà
via Conte di
Ruvo 14

Teatro Argot Studio
via Natale Del
Grande 27
Tel. 06 5898111

Bologna

Librerie Feltrinelli
piazza
Ravegnana 1
tel. 051 266891

La Feltrinelli Libri
e Musica
piazza Piemonte 1
tel. 02 433541

Padova
Libreria Feltrinelli
via San Francesco 7
tel. 049 8754630

Salerno
La Feltrinelli Libri
e Musica
corso Vittorio
Emanuele 230
tel. 089 225655

Cagliari

Libreria
Mielearo
Teatro Massimo
Viale Trento 9

Librerie Feltrinelli
via U. Foscolo 1/3
tel. 02 86996897

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

Siracusa
Libreria Gabò
corso Matteotti 38
tel. 0931 66255

Ferrara

Libreria lbs
piazza Trento
e Trieste (Palazzo
San Crispino)
tel. 0532 241604

Librerie Feltrinelli
corso XXII Marzo 4
tel. 02 5456476

Libreria
dello Spettacolo
via Terraggio 11
tel. 02 86451730

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Cavour 133
tel. 091 781291

Torino
Libreria Comunardi
via Conte G.
Bogino 2
tel. 011 19785465

Firenze

Libreria lbs
via de' Cerretani
16/R
tel. 055 287339

Libreria Popolare
via Tadino 18
tel. 02 29513268

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

Libreria Puccini
corso Buenos
Aires 42
tel. 02 2047917

Pescara
La Feltrinelli
Librerie
via Trento angolo
via Milano
tel. 085 292389

Librerie Feltrinelli
piazza Castello 19
tel. 011 541627

Todomodò

via dei Fossi 15
tel. 055 2399110

Libreria Verso
corso di Porta
Ticinese 40
tel. 02 8375648

Pisa
Librerie Feltrinelli
corso Italia 50
tel. 050 47072

Luna S'torta
via Belfiore 50
tel. 011 6690577

Genova

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

Libreria del Mondo
Offeso
piazza San
Simpliciano 7
tel. 02 36520797

Ravenna
Librerie Feltrinelli
via Diaz 14
tel. 0544 34535

Trento
Libreria Drake
via Verdi 7A
tel. 0461 233336

Libreria Teatro
della Corte
Piazza Borgo
Pila 42
tel. 010 3011732

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

Reggio Emilia
Libreria del Teatro
via Francesco
Crispi 6
tel. 05 22438865

Udine
Libreria Fiuli
via dei Rizzani 1/3
tel. 04 3221102

Libreria Teatro
della Corte
Piazza Borgo
Pila 42
tel. 010 3011732

Roma
La Feltrinelli Libri
e Musica
largo Torre
Argentina 11
tel. 06 68663001

Vicenza
Galla Libreria
corso Palladio 12
tel. 0444 225200

Art Bonus che spettacolo!

LUNA



Sogno di una notte di mezza estate
di William Shakespeare, regia Luca Ronconi
produzione Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa
Elaborazione grafica da una foto di scena
di Marcello Norberth

**Sostieni il Piccolo con Art Bonus e potrai
recuperare il 65% della tua donazione.**

**Chiamaci allo 02.72.333.265 o scrivici una
email a raccoltafondi@piccoloteatromilano.it**

**Ti aspettiamo per trasformare
la tua donazione in uno spettacolo.**

**Nel tuo Piccolo
puoi fare tanto!**



#piccoloteatro



piccoloteatro.org