# Trimestrale di teatro e spettacolo anno XXXIII 3/2020



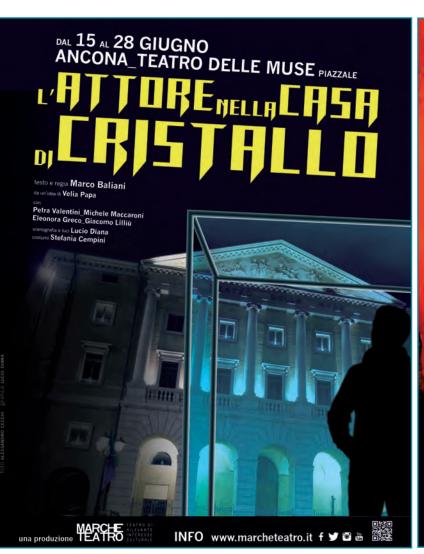
testo BAR STELLA di Tino Caspanello

## DOSSIER: TEATRO DELLE MIGRAZIONI

SPECIALE Franca Valeri

**SPECIALE Teatro e coronavirus** 



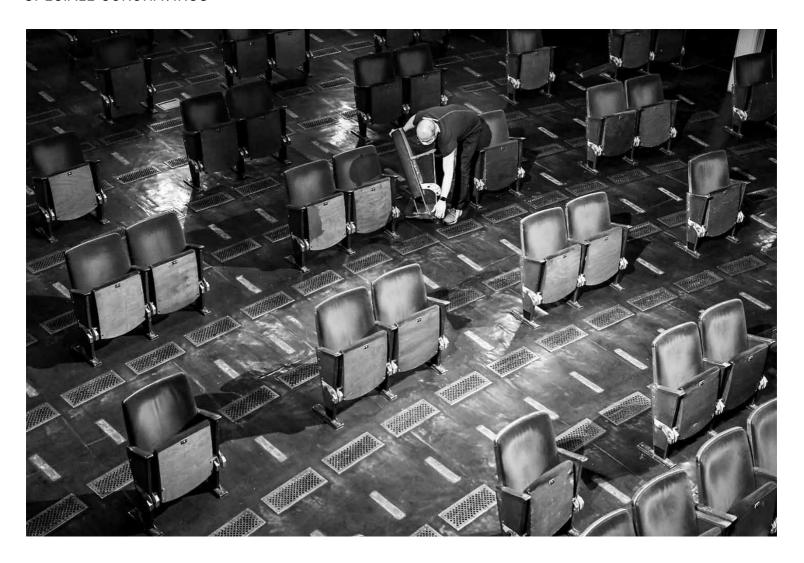






2	speciale coronavirus	Lo stato delle cose, i decreti, i festival e la riapertura dei teatri nel mondo — di Claudia Cannella, Valeria Brizzi, Arianna Lomolino, Sergio Ariotti, Isabella
		Lagattolla, Anna Cremonini, Emiliano Bronzino, Stefano Delfino, Maurizio Sguotti, Rosita Volani, Carlo Mangolini, Antonio Latella, Rosa Scapin, Barbara Boninsegna, Lanfranco Cis, Emanuele Masi, Roberto Corciulo, Daniela Nicolò, Enrico Casagrande, Roberto Naccari, Maurizia Settembri, Fabio Masi, Luca Ricci, Giampiero Giglioni, Manfredi Rutelli, Ernesto Palacio, Velia Papa, Luciano Messi, Giorgio Ferrara, Fabrizio Grifasi, Fabrizio Arcuri, Ruggero Cappuccio, Roberto Andò, Fabio Luisi, Alberto Triola, Dario De Luca, Antonio Calbi, Alfio Scuderi, Jacopo Panizza, Giuseppe Montemagno, Irina Wolf, Davide Carnevali, Fausto Malcovati, Laura Caparrotti e Beatrice Borelli
16	vetrina	Piccolo di Milano e Teatro di Roma: quale futuro? — di Sara Chiappori e llaria Angelone Vent'anni di Anagoor: il teatro e la <i>polis</i> — di Laura Bevione Teatro dei Venti a Modena: l'arte si fa comunità — di Matteo Brighenti Putéca Celidònia e il sogno di una Napoli diversa — di Stefania Maraucci La Bottega degli Apocrifi, i frutti preziosi del deserto — di Alessandro Toppi Sicilia, latitudine Sud: dove si impara a fare rete — di Giuseppe Montemagno La Vicaria, un cantiere aperto all'insubordinazione creativa — di Filippa llardo Alessandro Serra, riflessioni ai margini della pandemia — di Marco Menini
26	speciale Franca Valeri	Franca Valeri, il secolo d'oro della Signorina Snob — a cura di Laura Caparrotti, con interventi di Sandro Avanzo, Andrea Bisicchia, Stefania Bonfadelli, Adriana Asti, Urbano Barberini, Paola Cortellesi, Lella Costa, Serena Dandini, Angela Finocchiaro, Paola Minaccioni, Maria Amelia Monti, Carla Signoris e Pino Strabioli
36	teatromondo	Dalle origini verso il "nuovo butō" — di Marinella Guatterini Scozia, Superfan: un soffio d'aria che scompiglia — di Jacopo Panizza Vienna, racconti da un passato violento per un futuro di pace — di Irina Wolf
42	humour	Foyer 2020 — di Fabrizio Sebastian Caleffi
43	dossier	<b>Teatro delle migrazioni</b> — a cura di Giuseppe Montemagno e Roberto Rizzente, con interventi di Wajdi Mouawad, Maddalena Giovannelli, Giuseppe Liotta, Simona Polvani, Laura Caretti, Ira Rubini, Laura Santini, Jacopo Panizza, Suman Bhuchar, Gabriella Coslovich, Irina Wolf, Maria Chatziemmanouil, Franco Ungaro, Veronica Orazi, José Sanchis Sinisterra, Antonio Attisani, Laura Bevione, Mario Bianchi, Filippa llardo, Laura Caparrotti, Fernanda del Monte, Raúl Uribe, Beatriz J. Rizk, Sandro Avanzo e Lorenzo Conti
84	nati ieri	I protagonisti della giovane scena: Factory Compagnia Transadriatica — di Alessandro Toppi
86	drammaturgia	Tino Caspanello, confini e sconfinamenti — di Filippa llardo
88	testi	Bar Stella — di Tino Caspanello
100	biblioteca	<b>Le novità editoriali</b> — a cura di Ilaria Angelone e Albarosa Camaldo
104	la società teatrale	Tutta l'attualità nel mondo teatrale — a cura di Roberto Rizzente

**Nel prossimo numero:** DOSSIER: Soli in scena/TEATROMONDO: Salisburgo, Vienna e Almada/RITRATTI: Cristina Pezzoli e Tonino Taiuti/le recensioni dai festival, libri e molto altro...



## Tra aritmie, scompensi e ipertensione torna a battere il cuore del teatro

Sono state timide e impacciate, anche se psicologicamente importanti, le prime prove di ripartenza. Si spera nei festival, anche se la vera incognita rimane la stagione 2020-21. Intanto il settore arranca e le incongruenze sono molte. Ci siamo posti alcune domande. di Claudia Cannella

rove tecniche, e forse artistiche, di riapertura. Dal 15 giugno è di nuovo possibile fare spettacolo dal vivo. Alcuni teatri, soprattutto quelli dotati di uno spazio attrezzabile all'aperto, ci hanno provato subito; seguono a ruota i festival "sopravvissuti", ma la grande incognita rimane la stagione 2020-21. Termoscanner, disinfettanti, segnaletica dedicata, mascherine (fino al 30 giugno, pare) e prenotazioni obbligatorie online fanno da corredo a platee rarefatte, con poltroncine spesso inchiodate al suolo per garantire il distanziamento fisico. Installazioni surreali, che all'aperto hanno il fascino di un quadro di Magritte, ma che al

chiuso, nella tradizionale sala teatrale, ridotta grosso modo al 35% della capienza originaria, sono solo luoghi desolati e senza energia. E intanto piovono i monologhi, più o meno blasonati. Come era prevedibile, per evitare assembramenti in scena nel rispetto delle regole sanitarie e risparmiare denaro, ma purtroppo anche creatività, perdendo un'occasione importante. Tutti sembrano sperare solo in un ritorno al "come eravamo", ammesso e non concesso che fosse sano e da rimpiangere sull'onda del "si stava meglio quando si stava peggio".

Tante sono le questioni che rimangono aperte e le domande senza risposta.

#### I festiva

Se la stagione 2020-21 rimane un enorme punto interrogativo, andrà meglio, almeno sulla carta, ai festival. Il loro formato – limitato nel tempo, in spazi non tradizionali e con una maggior libertà di sperimentazione – facilita programmi che lasciano aperta la speranza di vedere anche qualcosa di realmente artistico (si veda l'inchiesta e pag. 6). Certo maggiormente penalizzati rimangono i festival più nazional-popolari, con vaste platee ridotte all'osso e, di conseguenza, con una voce importante di introiti proveniente dallo sbigliettamento fortemente depauperata. Penso, per esempio, al Teatro Greco di Sira-

cusa, all'Arena e al Teatro Romano di Verona, al Festival di Borgio Verezzi.

La maggior parte dei festival che non sono stati cancellati, hanno comunque dovuto rimodulare i loro programmi.

**Prima domanda**. I lavoratori dello spettacolo che erano già sotto contratto e che, a seguito delle modifiche dei palinsesti, si sono ritrovati improvvisamente disoccupati, come saranno tutelati?

#### La stagione 2020-21

Ma cosa succederà una volta finita l'estate? Il Covid-19 sarà morto di morte naturale o arriverà la seconda ondata? Programmare è una mission impossible. Per i teatri sotto i 200 posti, se dovesse permanere il distanziamento fisico, non vale neanche la pena di riaprire. Quasi tutto tace. Solo il Teatro Bellini di Napoli, al momento, ha progettato e resa pubblica una prima parte di stagione. Gli altri lavorano alacremente a diverse ipotesi. Con una pericolosa tendenza a intasare all'inverosimile i cartelloni per recuperare spettacoli annullati e produzioni rimandate. Con la cieca fiducia che il pubblico non veda l'ora di affollare le sale. Ma sarà così o prevarrà la diffidenza e il disagio dopo mesi a distanza? Problema particolarmente serio a Milano per due ragioni che entrano in cortocircuito: perché da una parte è la capitale teatrale d'Italia e luogo più ambito dove approdare con i propri spettacoli, ma dall'altra è il capoluogo della regione più colpita dalla pandemia, con tutto quel che ne consegue.

#### Chi Fus e chi no

La situazione del teatro italiano è sicuramente, in questo momento, di grande fragilità. Tuttavia, lo è di meno per i soggetti finanziati dal Fus. Almeno per due ragioni: 1) i contributi del Fus per il 2020 saranno comunque erogati sulla base del 2019, l'80% senza bisogno di rendicontazione, solo il 20% sulla base dell'attività svolta; 2) a fronte di chiusure e mancati incassi, i soggetti finanziati hanno anche avuto cospicue mancate spese, di cui nessuno parla: personale (artistico e non) non strutturato non utilizzato e quindi non pagato, utenze, affitti... Senza dimenticare gli stipendi dei dipendenti con un contratto su-

bordinato attivo che hanno potuto usufruire della cassa integrazione, quindi di retribuzioni pagate dall'Inps.

A rimetterci le penne, come è stato a più riprese sottolineato, saranno quindi i lavoratori autonomi dello spettacolo, che si sono visti annullare contratti e incarichi: artisti, tecnici, scenografi, costumisti, *light designer*, uffici stampa ecc.

A questi sono da aggiungere altri soggetti non finanziati dal Fus come teatri (di questi forse solo quelli sostenuti da Comuni, Regioni o mecenati privati potrebbero avere qualche *chance* in più), compagnie, scuole, centri di residenza ecc. È vero che nel Decreto Rilancio di maggio è stato stanziato un miliardo per la cultura, di cui 20 milioni a sostegno delle realtà extra Fus, ma davvero è ben poca cosa.

Seconda, terza e quarta domanda. Come ci si potrà prendere cura di questi lavoratori almeno nel breve-medio termine? È fuori luogo ipotizzare, per coloro che avrebbero dovuto lavorare per soggetti finanziati dal Fus, che parte di quell'80% di erogazione (senza rendicontazione) sul 2020, venga loro versata a fronte del mancato lavoro già regolato da contratti andati in fumo? Oppure vincolare una percentuale dell'erogazione dell'80% al recupero in stagione degli spettacoli annullati nei mesi della chiusura per pandemia?

#### Voucher e biglietti donati

Come previsto dall'art. 88 del DI 17 marzo 2020 convertito in Legge 27/20 e successivamente modificato dal DI 19 maggio 2020 n. 34, i possessori di biglietti per gli spettacoli annullati potranno chiedere un rimborso tramite voucher, da utilizzare entro diciotto mesi dalla sua emissione. Bene per i teatri, che così non perderanno gli introiti da biglietti già venduti. Già, però gli spettatori, che li avevano acquistati per uno spettacolo ben preciso, si troveranno a dover sfruttare entro diciotto mesi un voucher per un titolo che magari a loro non interessa. Si chiede quindi un atto di fiducia al pubblico e un implicito atto di rinuncia al guadagno da parte della compagnia che doveva portare in scena lo spettacolo, per il quale era stato originariamente acquistato il biglietto.

Ancora peggio per i biglietti non utilizzati lasciati come donazione spontanea al teatro. Perché in questo caso lo spettatore, oltre a non avere (per scelta, ben inteso) la possibilità di vedere un altro spettacolo, lascia del denaro al teatro, ma non alla compagnia che avrebbe dovuto vedere in scena.

Quinta, sesta e settima domanda. Come realizzare una più equa ripartizione degli introiti da voucher tra il teatro e i soggetti che avrebbero dovuto realizzare lo spettacolo per cui era stato originariamente acquistato quel biglietto? E, nel caso specifico dei biglietti donati, perché non ripartirli fra teatro e compagnie secondo le percentuali stabilite dal contratto originario? Perché non lasciare agli spettatori anche la possibilità di un rimborso in denaro?

#### **L'online**

E infine l'online. Croce e delizia in periodo di pandemia, rifugio e prigione. Qualcuno lo ha usato bene, qualcuno male, qualcuno neanche lo ha usato. Le realtà più piccole e povere si sono mosse per prime, spesso con guizzi di vitalità e creatività. L'abitudine a essere smart (working) ha insegnato loro a far di necessità virtù. E, si sa, la necessità aguzza l'ingegno. Le grandi istituzioni invece si sono mosse con lentezza e nella maggior parte dei casi con proposte che non andavano oltre il ripescaggio di materiali d'archivio; poche le eccezioni: penso per esempio a Ert o al Css di Udine. E poi chissà quanto il pubblico ha realmente gradito questo profluvio di materiali, spesso indecenti. Certo è che, allo scoccare del 15 giugno, lo stillicidio di proposte sul web si è quasi del tutto spento. Ma la grande bouffe di online in pandemia ha lasciato almeno una certezza: sarà bene in futuro investire in prodotti video di alta qualità. Come strumenti di lavoro, di promozione e, perché no, come possibilità di visione da remoto magari con pagamento di un piccolo biglietto, come già avviene all'estero (un esempio su tutti: il National Theatre di Londra). Ma da qui a soppiantare lo spettacolo dal vivo ne corre, con buona pace del "Netflix del teatro" auspicato dal Ministro Franceschini. \*

## Non vogliamo che tutto torni come prima: una partita aperta per il teatro di domani

Il teatro italiano riparte, tra dubbi e incertezze alimentati dalla difficoltà di dialogo tra istituzioni e addetti ai lavori. Sebbene il settore stia godendo di un'attenzione inedita, mancano prospettive di ampio respiro che diano slancio al comparto e tutelino i lavoratori. di Valeria Brizzi e Arianna Lomolino



ello scorso numero di *Hystrio* abbiamo cercato di registrare la primissima reazione del mondo del teatro, e la risposta delle istituzioni, alla pandemia da Covid-19. A tre mesi di distanza non si può dire non si sia fatto molto per il settore, tuttavia è legittimo chiedersi se quanto fatto sia sufficiente. Il **Decreto Rilancio** del 19 maggio 2020 assegna complessivamente al Mibact cinque miliardi di cui quattro destinati al turismo e uno al comparto culturale; una partizione delle risorse che purtroppo non sorprende.

Rispetto al DI precedente, possono dirsi colmate alcune mancanze, prima tra tutte l'ampliamento della platea di beneficiari dell'indennità di 600 euro per i mesi di marzo, aprile e maggio. Si parla di circa 200 mila lavoratori intermittenti, esclusi dal DI di marzo,

con almeno trenta giornate lavorative nel 2019 e reddito fino a 50.000 euro; per i lavoratori occupati e autonomi, le giornate di lavoro richieste per accedere al bonus sono state ridotte a sette, con reddito fino a 35.000 euro; la cassa integrazione è stata prorogata di nove settimane, ma modalità e tempistiche di erogazione hanno suscitato non poco malcontento.

Le realtà beneficiarie del **Fus** riceveranno per il 2020 lo stesso contributo del 2019, di cui verrà erogato un anticipo dell'80%, mentre il restante 20% dipenderà dalle attività svolte in seguito all'emergenza. L'erogazione dei contributi nel 2021 avverrà in deroga alla durata triennale della programmazione sulla base di quanto svolto e rendicontato nel 2020. Per le Fondazioni Lirico-Sinfoniche, la ripartizione 2020-21 verrà calcolata sulla base della

media assegnata per il triennio 2017-19, mentre nel 2022 i criteri verranno adeguati tenendo conto dell'attività svolta a fronte dell'emergenza sanitaria. Sia per quanto riguarda Teatro e spettacolo dal vivo che Fondazioni Lirico-Sinfoniche, nel 2020 il Fus potrà essere utilizzato per integrare il sostegno al reddito dei lavoratori. Riguardo ai canoni di locazione dei teatri che hanno registrato perdite superiori al 50% e con un fatturato fino a 5 milioni, è previsto un credito d'imposta del 60%, come anche per le spese sostenute per la sanificazione (fino a un massimo di 80mila euro), mentre sono previsti contributi fino a 100mila euro, per l'adeguamento degli spazi e l'acquisto di dispositivi e apparecchiature necessari. Oltre all'esonero dai versamenti di saldo e acconto Irap, per imprese e lavoratori autonomi con un volume di ricavi fino a 250

milioni, vengono posticipati al 16 settembre i versamenti di ritenute, contributi e dei premi per l'assicurazione obbligatoria.

Tra le iniziative introdotte dal decreto di maggio è importante l'ampliamento del Fondo Emergenza per Spettacolo, Cinema e Audiovisivo, portato da 130 a 245 milioni di euro, con la previsione di ulteriori 50 milioni nel 2020, mentre ammonta a 210 milioni di euro il Fondo Emergenza Imprese Culturali, destinato al mondo del libro e dell'editoria, a indennità per spettacoli, grandi eventi, fiere, congressi e mostre annullati a causa dell'emergenza. Il Fondo Cultura per investimenti sul patrimonio materiale e immateriale, aperto alla partecipazione di soggetti privati, è invece di 100 milioni di euro per il biennio 2020-21. Rispetto al "Cura Italia" viene introdotto un fondo, la cui dotazione iniziale di 50 milioni deriva dalle procedure di liquidazione dell'Imaie per artisti, interpreti ed esecutori; infine si estende l'Art Bonus a cori, concerti, circhi e spettacolo viaggiante e viene anticipata, entro il 31 ottobre, l'erogazione della quota del 5x1000 Cultura 2019.

#### Un appuntamento mancato

Crediamo che il diffuso utilizzo del web nel periodo di lockdown abbia incoraggiato il ministro Franceschini a investire 10 milioni di euro in una piattaforma digitale a pagamento per la fruizione di spettacoli online, sul modello di Netflix, come da lui stesso ribadito più volte. Le modalità attuative sono ancora da chiarire e lasciano enormi perplessità tra i teatranti italiani; come del resto la scelta del premier Giuseppe Conte, durante la conferenza stampa del 14 maggio, di parlare dei lavoratori dello spettacolo come di coloro «che ci fanno tanto divertire e appassionare». In entrambi i casi, è amaro constatare la distanza tra chi governa e chi fa e freguenta il teatro. Primi a chiudere e ultimi a riaprire, il 15 giugno teatri e cinema hanno avviato nuove programmazioni per l'estate 2020, anche se molte sono le realtà non ancora in condizione di aprire al pubblico. L'allegato 9 del Decreto Rilancio elenca le regole principali: ingressi scaglionati, prenotazioni solo online e con pagamento elettronico, opportune disinfezioni delle aree comuni e dispositivi per l'igienizzazione delle mani, misurazione della temperatura corporea, adeguato distanziamento tra il pubblico, tra gli attori e il pubblico, tra gli attori stessi e infine utilizzo per tutti della mascherina, compresi i lavoratori "dietro le quinte", light e sound designer, tecnici, scenografi, costumisti e maestranze. Il Dpcm dell'11 giugno e le "Linee Guida per la riapertura delle Attività Economiche, Produttive e Ricreative" stabiliscono che la capienza massima per gli spettacoli all'aperto è di mille persone, al chiuso di duecento, con gli opportuni distanziamenti. Questa misura danneggia ed esclude gli spazi più piccoli, infatti molti al momento non sono nelle condizioni di riaprire.

Ogni spazio dovrà tutelare se stesso garantendo al pubblico una fruizione in sicurezza degli spettacoli. E se le direttive risultano comprensibili per gli spettatori, non si può dire altrettanto per gli artisti (se consideriamo la natura del loro lavoro), sia in scena che durante le prove. Il distanziamento interpersonale e, dove non possibile, l'utilizzo della mascherina, sono infatti elementi di difficoltà, che si sommano ai mesi in cui è stato impossibile provare gli spettacoli, arrestando produzioni avviate o in procinto di iniziare. Se tanta è la buona volontà di ripartire e farlo nel rispetto delle regole, troppe sono ancora le incertezze.

Liquidità e regole non sono sufficienti da sole a risollevare un settore che entrava nella crisi causata dal coronavirus già penalizzato dalla mancanza di garanzie e tutele del lavoro. Una crisi economica aggravata dall'assenza di una pianificazione e di una progettualità aderente alle necessità specifiche del comparto. Forse, un unico ministero per due settori tanto ampi e diversificati come il turismo e la cultura non favorisce un processo strutturato di cooperazione tra le parti. Questo si può anche evincere dallo stesso Piano di iniziative per il rilancio Italia 2020-22, messo a punto dalla commissione guidata da Vittorio Colao, che, pur riconoscendo in Turismo, Arte e Cultura, uno dei sei pilastri strategici su cui fondare la ripartenza, non accenna ad alcuna azione riguardante lo spettacolo dal vivo.

#### Confronti necessari

Istituzioni e addetti ai lavori, in questi mesi, hanno faticosamente avviato un dialogo necessario per definire insieme alcuni obiettivi. Ne è esempio l'audizione tenutasi in Senato lo scorso 23 giugno, dove le associazioni di Agis, C.Re.S.Co e Ateatro hanno avuto la possibilità di fare il punto su quali siano gli aspetti essenziali per una ripartenza dinamica del settore: da una diversa

ripartizione delle competenze di Comuni, Regioni e Stato, al disegno di una nuova didattica, fino alla necessità di riflettere sul ruolo pubblico del teatro. È degna di nota anche l'azione inedita svolta da Attrici Attori Uniti: la manifestazione del 30 maggio; l'intervento in occasione della presentazione della stagione estiva della Triennale Milano Teatro; l'incontro, il 24 giugno, in occasione di una delle assemblee settimanali del gruppo, con il sindaco di Milano Beppe Sala e l'Assessore alla Cultura Filippo Del Corno, che si sono pubblicamente impegnati a sostenere le richieste dei lavoratori dello spettacolo. Il 22 giugno, insieme ad altri gruppi del coordinamento nazionale, è stato redatto un nuovo documento che ribadisce la necessità di un intervento immediato per tutelare i lavoratori e le piccole realtà teatrali e una serie di proposte per il futuro. Tra queste, il riconoscimento giuridico delle professioni artistiche e tecniche, la continuità del reddito, la ridefinizione dei criteri di assegnazione del Fus, l'attivazione di un Osservatorio Nazionale del Teatro e l'introduzione delle arti dello spettacolo fra le materie scolastiche. Al concerto di voci si unisce la proposta di Slc Cgil, consegnata a un gruppo di parlamentari il 23 giugno e di cui riportiamo alcune delle richieste più significative, come l'ampliamento del sistema previdenziale che includa anche gli autonomi, il varo di una misura apposita per il lavoro intermittente, l'istituzione di percorsi di formazione professionale.

L'insieme delle proposte guarda all'Europa, basti citare le vicine Francia e Germania. Emmanuel Macron si è rivolto ai lavoratori del mondo della cultura definendoli "fiore all'occhiello" del Paese. Ha prorogato la disoccupazione fino ad agosto 2021, garantito un'indennità di sei mesi e un grande programma di commesse pubbliche per reinventare la fruizione delle stagioni teatrali. Angela Merkel, in un videomessaggio a fine maggio, ha sottolineato l'importanza degli artisti nella vita culturale dei cittadini tedeschi, assicurando uno sgravio degli oneri per i lavoratori autonomi e istituendo un programma di aiuti a sostegno degli interventi messi in atto da ciascun Land. Esempi di cui è opportuno tenere conto, dal momento che è ancora lunga la strada verso il necessario riconoscimento di un ruolo pubblico (sociale ed economico) di un intero comparto. ★

### Ricominciare dai festival la calda estate dello spettacolo dal vivo

Da Ovest a Est, da Nord a Sud, attraversiamo l'Italia dei festival cercando di capire, in forma di piccola inchiesta, come saranno modificati i palinsesti, le date, le proposte artistiche, i budget e la fruizione da parte degli spettatori.

di Sergio Ariotti, Isabella Lagattolla, Anna Cremonini, Emiliano Bronzino, Stefano Delfino, Maurizio Sguotti, Rosita Volani, Carlo Mangolini, Antonio Latella, Rosa Scapin, Barbara Boninsegna, Lanfranco Cis, Emanuele Masi, Roberto Corciulo, Daniela Nicolò, Enrico Casagrande, Roberto Naccari, Maurizia Settembri, Fabio Masi, Luca Ricci, Giampiero Giglioni, Manfredi Rutelli, Ernesto Palacio, Velia Papa, Luciano Messi, Giorgio Ferrara, Fabrizio Grifasi, Fabrizio Arcuri, Ruggero Cappuccio, Roberto Andò, Fabio Luisi, Alberto Triola, Dario De Luca, Antonio Calbi e Alfio Scuderi



- 1. Il vostro festival è stato annullato o rimandato? Se rimandato, sarà diverso dall'edizione originaria (riduzione date, taglio spettacoli, fruizione spettacoli)? Se annullato, quali prospettive future?
- 2. Che tipo di danno economico avete subito? Quali richieste di sostegno alle istituzioni?

#### Sergio Ariotti e Isabella Lagattolla, direttori artistici del Festival delle Colline Torinesi

1. Il Festival delle Colline Torinesi non si svolgerà nelle date previste, dal 4 al 20 giugno. Erano programmati 22 spettacoli con 53 recite e 7 prime nazionali. L'emergenza sanitaria ha costretto a una trasformazione della formula, con l'attenzione a salvaguardare i contenuti artistici. A giugno del 2020 saranno proposte al pubblico due iniziative di festeggiamento delle 25 edizioni: una mostra fotografica in varie librerie della città

- e una serie di incontri sul web con protagonisti e testimoni del festival stesso. Nell'inverno 2020-21 saranno presentati alcuni spettacoli del cartellone in parallelo con la stagione di Teatro Piemonte Europa che, da un biennio, condivide l'organizzazione del festival. Infine, a giugno 2021, avrà regolarmente luogo il festival 25 con le caratteristiche usuali, ovvero in una ventina di giorni di spettacoli ed eventi in vari teatri di Torino e comuni vicini.
- 2. Una corretta stima dei danni economici per la mancata programmazione e per i mancati incassi non è al momento definibile. La concertazione con enti pubblici sostenitori, fondazioni bancarie e partner induce a credere che la trasformazione della formula del festival possa essere considerata positivamente. Tale aspetto, relativo a spalmare gli eventi del festival in un anno, è quello che maggiormente sta a cuore all'Associazione Festival delle Colline Torinesi e a Fondazione Tpe. (testo raccolto da Laura Bevione)

#### Anna Cremonini, direttrice artistica di Torinodanza

1. Torinodanza Festival ci sarà anche nell'autunno 2020, in una forma diversa da quella che era stata prevista. Torinodanza ha chiesto ai propri artisti di usare questa sospensione temporale dovuta al Covid-19 per portare opere particolari, vere e proprie testimonianze di partecipazione, che mantengano vivo, aperto e originale lo spazio del festival su un panorama così mutato. Al momento date e programma non sono completamente definiti, ma lo spirito è quello di sostenere con decisione alcuni artisti italiani per contribuire alla resistenza del sistema e coinvolgere coreografi stranieri amici del festival perché la nostra manifestazione possa mantenere la propria vocazione internazionale. Il virus ha disegnato confini, ma noi vogliamo mantenere aperta la strada del confronto dialettico tra esperienze, visioni, linguaggi. Le istituzioni ci stanno seguendo nell'avventura

di quest'anno e Torinodanza affronta questo tempo di passaggio tra prima e dopo, le limitazioni fisiche, le paure che strisciano nella collettività, valorizzando la passione, senza la quale nulla è possibile in alcun contesto.

2. In questo momento non è ancora possibile fare una valutazione oggettiva del possibile danno economico: ancora non conosciamo se il pubblico a settembre e ottobre sarà ancora ridotto e quindi non possiamo prevedere quali saranno gli effettivi incassi. Il festival è in fase di ridefinizione, e anche l'impegno economico è in fase di elaborazione. (testo raccolto da Laura Bevione)

#### Emiliano Bronzino, direttore artistico di Astiteatro

1. Vista la situazione ci è sembrato inevitabile rimandare a inizio settembre. Il festival non può essere programmato nella sua forma originale, che prevedeva molti spettacoli in teatri chiusi. In attesa dei prossimi Dpcm, immaginiamo di spostare l'attività all'aperto e con un numero ridotto di spettatori, utilizzando musei, parchi, cortili e piazze. Il nostro obiettivo è di aprirci il più possibile alla città, moltiplicando i luoghi e adattando le performance a una fruizione liquida. Rimangono comunque delle criticità. L'attività internazionale è difficile da immaginare con la chiusura delle frontiere. E alcuni percorsi creativi con debutti sono a rischio perché le compagnie non stanno provando. Ci siamo comunque posti come obiettivo di garantire gli artisti e le compagnie coinvolte, cambiando i titoli e adattando gli spettacoli ai nuovi contenitori. 2. La crisi dovuta al Covid-19 sta portando a una risposta coordinata da parte degli operatori, con richieste comuni che mettono a sistema le criticità. Astiteatro aderisce a diversi tavoli tra cui il Coordinamento Festival del Contemporaneo. Al momento la criticità maggiore è l'assenza di un orizzonte temporale e normativo che ci guidi alla riapertura dell'attività. Il danno economico è difficilmente quantificabile, ma il festival ha una struttura leggera con una grossa percentuale del budget a disposizione dell'attività, quindi siamo in grado di reggere meglio di altri un cambio di programma. (testo raccolto da Laura Bevione)

#### Stefano Delfino, direttore artistico del Festival di Borgio Verezzi

1. Non annullato né rimandato, ma confermato, pur tra mille difficoltà, allo scopo di mantenere accesa la fiamma del teatro e dare un

segnale di ripresa dopo il periodo di isolamento. Il programma originario è stato rivoluzionato, anche per adeguare la nuova tipologia di spettacoli ai protocolli di sicurezza, sia per il pubblico in platea che per gli attori e i tecnici sul palcoscenico. Le serate previste sono state ridotte da 27 a 13, tutte in piazza; il numero degli spettacoli da 13 a 11 e le prime nazionali da 11 a 2, che aprono e chiudono il cartellone come una sorta di copertina. Sono Parlami d'amore Mariù di Paolo Logli, con Roçio Munoz Morales e Paolo Conticini, regia di Francesco Bellomo, e Nota stonata di Didier Caron, con Giuseppe Pambieri e Carlo Greco, regia di Moni Ovadia. Altri protagonisti: Roberto Ciufoli, Michela Andreozzi, Michele La Ginestra, Antonio Cornacchione, Gabriele Pignotta, Stefano Masciarelli, Fabrizio Coniglio, Gaia De Laurentiis, Pietro Longhi.

2. Quantificare a priori non è facile. Ma il danno si profila ingente: i posti sono stati notevolmente ridotti (da 480 a circa 100) e quindi caleranno moltissimo gli incassi, che sono il maggiore introito per il festival. A istituzioni (Mibact, Regione Liguria, ecc.) e sponsor sono state inoltrate le consuete domande di contributo, ma sinora le sole risposte positive sono giunte da Fondazione De Mari e Camera di Commercio delle Riviere liguri. (testo raccolto da Claudia Cannella)

#### Maurizio Sguotti, direttore artistico del Festival Terreni Creativi, Albenga

1. Dopo aver letto le prime indiscrezioni sulle decisioni del Comitato Scientifico e del Mibact e in attesa di un protocollo specifico che regolamenti la riapertura degli spazi di spettacolo, stiamo ragionando sulla possibilità di realizzare o meno il nostro festival. Nel caso riuscissimo a organizzarlo, vorremmo mantenere le date di Terreni Creativi nei primi tre giorni di agosto. Naturalmente la manifestazione dovrà subire alcune variazioni rispetto alla sua struttura abituale. Appena saremo in possesso di notizie e regole certe dal Ministero, valuteremo se la nostra ipotesi allo studio sia fattibile, sia per quel che riguarda la logistica che il budget, o se dovremo cancellare l'edizione di quest'anno e rimandare l'appuntamento all'anno prossimo.

2. Il danno economico subito è stato enorme, in quanto si è dovuta sospendere tutta l'attività. In questo modo tutte le entrate di questi mesi di fermo sono state azzerate. A oggi gli unici sostegni che abbiamo ottenuto sono la cassa integrazione in deroga e

la conferma che il contributo della Compagnia di San Paolo ci verrà liquidato nonostante l'annullamento della stagione teatrale, che la fondazione bancaria sostiene. Avremmo bisogno che la Regione Liguria intervenisse in maniera massiccia stanziando ingenti fondi per sostenere il comparto cultura e spettacolo della nostra regione, e naturalmente sarebbe gradito un aiuto da parte del Mibact attraverso i fondi Fus.

(testo raccolto da Laura Bevione)

#### Rosita Volani, direttrice artistica di Da vicino nessuno è normale, Milano

1. Il programma di Da vicino nessuno è normale 2020 era pronto sulla mia scrivania dalla fine di gennaio, quando è stato inviato al Mibact per il bando dedicato ai festival. Nei giorni del "tempo sospeso", mi è apparso sempre più chiaramente quanto il nostro lavoro di "artigiani della cultura" necessiti di un tempo molto lungo di progettazione che, per quanto riguarda me, è di circa sei mesi – e per essere disfatto invece, siano sufficienti non più di due ore. Ecco, nei cinquantasei giorni di clausura ho capito quanto Da vicino nessuno è normale sia profondamente legato alla città, quanto il respiro della nostra città sia il respiro stesso del festival. Per questo è fondamentale essere presenti in questa estate milanese. Fare ora, come si può, con quello che si ha. Ho tagliato e cucito la programmazione, adattando i progetti a questo "nuovo tempo incerto", privilegiando lavori che parlino alle nostre anime di oggi, spettacoli agili ed elastici, che possano plasmarsi alle nuove condizioni di vita, senza perdere nulla in senso e bellezza.

**2.** Abbiamo scelto di andare in scena con il festival, anche se non siamo ancora in grado di quantificare realmente il danno, dipenderà moltissimo dalla risposta tempestiva del-





le istituzioni e dei sostenitori del festival che a oggi (tranne il Mibact) non hanno dato riscontro. (testo raccolto da Claudia Cannella)

### Carlo Mangolini, direttore artistico dell'Estate Teatrale Veronese

1. Alcune delle produzioni shakespeariane previste sono state rimandate al 2021, tranne due che saranno presentate in versione "ridotta" durante il festival e poi riprese in stagione. Il resto del programma segue le tradizionali due linee d'indirizzo. La prima mantiene la centralità di Shakespeare con alcuni progetti originali, per lo più in forma di reading e pensati appositamente per il festival, realizzati coinvolgendo artisti presenti per la prima volta al Teatro Romano, che porteranno in scena riscritture di autori contemporanei o regie di artisti provenienti dalla ricerca teatrale. La seconda si lega ai temi del classico, con una riflessione sulla comunicazione a distanza scaturita dai mesi di lockdown. Abbiamo, inoltre, scelto di sostenere concretamente i lavoratori dello spettacolo attraverso un'azione intitolata P.S.V. Professione Spettacolo Verona, dedicata alle realtà professionali del territorio che saranno inserite nel cartellone. Il festival si svolgerà nel Teatro Romano, che potrà ospitare 327 spettatori, e in altri due luoghi storici della città: il Chiostro di Santa Eufemia (99 spettatori) e Forte Gisella (150 spettatori).

2. Seppur con un budget ridotto di 1/3 rispetto quello originale, l'Amministrazione Comunale ha deciso comunque di investire sul festival. Stiamo continuando a lavorare per mantenere i tradizionali sostegni da parte dei privati, nella speranza che la Regione Veneto e il Mibact riconoscano il grande sforzo fatto e diano segnali concreti di sostegno al progetto del festival.

(testo raccolto da Giuseppe Liotta)

#### Antonio Latella, direttore della Biennale Teatro, Venezia

1. Il festival che sono stato chiamato a dirigere arriva al quarto atto, e quindi al mio ultimo mandato. Un anno, questo, che era stato programmato fin dall'inizio, quando dividemmo le programmazioni con una finalità ben chiara che prevedesse un progetto culturale quadriennale. Stiamo lottando per non perdere il senso del progetto, nel 2020 interamente dedicato agli artisti e alle compagnie italiane, e soprattutto il suo valore contenutistico. Fin dall'inizio la scelta è stata fatta sugli artisti e non sugli spettacoli: questo ci ha permesso di restare uniti e di capire come evolvere un processo creativo partito in un modo collettivo. Rinunciare all'estetica a favore del contenuto ci sembra un atto di forza che ci aiuta a rimanere coesi, nonostante la poca chiarezza dovuta al coronavirus e alla difficoltà legislative nel tracciare una linea guida. Quindi, nonostante le date siano state spostate in autunno e siano stati diminuiti i giorni di programmazione, i contenuti artistici restano forti.

2. La Biennale ha confermato il budget iniziale, ma certo andremo incontro, come tutti, a una diminuzione degli introiti da sbigliettamento a causa della riduzione dei posti per via del distanziamento sociale. È il momento di un atto di coraggio, che vada oltre i bilanci economici perché, se ci fermassimo a questi, ci sarebbe una paralisi generale che affosserebbe definitivamente la cultura, e soprattuto lo spettacolo dal vivo in tutte le sue forme. (testo raccolto da Claudia Cannella)

#### Rosa Scapin, direttrice di Operaestate Festival Veneto, Bassano del Grappa

1. Operaestate Festival Veneto si farà e non sarà molto diverso da come era stato progettato. Le nuove regole anti Covid-19 ci hanno spinto a rimandare al prossimo anno i festeggiamenti per il 40° del Festival, che cade proprio quest'anno. Priorità è garantire sicurezza e responsabilità verso il pubblico e tutti i lavoratori. 50 gli appuntamenti e i progetti confermati nei molti spazi all'aperto, a Bassano e in tutte le città partner. I nostri uffici non si sono mai fermati. In questo tempo abbiamo indagato, a fianco degli artisti, nuove modalità di relazione con il pubblico, approfondendo con successo le possibilità offerte dal digitale: forti di ciò, l'edizione 2020 si connetterà sia con il pubblico in presenza sia con quello online, soprattutto in occasione del suo progetto più internazionale, B.Motion Danza. Operatori e artisti provenienti da tutto il mondo parteciperanno così a meeting e workshop online. Anche le performance si alterneranno tra live e streaming, mantenendo così il legame con la comunità internazionale. 2. Essendo sostenuti dal Fus, abbiamo avuto la conferma del consueto contributo. Anche la nostra Regione ha confermato il suo apporto, insieme ai nostri sostenitori privati più vicini. Programmando il Festival in estate non abbiamo avuto cancellazioni o consistenti danni economici. Nel periodo di lockdown si sono fermate tutte le altre progettualità in presenza (residenze, progetti europei e di formazione, Dance Well), ma le abbiamo quasi tutte riprogrammate in modalità virtuale. (testo raccolto da Renata Savo)

(testo faccolto da Nellata Savo)

#### Barbara Boninsegna, direttrice artistica di Drodesera Festival

1. Lo sciogliersi per Covid-19 dei parametri precedenti è stata spinta ulteriore per dedicarci ancora di più al rapporto umano e personale con artisti e lavoratori; per prenderci il tempo di riflettere su qualità e condizioni del nostro ambito e per uscire dall'overout-put del festival estivo portando avanti il "fuori-formato" immaginato inizialmente per la nuova edizione del Festival XL. In questo periodo abbiamo ascoltato le esigenze e le necessità degli artisti che collaborano con Centrale Fies e simultaneamente lavorato all'interno di tavoli collettivi che presentassero istanze condivise per fare fronte ai prossimi mesi. L'edizione 2020 non sarà all'insegna dell'emergenza ma della cura, e parlerà anche della complessità di Centrale Fies, che da vent'anni non è solo festival ma luogo di ospitalità, produzione, progettazione, educazione aperto tutto l'anno. Il club notturno curato da Alma Söderberg si trasformerà in un dialogo serrato con un'artista. Con la curatrice Claudia D'Alonzo ci dedicheremo a una riflessione attiva sulla presenza e assenza del corpo nelle arti digitali e nella realtà. Con Simone Frangi e la mentor Krystel Khoury sonderemo le nuove frontiere della performance art afferente le arti visive. Con Denis Isaia ripenseremo alla parte espositiva e con Filippo Andreatta a una programmazione all'insegna delle arti performative della cura e dell'attenzione estrema per artisti e pubblici ai quali chiederemo a loro volta di prendersi cura di ciò che li circonderà.

**2.** La perdita economica sarà di circa 70mila euro. (testo raccolto da Laura Bevione)

#### Lanfranco Cis, direttore artistico di Oriente Occidente Dance Festival, Rovereto

- 1. Non abbiamo rinunciato né abbiamo modificato le date. Oriente Occidente rimane programmato, come di consueto, per i primi di settembre, quest'anno dal 3 al 12. Mesi di intenso lavoro ci hanno permesso di rivedere il programma, di adattarlo al periodo e di non arrenderci, anche per rispondere a un'esigenza di ripartenza sia sociale che economica, garantendo allo stesso tempo adeguata sicurezza per il pubblico, per gli artisti, per lo staff. Avremo più performance all'aperto, pubblico contingentato nei teatri, doppie recite degli spettacoli per permettere a più persone di partecipare in sicurezza, nuove soluzioni artistiche nate grazie al dialogo continuo con le artiste e gli artisti durante i mesi di lockdown. Siamo pronti.
- 2. Risulta chiaro che quest'anno arriveranno meno incassi dalla vendita dei biglietti a causa del contingentamento del pubblico. Stiamo inoltre pensando a policy di biglietteria agevolanti per gli spettatori in questo momento economicamente fragile. Un'altra contrazione economica potrebbe arrivare dagli sponsor privati che in questo momento di difficoltà sono costretti a ridurre il loro sostegno ad attività come la nostra. D'altro canto però ci sembra che l'atteggiamento delle istituzioni - Ministero e Provincia autonoma di Trento in primis – sia collaborativo nel tenere conto della situazione e garantendo rendicontazioni che sostengano completamente le realtà che proseguono la loro attività. (testo raccolto da Michele Pascarella)

#### Emanuele Masi, direttore artistico di Bolzano Danza

1. Bolzano Danza, che si svolgerà con date quasi invariate dal 15 al 31 luglio, è condensato in un unico ambizioso e iperbolico progetto dal titolo "Eden": una serie di centinaia di aperture del grande sipario del Teatro Comunale per un solo spettatore alla volta. Abbiamo commissionato a Carolyn Carlson, Michele Di Stefano e Rachid Ouramdane tre diversi soli, della durata di pochi minuti, pensati appositamente per una dimensione di 1 a 1, in una reciproca osservazione, un riappropriarsi della relazione tra spettatore e danzatore. Il programma originale del festival inve-

ce è stato cancellato: non avrebbe avuto senso mantenere un cartellone fatto a brandelli, una macedonia di spettacoli rimasti senza drammaturgia e legati dal solo fatto di essere possibili, anziché necessari.

2. Siamo un'impresa culturale e il nostro profitto non è economico, ma risiede nella capacità di rispondere alle necessità delle nostre comunità. E questo è il motivo per cui abbiamo ideato un'edizione dal forte significato simbolico: un vero investimento (questo sì economico) per riannodare i fili interrotti tra la città e il suo teatro, tra il pubblico e la danza. In termini finanziari abbiamo riassestato il bilancio, considerato il venir meno degli incassi e una contrazione di risorse private da parte di alcuni partner provati dal lockdown. Ma il progetto "Eden" ha convinto i nostri soci, in primis Regione e Comune, che hanno confermato gli stanziamenti previsti. (testo raccolto da Claudia Cannella)

#### Roberto Corciulo,

#### presidente di Mittelfest, Cividale del Friuli

- 1. L'edizione 2020 di Mittelfest, che ha come tema "Empatia", slitta da luglio al 5-13 settembre, uno spostamento inevitabile per consentirci la preparazione di un programma ancora una volta prestigioso. Sarà anche il primo, fra i grandi festival che si tengono in Friuli Venezia Giulia, a svolgersi interamente con il pubblico in presenza in spazi chiusi e naturalmente Covid free. Da sempre proiettato in una visione europea che intende mantenere come identitaria, Mittelfest quest'anno inserirà nel suo programma per l'80% artisti italiani e per il 20% artisti stranieri. Lo riteniamo necessario e doveroso: i lavoratori dello spettacolo sono tra quelli che più duramente stanno pagando le consequenze del drammatico lockdown. La strutturazione del programma vede meno eventi ma più repliche di quelli proposti, così da offrire maggiori possibilità di partecipazione al pubblico.
- 2. Mittelfest 2020 rappresenta una sfida impegnativa che intendiamo affrontare per contribuire a ritrovare finalmente una "normalità" anche sul fronte dello spettacolo dal vivo e nonostante il budget veda un taglio significativo delle entrate dalle partnership con i privati e dagli incassi per la diminuzione dei posti vendibili secondo le prescrizioni in vigore. Per tale sfida, determinante è stata la conferma del sostegno pubblico, in particolare del Comune di Cividale, della Regione Friuli Venezia Giulia e del Mibact.

#### Daniela Nicolò, Enrico Casagrande e Roberto Naccari della direzione di Santarcangelo dei Teatri

- 1. Il Festival di Santarcangelo nel suo cinquantesimo andrà in scena ugualmente. Data l'impossibilità di realizzare il programma come era stato disegnato, il Festival è stato trasformato in un progetto di 12 mesi, diviso in 3 atti. Il primo, dal 15 al 19 di luglio prossimi, presenterà creazioni con formati e contenuti inediti, soprattutto all'aperto; alla fruizione dal vivo, contingentata, verranno combinate soluzioni in streaming per assistere in differita agli appuntamenti e accedere a contenuti aggiuntivi. Il Festival diventerà un grande atto performativo, in cui cittadini, performer, tecnici, operatori diventeranno attori di un unico film post-apocalittico. Il II atto nell'inverno 20-21 ospiterà nel teatro Il Lavatoio nuove creazioni per la maggior parte di registe e coreografe italiane emergenti. Nel III atto, a luglio 2021, il Festival recupererà la propria dimensione internazionale.
- 2. Il Festival avrà una modalità inusitata ed è difficile quantificare il danno economico da Covid-19. Stiamo ristrutturando il budget sulla base di un quadro profondamente modificato: non potremo contare su molti







degli sponsor privati, su buona parte delle entrate da botteghino e sui contributi degli istituti culturali stranieri. Inoltre saranno azzerate le entrate da attività collaterali (CentroFestival, DopoFestival, mercatino, ecc.). Stiamo oggi operando su un bilancio di 796mila euro con una riduzione di circa 270mila euro (pre-Covid era di 1.068.000 euro). Alle istituzioni chiediamo il mantenimento dei livelli di finanziamento e il congelamento dei parametri valutativi. (testo raccolto da Nicola Arrigoni)

#### Maurizia Settembri, direttrice artistica di Fabbrica Europa, Firenze

1. Abbiamo rinviato il Festival dalla tradizionale collocazione di maggio-giugno al periodo 29 agosto-8 ottobre. Il cartellone sarà totalmente modificato, lo stiamo ancora definendo nei suoi dettagli. Rimoduleremo il programma sulle necessità di un'edizione che sarà in gran parte all'aperto, nei prati del Parco delle Cascine, la zona di Firenze dove si trova la nostra sede, il Parc (Performing Arts Research Center), che comunque ospiterà nei suoi spazi alcuni appuntamenti. Siamo rimasti colpiti dall'incredibile affluenza di gente sui prati delle Cascine appena le persone hanno avuto la possibilità di uscire di casa. In ogni caso, non avremmo avuto – quest'anno – la disponibilità della Stazione Leopolda (sede tradizionale di Fabbrica Europa, ndr): speriamo di tornarci, almeno per i grandi eventi, dal 2021. In questi mesi, in cui siamo stati fermi, abbiamo avuto tempo di riflettere sul nostro festival, di ripensare al passato: abbiamo anche digitalizzato quello che avevamo delle vecchie edizioni di Fabbrica Europa.

2. Facendo un calcolo veloce, abbiamo perso circa 200mila euro: sarebbero di più, ma bisogna considerare il fatto che il personale è stato messo in Fis (Fondo Integrazione Sala-

riale), e quindi il costo stipendi è sceso moltissimo. Ovviamente il danno principale è stato la mancanza di entrate. Non abbiamo fatto ancora nessuna richiesta specifica di aiuto e di sostegno economici: speriamo solo che i finanziamenti che riceviamo rimangano uguali. (testo raccolto da Francesco Tei)

#### Fabio Masi, direttore di Inequilibrio, Castiglioncello

1. Questo è un anno di cambiamenti. Già l'edizione normale (23 giugno-8 luglio) non era prevista negli spazi consueti del Castello Pasquini di Castiglioncello, ma nel borgo medievale di Rosignano Marittimo. La pandemia ci ha costretti ad annullare il periodo e a rivedere il pensiero stesso che sta alla base di Inequilibrio. L'evoluzione del contagio e i continui aggiornamenti sulla sicurezza ci hanno imposto continui cambiamenti. Alla fine Inequilibrio si terrà dal 3 al 13 settembre a Rosignano Marittimo con modalità, circa la sicurezza, ancora da capire. Tuttavia una Parte Prima si terrà dal 2 all'8 luglio nell'anfiteatro all'aperto del Castello Pasquini.

2. I danni economici sono dovuti ai mancati incassi degli spettacoli annullati. Il danno altrettanto grave è il lavoro mancato per gli artisti e i tecnici che sarebbero stati impegnati nelle attività. Allo stato attuale, la richiesta più importante da fare riguarda la chiarezza dei protocolli di sicurezza, oltre a modalità di rendicontazione delle attività più snelle, meno legate ai parametri algoritmici che attualmente sono alla base dei finanziamenti. Ma, su questo, la pandemia ha aperto una finestra di discussione e di revisione che speriamo possa continuare nel prossimo futuro. (testo raccolto da Marco Menini)

#### Luca Ricci, direttore artistico di Kilowatt Festival, Sansepolcro

1. Kilowatt Festival 2020 si fa, nelle date previste, 20-26 luglio, solo con due giorni in meno rispetto al solito, ma già previsti perché dovuti a un precedente taglio del finanziamento comunale. Sono saltati circa 14 spettacoli dei 52 previsti, per queste ragioni: 7 spettacoli da Paesi con i quali non sono chiare le regole di spostamento; 5 spettacoli che gli artisti hanno preferito cancellare perché non hanno avuto la possibilità di provare; 2 spettacoli cancellati dagli artisti perché non potevano rispettare sulla scena le regole di distanziamento. Relativamente alle modali-

tà di fruizione, il festival si terrà solo in spazi all'aperto, ciascuno dei quali ha una capienza ridotta (da 60 a 120 spettatori, a seconda dello spazio), ma sarà allestito un maxi-schermo nella piazza di Sansepolcro dove si potranno vedere in diretta gli spettacoli per i quali non si troverà posto dal vivo, salvaguardando così, almeno in parte, l'idea di festival come evento fatto anche di incontri, commenti dopo gli spettacoli e momenti conviviali.

2. Ci preoccupa molto un ulteriore taglio del finanziamento comunale. Ci preoccupa l'assenza di alcuni sponsor storici. Per fortuna esiste la Regione Toscana, che ci è stata molto vicina in ogni passaggio di questa situazione. Sul finanziamento pressoché a fondo perduto dato dal Ministero siamo scettici: va indiscriminatamente a chi in questa situazione non fa nulla e non a chi ha cercato di fare del proprio meglio per reagire alle difficoltà. (testo raccolto da Marco Menini)

#### Giampiero Giglioni e Manfredi Rutelli, registi del Teatro Povero di Monticchiello

1. Il nostro festival, ovvero il nostro spettacolo annuale, l'autodramma, ci sarà. Stiamo progettando però una formula inedita, adatta alle nuove indicazioni e che dovrà confrontarsi con gli inevitabili cambi di rotta avvenuti in corsa: il lockdown ci ha colto mentre le assemblee erano già a buon punto con l'elaborazione della drammaturgia. Abbiamo dovuto cambiare strada, stiamo riprogettando e riscrivendo. Inevitabilmente è saltata anche la consueta "filiera produttiva", per cui dovremo sperimentare sul piano degli spazi scenici, del rapporto con il pubblico, del numero di attori coinvolti nelle sequenze narrative. Ci sarà anche una riduzione delle repliche e uno spostamento in avanti dell'inizio delle rappresentazioni. Prevediamo di iniziare il 1º agosto e andare avanti per circa quindici giorni.

2. Le nostre attività sono incentrate nei settori culturale, turistico e sociale, tutti i settori sono stati colpiti a causa della situazione di emergenza creata dalla pandemia. Le uniche attività che non si sono arrestate sono state quelle nell'ambito dei servizi sociali, che però abbiamo prestato a titolo gratuito. Stimiamo una perdita generale del 70% del fatturato. Per quanto riguarda gli ammortizzatori sociali, abbiamo utilizzato la cassa integrazione per i dipendenti e abbiamo attivato tutte le richieste possibili di finanziamento. (testo raccolto da Marco Menini)

#### Ernesto Palacio, sovrintendente del Rossini Opera Festival, Pesaro

1. Il Festival 2020 si fa e nelle date previste. Il programma originale è stato cambiato, e delle tre nuove produzioni se ne farà solo una, La cambiale di matrimonio, co-prodotta con la Royal Opera House di Muscate (Oman), dove sarà messa in scena nel gennaio 2021. L'opera si terrà al Teatro Rossini, che per l'occasione avrà l'orchestra in platea e il pubblico nei palchi. Useremo Piazza del Popolo, la piazza centrale di Pesaro, per due recite del Viaggio a Reims con ex-allievi dell'Accademia Rossiniana "Alberto Zedda" e per sei concerti con artisti importanti: Juan Diego Flórez, Jessica Pratt, Nicola Alaimo, Karine Deshayes, Olga Peretyatko e il trio di buffi Alfonso Antoniozzi, Paolo Bordogna e Alessandro Corbelli. Il tutto per un totale di 13 spettacoli al posto dei 22 inizialmente programmati, ma si aggiungeranno 4 piccoli concerti al mattino al Museo Nazionale Rossini.

2. Evidentemente il nostro pubblico, al 70% straniero, quest'anno non l'avremo, e le restrizioni nelle capienze ci permetteranno di incassare solo un 10% dei risultati di biglietteria previsti. Speriamo di avere il sostegno da parte del Ministero, della Regione, del Comune, degli sponsor per poter programmare prima della fine dell'anno un'altra produzione operistica e l'Accademia Rossiniana, per poi a febbraio, in occasione del "Non compleanno" di Rossini, poter fare altre attività.

(testo raccolto da Pierfrancesco Giannangeli)

#### Velia Papa, direttrice di Inteatro, Polverigi

1. L'edizione 2020 del Festival Inteatro è stata annullata. Il programma era composto, per la maggior parte, da compagnie internazionali sulla cui prospettiva di ingresso in Italia non ci sono certezze di alcun genere, perché dobbiamo fare i conti anche con le restrizioni dettate da altri Paesi. Inoltre le caratteristiche logistiche del festival, a Polverigi, rendono impossibile il rispetto del distanziamento sociale, considerando le dimensioni ridotte degli spazi utilizzati. Appena le condizioni lo permetteranno, riprenderemo a ospitare le prove e il lavoro progettuale degli artisti in residenza, presso Villa Nappi. Abbiamo comunque deciso di ospitare gli spettacoli previsti al Festival nel corso della stagione 2021.

2. Dal 2014 il festival e le residenze a Villa Nappi sono parte del lavoro di Marche Teatro, che ha subito danni ingenti, anche se il calcolo è ancora *in progress* perché, al momento, non possiamo prevedere con certezza quando si potrà tornare a lavorare nella configurazione pre-epidemica. Il Mibact ha confermato un finanziamento 2020 pari a quello percepito nel 2019 e ha promesso di considerare il 2021 un anno di assestamento. Misure che ci confortano e che ci permetteranno di uscire da questa crisi. Non sappiamo ancora con precisione se gli enti locali saranno in grado di fare lo stesso, ma siamo comunque preoccupati dall'azzeramento degli incassi e dalla probabile forte flessione degli altri incassi privati, che, nel nostro caso, sono abbastanza rilevanti.

(testo raccolto da Laura Bevione)

#### Luciano Messi,

#### sovrintendente di Macerata Opera Festival

1. L'Associazione Arena Sferisterio ha deciso di rimodulare il Macerata Opera Festival 2020 per garantirne lo svolgimento compatibilmente con le normative previste. Il periodo è rimasto lo stesso, 18 luglio-9 agosto, i titoli operistici sono scesi da tre a due (Tosca, nuova produzione, è posticipata al 2022) di cui il primo, Don Giovanni, in forma scenica con la regia di Davide Livermore e la direzione di Francesco Lanzillotta, e il secondo, Il trovatore, in forma di concerto diretto da Vincenzo Milletarì. Questi titoli operistici, com'è tradizione, sono affiancati da altri spettacoli e attività che completano il programma del festival. La scelta di Don Giovanni deriva da alcuni fattori determinanti: la necessità di un organico strumentale e vocale meno numeroso; l'allestimento in questo caso non una nuova produzione, benché non ancora presentata nella versione ripensata appositamente per lo Sferisterio, elemento che rischiava di comportare ritardi nella realizzazione e conseguenti problemi economici. Quindi uno spettacolo rimodulabile secondo le attuali esigenze e con un ampio margine di innovazione tecnologica che permetta di presentare un progetto registico attuale

2. Al momento il danno economico è di circa 1,3 milioni di euro (su 3,9 totali) dovuto in gran parte alla riduzione dei posti vendibili e alla contrazione delle sponsorizzazioni e delle erogazioni liberali. Queste sono le voci principali delle entrate per il Macerata Opera Festival che costituiscono in genere il 55% delle entrate.

(testo raccolto da Pierfrancesco Giannangeli)

#### Giorgio Ferrara, direttore del Festival dei Due Mondi, Spoleto

1. A causa delle limitazioni imposte dall'emergenza Covid-19, non potremo mettere in scena il programma già annunciato a marzo, ma abbiamo individuato nuove date e spettacoli che potranno garantire la sicurezza di tutti, oltre che, naturalmente, la qualità artistica. La 63a edizione del Festival dei Due Mondi (20-30 agosto) si comporrà di 8 serate in Piazza Duomo e al Teatro Romano, con artisti italiani di rilievo internazionale. Pier Luigi Pizzi curerà la regia dell'opera inaugurale e saranno con noi, tra gli altri artisti, Emma Dante, Monica Bellucci, Beatrice Rana, Silvia Colasanti, Isabella Ferrari, Luca Zingaretti, Roberto Capucci e Riccardo Muti alla direzione del concerto fi-

2. Il Ministero ha confermato i contributi previsti. Per quanto riguarda il contributo Fus, il Decreto Rilancio ha previsto l'anticipazione dell'80% del contributo, mentre per il restante 20% si attende una circolare sulle modalità di erogazione. Minori entrate si registreranno invece sui ricavi da vendita dei biglietti (a causa delle misure di sicurezza previste per il distanziamento sociale i posti si riducono sensibilmente: per gli spettacoli in Piazza Duomo sono previsti 400 posti anziché 1.500, al Teatro Romano 300 anziché 1.300). Minori entrate si prevedono sulle sponsorizzazioni e sui contributi da enti e da privati a causa della crisi economica e delle difficoltà che stanno incontrando le aziende in questo periodo. Complessivamente sono stimate minori entrate per circa 1,5 milioni di euro.

(testo raccolto da Giuseppe Liotta)







#### Fabrizio Grifasi, direttore di Romaeuropa

- 1. Abbiamo rimodulato il programma del Ref20, pensato prima della crisi, in dialogo con gli artisti. Mantenuti saldi i nostri impegni produttivi abbiamo ragionato biennalmente per assicurare a chi non potrà essere presente al 2020 un posto nel 2021. Il nuovo programma si svolgerà presumibilmente dal 16 settembre al 18 novembre, anticipando le date di apertura. Saremo presenti nei teatri della città ma anche all'aperto mentre il Mattatoio sarà la nostra "agorà". Parte del programma sarà online con streaming e proposte pensate ad hoc dagli artisti. Centrali le nuove proposte italiane ma con uno sforzo per mantenere una significativa presenza internazionale.
- 2. Poiché le capienze delle sale saranno ridotte presumibilmente di 2/3, si stima una perdita di circa 30mila posti oltre al contingentamento per le installazioni e nella sezione kids+family che nel 2019 ha accolto circa 10mila presenze. Inoltre, abbiamo deciso una politica di riduzione dei prezzi per favorire la ripartenza in un momento di generali difficoltà economiche. Immaginando di andare incontro a delle importanti perdite di biglietteria e dei relativi ricavi, a cui si aggiungono le mancate co-realizzazioni e il calo delle

entrate da privati, ipotizziamo una perdita di almeno 800mila euro. Alle istituzioni chiediamo almeno la conferma integrale dei contributi del 2019 e un aiuto per gestire quella parte dei mancati ricavi che non riusciremo a compensare con le riduzioni di costi. (testo raccolto da Lucia Medri)

#### Fabrizio Arcuri,

#### direttore artistico di Short Theatre, Roma

- 1. Short Theatre potrà per fortuna svolgersi come da programma nella prima metà di settembre. Stiamo lavorando alla sua riprogettazione alla luce della mutata situazione, cercando di sfruttarla come opportunità per approfondire linee curatoriali che già attraversavano il festival. Abbiamo dialogato con le compagnie coinvolte, senza forzarne le direzioni di lavoro, per mantenere lo stesso impianto del festival, riducendone però la dimensione e l'impatto complessivo e approfondendo il lavoro di reinvenzione dei formati.
- 2. Siamo ancora in attesa di conferma dei contributi da parte di alcuni enti pubblici, ma auspichiamo che non vi saranno tagli, il che comporterebbe un enorme danno, soprattutto a fronte dei costi non preventivati relativi all'adeguamento alle nuove norme di sicurezza. Un sostegno che di certo verrà a mancare sarà quello delle entrate da biglietteria, sia a causa della riduzione delle capienze e del programma, sia per la volontà di mantenere basso il costo del biglietto per agevolare l'accessibilità del pubblico. Cerchiamo di ottenere dalle istituzioni soprattutto l'ascolto nell'accogliere le necessarie rimodulazioni del programma, anche nell'ottica di far considerare le imprese culturali di più per il loro intero processo produttivo, che precede di molto l'evento in sé. Insieme anche ad altre imprese culturali, abbiamo richiesto alle istituzioni di sospendere, rimandandola al 2021, la valutazione sul raggiungimento degli obiettivi di qualità indicizzata e artistica.

(testo raccolto da Renata Savo)

#### Ruggero Cappuccio, direttore del Napoli Teatro Festival Italia

1. La 13a edizione del Napoli Teatro Festival Italia non ha subito alcuna variazione, 130 eventi per un mese di programmazione. Il nostro grande sforzo è stato quello di mantenere il programma che avevamo progettato prima del Covid-19. Non lavoreremo in teatri

al chiuso. Allestiremo gli spettacoli nei 3 cortili di Palazzo Reale, come è nostra consuetudine da anni, e poi in 2 set della Reggia di Capodimonte. Abbiamo voluto offrire al pubblico la maggiore forma di garanzia possibile: il distanziamento sociale previsto dalle misure sanitarie all'aperto, ma allo stesso tempo il maggior numero di spettatori possibile.

2. Nessun danno economico. A settembre slittano le date degli spettacoli internazionali, ma con grandi sforzi siamo riusciti a conservare tutto. Motivo della nostra battaglia è stato quello di scongiurare danni economici per un festival che arriva a coinvolgere fino a 1.300 lavoratori. E poi rinunciare al festival significava agevolare il processo di immobilismo di un settore che già di per sé è sofferente. Quindi, nel momento in cui si sono aperte le possibilità, seppur problematiche, di attivare un'importante manifestazione come questa, era un dovere doppio quello di realizzarla. (testo raccolto da Giusi Zippo)

#### Roberto Andò,

#### direttore di Pompeii Theatrum Mundi

- 1. Il Festival Pompeii Theatrum Mundi è stato purtroppo annullato venendo meno le condizioni che potevano assicurarne la perfetta riuscita. Dei 4 spettacoli in cartellone potevamo garantire il debutto di soli 2, essendo gli altri 2 spettacoli stranieri che non potevano viaggiare a causa del Covid-19, quindi di fatto il programma si era impoverito. Sostenere i costi di allestimento era uno sforzo vano, se si aggiunge che la promozione non sarebbe partita tempestivamente, essendo arrivata tardi la comunicazione, e solo una settimana fa si è inaugurata di fatto la riapertura del sito archeologico (4 giugno, ndr). Appuntamento al prossimo anno, con una grande edizione. Sarà mantenuto un profilo internazionale, ma si andrà al di là della semplice riproposizione del teatro classico. Il Teatro Grande del Parco Archeologico di Pompei è sicuramente il luogo giusto per allestire tutta quella drammaturgia del Novecento che in qualche modo è ispirata dal classico.
- 2. Il danno economico è legato al mancato incasso. Gli spettacoli non erano ancora contrattualizzati. Ma il danno più grande è stato interrompere il rapporto col pubblico. Ancora non sappiamo come reagirà alla ripresa, ragione per cui abbiamo deciso come teatro di creare una fiducia graduale con il recupero di 5 spettacoli in stagione allo Stabile,

con la rassegna Scena Aperta. Una manifestazione che servirà da cuscinetto, all'aperto, per darci poi appuntamento in autunno a teatro. (testo raccolto da Giusi Zippo)

#### Fabio Luisi e Alberto Triola, direttore musicale e direttore artistico del Festival della Valle d'Itria, Martina Franca

1. Il Festival della Valle d'Itria si farà nel periodo previsto, dal 14 luglio al 2 agosto, ma abbiamo dovuto rivedere la programmazione alla luce delle nuove norme di sicurezza lasciando però intatta la vocazione di un festival – che peraltro si è sempre svolto perlopiù all'aperto – noto per la rarità e ricercatezza delle sue proposte. Questa volta il protagonista assoluto sarà Richard Strauss con due opere, Arianna a Nasso, diretta dallo stesso Luisi in una forma semi-scenica appositamente concepita dal regista Walter Pagliaro, e Il borghese gentiluomo, diretta da Michele Spotti in una forma monologante creata ad hoc da Stefano Massini per la mise en espace di Davide Gasparro. Entrambi gli spettacoli prevedono un ridotto ensemble di una trentina di esecutori dell'Orchestra del Petruzzelli di Bari. Intorno al mito di Arianna poi un nutrito calendario di recital e concerti per ripensare questo 46° festival come occasione di sfida da raccogliere e vincere. 2. Inevitabile sarà il danno economico dovuto alla ridotta possibilità di accogliere spettatori. Altro dato rilevante la minore facilità di investimento di sponsor privati, da sempre importanti per un festival come il Valle d'Itria. (testo raccolto da Nicola Viesti)

#### Dario De Luca, condirettore di Primavera dei Teatri, Castrovillari

1. Anche nel periodo più triste e di chiusura totale di tutte le attività in Italia, abbiamo sempre sperato di poter recuperare l'edizione 2020. A oggi stiamo immaginando il festival nella seconda settimana di ottobre (verosimilmente 7-11), in quella che sarà, per la seconda volta nella sua storia ventennale, una "fioritura tardiva". Purtroppo questa edizione avrà una durata inferiore al solito, ma siamo riusciti a recuperare alcuni dei debutti che avremmo avuto in maggio. Stiamo ripensando gli spazi e i formati di alcune creazioni. Soprattutto vogliamo che il festival torni a essere una festa, collettiva ed entusiasmante, che tuteli le biodiversità artistiche, ma che contenga il germe di ciò che domani accadrà. Un festival divertito e divertente senza essere impoverito di contenuti, che possa sintetizzarsi insomma in quel felice ossimoro che è serio ludere.

2. Per quanto riguarda il festival, spero si possa contare su un finanziamento simile a quello ricevuto almeno nella scorsa triennalità. I nostri partner istituzionali restano i medesimi (Mibact, Regione Calabria, Ente Parco del Pollino, Comune di Castrovillari) e speriamo di ripristinare tutti i rapporti di lavoro con le maestranze del festival e con i nostri fornitori. (testo raccolto da Paola Abenavoli)

#### Antonio Calbi, sovrintendente dell'Inda, Siracusa

1. La stagione 2020 è stata spostata al 2021 e, dopo un confronto con il Cda, abbiamo deciso di tenere comunque il Teatro Greco aperto. La sua inattività sarebbe stata una ferita troppo profonda soprattutto per Siracusa. Abbiamo costruito un programma di appuntamenti che non compete con le grandi produzioni ma ne è, per così dire, complementare. 7 titoli, per 8 repliche, tutte create apposta per il Teatro Greco. Quattro sono i criteri che ci hanno quidato nella scelta dei 5 appuntamenti centrali: interpreti che non avessero mai recitato prima al Teatro Greco; di talento e in grado di affrontare la vastità e la potenza del Teatro Greco e che fossero popolari; che realizzassero reading o spettacoli su soggetti della cultura classica ma riscritti da autori del Novecento o contemporanei; che dialogassero con la musica. Al Teatro Greco entreranno un decimo dei potenziali spettatori, solo 480, che abbiamo deciso di posizionare sull'immenso palcoscenico, mentre una parte dell'orchestra e tutta la cavea sarà a disposizione degli artisti.

2. I danni sono enormi per Inda e per il territorio. Meno maestranze e meno artisti coinvolti, spettacoli di formato diverso, meno spettatori, meno incassi a beneficio di tutti, meno turisti per Ortigia. Abbiamo avuto la riconferma del nostro partner storico, Erg, ma abbiamo conquistato nuovi partner, Fondazione Banco di Sicilia, Fondazione Nobis, Siae. Confidiamo nell'aumento tanto del contributo statale tanto di quello regionale, affinché sia premiato il nostro sforzo e i bilanci messi in sicurezza. (testo raccolto da Claudia Cannella)

#### Alfio Scuderi, direttore delle Orestiadi di Gibellina

**1.** Le Orestiadi di Gibellina confermano la loro presenza culturale sul territorio sicilia-

no con una 39a edizione un po' diversa dalle altre, che inizia con solo una settimana di ritardo rispetto alla normale calendarizzazione (dal 17 luglio all'8 agosto). Restano integri il progetto e l'identità della manifestazione: delle 5 settimane di programmazione, si scenderà però a 4, il numero totale degli spettacoli sarà 10, rispetto ai 14 degli anni precedenti. Sarà un festival molto siciliano che racconterà la cultura di questa terra. La maggior parte dei progetti ospitati sono stati proprio pensati per Gibellina e nascono a Gibellina: si tratta di produzioni originali dedicate al cinema, a Leonardo Sciascia, alla tradizione orale, alle storie dell'isola. Ritorna il progetto under 35 #cittàlaboratorio, con 4 anteprime di giovani artisti siciliani. E, per finire, ritorna il teatro al Cretto di Burri che torna a essere un "luogo" imprescindibile per il nostro festival.

2. Non conosciamo ancora l'ammontare esatto dei finanziamenti del Mibact e della Regione Sicilia perché con i nuovi parametri post Covid-19 non verranno rispettate le regole precedenti. Tuttavia, dovendo mettere in atto il distanziamento tra i posti a sedere, si avrà una riduzione degli incassi da biglietteria. Solitamente al Baglio di Stefano si arriva a 500 spettatori, ne avremo 200 al massimo. Al Cretto abbiamo avuto fino a 1.300 spettatori, ne avremo non più di 400. (testo raccolto da Filippa Ilardo)

In apertura, Golconda, di René Magritte; a pagina 7, Sergio Ariotti e Isabella Lagattolla (foto: Andrea Macchia); a pagina 8, Antonio Latella; a pagina 9, Emanuele Masi ed Enrico Casagrande e Daniela Nicolò; a pagina 10, Velia Papa (foto: Giorgio Pergolini); a pagina 11, Giorgio Ferrara; nella pagina precedente, Fabrizio Grifasi (foto: Fabrizio lozzo) e Ruggero Cappuccio (foto: Cerzosimo); in questa pagina, Antonio Calbi.





## Dalla Cina agli States: otto variazioni sulla riapertura dei teatri

Nel mondo iniziano a esserci timidi segnali di ritorno all'attività dal vivo, ma comuni denominatori rimangono una grande prudenza e una serie di regole da rispettare. Molti festival sono stati cancellati e il sostegno statale al settore è spesso insufficiente.

di Jacopo Panizza, Giuseppe Montemagno, Irina Wolf, Davide Carnevali, Fausto Malcovati, Laura Caparrotti e Beatrice Borelli

#### **Gran Bretagna**

Nessun teatro ha ripreso l'attività, al momento; persino il Regent's Park Open Air Theatre, interamente all'aperto, ha posticipato la stagione estiva al 2021. La quasi totalità di riaperture previste dal 1º luglio non avverrà: National Theatre e West End hanno già rimandato la stagione a inizio settembre, mentre la maggioranza di associazioni pianifica il ritorno per fine 2020-inizio 2021. Sono stati annullati i festival di Edimburgo, di Brighton e il Camden Fringe, mentre il Gateshead International Festival si svolgerà interamente online. Il Nuffield Southampton Theatre è la prima organizzazione ad aver dichiarato il fallimento e altri seguiranno, se il governo non inietterà presto fondi pubblici d'emergenza. L'Arts Council of England sta attualmente evadendo le richieste d'aiuto da erogare dal fondo di 160 milioni di sterline stanziato in marzo, ma non è detto che tutti coloro che hanno fatto domanda abbiano i requisiti per riceverlo. Ancora in alto mare le discussioni sulle tecniche di riapertura (si prevedono molto teatro immersivo ed esperienze con pochi spettatori) e su come mantenere il distanziamento sociale dietro le quinte. *Jacopo Panizza* 

#### Francia

Ça ira. I teatri francesi sono stati autorizzati a riaprire le porte nel periodo che va dal 2 al 22 giugno, a seconda dell'ubicazione sulla mappa del contagio: a Parigi, in zona verde, apertura il 15. Ma di spettacoli, in realtà, neanche l'ombra. Tutti i festival, da Rock en Seine alle Francofolies di La Rochelle, da Orange ad Aix-en-Provence, e naturalmente Avignon – che si svolgerà interamente in streaming secondo la poetica formula "Un rêve d'Avignon" – sono stati rinviati al 2021.

In piccoli gruppi e con tutte le precauzioni sanitarie, nella capitale si annuncia la ripresa alla Colline con *Littoral* di Mouawad il 7 luglio, all'Opéra il 22 settembre con un gala di pas de deux, nei teatri privati il 24 settembre con *Plaidories*, un monologo con Richard Berry al Théâtre Libre. Ma la programmazione effettiva riprenderà presumibilmente nel tardo autunno, mentre il governo conferma le misure di sostegno ai lavoratori dello spettacolo fino ad agosto 2021 e auspica la possibilità di "reinventare" la cultura. *Ça ira*. Forse. *Giuseppe Montemagno* 

#### Germania

Circa il 10% dei teatri ha riaperto. Possono essere occupati soltanto il 20% dei posti. In alcuni teatri c'è obbligo di mascherine, altri richiedono di compilare un modulo per essere rintracciati in caso di infezione. Tutti impon-

gono il distanziamento sociale. A causa del divieto nazionale di svolgere grandi eventi fino al 31 agosto, sono stati annullati tutti i festival, compresi i Berliner Theatertreffen, la Ruhrtriennale, l'Impulse Theater Festival e i Theaterformen. La maggior parte di questi offrono una versione online. Il governo ha stanziato un pacchetto di aiuti di un miliardo di euro, del quale 250 milioni sono stati destinati per realizzare sistemi di vendita online dei biglietti, per modernizzare i sistemi di ventilazione e per adattare l'ingresso e la sistemazione in sala del pubblico; 450 milioni, invece, sono stati dati a luoghi e progetti culturali di piccole dimensioni e medie, che sono la maggior parte finanziate da realtà private. Fino a 150 milioni, poi, saranno disponibili per promuovere offerte di intrattenimento alternative, comprese quelle digitali. Irina Wolf

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

#### Austria

A partire dal 29 maggio, hanno aperto sei teatri, ciascuno da duecento posti ma, in realtà, soltanto la metà delle poltrone possono essere occupate. In alcuni teatri c'è obbligo di mascherine, altri forniscono disinfettante e altri ancora richiedono la compilazione di un modulo per garantire il rintracciamento in caso di infezione. Tutti i teatri, comunque, costringono al distanziamento sociale. La maggior parte dei festival sono stati cancellati. ImPulsTanz è stato rimandato al 2021. Le Wiener Festwochen sono state divise in due parti: la prima in autunno, la seconda a maggio-giugno 2021. È sopravvissuto solo il Festival di Salisburgo, benché in versione ridotta, dal 1º al 30 agosto. È stato predisposto un fondo di 2 miliardi di euro destinato alle piccole compagnie e agli indipendenti, che viene gestito dalla Camera di Commercio austriaca. Chi non possiede i requisiti necessari, potrà avvalersi del fondo assicurativo sociale degli artisti, in cui sono stati versati 5 milioni di euro. È prevista infine la riduzione temporanea dell'Iva al 5% fino alla fine del 2020 per tutto il settore culturale. Irina Wolf (traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

#### Spagna

In Spagna i teatri possono aprire con 1/3 o 1/2 dell'occupancy, a seconda della fase in cui si trova la regione di appartenenza,

con distanziamento sociale. Il primo a riaprire è stato, il 29 maggio, il Guiniguada di Las Palmas, alle Canarie. Nella seconda metà di giugno hanno fatto seguito l'Arriaga di Bilbao, i Teatros del Canal e il Teatro Real a Madrid; a Barcellona, la Sala Beckett è l'unica a riprendere l'attività, a luglio. La maggior parte dei festival è annullata, con l'eccezione del Grec di Barcelona e dei due di Teatro Clásico di Almagro e di Mérida, che rimodellano la programmazione. Il Ministero prevede uno stanziamento di 29,4 milioni di euro per aiuti straordinari diretti agli artisti; tuttavia le condizioni per accedere sono state giudicate di difficile compimento e i criteri sono in fase di revisione. Ogni autonomia ha inoltre in serbo misure a livello regionale. Tra le grandi città, Barcellona investirà 4 milioni di euro a sostegno del settore culturale e Madrid 375.000 euro per permettere ai teatri di rispettare le misure sanitarie, oltre ad anticipare il 30% dei caché degli spettacoli rinviati. Davide Carnevali

#### Russia

La Russia s'è desta, dell'elmo di Putin s'è cinta la testa. Nei teatri moscoviti, quasi a sorpresa, dal 9 giugno il Ministero della Cultura della Federazione Russa ha dato via libera alle prove dei nuovi spettacoli. Evviva? Mica tanto. Per cominciare, quasi tutti i teatri avevano anticipato le ferie ai propri dipendenti, quindi difficile farli rientrare. E ancora non sono chiare le modalità di riapertura: quanti posti vendibili, quale distanza tra gli interpreti e tra gli spettatori, in che modo disinfettare gli spazi. Poi il disastro finanziario resta colossale: i teatri sovvenzionati dallo Stato hanno sì ricevuto la normale indennità, a differenza dei teatri privati che non hanno ricevuto nulla, ma devono fare i conti con affitti esorbitanti e con un budget fisso di stipendi che parzialmente veniva coperto dagli incassi. Inoltre molti teatri hanno una compagnia stabile, quindi non licenziabile e non coperta da cassa integrazione. Tutti i festival estivi sono stati annullati, l'apertura delle sale è prevista non prima di ottobre. Fausto Malcovati

#### Stati Uniti

Nello Stato di New York i teatri sono chiusi, Broadway non riaprirà almeno fino a settembre e il Metropolitan Opera ha fissato la riapertura per il 31 dicembre 2020. In altri Stati alcuni teatri sono aperti, mentre altri hanno annunciato che riapriranno non prima della primavera del 2021 (il Guthrie Theater, importante teatro di Minneapolis, e il Denver Center for the Performing Arts). La maggior parte dei festival teatrali sono stati cancellati. Nel frattempo i sindacati del teatro hanno diramato le loro regole per la riapertura, fra cui: numero minimo di casi nella regione dove si trova il teatro, distanza e test agli addetti e al pubblico. Gli Stati e le città hanno emesso aiuti per le piccole imprese, in cui sono inclusi i teatri, mentre i lavoratori indipendenti possono accedere alla disoccupazione. Varie fondazioni che sostengono l'arte (come la Mellon Foundation) hanno stanziato fondi per gli artisti che si trovano in situazioni di emergenza e hanno raddoppiato il loro budget annuale destinato all'arte e agli artisti. Laura Caparrotti

#### Cina

Secondo le linee guida del 12 maggio emesse dal Ministero della Cultura e del Turismo, i teatri in luoghi considerati a basso rischio di contagio possono offrire piccoli spettacoli, se ottengono il permesso del governo. Vige l'obbligo di prenotazione, mascherine, sanificazione e distanziamento; i posti sono limitati al 30% della capienza totale. All'inizio di giugno, a Pechino le compagnie sono tornate in sala prove. Tuttavia, ora la capitale ritarda i piani per riaprire, a causa di nuovi casi di Covid-19. C'è la richiesta di fondi statali per salvare le arti dello spettacolo perché i rischi di fallimento sono numerosi. Pare che il governo abbia elaborato, per piccole compagnie indipendenti, piani di sussidi e prestiti, che variano a seconda delle amministrazioni locali. Secondo le statistiche della Chinese Performers Association, più di 3 milioni di biglietti sono stati rimborsati in tutto il Paese. È difficile garantire lo stipendio ai dipendenti, e ad aprile sono iniziate riduzioni salariali e licenziamenti. Zhu Kening, presidente della Cpa, ha suggerito di aumentare il sostegno a progetti privati rapidamente realizzabili e ritiene che la ripresa del mercato possa avvenire nel terzo trimestre di quest'anno. Probabilmente i progetti internazionali non saranno possibili prima di ottobre. Beatrice Borelli

## Il punto di svolta del Piccolo Teatro, ora si sceglie tra passato e futuro

Il primo teatro nazionale ha bisogno di una nuova direzione. La bomba è scoppiata ai primi di giugno grazie a una lettera pubblica dei lavoratori del Teatro, ma era solo questione di tempo. E ora, accanto al totonomi, ci si interroga a fondo sul futuro. di Sara Chiappori



entre andiamo in stampa, Sergio Escobar ha rassegnato a sorpresa le dimissioni. A partire dal 31 luglio, ovvero con due mesi di anticipo sulla naturale scadenza del suo sesto e ultimo mandato. Un nuovo colpo di scena in una vicenda che si sta facendo sempre più complicata. Inutile dirlo, la repentina decisione di Escobar, che pure fino a ora si era dichiarato disponibile addirittura per una proroga che consentisse tempi ragionevoli all'identificazione del successore e al passaggio di consegne, impone un'accelerazione. A rivista stampata, la partita probabilmente sarà chiusa. La posta in gioco non è cosa da poco. In palio c'è il futuro del Piccolo, vale a dire il primo e più importante teatro pubblico italiano. Un'occasione preziosa che non andrebbe sprecata, ma al contrario colta al volo, come auspicava anche Hystrio nella proposta-appello pubblicata qualche settimana fa sui social. Perché

qui non si tratta solo di trovare un nome, seguendo vecchie regole e schemi esausti, ma di ripensare radicalmente l'assetto del Piccolo alla luce di un sistema messo in ginocchio dall'emergenza Covid-19, ma in profonda crisi da molto prima.

Ma facciamo un passo indietro ripercorrendo le tappa dell'intricata vicenda. Sergio Escobar, direttore dal 1998, è in scadenza il prossimo settembre. Arriva alla fine del suo sesto mandato da pensionato, quindi a costo zero per il teatro, fattore non secondario in tempi difficili, ma molto pericoloso, avendo abituato i bilanci del Piccolo a "risparmiare" sullo stipendio del direttore (circa 200mila euro all'anno). La Legge Madia sulla Pubblica Amministrazione consente ai dirigenti di restare in carica dopo la pensione, ma solo per un anno. Per Escobar, settant'anni a novembre, si è fatta una deroga, grazie a un parere dell'ufficio legislativo del Ministero, rilasciato nel 2016 in occasione dell'ultima riconferma. Trasferendo alcune deleghe ai dirigenti, Escobar poteva restare. Un'eventuale nuovo mandato ne avrebbe fatto il direttore con il record di durata in carica della storia del Piccolo (più di Paolo Grassi) e di tutti i teatri pubblici italiani. Una forzatura che, fino a poche settimane fa, non sembrava così implausibile. Pur essendo Escobar in scadenza a settembre, l'argomento non era mai stato portato sul tavolo del Consiglio di Amministrazione, che pure sarebbe l'organo competente, generando il sospetto che si volesse arrivare in punta di piedi a ridosso della data per poi giustificare il mantenimento dello status quo.

Un silenzio che ha dato fuoco alle polveri di un disagio nemmeno troppo latente tra i lavoratori del teatro, ma mai finora esplicitato. Disagio peraltro condiviso anche all'esterno, se non altro dagli spettatori più accorti. Che il Piccolo sia in affanno è noto da tempo. I numeri al botteghino sono ancora da guinness (23mila abbonati), a scricchiolare è l'identità artistica di un teatro che, nelle ultime stagioni, è parso un po' orfano. Alla morte di Ronconi, nel 2015, Escobar ha chiamato come consulente artistico Stefano Massini. Abile mossa, nel momento del grande splendore della Lehman Trilogy.

Qualcosa però non ha funzionato. Massini è diventato una star (anche televisiva), ma per il Piccolo è stato più un'immagine che una presenza incisiva. Il risultato sono i palinsesti generalisti delle ultime stagioni. Per quanto la macchina produttiva del Piccolo si sia messa a servizio di Emma Dante, Antonio Latella, Federico Tiezzi, Declan Donnellan, Thomas Ostermeier, il respiro della visione si è fatto sempre più corto, per molti non all'altezza europea di un teatro che pure vanta la definizione di Teatro d'Europa. Il problema non è Escobar, di cui vanno riconosciuti i meriti (conti in ordine, bilanci trasparenti e il riconoscimento dell'Autonomia che svincola il Piccolo dai parametri che costringono gli altri Stabili pubblici, oltre all'aver pilotato con destrezza il difficile passaggio dall'era Strehler all'era Ronconi), il problema semmai è la sua longevità alla guida del teatro, penalizzato dell'evidente stanchezza di questi ultimi anni.

#### Il diritto a una nuova guida

Di fronte al silenzio del Cda (a cui siedono un presidente, Salvatore Carrubba, e un membro nominati dal Comune, due dalla Regione, uno dal Mibact e uno dalla Camera di Commercio), i lavoratori hanno preso posizione, e il 6 giugno sono usciti con una durissima lettera alle istituzioni. «In questo periodo di grande difficoltà per tutti, noi lavoratori del Piccolo Teatro guardiamo con preoccupazione al futuro della nostra amatissima istituzione a cui da anni manca una identità artistica che sia all'altezza della sua storia e del suo prestigio, nazionale e internazionale», hanno scritto, rivendicando «il diritto a una nuova guida, in grado di progettare la ripartenza». Non proprio la prise de l'Odéon, ma comunque una posizione netta e difficilmente equivocabile, votata dalla quasi unanimità dell'assemblea, sufficiente a smuovere acque che si erano fatte un po' stagnanti. Il Cda si è affrettato a esprimere solidarietà e stima a Escobar, e con altrettanta rapidità ha inserito il tema della futura direzione all'ordine del giorno della riunione convocata qualche giorno dopo. Anche Escobar ha reagito, scrivendo una lettera al sindaco, in cui ribadiva la volontà di non andare oltre la scadenza del mandato. Che sia corso ai ripari in virtù della tempesta scatenata dai lavoratori o che fosse davvero la sua intenzione, a questo punto poco importa. Il Cda del 9 giugno ha sancito la fine dell'era Escobar al Piccolo. Giusto una proroga fino al 30 novembre, vanificata però dalle dimissioni anticipate, che rendono urgente la nuova nomina, mentre la politica ci mette del suo orchestrando equilibri di potere tra Ministero, Comune e Regione (che finora sono parsi un po' distratti sulla questione). Scommettere sui nomi è fin troppo facile (Filippo Fonsatti, Umberto Angelini, Antonio Calbi, Carmelo Rifici, Antonio Latella, Claudio Longhi, persino Rosanna Purchia), soprattutto distrae dal fuoco del problema, ovvero una riflessione seria e responsabile sul futuro del Piccolo, che dovrebbe essere l'eccellenza teatrale di questo Paese. Non è più tempo del demiurgo che detta legge, sovrapponendo la sua personalità a quella dell'istituzione che guida, come, seppure in modo molto diverso, hanno fatto Strehler e Ronconi. Questa che si apre per il Piccolo è la fase 3, l'auspicio è che sia nel segno della rivoluzione e non della restaurazione. \*

In apertura, Sergio Escobar in platea al Piccolo Teatro Strehler.

#### Teatro di Roma, una ricetta dagli ingredienti indigesti

Un gran pasticcio, quello del Teatro di Roma, emerso tra aprile e maggio, in piena emergenza Covid. Un pasticcio che rivela l'ennesimo fattore di debolezza del "sistema" teatrale italiano.

Mettiamo in ordine i fatti principali. La nuova *governance* del Teatro di Roma, dopo Calbi, viene annunciata nel febbraio 2019. Dopo un bando, il Cda sceglie Giorgio Barberio Corsetti come direttore generale e Francesca Corona come consulente per il Teatro India. Il direttore artistico generale, da statuto e in coerenza con quanto prevede il Dm 27.7.2017, art. 12, detiene la responsabilità legale, amministrativa e artistica del teatro. Il suo progetto artistico e la gestione del budget, richiedono l'approvazione del Cda, organismo di controllo, nominato dai soci (Regione, Comune e privati, se ve ne sono), i cui membri non sono (e non possono essere per legge) retribuiti. A un anno di distanza dalla nomina, a febbraio 2019, Barberio Corsetti consegna le deleghe amministrative nelle mani del presidente del Cda (Emanuele Bevilacqua) e il Cda, nel giro di una settimana, nomina consulente artistico lo stesso Barberio Corsetti (1 marzo), rinnova il contratto di Francesca Corona, approvandone i relativi compensi, e decade dal suo ruolo (8 marzo).

Inevitabile porsi una serie di domande: poteva, Barberio Corsetti, rimettere la funzione cardine del suo incarico senza dimettersi *in toto*? Poteva essere riconfermato solo per quella artistica senza passare da un nuovo bando? Chi prende ora le decisioni riguardanti la gestione ordinaria e straordinaria del teatro? Chi ne detiene la responsabilità civile e penale? Chi gestisce, valuta e controlla l'operato delle diverse funzioni organizzative? Il Presidente del Cda, a cui spetterebbe solo il ruolo di controllo e che al momento è ufficialmente decaduto? Chi assegnerà le deleghe rimesse da Corsetti e con quale procedura? E chi sarà disponibile a prendersi gli oneri (molti) della gestione amministrativa e finaziaria le cui scelte artistiche sono in capo ad altri? Quanto costerà tutto questo?

Fatto salvo il valore innovativo della proposta di Corsetti e Corona, evidenziato anche in una lettera resa pubblica il 10 giugno e sottoscritta da oltre 200 artisti, e senza entrare nel merito delle motivazioni delle scelte dei diversi attori in campo, questa situazione ha messo in evidenza un fattore di fragilità del sistema che lascia due importanti questioni aperte: quella delle procedure, la cui trasparenza deve essere garantita da norme ineludibili, e quella della *governance* che richiede, all'apice delle strutture teatrali, manager culturali dalle competenze professionali altamente specializzate non sempre facili da trovare in una persona sola. Questioni aperte che richiedono risposte chiare e un nuovo approccio da parte del sistema. **Ilaria Angelone** 

### Vent'anni di Anagoor, il teatro e la *polis*

A due decenni dalla scoperta della vocazione, nata sui banchi del liceo, la compagnia di Castelfranco pensa al futuro, tra azioni di radicamento sul territorio, collaborazioni che si rafforzano e nuovi progetti multimediali per fissare l'effimero teatrale.

di Laura Bevione

nagoor è un progetto nato e dedicato principalmente alla città di Castelfranco Veneto, inizialmente cresciuto all'interno di un laboratorio teatrale scolastico»: la città natale e l'insigne artista che ne è il simbolo, Giorgione, sono le metaforiche ma salde radici di una compagnia che in questo 2020 compie i suoi primi vent'anni. Nel 1993, al Liceo classico Giorgione, una professoressa di greco e latino, Patrizia Vercesi, organizza un laboratorio teatrale ed è la scoperta di una vocazione che, sette anni dopo, conduce Simone Derai a fondare, insieme a Paola Dallan, Anagoor. Inizia così un percorso che porta la compagnia a ricevere segnalazioni e premi - fino al Leone d'argento alla Biennale di Venezia nel 2018 – e, soprattutto, a sviluppare un originale linguaggio, frutto della felice contaminazione di letteratura e sguardo critico sulla realtà, di pittura e fotografia, di canto a cappella e musica elettronica. Un progetto artistico articolato che, ricordano Simone Derai e Marco Menegoni, "anime storiche" della compagnia, «negli anni si è sviluppato attorno a un gruppo di persone che si sono riconosciute e lo hanno nutrito fino a farlo approdare a un'esperienza internazionale. Ma in realtà questa strada è costellata di numerosi riassetti, frutto anche di delusioni e molte difficoltà».

Il desiderio di essere proficuamente presenti sul proprio territorio spinge la compagnia a lottare «per conseguire un sostegno pubblico che non si è mai consolidato, ma che anzi è venuto a sparire completamente costringendoci ad abbandonare l'esperienza del festival estivo organizzato strenuamente per più di un decennio». Dal 2003 e fino al 2011, infatti, Anagoor organizzò ogni estate a Castelfranco e dintorni una rassegna che voleva essere una porta aperta alla scena cosiddetta contemporanea, così che compagnie quali Teatrino Clandestino, Fanny & Alexander, Motus, ebbero un palcoscenico anche in un'area che si contraddistingueva per la propria impermeabilità al nuovo. Ma non c'è stato solo il festival: «la decisione di fondare un'esperienza collettiva in provincia, lontano dagli epicentri culturali maggiori, ha determinato il primo grande passo, trovare una "casa"». Ecco, allora, che dal 2008, Anagoor gestisce uno spazio a Castelminio di Resana. La **Conigliera** sorge in mezzo alla campagna, è un ex allevamento cunicolo che il gruppo ha restaurato e trasformato in sala teatrale, luogo per le prove e per i laboratori destinati agli abitanti della zona. Uno spazio autogestito e sostanzialmente autofinanziato, che «è tuttora il nostro atelier creativo e costituisce l'alveo e la culla di ogni nostra creazione da oltre dodici anni». E la Conigliera sarà anche lo spazio in cui, a fine estate, avrà luogo una serie di eventi, culminanti in una festa, per coronare il ventennale di Anagoor, «augurandoci di poter superare questo tempo che ci separa».

Un evento gioioso eppure inevitabilmente

volatile ed ecco, allora, parallelo, il tentativo

«di mettere in salvo la memoria provocando cambiamenti di stato: dal teatro al cinema, dal teatro al libro, dal teatro al disco». Giunti al ventesimo anno di un percorso composito e a tratti accidentato, nasce, infatti, il desiderio di «aggiungere un'orma, lasciare una traccia fisica», concentrando gli sforzi su progetti materiali. Il primo è Mephistopheles: «si tratta di una forma ibrida tra cinema e concerto live di musica elettronica eseguito da Mauro Martinuz. Debutterà al Napoli Teatro Festival Italia, per poi passare a Dro, a Operaestate e al Kunstfest di Weimar». Intanto, Simone e Patrizia Vercesi sono impegnati nella revisione delle bozze di Una festa tra noi e i morti. Sull'Orestea di Eschilo, «che conterrà il testo della nostra Orestea accompagnato da una profonda analisi sulla traduzione». Il libro uscirà da Cronopio nei prossimi mesi, quando sarà disponibile anche «un doppio vinile che raccoglierà nel primo disco una collezione di musiche composte negli anni da Mauro Martinuz per le creazioni teatrali di Anagoor, e nel secondo la registrazione della performance del II libro dell'Eneide da Virgilio Brucia». Progetti che testimoniano pure delle importanti sinergie nutrite da Anagoor in questo ventennio, in primo luogo con Centrale Fies e poi con varie realtà italiane e internazionali, pur mantenendo sempre le fondamentali «indipendenza e autonomia nella creazione». ★



### Teatro dei Venti a Modena, l'arte si fa comunità e guarda lontano

Nata nel 2005, la compagnia cammina da sempre su più strade, dalla produzione artistica, all'azione sociale, all'organizzazione di Trasparenze Festival, cercando nuovi spazi d'azione, d'ispirazione e di fertile confronto con l'esperienza umana.

di Matteo Brighenti

I teatro come slancio condiviso per scatenare incontri. Nella compagnia Teatro dei Venti di Modena l'esperienza è sempre insieme. Diversi, ma uniti. «Siamo aperti alla contaminazione - afferma Stefano Tè, regista e direttore artistico – l'originario Vico dei Venti della mia Napoli è attraversato da correnti contrarie che, una volta mischiate, creano un'energia enorme. È una suggestione tanto forte, per me, da aver dato il nome al mio gruppo». Dal vento Tè ha imparato la qualità essenziale che orienta l'ensemble che ha fondato nel 2005: spaziare, cioè trovare ovunque il proprio spazio di libertà. Nella produzione di spettacoli, nella progettazione socio-culturale, nella formazione, nell'organizzazione di Trasparenze Festival. «Finché ci nutre l'esperienza umana, rinnoviamo l'accordo che facciamo ogni anno con il teatro: accontentarci di poco, fare sacrifici, vivere una vita avventurosa».

Stefano Tè l'avventura ce l'ha nel sangue. Si diploma alla "Pietro Scharoff", ma con l'Odin Teatret, Eugenio Barba e Julia Varley, all'Università del Teatro Eurasiano mette subito in discussione l'Accademia. «Mi ci vedevo poco ad andare in giro a fare provini. I seminari dell'Odin a Scilla, in Calabria, mi hanno fatto capire che un altro teatro era possibile: quello di gruppo». A Roma si mette alla prova con il Teatro Internato - «ero ancora più radicale di adesso» - poi arriva a Modena. Doveva essere solo una fermata sulla via di Mosca e della borsa di studio in regia all'università russa di arti teatrali (Gitis). Non è più ripartito: ha messo su casa e compagnia. «È nato tutto da un laboratorio serale post-fabbrica, io stesso vengo da una famiglia di operai. Ho conosciuto le persone giuste, con cui crescere e su cui investire. Molte di queste fanno ancora parte del Teatro dei Venti».

La sede, il Teatro dei Segni, è fuori dal centro, in Zona Musicisti. Stare ai margini è diventata con il tempo una rivendicazione di poetica, niente affatto una limitazione geografica. «Non mi basta l'umanità che trapela nel teatro convenzionale, canonico, della sala teatrale. Perciò, abbiamo iniziato



ad alimentare il nostro lavoro con contatti, relazioni al di fuori del costruire gli spettacoli». Innanzitutto con i detenuti, nelle Case di Reclusione di Castelfranco Emilia e di Modena. Di pari passo cresce la tensione verso gli spazi urbani e il teatro di strada, come con Il Draaago, Simurgh, Pentesilea. Il chiuso e l'aperto: due opposti resi complementari dalla necessità creativa di Tè di sentire comunque il rischio di essere un ospite. «Gli avvenimenti anche drammatici della mia vita quando ero ragazzino mi hanno obbligato a lasciare Napoli. Sono cresciuto con un approccio alle cose da ospite: l'ho dovuto subire e mi ha formato come regista. L'imprevisto, il rischio, mi tengono in tensione, mi fanno avere un buon rapporto con il teatro». Il gruppo realizza inoltre progetti di Cooperazione Internazionale in Mozambico, in Serbia, in Senegal, e nel campo della Salute Mentale, in cui elabora percorsi di formazione e di produzione artistica.

Il pubblico fa un'esperienza accelerata del Teatro dei Venti una volta l'anno con Trasparenze Festival, che Stefano Tè dirige con l'aiuto di Giulio Sonno e della Konsulta, il gruppo di spettatori under 30 che collabora dalla prima edizione nel 2012. «Trasparenze rappresenta appieno i nostri valori. È una festa, un momento di confronto intorno al nostro modo di fare teatro, dove la persona sta al centro e l'arte si fa comunità». Qui ha debuttato Moby Dick, pluripremiata impresa al limite del sovrumano con un cast di venti artisti su un gigantesco palco mobile e poi decine di bambini, detenuti attori, richiedenti asilo coinvolti (vedi la recensione su Hystrio n. 3.2019). «Quattro anni fa vivevamo un momento di grave crisi interna. Ho immaginato un progetto capace di racchiudere tutti i nostri punti di vista. Mi sentivo Achab. Adesso, però, mi sento la balena trafitta, che lotta per sopravvivere». Il coronavirus, mentre scriviamo, si è preso l'edizione 2020 del festival, Abitare Utopie, e la tournée internazionale di Moby Dick. «Il presente ha bisogno che mettiamo ciò che sappiamo fare a servizio della comunità. L'urgenza di salire sul palco può aspettare». Una visione concreta, sostenibile quanto gli attori del Teatro dei Venti sui trampoli, e che continua a guardare Iontano. A Reinventare Utopie. «Il mio desiderio – conclude Stefano Tè – è allargare il cerchio di relazioni visionarie. La balena si dibatte per andare in mare aperto, non per restare nello stagno». ★

### 'A voce d' 'o vico, Putéca Celidònia e il sogno di una Napoli diversa

Sono giovani diplomati della Scuola del Teatro Nazionale partenopeo e, dal 2018, con la loro Compagnia, da due "bassi" confiscati alla camorra nel Rione Sanità, provano a fare arte e socialità con gli abitanti del quartiere.

di Stefania Maraucci

arecchi mesi prima che la gente cominciasse a cantare dai balconi per esorcizzare l'ansia generata dall'issolamento prescritto per contrastare la diffusione del Covid-19, sui balconcini di due bassi di Vico Montesilvano alla Sanità, artisti e intellettuali napoletani, ma soprattutto bambini e ragazzi del quartiere, cantavano, leggevano e recitavano brevi testi per spettatori raccolti in strada e sui balconi circostanti, trasformando un'area del centro storico di Napoli, condannata dal potere criminale al degrado sociale, in un luogo di cultura, di arte, di condivisione, insomma, in un teatro.

A rendere possibile questo piccolo miracolo, Putéca Celidònia, una giovane compagnia dal nome strano ma pieno di senso, perché associa un termine del dialetto napoletano d'ascendenza greca (apothéke, putéca ovvero bottega, luogo del lavoro artigianale) al nome, anch'esso di derivazione greca, d'una particolarissima pianta mediterranea, la celidonia (chelidòn, rondine), il cui lattice, strofinato dalle rondini sugli occhi ancora chiusi dei loro piccoli, ne determina la prima epifanica apertura.

Putéca Celidònia nasce nel 2018 per iniziativa di sei attori diplomati al primo triennio della Scuola del Teatro Nazionale di Napoli (Clara

Bocchino, Marialuisa Diletta Bosso, Emanuele D'Errico, Teresa Raiano, Dario Rea, Umberto Salvato e il supporto organizzativo di Napoleone Zavatto) e comincia le sue attività collaborando con Opportunity, onlus impegnata nel rilancio del Rione Sanità, dalla quale riceve in affidamento due beni confiscati alla camorra, due tipici bassi napoletani, che ben presto diventano luogo d'accoglienza e di restituzione al territorio e ai cittadini. L'entusiasmo e l'effervescenza della compagnia conquista piano piano sia i bambini della zona – che prima timidamente, poi sempre più convinti e numerosi, frequentano corsi gratuiti di lettura, laboratori di teatro e doposcuola e la biblioteca di quartiere – sia le loro famiglie sostenute, sempre gratuitamente, con assistenza medica, legale e psicologica. Così, finalmente, al Vico Montesilvano risuona una voce diversa, una voce che non è quella spaventosa delle rappresaglie tra i clan o delle stese, ma una voce vera, solidale, coraggiosa che parla di comunità, di rispetto della legalità, di impegno per restituire dignità, civiltà e vivibilità al quartiere: 'A voce d' 'o vico.

E proprio questo diventa il bel titolo dei quattro appuntamenti andati in scena su quei balconcini nell'ambito della rassegna teatrale e musicale "Settembre d' 'o vico". L'iniziativa ha proposto le esibizioni dei giovani

partecipanti ai laboratori alternate a quelle di artisti come Maurizio Capone, Eugenio Bennato, Eduardo Scarpetta, Antonella Morea, Wanda Marasco, Lucio Allocca, Daria D'Antonio che hanno generosamente accolto l'invito a condividere con gli abitanti del quartiere momenti di meraviglioso dialogo artistico e culturale, ma soprattutto il sogno d'una Napoli diversa da trasformare finalmente in realtà. Un progetto di grande valore pedagogico, culturale e sociale, che nel corso dell'anno ha trovato un importante sviluppo nello spettacolo Non c'è differenza tra me il mondo, che ha visto i bambini del corso di teatro impegnati in scena con un testo scritto da Emanuele D'Errico, completamente basato sui loro stessi spunti, pensieri, idee. La regia collettiva della compagnia ha dato vita a una rappresentazione emozionante e piena di suggestioni andata in scena il 3 marzo scorso al Ridotto del Teatro Mercadante, all'interno di "Quartieri di Vita", programma della Fondazione Campania dei Festival.

Ma oltre a questo ammirevole filone sociale e formativo (che se non ci avesse messo lo zampino il Covid-19, nel mese di marzo avrebbe dovuto trovare nuove, importanti possibilità di lavoro con i giovani detenuti del carcere di Nisida), la compagnia porta avanti anche rilevanti progetti di spettacolo. Con Selene, interessante testo su personaggi desiderosi di uscire dalla trappola del loro destino, Putéca Celidònia ha partecipato al bando Nuove Sensibilità 2.0 del Teatro Pubblico Campano ricevendo la menzione speciale per la regia. Lo spettacolo, con produzione del Teatro Nazionale di Napoli, avrebbe dovuto debuttare a maggio al Ridotto del Mercadante. Un secondo progetto, Dall'altra parte. 2+2=?, in forma di studio, è arrivato in semifinale al Premio Scenario 2019 e, nello stesso anno, a Udine, ha vinto il Premio Giovani Realtà del Teatro: un affascinante lavoro di ricerca e sperimentazione sulle relazioni tra attori, spazio scenico, elementi di scena e suoni, tuttora in via di sviluppo, dopo la proficua residenza nella sezione "Cantieri Sartoria" del Teatro Sannazaro, diretta da Francesco Saponaro, effettuata a inizio 2020. ★



## La Bottega degli Apocrifi, i frutti preziosi del deserto

Via da Bologna, dove, conclusi gli studi, avrebbero potuto trovare il loro posto sotto il sole, i quattro fondatori della compagnia scelgono Manfredonia, dove il teatro era solo un desiderio da costruire. E dove ora è una realtà per più di cinquantamila spettatori.

di Alessandro Toppi

università da fuori sede, a Bologna - «l'investimento più prezioso dei nostri genitori» – e la voglia di fare teatro, la fondazione di una compagnia, il primo spettacolo (Come una filastrocca, 2001, fiaba per adulti tratta dai Vangeli Apocrifi) e l'idea di restare in Emilia, adattandosi al tessuto culturale esistente. «Invece dovete andare via» dice loro Gerardo Guccini in veste di docente, consigliandoli tuttavia come un maggiore consiglia i fratelli più piccoli. «Lasciate Bologna, che è già dotta e già sazia, e andate a coltivare il deserto», ovvero andate lì dove una società teatrale non c'è, dove ancora non c'è un'idea e un desiderio di teatro: andate lì dove, proprio perché è assente, di teatro c'è più bisogno. «Scegliemmo quindi il deserto più deserto a noi noto: la provincia di Foggia, la terza per ampiezza in Italia, e scegliemmo Manfredonia, cinquantasettemila abitanti e un cineteatro dalla programmazione episodica e commerciale», racconta Stefania Marrone - cofondatrice di Bottega degli Apocrifi con Iscra Venturi e Cosimo Severo e Fabio Trimigno, che proprio da Manfredonia erano partiti. «Era il 2004, avevamo tra i ventisei e i trent'anni, ed eravamo pieni di desideri e incertezze».

L'inizio è un locale di ventitré metri quadrati, ottenuto dopo una schiera di rifiuti («nessuno voleva fittarci una stanza, una sala, un garage che ci facesse da sede»). L'inizio è «una riunione in cui ci siamo chiesti: con chi e per chi facciamo teatro?». L'inizio è la scelta della parola "laboratorio" – «mai usata prima a Manfredonia» – ed è la cercata relazione coi professionali e i licei della zona: visitandoli tutti, classe per classe, nel tentativo di incuriosire ragazze e ragazzi. L'inizio è dunque la formazione di un frammento di comunità che via via si fa più articolato e complesso: ai laboratori sarebbero poi venuti gli adulti e, più tardi, i bambini.

E sarebbe venuto *Sottosopra* (2007) con cui dire – attraverso un coro di donne – come il Petrolchimico ha devastato il territorio, infettando l'esistenza dei foggiani. Quindi, la svolta. «Nel 2008 partecipiamo al bando



per la gestione del teatro comunale "Lucio Dalla"», gestione che pareva destinata a un consorzio, ma «commettono errori con la documentazione, il consorzio viene escluso e tocca a noi».

Attorno intanto è cominciata la primavera di Nichi Vendola mentre sta per fiorire l'esperienza di Teatri Abitati, che a Bottega degli Apocrifi offre un habitat sistemico, un nuovo orizzonte e risorse effettive. Da allora a oggi, dunque, al "Lucio Dalla": quattordici produzioni (l'ultima è la riscrittura di Uccelli di Aristofane, con cui la generazione più giovane di Manfredonia mette in discussione il mondo amorale degli adulti) e l'offerta di stagioni dalla vocazione nazionale e internazionale, l'accompagnamento alla visione degli spettacoli (C'è del buono in Danimarca?, a cura di Marianna Masselli) e la proposta laboratoriale (regia, musica, drammaturgia) che non si è mai interrotta: «Neanche quando la fase di Teatri Abitati è finita». E ancora: il centro di residenza regionale (ossia il Trac: Teatri di Residenza Artistica Contemporanea), cogestito con altre quattro compagnie pugliesi; le quindici edizioni del festival Con gli Occhi Aperti; la nascita della Piccola Orchestra dei Felici Pochi (venticinque musicisti d'età compresa tra i sei e i vent'anni); i progetti che mettono in relazione la teatralità locale, le associazioni culturali, il volontariato e le aziende più sensibili allo sviluppo umano e civico del territorio: da Shakespeare ai contadini (2018) a SopraSotto (2020), «con cui realizzeremo nei prossimi mesi quattrocento ore di formazione teatro-concertistica e otto tra eventi e spettacoli, disseminando l'iniziativa in sette città della zona garganica». I risultati di tutto quest'impegno? L'incremento di pubblico (+148%) e di abbonati (+91%) dal 2008 a oggi, per un totale di 53.500 spettatori; la partecipazione di 2.500, tra ragazzi e bambini, ai percorsi formativi; la relazione ormai stabile con quindici istituti scolastici e la crescita professionale di Bottega degli Apocrifi, che ora è una squadra di sette tra uomini e donne, di cui quattro under 35. E le prospettive future? Stefania Marrone nel rispondermi volge lo sguardo altrove, Iontano, poi mi dice: «Continuare», nonostante le incertezze burocratiche, le distrazioni politiche, i ritardi istituzionali. «Continuare. E d'altronde – aggiunge – questo è l'unico modo che conosciamo di coltivare il deserto». \*

### Sicilia, latitudine Sud: dove si impara a fare rete

Collaborare tra enti di produzione e ampliare la fruizione teatrale, non solo nelle sale dei capoluoghi ma estendendola a realtà escluse dai più ampi circuiti di distribuzione: questo l'obiettivo di Latitudini che, in cinque anni, ha distribuito circa 250 spettacoli.

di Giuseppe Montemagno



on sempre è la storia a rendere giustizia a un percorso: talvolta è più significativo fermarsi sul presente, su una presenza sul campo dinamica e penetrante, sulla vivacità dell'offerta culturale attuale. Terra di teatri, stabili e non solo, a cominciare dalle pietre di quelli antichi, la Sicilia deve una parte consistente del suo sguardo contemporaneo a una realtà privata, un'associazione culturale che federa al momento una guarantina di realtà teatrali disseminate sull'intero territorio dell'isola: Latitudini, Rete Siciliana di Drammaturgia Contemporanea. Sono ben quattro, nella stagione attuale, i percorsi interamente organizzati da Latitudini sul territorio, oltre agli spettacoli condivisi a Spazio Franco, a Palermo, e Zō-Centro Culture Contemporanee, a Catania: nell'entroterra della provincia di Enna in due comuni, quello di Sperlinga - piccolo borgo di 722 anime in cui il teatro adesso respira tra le mura del suo castello medievale – e quello di Calascibetta, dove non a caso la rassegna si intitola Sulla Vetta-Teatro ad alta quota: e ancora a Scicli, in territorio ragusano, e a Messina, dove il centenario di Stefano D'Arrigo viene celebrato con Nel ventre dell'Orca-Itinerari

performativi su "Horcynus Orca", nella sede della fondazione dedicata allo scrittore messinese.

È un percorso in progressiva espansione, che mette in rete le migliori proposte del teatro di ricerca e che, sin d'ora, mira a espandersi sul territorio nazionale, come dimostra la prima collaborazione con un cartellone milanese, dedicato ad attori e autori siciliani. Basta scorgere i nomi presenti nelle locandine – da Giovanni Calcagno a Turi Zinna, Tino Caspanello e Cinzia Muscolino, Ninni Bruschetta, Egle Doria e Francesca Vitale, e ancora Maniaci D'Amore, Giuseppe Provinzano, Rosario Palazzolo, Gaspare Balsamo e Simone Corso – per comprendere il senso dell'operazione: fare rete tra gli enti di produzione e ampliare la fruizione teatrale, non più limitata alle sale dei capoluoghi ma, appunto, estesa a realtà escluse dai più ampi circuiti di distribuzione.

L'esperienza di Latitudini, varata nel 2011 e fino a oggi presieduta da Gigi Spedale, è stata un'autentica rivoluzione copernicana nell'ambito del teatro siciliano, tradizionalmente restio a qualsiasi forma di collaborazione. Compito della rete è stato, in prima istanza, proprio quello di raccogliere il con-

tributo di una ventina di associazioni, presenti sull'intero territorio, per mettere insieme esperienze apparentemente diverse, ma in realtà tutte finalizzate alle sperimentazioni linguistiche. Raddoppiate le presenze nell'arco di un decennio, Latitudini ha puntato sull'effetto moltiplicatore delle singole iniziative. Tutto è cominciato con un convegno di studi (Le ragioni del contemporaneo e il paradigma Sicilia al Teatro Garibaldi di Enna, nel 2011) e, nel corso degli anni, ha affrontato tanto questioni di carattere teorico (luoghi, strumenti, buone pratiche del contemporaneo, stati generali dello spettacolo) quanto l'organizzazione di eventi e la circuitazione di spettacoli, a cominciare dalla celebrazione del ventennale della Compagnia Scimone Sframeli, nel 2014: sequendo prospettive di contaminazione artistica, dal jazz ai festival di lett(erat)ura, in partenariato con i tre atenei di Palermo, Catania e Messina.

Ben due premi dell'Associazione Nazionale Critici di Teatro hanno suggellato l'attività di Latitudini, nel corso dell'ultimo biennio. Il primo arriva nel 2018 per Write (2016-18), progetto di residenza internazionale di drammaturgia diretto da Tino Caspanello: un percorso partecipato, nel segno del dialogo e dello scambio di esperienze, che prende l'abbrivio nel Convento Basiliano di Mandanici e si estende poi a Salina, sulle isole Eolie, e nella versione invernale a Scaletta Zanclea. Il secondo, l'anno successivo, è un riconoscimento complessivo per la promozione della drammaturgia siciliana e dei nuovi linguaggi performativi, l'organizzazione di momenti di riflessione critica e di scrittura creativa, la ricerca di strumenti di tutela, sul piano regolamentare e legislativo, per autori e compagnie dell'isola. Due cifre, meglio di altro, servono a riassumere la portata di un'attività in strepitoso crescendo: nel quinquennio 2014-19 il circuito ha distribuito 250 spettacoli, per oltre 30.000 spettatori. Solo un punto di partenza, in attesa di festeggiare il primo decennio di attività. ★

Chiara Boscaro e Alexander Manuiloff durante una lettura per Write, progetto di Rete Latitudini a Mandanici.

## La Vicaria, un cantiere aperto all'insubordinazione creativa

Settecento metri quadri ricavati in una ex fabbrica di scarpe sono, a Palermo, la casa di Emma Dante e della sua compagnia Sud Costa Occidentale. Un luogo da poco ristrutturato, autofinanziato e autogestito, in cui sperimentare, accogliere il pubblico e gli artisti in cerca di libertà. di Filippa Ilardo

a mia residenza è nello scantinato. Dallo scantinato nasce il mio teatro, perché è l'officina dove sentirsi liberi, dove sentirsi a casa». Poco dopo avere riaperto La Vicaria, un'ex fabbrica di scarpe di via Polito, presso il quartiere della Zisa, completamente ristrutturata a proprie spese, lo spazio in cui per anni ha creato suo il teatro, Emma Dante annuncia di lasciare la direzione della Scuola dei Mestieri dello Spettacolo del Teatro Biondo, a conclusione del suo secondo triennio, cominciato con la direzione di Roberto Alajmo. «Si è solo concluso un percorso, ora la scuola che diventerà corso universitario, ha bisogno di un'altra testa, un'altra direzione». Nessuna rottura con il Biondo, anzi: «il rapporto con lo Stabile resta saldo. La mia residenza è però in uno spazio che posso abitare, di cui ho le chiavi, che posso gestire, che si adatta ai miei tempi creativi. Più volte ho chiesto uno spazio al Comune di Palermo e mi è stato negato. Allora ho deciso di incanalare le energie su questa idea: creare uno spazio di insubordinazione che può fottersene del potere. Il mio teatro non accetta compromessi e non dice grazie a nessuno. Il nostro è un teatro di gente che vuole essere contro e se ne assume le consequenze». Settecento metri quadri, un buon impianto di riscaldamento, spazio scenico attrezzato di luci, quinte, fondale, un grande sipario che ingloba gli spettatori all'interno dello spazio scenico, stanze adibite a sartoria, gradinate con un centinaio di posti.

#### Quanto avete investito in questa struttura?

L'affitto ammonta a 2.000 euro al mese, i costi delle utenze sono molto alti, mentre la ristrutturazione è costata circa 40.000 euro. I soldi li prendiamo dai ricavi della vendita degli spettacoli. La nostra determinazione è dettata anche dalla volontà di dare una risposta che supera le lamentele e le polemiche. È un'azione concreta di autonomia, un esempio di insubordinazione, ma è bene dire che non tutti possono permettersi un posto dove creare. Compito delle Istituzioni dovrebbe essere quello di sostenere e proteggere gli artisti.

#### Cosa significa avere uno spazio proprio? Cosa significa averlo a Palermo?

Con Palermo mi sono pacificata, non dico rassegnata, ma adattata alla temperie di questa città. I politici passano, rimane il volto di una città di carattere, capace di grandi imprese e di grandi assassini, di uccidere anche i propri figli. Ma a volte brilla di una luce che non brilla da nessuna altra parte. È una città sovraccarica: non si disfa mai di niente, è ricettacolo di immondizia che riprende continuamente vita. Ha tante cose che sembrano brutte e che invece sono bellissime. Dal letame nascono fiori, a Palermo è un po' così.

### Che spazio sarà La Vicaria, a che cosa sarà destinato?

È un cantiere, più che un teatro. Uno spazio aperto per creare, ospitare stage, laboratori, formazione. Stiamo elaborando progetti europei e ministeriali. Inviteremo artisti stranieri, daremo ospitalità ai giovani.

A proposito di formazione, si conclude la sua direzione della Scuola che prevedeva, oltre al suo laboratorio permanente, anche l'insegnamento di varie discipline per un totale di circa mille ore di formazione ogni anno. Che scuola è stata? Esiste un metodo Emma Dante?

La mia è stata una scuola anomala. Mirava a formare teatranti e non solo attori, artisti

a tutto tondo capaci di essere tutt'uno con la scrittura scenica, di imparare a fare tutto. Il mio metodo è essenzialmente il rigore della pratica scenica. Il palcoscenico è come un'isola, angolo di paradiso, ma anche pieno di insidie. Ho pensato di far diventare i giovani allievi dei marinai, quelli che sanno fare i nodi, che sanno costruire la vela per contrastare il vento, sanno cacciare e fare da mangiare, creare vestiti con le foglie degli alberi. Non esiste l'attore che dice la battuta ed esce di scena, almeno non nel mio teatro. Noi abbiamo mirato a un artista che, nel futuro, sapesse anche organizzarsi, sperimentare in modo autonomo, trovare il proprio spazio di creazione.

#### Da cosa è dettata la scelta di lasciare la direzione della Scuola del Biondo?

Questo percorso è finito: il nostro mestiere ha bisogno di cambi, di confronti diversi, di energie diverse. E questa nuova scuola ha bisogno di un'altra direzione. Con il Teatro Biondo ci sarà sempre dialogo, è un teatro che ha aperto la porta ai suoi artisti. Come ha già fatto Alajmo, anche Pamela Villoresi guarda al territorio. Ho grande ammirazione di Pamela, alacre, propositiva, ci sta mettendo tutta se stessa. ★

Un momento della riapertura della Vicaria del 20 gennaio 2020.





## Alessandro Serra, essere pronti è tutto, riflessioni ai margini della pandemia

Nell'attesa di tornare sulla scena, il regista si dedica a rileggere libri, riordinare foto, rivedere film, curare la terra, un processo che disciplina pensieri e azioni. E intanto, ragiona con noi di letteratura e teatro, di Shakespeare e Čechov, di apollineo e dionisiaco, del passato e del presente.

di Marco Menini

n questi strani tempi di distanziamento e sospensioni, irreali scenari, palcoscenici urbani mai veduti prima, «orizzonti perduti» e «mondi lontanissimi», citando Franco Battiato, abbiamo raggiunto al telefono Alessandro Serra, regista e fondatore della compagnia Teatropersona, interrompendo – come ci ha informato – il «suo flusso creativo» di cura dell'orto, per rivolgergli alcune domande partendo dalla situazione attuale.

#### Cominciamo dal presente. Cosa sta facendo in questi giorni, oltre a curare l'orto? Legge, scrive?

È altamente plausibile che durante la peste Shakespeare abbia scritto il *Re Lear*, io mi sono limitato a rileggerlo, insieme ad altre sue opere. Del resto alla mia età Shakespeare aveva già smesso, io si può dire che non abbia ancora cominciato. In questi mesi ho let-

to Shakespeare, Florenskij, Coomaraswamy. Ho rivisto molti capolavori della storia del cinema restaurati... La bellezza abbacinante di Dreyer, Ophüls, Mizoguchi, lo straordinario attraverso l'ordinario di Ozu e Bresson. Ho scritto, camminato tra i boschi, mi sono occupato di archiviare e organizzare le foto scattate negli ultimi quindici anni. E mi sono preso cura della terra.

### Come immagina il ritorno alla normalità del teatro in questo tempo di Covid-19?

In passato il teatro ha subito chiusure ben più gravi e dolorose e il ritorno è stato sempre lo stesso. Non possiamo che aspettare e capire cosa decideranno i finanzieri e i politici, perché il mondo è in mano a loro. È del tutto inutile fare ipotesi. «The readiness is all» dice Amleto, essere pronti è tutto, e sono certo che saremo pronti ad affrontare qualsiasi si-

tuazione trasformando i limiti e le costrizioni in nutrimento per la creatività. Certo, viviamo in un'epoca governata da individui imbarazzanti che suggeriscono di ingerire disinfettanti. All'epoca di Shakespeare il potere era in mano alla "Regina Vergine" che fu in parte artefice della rinascita del più grande teatro dopo i greci e che oggi ancora porta il suo nome. Oggi, a Londra, c'è un bolso ubriacone che dice «preparatevi a morire» invocando l'immunità di gregge, mentre forse la cosa migliore per gli inglesi sarebbe che qualcuno glielo procurasse davvero un gregge di pecore, intendo – e lo mandasse a pascolare in una valle dello Yorkshire. In quanto al Covid c'è poco da dire, durante le peste del Seicento la causa in Inghilterra fu attribuita a qualche peccato di sodomia, oggi diamo la colpa ai pipistrelli. Non è che ci siamo evoluti poi troppo.

Parliamo invece un po' del suo percorso. Lei si è confrontato con giganti della letteratura quali Proust e Bruno Schulz, tanto per fare due nomi... Che rapporto ha con la letteratura, da un punto di vista personale – di nutrimento – e artistico? Quanto incide nella sua vita e nella sua opera?

Un rapporto contraddittorio. È stato il mio primo amore, prima del cinema, della fotografia, del teatro. Ho addirittura scritto cose illeggibili pensando che sarei diventato uno scrittore, ma ero molto giovane e sostanzialmente con scarso talento. Per molti anni ho sempre pensato che il teatro potesse fare a meno della letteratura, ma mi sbagliavo e per quanto possa sembrare a tratti troppo fantasiosa come teoria, di fatto aveva ragione Nietzsche: il teatro nasce dall'incontro tra Dioniso, l'ebbrezza, e Apollo, la forma, che potremmo chiamare letteratura. Dopo vent'anni di teatro però mi sembra di aver compreso che le due divinità non sono distinte, il teatro è inscindibilmente e contemporaneamente apollineo e dionisiaco. Chi pratica la scrittura di scena compie ogni volta un'operazione alchemica: trasforma la letteratura in teatro.

## Vent'anni di teatro caratterizzato da esperienze eterogenee. Mi viene in mente, per esempio, il suo incontro con Umberto Orsini, *Il costruttore Solness*: un'esperienza fuori casa, potremmo dire, ovvero fuori da Teatropersona?

Con Umberto è stato un incontro umano, un dono, un'amicizia inaspettata. Venne a vedere Macbettu per caso, quando ancora nessuno parlava di noi. È strano, un incontro tra due mondi apparentemente lontanissimi eppure così vicini, due mondi che nel corso delle prove si sono attraversati nutrendosi a vicenda. Ho imparato moltissimo anche se mi sono dovuto - come dire? - spostare in un luogo che non mi appartiene; non che mi sia estraneo, ma che esercita un fascino troppo debole per consacrargli un'intera esistenza: il teatro di rappresentazione. Ibsen è un autore per me troppo debole e troppo poco umano. Il capolavoro non è certo l'opera da cui siamo partiti, Il costruttore Solness: il capolavoro è Umberto Orsini.

Sempre seguendo questo fil rouge... Una riflessione sul teatro di parola, a cui si è riavvicinato negli ultimi anni a partire da Macbettu e Il giardino dei ciliegi, dopo che per molti anni sembrava averlo abbandonato...

Nel teatro di prosa la parola informa o, nelle migliori occasioni, racconta attraverso una fruizione di natura concettuale. Ci si commuove perché si decodifica una situazione o un dialogo. Non c'è nulla di male ma è un'emozione troppo simile alla letteratura. Con l'aggravante però che la visione non è personale, ma veicolata dal regista e dagli attori. Ma la parola può anche farsi musica e iniziare a incantare: penso ai grandi attori, al timbro delle loro voci connesso con la parte più intima della loro anima. Ma c'è infine un ultimo livello in cui la parola si manifesta in scena, quello magico, quando la parola diviene mantra: non significa più, semplicemente è, agisce come una forza e non come un significato. Quando si esonera la lingua dal significato e la si incarna in un suono allora si accede a un livello profondo di comunicazione, in cui la voce agisce come una forza fisica, la visione si fa limpida e non c'è nulla da capire. In realtà, nei primi anni di formazione ci siamo concentrati sul livello musicale e magico della parola, tralasciando ingiustamente il primo, quello della recitazione. Quando mi sono accorto che letteralmente non sapevamo recitare, ho fatto voto di silenzio e per alcuni anni ho cercato di ricostruire quei tre livelli di comunicazione, usando esclusivamente i corpi degli attori, i suoni, le luci, gli oggetti. È stata una grande scuola prima del ritorno alla parola con Macbettu, passando per Ibsen, fino ad arrivare all'autore che più amo tra i moderni, Anton Čechov.

Tra i tanti suoi lavori di successo ricordiamo Il Principe Mezzanotte, spettacolo che ha avuto un grandissimo successo di pubblico, tantissime repliche e riconoscimenti in Italia e all'estero. Che rapporto ha attualmente col teatro ragazzi? Pensa di tornare a creare spettacoli per "bambini"?

I bambini sono l'unico pubblico veramente popolare. Aperti al mistero e disposti allo stupore. Il teatro ragazzi – che definizione raccapricciante! – è diventato un linguag-

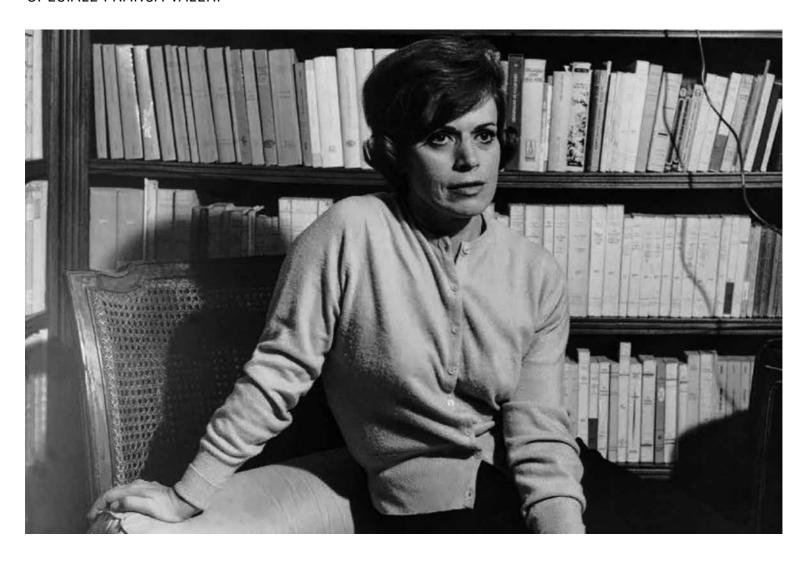
gio convenzionale: il modo di muoversi, di parlare, di raccontare, di far ridere. Tutto ciò può essere molto meschino e deplorevole, ma oggi è l'unico linguaggio che abbiamo se vogliamo competere con Kung fu Panda – per fortuna c'è Miyazaki – e va bene, certo, purché sia solo un mezzo per condurre i bambini a livelli più profondi di realtà, come usa fare Shakespeare... Allora sì, ne vale certo la pena. Il fatto è che spesso il teatro per bambini si ferma lì. Shakespeare sapeva di dover scendere verso il basso e in tutte le sue opere è pieno di concessioni al linguaggio convenzionale o volgare: nelle sue opere dice "vagina" in sessantasei modi diversi, tra cui l'inarrivabile clack dish, piattino per le offerte. E così, per esempio, nel teatro ragazzi ogni tanto si inciampa perché così i bambini, bisognosi di adultità, avendo da poco imparato a camminare, ridono di chi non lo sa fare bene come loro. E poi le parole "cacca" e "caccola", quelle funzionano sempre. Perché? Perché non si dice. Spesso i grandi artisti si rivelano tali quando imparano a parlare a un bambino o a descrivere il sapore di un vino senza autocompiacimento. L'infanzia acumina lo stile.

### Siamo partiti dal presente e col presente finiamo. A cosa sta lavorando in questo momento?

Aspetto di conoscere le regole del gioco, poi inizierò a giocare. ★

In apertura, una scena de *Il giardino dei ciliegi*, di Anton Cechov (foto: Alessandro Serra); in questa pagina un autoritratto di Alessandro Serra.





## Franca Valeri, il secolo d'oro della Signorina Snob

È stata festeggiata quest'anno con il Premio David di Donatello alla carriera e per la sua lunga vita. Eppure bisognerebbe onorarla anche per i suoi scritti, per le sue parole e per quella finissima intelligenza che molto ha saputo spiegare e raccontare di tutti noi.

di Laura Caparrotti

el 1920, quando Franca Valeri nasce Franca Norsa a Milano, l'unica grande attrice comica riconosciuta dal mondo dello spettacolo e dal pubblico si chiama Dina Galli. Milanese come la Valeri, attrice di prosa, comica di professione, Dina Galli debutta nel 1890 con la famosa compagnia di teatro dialettale di Edoardo Ferravilla, diventando famosa per i suoi personaggi comici tanto da essere scritturata nel 1900 nella Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi, che annovera fra gli attori anche Ruggero Ruggeri agli esordi. All'apice della sua carriera lei rappresentava la controparte comica delle grandi dive quali la Gramatica e la Duse. Dina Galli fu, dunque,

la prima attrice a essere riconosciuta principalmente per la sua vena comica. Lei però era solo un'interprete al servizio dello scrittore e del regista. Quando Franca Valeri, ancora Franca Norsa, iniziava da giovane a rifare le amiche della mamma, tutte appartenenti all'alta borghesia milanese, non era neanche concepibile che una donna recitasse personaggi scritti e diretti da lei stessa. Eppure, a sentire lei, non ha mai avuto dubbi o reticenze nel fare quello che l'appassionava e neanche grossi ostacoli.

La vita, che quest'anno registra un numero importante di anni, la Valeri l'ha sempre dipinta con semplicità e senza grandi tremori. Anche la sua giovinezza passata non solo sotto le bombe, ma anche a nascondersi, avendo un padre, Luigi Norsa, di origine ebree, e una mamma, Cecilia Valagotti, cattolica, ritorna nei suoi racconti come un'infanzia felice. La sua era una famiglia bene come si diceva una volta – in cui si amavano le arti, la cultura, in cui si frequentava assiduamente il mondo intellettuale dell'epoca, fra cui ad esempio Valentino Bompiani e famiglia, trasferitasi a Milano per aprire la casa editrice omonima. Insomma, un ambiente estremamente fertile e stimolante. Al liceo Franca impara l'inglese e il francese e a diciotto anni ha già letto tutta La Recherche di Proust in lingua originale, Courteline, Feydeau, Cechov, Rabelais, Sartre e Genet. Fin

da piccola, poi, ha frequentato la Scala, il primo teatro della sua vita, che segna l'inizio della sua passione per l'opera e per il teatro. Il suo modo forte e sicuro di affrontare la vita lo si vede anche quando il padre è costretto a nascondersi per via delle leggi razziali e quando lei si salva solo grazie all'intervento di un addetto del Comune che le procura un documento falso dove risulta essere non ebrea.

#### I Gobbi e le sue donne

Appena finita la guerra, in un'Italia tutta da ricostruire, si ritrova sul palcoscenico nelle vesti di Lea Lebowitz, un'ebrea innamorata del rabbino, nell'omonimo testo scritto e diretto da Alessandro Fersen e in quelle di Caterina di Dio nel testo omonimo di Giovanni Testori. Sono i primi tentativi di Franca Norsa di fare del teatro la sua professione. È talmente presa da questa passione che va a Roma a fare il provino per entrare all'Accademia d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico". Franca non passa neanche la prima selezione (cosa che a suo dire non l'ha intristita più di tanto) e, senza ovviamente darsi per vinta, continua, cambiando però il cognome per evitare malumori da parte del padre che, insomma, non vedeva bene una carriera della figlia in teatro. Decide di chiamarsi Valeri in omaggio a Paul Valery, suo poeta preferito, e frequenta ambienti teatrali fatti di giovani attori, autori, registi che esplorano nuovi generi. Fra questi, Vittorio Caprioli e Alberto Bonucci che avevano un gruppo di cabaret insieme a un terzo amico, Luciano Salce. Avevano creato degli spettacoli che si chiamavano Carnet de Notes, composti da una serie di scenette che prendevano in giro la società dell'epoca in vari aspetti quotidiani. Il successo era stato tale che il gruppo, chiamato I Gobbi, era stato invitato a Parigi a fare uno spettacolo in un piccolo teatro a Montmartre. Salce aveva però dato forfait e allora, siccome c'era questa ragazzetta molto brava che iniziava ad avere una storia d'amore con Caprioli, chiesero a lei di prendere il suo posto. Il successo fu strepitoso. I Gobbi divennero il primo gruppo a fare spettacoli senza costumi o scene, solo tre paraventi, due sedie e tanta ironia.

Nel frattempo, Franca Valeri si afferma a livello nazionale grazie alla trasmissione radiofonica *Il rosso e il nero*, dalla quale nasce la generazione di attori della cosiddetta "commedia all'italiana". È qui che Franca Valeri per la prima volta fa conoscere al grande pubblico il personaggio della Signorina Snob, nevrotica signora milanese, ritratto delle ipocrisie del-

la borghesia contemporanea. Questa trasmissione decreta non solo il successo di Franca Valeri come interprete e autrice, ma segna anche l'inizio di una serie di figure femminili che rimarranno senza dubbio fra i capolavori del teatro italiano di tutti i tempi. Franca sforna, negli anni, dei ritratti la cui comicità sta nella grande tragedia che si portano dentro. Sono donne che forse amano (La sora Cecioni), che vogliono essere amate (L'attesa, Cesira la manicure, Sicura nel suo dolore), che spesso sono sole, costrette in coppia a una solitudine amara (Una moglie felice). Sono mamme accecate dall'amore per i figli o dall'imbarazzo per gli stessi. Tante donne snob, pseudointellettuali che vivono nella superficialità e nella voglia di apparire, senza chiedersi se vivono o in che realtà vivono. Come le signore bene della Carità che nell'ospedale dei poveri consigliano Thomas Mann, «ma non tradotto perché ci perde». Molte delle donne di Franca sono in fondo personaggi perdenti a cui lei guarda con amore ed è guesta una delle grandezze della sua scrittura. Farci vedere, ridendo, i difetti di personaggi che hanno comportamenti simili ai nostri o meglio, che sono noi. L'arroganza, il compromesso, il sentirsi meglio degli altri per pregiudizio o classe, l'accontentarsi. Tutto quello che Franca Valeri non è mai stata. «Mi fido di una donna che non cambia mai acconciatura», disse di Emma Bonino anni fa. Una donna, insomma, che non segue le mode, ma rimane se stessa nonostante tutto.

#### Vecchia? No, grazie

In un'intervista al Maurizio Costanzo Show degli anni Novanta disse sorridendo che se finalmente la stavano considerando era perché stava invecchiando. Lei che la vecchiaia non l'ha mai considerata. C'è una scena indimenticabile di Non tutto è risolto, il testo che ha debuttato al Teatro Valle di Roma nel gennaio 2011, interpretato da lei nel ruolo della Contessa (forse un'anziana Signorina Snob?) insieme a Urbano Barberini (Manfred), Licia Maglietta (Angele) e Gabriella Franchini (Milli) per la regia di Giuseppe Marini. La storia è quella di «una vecchia signora con un lungo e molto vario passato» (Non tutto è risolto, Torino, Einaudi, 2011) che torna nella casa della sua giovinezza, ora vuota con solo una grande stufa al centro della scena. Lì la donna ricorda, o pensa di ricordare, come dice lei, cose che ha vissuto o forse anche no. Lì incontra un uomo che potrebbe essere suo figlio – come Urbano Barberini potrebbe esserlo nella vita personale. A un certo punto della commedia, la vediamo su una sorta di sedia a rotelle, trattata dall'uomo e dalla segretaria Angele come se fosse una vecchia rimbambita. Dopo un breve dialogo, lei si alza di scatto e con un secco «no» fa rientrare la sedia a rotelle e riprende a vivere. Questo scatto sembra essere il no alla banalità della vecchiaia, o forse a tutte le banalità. «Io non sono né vecchia, né giovane, l'età non mi ha mai dato un'impronta», dice la Contessa a Manfred.

Se si dovesse trovare un segreto della sua grandezza in tutti i campi, anche in quello della vita, è che lei non si è mai fatta plasmare dagli altri, dalla società, dalle mode. Franca Valeri ha provato in un mondo maschile e, diciamolo pure, maschilista che la comicità non ha genere e che una donna può scrivere e interpretare i suoi testi senza l'aiuto di nessuno. Scriverlo nel 2020 può sembrare scontato, farlo negli anni Cinquanta fu senza dubbio rivoluzionario, anche se lei lo ha fatto e basta, senza quote rosa. In questo senso Franca Valeri ha subìto un certo snobismo per non essersi mai schierata e per aver fatto tutto senza urlare slogan. Quest'anno, alla notizia del David di Donatello alla Carriera, Franca Valeri ha semplicemente commentato: «Che lusso», e in un'intervista rilasciata alla rivista lo Donna ha detto che il regalo che più le piacerebbe è che «le mie commedie siano rappresentate. Questa estate l'amica Lella Costa dovrebbe portare in scena il mio monologo La vedova Socrate a Siracusa (rimandato per via della chiusura dei teatri, ndr). Ecco molto, molto meglio di un bel pacchettino o di un mazzo di fiori!». ★

In apertura, un ritratto di Franca Valeri; in questa pagina, la Valeri con Luciano Salce e Vittorio Caprioli.



## Sceneggiatrice di se stessa dal palcoscenico al cinema

La Valeri non ha solo portato le sue donne intelligenti, concrete e sbrigative sullo schermo, le ha anche sceneggiate continuando a essere autrice e attrice al cinema come in teatro. Monicelli, Bianchi, Risi e Caprioli firmano i film del fortunato sodalizio con Alberto Sordi.

di Sandro Avanzo



on faccia meraviglia se il suo primo David di Donatello Franca Valeri non l'ha ricevuto che alla vigilia del compimento dei suoi primi cento anni. Il massimo riconoscimento del cinema italiano nasce infatti nel 1956, quando l'attrice meneghina naturalizzata romana ha già girato quasi tutti i suoi titoli più popolari, e più tardi tante sue pellicole degli anni Settanta e Ottanta non avevano certo le qualità per concorrere ai David. In quel lontano 1956 ancora non le era stata riconosciuta la statura di "autore" dei suoi personaggi nei copioni che è stata chiamata a interpretare. Perché, oltre a storie pensate e sceneggiate da lei, la Valeri ha riscritto tutte le sue parti nelle sceneggiature dei film che ha girato, tanto da essere in quei casi inserita addirittura tra gli sceneg-

giatori. La scrittura come compagna di tutta una carriera e di tutta una vita. Scrittura destinata spesso a diventare battuta recitata. «Quanto è stato buttato nel cestino! - ricorda Franca – Il nostro motto era: disciplina! Tagliare! Tagliare! Bisogna arrivare all'essenziale!». Un modo di scrivere, dunque, ideale per lei, che aveva intonazioni e tempi precisi, migliori di un qualsiasi metronomo meccanico. Quei tempi e quelle pause, quegli effetti ironici e stranianti, appresi e sperimentati sul palcoscenico, li ritroviamo identici nei suoi film fin dall'esordio in Luci del varietà (1951). Sempre "la prima" e "sempre in anticipo". Al fianco di Totò in Totò a colori (1952), primo film a colori del cinema italiano, lei prima attrice comica non caratterista (forse con l'unica eccezione di Bice Valori) nel dopoguerra.

#### In coppia con Albertone

La commedia cinematografica del suo primo decennio di attività sugli schermi era più magmatica, più anarchica e meno codificata di quella dei successivi anni Sessanta, ma anche più caustica e sfrenata. In quegli anni crescono in parallelo i personaggi corrosivi e scomodi di Alberto Sordi e Franca Valeri, due rette destinate a incontrarsi e fondersi, tanto che nel giro di poco più di un lustro i due girano insieme un gran numero di film, da Un eroe dei nostri tempi (1955) di Mario Monicelli a Il moralista (1959) di Giorgio Bianchi, passando per due gemme assolute di Dino Risi come Il segno di Venere (1955) e *Il vedovo* (1959). La loro è la coppia di genere satirico-popolare di quella fertile stagione, ponte tra quella strappalacrime di Sanson-Nazzari e quella più glamour di Lo-

ren-Mastroianni. La Valeri si riserva ruoli di donna non particolarmente affascinante, ma sempre spigliata, sbrigativa, concreta, innegabilmente consapevole della propria intelligenza. Può essere la non sottomessa moglie tradita che si impone grazie ai propri mezzi economici de Il vedovo o la ragazza sfruttata e scaricata da ogni potenziale fidanzato de Il segno di Venere, ma i suoi personaggi, quasi tutti perdenti, quasi tutti adorabilmente grotteschi e perfidi, sono accomunati da una profonda mestizia di sottofondo e da una fragilità intensamente umana. Misantropa? Forse. Forse anche un po' misogina, come le è stato talora imputato, ma resta innegabile che le sue donne sul palcoscenico, come sullo schermo o in tv tra i Cinquanta e i Settanta, hanno contribuito non poco a creare una più consapevole coscienza femminile nella storia sociale italiana, punto di partenza fondamentale per tutto il femminismo storico degli anni successivi.

#### Donne sole e anticonformiste

In pochi si accorgono della svolta della sua carriera cinematografica quando, diretta da Vittorio Caprioli, scrive e interpreta Leoni al sole (1962) e Parigi o cara (1962), pellicole in cui si allontana dalla comicità per ruoli quasi alla Antonioni, sul ciglio della tragedia esistenziale. Nel primo è la donna lombarda in mezzo ai vitelloni partenopei, nel secondo la prostituta in cerca di riscatto all'ombra della Tour Eiffel. Ancora titanici ritratti di due donne sole (o solitarie?) fuori dai conformismi dell'epoca, ma in grado di confidare sulle proprie forze per confrontarsi ad armi pari (o quanto meno di provarci) in un mondo tutto maschile. Negli anni Sessanta la Valeri non nega alle "sue donne" la comparsa sul grande schermo e la ritroviamo piacevolmente in ruoli di contorno in Gli onorevoli (1963) di Sergio Corbucci o in Io, io, io... e gli altri (1965) di Alessandro Blasetti, ma è come se la popolarità televisiva le facesse perdere interesse per il cinema. Il nuovo medium che si è impadronito delle vite degli italiani le permette di raggiungere un pubblico più vasto a cui regalare il proprio verbo. Può parlare della donna a milioni di donne, fuori da posizioni ideologiche e in più con le armi del grottesco. Cosa desiderare ancora? Torna alla prosa, si dedica alla regia d'opera lirica, dà vita a un importante premio per giovani cantanti lirici, scrive e recita in teatro, recita in teatro e scrive. Il cinema lo usa come risorsa economica, accetta piccole partecipazioni anche in film di serie Z (più che eloquenti esempi come *Ultimo tango a Zagarol* di Nando Cicero del 1974, o *La signora gioca bene a scopa?* di Giuliano Carnimeo sempre del 1974), lei sempre così raffinata e signorile accetta perfino di urlare un clamoroso «Vaffaaaaa» in *La bidonata* (1977) di Luciano Ercoli. Se torna sugli schermi per film più seri lo fa per gli amici di vecchia data, come Luciano Salce che nel 1971 la vuole in *Basta guardarla*. Sullo schermo manca da tempo ormai lunghissimo, dal 2003, quando

Giorgio Ferrara ha voluto fissare su pellicola la sua commedia *Tosca e altre due*. Le sue più recenti apparizioni su uno schermo appartengono a documentari, uno che Sabina Guzzanti le ha dedicato nel 2011 *Franca, la prima*; e l'altro su Sordi, *Alberto il Grande*, realizzato nel 2013 da Carlo Verdone con suo fratello Luca. Anche se lei lo rifiuta categoricamente, alla boa dei cento forse Franca Valeri ha tutto il diritto di riposarsi un po'. ★

In apertura, Franca Valeri e Alberto Sordi in *II vedovo*, regia di Dino Risi.

#### «... Ma che fossi... – Sì – Ah, 'n sapevo!» Come la Franca divenne icona gay

«In fondo a noi basta dire "la Franca" ed è tutta una cosa di ghiottonerie e delizie che viene in mente subito». Così scriveva Alberto Arbasino nel 1961 e il suo «a noi», lungi da reminiscenze del Ventennio, sottintendeva sì tutta una serie di pubblici (gli spettatori cine-teatrali e gli intellettuali), ma certo si riferiva piuttosto (o soprattutto) alla foltissima schiera dei gay (all'epoca si indicavano ancora come pederasti, invertiti, esponenti del terzo sesso) che già la seguivano e già l'adoravano. Lei era stata la prima su un palco a parlare di loro in termini non spregiativi, e quando la sua satira al riguardo era stata ironica e mordace non era stata su di loro, ma sul mondo che li circondava e sullo stigma che li marchiava. Lo sketch sulla cecità della madre felice per il figlio «d'oro, ha solo che trentasette anni - vero - ma per adesso posso stare tranquilla insomma che donne - no - non ne ha... ecco! Aaamici sì, tanti!!!» appartiene al repertorio dei primi Gobbi parigini ed era immediatamente entrato tra i «*must* squisiti» di Arbasino & C. Sarebbe venuto solo un decennio dopo il suo maggiordomo di *Le catacombe* che usava la tattica di fingersi omosessuale per tranquillizzare le sue prede femminili e poter così cuccare più facilmente.

Nel frattempo c'era stata anche *La Maria Brasca*, che Testori le aveva cucito addosso, sorella di copione

e di condominio dell'Arialda bloccata dalla censura «per turpitudine e trivialità» a causa di un personaggio gay presente in scena. L'intero mondo omosessuale nel '61 era corso al cinema per riconoscersi nella sequenza di *Parigi o cara* in cui fratello e sorella si incontrano dopo anni (lei non sa che lui è gay e lui non sa che lei fa la prostituta) e poche ed essenziali battute sanno raccontare due intere esistenze: «Ma che, sei tinto? - Sì - . . . . Ma che fossi... - Sì - Ah, 'n sapevo!». E fu subito leggenda! Sarebbero seguite le Signore Cecioni televisive, le tante *Toh, quante donne!* tutte connotate nei modi geniali del *camp,* ma all'epoca in pochi sapevano cosa fosse la sensibilità *camp,* anche se, per dirla con la Sontag «gli omosessuali hanno ritrovato la loro integrazione nella società nella promozione del loro senso estetico. Il *camp* può cancellare la moralità». E a quella integrazione "la Franca" ha contribuito ininterrottamente, prima discretamente poi, nel corso del tempo, sempre più barricardera. Tanto che non stupiscono affatto le sue parole al Festival Mix 2011: «lo sono sulle scene da tanti anni, è molto tempo che ci amiamo. È una prova di reciproca intelligenza». **Sandro Avanzo** 



## La penna ironica di un'attrice-scrittrice per raccontare il mondo delle donne

La scrittura è sempre stata compagna di vita per Franca Valeri. Dagli anni Sessanta a oggi ha creato un universo femminile colto e popolare, tratteggiato con intelligenza caustica, cultura e anticonformismo.

di Andrea Bisicchia



el secondo Novecento, Franca Valeri può essere considerata la prima attrice che decide di essere anche scrittrice, scegliendo un linguaggio satirico indirizzato, all'inizio, a particolari figure femminili, con brevi monologhi, da recitare con l'uso del telefono, dai quali traspare il ricorso a una comicità sorniona e, successivamente, con commedie vere e proprie, in cui il personaggio femminile mostra il sopravvento. Per Franca Valeri, femminile non vuol dire femminista, non è interessata alla differenza tra i sessi, ma a un immaginario sulle donne e al ruolo che questo occupa in campo culturale e sociale, non politico. Le donne che diventano oggetto della sua scrittura appartengono a un mondo sociale ben preciso, quello della borghesia e della sua evoluzione, o involuzione, lungo un cinquantennio che, per lei, non corrisponde a quello sociologicamente impegnato, né a quello della superiorità del femminile sul maschile.

Il primo testo della Valeri ha per titolo *Le don*ne (Longanesi, 1960), che segue quello degli sketch del *Diario della Signorina Snob* (Mondadori, 1951). La giovane autrice è alla ricerca di un linguaggio e di uno stile personale, attraverso il quale, persino lo snobismo diventa una pratica linguistica. Tra gli anni Cinquanta-Sessanta, la drammaturgia femminile inizia proprio con la Valeri, tanto che Le catacombe (Cappelli, 1963) venne definita la prima commedia scritta da una donna, con protagonista una donna di successo che gestisce la casa e la vita sentimentale del proprio amante, aiutandolo a costruire un perfetto equilibrio tra moglie, figli e le giovani amanti di turno. Giocando sul filo del paradosso, la protagonista, Fanny, tracolla quando l'amante le dice di essersi innamorato di lei. Nel 1965, la Valeri pubblica, ancora per Longanesi, Questo qui, quello là, una satira feroce nei confronti della ricca borghesia del tempo e del mondo del cinema. Si tratta della storia di una coppia di estrazione diversa, lei ricca figlia di un industriale "fascistone", lui con velleità di sceneggiatore che utilizza le parole della moglie per stendere i suoi dialoghi, tanto che lei lo accusa di "copiare" tutto ciò che dice, ammonendolo di non dare a Federico, il produttore, il testo che sostiene non appartenere al marito, che definisce «tra scemo e ispirato».

A parte Toh, quante donne! (Mondadori, 1992), Franca Valeri coltiva la sua scrittura tra il 2005, anno di pubblicazione di Animali e altri attori (Nottetempo), e il 2019 con Il secolo della noia. L'autrice prende il sopravvento sull'attrice, avendo meno impegni cinematografici e televisivi, e ora a interessarsi di lei è l'editore Einaudi che pubblica in esclusiva i suoi testi. Nel 2010 esce Bugiarda no, reticente, che non appartiene a nessun genere letterario, non trattandosi di testo teatrale, di romanzo, di autobiografia, forse può fare parte delle "confessioni", un genere particolare che permette di assemblare ricordi, confidenze, avvenimenti, fatti di vita, di carriera, il tutto condito con la sua personale ironia e con quel distacco epico che rende la sua scrittura alquanto originale. Ne viene fuori il ritratto di una donna libera che ha attraversato un secolo con assoluto anticonformismo, avendo scelto una forma di comicità che non considera un dono di natura, bensì un lavoro di cer-

Nel 2012 è la volta di Le donne, dove ritrovia-

mo, riscritti, i testi già usciti con Longanesi, ma arricchiti con nuove invenzioni letterarie, dato che l'autrice fa seguire, alle ben note lettere, messaggini scritti non più con la penna, bensì con i dispositivi digitali: si tratta di sms e di email che ripropongono il suo linguaggio frizzante, pur nella brevità. È come se la scrittura si arricchisse del genere epigrammatico, che evidenzia la differenza tra una lettera, che può ritenersi «un piccolo brano di una giornata», e una email, la cui durata è brevissima, perché il tempo la "divora". Seguono due commedie Non tutto è risolto (2011), che porta in scena il passato di una vecchia signora, alternando realtà e finzione, in contrasto con il presente della sua segretaria, ossessionata dal bisogno di "chiarezza". La commedia andrà in scena lo stesso anno al Teatro Valle di Roma, con la regia di Giuseppe Marini, che sarà anche il regista della commedia successiva, Il cambio dei cavalli (2014), andata in scena nello stesso anno al Festival di Spoleto, dove protagonista è ancora una vecchia signora, in questo caso una matrigna, che interloquisce con il figliastro del suo amante storico, evidenziando il difficile rapporto che si instaura tra diverse generazioni.

Un'attenzione particolare meritano La vacanza dei superstiti (2016) e Il secolo della noia (2019), due testi che attingono al tema della vecchiaia, che la scrittrice pone al centro della sua riflessione, la cui scrittura è di tipo filosofico, una vecchiaia che si tinge di solitudine e che si avvale di considerazioni universali, quelle che accompagnano la vita di un'artista "condannata" a pensare. È il pensiero che diventa protagonista in questi due scritti, ma soprattutto il piacere intellettuale che ti permette di distinguere lo spazio della sapienza da quello dell'ignoranza. Annoiarsi, dice la Valeri, è molto più facile, anche perché divertirsi è molto difficile. Per questo motivo il secolo preso in esame è «non solo noioso, ma anche modesto», anche perché evita la fatica che è frutto dell'ingegno. Oggi che non c'è più fatica «tutto si appiattisce, persino la noia». ★

In apertura, un'illustrazione di Colette Rosselli del *Diario della Signorina Snob*.

### La musica e l'opera lirica, un amore senza fine

La passione inizia da quando, bambina, si ritrova seduta in un palco di proscenio del Teatro alla Scala. Lì si innamora della musica, dell'opera lirica e delle sue storie e da lì, probabilmente, parte la sua carriera.

di Stefania Bonfadelli

arole e Musica – un'amicizia? Parole o Musica – un sospetto? Una società o un'opposizione? Nel mio caso un'anomala alleanza perché una può ispirare l'altra ma per vie così traverse da nascondere il bandolo che fatalmente le lega» (Di tanti palpiti, divertimenti musicali di Franca Valeri, Ed. La Tartaruga, 2009).

Franca Valeri, Ed. La Tartaruga, 2009). Svariate regie d'opera, un concorso internazionale per giovani cantanti lirici, un libro derivato da un programma da lei curato sulla lirica e un testo teatrale, Tosca e altre due, che combina la sua ironia e le sue donne con la passione per il bel canto. La storia è quella dell'incontro fra Emilia, portiera romana di Palazzo Farnese, base del potere di Scarpia, e Iride, moglie settentrionale del picchiatore di Scarpia. Il tempo è quello dell'opera Tosca, e le due signore vivono i fatti musicati da Puccini mentre questi accadono attorno a loro. Il testo è talmente pieno di riferimenti al mondo dell'opera da poter essere preso come esempio dell'amore di Franca Valeri verso questa forma d'arte. Un amore che nasce da lontano, che la vede bambina, nella sua Milano, nel primo teatro che ha conosciuto e frequentato: La Scala. Ha confessato più volte nelle interviste che la sua vocazione per il teatro nasce proprio dal primo palco di primo ordine della Scala dove era ospite della famiglia del poeta futurista Paolo Buzzi. È lì che incontrò le signorine snob che la resero celebre, ed è lì che si innamora della musica, dell'opera e delle sue storie. Ha conservato sempre nella memoria le grandi voci del belcanto a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta, insieme alle piccole delusioni, come quando vide ringraziare la celebre Lina Pagliughi, soprano italo-americana che lavorò soprattutto in Italia, che da lontano e con le luci soffuse sembrava un'esile fanciulla e in proscenio si rivelò una corpulenta e pesante donnona. Una delusione così cocente da portare la piccola Franca addirittura alle lacrime. Franca studia anche il pianoforte, proprio per poter suonare le arie d'opera preferite, soprattutto di Verdi, e chissà se i suoi ormai

leggendari tempi comici, scanditi come una partitura, non derivino proprio da questa preparazione musicale (si narra che quando un allievo chiese al Maestro Arturo Benedetti Michelangeli come avrebbe potuto esercitarsi nello studio della pausa, il celebre musicista lo invitò all'ascolto attento degli sketch di Franca Valeri, *ndr*).

Curare una regia d'opera è stato sempre un suo sogno, anche se il termine sogno non è appropriato, perché lei dice di aver sempre avuto dei progetti e non dei sogni, tantomeno nel cassetto dove, precisa, preferisce tenere la biancheria. Eppure, proprio l'opera dà il via alla sua attività di regista nei primi anni Settanta, al Festival dei Due Mondi di Spoleto, su invito dell'amico e compositore Giancarlo Menotti, fondatore del famoso festival internazionale. Per il festival, Franca dirige la Lucia di Lammermoor di Donizetti e, nel 1975, Il telefono, composto proprio da Menotti. Dopo un breve passaggio all'Opera di Roma per la regia di un'opera contemporanea, Il coccodrillo di Valentino Bucchi, fonda, nel 1980, il concorso per giovani cantanti lirici "Mattia Battistini". dal nome del famoso baritono vissuto a cavallo fra Ottocento e Novecento. In questa esperienza estremamente cara alla Valeri, le è accanto il suo compagno di allora, il Maestro Maurizio Rinaldi, direttore d'orchestra e direttore musicale del concorso. Per quindici anni, all'interno di questa rassegna, Franca firma ventiquattro regie liriche e trentadue allestimenti da Macbeth a Butterfly alla Bohème, portando al battesimo sulla scena tantissimi cantanti lirici, alcuni dei quali sono diventati celebri e acclamati in tutto il mondo. I cantanti selezionati, tutti alle primissime armi, dovevano seguire una serie di lezioni di perfezionamento musicale e scenico sotto la guida di Maurizio Rinaldi e Franca Valeri, per poi partecipare come protagonisti alle messinscene delle opere, diverse per ciascuna edizione, e avere il loro debutto al Teatro Vespasiano di Rieti, partner del progetto. Quando, nel 1995, il concorso chiude, ha lanciato più di duecento cantanti lirici italiani. Alla fine degli anni Novanta, Franca cura su Radio3, insieme a Gina Guandalini, la fortunata trasmissione radiofonica Di tanti palpiti, sfociata poi in una pubblicazione curata dalla stessa Valeri insieme a Patrizia Zappa Mulas. Nella trasmissione, Franca parlava degli eroi e delle eroine dell'opera con ironia, ma mai con irriverenza, sfoggiando una grande cultura nel teatro musicale. D'altra parte la casa dove vive a Roma non sembra proprio quella di un'attrice, ma più quella di una musicista; non ci sono foto di scena o ritratti di Racine o Pirandello, ma un pianoforte, tanti spartiti musicali, dischi d'opera, statuine e ritratti di Verdi, Puccini e Donizetti. E, se le piace sempre sottolineare che il suo cognome d'arte è Valeri perché ispirato da Paul Valery, le piace anche pensare che la Madamigella Valery della Traviata di Verdi le abbia portato una discreta fortuna. \*



### Franca, una maestra a tradimento

Un cambio di passo e di linguaggio, un punto di riferimento, un albero forte e bellissimo che ha prodotto tanti preziosi frutti, senza il quale saremmo tutti più poveri e più orfani. Artisti e soprattutto artiste rendono omaggio a chi ha indicato loro la strada insegnando, come lei stessa ha detto, a tradimento.

di Adriana Asti, Urbano Barberini, Paola Cortellesi, Lella Costa, Serena Dandini, Angela Finocchiaro, Paola Minaccioni, Maria Amelia Monti, Carla Signoris e Pino Strabioli



#### Adriana Asti

Nella cultura nazionale Franca Valeri non è importante solo come donna, non è mai stata femminista, ma è unica ed eccezionale come persona, come autrice e attrice, e per tutto quello che rappresenta per lo spettacolo italiano. Abbiamo lavorato insieme per due anni: Franca aveva scritto per me Tosca e altre due, che poi, nel 2003, è diventato un film, diretto dal regista Giorgio Ferrara. Poi io ho scritto per lei Alcool, la storia di una strana casa in cui vivono alcune anziane signore: ci siamo divertite molto a portarlo in scena. Abbiamo fatto lunghe tournée e gli anni in cui abbiamo lavorato insieme sono stati i momenti migliori della mia carriera. Lavorare con lei e diventare sua amica è

stato un privilegio. Adesso, anche se siamo Iontane – io sto in campagna e lei a Roma – e non ci vediamo da tempo, siamo ancora molto legate. Franca è una persona straordinaria: è singolare, intelligente, profonda e poi è un'autrice fantastica. Come autrice è indubbiamente emersa fra tutte, ma anche, per la sua unicità, come attrice e come persona: in lei, infatti, si intrecciano tante doti differenti, come intelligenza, humour, profondità, doti che le hanno consentito di creare personaggi indimenticabili. Ancora oggi, attraverso la lettura dei suoi testi, si può conoscere e comprendere il livello della sua arte e della sua personalità: Grazie a queste sue notevoli qualità, non ha avuto le difficoltà ad affermarsi che comunemente incontrano le donne. Franca, essendo così dotata e così straordinaria, non ha trovato ostacoli nella sua carriera, è una delle poche persone che conosco che è riuscita a realizzare tutto quello che si era prefissata.

(testo raccolto da Albarosa Camaldo)

#### **Urbano Barberini**

Franca è un'intellettuale al tempo stesso molto raffinata e popolare e una delle più grandi attrici del secolo scorso. Il mio incontro con Franca sembrava un segno del destino. Avevo debuttato con un monologo impegnativo, molto divertente e irriverente in un teatrino di Roma, dove lei venne a vedermi grazie al suggerimento di Giuseppe Patroni Griffi, suo grande amico. Dopo

lo spettacolo, mi disse: «Lei è un attore originale, mi piacerebbe lavorare con lei». Passarono i giorni e una sera, una persona mi parlò di un testo francese, Mal di ma(d)re di Pierre-Olivier Scotto. Io lo lessi e con molto timore glielo proposi. Lei dopo un giorno mi chiamò e mi disse di trovare regista e produttore. Da allora, abbiamo lavorato ininterrottamente insieme per ventitré anni e ci siamo trovati così bene che sembrava essere la cosa più naturale di questo mondo. Con Franca ho imparato soprattutto a vivere anche il silenzio, perché con Franca non ci deve mai essere una parola di troppo. Nel 2011 l'Università degli Studi di Milano le conferì la laurea ad honorem in Scienze dello Spettacolo e lei pronunciò una lectio magistralis di cui mi è rimasto impresso un brano: «Fondamentale è il rigore del rapporto tra parola e pensiero. Le parole si affollano per essere scelte, ma non è per tutte poter salire su un palcoscenico. Al teatro servono parole precise, capaci di rivelare in partenza l'inquietudine di appartenere a una voce. Rispetto alle sedi istituzionali del sapere, il teatro concede a chi vi assiste la possibilità di non capire subito. Nel pubblico che sfolla serpeggia il dubbio di una riflessione che gli è stata imposta. Ne vuole parlare mentre si infila il cappotto. Molti vorrebbero forse leggere quello che hanno sentito, più spesso il sospetto di una rivelazione si disperde una volta saliti in macchina. Ma non è così, noi insegniamo a tradimento». Franca Valeri riesce sempre a insegnare a tradimento.

#### Paola Cortellesi

Franca Valeri è un cambio di passo e di linguaggio a beneficio di tutte le interpreti dello spettacolo e delle donne in generale. Se esistesse una "giornata nazionale di liberazione dai *cliché* femminili" sarebbe certamente intitolata a Franca Valeri. Di Franca mi ha influenzato tutto, in ogni ruolo (dagli sketch televisivi ai suoi personaggi teatrali e cinematografici) la sua straordinaria capacità di dipingere le sue interpretazioni con più colori. Nella sua comicità c'è sempre un fondo di amarezza. D'altra parte i suoi personaggi malinconici hanno una comicità irresistibile. Queste sfumature hanno reso i suoi ruoli divertenti, ma anche profondamente reali e credibili. Franca Valeri ha completamente scardinato il modello dei ruoli assegnati alle donne sino ad allora e aperto un varco fondamentale per l'entrata in scena di personaggi femminili ironici, cinici, capaci di commuovere e divertire. Direi che ha fatto un'elegante, garbata, rivo-

#### Lella Costa

Per me Franca è stata, e continua a essere, un punto di riferimento assoluto, non soltanto come autrice e interprete (sublime, sempre), ma anche come scrittrice e donna di cultura, esempio di sobrietà, coerenza e understatement, oltre che di una presenza scenica inarrivabile. Non vorrei dire una banalità "di genere", anche perché lei lo detesterebbe, ma sono piuttosto sicura che se fosse stata un uomo avrebbe ricevuto molti più riconoscimenti, oltre che uno status definitivo di Patrimonio della Nazione (e dell'Umanità, ma non diciamoglielo, se no mi rimbrotta). Non saprei indicare un testo o personaggio in particolare, tutto il suo lavoro (ribadisco, anche di scrittrice: il suo Bugiarda no, reticente è un capolavoro) mi ha influenzata, guidata, ispirata, tanto nelle analogie quanto nelle differenze con il mio. Le sono infinitamente grata per tutto, ma specialmente per non avere mai, ma proprio mai, neppure nelle sue interpretazioni più "nazionalpopolari" - comunque



straordinarie –, rinnegato o svalutato la sua formazione, cultura, preparazione, proprietà di linguaggio e ironia. Insomma per me è la più grande, maschi inclusi.

#### Serena Dandini

Franca Valeri è la nostra quercia, un albero forte e bellissimo che ha prodotto tanti preziosi frutti. Senza di lei tutte le ragazze che hanno provato nel tempo a percorrere il sentiero della comicità forse non ce l'avrebbero fatta. Perché la sua carriera è stata per tutte noi un faro nel buio di interpretazioni femminili spesso costrette dagli stereotipi della scrittura maschile a mettere in scena le stesse segretarie "bone", le suocere petulanti e le mogli impossibili, mentre lo scettro della risata rimaneva sempre in mano al comico protagonista. Franca ci ha dimostrato che un'altra comicità era possibile, facendo ironia sui tipi femminili con sarcasmo e intelligenza, ma soprattutto dandoci il coraggio di scrivere in prima persona i nostri ruoli. Non c'è film, commedia teatrale, sketch televisivo che lei non abbia creato e scritto in prima persona, e anche quando interpretava dei ruoli pensati da altri, ogni volta che le arrivava una sceneggiatura, lei comunque "metteva mano" al suo perso-





### L'Accademia dei Filodrammatici di Milano casa perenne dell'Archivio Franca Valeri

Completando il cerchio, Franca Valeri ha portato, per sempre, i tesori della sua carriera in quel di Milano, dove lei è nata, anche come artista. Nel 2019, infatti, Franca Valeri ha deciso di donare il suo archivio all'Accademia dei Filodrammatici di Milano di cui è socia da molti anni. Manoscritti, copioni, prime edizioni di libri, sceneggiature, poster, foto private e pubbliche e tanti altri ricordi fondamentali che parlano di una carriera infinita, verranno dunque conservati all'interno dell'Accademia e saranno consultabili dal pubblico previa richiesta. «Per l'Accademia dei Filodrammatici, Franca Valeri è stata una socia molto fedele, essendo stata con noi per ben sessantasei anni, succedendo in questo a suo padre, anch'egli fedele socio dell'Accademia. Non solo, Franca Valeri è stata una delle pochissime socie che abbia pensato di passare il testimone per scelta e non per eredità. Ha infatti presentato all'Accademia la candidatura di Stefania Bonfadelli, cantante, regista e didatta lirica molto nota, sua figlia adottiva e ora stimata nostra nuova socia.

Sempre per quanto riguarda l'Accademia, dopo questo passaggio di testimone, Franca Valeri è stata nominata Socia d'Onore, iniziativa da lei molto apprezzata. L'ha, infatti, molto divertita trovarsi in compagnia, come Socia d'Onore, tra gli altri, di Vittorio Emanuele II e Garibaldi!». Così racconta Antonia Chiodi, sovrintendente dell'Accademia, aggiungendo: «Franca Valeri ha ricoperto un ruolo di primissimo piano, essendo stata attrice teatrale, cinematografica e radiofonica, regista, drammaturga e scrittrice originale, creativa e innovativa in tutti i settori di cui si è occupata e in cui ha portato uno sguardo nuovo, intelligente e ironico. Personalmente, penso sia geniale in tutti i campi. Delle sue produzioni noi tutti, come ascoltatori, spettatori e lettori e comunque ammiratori, dobbiamo esserle molto grati. Per tutti questi motivi negli anni scorsi le era stato conferito il diploma *honoris causa*, e in questa cerchia, è in compagnia, tra gli altri, di Alberto Sordi, Harold Pinter e Declan Donnellan».

A oggi, l'Archivio Franca Valeri è fisicamente presso l'Accademia, chiusa per disposizioni governative a partire da metà febbraio. La bibliotecaria dell'Accademia avrebbe dovuto cominciare la catalogazione seguendo le direttive delle funzionarie dell'Archivio Regionale della Lombardia ma, a causa delle disposizioni sanitarie della Regione relative all'emergenza Covid-19, questa catalogazione ha subito un giustificato ritardo. Per maggiori informazioni e soprattutto per sapere quando il materiale sarà consultabile, visitare il sito dell'Accademia dei Filodrammatici all'indirizzo accademiadeifilodrammatici.it. **L.C.** 

naggio arricchendolo con la sua brillante scrittura. Chi non la ricorda nel film di Dino Risi *Il vedovo* con Alberto Sordi? Il famoso "cretinetti", l'epiteto con cui il personaggio di Franca chiama regolarmente l'inconcludente marito interpretato da Sordi è una delle sue ingegnose trovate che, come sappiamo, sono rimaste alla Storia. Non possiamo che ringraziarla per averci autorizzato a

credere in noi stesse; perché la forza delle pioniere è proprio quella di aprire – spesso a fatica – nuovi sentieri per tutte le generazioni future. Buon compleanno Franca e grazie a nome di tutte!

#### Angela Finocchiaro

Franca Valeri ha creato il terreno perché a fine anni Settanta e inizio Ottanta potessimo

esplorare la comicità al femminile lavorando sui difetti e le debolezze delle donne. Ci ha dato la forza e il coraggio dell'autoironia anche nei confronti del benedetto, nel senso proprio che sia benedetto, femminismo e la consapevolezza che il mettersi in discussione fosse un bagaglio di forza e uno strumento di crescita.

#### Paola Minaccioni

Franca Valeri è parte del mio inconscio, fa parte della mia grammatica del pensiero e quando penso a un grande attrice e autrice comica penso a lei. Lei ha creato la grammatica della comicità. Lei a tutt'oggi è indiscutibilmente la più grande di tutte, in tutte le epoche in Italia. È per me anche un'amica, una donna intraprendente e curiosa che mi ha onorato della sua presenza a teatro, che ha speso per me parole di sostegno, mi ha sempre spinta a essere coraggiosa. A credere in me e nell'arte. Franca Valeri ha sdoganato l'immagine femminile degli anni Sessanta, rendendo le bambole regine del focolare degli esseri pensanti e ricchi di humour e acume. Franca è stata ed è un punto di riferimento per il concetto di trasgressione, che oggi è spesso esibito con luoghi comuni, atteggiamenti aggressivi e maleducati. Lei è sempre stata rivoluzionaria nel pensiero, con modi garbati. Lei, con le sue parole e i suoi vezzi, ha dipinto personaggi che regalano uno spaccato sulla condizione femminile, ma più in generale sulla condizione dell'essere umano. Franca Valeri ha fatto ridere tutti, senza mai fare nulla per far ridere. Ha sempre interpretato i suoi personaggi nei film e in televisione senza mai calcare un'espressione, una faccia, un tic che non partisse dall'analisi del personaggio, riuscendo così a tracciare persone credibili in cui tutti si potevano immedesimare. Il suo stile asciutto mi affascina ed è per me uno stimolo continuo.

#### Maria Amelia Monti

La cosa che proprio amo di più di Franca Valeri è che è riuscita a crescere e a non invecchiare, cosa che trovo essere un insegnamento molto importante. Franca Valeri è una donna estremamente intelligente, non so neanche come faccia ad avere sempre la battuta pronta, è una donna eccezionale, riesce sempre a colpirmi la sua ironia, dietro i suoi scritti si respira sempre intelligenza. Va ringraziata già solo per questo e perché

ci ha lasciato dei bei testi. I suoi pezzi sono stati un profumo che mi è rimasto dentro, le sue telefonate, usare il telefono come pretesto per fare un monologo, cosa che ho tentato anche io di usare parecchie volte. A volte mi dicono che le assomiglio, io penso che non sia vero e credo che lei ci rimarrebbe male a sentire una cosa del genere. Io mi sento più attrice che donna di spettacolo come lo è lei, e mi sento anche un po' meno intelligente.

#### **Carla Signoris**

Franca Valeri è la prima inarrivabile comica italiana. Esempio di ironia verso se stessa e verso il mondo, senza distinzione di genere. Satira e leggerezza sempre intelligenti. Grande capacità di analisi del costume e delle psicologie del nostro essere italiani. Adotterei il suo "cretinetti" in molte, molte, molte situazioni... prima fra tutti, verso me stessa.

#### Pino Strabioli

Franca si racconta da sola attraverso i suoi libri, il teatro, la radio, la televisione, il cinema, la lirica, attraverso il suo amore per i cani, per il pubblico, per la vita. In lei c'è la Storia che scorre, la sua storia che è diventata anche la nostra. Raccontare Franca significa fare una capriola all'indietro, ma anche restare nel presente. Franca si racconta come una bambina lucida e ottimista che dal salotto borghese di mamma e papà osservava e imitava le amiche bene di famiglia. Erano gli anni Venti. Franca aveva e ha un'arma infallibile: l'acuta intelligenza imbevuta di ironia. Ha sopportato le leggi razziali rifugiandosi nella letteratura e durante quei giorni ha imparato il francese. A sei anni si è ritrovata seduta in un palco di proscenio del teatro più importante della sua città. Lì, alla Scala, Franca ha capito la forza, la bellezza, la potenza delle musica, quella musica che non ha mai lasciato. Impressi nella sua incrollabile memoria Toscanini, Petrolini, Chaplin, Piaf, Totò, De Sica, ma anche la guerra e la rinascita, la scoperta del teatro e i primi successi a Parigi. Franca ha rivoluzionato la comicità e come un fulmine è entrata nelle nostre case, prima dalla radio poi dalla tv, ci ha portati nelle platee di tutta la penisola, nelle sale cinematografiche e ci ha consegnato i suoi libri, come quel piccolo grande capolavoro Bugiarda, no reticente edito

da Einaudi. Raccontare Franca è davvero difficile, dalla Signorina Snob alla Cecioni, dalla Cesira alla Vedova Socrate, una carrellata infinita di donne diverse, ma accomunate da un linguaggio senza tempo. Il suo caro amico Alberto Arbasino era affascinato dal suo saper scolpire i personaggi, dalla sua capacità di non restare mai in superficie. In questi giorni sto preparando per Rai Uno uno speciale dedicato ai suoi cento anni, nel farlo scorro filmati, dichiarazioni, interviste, immagini, e ogni volta mi sorprende l'eleganza, il guizzo, la velocità di pensiero, lo sguardo di un'intellettuale di razza capace di rendersi comprensibile a tutti, di essere popolare pur non rinunciando mai al rigore. Intransigente, tenera e crudele con se stessa e con le sue creature, non lascia spazio all'incognita. Franca è un ponte, è coraggio, passione e coerenza. Mai nostalgica, semplicemente lucida e attenta al momento che vive, al circostante, non a caso per un suo recente libro ha scelto come titolo Il secolo della noia, lei che la noia non la conosce, non le appartiene, circondata com'è dagli amati gatti, dall'inseparabile cagnolino Roro, lei continua a guardare le nostre esistenze e non si lascia sfuggire le cadute, gli inciampi, gli errori dei nostri giorni, senza giudizio ci osserva, magari commenta con una sola parola o un'espressione di quella sua faccia ancora bella fresca e luminosa.

In apertura, una serie di ritratti di Franca Valeri; nelle pagine seguenti, la Valeri con Adriana Asti, Lella Costa, Urbano Barberini, Serena Dandini e Pino Strabioli.



#### Per saperne di più

- AA. VV., L'avventura del cabaret, il teatro dei Gobbi, Milano, Lerici, 1976.
- F. D'Aloja, Corpi speciali, Milano, La Nave di Teseo, 2020.
- A. Emi, Franca Valeri, l'opera e il mito, Ariccia (Rm), Aracne Editrice, 2017.
- M. Giusti, *Il grande libro di Carosello*, Milano, Sperling & Kupfer, 1995.
- S. Guzzanti, *Franca la prima* (dvd+libro), Milano, Feltrinelli, 2011.
- E. Lancia e R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano. Le attrici*, Roma, Gremese Editore, 2003.
- E. Martini (a cura di), Franca Valeri. Una signora molto snob, Torino, Lindau, 2000.
- L. Peja, Strategie del comico: Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg, Bagno a Ripoli (Fi), Le Lettere, 2009.
- L. A. Salsini, V. Picchietti (a cura di), Writing and Performing Female Identity in Italian Culture, Cham (Svizzera), Springer International Publishing, 2017.
- F. Valeri, Animali e altri attori. Storie di cani, gatti e altri personaggi, Roma, Nottetempo, 2005.
- F. Valeri, Bugiarda no, reticente, Torino, Einaudi, 2010.
- F. Valeri, Di tanti palpiti. Divertimenti musicali, Milano, La Tartaruga, 2009.
- F. Valeri, *Il cambio dei cavalli*, Torino, Einaudi, 2014.
- F. Valeri, *II diario della Signorina Snob*, illustrato da Colette Rosselli, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1951; Torino, Lindau, 2003.
- F. Valeri, *Il secolo della noia*, Collana L'Arcipelago, Torino, Einaudi, 2019.
- F. Valeri, La stanza dei gatti. Una chiacchierata con il teatro, Torino, Einaudi, 2017.
- F. Valeri, La vacanza dei superstiti (e la chiamano vecchiaia), Torino, Einaudi, 2016.
- F. Valeri, *Le catacombe*. Bologna, Cappelli, 1963.
- F. Valeri, *Le donne*, Milano, Longanesi & C., 1960; Torino, Einaudi, 2012.
- F. Valeri, *Non tutto è risolto*, Torino, Einaudi, 2011.
- F. Valeri, *Questa qui, quello là*, Milano, Longanesi, 1965.
- F. Valeri, *Toh, quante donne!*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1992.
- F. Valeri, Tragedie da ridere. Dalla Signorina Snob alla vedova Socrate, Milano, La Tartaruga, 2003.
- $\bullet \ F. \ Valeri \ e \ L. \ Littizzetto, \ \textit{L'educazione delle fanciulle. Dialogo tra due signorine perbene, Torino, Einaudi, 2011.$
- C. e L. Verdone, *Alberto il Grande*, Roma, Arimvideo, 2013.



# Se non si hanno gli occhi nella schiena... dalle origini verso il "nuovo butō"

Nata con Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata a metà del Novecento, la danza butō si è diffusa dal Giappone contaminando l'Occidente con la sua visione introspettiva ed estrema: quale può esserne oggi, alla morte di Yoshito Ohno, l'eredità più fertile?

di Marinella Guatterini

Il'indomani della scomparsa, a ottantun anni, di Yoshito Ohno (nato a Tokyo il 15 luglio 1935 e morto l'8 gennaio 2020, presumibilmente a Yokohama, nella casa-studio di famiglia) ci domandavamo se questa improvvisa perdita coincidesse o meno con la fine del butō, ossia di quella nuova danza giapponese, originariamente nota come ankoku butō o "danza delle tenebre" (ma le successive varianti prossemiche e non solo, sono molte) che, dalla seconda metà degli anni Cinquanta, sconvolse l'arte coreutica contemporanea, ancor prima dell'esplosione del Tanztheater, diramandosi piano piano dal Giappone in tutto il mondo.

Per rispondere, almeno in parte, al non facile quesito occorre anzitutto collocare la figura non così conosciuta di **Yoshito Ohno**. Nel 1959, Yoshito aveva già danzato sia accanto al padre Kazuo in *The Old Man and the See* (ispirato al racconto di Hemingway) sia assieme a **Tatsumi Hijikata**, ricoprendo il ruolo di un giovanetto in *Kinjiki*, tratto dall'omonimo testo del 1951 di Yukio Mishima, un eufemismo quel titolo (*Colori proibiti*)

che in giapponese significa omosessualità. Era ormai dal 1954 che Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata avevano dato vita a una fertile collaborazione, tutta tesa a distruggere le forme del teatro e della danza tradizionali del Giappone, a creare un movimento senza codici, introspettivo, unico per ogni corpo che se ne faceva portavoce, ed estremo nell'esposizione di sé. Tuttavia le strade dei due padri di butō e ankoku butō si divisero, anche se i due artisti continuarono a dialogare e persino a collaborare (Kazuo come danzatore; Hijikata come regista dei suoi spettacoli), almeno sino alla prematura scomparsa, nel 1986, di quest'ultimo.

Il figlio di Ohno scelse un ruolo "mediano", in bilico tra la levità poetica e la filosofia orientale e umanistica del padre, ampiamente influenzata da letteratura, musica e arte occidentali (basti pensare al suo incredibile debutto, nel 1977, in *La Argentina*, all'età di settantun anni) e "la danza delle tenebre" maledetta di Hijikata. Quest'ultima, grottesca ed erotica, tutta tesa a esaltare le peculiarità fisiognomiche del popolo giapponese: brevilineo, con le gambe spesso arcuate, il corpo

coperto di biacca, il cranio rasato, le orbite oculari rivolte all'indietro verso l'abisso dei sensi e della psiche. Ma anche ricoperta di abiti lussuosi e antichi, cui linguacce e gesti facciali osceni si espandevano in un devastante contrasto.

Longilineo, dal corpo eretto come un fuso, Yoshito mai ha indossato gli abiti infantili, i cappellini fioriti e le gonne femminili del padre, se non in recenti esibizioni più o meno celebrative. Né mai si è rotolato a terra, abbracciando le viscere dei corpi diabolici di Tatsumi. In Snow Moon Flower, presentato al bolognese Teatri di Vita nel 2007, l'artista dichiarava: «Attraverso il butō di Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, il butō di cui io ho fatto esperienza ha questa forma. L'anima, la percezione, tenta di rivelarne il cuore». Tra l'altro va ricordato che da quando, nel 2001, il Dipartimento delle Arti (allora di Musica e Spettacolo) acquisì – anche grazie a Marie Perchiazzi, la rappresentante europea del Kazuo Ohno Dance Studio –, una parte dell'archivio personale di Kazuo Ohno, molte sono state le visite di Yoshito all'Alma Mater Studiorum di Bologna e nei propri spazi scenici o collegati, come la Compagnia Laminarie, per workshops nel 2014 e 2017, conferenze, incontri. Chi lo ha seguito?

#### 1968, le tensioni riformatrici

Nel 2018, e in età già avanzata, Yoshito offriva ancora le sue performances se non nel mondo, nel suo Paese. Portava il suo nobile butō nelle vie di Tokyo interpretando la pièce dal titolo Anima e corpo. Non era l'unico portavoce âgée del butō delle origini. Akaji Maro (classe 1943), aveva partecipato, nel 1959, con Yoshito Ohno, all'ormai leggendario Kinjiki di Hijikata; nel 1972 fondò il gruppo Dairakudakan, ed è ancora attivo sia come direttore e coreografo della sua compagnia, sia, dal 1980, come attore e in ben quarantadue film. Colpisce il fatto che una delle sue più recenti creazioni, Tsumi to Batsu (Delitto e castigo, da Dostoevskij), su musica, tra l'altro, di Modest Musorgskij (Una notte sul Monte Calvo), fosse allestita, nel marzo 2018, al New National Theatre di Tokyo, un'istituzione sino ad allora mai coinvolta nell'irriverenza del butō, come tutti i maggiori centri teatrali della capitale nipponica, nonostante i molti premi attribuiti a Kazuo Ohno e solo dalla seconda metà del nostro secolo ad altri artisti del butō. L'originario rifiuto giapponese di questo genere fu politico e oggi ne è un pallido e ormai scalfito ricordo.

A differenza della Post Modern Dance americana e di tutte le successive "nuove danze" europee, il butō restò per oltre un decennio un'arte di nicchia. La sua spiazzante espressività ebbe un certo seguito quando venne adottata dal movimento studentesco giapponese nel periodo delle grandi manifestazioni politiche degli Zengakuren (studenti universitari). Tatsumi Hijikata si introdusse con entusiasmo nel teatro politico

e nel 1968 realizzò da solo Nikutai No Hanran (Rivolta del corpo): esplicita ribellione nei confronti della società dei consumi importata dall'America, e contro il terrore e il rifiuto della morte atomica e delle sue orribili conseguenze. Da quel 1968 e per tutti gli anni Settanta, questo genere, in parte debitore all'Espressionismo dei primi decenni del XX secolo, aumentò la sua popolarità in netto contrasto con ogni forma di danza codificata occidentale - dal balletto alla Modern Dance – e si unì a tutti i movimenti di controcultura desiderosi di cambiare la società. Tuttavia il butō acquisì un suo ben definito statuto di originale forma d'arte giapponese non certo nel suo stesso Paese d'origine, bensì in una larga mappa internazionale: specialmente in Francia, Italia, Germania, Canada, Australia, Messico, Brasile e negli Stati Uniti.

A metà degli anni Ottanta si potevano contare circa sessanta gruppi di butō; il loro stile differiva a seconda di chi li aveva ispirati. Si rifacevano all'insegnamento di Hijikata il già citato Dairakudakan di Maro dal quale nacquero altri ensemble come il Sebi di Ko Murobushi e Ariadone, composto di sole donne e guidato dall'originalissima Carlotta Ikeda, scomparsa nel 2014. Carlotta, il cui filosofico motto era «la vita è il training della morte», si era insediata in Francia nel 1980 con Murobushi, suo compagno d'arte e di vita, all'indomani del grande successo del loro duetto Le Dernier Eden (1979), ma aveva formato il suo gruppo muliebre in Giappone nel 1974, pur continuando a collaborare con Murobushi, che le sarebbe sopravvissuto di un solo anno. Di lei ricordiamo l'interpretazione nel leggendario Zarathoustra (1980) e nell'assolo Utt, spaventoso più di un film dell'orrore, con lei travolta nella vertigine





di oscure pulsioni psichiche, prima di risorgere come una leonessa redenta da una luce solare. Di lui impossibile non citare l'assolo *Quick Silver*, alla Biennale Danza di Venezia del 2006 e soprattutto lo straordinario duetto *Le Centaure et l'animal* con Bartabas, il "signore dei cavalli" prediletto da Pina Bausch: l'animatore equestre, il coreografo che ha reso danzanti i suoi magnifici destrieri. Difficile oggi assistere a spettacoli di simile, raggiante, intensità e bellezza, grazie alle vibrazioni profonde, viscerali e minimali di Murobushi, quasi sempre in proscenio, a lato della scena, e la forza pregnante del gesto equestre di Bartabas. Entrambi ci dischiusero, al debutto di TorinoDanza 2014, un universo e uno spazio mitici, densi di citazioni, di fragilità umana e di *hybris* imperativa e combattente.

In questo spettacolo Murobushi sembrava essersi del tutto affrancato dall'insegnamento di Hijikata, mostrando invece la tremula poesia di un corpo "in assenza di carne" e pregno del suo sussultante respiro/anima. D'altra parte è logico immaginare che dagli anni Ottanta al terzo millennio, il butō abbia subito molte trasformazioni, anche in seno ai suoi stessi gruppi storici. Il caso più eclatante sembra essere quello di Akira Kasai (classe 1943), accreditato come seguace di Hijikata, ma in parte anche di Ohno padre; nel 1970 fondò una sua scuola e un suo gruppo, l'Itenshi-kan Dance Group (La casa degli angeli), ma poi, nel 1979, lasciò il Giappone per la Germania, dove studiò l'euritmica di Émile-Jaques Dalcroze, ma anche l'antroposofia di Rudolf Steiner. Rimase in contemplazione quasi mistica per un lungo periodo; riapparve poi per creare, nel 1994, Saraphita e ha continuato a lavorare misurando il suo butō spurio con altri linguaggi. Nel 2015 la Japan Society americana gli commissionò una pièce dal titolo *Butoh America*, in collaborazione con artisti diversi, tra cui uno dei suoi stessi figli, Mitsutke, danzatore abilissimo nel combinare il butō con l'hip hop e la break dance. Gli statunitensi gridarono allo scandalo.

Tuttavia anche il notissimo gruppo storico Sankai Juku, fondato nel 1975 da **Ushio Amagatsu** (classe 1949) e tuttora attivo nel mondo – ultima performance Arc-Chemin du Jour (2019) - non è più quello della celebratissima pièce Kinkan Shonen (1978) con i corpi appesi a testa in giù, i preziosi drappi rossi, blu e dorati e quell'opulenza visiva che poteva ricordare il kabuki, non certo l'arte per lo più solistica di Kazuo Ohno di cui l'ensemble fu erroneamente considerato debitore. Certo l'acqua circola ancora negli ultimi spettacoli passati in Italia: i performers di Ushio somigliano a monaci avvolti in lunghi drappi, con il corpo coperto di biacca e il cranio rasato, ma i loro movimenti alternano l'originaria lentezza (retaggio del teatro nō), a una larga varietà di nuovi movimenti catturati dalla danza moderna e da una gestualità onirica. Per giunta Ushio, dopo aver ricevuto molti importanti premi, è diventato regista d'opera e di teatro. Una volta dispiegate le carriere, per lo più fortunate e per taluni tuttora in corso, degli eredi di ankoku butō e butō cosa resta nella danza contemporanea del loro insegnamento?

#### Verso il 2000, oltre i maestri

L'artista visivo, regista e coreografo Dimitris Papaioannou ha più volte spiegato come dall'insegnamento di Min Tanaka (classe 1945), associato a Hijikata solo dal 1980, ha tratto il suo "Body Mechanical System": una prassi fisica e meccanica, ben lontana dalle contorsioni psicologiche della "danza delle tenebre", in cui gli arti - soprattutto inferiori - del corpo vengono distorti, illusoriamente spezzati è visibilissima in tutti e quattro gli spettacoli ormai cult dell'artista greco. Papaioannou deve aver incontrato Tanaka molto prima che questi si mettesse alla guida di un suo progetto denominato "Body Weather" (1980-2010), poi trasformatosi in una sorta di ritiro (Body Weather Farm) in cui l'insegnamento di Tanaka si basava essenzialmente su un ritorno non solo alla natura, ma anche all'agricoltura: vera e propria fonte, a suo dire inesauribile, d'ispirazione per il corpo e la mente.

Negli anni Novanta del secolo scorso pare fosse diventata una moda *cool* per molti danzatori europei frequentare i seminari "agricoli" di Tanaka che nel frattempo era anche diventato attore. La stessa necessità di contatto con le forme biologiche dell'universo la si potrebbe trovare nelle ultime installazioni all'aperto di **Eiko** (classe 1952) **& Koma** (classe 1948). Lo storico duetto iniziò la sua avventura creativa negli anni Settanta sia con Hijikata sia con Ohno padre, prima di trasferirsi in Germania, come già aveva fatto Akira Kasai,

per studiare con Manja Chmiel, una discepola di Mary Wigman. Il successivo trasferimento ad Amsterdam concesse loro un'ampia visibilità europea; ma fu forse negli Stati Uniti e negli ultimi esiti della loro ricerca, contrassegnata da premi e celebrazioni, che la ossessiva nudità della coppia, con i suoi movimenti lenti e glaciali, proiettati verso inattese esplosioni anche tecnologiche, si immerse sempre più volentieri in spazi di natura anche non teatrale. Dal 2014 la sola Eiko si è dedicata a performances di strada della durata anche di dodici ore e a programmi comprendenti assoli, installazioni, serie di film, discussioni di gruppo: il suo A Body in Fukushima le è valso un Bessie Award nel 2016, mentre tra il 2019 e l'anno in corso ha creato altre due versioni di quella pièce per musei e gallerie.

#### Il nuovo butō

Siamo ancora in ambito butō? Uno dei maestri che più ha influenzato le ultimissime generazioni di artisti legati a questa forma espressiva giapponese è senz'altro Masaki Iwana (classe 1945): solo nel novembre scorso ha presentato per il Festival Danae di Milano un workshop e uno spettacolo teatrale dal titolo Un ragazzo con in mano uno specchio ingaggia un'ultima battaglia contro il "Giappone post-bellico". Iwana si considera emerso al di fuori della "genealogia del butō" e dunque dei suoi due o tre principali maestri, considerando tra questi anche Yoshito Ohno. Eppure, grazie alla Maison du Butoh Blanc, il suo centro di ricerca, insediato nel sud della Normandia, continua a indicare la via potremmo dire del "nuovo butō" trasformatosi in una filosofia, ma anche in una prassi concreta e, come suggerisce lo stesso lwana, "materiale", in quanto richiede un corpo molto allenato alla flessibilità, alla resistenza attraverso lo stretching, alla potenza, all'equilibrio, all'improvvisazione - «che non vuol dire fare ciò che si vuole, ma scegliere momento per momento le azioni da eseguire, come il prodotto di impulsi o di percezioni provenienti da delle antenne di cui il nostro corpo dispone...». Difficilissimo. Di tutto ciò hanno fatto tesoro, in Italia, Alessandra Cristiani, nominata al Premio Ubu 2018 come migliore attrice o performer per gli spettacoli Clorofilla, presentato l'anno scorso sempre al Danae, ed Euforia. E ancora Silvia Rampello, fondatrice nel 2002 di Habillé D'eau – che invece il Premio Ubu 2018 l'ha conquistato, e il cui ultimo spettacolo Abstract un'azione concreta, pare esprimere in un colpo solo tutte le indicazioni di Iwana.

Su questo "nuovo butō" abbiamo interrogato **Paola Lattanzi Linke**, grande danzatrice anche lei pluripremiata, per anni musa di Enzo Cosimi, e oggi anche docente. Lattanzi dice: «Nella mia esperienza di performer, il butō è la chiave di accesso al lavoro, alla visione, mi conforta dalla paura della scena, ristabilisce il potere dell'immaginazione. Non mi fido di una dan-

za basata sul pensiero, il pensiero non sa accogliere la molteplicità dell'esistenza, trasmettere pensieri è compito dei libri; la danza, invece, si afferra con il sentire, che deve essere sempre più allenato e dettagliato e che vede nella trasformazione la massima aspirazione». E ancora: «La danza butō non passa da un movimento all'altro ma si inoltra in profondità, non si limita a occupare o gestire il tempo e lo spazio, ma li crea. Quando osservo gli occhi dei miei studenti, li trovo assorti. Sono occhi che già pensano ai movimenti successivi, a cosa fare dopo: in questo modo essi finiscono per non saper più vedere. Allo stesso modo, sono talmente abituati a creare forme astratte che non ne gioiscono; io vedo una bulimia di gesti eseguiti di fretta. Non affrettatevi, danzate in modo da valorizzare la vita in ogni istante e che ogni istante formi il suo mondo. "Muovetevi lentamente e fate in modo che questi mondi penetrino l'anima", ripeteva Kuzuo Ohno nei suoi seminari».

«Quando in classe pratico l'ashwalk di Hijikata, immancabilmente si generano delle rotture emotive, il butō permette di afferrare l'essenza della presenza, il lavoro base del performer non è tanto il saper fare ma il saper essere, e il saperlo condividere. La tecnica butō implica un forte lavoro sulla presenza, sulla resistenza, sul superamento dei limiti corporei o emotivi; in particolare l'ankoku butō di Hijikata presenta come matrice metodologica la necessità di distruggere e deformare l'equilibrio del corpo per trovarne altri, sempre più instabili e trasfiguranti.

Il volto, le mani e gli occhi acquistano grande importanza: se non si hanno gli occhi nella schiena si sta solo voltando la faccia al pubblico, ogni millimetro del corpo è significante di per sé e in relazione al resto nell'intimo dialogo tra apollineo e dionisiaco che è la danza butō». \*

In apertura, una scena di *Meguri-Teeming Sea, Tranquil Land*, del gruppo Sankai Juku (foto: David Bazemore); a pagina 37, Carlotta Ikeda; nella pagina precedente, Paola Lattanzi Linke in *Crying Out Loud* (foto: Sara Meliti); in questa pagina, Masaki Iwana (foto: Hiroyasu Daido).



# Un soffio d'aria che scompiglia: dalla Scozia arriva Superfan

Un'idea chiara intorno a cui costruire ogni spettacolo, la ricerca della forma più semplice per comunicarla, la capacità di ibridare sulla scena teatro, danza, nouveau cirque e physical theatre: questa è la miscela che fa di Superfan uno degli ensemble più innovativi del Regno Unito.

di Jacopo Panizza



n un teatro come quello britannico, con la radicata abitudine di etichettare e incasellare ogni forma d'espressione, c'è una compagnia che si diverte a sovvertire l'ordine centenario delle cose, facendo dell'interdisciplinarietà il proprio marchio di fabbrica. Superfan è la creatura di Ellie Dubois, Kim Donohoe e Pete Lannon, fondatori della compagnia di stanza a Glasgow, vincitrice del prestigioso Beckett Trust Award. Superfan ha le carte in regola per diventare uno degli ensemble più innovativi e poetici del Paese.

Sarà l'aria festivaliera della vicina Edimburgo, saranno le forti radici europeiste della Scozia, ma questa compagnia sembra nata sul continente, per stile e ideali. Partendo dall'approccio scenografico minimalista, il suo lavoro si basa molto raramente su una narrazione lineare o sulla costruzione del personaggio in maniera classica. Questa attitudine si manifesta inoltre nell'utilizzo preponderante della comunicazione corporea più che della parola scritta, ma soprattutto nella combinazione di elementi presi in prestito dai più diversi linguaggi performativi, come danza, circo o teatro fisico. Il risultato di questo pot-pourri artistico non è affatto

confusionario, anzi pavimenta la strada per raggiungere l'intento espressivo dichiarato, ossia trovare la forma più semplice e chiara per comunicare o realizzare un principio. L'efficacia di questa semplicità performativa, tutt'altro che facile da ottenere, si riflette nella varietà del pubblico che segue Superfan: le sue idee sono accattivanti e accessibili per spettatori di età e bagaglio culturale diversi, senza risultare scoraggianti per chi non è un esperto frequentatore di teatro.

La fatica più recente, Nosedive (Caduta libera), vista a novembre sul palco del Barbican Centre, è la somma di tutti questi nuclei tematici. Lo spettacolo si apre su una scena scarna - un grande telo bianco, con decine di riflettori puntati – dall'estetica avanguardista di stampo tedesco o polacco. Si tratta di un'analisi, da un punto di vista fisico e simbolista, del momento che sta tra una fine e il conseguente nuovo inizio, raccontato attraverso i corpi danzanti di tre adulti e due bambini. Quell'attimo vibrante pieno di paura, ma anche di speranza, dove il nuovo è abbastanza arrogante per credere di farcela da solo e il vecchio sa di poter offrire ancora aiuto e protezione. Il fatto di non dichiarare esplicitamente di che fine si tratti

lascia una notevole libertà interpretativa, assumendo una sfumatura diversa a seconda dell'immaginazione e dei riferimenti di ogni membro del pubblico. È la fine della specie umana sulla Terra e la rinascita su qualche altro pianeta? La fine di una generazione e l'inizio di quella successiva, che potrà arrivare più in alto rispetto a quella precedente? La fine dell'infanzia e l'ingresso nell'età adulta? Ciò che è chiaro è l'identificazione del vecchio con gli adulti e del nuovo con i bambini e la lezione finale che lo sforzo collettivo vinca sull'ambizione individuale. Il tocco più intelligente è stato quello di coinvolgere attori bambini, non come mera presenza in scena, ma come protagonisti a tutti gli effetti della realizzazione, le cui idee hanno contribuito a rendere questo spettacolo intergenerazionale, sia da un punto di vista creativo che ricettivo.

Europea è anche la caratteristica del gruppo di costruirsi un repertorio, composto da quattro spettacoli in tournée che girano contemporaneamente il Regno Unito. Punta di diamante è *Like Animals*: un pezzo a due, ispirato da testimonianze reali di scienziati che studiano come comunicare con gli animali, che affronta il dialogo tra specie diverse intrecciandolo all'esplorazione del rapporto personale tra gli attori nella vita quotidiana

Nonostante le attività teatrali siano al momento sospese, vedranno in futuro la luce Feels, un'indagine sulle emozioni che ci è concesso provare a seconda delle strutture sociali che ci influenzano, e Hold Fast, uno spettacolo al femminile pensato per i villaggi della Scozia rurale, che mescola circo contemporaneo e musica popolare scozzese. Si noti come l'affrontare argomenti complicati, potenzialmente controversi, in maniera delicata e sempre giocosa possa considerarsi il fil rouge che collega i diversi spettacoli tra loro, unito al fatto che nella descrizione delle proposte ricorrano spesso aggettivi con il prefisso inter- che denotano l'aggiuntiva funzione di collante sociale della compagnia. L'augurio è che internazionale possa presto aggiungersi a questa lista.\*

# Vienna, racconti da un passato violento per preparare un futuro di pace

Al Burgtheater, ma anche in spazi più piccoli, prima della serrata, molti gli appuntamenti con le ferite della memoria: dalla rassegna Europamachine ai racconti dall'esilio di Alireza Daryanavard e Tania El Khoury.

oco prima dell'esplosione della pandemia del Covid-19, si è conclusa al Burgtheater una rassegna multidisciplinare, durata due mesi, sull'Europa del XX secolo. Europamachine ha riguardato la storia violenta del continente. È stata data la parola a esponenti della letteratura, della scienza, dell'arte e del giornalismo affinché potessero esporre le proprie idee sul futuro. Questi eventi hanno avuto come complemento l'ultimo allestimento realizzato da Oliver Frljić di Hamletmachine di Heiner Müller. Il testo, di nove pagine, è utilizzato per riflettere l'apparentemente tollerante neoliberalismo europeo. La messinscena è acuta e suggestiva dal punto di vista visuale. Sul palcoscenico vuoto, vi sono soltanto una bara e una sfarzosa poltrona rossa simile a un trono. Come per magia, lo stendardo con lo stemma degli Asburgo estratto dalla bara è seguito da un infinito filo da bucato di bandiere. Il testo di Müller è arricchito da citazioni tratte da discorsi di Vladimir Putin, Victor Orbán e Marine Le Pen, sottolineando così la rinascita dell'estremismo di destra. Il dialogo, nondimeno, è spesso triviale e stereotipato. Molte scene hanno un sentore di déjà vu. Il cast, formato da cinque attori originari dell'Ungheria, Ucraina, Lussemburgo, Germania e Austria, offre un'interpretazione brillante. Provocatorio ed estremamente radicale come sono spesso gli spettacoli di Frljić. Non stupisce, dunque, che il finale lasci allibiti: l'interprete di Amleto, completamente nudo, ripete il testo a ritmo frenetico, simulando diversi atti sessuali con un maiale gonfiabile di dimensioni umane che esplicita la visione dell'antico impero asburgico del regista.

Se il Burgtheater si è concentrato sull'identità europea, molti piccoli teatri hanno offerto agli artisti la possibilità di parlare della situazione politica dei propri paesi di nascita. L'iraniano Alireza Daryanavard è giunto in esilio a Vienna nel 2014. Da allora ha lavorato come attore, musicista e regista. La sua prima opera trattava un argomento tabù: l'esecuzione di massa di prigionieri politici iraniani negli anni Ottanta del Novecento. Blutiger Sommer (Estate di sangue) è basato su interviste con testimo-

ni sopravvissuti ad anni di prigionia e di torture. Il materiale include anche diari, lettere di addio e fotografie. Daryanavard ha scelto tre storie. La più emozionante è quella di un bambino nato e cresciuto in prigione. Quando venne portato dai suoi nonni, a nove anni, non sapeva cosa fossero i giocattoli poiché dietro le sbarre i suoi unici compagni di gioco erano le formiche. Non rivedrà mai più sua madre. A intervalli risuonano le registrazioni originali delle voci dei sopravvissuti. Nell'intima sala del Werk-X a Petersplatz, tre attori si rivolgono frontalmente al pubblico con un inconfondibile stile da teatro documentario. Si muovono su e giù quasi ininterrottamente. Fioche luci al neon sul soffitto ne illuminano i movimenti. La sensazione di trovarsi in celle invisibili è perfetta. Un melograno schiacciato sintetizza la sanguinosa realtà. Il frutto non è scelto a caso, poiché esso simboleggia la vita e la fertilità ma anche il potere, il sangue e la morte. Per Daryanavard, Blutiger Sommer non è soltanto uno spettacolo, ma un "obbligo morale" per fare i conti con il passato del proprio Paese. Gardens Speak riduce la distanza fra una querra condotta in un Paese straniero e gli europei "consumatori" di notizie. L'installazione di Tania El Khoury commemora i morti della guerra civile in Siria. In un inconsueto ed essenziale spazio teatrale sono sistemate dieci "tombe" di forma rettangolare. Sulle pietre tombali si leggono iscrizioni in arabo. Le luci sulla struttura in legno che circonda l'area dedicata ai deceduti avvolgono la stanza in un'atmosfera quasi sacrale. Sono ammessi solo dieci partecipanti. Prima di entrare nella sala, devono togliersi le scarpe e indossare lunghi impermeabili bianchi. Con l'aiuto di una pila e di un foglio di carta con caratteri arabi devono ritrovare la tomba del proprio "partner" deceduto. Pare di udire voci che provengono dal terreno. Il suono è così debole che è necessario sedersi sulla terra umida e scavare a mani nude per trovare i microfoni sepolti. Ciascuno racconta una storia diversa in inglese. Gardens Speak ha avuto origine nel 2011. Durante la guerra civile i corpi dei defunti venivano sepolti nei giardini di famiglia in tutta la Siria, così da evitare strumentalizzazioni politiche. L'installazione di El Khoury ha un impatto straordinariamente intenso e conturbante. Tornando nell'anticamera, dieci asciugamani accuratamente piegati e dieci bacinelle di acqua calda attendono i partecipanti affinché si possano lavare i piedi e le mani. Prima di andare via, un tè aromatizzato alla mela addolcisce l'atmosfera. ★

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)



#### **FOYER 2020\***

Il randello di Pirandello

di Fabrizio Sebastian Caleffi



Senza falce né martello, si brandisca il Pirandello, pur che non sia un manganello!

Bando alle ciance e niente equivoci: Pirandello non è mai stato fascista, è stato Luigi a iscriversi al Pnf, come ha ben spiegato il mai dimenticato (almeno da me) Gian Franco Venè in *Pirandello fascista*, appunto. Una corda pazza con cui impiccarsi per ottenere, con il sistema dello "strangolino", efficaci erezioni drammaturgiche. Gioco pericolosetto, si sa. Ma per l'*eros* teatrale ci vuole coraggio, una chitarra, uno spinello e un bel randello. Senza randello adeguato, non resta che *thanatos*: una noia mortale. Si lascino dunque pure chiuse le sale, si lascino le prediche alle chiese, si lascino chiusi i teatri e si riaprano piuttosto le case chiuse, spazi ideali di spettacolo vivo, dal vivo: per i vivi, insomma. Festoso, fastoso e debitamente peccaminoso. Ma sì, diciamocelo: borghese!

Riparta, il teatro, dalla nostalgia del Teatro: sta per venire la rivoluzione, travestita da restaurazione e non hai uno *smoking* da metterti. Nostalgia, nostalgia delle "prime" con Veneri in pelliccia (sintetica), dello champagne nel foyer, della rivoluzione come pranzo di gala e non come cenetta in pizzeria! Di troppi attori lo *show-biz* collassa e i personaggi sono pochi e sempre gli stessi: vanno rivisitati in chiave mitico-archetipica contemporanea, non meramente attualizzati. Si veda (si legga) el Quichote secondo Rushdie (*Quichotte*, Salman Rushdie, Mondadori editore). E, a livello internazional-popolare, persino la (il) Ferrante che posa a Elsa Morante formato esportazione. Non è forse sempre la solita Storia di Useppe sdoppiato in due amiche? Il mondo (editoriale) salvato dalle ragazzine...

E quello teatrale? Ma sì, diciamolo chiaramente: servono solidi autori. Come, i migliori non ci sono più? Si palesino allora abili traduttori per rinfrescare il repertorio. Un buon commediografo dovrebbe saper scrivere di tutto. Opere epocali ben fatte che cambiano, almeno un po', il teatro, ma non la vita e pessime opere attuali ben fatte che non cambiano affatto il teatro, ma almeno un po' la vita: agli spettatori e al commediografo stesso via diritti d'autore. *Sarto per Signora* non sarebbe forse una gran bella base di partenza per una versione rintitolata *Lo Stilista* da ambientare in uno *show-room* nel quadrilatero della moda montenapoleonica?

Uno dieci cento mille Pirandelli: però tradotti, altrimenti una lingua

datata non batte più dove il dente avvelenato vuole. Il rito teatrale torni rito mondano. Ballo in maschera in scena, sballo dei guardoni in platea. Allora ai posti limitati distanziati corrisponderanno lunghe liste d'attesa, la Cena delle Beffe sarà più ambita dell'happy hour a buffet, Patatine di Contorno sarà roba da gourmet e le maschere si recluteranno tra i migliori diplomandi della scuola alberghiera, non delle accademie d'arte (melo)drammatica e i servizi di sala non risulteranno di pertinenza d'impertinenti miliziani civici irregimentati nelle squadracce di salute pubblica, i "camici" neri del regime Knock ou Le Triomphe de la Médecine, profetica pièce di poco meno di cent'anni fa, scritta da Jules Romains nel 1923, beneficiaria dieci anni dopo di una riduzione cinematografica con nientepopodimeno che Louis Jouvet nel ruolo del titolo, prestazione da lui stesso replicata nel remake diretto nel 1951 da Guy Lefranc, nota in Italia per la versione Rai di Vittorio Cottafavi. Protagonista il leggendario Alberto Lionello. Lo scrittore francese, dramaturg per Copeau al Vieux-Colombier, nel 1941 adattò Volpone insieme nientepopodimeno che a Stefan Zweig per Harry Baur e ancora Jouvet (Mosca) nel film distribuito da noi con l'accattivante titolo di L'avventuriero di Venezia per la regia di Maurice Tourneur, già attore in Max boxeur par amour di Max Linder.

A che pro questa lezione di mito? E a chi *prodest*? Ai concorrenti sospesi di Scritture di Scena 2020, ai futuri scriventi del 2021 e a tutti i lettori teatranti coinvolti nella complessa problematica post-pandemica. L'incipiente Gioco dei Potenti (cfr. Strehler anni Sessanta) ora si misura con un Bardo Netflix chiamato Shapiro. Richard Alan Shapiro e la moglie Esther crearono neglio anni Ottanta un formato-saga che funziona ora alla grande nel *rebot* architettato da Josh Schwartz, Stephanie Savage e Sallie Patrick: *Dynasty*. Consiglio di studiare e decifrare gli implacabili meccanismi di questa Stratford-upon-Carrington. C'è tanto da imparare.

\* questa pagina, affidatami dal fondatore Ronfani, riprende per una volta il suo nome originario, voluto da Ugo, nella puntata che ribadisce come il difficile, problematico e controverso Ritorno del Teatro sia il Ritorno al Teatro, nella sua accezione d'intrattenimento borghese.

# DOSSIER Teatro delle migrazioni a cura di Giuseppe Montemagno e Roberto Rizzente

Dal mito di Odisseo ai naufraghi senza nome che popolano le cronache contemporanee, le migrazioni hanno sempre interessato la storia umana, ridisegnando i confini e ripensando il concetto stesso di nazione. Spesso contribuendo rinnovamento dei linguaggi artistici e ispirando drammaturgie che parlano di esodi e approdi, di identità e diversità, di violenza e accoglienza, di rispetto e amicizia. Perché «partir, c'est mourir un peu»: o forse rinascere a nuova vita, grazie anche al palcoscenico.

# L'identità in movimento nel tempo della metamorfosi

Drammaturgo, regista e cineasta, voce tra le più autorevoli del panorama internazionale, Wajdi Mouawad indaga da un trentennio le tematiche della migrazione, attento a tradurre le voci della natura nella dimensione della scrittura, l'unica "patria" possibile, dopo l'esilio.

di Giuseppe Montemagno e Wajdi Mouawad



La sua formazione si è svolta dapprima in Libano, poi in Francia, infine in Québec. Nel 2005 ha chiamato una delle sue prime compagnie Au Carré de l'Hypoténuse, in omaggio al teorema di Pitagora, secondo il quale in un triangolo rettangolo il quadrato costruito sull'ipotenusa è uguale alla somma di quelli costruiti sugli altri due lati. Quindici anni più tardi si tratta ancora di un risultato a cui mirare? Oppure ne è a maggior ragione convinto?

Sia durante la mia infanzia in Libano, sia durante la mia giovinezza in Francia e poi in Québec, dapprima come allievo della Scuola nazionale del teatro (in Canada *ndr*) poi come fondatore di compagnie e direttore di teatro, fino a oggi in Francia e ultimamente alla guida della Colline, questo pensiero – suggerito

dal teorema di Pitagora – è stato sempre per me fonte di ispirazione e fondamento della mia ricerca. In realtà può applicarsi a tutto, eventi, riflessioni sulla vita, anche se naturalmente mi nutro di tante altre immagini. Pitagora collega dei punti che non si incontrano mai: l'ipotenusa ne è il vettore, in qualche modo la frase mancante. Viviamo la nostra vita in mancanza di questa frase, che ricerchiamo con avidità e slancio. Il teatro, in quanto asilo per le parole sfuggite alla frammentazione, è un tempo più che uno spazio: il tempo della metamorfosi, quello che permetterà di tracciare la traiettoria di questa ipotenusa.

I primi tre capitoli della quadrilogia Le Sang des Promesses (Littoral, 1999; Incendies, 2003; Forêts, 2006) sono altrettanti viaggi alla ricerca delle origini e dell'identità. E però Ciels (2009), che ne costituiva la conclusione, rimetteva in discussione questa indagine, quasi in contrappunto alle ondate terroriste degli ultimi vent'anni. In cosa consiste lo statuto del migrante oggi? Lei stesso si considera un migrante? Né un migrante, né un esiliato, anche se l'esilio costituisce il mio percorso. Non voglio limitarmi a questo, piuttosto preferisco pensare che ciò che ci identifica siano le parole che scaturiscono dalla nostra bocca e la voce che ha origine dal nostro soffio. Preferisco pensare che l'identità sia un'emigrazione e mai un'immigrazione. Penso che la staticità identitaria sia la peggiore chiusura del sé: ci obbliga a pensarci come un centro intorno al quale si dispiegano le altre identità,

alcune più vicine, altre molto lontane, alcune importanti, altre meno. Niente di peggio! Mi piace immaginarmi come il pinguino, per il quale esiste unicamente la voce. La voce che diventa casa. I pinguini giganti sulle lastre di ghiaccio gridano senza posa perché le loro grida sono l'habitat dei piccoli. Dal momento in cui l'identità è un movimento, non esiste più un centro fisso, ma una relatività identitaria. Quando si domanda a un viaggiatore «da dove vieni?», potrà rispondere: «sono originario di questo, di quel posto». Mai gli sarà possibile dire «La mia identità è la mia origine» senza rinnegare il cammino percorso.

Così vicini, così lontani. Sin dal 1998 la tragedia greca è sempre stata al centro del suo percorso drammaturgico, segnatamente nelle trilogie (*Des Femmes*, 2011, *Des Héros*, 2013, *Des Mourants*, 2016) tratte da Sofocle. Quanto ha influito il tema della migrazione nella sua decisione di tradurre proprio questi testi?

Avevo ventitré anni quando un amico mi ha consigliato di leggere i Greci. Ciò che mi ha colpito, in Sofocle, è l'ossessione di mostrare come il tragico precipiti su colui che, accecato da se stesso, non ne veda l'eccesso, la dismisura. Questo mi ha spinto a interrogarmi su ciò che non vedevo di me, su ciò che il nostro mondo non vede di se stesso, sul punto cieco che, rivelandosi, può strappare la trama della mia vita, rivelando il folle che sono. Qui interviene in maniera sotterranea la questione della migrazione: cosa sarei diventato se fossi rimasto in Libano? La mia famiglia e io siamo partiti prima del massacro di Sabra e Shatila del 1982, perpetrato da milizie cristiane a cui avevo sognato di appartenere durante la mia infanzia. Sarei stato dei loro? Non si può presumere nulla di sé. Questa idea, per non dire questa convinzione, non ha mai smesso di scavare in me ramificazioni poetiche e spirituali, attraversando ogni storia che ho cercato di raccontare. Ora, è proprio su questa nozione che sono fondate le tragedie di Sofocle, perché s'interrogano sulle ragioni del dolore e della violenza; sulla conoscenza di sé, come un appello costante alla giusta misura; sulla comunità politica liberata dal totalitarismo e sull'espressione collettiva del dolore, la catarsi che diventa il nucleo su cui si fonda la nostra civiltà. Sofocle è una vertigine, un soffio potente. Una matrice della letteratura occidentale. Nel legame continuo con la sofferenza, parla di cecità come di rivelazione.

Nel 2011 ha dato vita al progetto "Avere vent'anni nel 2015", un periplo compiuto con cinquanta adolescenti, selezionati da alcuni teatri, alla volta di Atene, Lione, Auschwitz e l'Africa, fino a un viaggio in mare. Dopo questa esperienza, come vede il pubblico di domani dei teatri? Sulla scorta di quali principi, grazie a quali testi si può farlo crescere?

Mi sono sempre detto che ogni epoca ha inventato una maniera per uccidere la gioventù. Oggi, è costringendola alla paura che la nostra epoca è riuscita a «diseroicizzare» i giovani, ad addomesticarli. Vengono impauriti con delle banalità, delle nullità. Nei lavori che scrivo parlo sempre della collera, esattamente ciò che mi suggeriscono i nostri tempi, certo tra i più tradizionalisti, tra i più moralisti mai visti. Eppure non siamo costretti a obbedire al sistema che ci viene imposto. Questo m'indigna e mi spinge a fornire ai giovani degli strumenti grazie ai quali possano riappropriarsi delle loro vite. Più che raccomandare delle opere, auspico che ne rivendichino di proprie. Tento al tempo stesso d'immaginare tutte le strategie possibili per dar loro la parola, perché ci raccontino ciò che non comprendiamo di loro; e anche, soprattutto, in ciascuna delle mie azioni, a tenere le fila della bontà e della generosità come gesto di resistenza.

Dal 2016 è direttore del Théâtre Nationale de la Colline di Parigi, che ha accompagnato durante la quarantena con *Poissons pilotes*, registrazioni quotidiane in cui la forza della sua voce ha rivelato tutto un mondo di ricordi, di legami arcani e potenti alla bellezza della vita. Adesso ha annunciato: «L'inizio del tempo dell'aurora, annunciatrice del sorgere del sole». Cosa rimane, che ne sarà del teatro, domani?

Malgrado ciò che abbiamo affrontato e affrontiamo tuttora, se c'è una cosa che al momento non mi preoccupa è proprio il teatro. Non perché non mi interessi, al contrario, perché ho una fiducia immensa nel teatro. Il teatro è l'arte che può oltrepassare simili cataclismi: per fare teatro è sufficiente che una persona sia presente e che un'altra la guardi. Naturalmente, il modo in cui oggi facciamo teatro nelle sedi istituzionali (scene voluminose, produzioni costose) rischia di mutare radicalmente. Per me, per fare teatro – come per la scrittura o la pittura – sono sufficienti carta e matita, un pezzo di carbone e un muro; sono espressioni antiche nate dall'essere umano, e che non necessitano di nient'altro che delle mani. Nel film di Theo Angelopoulos Lo sguardo di Ulisse, che si svolge a Sarajevo durante la guerra civile, si vedono alcune persone che fanno teatro approfittando della nebbia perché i cecchini non li scoprano: è solo un esempio che mi fa dire che il teatro esisterà sempre. Sta a noi accettare che forse non si potrà fare teatro esattamente come prima e che bisognerà rimetterlo in discussione.

In occasione di un'intervista realizzata nel 2009, ha dichiarato: «La domanda "da dove vieni?" non ha più senso: l'unica alla quale potrei rispondere è "dove sta meglio?"». Che risposta darebbe oggi?

La stessa. Sapere dove sto meglio mi interessa più che decrittare da dove vengo. E se dovessi dare la risposta di un luogo che non sia geografico, banale o intimo, risponderei: «nella solitudine della scrittura». Recentemente, la scrittura si è imposta in me senza che me ne rendessi conto. Che io sia diventato uno scrittore mi sembra forse possibile. Oggi ho il desiderio di affermare che questo tentativo mi porta alle sorgenti della profondità, e che mi fa sentire a mio agio, a casa. ★

In apertura, *Littoral*, di Wajdi Mouawad (foto: Cristophe Raynaud de Lage).



# Supplici, esuli e corpi insepolti: le contraddizioni della *xenìa*

Come comportarsi con lo straniero? La tragedia greca, da Eschilo a Euripide, indaga i sentimenti contrastanti che si provano di fronte all'altro da sé, suscitando un dibattito che continua ad alimentare la drammaturgia contemporanea e le moderne riletture dei classici.

di Maddalena Giovannelli

mmersi nel fango troverai quelli che fanno ingiustizia agli ospiti». Lo spiega Eracle, nelle Rane di Aristofane, mentre illustra a Dioniso la cartina geografica degli Inferi. Per i Greci lo xènos è sacro agli dei e chi lo dimentica merita di essere punito. Ma cosa significa, davvero, xenìa? Questa parolasorgente, che ha dato vita a un'infinita serie di composti ancora centrali per la nostra vita politica, contiene al suo interno un caleidoscopio di nozioni, che spaziano dall'accoglienza alla consapevolezza della diversità, fino al rispetto e all'amicizia.

Per ottenere una vera e propria bibliografia dell'accoglienza, bisogna andare alle fonti della tragedia: nelle *Supplici*, **Eschilo** indaga non solo le contraddittorie tendenze dell'animo umano davanti all'altro da sé, ma anche la responsabilità della cittadinanza di fronte alle richieste di aiuto. Al centro dell'orchestra, in un'Atene nel pieno del suo espansionismo politico, Eschilo lascia irrompere il coro delle Danaidi, vestite in modo vistosamente esotico: chiedono asilo, stanno fuggendo dalla brutalità dei cugini egiziani. Toccherà a Pelasgo – progenitore di tutti i governanti dell'Occidente - prendere una decisione: rifiutare l'accoglienza venendo meno a un principio sacro, o esporre la propria polis a una guerra contro l'Egitto? Il re si immerge nel dubbio «come un palombaro» e sancisce che a decidere sarà un'assemblea popolare: perché i cittadini devono abbracciare la responsabilità «uno per uno», assumendo su di sé le fatiche e le contraddizioni del libero arbitrio.

#### Le pratiche dell'accoglienza

Non stupisce che un simile laboratorio di pensiero sull'ospitalità e l'accoglienza sia stato oggetto di innumerevoli riletture - letterarie, artistiche, teatrali - in un'Europa che si trova a vivere quotidianamente simili problemi. Alla Biennale d'Arte, nel 2017, il greco Yorgos Drivas ha traslato la questione nel suo Laboratory of Dilemmas, dove i "corpi estranei" portatori di pericoli sono le piccole particelle di un esperimento di biologia. Alle Supplici eschilee ha ripensato anche la scrittrice Premio Nobel Elfriede Jelinek quando ha scritto, tra il 2013 e il 2016, Die Schutzbefohlenen (che si può tradurre con Coloro che sono costretti a chiedere protezione): al centro del testo teatrale, un gruppo di migranti sbarcati a Lampedusa con l'intenzione di arrivare in Austria tra le restrizioni e le inumanità di un'Europa che cambia normative e complica le burocrazie giorno per giorno.

Anche i registi italiani non si sono sottratti alla sfida. Tra le esperienze più significative degli ultimi anni, Le supplici a Portopalo del 2009, diretto da Gabriele Vacis con Vincenzo Pirrotta: qui il testo di Eschilo si intreccia con i racconti dei migranti che approdano in Sicilia dalla costa africana, con un coinvolgimento diretto e attivo della comunità di Portopalo. Non meno incisiva la regia firmata per l'Inda di Siracusa, nel 2015, da Moni Ovadia (e resa disponibile proprio in queste settimane dalla Rai). Con la collaborazione di Mario Incudine, Ovadia riscrive il dettato eschileo in un cunto musicato e danzato, capace di far riverberare i versi lirici della tragedia nella realtà quotidiana di una Sicilia in prima linea nelle pratiche dell'accoglienza e nell'orrore dei ritrovamenti in mare. Le supplici, salve dalla minaccia, celebrano cantando l'assemblea che le ha liberate: «Gloria sia a 'o populu accoglienti / ca onuri e beni duna a nui migranti!».

#### Medea e la paura del diverso

La Grecia è un laboratorio di democrazia e, come tale, mostra in vitro tutte le contraddizioni politiche e gli antri meno limpidi dell'animo umano. Euripide, con Medea, descrive cosa accade quando due mondi distanti entrano in relazione e provano a mescolarsi. Medea è una barbara donna della Colchide, e come tale viene percepita nelle città greche che la ospitano: sempre straniera, mai del tutto integrata, pericolosa perché diversa. È la stessa protagonista a sentirsi così: «Senza amici, sola», terrorizzata di dover intraprendere un nuovo viaggio da esule ora che Giasone l'ha abbandonata. L'omicidio dei figli perpetrato da Medea ha catalizzato non poche attenzioni da parte della critica e dei registi; ma molti altri hanno saputo leggere l'opera di Euripide come una forte denuncia delle discriminazioni contro le minoranze etniche e politiche. Nella Germania del 1926, Hans Henny Jahnn decide di rappresentare una Medea nera, anticipando profeticamente le leggi razziali degli anni seguenti; Guy Butler negli anni Sessanta ambienta il matrimonio interrazziale tra Giasone e Medea nel regime dell'apartheid; Anna Magnani interpreta nel 1966 la Medea zingara di Jean Anouilh; Maria Callas nel 1969 è la barbarica protagonista del film di Pasolini. Di questa vasta galleria di eroine esuli porta memoria anche **Bob Wilson**, che dà vita a una misteriosa Medea nera in *The Deafman Glance* (1970). Il vile Giasone, diviso tra la fascinazione della potente "leonessa" e il desiderio di tornare a una normalità ben più addomesticata, incarna bene le paure e le piccolezze di un cittadino medio occidentale di oggi. È nel suo personaggio che va rintracciato il senso profondo della drammaturgia euripidea: il ritratto anti-eroico di quello che rischiamo di essere, ogni giorno.

Cadaveri mangiati dai gabbiani e resi irriconoscibili dal sale. Corpi senza nome e senza tomba, a cui manca sempre qualcosa. L'immaginario del morto in acqua ossessiona anche gli antichi, dalla civiltà micenea raccontata da Omero fino al tardo Impero. L'Antologia Palatina raccoglie, nel VII libro, moltissimi epigrammi composti per commemorare i naufraghi: quasi fosse un modo di seppellire con le parole chi della sepoltura è stato privato. Sono iscrizioni brevi, pensate per essere scritte su una lapide: vuota e orfana, perché il corpo è altrove, «ce l'ha l'onda bianca, da qualche parte». Il mare oscuro è una tomba spietata, ci dicono gli epigrammi, così come il ventre dei pesci; di queste immagini, volutamente brutali, porta ottima memoria Marco Martinelli quando nel 2010 scrive Rumore di acque, uno dei suoi testi più fortunati e tradotti. Spesso gli epigrammi si rivolgono a un passante, chiamandolo per nome e inchiodandolo alla sua responsabilità. Di sapere, di ricordare. \*\*

In apertura, *Le supplici*, di Eschilo, regia di Moni Ovadia (foto: M. Pia Ballarino); nel box, *Odyssey*, di Omero, regia di Bob Wilson (foto: Evi Fylaktou).

#### Ulisse ed Enea: i primi profughi

Proviamo a digitare la parola "odissea" in qualsiasi lingua su un motore di ricerca: un primo spoglio tra milioni di significati vede prevalere l'accezione di «viaggio pieno di peripezie», come quelli dei migranti di oggi. Nella letteratura classica, il viaggio può essere il ritorno a casa del reduce, da una situazione di guerra o di pericolo: in tal caso l'archetipo principe, naturalmente, è l'*Odissea* omerica.

Odisseo, come molti migranti di oggi, è l'eroe partito per la guerra: non vedrà per due decenni la moglie e il figlio, e naturalmente il dramma di quelli che restano è altrettanto doloroso di quelli che partono. L'ispirazione omerica è dichiarata in diversi progetti pluriennali come Meeting the Odyssey (2013-17); Odissea. Un racconto mediterraneo (2014) di Teatro Pubblico Ligure o come Odisseo. Remapping Sicily (2011) di Roberto Zappalà. Ma l'archetipo appare in controluce anche in altri spettacoli più o meno direttamente ispirati: ad esempio l'Odissea cancellata (2003) e La pelle scorticata (2014) di Emilio Isgrò, Trilogia di un naufragio (2011) di Lina Prosa, Appunti per un naufragio di Davide Enia da cui lo stesso autore ha tratto L'abisso (2018). In tutti questi spettacoli prevale il "lato oscuro" dell'Odissea rispetto agli aspetti più solari, avventurosi e positivi - legati al viaggio come metafora della conoscenza e della scoperta - che pure sono molto forti nel poema omerico. Ma persino in un lavoro scintillante e pirotecnico come Odyssey (2012), Bob Wilson sotto la superficie fa balenare un lato oscuro che affiora qua e là, l'angoscia di non fare più ritorno, il viaggio nel mondo dei

morti, il grido di dolore rivolto allo spettro della madre, lo sconforto nel ritrovarsi solo.

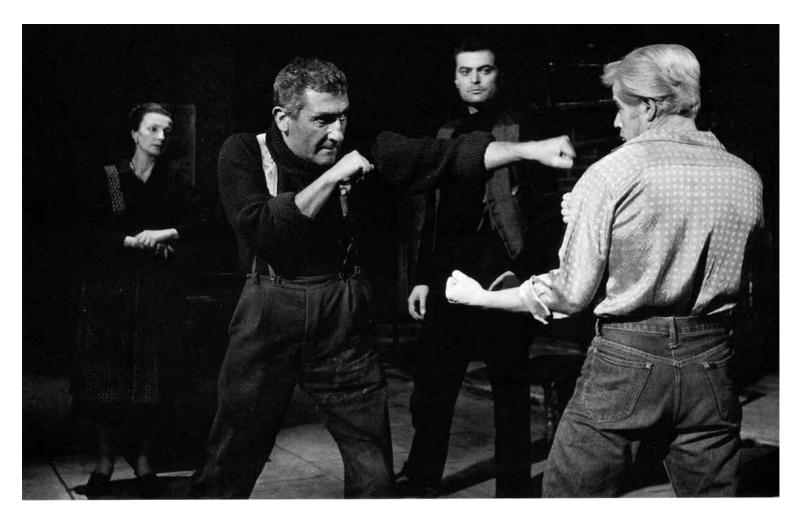
Un'analoga tendenza generale si osserva riguardo all'*Eneide* virgiliana, altro archetipo tornato alla ribalta di recente. Qui il protagonista non torna a casa ma, come molti migranti di oggi, è costretto a lasciare la patria devastata dalla guerra in cerca di un futuro migliore. Tra gli adattamenti teatrali recenti in Italia si segnalano Virgilio brucia (2014) di Anagoor, Il viaggio di Enea (2017) di Olivier Kemeid ed Eneide. Generazioni di Mitmacher Teatro (2019-20). Anche qui il macro-tema delle migrazioni odierne influisce fortemente sull'esito e sul tono delle riscritture. Soprattutto si avverte l'incongruenza tra la prima e la seconda parte del poema, dedicato alle guerre di Enea nel Lazio: il contenuto bellico, legato alla propaganda augustea, viene inevitabilmente ridotto, soppresso o sostituito da riflessioni critiche e visioni più problematiche debitrici dell'effettiva precarietà delle sorti dei migranti, nella complessa realtà di oggi. **Martina Treu** 



### Alla meta: breve storia di migrazioni e migranti

I processi di mobilità forzata abitano il teatro dall'epoca di Shakespeare alle guerre e ai genocidi del Novecento, fino alla caduta degli imperi coloniali e del Muro di Berlino. Come testimoniano gli esempi di Fassbinder, Miller, Williams, Genet, Koltès e Mrożek.

di Giuseppe Liotta



aufraghi, viaggiatori e vagabondi, emigranti, ebrei erranti, profughi, rifugiati, sconosciuti dietro la porta: persone che arrivano dal mare o dalla campagna, savi, matti o maledetti popolano la letteratura drammatica di ogni tempo con la forza e l'originalità della loro natura nomade e dell'epoca storica che li determina. Sono tantissimi i testi teatrali in cui trovano uno spazio, anche marginale, figure anomiche, déraciné, senza patria e senza leggi, ma, ciascuno a modo suo, con qualcosa che li segna e li definisce in una forma teatrale esatta, classici, moderni, d'avanguardia, tutti sorprendentemente contemporanei: Otello, Shylock, Peer Gynt, Lazarillo de Tormes, e anche Stanley della Stanza di Pinter, o Charlotte e il Viandante de Il giardino dei ciliegi di Čechov, lo stesso *Don Giovanni* di Molière, personaggi *borderline* in fuga da qualcosa, d'altro. È un'umanità smarrita, inquieta, che in un viaggio senza ritorno si gioca l'intera esistenza, in cerca di un approdo sicuro in nuove terre, in nuovi continenti: può essere una medievale nave di folli, una zattera (come quella di Vesalio dell'omonimo testo teatrale di Giorgio Celli, o quella dei tre uomini in frac nel testo di Mrożek *In alto mare*), un transatlantico o un barcone; è gente migrante che il teatro ha intercettato già dal XVI secolo e messo in scena, con una evidente accelerazione dagli inizi del nuovo millennio.

#### Quale riconoscimento, quali diritti

Il tema, ampio e complesso, andrebbe analizzato in una generale teoria teatrale, ma non secondaria: perché è proprio da questa ricchezza di figure, di immagini, di semplici monologhi e di situazioni isolate che si può ripercorrere l'idea di un teatro che ha sempre dialogato col presente, anche quando sembrava parlare soltanto di personaggi eccezionali o di eroi. È questo il caso di The Book of Sir Thomas Moore, un'opera a più mani con un monologo in difesa dei "migranti economici" - in questo caso, potenti banchieri stranieri (lombardi) attivi agli inizi del Cinquecento a Londra – scritto da William Shakespeare di suo pugno: 164 versi di nobili e umanissime parole («[Se] orbene vi trovereste per forza a essere degli stranieri vi piacerebbe allora trovare una nazione d'indole così barbara che, in un'esplosione di violenza e di odio, non vi conceda un posto sulla terra, vi scacci come cani...») che sembrano scritte oggi tanto da apparire perfino apocrife. Il Grande Bardo aveva compreso che il teatro è principalmente il luogo delle differenze: uno spazio di confini immaginari che si nutre di ogni possibile sconfinamento nel reale.

Nel teatro materiale, a oltrepassare i confini degli Stati europei erano stati i comici della Commedia dell'Arte, i primi veri migranti culturali dell'età moderna, la cui alterna fortuna nei Paesi e nelle corti straniere è stata oggetto, per oltre due secoli, del doppio rituale dell'accoglienza e della successiva cacciata. Cominciano cioè a entrare in gioco due problemi fondamentali legati alla condizione del migrante: la questione del riconoscimento e quella dei diritti. La scoperta delle Americhe avviò un flusso costante di immigrati dall'Europa verso i Paesi del nuovo continente, tanto che Luigi XIV mise sotto stretta sorveglianza le frontiere francesi per impedire questa ondata migratoria. È l'inizio del Colonialismo - soprattutto inglese e spagnolo – che troviamo rappresentato nel testo di Peter Shaffer The Royal Hunt of the Sun (1964), dove si narra la distruzione dell'Impero degli Incas da parte del generale Francisco Pizarro, e che crebbe di intensità dagli inizi dell'Ottocento - dopo la Rivoluzione Americana del 1776 che portò alla nascita degli Stati Uniti d'America – fino alla Prima Guerra Mondiale, coinvolgendo circa sette milioni di italiani.

#### Il rifiuto del Paese di origine

In un periodo lungo più di due secoli non si segnalano testi teatrali che trattino il problema della mobilità forzata. Bisogna aspettare la caduta degli imperi coloniali e le consequenti correnti migratorie mondiali perché la scrittura teatrale si appropri di tematiche politiche ed esistenziali adatte al suo specifico linguaggio espressivo. Molto fertile è risultata la prospettiva drammatica offerta dalle migrazioni interne al continente europeo, spesso dettate non tanto dalla ricerca di una prosperità economica, quanto dal rifiuto del Paese di origine: la rinuncia a esso per un rinnovamento radicale, un gesto fondativo (come fece Medea quando abbandonò la Colchide per amore di Giasone) posto all'origine di una nuova discendenza, come l'avventura dei Lehman Brothers (Lehman Trilogy, 2012, di **Stefano Massini** per la regia di Luca Ronconi). Il teatro ha colto l'occasione drammaturgica data da questi attraversa-

menti territoriali e per mezzo di alcuni straordinari autori ha portato in scena le peripezie e le storie di una moltitudine di persone che avrebbero affrontato le medesime situazioni di difficile adattamento, del rifiuto, dell'umiliazione e della sconfitta accettata con tragica rassegnazione. In Emigranti, scritto dal polacco Sławomir Mrożek nel 1974, quando la Polonia era ancora sotto il regime sovietico, vengono messi uno di fronte all'altro, in un pinteriano "sottoscala", due uomini senza nome indicati come AA e XX, un intellettuale e un contadino fuggiti dal sud del Paese in cerca di fortuna nella grande città, che si trovano a convivere in uno spazio ristretto, fatto di paure e di speranze. Un testo emblematico in cui prevalgono gli aspetti antropologici e politici.

#### La società contro il diverso

Nel 1968 Rainer Werner Fassbinder scrive e mette in scena il suo cult-drama Katzelmacher, la vicenda di un lavoratore straniero che diventa oggetto di odio razziale da parte di giovani sfaccendati bavaresi. Tutta l'opera teatrale e cinematografica del regista è attraversata dal problema della società tedesca che deve fare i conti col razzismo, come nel film La paura mangia l'anima (1974) – ma conosciamo bene le fertili contaminazioni fra i suoi testi teatrali e il cinema – dove troviamo Alì, immigrato marocchino, che tenta di comunicare nel nuovo contesto in cui vive.

Sono storicamente due gli eventi storici che nella seconda metà del Novecento accelerano i movimenti migratori nel vecchio continente: la fine del colonialismo francese in Africa occidentale (1958), e il crollo dei regimi comunisti, la caduta del Muro di Berlino (1989): da qui, gli individui diventano il fulcro di un dramma reale che è dei loro corpi e di un pensiero interiore, come in Cara Medea (2012) di Antonio Tarantino, «dove - come scrive l'autore recentemente scomparso - il personaggio del mito viene precipitato in un inferno di irreali realtà postbelliche, in un mondo che s'insegue vanamente, alla ricerca di un senso di sé che forse non ha mai avuto, prima ancora di averlo smarrito». La violenza della società nei confronti del diverso, di chi arriva da lontano è alla base di Les Nègres (1958) di Jean Genet e della drammaturgia di Bernard-Marie Koltès, autore del monologo La notte poco prima della foresta (1977), lancinante racconto di un uomo emarginato in cerca di un rifugio, di accoglienza, quando è morta ogni speranza e sopravvive soltanto il desiderio di una birra, di un compagno con cui parlare.

Ma cosa succede a teatro quando l'integrazione nel nuovo tessuto sociale avviene senza particolari traumi? Accade che lo squardo dell'autore si sposta dalle problematiche di un complicato inserimento a quelle di una normale dinamica di coppia con chiari richiami politici: come nel caso di Una bestia sulla Luna (1995) dello statunitense Richard Kalinoski, che tratta il caso di Aram Tomasian rifugiatosi dalla Turchia in America, nella contea di Milwaukee, per fuggire dal genocidio del popolo armeno, rifarsi una famiglia e iniziare una nuova vita; a tale scopo sposa per procura Seta, una giovane sopravvissuta come lui che lo raggiunge oltreoceano. Ma, appena quella moglie che non aveva mai visto entra nella nuova casa, la storia devia tutta in una faccenda privata poco interessante. Chi invece cerca le atmosfere giuste in cui fare muovere i suoi personaggi immigrati è Tennessee Williams, che con La rosa tatuata (1951) costruisce una commedia noir famigliare a lieto fine, caratterizzata da assonanze gergali, coloristiche e dialettali di un paese siciliano, da cui invece si tiene distante quando disegna la figura del polacco Kowalsky in Un tram che si chiama desiderio (1947). Comunque, il dramma-manifesto sulla situazione degli immigrati italiani negli Stati Uniti d'America rimane Uno sguardo dal ponte (1956) di Arthur Miller, che riporta, con grande realismo, la tragica storia di Eddie Carbone, fatta di morbose passioni e di morte, immettendo nella vicenda, che tratta di emigrati siciliani a Brooklyn, il tema dell'immigrazione clandestina. Clandestino è anche Sad, un disertore iracheno fuggito in Europa mentre la guerra infuria a Bassora, protagonista del monologo Dreck (Schifo, 1993) dell'austriaco Robert Schneider, portato in scena in Italia da Graziano Piazza nel 1997 e da Fiorenzo Fiorito nel 2018. Racconta il suo stato di extracomunitario in una città europea che lo rifiuta, quando lui farebbe di tutto per essere accettato: vende rose per sopravvivere, mentre nel suo nome rimane inscritto il volto perennemente triste \*

In apertura, Rina Morelli, Paolo Stoppa, Sergio Fantoni e Corrado Pani in *Uno sguardo* dal ponte, regia di Luchino Visconti (foto: archivio fotografico del Teatro Eliseo).

# Francia: dalla *banlieu* con furore contro tutte le frontiere del mondo

Dal passato coloniale ai più recenti attentati terroristici, il teatro delle migrazioni assume tratti militanti nel rappresentare le contraddizioni di una società in mutamento. Tra politica e poesia emerge il profilo di un Paese in cerca di un'identità condivisa.

di Simona Polvani

na descrizione esaustiva della realtà "multietnica" e "multiculturale" francese non può prescindere dall'analisi del suo difficile passato coloniale. Patria dei diritti umani – liberté, égalité, fraternité – la Francia fatica, nonostante le intenzioni del governo, a rendere effettivi quegli stessi principi per i figli delle migrazioni.

Il mondo teatrale pare riflettere le stesse contraddizioni riscontrate nella società, ossia quella mancanza di rappresentatività e di pari opportunità che **Aissa Maiga** ha denunciato durante l'ultima cerimonia dei César, gli Oscar del cinema francese. Così non stupisce trovare associazioni impegnate a combattere questo stato delle cose – un esempio, *Décoloniser les arts* (2015) – e una generazione di autori originari delle ex colonie o francesi "di prima generazione", ossia figli di immigrati, che delle ferite mai rimarginate, causate dalla colonizzazione, hanno fatto il fulcro della propria poetica.

Per far fronte alle esigenze d'integrazione dei migranti, arrivati in modo massivo in Francia tra il 2013 e il 2016, nel 2018 le politiche culturali del governo sono state ridefinite secondo tre finalità: migliorare l'accesso dei migranti alla cultura; dare la possibilità ai professionisti del settore di proseguire l'attività sul territorio francese; educare la popolazione attraverso progetti artistici ad ampio raggio, favorendo la rimozione dei pregiudizi sugli stranieri. Se questi sono gli obiettivi delle istituzioni, in ambito teatrale alcune realtà paiono all'avanguardia. Il Théâtre Cinéma di Choisy-le-Roi, fuori Parigi, è una scena convenzionata di interesse nazionale, un «vivaio artistico e cittadino non dissociato dalla vita e ancor meno dalla sua diversità etnica», grazie alla programmazione diversificata e plurilinguistica. Nel 2017 ha collaborato con Les Scènes Appartagées e Penda Diouf al progetto "Dire e leggere il teatro in famiglia", atelier di scrittura teatrale con e per famiglie straniere e allofone, recentemente emigrate a Choisy.

L'Atelier des artistes en exil, fondato a Parigi nel 2017, offre ai rifugiati politici spazi di lavoro e una rete professionale per permettere loro di esercitare la propria arte. Sin dal primo anno ha creato un festival multidisciplinare, Visions d'exil (direzione artistica Judith Depaule), in partenariato con il Palais de la Porte Dorée-Musée National de l'Histoire de l'Immigration. Altri progetti prevedono la collaborazione tra artisti in esilio e francesi: da questa sinergia è nato lo spettacolo di danza Va voir là bas si j'y suis (2019) di Thierry Thieû Niang.

#### Viaggi senza arrivo e senza ritorno

«Ogni volta ero dilaniato quando sul tavolo del mio salone arrivavano cadaveri, pesci, esseri umani. Ho pensato di scrivere questo testo per eliminare ed esorcizzare il dolore. Per me è anche l'occasione per far circolare un po' di cuore»: con queste parole l'algerino **Aziz Chouaki**, arrivato esule in Francia nel 1991 e scomparso lo scorso anno, ha pre-



sentato ad Avignone Esperanza (Lampedusa) nel 2015. "Esperanza" è il nome del barcone che dalle coste dell'Africa trasporta a Lampedusa i sogni di un manipolo di clandestini, gli harraga, «coloro che bruciano (le frontiere)». In una pluralità di lingue e di mondi, con una vis a tratti comica, la pièce ricostruisce il viaggio verso un'utopia, che ora si chiama Repubblica (democratica) degli harraga, ora Lampedusa.

Tutt'altro tipo di viaggio è quello che immagina il beniniano **Sedjro Giovanni Houansou** in *Les inamovibles* (2018). Premiato con il Prix Rfi Théâtre 2018 e messo in scena nel 2019 con David Bobée, sposta l'attenzione su ciò che agita cuore e mente di chi è partito e di chi – la famiglia – ne attende il ritorno. Per rappresentare questo stato di stallo e insieme denunciare l'origine di «tutti i tipi di frontiere», Houansou sceglie la via dell'allegoria, costruendo una *nothing's land* delle coscienze. È la frontiera intangibile da attraversare per far ritorno a casa, a patto però di essere partiti con i documenti in regola: per i clandestini il ritorno è illusione, persino da morti.

#### Tra due mondi: decostruire per ricostruirsi

Quale prezzo deve pagare un uomo per edificare il proprio avvenire? È una delle domande possibili di fronte alle opere di Nasser Djemaï: Une étoile pour Noël (2003), un racconto in parte autobiografico sul processo di «costruzione di un'identità tra parte innata e parte plasmata dai desideri degli altri»; Invisibles, la tragédie des chibanis (2011), segnalato ai Prix Molière del 2014 e tuttora in tournée, sui lavoratori immigrati divisi tra le due sponde del Mediterraneo, invecchiati da soli in Francia, «dove hanno portato i loro sogni, diventando però dei fantasmi»; e Vertiges (2017), che restituisce attraverso uno stile onirico «la quotidianità delle famiglie di origine straniera diventate francesi per ragioni dimenticate».

In parte autobiografico è anche il monologo *Arable* (2013) di **Karima El Kharraze**, affidato a due adolescenti dalla duplice nazionalità, in arabo e francese. «Racconto l'esperienza singolare – dichiara l'autrice di origine marocchina – di cosa significhi essere figlia di immigrati e crescere in una *cité*, un paese dentro un paese, con una frontiera simbolica che la separa dalla città, e reinventarsi in una lingua neutra, come lo è il francese della scuola, mentre l'arabo rimane la lingua degli affetti

e della spontaneità. E il trovarsi tra due mondi, vivere i pregiudizi, gli stereotipi, i *cliché* e decostruirli per ricostruirsi».

Il coraggio è il motore che conduce Penda **Diouf** – fondatrice con Anthony Thibaut del progetto Jeunes textes en liberté (2015) per l'abrogazione delle frontiere economiche e razziali – a intraprendere un viaggio reale e drammaturgico in Namibia, per riannodare il filo smarrito delle proprie radici: in Pistes, scritto in occasione del progetto Intrépides - promosso nel 2016 dalla Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (Sacd) e messo in scena nel 2019 al Théâtre Jean Vilar di Vitry-sur-Seine – la rievocazione della sua infanzia di bambina nera, figlia di immigrati, seguendo l'immagine dell'ago e del filo s'intreccia alla storia degli héréros e dei namas, vittime del primo genocidio del Novecento, perpetrato dai tedeschi.

#### Alle radici della violenza

Marine Bachelot Nguyen è un'autrice franco-vietnamita, "discendente di colonizzati". Con i suoi lavori, che si ascrivono al genere del théâtre de plateau (teatro performativo), pratica un teatro militante che pone al centro le questioni femministe, antirazziali e post-coloniali. Akila. Le Tissu d'Antigone (2019), traspone la tragedia di Antigone nella Francia contemporanea post-attentati. La protagonista Akila, liceale di origini algerine, è sorella di Salif, un terrorista rimasto ucciso nell'ultimo attentato in Francia, e di Amine, assassinato anni prima dalla polizia. Attraverso la rilettura, l'autrice denuncia i conflitti scaturiti dalle politiche coloniali francesi. Per questo interroga le leggi dello Stato, in primis il principio di laicità, tentando di far emergere le radici della violenza e del terrorismo. Al contempo «cerca di mostrare e far ascoltare la gioventù dei quartieri popolari, che non si rassegna al fatalismo né al sacrificio, malgrado i destini ai quali sembrano consegnarli le strutture sociali».

«Poetico e popolare» e ugualmente attento alla «storia contemporanea e al mondo in mutazione», è il teatro di **Ahmed Madani**, algerino, artista associato al Théâtre Brétigny e ideatore, nel 1985, di Big Bang Banlieue, il primo festival della creazione artistica nelle banlieue. La trilogia Face à leur destin, con Illumination(s) (2012), F(I)ammes (2016) e Incandescences (2020), muove dal confronto con i ragazzi dei quartieri popolari



delle periferie parigine per «far sentire la voce di una gioventù raramente ascoltata, portarvi altri corpi, altri volti, altre storie, spinte da un vento di libertà, di gioia e di speranza», realizzando «un teatro della fraternità, dell'incontro».

Il tema dello straniero torna, da ultimo, nel mondo politico e poetico di Wajdi Mouawad, direttore artistico della Colline di Parigi. La quadrilogia Le sang des promesses, formata da Littoral (1997), Incendies (2003), Forêts (2006) e Ciels (2009), e lo spettacolo Tous des oiseaux (2018) raccontano di legami di sangue e di promesse infrante dalla violenza delle guerre, stravolgendo l'idea stessa di nemico. Dal confinamento causato dal Covid, Mouawad ha illustrato agli studenti liceali la leggenda dell'uccello anfibio emblema di Tous des oiseaux, selezionato per il programma della maturità in Francia: «L'uccello anfibio parla di un modo di essere che consiste nel guardare l'altro come luogo della rivelazione di se stessi. Il gesto più grande che compie l'uccello anfibio, che respira l'aria, consiste nell'andare a vedere i pesci che respirano l'acqua. Si tuffa in acqua e inizia a respirare. Aveva un desiderio così potente del loro sguardo, che immediatamente ne viene trasformato, diventando un mutante. Nel contesto della pièce questa leggenda parla di un padre che è al tempo stesso arabo ed ebreo, palestinese e israeliano, e che realizza l'incontro tra gli anfibi e l'aria». ★

In apertura, *F(l)ammes*, di Ahmed Madani (foto: François Athénas); in questa pagina, *Esperanza (Lampedusa)*, di Aziz Chouaki.



## Parigi: tra odissee e naufragi le folli speranze del Théâtre du Soleil

Sin dagli inizi del Duemila la compagnia di Ariane Mnouchkine riserva un'attenzione particolare al tema dei migranti, di cui raccoglie le testimonianze riscrivendone le storie. Tre capolavori ne sintetizzano gli esiti più alti, da Parigi a Kabul, dove prende vita la luminosa avventura del Théâtre Aftaab.

di Laura Caretti

ome mettere in scena le odissee dei migranti senza nome del nostro tempo? Come raccontarne i percorsi, i pericoli, gli approdi negati, la disperazione e la speranza che fanno rischiare la vita per un altrove diverso? A Parigi, nel 2003, la Compagnia del Théâtre du Soleil, guidata da Ariane Mnouchkine, ha risposto a questi interrogativi con Le Dernier Caravansérail: un'eccezionale creazione collettiva che, nella versione filmica (vimeo.com/theatredusoleil), continua a dar voce alla tragedia che vediamo replicata sugli scenari del mondo.

Tutto è cominciato dai *récit*, testimonianze registrate, tra il 2001 e il 2002, nei centri di Sangatte in Francia, nell'isola di Lombok in Indonesia e nella prigione di Villawood a Sidney. Punti nevralgici di una geografia su cui si disegnano le rotte percorse da afghani, iraniani, kurdi, partiti negli anni do-

po l'11 settembre, da quei Paesi in guerra e diretti a Occidente, verso l'Europa o, attraverso il Sud-Est asiatico, verso l'Australia. Ariane è la prima (insieme all'attrice iraniana Shaghayegh Beheshti che li traduce) a raccogliere i racconti di questi migranti trattenuti in una sosta forzata. Ma a Sangatte, anche gli altri attori incontrano i reclusi che tentano di raggiungere l'Inghilterra. Di qui, alcune delle scene più potenti di Le Dernier Caravansérail. Bastano la quinta di una recinzione metallica e una botola, e siamo di notte, alla luce delle torce, con i passeur che aprono un varco nella rete da cui si può fuggire. Chi non paga è scacciato, gli altri entrano in una fossa e aspettano, nascosti nel buio, il treno che viaggia rapido verso il tunnel della Manica, pronti ad aggrapparsi a un vagone in corsa. Questo particolare momento, in cui si affronta il "passaggio" pericoloso di un confine,

di un fiume, o di un tratto di mare, ricompare in diverse sequenze drammatiche del montaggio scenico. Così nella prima parte (Le Fleuve cruel) e nella seconda (Origines et destins), che iniziano con due piccole imbarcazioni sospese su tumultuose onde di seta (che ricordano quelle de La tempesta di Strehler). E mentre il fiume "crudele" non riesce a impedire la traversata sull'altra riva, la crudeltà degli uomini decide invece il destino dei migranti allo stremo, entrati illegalmente in acque australiane. Senza limiti di tempo né di spazio, l'azione teatrale passa da un luogo all'altro. Scorrendo su veloci carrelli sospinti a vista, le scene si materializzano nello spazio vuoto, i palcoscenici mobili si moltiplicano, e la straordinaria bravura degli attori-autori anima personaggi e frammenti di vita che sembrano emergere da un'immensa, invisibile memoria.

#### Nasce il Sole afghano

«Se fosse possibile vivere in Afghanistan, perché saremmo fuggiti?». Sono le parole, registrate a Lombok nel febbraio 2002, che risuonano nell'orchestrazione polifonica di Le Dernier Caravansérail, dove più volte la violenza talebana appare in tutto il suo orrore. Quando però, nel 2005, i giovani afghani che hanno partecipato al laboratorio di Ariane Mnouchkine a Kabul decidono di formare una compagnia teatrale, sembra di essere all'alba di un nuovo giorno. E il neonato Théâtre Aftaab – battezzato col nome del Soleil – può mettere in scena la tragedia di Romeo e Giulietta per parlare di un presente che si vuole cambiare. Da quel momento, prende avvio il progetto di ricostruire un teatro a Kabul.

A Parigi e alla Scuola di Arti Sceniche di Lione si fortificano le competenze e il talento degli attori. Il repertorio cresce negli anni e con *La Ronde de nuit* (2013) la compagnia mostra di avere appreso appieno la lezione del Soleil e di possedere una capacità autonoma d'invenzione e creazione collettiva. «Abbiamo lavorato con Hélène Cinque improvvisando sulla base delle nostre esperienze, ma i personaggi sono un *mélange* di vissuto e immaginario», mi dice al telefono l'attore Omid Rawendah, tra i fondatori del Théâtre Aftaab, entrato ora a far parte della Compagnia del Soleil.

Nella Ronde de nuit è il giovane Nader che, appena assunto come guardiano in un teatro di Parigi, si trova ad accogliere, in una gelida notte d'inverno, prima un amico che il giorno dopo torna a Kabul, munito finalmente di un "magico" passaporto francese, e poi un gruppo di afghani sans papiers, a cui concede di dormire qualche ora al caldo. Il loro sonno è inquieto, interrotto dall'affiorare improvviso di scene di conflitti e separazioni: una dimensione nascosta che permea la trama di questa commedia, in cui mirabilmente convivono registri drammatici e farseschi, e si ride dell'ironia nei confronti dei francesi, del gioco degli equivoci, dei reciproci stereotipi e pregiudizi. Nel finale, quando all'alba tutti stanno per ripartire, ecco che quella comunità "in transito" si rivela salvifica, e con Nader riesce a mettere al sicuro, dalla neve entrata dal tetto, scene, costumi e proprio quelle maschere della Commedia dell'Arte e del teatro balinese che Ariane Mnouchkine aveva portato a Kabul.

Con Les Naufragés du Fol Espoir (2010) Ariane Mnouchkine e l'ensemble del Soleil erano tornati indietro nel tempo, all'epoca in cui si partiva dall'Europa per il nuovo mondo e sulle navi viaggiavano, divisi per classi, poveri emigranti e ricchi borghesi, nonché artisti e transfughi di una società «fuor di sesto», fedeli a ideali di pace e utopica uguaglianza. Per questa creazione collettiva che Ariane definisce «un rappel à l'espoir», il palcoscenico si trasforma in un set cinematografico, dove si gira la favolosa avventura – narrata da Jules Verne – dei passeggeri del veliero Fol Espoir

che naufragano al largo della Terra del Fuoco e fondano, su un'isola, una comunità felice. Questa volta tutta la compagnia del Soleil, con esilarante autoironia, si mette in scena, inventandosi un alter ego nella troupe di cineasti che, per poter fare il film, si "rifugia" fuori Parigi nella taverna di Félix Courage: non diversamente da come avevano fatto Ariane Mnouchkine e i primi attori del Soleil, approdati alla Cartoucherie de Vincennes, con la "folle speranza" di realizzare un utopico progetto di teatro e di vita. ★

In apertura, una scena di *Le Dernier Caravansérail,* (foto: Haris Bilios); nel box, Ermanna Montanari in *Ubu buur*, del Teatro delle Albe.

#### Martinelli: dalla Romagna al Senegal, il viaggio lungo trent'anni del Teatro delle Albe

Quello che ci muoveva, quando nel 1988 abbiamo iniziato a lavorare in scena con attori senegalesi, era la sfida di un teatro che raccontasse il presente, come avevano fatto gli antenati, da Aristofane a Molière. E il presente, in quella fine anni Ottanta, erano le prime avvisaglie della migrazione nelle nostre città. Gli attori non siamo andati a cercarli al Conservatoire di Dakar ma, come nel cinema neorealista del Dopoguerra, in strada: meglio, sulla spiaggia, dove vendevano accendini e tappeti ai turisti. Tra loro scoprimmo dei fenomenali *griots*, comici e musicisti e danzatori eccelsi. Più che gli aedi greci, ci hanno evocato la Commedia dell'Arte: da lì l'invenzione del Mor Arlecchino, lo "straniero" di fine millennio, da lì quel primo lavoro, *Ruh. Romagna più Africa uguale* (1988), dal taglio poetico e politico, dove lo sfruttamento del Sud del mondo, da parte del capitalismo occidentale, andava di pari passo con la desertificazione del pianeta, la distruzione della Terra.

Una lunga storia di meticciato teatrale che ha avuto tante tappe, tanti snodi: nel 2007 realizzammo *Ubu buur*, ovvero l'*Ubu* di Alfred Jarry, reinventandolo nel villaggio senegalese di Diol Kadd, il villaggio natale di Mandiaye N'Diaye, cui partecipavano centinaia di persone, ogni giorno una festa, senza separazione, senza un muro tra palco e platea, ma tutti a danzare in un grande spiazzo tra le capanne dove non c'erano né palco né platea, alla luce del sole, e pure gli animali entravano in scena, un cavallo, tre asini, un'oca che andava ad "accomodarsi" vicino ai percussionisti, tranquilla, mentre i tamburi creavano un tumulto di suoni. Lì appariva in piena evidenza un Dioniso "nero", a conferma di quanto aveva indicato Peter Brook e scritto Martin Bernal in *Black Athena*, cioè che gli dei greci provenivano dall'Egitto: e lo aveva già detto Erodoto, millenni prima. Infine *Rumore di acque*, nel 2010, dove per raccontare la tragedia dei barconi del Mediterraneo sono stato per mesi a Mazara del Vallo, per ascoltare i racconti di chi aveva fatto la traversata ed era sopravvissuto. È un testo che ha avuto traduzioni e allestimenti in tutti i continenti, talvolta adattato a situazioni analoghe a quelle del Mediterraneo, come la frontiera tra gli

Usa e il Messico. Per raccontare, per strappare brandelli alla vita, che siano magici e "veri", non ci sono ricette sempre valide: talvolta può essere più "efficace" assumere il punto di vista del carnefice, talvolta quello della vittima, in questo caso quello di un burocrate annoiato e irritato e indifferente ai morti come il Generale. Come tanti, troppi di noi. Marco Martinelli

(testo raccolto da Roberto Rizzente)



# Germania: ricordando la "terra dei padri" tra silenzi, miti e distopie

Lontano dalla capitale, nei distretti industriali, il teatro tedesco affronta il problema migratorio, metabolizzando l'imponente eredità turca e dando ai rifugiati provenienti da Siria, Palestina e Afghanistan la possibilità di esprimersi e di fondare *ensemble*, mentre non rimangono tracce delle migrazioni italiane.

di Ira Rubini

he effetto farebbe, se il flusso migratorio fra Turchia e Germania avesse invertito il proprio senso? Se ad andare in cerca di pane e lavoro fossero stati i tedeschi, attratti da un fulmineo boom economico esploso nella effervescente metropoli di Istanbul?

È ciò che accade a Klaus Gruber, nato a Bochum, nel bel mezzo della Ruhr. Superata una visita medica preliminare, viene dichiarato abile al lavoro e spedito a fare il *Gastarbeiter* in un paesino alla periferia della capitale turca. Klaus non parla la lingua, vive in un tugurio, manda giù umiliazioni e deve imparare a bere il tè, invece dell'adorato caffè lungo. Ma non si arrende, manda i soldi a casa e ripete a tutti che si fermerà in Turchia al massimo due anni. Ma intanto la moglie Luise lo raggiunge e, anche se Klaus si è fatto costruire una casetta in patria con grandi

sacrifici, non vi farà ritorno (forse) nemmeno per la tumulazione delle proprie ceneri. Fantascienza? No. È la semplice ma appetitosa distopia che la regista e autrice Selen Kara (1985), figlia di immigrati turchi in Germania, e il musicista Torsten Kindermann hanno architettato per Istanbul (2015), una sorta di musical farcito di canzoni della popstar turca Sezen Aksu. Spavalda produzione del Teatro di Brema, Istanbul ha riscosso il favore di un pubblico trasversale, convincendo anche molta critica, inizialmente recalcitrante, e girando i palcoscenici della Germania. In realtà, Selen Kara non è una principiante. Ha studiato teatro e comunicazione all'Università della Ruhr, è stata assistente alla regia alla Schauspielhaus Bochum e ha lavorato nel cinema. È una che ce l'ha fatta. E nello spettacolo si capisce che c'è del suo.

#### Turchia, una migrazione metabolizzata

Istanbul è la conferma del fatto che l'emigrazione turca ha cambiato il volto della Germania, che i tedeschi lo volessero o no. Dal calcio alle filiere produttive, dal cinema alle abitudini alimentari, la cultura turca è ormai parte integrante di quella tedesca. E ha iniziato a produrre un teatro originale, che attinge all'armamentario poetico di una migrazione metabolizzata. Un teatro spesso nato nelle zone industriali, nelle città rase al suolo nell'ultima guerra e ricostruite in fretta e furia, assai più "dure" della Berlino post-Muro.

**Günfer Çölgeçen**, nata nel 1967 a Denizli (Turchia), e trasferitasi a sei anni con la famiglia a Bochum, è attrice, autrice, pedagoga, regista e produttrice. Volto noto della tv e del cinema, ha firmato diverse produzioni sul tema dell'intercultura, come *Almanya* (tratto



da un testo di Ferdiun Zaimoglus), che Çölgeçen ha così descritto: «Sono donne turche di seconda e terza generazione, che prendono la parola e affrontano il pubblico senza filtri, con uno sguardo aperto e onesto sulla Germania».

Nuran David Calis, classe 1976, pluripremiato drammaturgo e regista di Bielefeld, è figlio di un operaio di fonderia armeno e di una donna delle pulizie ebrea, venuti dalla Turchia. I suoi lavori spaziano da testi sulla fede e il fanatismo, come *Glaubenskämpfer*, prodotto dalla Schauspiel Köln, all'allestimento de *I masnadieri* di Schiller al Volkstheater di Vienna.

Ma ci sono anche stand-up comedians, come Fatih Çevikkollu, nato a Colonia nel 1972 e fattosi notare con lo show televisivo Fatihland (un gioco di parole fra il suo nome di battesimo e il termine Vaterland, in tedesco "terra dei padri"). Sua è una famosa battuta sulla spinta all'integrazione subita dagli immigrati turchi: «Sentivo sul collo il respiro pesante di Helmut Kohl. Ho capito troppo tardi che era il lato oscuro della Forza».

#### Sulle tracce degli italiani

I luoghi e le modalità dell'emigrazione turca in Germania coincidono spesso con quelli dell'emigrazione italiana verso il Nord Europa. Gli italiani arrivarono in terra tedesca dalle regioni più povere del nostro Paese, a partire dal 1955. La Germania post-nazista aveva fretta di risorgere dalle macerie e di silenziare il ricordo degli orrori che il suo popolo aveva in gran parte avallato. Per procurarsi nuove braccia per l'industria pesante, aveva sottoscritto accordi bilaterali con l'Italia, che introducevano il reclutamento basato sul "principio di rotazione": la permanenza temporanea del lavoratore, da sostituire con un altro Gastarbeiter dopo un certo periodo. Il meccanismo smise di funzionare quasi subito, per via della stabilizzazione professionale e sociale degli immigrati e della troppo dispendiosa formazione di lavoratori sempre nuovi. L'immigrazione massiccia degli italiani in Germania si interruppe nel 1973, quando il governo tedesco sospese le politiche di reclutamento. Quasi un ventennio, che determinò profondi cambiamenti culturali nella società tedesca e altrettanti nell'identità di alcune generazioni di italiani.

Ma come mai gli italiani, che influenzarono tanti ambiti della società tedesca, non hanno lasciato tracce significative anche nel teatro? Se si esclude qualche incursione nella drammaturgia di autori come **Franco Sepe** o **Franco Biondi** (in verità, più attratti dalla poesia o dalla narrativa), non si ravvisano esempi degni di nota.

Le risposte sono diverse e tutte interessanti. Gli italiani provenivano spesso da ambienti rurali, dove era soprattutto la musica popolare a dare corpo alle storie. I loro linguaggi avevano una forte impronta dialettale e la poca dimestichezza con l'italiano, scritto e parlato, rendeva l'apprendimento della nuova lingua, il tedesco, ancora più difficoltoso. I luoghi di aggregazione, in virtù della centralità del cibo come fattore identitario, furono i ristoranti e i locali gestiti da connazionali. Le seconde generazioni, quando accedevano ai gradi superiori dell'educazione e si sganciavano dalla famiglia patriarcale, preferivano lavorare nel business o nella comunicazione. Solo quando il flusso dell'emigrazione italiana in Germania cessò e i più anziani tornarono in patria, il fenomeno divenne oggetto di ricerca ed elaborazione drammaturgica da parte di figli e nipoti rimasti a casa. «L'emigrazione in Italia è 'na cosa sbagliata / cu' tanta terra chi c'è, nun se po' travagghiari», cantava Mino Reitano, che dopo un esordio amburghese con i Beatles, era prudentemente tornato alla melodia nostrana, diventando l'idolo indiscusso dei calabresi emigrati in Germania.

#### Le nuove comunità di rifugiati: la Siria

Molto intrigante appare invece il panorama teatrale che si va sviluppando nelle nuove comunità di rifugiati, in particolare siriani, giunti recentemente in Germania in gran numero (oltre un milione dal 2013). Fra loro, oltre a molti professionisti, anche artisti e intellettuali, che in patria avevano già un'identità e un'attività definite. La giornalista Dorothea Markus osserva: «Nel 2015 i rifugiati erano al centro della scena. Ma gli spettacoli erano dialoghi a senso unico, che tendevano a sfruttare il tema del momento. Da allora, qualcosa è cambiato. Ci sono più progetti di collaborazione e la società viene descritta come è davvero: eterogenea».

«Ci sono stati registi che hanno approfittato dei profughi. Lasciavano che i sopravvissuti, che non erano professionisti del teatro, raccontassero le proprie storie senza protezione, arrivando talvolta a spingerli a mentire, per rendere più avvincenti i racconti. lo voglio, invece, che i siriani non vengano più visti come vittime, ma ascoltati come artisti», ha dichiarato l'attore siriano Ayham Majid Agha, giunto in Germania nel 2013 e creatore dell'Exil Ensemble, una piattaforma per artisti provenienti da Paesi dove non è possibile esprimersi, come Siria, Palestina, Afqhanistan.

Rana Mleihi, già drammaturga, regista e produttrice al Teatro Nazionale di Damasco, oggi rifugiata a Monaco, è stata co-fondatrice, alla Münchner Kammerspiele, dell'Open Border Ensemble. Al Theater an der Ruhr di Mülheim è nato un collettivo artistico arabo, Ma'louba, che realizza produzioni internazionali

L'aspetto interessante è che, da qualche tempo, anche i teatri tedeschi più piccoli hanno cominciato a lavorare con artisti rifugiati. Nel progetto Neue Heimat, la regista e autrice siriana Wihad Suleiman ha messo in scena, al Theater Oberhausen, nel 2017, una versione di Medea trasposta nella contemporaneità borghese. Osserva Suleiman: «Il mio lavoro ruota sul concetto di vendetta come costante universale. Lo staff era composto da lavoratori di teatro rifugiati, gli attori erano tedeschi, in parte con un retaggio migrante. Ma i problemi di lingua non contavano. Ciò dimostra cosa si dovrebbe fare in teatro: rappresentare un mondo differenziato, una condizione che ci riguarda tutti». \*

In apertura, una scena di *Istanbul*, di Selen Kara.



### Berlino: la rivoluzione del Gorki Theater e i percorsi del *post-migrant theatre*

Nel panorama teatrale tedesco, dominato da una classe dirigenziale bianca ed eterosessuale, il Gorki si distingue per la politica inclusiva, aperta alla cittadinanza e al contributo di esuli e rifugiati, secondo la filosofia enunciata dalla sua direttrice, Sermin Langhoff.

di Laura Santini

e parole "migrazione" e "migranti", in Germania, non sono d'uso corrente: se si parla di temi socio-politici e culturali si adottano vocaboli come Exild o rifugiati; ma soprattutto si discute di persone con migrant background, dove il concetto si complica su provenienze etniche e percorsi individuali. Quando poi si parla di finanziamenti, la parola "migrazione" è ancora meno in uso. I progetti artistici ruotano intorno a termini chiave come inclusione o diversità per cui, almeno dal 2006-07, esistono varie opzioni: dai programmi a livello federale e statale a forme di finanziamento pubblico per progetti mirati o tematici, fino al sostegno di fondazioni private.

A Berlino, il **Gorki Theater** è un esempio virtuoso, che ha costruito la sua storia sul tema della diversità e dell'inclusione grazie a spettacoli come *Verrücktes Blut* (2010) di **Nurkan** 

Erpulat e Jens Hillje, e The Situation di Yael Ronen (spettacolo del 2016). Spicca la costituzione di una compagnia temporanea, Exil Ensemble: lanciata nel 2016 come programma per l'accoglienza di artisti rifugiati e profughi, è proseguita fino al 2018 grazie a finanziamenti pubblici (la Fondazione Federale della Cultura, la Fondazione della Lotteria di Berlino e altri privati, tra cui la Fondazione Mercator), e dal 2019 è sostenuta dal sindaco della città tramite l'Amministrazione Municipale per la Cultura e l'Europa. La parte più interessante è l'evoluzione strutturale: molti degli interpreti sono ormai passati tra le fila della compagnia stabile.

«Abbiamo avviato il progetto quattro anni fa – commenta la direttrice del Gorki, **Şermin** Langhoff – Tramite il nostro *network*, ospitavamo già colleghi dall'Afghanistan, dalla Palestina e da altri Paesi. Tra il 2014 e 2015 è ar-

rivata una nuova ondata e ho pensato di invitare gli artisti a lavorare con noi: tra gli altri, Ayham Majid Agha, un giovane professore di Damasco e il suo gruppo; Maryam Abu Khaled, un'attrice del Freedom Theatre di Jenin; e Karim Daoud, un diciottenne dalla Palestina. Con loro abbiamo montato The Situation. Parallelamente, abbiamo affrontato la questione linguistica: lo spettacolo inizia sposando il punto di vista dell'attore tedesco, ma presto viene fuori che l'insegnante di tedesco ha origini turche ed è di seconda generazione; e alla fine che è omosessuale e ha origini russoebraiche. Dopo il successo ottenuto dall'Exil Ensemble, abbiamo avvertito il dovere morale di occuparci del futuro di queste persone. Così, ho deciso di creare un percorso formativo: poca teoria, molta pratica. Dopo due anni, abbiamo deciso di integrare l'Exil Ensemble alla compagnia stabile».

#### Immigrazione vietata, accoglienza permessa

A proposito del tessuto socio-culturale di Berlino, continua Langhoff, «occorre partire da un dato politico-sociale incontrovertibile: l'immigrazione regolare non è permessa. Esistono programmi di accoglienza, si individuano insiemi e tipologie con situazioni critiche e si agisce nello specifico». Fin dal 2006, grazie al progetto Beyond Belonging, Langhoff invita artisti di arti visive, letteratura e cinema a portare nuove storie sul palcoscenico. Due anni dopo, nel 2008, fonda Ballhaus Naunynstrasse nel quartiere Kreuzberg, dando corpo a quello che lei stessa ha definito post-migrant theatre.

Chi sono gli "altri" oggi a Berlino? «La comunità turca – all'interno della quale va ricordata l'incidenza dei curdi – è alla seconda e terza generazione e quindi si usa spesso la dicitura «persone con origini turche», la maggioranza con cittadinanza tedesca. Seguono gli ex jugoslavi, i polacchi, gli italiani; poi la comunità di lingua araba (da Siria, Palestina, Libano); infine i 30mila abitanti di *Berlin Spreeaviv*, con origini ebraiche o israeliane».

Significativa, in questo senso, l'esperienza di Nurkan Erpulat, regista e coautore di Verrücktes Blut. «Sono arrivato a Berlino nel 1999, avevo studiato regia in Turchia. I miei nonni erano di origini miste, dalla Macedonia e dalla Bosnia. Sono stato il primo studente di regia con origini turche in Germania: avere un forte accento qui equivale a essere considerato un mezzo artista. C'è stato uno scarto tra il 2006-07, qualcosa è cambiato grazie ai festival diretti da Langhoff. Fino al 2010 chi mi chiamava per una regia continuava a chiedermi solo lavori sul tema della migrazione, limitandomi a un soggetto che pure mi interessava. Il Gorki ha cambiato la mia carriera così come lo sguardo sulla questione dei migranti: dopo le produzioni del Gorki ho ricevuto richieste da altri teatri che mi chiedevano di lavorare con altri autori tedeschi. Ora la mia ambizione è fare Shakespeare».

#### Alla ricerca di nuove storie

Una delle priorità del post-migrant theatre, per Langhoff, è la drammaturgia: trovare autori di origini ebraiche e/o africane, dare spazio e voce a storie altre e di altri. «Siamo partiti dalla mancanza di storie scritte da chi

si era trasferito qui nei decenni dopo la Seconda Guerra Mondiale. Sono moltissimi gli autori che ospitiamo, tanti hanno il tedesco come seconda lingua. Intraprendiamo percorsi che durano in media due anni e che sfociano in produzioni al debutto da noi, poi in distribuzione altrove. È stata la mancanza di complessità nel discorso politico-culturale - secondo Langhoff - a generare il problema. Prendiamo le politiche per l'integrazione: sono partite dalle parole "loro" e "l'altro". Ma è stato solo mettendo in discussione le istituzioni, le estetiche, la cultura egemone (prevalentemente bianca, di sesso maschile ed etero) che è stata possibile un'evoluzione del discorso. Superato questo passaggio si intraprende la strada del post-migrant theatre. Facciamo progetti con ospiti e gruppi di interpreti particolari: Common Ground di Yael Ronen prevede sei interpreti dalla ex Jugoslavia, per una produzione che vuole farsi specchio dell'Europa e riflettere sul nazionalismo. Con Futureland di Lola Arias, per un anno, sono stati impegnati otto rifugiati, minori non accompagnati. Al loro fianco: psicologi, pedagogisti, genitori adottivi. Abbiamo costruito una struttura su tre livelli perché si sentissero al sicuro e perché ci interessava elevare le narrazioni a forma d'arte, oltre ogni facile pietismo. Marta Górnicka ha realizzato un progetto di coro basato su una versione ancora più radicale del concetto di diversità. A partire dal libretto Grundgesetz. Ein chorischer Stresstest ha selezionato cinquanta persone tra professionisti e amatori, dai 7 ai 70 anni, con estrazioni sociali diverse, appena arrivati in Germania o già qui da anni. È stato un evento simbolico che ha chiamato a raccolta migliaia di persone, presentato davanti alla Porta di Brandeburgo il 3 ottobre 2018, nel giorno dell'Unità della Germania, e nel maggio 2019 davanti alla Corte Costituzionale Federale».

«Cerchiamo anche di andare verso il pubblico con spettacoli site-specific: vogliamo che il nostro teatro sia accessibile. Ci impegniamo sui progetti di comunità; c'è poi il progetto Golden Gorkis, composto da interpreti ultrasessantenni; e quest'anno la collaborazione con disabili, molti di origini straniere. Stiamo cercando di dare vita a un teatro che si possa definire europeo, ma che guar-

di anche al resto del mondo da una prospettiva critica. E lo facciamo a partire da persone con cui collaboriamo con continuità: il croato **Oliver Frljić** e la polacca Marta Górnicka possono essere considerati esempi di una comunità di esiliati politici – una condizione mai univoca, ma che cela motivazioni diverse».

#### La questione del pubblico

Spostandosi sul tema del pubblico, Langhoff ha le idee chiare: «I primi da educare sono i tedeschi. A lungo, per quanto progressisti a parole, non hanno affrontato l'idea di aprirsi agli altri. Al Gorki il punto focale è parlare di diversità. La mia tesi è sempre stata quella delle narrazioni e delle persone da portare sul palcoscenico. Solo con i loro racconti e i loro corpi il pubblico cambierà davvero, perché le produzioni potranno provocare nuove forme di identificazione».

A livello statistico, il pubblico del Gorki è uno dei più giovani e diversificati ma, precisa Langhoff, «non facciamo domande sul genere o l'orientamento sessuale.» Qualche dato. Una parte significativa si colloca nelle fasce: giovani, studenti e donne. L'età media è di 42 anni - negli altri teatri tedeschi di 47 anni –, il 13% ha origini etniche o legate a percorsi migratori, contro l'8,9% degli altri teatri. Nel 2012, prima che prendesse la guida del teatro Langhoff, la percentuale era del 6,2% (dati forniti da KulMon per il 2014-18). Su un campione di 42mila prenotazioni nel 2018 e 2019, il pubblico dichiarava come luogo di residenza: Berlino per il 71%, il resto della Germania per il 15,7%, dell'Europa per il 9,5%, e fuori dalla Ue per il 3,4%.

«Il nostro teatro è aperto a tutti. La differenza – conclude Langhoff – sta nel fatto che al Gorki sul palco e dietro le quinte lavora chi ha varie origini etniche e chi è portatore di diversità – il che si manifesta non solo nella mia direzione, in quanto migrante e donna, ma anche nell'intera compagnia. La rivoluzione che il Gorki ha intrapreso è una lezione che in molti hanno imparato, e così alcuni grandi teatri stanno percorrendo la nostra stessa strada». \*\*

In apertura, un momento di *Grundgesetz*, di Marta Górnicka (foto: Ute Langkafel).

# Regno Unito: un panorama in mutamento dopo la scure della Brexit

Nella capitale dell'ex Impero coloniale si preferisce tacere sui fenomeni migratori: ignorati dalle scene pubbliche, velatamente accennati nel West End, trovano posto solo nei teatri indipendenti, come il Bush, l'Omnibus, il Battersea Arts Centre e soprattutto in occasione del Vault Festival.

di Jacopo Panizza



ondra, capitale del mondo, centro culturale internazionale e piattaforma espressiva per ogni sorta di manifestazione artistica, è popolata da circa otto milioni di cittadini, di cui oltre il 40% nato al di fuori del Regno Unito. Una multiculturalità che si può osservare ovungue, a partire dai vagoni della metropolitana fino alle migliaia di ristoranti, nelle università, e trasversalmente in tutti i settori, dalla sanità alla finanza. Ovunque, si diceva, tranne che in teatro; o meglio, nei circuiti ufficiali del teatro. Perché, se da un lato si registra la tonante assenza della rappresentazione dei migranti dai palchi di grandi istituzioni culturali, dall'altra il terreno è chiaramente in fermento.

Prima di esplorare i diversi esiti del teatro delle migrazioni nel Regno Unito, è però necessario fare una precisazione. Migranti sono universalmente coloro che si spostano dal proprio Paese d'origine a un altro, in cerca di condizioni economiche, artistiche o sociali migliori. Il termine, come dovrebbe essere, è quindi privo della connotazione "sporca", peggiorativa, che gli abbiamo attribuito in Italia. Complici le barriere geografiche, i flussi migratori – per come sono descritti nel nostro immaginario collettivo, ossia centinaia di disperati sui barconi o a piedi che pressano ai confini - sono qui inevitabilmente ridotti. Anche a causa della storia coloniale, la maggioranza di immigrati in Gran Bretagna proviene dagli ex territori dell'Impero (soprattutto India, Africa e Caraibi) oppure dall'Europa (soprattutto del sud e dell'est). In seguito alla Brexit, le differenze legislative sono state appianate e i cittadini europei, prima privilegiati, sono stati equiparati in tutto e per tutto alle persone provenienti da zone al di fuori dell'Unione (alcune delle quali, anzi, sono avvantaggiate dall'appartenenza al Commonwealth).

#### Le barriere del West End

I teatri del West End sembrano spaventati dal mettere in scena storie di migrazione, nonostante le migliaia di turisti che li affollano ogni giorno, per non rischiare di infastidire lo spettatore medio, bianco, borghese e (spesso) conservatore. Tuttavia, per barrare la casella diversità, a volte concedono alle loro storie la presenza di stranieri come personaggi marginali, recitati come stereotipi o caricature, ma comunque sempre di contorno alle storie principali. In verità, qualche tentativo di esposizione delle esperienze migratorie c'è stato, come in *The Jungle* (2017, al Young Vic) di **Joe Murphy** e **Joe Robertson**,

per la regia di Stephen Daldry e Justin Martin, uno spettacolo "totalizzante", ambientato nella ricostruzione del campo profughi di Calais. Pure, pagare un biglietto per vivere un'esperienza che, per coloro che l'hanno realmente vissuta, è stata un supplizio, aveva un sapore vagamente sgradevole. Tuttavia, un unico esempio non genera una tendenza.

Al contrario, il tessuto indipendente è molto

#### La scommessa del Vault Festival

attivo e al passo con i tempi. L'alfiere della diversità è certamente il Vault Festival, istituito nel 2012: si svolge tra febbraio e marzo ogni anno nei sotterranei dismessi della metropolitana, vicino a Waterloo. Si tratta di una rassegna indipendente, di piccola scala in termini di budget ma dal cartellone estesissimo in termini di programmazione, dove nuove compagnie possono mostrare le proprie creazioni (che siano già finite o in divenire) senza timore di compromettersi, rivolgendosi a un pubblico esperto, mediamente istruito e spesso composto da addetti ai lavori, attratti da storie nuove che spesso li rappresentano. Tra i più di cinquecento eventi proposti segnaliamo Closed Lands (2020), una satira intelligente sui muri nel mondo, recitata da un gruppo tutto al femminile (Legal Aliens Theatre, fondato dall'attrice italiana Lara Parmiani), portavoce di un teatro politico, di una recitazione espressionista e di una narrativa non lineare. Oltre a essere la direttrice artistica della compagnia, Parmiani è anche un'attivista che si batte per la rappresentazione dei migranti in teatro usando strumenti come testi originali non tradotti (spesso nel teatro inglese i testi stranieri sono tradotti e adattati, sicuramente rendendoli più fruibili ma allo stesso tempo cancellando la dimensione originaria) e accenti stranieri, per riportare fedelmente quello che si sente per le strade della città e per stimolare la sensazione di inclusione. In questa battaglia è affiancata da Nastazja Somers, regista polacca di base a Londra, che si spende soprattutto per un'accurata descrizione dell'Est Europa. Somers è una voce di riferimento nel teatro fringe nonché una fonte di ispirazione dal vasto seguito: ha iniziato come attrice, ma dopo essersi stancata di sentirsi offrire ruoli di signore delle pulizie o prostitute, per via della sua nazionalità, ha cercato di portare sotto i riflettori storie che sfidassero gli stereotipi. Al Vault 2020 firma la regia di Dual, scritto da Peyvand Sadeghian, un monologo femminile su cosa significhi essere oggi cittadina britannica con famiglia di origini straniere, in questo caso iraniane. Si tratta di teatro politico nel senso migliore del termine e che, nonostante una generale comicità, colpisce a più ripetizioni, sviscerando temi come l'appartenenza culturale e denunciando i pregiudizi occidentali sul Medio Oriente.

#### Ai confini del Grande Impero

Sempre parte della selezione festivaliera di quest'anno, Freedom Hi e Lòng Me (Mother's Soul) gettano una luce sull'esperienza asiatica. Il primo, prodotto da Papergang Theatre, compagnia che si occupa della corretta raffigurazione della comunità asiatica orientale, è un lavoro incentrato sulla recente situazione di Hong Kong, in una triangolazione tra passato coloniale, pressione cinese e ricerca identitaria autonoma. Il secondo, di VanThanh Productions, invece, è un dittico sull'esperienza di bambini inglesi figli di genitori vietnamiti. È un tributo alle loro madri, immigrate di prima generazione, che li hanno cresciuti in un Paese che non ha mai nascosto la sua ostilità, cercando di far combaciare le aspettative dell'educazione ricevuta con la realtà che li ha circondati fin da piccoli (emblematica la battuta «essere freelance per mia madre significa che sto perdendo tempo quando potrei fare un figlio»). Dall'Africa arriva la voce di Tania Nwachukwu con il monologo da lei scritto e interpretato The Kola Nut Does Not Speak English, in cui racconta l'orgoglio di poter preservare pratiche teatrali, danze e musiche tipiche della minoranza culturale Igbo, essendo un'attrice anglo-nigeriana. Chiassoso ed energico è invece lo spettacolo Splintered, prodotto da Lagahoo Theatre, un cabaret queer che celebra l'attitudine tutta caraibica di festeggiare nei momenti difficili, utilizzando il Carnevale trinidadiano come strumento di lotta all'oppressione coloniale.

#### Il sottobosco dell'off-West End

Al di là del Vault, alcuni piccoli teatri, facenti parte del circuito off-West End, hanno prodotto spettacoli che mettevano al centro le dinamiche proprie degli immigrati. È il caso di The High Table, spettacolo di esordio di Temi Wilkey appena presentato al Bush Theatre per la regia di Daniel Bailey, che tratta di omosessualità femminile nello scontro culturale e generazionale tra Nigeria e Gran Bretagna. Segue la scia dello strepitoso successo di Barber Shop Chronicles (2019) di Inua Ellams, narrazione al maschile incentrata sull'esperienza dal barbiere, che diventa luogo di ritrovo dove si parla di politica, calcio e religione. The Glass Will Shatter (2017) di Joe Marsh, presentato all'Omnibus Theatre, racconta invece le difficoltà di una ragazzina cresciuta nella comunità somalo-britannica e delle sue problematiche scolastiche, che vengono scambiate per un principio di radicalizzazione islamica a causa dell'insicurezza della docente e della vigliacca politica della Prevent Strategy. Ambasciatore del continente sudamericano infine è Autoreverse (2020), storia personale di un'attrice argentina che, durante la dittatura, emigrò prima in Cile e poi a Londra. Diretta da Omar Elerian, Florencia Cordeu si basa sulle audiocassette registrate dai suoi parenti durante la diaspora della sua famiglia e si interroga sulla identità. Lo spettacolo fa parte della stagione Going Global del Battersea Arts Centre, la prima del neo-direttore artistico Tarek Iskander, che ha dichiarato l'intenzione di portare a Londra voci, storie, artisti e lingue da tutto il mondo. ★



# Bhuchar: un mosaico di etnie nell'epoca della decolonizzazione

Produttrice, giornalista e drammaturga di origini pakistane, Suman Bhuchar si è occupata degli artisti che dall'Asia hanno raggiunto il Regno Unito, proliferando nei piccoli come nei grandi centri e conquistando, con i loro spettacoli, un pubblico eterogeneo.

di Jacopo Panizza e Suman Bhuchar

### Quali etnie sono più rappresentate nel teatro inglese?

Quelle dell'Europa occidentale, almeno nei teatri tradizionali. Ci sono poi casi di attori, asiatici o di colore, che non interpretano "ruoli etnici", persino in storie tradizionali inglesi, come Adeel Akhtar in A Christmas Carol di Dickens (2015) e Indira Varma in Man and Superman di Shaw (2015). O di asiatici in "ruoli asiatici" in pièce inglesi, come Sacha Dhawan in The History Boys di Bennett (2006). Ciò dimostra che esiste un talentuoso gruppo di attori all'interno della comunità asiatica. Ma sono state rappresentate anche le grandi storie delle diverse comunità, da Chimerica di Lucy Kirkwood (2013), sulle relazioni tra Cina e Usa, a Drawing the Line, rappresentato all'Hampstead (2013) per l'anniversario della divisione del protettorato britannico in India e Pakistan con attori asiatici, perché lo richiedevano la storia e i personaggi. Altre volte, classici occidentali vengono trasposti in scenari asiatici, come nell'adattamento di Tanika Gupta da Casa di bambola (2019); o di Sudha Buchar da La casa di Bernarda Alba, The House of Bilquis Bibi (2010), ambientata in Pakistan. C'è poi una vivace scena teatrale guidata da artisti del Sudest asiatico, dal Tamasha, fondato nel 1989 da Bhuchar/Landon-Smith, al Kali Theatre, da Rifco a Phizzical Productions. Per quanto riguarda invece i conflitti razziali, rimane imprescindibile A Kind of People di Gurpeet Kaur Bhatti (2019).

### Come viene raccontata dai drammaturghi asiatici la migrazione?

Non esistono molti lavori sul "come siamo arrivati qui". Mi viene in mente una trilogia, Journey to the West (2002), prodotta da Tara Arts e diretta da Jatinder Verma, che documenta, tramite interviste, l'esperienza di indiani e pakistani arrivati nel Regno Unito negli anni Sessanta-Settanta, passando dall'Africa orientale. O il musical Britain's got Bhangra (2010) di Rifco, nel contesto della recente evoluzione della musica punjabi bhangra. Queens of Syria (2016), allo Young Vic, è dedicato ai rifugiati, ma non è uscito dai confini nazionali. Altri autori esplorano le connessioni coloniali con il Regno Unito, come Nyla Levy in Does My Bomb Look Big in This? (2019) o Rabiah Hussain in *Spun* (2018).

#### E dai colleghi inglesi?

Posso citare England People Very Nice di Richard Bean al National Theatre (2009), sulle migrazioni ai confini del Regno Unito, di ugonotti, irlandesi, bengalesi. È irriverente, alcuni bengalesi si sono offesi per la rappresentazione della comunità. O The Jungle di Joe Murphy e Joe Robertson (2017) sull'ex campo di rifugiati di Calais Jungle, in Francia.

### Nel 2018 dirige Retracing Our Footsteps: perché al Royal Court?

Le pièce che ho presentato erano già andate in scena al Royal Court ai tempi dell'English Stage Company. Non ci sono grandi differenze, in questo senso, tra grandi e piccoli teatri. Il principale finanziatore del governo, l'Arts Council, ha insistito per promuovere nell'arte le diversità e l'uguaglianza: tra il 2016 e il 2019 sono stati stanziati 2 milioni di sterline per il teatro dedicato alle minoranze etniche o di colore.

### Che tipo di pubblico è interessato a questi spettacoli?

Le comunità asiatiche principalmente, ma non solo, visto l'interesse del pubblico per i nuovi lavori. Phizzical Productions ha realizzato uno show, *Bring on the Bollywood*, che è stato presentato nelle grandi ribalte nel 2017: in qualche caso il pubblico era asiatico ma in altre città, come York e Ipswich, era quello normale dei teatri o dei musical.

### Come vengono recepiti questi lavori fuori Londra?

La ricezione è migliorata - ovviamente è più facile in città con una numerosa popolazione asiatica: Tamasha, con Sudha&Kristine, ha avuto una lunga storia di repliche a Birmingham. La Royal Shakespeare Company ha realizzato Tartuffe (2020) a Stratford-upon-Avon, trasponendo la storia in una famiglia musulmana a Birmingham. Non penso che i teatri regionali siano "più fertili"; piuttosto le comunità artistiche Bame (nere, asiatiche e minoranze etniche), da decenni, hanno spinto per realizzare le produzioni ove possibile, e i teatri hanno risposto positivamente perché c'era pubblico. Oggi, poi, c'è un maggiore riconoscimento di queste realtà e i teatri rispondono perché lo richiedono i finanziatori.

#### Progetti futuri?

Sto lavorando a una pièce sul tema della "decolonizzazione del curriculum": Decolonisation: Not Just a Buzzword... è teatro-documento, una commedia ricavata da interviste fatte da un'Università, la School of Oriental and African Studies, e che ha a che fare con gli svantaggi razziali derivanti dalla colonizzazione. «Loro parlano francese perché sono francesi. Noi parliamo francese perché siamo stati colonizzati»: questo, in sintesi, è il tema della pièce. \*

(traduzione e adattamento di Roberto Rizzente)



### Australia: la babele dei migranti nel continente nuovissimo

La complessità delle ondate migratorie che hanno interessato l'Australia, nel corso degli ultimi due secoli, ha generato una drammaturgia originale e stratificata, spesso supportata dai teatri indipendenti ma trascurata dal circuito mainstream.

di Gabriella Coslovich

on un importante passato di migrazioni, carico di tensioni come quello dell'Australia - nel 2019, il 30% della popolazione, oltre 7,5 milioni di persone, risulta nato all'estero, in Inghilterra (986mila), Cina (677mila), India (600mila) e anche Italia (183mila) - sarebbe lecito attendersi che le storie di migranti abbiano grande visibilità sui principali palcoscenici del Paese. Certo esiste un teatro dedicato, ad esempio nel circuito dei festival, ma che non è riuscito a conquistare l'opinione pubblica. Nel corso degli ultimi anni, tuttavia, si registra una rinnovata consapevolezza, da parte delle principali compagnie australiane, nel programmare lavori culturalmente vari.

Il teatro indipendente ha rappresentato per decenni le vicende delle diverse comunità. La Mama a Melbourne ne è un ottimo esempio: nel 1982 ha prodotto il testo d'esordio di Tes Lyssiotis (un'australiana di genitori greci), I'll Go to Australia and Wear a Hat, rappresentato in inglese e greco. Più tardi, nello stesso anno, ha presentato in inglese e italiano Come to Australia, They Said, sempre di Lyssiotis, in cui si raccontano storie di migranti italiani fuggiti dal fascismo, e che si sono ritrovati a essere internati come "nemici stranieri" in Australia durante la Seconda Guerra Mondiale. Nel 1983 La Mama ha programmato Hotel Bonegilla di Lyssiotis - in inglese, italiano, greco e tedesco - sulla realtà tristemente nota dei campi per migranti, dove vennero spediti molti europei nel Dopoguerra. Nella stagione 1985 è stata la volta di Too Young for Ghosts di Janis Balodis e di Border Country di Anne-Marie Mykyta, incentrati sulla diaspora lettone. La Mama continua ancora oggi a dare voce ai migranti: nel 2009 ha lanciato la carriera della produttrice teatrale persiano-australiana Elnaz Sheshgelani, distintasi per la reinvenzione delle forme narrative teatrali dell'antica Persia, note come naghàli.

Renato Cuocolo, che ha ricollocato la sua compagnia Iraa da Roma a Melbourne nel 1988, ha presentato vari lavori su temi dell'esilio e della migrazione ai festival di Sydney, Adelaide, Perth e Melbourne, tra cui *The Blue Hour*, commissionato nel 1996 da Barrie Kosky, direttore del Festival di Adelaide e ades-



so direttore artistico della Komische Oper di Berlino. *The Blue Hour* è stato il primo lavoro della *The Exile Trilogy* (1996-98), che include anche *Dock 39* e *Teatro*.

La commedia sembra essere la strada prediletta per ottenere vasti consensi, come dimostra la straordinaria popolarità di Wogs Out of Work, uno spettacolo pionieristico che ha debuttato al Melbourne Comedy Festival nel 1987 e da cui è derivata una serie di fortunati show televisivi. Scritta da Nick Giannopoulos, Simon Palomares e Maria Portesi, trae verve dagli usi e dai malapropismi dei migranti ed è particolarmente efficace nel depotenziare il termine gergale wog, un insulto razzista usato contro i migranti dell'Europa del Sud.

Le storie di migranti con risvolti comici rimangono popolari tra il pubblico, come dimostra una recente produzione di **Benjamin Law**, ben noto scrittore televisivo asiatico-australiano, dichiaratamente gay, i cui genitori provenivano da Hong Kong e dalla Malesia. Il suo lavoro d'esordio, *Torch the Place*, ha debuttato a febbraio alla **Melbourne Theatre Company**, una tra le principali compagnie d'arte drammatica. Si tratta di un *comic-drama*, in parte autobiografico, su tre fratelli asiatico-australiani e la loro madre, affetta da accumulo patologico seriale. Per il suo sessantesimo compleanno, i figli decidono di riordinare

la casa – secondo il metodo di Marie Kondō – ma l'idea non funziona. Accolto dal tutto esaurito, lo spettacolo è stato sospeso a causa del coronavirus.

Torch the Place è stato realizzato grazie al progetto di scrittura Next Stage della Melbourne Theatre Company, che nel 2019 ha dato origine alla prima del "thriller aziendale" Golden Shield della drammaturga thaiaustraliana Anchuli Felicia King. Presentato in inglese e mandarino, il dramma racconta di due sorelle impegnate in una class action che rivela il coinvolgimento di un gigante della tecnologia americana con il Great Firewall del governo cinese (il Golden Shield Project). L'esperienza della King sulla scena australiana è paradigmatica. Dopo la laurea si è trasferita a New York perché l'Australia non sembrava offrirle opportunità di lavoro. Il suo debutto è avvenuto al Royal Court di Londra con White Pearl, ambientato a Singapore e incentrato su una compagnia di cosmetici che si trova ad affrontare i contraccolpi generati, su scala mondiale, dalla pubblicità virale di una crema per lo sbiancamento della pelle. Lo spettacolo è stato poi presentato anche in Australia nel 2019, prodotto dal Riverside's National Theatre of Parramatta e dalla Sydney Theatre Company. ★

(traduzione dall'inglese di Giuseppe Montemagno)

### Austria: dal mito alla cronaca la *via crucis* dei rifugiati

Dalla Jugoslavia e dalla Turchia, dall'Iran e dall'Iraq, le ondate migratorie che hanno investito l'Austria hanno suscitato echi e clamori, nell'intreccio tra scritture originali e progetti a sostegno dell'integrazione, tanto negli spazi indipendenti, come il Werk-X, quanto in quelli pubblici, come il Volkstheater.

di Irina Wolf



a storia dell'Austria è attraversata da numerosi movimenti migratori. Nel 1960 ha avuto luogo la prima grande ondata da Jugoslavia e Turchia. Nel 1989, la guerra nell'ex Jugoslavia ha portato a un aumento di rifugiati e nel 2015 è iniziata la massiccia migrazione che tuttora preoccupa l'Europa. Ma anche prima di questo esodo Elfriede Jelinek si è occupata della politica verso i rifugiati nel dramma Die Schutzbefohlenen (La vittima, 2013). L'autrice combina elementi propri della tragedia greca e citazioni del filosofo Martin Heidegger con un fatto realmente accaduto a Vienna nel 2012: dopo una protesta nel centro città, un gruppo di richiedenti asilo si era infatti rifugiato nella Votivkirche, ricordando come, da sempre, i luoghi sacri offrano protezione a chiunque, senza distinzioni. Più di duemila anni fa una situazione simile era stata descritta da Eschilo nelle Supplici: le Danaidi, fuggite dall'Egitto e arrivate ad Argo, implorano il re Pelasgo di proteggerle. Nel 2015 il regista Michael Thalheimer ha messo in scena il dramma di Jelinek al Burgtheater. L'ensemble ha saputo valorizzare alla perfezione il linguaggio del coro nella raffinata scenografia di Olaf Altmann: una stanza nera il cui pavimento è ricoperto di acqua, così da suggerire le onde letali del Mediterraneo.

Sul fondale si stagliavano una fessura orizzontale e una verticale che, illuminate dal retro, formavano una croce dalla quale passavano i richiedenti asilo. E questi cadevano nell'acqua, si rialzavano, cadevano di nuovo. All'inizio indossavano maschere in plastica riciclata, mostrando gradualmente i lineamenti, per poi rindossarle e scomparire nel buio. Maggiore clamore ha ottenuto, sempre nel 2015. l'allestimento realizzato da Tina Leisch quasi esclusivamente con rifugiati da Siria, Afghanistan e Iraq. Estremisti di destra hanno invaso il palcoscenico durante la replica all'Università di Vienna. Alcuni spettatori sono intervenuti, riuscendo a espellere il gruppo. «Ha cambiato la nostra vita», ha dichiarato uno dei protagonisti, Johnny Mhanna.

Nel frattempo, l'oggi ventinovenne attore di Damasco ha conquistato un certo peso nella scena teatrale indipendente viennese. Recita soprattutto al Teatro Werk-X e ha avuto uno dei ruoli principali nella farsa sui rifugiati Homohalal di **Ibrahim Amir** (Hystrio 3.2018). L'autore curdo-siriano è molto conosciuto per le sue mordaci commedie politiche. Laureato in medicina, Amir si è aggiudicato nel 2013 il Premio Nestroy nella categoria "Miglior spettacolo indipendente". Nel 2017 e nel 2018 ha scritto due lavori su commissione del Volkstheater, Heimwärts e Rojava.

Werk-X è uno dei teatri viennesi maggiormente impegnati nel sostegno di progetti realizzati da migranti. Dopo aver lavorato per il Volkstheater e il Teatro Drachengasse, nel 2019 Alireza Daryanavard ha messo in scena il suo primo spettacolo al Werk X-Petersplatz. In Ein Staatenloser, l'attore e regista, arrivato in Austria dall'Iran nel 2014, unisce memorie infantili e resoconti della fuga. Nel febbraio di quest'anno, nello stesso teatro ha debuttato il suo secondo spettacolo, Blutiger Sommer, sull'istituzione della Repubblica islamica in Iran, scritto basandosi su registrazioni originali, interviste e racconti di quanti ne furono testimoni. Anche il drammaturgo Amir Gudarzi è fuggito dall'Iran e mette in parallelo la propria esperienza e l'era nazista nel dramma Arash/Heimkehrer, che ha debuttato nel 2018 al Teatro Drachengasse. Lo stesso anno Gudarzi ha ricevuto dalla Cancelleria federale austriaca un contributo per l'attività di drammaturgo.

Anche il Teatro Arche ospita produzioni indipendenti, come *Balkon* (2019) di **Hayder Saad**, nel quale l'autore e regista, fuggito dall'Iraq nel 2015, evidenzia le differenze culturali. Saad era già stato autore di altri spettacoli a Vienna e aveva recitato in *Badluck* (Hamakom Theater, 2016), dove abitanti di Aleppo che ora vivono in Austria raccontano l'esperienza di guerra di cui sono stati testimoni. Lo scrittore austriaco Thomas Arzt ha contribuito in modo significativo a questo progetto scrivendo per l'occasione *Schwarzes Loch Aleppo* (*Il buco nero di Aleppo*). Non è però soltanto la scena indipendente

Non e pero soltanto la scena indipendente a occuparsi dell'immigrazione. Il Volkstheater può vantare una serie di spettacoli di **Yael Ronen** basati su eventi realmente accaduti (*Hystrio* 1.2017). Al Theater in der Josefstadt **Peter Turrini**, in *Fremdenzimmer* (2018), ha analizzato come una giovane coppia di rifugiati siriani possa essere accettata da una coppia del luogo, dimostrando ancora una volta di essere uno dei più fini conoscitori dell'anima austriaca. ★

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

Una scena di *Die Schutzbefohlenen*, di Elfriede Jelinek, regia di Nicolas Steman.

# Grecia: uno sguardo "pulito" tra i quartieri di Atene

Meta di importanti flussi di varia provenienza, la Grecia ha affrontato il tema delle migrazioni in spettacoli ispirati a storie vere e in svariate esperienze laboratoriali. Come dimostrano, ad Atene, i casi di *Clean City* al Teatro Nazionale Greco e di Synergy-O.

di Maria Chatziemmanouil

causa della sua posizione geografica, la Grecia ha accolto importanti flussi migratori nel corso degli ultimi trent'anni: il rimescolamento di civiltà diverse ha avuto ripercussioni anche sulla drammaturgia contemporanea. In questo articolo vengono presentati due contributi realizzati da autori greci ma basati su storie vere di migranti, che le hanno dapprima narrate, quindi interpretate: due esperienze selezionate perché hanno beneficiato di vasta eco internazionale.

Clean City (2016) di Anestis Azas e Prodromos Tsinikoris, già condirettori del Palcoscenico Sperimentale del Teatro Nazionale Greco, mira a sovvertire gli stereotipi attraverso lo sguardo e la testimonianza di cinque donne migranti. Inscritta nell'ambito del teatro-verità, la produzione esplora la dimensione storica, filosofica e politica del concetto di igiene, un termine che ha portato all'ideologia della purezza della razza. Lo spettacolo presenta cinque vere addette alle pulizie, provenienti da paesi diversi (Albania, Bulgaria, Sudafrica, Moldavia e Filippine). Docenti universitarie, architette e attiviste nei loro Paesi d'origine, queste donne sono anche madri, che per aiutare le famiglie si sacrificano nell'Atene di oggi, dando prova di straordinaria forza. «Clean City mostra la Grecia dalla prospettiva dei migranti che fanno le pulizie – ha spiegato Azas - come le nostre cinque protagoniste condividono le loro esperienze di collaboratrici nelle case dell'alta borghesia greca e, così facendo, affrontano il razzismo della nostra società. In questo processo diventano uno specchio scomodo per il pubblico greco, benché interpretino questo ruolo sempre con grande dignità e senso dell'umorismo». Clean City è stato coprodotto da Stegi (The Onassis Cultural Center) e dal Goethe-Institut di Atene, nell'ambito del progetto Europoly. Dopo la prima allo Stegi, il 3 febbraio del 2016, lo spettacolo è stato presentato in tournée in oltre quaranta teatri e festival europei fino al 2019.

**Synergy-O** è uno spazio creativo sorto nel 2007 a Metaxourgio, un quartiere di Atene, su iniziativa di **Yolanda Markopoulou**. Ben nota per la sua forte apertura multicultura-

le, quest'area accoglie la comunità del Medio Oriente. Il lavoro quotidiano in questa realtà ha spinto Markopoulou a incontrare quanti vivono nel quartiere, per esplorare le loro culture attraverso il lavoro teatrale e creare una comunità di cui si sentano parte integrante. Nel 2010 Synergy-O, in collaborazione con Ngo Amaka, ha fondato Station Athens, un laboratorio creativo per rifugiati e migranti interessati all'arte. Basato su metodi di arte e teatro-terapia, il laboratorio ha incoraggiato i partecipanti ad aprirsi e a comunicare usando il teatro, il video e le arti visive. Yolanda Markopoulou ha così potuto verificare che il 99% dei partecipanti – tutti maschi – non avevano idea di cosa fosse il teatro, perché non lo avevano mai praticato né tanto meno ne erano stati spettatori. Per questo c'è voluto tempo e duro lavoro, da entrambe le parti, per acquistare fiducia e imparare a usare il corpo come mezzo di espressione.

«Sin dal primo laboratorio – ricorda Markopoulou – *Station Athens* ha incoraggiato l'improvvisazione e la libertà di espressione, fornendo ai partecipanti lo spazio necessario per dire ciò che desideravano – e non ciò che desideravo sentirmi dire. Alla fine del primo anno abbiamo messo in scena, il nostro primo spettacolo in cui si raccontavano i viaggi dai paesi di origine alla Grecia». Dopo cinque anni e quattro spettacoli, viene fondato The Station Athens Group, composto da sei persone, tutti rifugiati, presto raggiungendo un livello di ricerca professionale, sulla scorta di vari metodi teatrali.

Dopo aver esplorato il tema del viaggio in Station Athens (2011), il gruppo prende in considerazione il concetto di nuova "stazione" con la prova aperta/performance We Are Home (2012); quindi della guerra in We Are the Persians! (2013, prima versione), tratta dai Persiani di Eschilo; per finire con storie del passato legate alle ragioni della fuga dei migranti, indagate nella performance I\_Left. È tornato quindi su We are the Persians!, nel 2015, per dar vita a uno spettacolo su vasta scala, che ha debuttato ai Festival di Atene e di Epidauro nel 2016.

Altri lavori degni di nota sui migranti, tra quelli scritti e interpretati in Grecia, sono: Invisible Olga (2009) e Unshaved Chins (1996), di Yiannis Tsiros; Case Farmakonisi or The Right of Water (teatro documentario, 2014) di Anestis Azas; Homelands (2012) di Michalis Reppas e Thanasis Papathanasiou; The Threat (2012) di Artemis Moustaklidou; A Night at the Highway (2014) di Lia Vitali; Cake (2013) di Vangelis Hatziyannidis e Unaccompanied (2016) di Andreas Flourakis. \*

(traduzione dall'inglese di Giuseppe Montemagno)



# Il "gioco" dei Balcani: attraversare confini e sentimenti

I Paesi dell'ex Jugoslavia sono luogo di imponenti migrazioni, che però solo di recente hanno attirato l'attenzione della drammaturgia contemporanea: grazie ai teatri indipendenti emerge oggi la voce di chi si rispecchia nell'altro e formula ipotesi di convivenza per il futuro.

di Franco Ungaro



a quando l'Ungheria ha chiuso definitivamente le frontiere ai migranti, la rotta balcanica e le sue frontiere slovene e croate sono diventate campo di quello che tutti i migranti chiamano "il gioco", ovvero l'attraversamento illegale dei confini per arrivare nel cuore dell'Europa e per tirarsi fuori dal gioco ancora più assurdo e crudele delle guerre e della fame. Oggi, in quel gioco sono coinvolti circa 60mila migranti sparsi in decine e decine di campi profughi concentrati per lo più tra Serbia e Bosnia. Un gioco che avrebbe dovuto interessare e coinvolgere molto il teatro dei Balcani, dove invece il repertorio delle compagnie e dei teatri è sempre più ripiegato sui classici della tradizione occidentale

e russa, con il paradosso che nessuno mette in scena uno dei capolavori della letteratura mondiale, *Migrazioni* di **Miloš Crnjanski**, con il vorticoso attraversamento di confini e di sentimenti in una Serbia meta di conquista di mercenari e sanguinari invasori, dapprima ottomani e poi austro-ungarici. L'ultimo adattamento teatrale del testo di Crnjanski è stato presentato nel 2011 dal Knjaževsko-Srpski Teatar di Kragujevac con la regia del tedesco **Pierre Walter Politz**, inserito nel programma collaterale del Joakim Fest.

#### L'hotel Europa: Stefanovski e Neziraj

Quando, nel luglio 2018, l'Iftr (International Federation for Theatre Research) ha celebrato il suo congresso mondiale a Belgrado sul tema "Teatro e migrazione, teatro nazione e identità: tra migrazione e stasi, viaggio e asilo", sono stati pochissimi gli attori, i registi e drammaturghi di area balcanica che hanno raccontato in maniera performativa il fenomeno migratorio. A brillare è stato solo il macedone Goran Stefanovski, probabilmente alla sua ultima apparizione in pubblico, prima che morisse da lì a qualche mese. Il suo intervento, intitolato Incudine e martello, sottolineava come la contraddizione violenta tra viaggio ed esilio, tra migrazione e stasi poteva generare una "scintilla magica" che stava sfuggendo al teatro e al suo establishment. Quella scintilla l'aveva già innescata nel 2000 con il progetto Hotel Europa, prodotto da Chris Torch, con le dieci stanze

di un immaginario hotel che si aprivano ai primi profughi in fuga dall'Europa dell'Est. Anche Stefanovski aveva lasciato la Macedonia dopo la dissoluzione della ex Jugoslavia per andare a vivere in Inghilterra, e altrettanto aveva fatto **Jeton Neziraj**, drammaturgo kosovaro tra i più talentuosi, pure lui emigrato in Germania per poi rientrare nel Paese d'origine con la guerra che gli scoppiava sin dentro le mura di casa.

Sull'onda della sua esperienza di migrante, Neziraj ha scritto Peer Gynt dal Kosovo (2013), un testo da poco disponibile in italiano nella raccolta dal titolo Il volo sopra il teatro del Kosovo (2019), portato ancor oggi in scena da Qendra Multimedia di Pristina e dal Teatro Nazionale di Istanbul. Lo spettacolo, che non nasconde i suoi debiti al più conosciuto Peer Gynt ibseniano, scandisce le tappe di un viaggio fisico e onirico tra la casa degli affetti, con una madre anziana e cieca e un padre combattente, e la realtà dura di chi, cercando asilo e amore in quell'Europa immaginata come un paradiso, finisce nelle maglie della criminalità e in un carcere da cui fuggirà volando, come il personaggio ibseniano, verso la casa d'origine.

«Il personaggio della madre – dice Neziraj - è una specie di prototipo della maternità e, nel nostro caso, una figura strettamente legata alla mia patria. Quando sono rientrato dalla Germania al Kosovo, nel 1997, ho rischiato letteralmente la vita, sono entrato in maniera illegale, eravamo rigidamente controllati dall'esercito e dalla polizia serba che ti faceva uscire facilmente ma non ritornare: volevano che lasciassimo a loro il Kosovo e non c'era altro modo se non quello, di nuovo illegale, di rientrare». Ma anche il viaggio di ritorno si rivela un viaggio negli inferi della guerra, con la casa distrutta e incendiata e la perdita della madre. Ricostruendo la condizione di vita dell'immigrato, Neziraj alterna situazioni fotografate con graffiante incisività, con stilemi drammaturgici e soluzioni poetiche neo-brechtiane, nella direzione di una scrittura ironica e favolistica che porta il lettore e lo spettatore a giudicare in maniera critica storie, personaggi e punti di vista. «Quando gli spettatori escono dal teatro, voglio che siano turbati, che riflettano sulle idee, che provino dolore, odio, angoscia, paura, entusiasmo, empatia, ottimismo o disperazione. Mi piacciono Kafka, Ionesco, Buzzati, Kadare, ma soprattutto García Márquez».

#### Tra Ong e centri sociali

Compensa la scarsità di testi e opere sul tema delle migrazioni contemporanee, per fortuna, l'ampia galassia di organizzazioni umanitarie e della cooperazione internazionale, ma anche di centri sociali e piccoli teatri indipendenti, che organizzano laboratori e spettacoli coinvolgendo giovani e rifugiati siriani, afghani, pakistani e iracheni, spesso utilizzando tecniche e linguaggi del teatro di comunità e del teatro dell'oppresso. È il caso del collettivo Fuskabo, guidato da Zef Berišaj, col progetto Cirkolandija, che coinvolge a Lubjana la comunità di immigrati di Kodeljevo ivi giunti con la prima ondata di immigrazione interna dall'ex Jugoslavia. A Mostar, in Bosnia, opera il regista Sead Đulić, che dopo aver fondato il Mostar Youth Theatre ed essere entrato in rotta di collisione con la municipalità di Mostar, ora dirige il Centro bosniaco per l'educazione teatrale, molto attivo nel campo profughi di Salakovac con il progetto "Impact", in collaborazione con

Lda (Local Agency for Democracy) di Mostar e La Piccionaia di Vicenza. C'è, infine, The Game, il progetto di spettacolo teatrale e film promosso dal Belgrade Centre for Human Rights, affidato al regista Filip Čolović, al drammaturgo Marko Popović e per l'attività laboratoriale a Demir Mekić e Nevena Nikolić: ha fatto molto discutere per l'umorismo nero con il quale ha raccontato il tema della fuga e i pregiudizi diffusi tra la popolazione serba nei confronti di migranti e rifugiati. «Mi dispiace che come nazione siamo diventati insensibili alla sfortuna e al dolore altrui, che dimentichiamo com'è lasciare tutto e scappare, com'è vivere per fuggire e correre per vivere. Nulla è tuo, tutto ti è estraneo e non sei più sicuro di essere tuo». Parole e gesti di adolescenti e giovani che nell'incontro con l'altro intravedono il teatro del futuro nei Balcani. \*

In apertura, una scena di *Peer Gynt dal Kosovo* (foto: Jetmir Idrizi).

#### Romania, storie di figli di badanti e di vessate domestiche filippine

Mentre l'Occidente è costretto a confrontarsi con un crescente numero di migranti, la Romania non sembra particolarmente toccata dal problema. Al contrario, ci sono circa due milioni di rumeni che lavorano come badanti o nel settore agricolo in Europa occidentale. Particolarmente gravi sono le conseguenze sui bambini lasciati in patria con i nonni. Non stupisce dunque che questo sia il tema dell'ultima opera di **Matei Vișniec**, *Extraterestrul care își dorea ca amintire o pijama* (*L'extraterrestre che desiderava come ricordo un pigiama*, 2019). Finora solo un paio di teatri per ragazzi in Romania hanno messo in scena questa «storia per risvegliare delicatamente i genitori» — così il sottotitolo della commedia. Contemporaneo è un altro testo di Vișniec, intitolato *Troppi (ormai) su questa vecchia chiatta (Migraaaants*, messo in scena in Italia da Beppe Rosso, vedi *Hystrio* 2.2017), e che ha avuto maggiore richiamo internazionale poiché incentrato sulla tragedia dei migranti che tentano di attraversare il Mediterraneo.

Esiste, ancora, uno spettacolo assai significativo, prodotto in Romania nel 2014. Scritto e diretto da Ioana Păun, Domestic Products descrive lo sfruttamento dei lavoratori filippini nei Paesi dell'Europa dell'Est. Lo spettacolo si basa su un'indagine durata tre anni sul sistema di collocamento concernente il lavoro domestico in Romania, dove assumere un domestico "esotico" è diventato uno status symbol. La storia si ispira alla vicenda reale di Ynia, ingegnere filippina giunta in Romania per lavorare come domestica, allo scopo di mantenere la sua famiglia. L'agenzia di intermediazione la fece assumere da una famiglia molto influente per badare ai due bambini, ma qualcosa andò storto. Benché Domestic Products (foto: Marina Ungureanu) sia basato su una storia vera, gli abusi descritti non riflettono soltanto la condizione delle donne filippine in Romania, ma sono paradigmatici dei rapporti di potere sbilanciati a favore dei "padroni" nei confronti dei lavoratori in molti Paesi del mondo. Nello spettacolo la protagonista non era interpretata da un'attrice professionista, ma dalla stessa Ynia. Sfortunatamente questo suo atto di coraggio ha avuto conseguenze negative: per aver osato parlare ad alta voce, dopo poco tempo la donna è stata rimpatriata nelle Filippine. Irina Wolf (traduzione dall'inglese di Laura Bevione)



# Spagna: temi il prossimo tuo come te stesso

Il problema dell'accoglienza e il rifiuto del diverso, presenti nella scrittura teatrale spagnola sin dall'ultimo decennio del Novecento, figurano nella riflessione di Angélica Liddell, Lola Blasco e José Manuel Mora, tra suggestioni letterarie e crisi d'identità.

di Veronica Orazi

incremento della migrazione di massa verso l'Europa è una questione socio-politica la cui risoluzione appare sempre più urgente. L'arrivo di rifugiati, richiedenti asilo e migranti ispira una risposta duplice a livello sociale e politico: da un lato si assiste ad atti spontanei di accoglienza e dall'altro a un'aggressività ostile, sia nella retorica e nella narrazione di questa realtà che nelle azioni per fronteggiarla. Anche i media presentano la crisi in modo ambivalente, spettacolarizzando il fenomeno e stimolando empatia o diffidenza, finendo per disumanizzare l'identità individuale in una fisicità anonima.

Il teatro spagnolo sulla migrazione si sviluppa dagli anni Novanta del Novecento, con autori come Ignacio del Moral (La mirada del hombre oscuro) ed Encarna de las Heras (La orilla rica) nella stagione 1992-93; Miguel Murillo (Sudaca) e Jerónimo López Mozo (Ahlán) nel 1995; Yolanda Pallín (Lista negra), David Planell (Bazar), ancora Moral (Rey negro), José Luis Alonso de Santos (Salvajes) e Fernando Martín Iniesta (La falsa muerte de Jaro el negro) nel 1997; Borja Ortiz de Gondra (Mane, Thecel, Phares), Paloma Pedrero (Cachorros de negro mirar) e Alberto Miralles (Mongo, Boso, Ro-

sco, N'Goe... Oniyá) nel 1999. Queste opere si concentrano sul viaggio dei migranti, sulla partenza dalle coste africane, sull'approdo alle coste spagnole e sulla reazione xenofoba e persino violenta al flusso migratorio. Con l'inizio del nuovo millennio, lo sguardo si estende alla dimensione globale con Víctor Bevch (2002) di Laila Ripoll, Animales nocturnos (2002) di Juan Mayorga, Arizona (2005) di Juan Carlos Rubio, Allegro (ma non troppo) (2007) di Carmen Resino o Birdie (2016) di Agrupación Señor Serrano, che riflettono anche sull'identità e sull'integrazione del migrante.

Tre opere recenti trattano il tema dalla prospettiva dell'accoglienza frustrata, del mancato senso di appartenenza, della crisi identitaria, del corpo dell'individuo e della fisicità spersonalizzata della massa, quindi dell'incomunicabilità. Si tratta di Y los peces salieron a combatir contra los hombres (2003) di Ángelica Liddell, del monologo Catorce kilómetros (2010) di José Manuel Mora e di ¡Teme a tu vecino como a ti mismo! (2015) di Lola Blasco. Questi testi drammatizzano il rifiuto dell'inclusione a partire dalla negazione del corpo e dell'identità del migrante, dall'arrivo in Spagna all'integrazione negata, per esprimere la problematicità del rapporto con l'al-

tro che spesso sfocia in tragedia. Una visione, insomma, che denuncia la mancanza di umanità che alimenta brutalità e barbarie.

Liddell in Y los peces salieron a combatir contra los hombres propone un quadro impattante, sostenuto da un'espressività viscerale, spietata. Sfruttando l'opposizione tra il corpo degli immigrati vomitati dal mare e quello dei turisti in spiaggia, presenta il rifiuto dell'altro e il confronto tra due posizioni inconciliabili, per denunciare il contrasto tra povertà, fame, disperazione e indifferenza. L'opera sviluppa il tema a partire da una fisicità cruda, ossia i cadaveri dei naufraghi che alimentano i pesci, i quali un giorno ne assumeranno le fattezze e saldrán a combatir contra los hombres, per vendicarsi di una società che nega l'accoglienza e provoca la tragedia.

Mora, invece, nel suo monologo costruisce un personaggio complesso che suscita negli spettatori interrogativi scomodi. La protagonista, una giovane donna di Tangeri che si racconta, si rivolge a una collettività disumanizzata, insensibile alla diaspora globale. A partire dal corpo-simbolo dell'adolescente nordafricana, che si vende a un hombre blanco (così nel testo) per raggiungere il suo sogno – attraversare i 14 chilometri che la separano dalla Spagna –, si inscena l'annientamento dell'identità della protagonista, che vede sfumare la sua aspirazione all'integrazione.

Blasco, infine, nella sua breve pièce ricrea i protagonisti di un episodio emblematico del Don Quijote (II, 54), Sancho Panza e il moro Ricote, facendone due figure simboliche: Ricote impersona il migrante nordafricano, descritto in un contesto realistico («a las puertas de una comisaría», come si legge nel testo), mentre Sancho è la controfigura dell'occidentale. Il dialogo serrato descrive l'incontro/scontro di due mondi inconciliabili per drammatizzare la negazione dell'accoglienza e stimolare la riflessione sull'alterità, come sottolinea il rovesciamento della citazione evangelica del titolo. Riemerge così un conflitto atemporale, espressione del timore archetipico dell'altro, di ciò che è ignoto e percepito come alieno. \*



### «Il mondo sarà meticcio o non sarà»: Sanchis Sinisterra oltre le frontiere

Drammaturgo, regista, didatta e figura di spicco del panorama teatrale iberico, fin dagli anni Settanta ha privilegiato nel suo lavoro una sperimentazione che ruota intorno al concetto di frontiera, nelle sue molteplici implicazioni.

di Roberto Rizzente e José Sanchis Sinisterra

#### Cosa rappresenta per lei la frontiera?

Dai tempi dell'Università a Valencia ha avuto per me un duplice significato: la frontiera ha creato tragedie nella storia dell'umanità, come la guerra nell'ex Jugoslavia, è il potere che separa, ma ha anche una connotazione metaforica. Siamo abitati da metafore che pensano per noi, come quella bellica con cui è stata presentata l'emergenza del Covid-19. Frontiera è quella zona che, pur dividendo, mette in contatto; è la periferia. Il mio interesse è andato sempre alla marginalità: ho scritto Ñaque o de piojos y actores (1980) pensando al ñaque, un intermezzo "povero" con due attori del Siglo de Oro. Il Nuevo Teatro Fronterizo, nonostante i riconoscimenti, è, e rimane, marginale, in Spagna.

### E la migrazione? Con quale metafora viene raccontata?

C'è un'equivalenza tra il Covid-19 e i migranti. Si pensa che la pandemia derivi dalla devastazione degli ecosistemi: i virus convivono con determinati esseri viventi, ma se il capitalismo distrugge l'ecosistema, fanno il salto in specie vicine, come l'uomo. Così è per i migranti: il capitalismo devasta gli ecosistemi sociali in Africa, gli abitanti scappano ma sono visti come un virus che attenta al meraviglioso palazzo europeo, al quale fare la guerra.

### Torna il tema della colonizzazione... lo aveva già trattato, con la *Trilogia americana*.

Nel mio percorso ho varcato tre frontiere. La prima, negli anni Settanta e Ottanta, tra narrativa e teatro: se il teatro è limitato dalle vestigia aristoteliche, la narrativa è ferina, sono attratto dalla sua libertà strutturale e ho tentato di replicarla a teatro con Rayuela, Bartleby, Moby Dick, Buzzati, Saramago, l'Ulisse di Joyce. La seconda è tra arte e scienza, lo strutturalismo, il marxismo, la psicanalisi, le neuroscienze, la fisica quantistica e la teoria del caos: come si può spezzare la linearità narrativa e il concetto di causalità se i rapporti, nella vita, sono reticolari? La terza è tra America ed Europa: guando ho fondato il Teatro Fronterizo a Barcellona, nel 1977, ho pensato alla trilogia per raccontare la di-



struzione delle culture precolombiane, ma soprattutto l'identità polimorfa dei Paesi sudamericani; ed è stato fondamentale sentirsi culla della civiltà per relativizzare l'orgoglio europeo. A Cádiz, quando ho accettato la direzione del Festival Iberoamericano, ho imposto come condizione che il tema monografico fosse l'America indigena, e nel 1993 ho contattato comunità autoctone che ancora provavano a resistere, cercando le proprie radici.

#### A un certo punto, poi, incontra l'Italia...

Conoscere la realtà italiana è stato arricchente. Al Metastasio, nei miei due anni di direzione (2005-2007), ho cercato di far dialogare la comunità cinese con quella italiana. A Milano, ai Filodrammatici, nel 2015-2016 ho curato con Renato Gabrielli un laboratorio a partire da foto di oggetti raccolti sulla spiaggia a Lampedusa. È stata una bell'esperienza, anche per il metodo: indurre alla scrittura a partire da consegne precise, la costrizione per attivare creatività non abituale dell'artista.

### E alla fine approda a Madrid, in un quartiere ai margini.

Sono arrivato nel '97, ho regalato la sala vecchia di Barcellona a un allievo e dal 2010-2011 il Nuevo Teatro Fronterizo è alla Corsetería. È un piccolo spazio, senza appoggi ufficiali, nel barrio di Lavapiés. Mi sono innamorato della sua promiscuità razziale: «Il mondo sarà meticcio o non sarà», è questo

il mio motto. Qui abbiamo portato il teatro dell'oppresso di Boal, attivato progetti, nella piazza del quartiere, con il Centro Drammatico Nazionale, per coinvolgere spettatori, latinoamericani e africani. Qui abbiamo avviato un processo di "drammaturgia indotta": sceglievamo soggetti dal Ghana, El Salvador, Palestina; li mettevamo a contatto con un drammaturgo; loro raccontavano per duequattro giorni la loro vita e il racconto, elaborato poeticamente (non si trattava di teatro-documento!) veniva dato a un regista e messo in scena alla Casa Encendida. I soggetti venivano invitati e, dopo la rappresentazione, salivano sul palco - loro che erano sempre stati invisibili – per interloquire con un pubblico che poteva così sentire storie di prima mano, normalmente mediate dalla tv. All'ultima sessione, una signora di Acnur ci incoraggia a estendere il lavoro ai rifugiati, e Ángeles Gonzáles-Sinde mi dice: «Siamo stupidi, passiamo la vita inventando personaggi e storie quando le abbiamo qui, a pochi metri». Abbiamo progetti sul tema della storia, coinvolgendo prostitute, donne africane in esilio, pazienti psichiatrici, esponenti Lgtb della terza età che hanno vissuto durante il franchismo e che ora si ritrovano naufraghi. E, ancora, laboratori sulla coralità per lasciare il teatro dell'io a favore del noi. "Cicatrizar", con autori colombiani e spagnoli, per capire come fa, una società, a cicatrizzare le sue ferite, convivendo con l'assassino del padre. ★

### Nella cultura yiddish la diaspora si fa teatro

Espressione delle comunità ebraiche disgregate nel mondo, la civiltà teatrale yiddish rappresenta il teatro della diaspora per eccellenza: nonostante le inevitabili perdite, lo testimoniano i film, prodotti in Polonia e Stati Uniti; e il teatro di Moni Ovadia, che ne ha esplorato il repertorio letterario e poetico.

di Antonio Attisani

a storia del teatro yiddish scorre dalla metà dell'Ottocento agli anni Cinquanta-Sessanta del Novecento. Si tratta della civiltà teatrale forse meno conosciuta dell'Occidente, ma chiunque le si avvicini si rende conto di averne viste le rifrazioni in tanto cinema e teatro contemporanei. Dico "civiltà teatrale" perché era l'espressione di un popolo e della sua lingua, una tradizione nata nell'Europa orientale in sincrono con l'avvento della modernità e le istanze di emancipazione emergenti in tutte le comunità ebraiche, disgregate e costrette alla diaspora da vari regimi politici.

Nella prima parte del secolo scorso, dopo la fioritura nei Paesi d'origine, la schiatta degli artisti yiddish, composta anzitutto da attrici e attori, poi da drammaturghi, musicisti, cantanti e impresari, consisteva – si calcola – in tremila professionisti oltre ai più numerosi dilettanti, ha sviluppato un teatro che trovava il proprio pubblico in tutto il mondo, dagli Stati Uniti all'Australia, dal Sudafrica al Canada, dalla Gran Bretagna all'America Latina, Argentina in primis, dalla Francia all'Austria e altrove. Teatro della diaspora per eccellenza, dunque, teatro che ha accompagnato un popolo di povera gente alla ricerca del benessere e della libertà, teatro che ingaggiava un impegna-

tivo confronto con una tradizione religiosa e culturale millenaria, teatro che non si considerava riuscito se non faceva ridere e piangere tutti gli spettatori. Evitando di stilare un arbitrario elenco di nomi e titoli, mi limito a segnalare che digitando "teatro yiddish" si trova sul web una variegata bibliografia, soprattutto in inglese, mentre in italiano l'unico riferimento è alla collana coordinata dal sottoscritto. Ciò che merita di essere sottolineato, invece, è il fatto che esistono diversi film che mostrano come fosse quel teatro, dato che sono tratti da quella drammaturgia o interpretati, e talvolta anche realizzati, da quegli artisti.

Questa filmografia – le cui pellicole restaurate e sottotitolate in inglese sono acquistabili sul sito del National Center for Jewish Film (jewishfilm.org) – è interessante a scopo di studio, consistendo in film di bassa caratura tecnica e artistica, ma comprende almeno una dozzina di opere notevolissime come Tevye der milkhiker, Yidl mitn fidl, Grine felder, Der dibuk, Unzere kinder, Onkel Moses e Fishke der krumer, nelle quali si possono ammirare i talenti multiformi di attori come Maurice Schwartz, Molly Picon, il fantastico duo comico composto da Shimen Dzigan e Yisroel Schumacher, Ida Kamińska (la Duse yiddish) e diversi notevoli interpreti di ruoli secondari.

Gli eventi storici hanno fatto sì che questi film si producessero soprattutto in Polonia e Stati Uniti. La perdita di memoria più dolorosa è quella del teatro yiddish russo-sovietico, anche se **Solomon Michoels** e **Veniamin Zuskin** dimostrano di essere stupendi attori persino in film sottoposti alla censura staliniana, come *Iskateli sčastja* (*Cercatori di felicità*) e *Yidishe glikn* (*Fortuna ebraica*). Per un aggiornamento sullo stato degli studi, invece, si può fare riferimento al Digital Yiddish Theatre Project (web.uwm.edu/yiddish-stage).

I volumi V, VI e IX di Tutto era musica, dedicati a Michoels e Zuskin, costituiscono il punto di partenza di una produzione del Teatro dell'Elfo con César Brie ed Elio De Capitani che dovrebbe vedere la luce entro il 2021. Non si può concludere senza ricordare colui che ha avuto il merito di rilanciare la cultura yiddish in Italia, Moni Ovadia. Ebreo di origine sefardita, Ovadia ha presto scoperto e studiato la lingua yiddish e tutto il suo lussureggiante continente letterario e poetico. Formatosi come cantante e musicista, si è segnalato dai primi anni Ottanta come un grande uomo di teatro a tutto campo, infine rivelandosi anche come un valente scrittore. Ne è prova il suo percorso teatrale, sin dal debutto con Golem, nel 1990, e il più celebre Oylem Goylem (1993), tributo all'arte del witz, fino alla collaborazione con Roberto Andò, con cui firma Frammenti sull'Apocalisse (1994), Dybbuk e Diario ironico dall'esilio (1995) e Il caso Kafka (1997). E ancora non si possono non citare Trieste... ebrei e dintorni (1998) e il fortunatissimo Mame, mamele, mamma, mamà... (1998), Joss Rakover si rivolge a Dio (1999), Il banchiere errante (2001) fino al più recente Dio ride-Nish Koshe (2018). Che Ovadia si sia dedicato più alla cultura che non al teatro yiddish è dovuto al fatto che la drammaturgia è la parte meno interessante di quel teatro, il cui successo era dovuto soprattutto ai suoi attori e alla loro capacità di dialogare con il loro mondo e il loro tempo, molto diversi da quelli in cui viviamo. Ciò non toglie che diverse opere della yiddishkeit teatrale potrebbero, anzi dovrebbero fare parte, con accorte riletture registiche, del repertorio dei maggiori teatri nazionali. \*



# Rom e Tibet: alla ricerca delle tradizioni perdute

Perseguitati dalle etnie dominanti, in Europa e in Cina, il popolo rom e quello tibetano hanno risposto all'oppressione in modi differenti: re-inventando la tradizione teatrale i primi, inseguendo l'(auto)distruzione gli altri.

di Roberto Rizzente e Antonio Attisani

on solo i film di Emir Kusturica (*Il tempo dei gitani*, 1989) e Tony Gatlif (*Gadjo dilo-Lo straniero pazzo*, 1997): nel Novecento il popolo rom – a dispetto delle persecuzioni storicamente subite, fino al genocidio (il nomadismo era visto, nel Medioevo, come prova della maledizione di Dio), e della galassia di minoranze in cui è organizzato – ha influenzato e direttamente prodotto una grande quantità di spettacoli e opere in lingua romaní, per le quali non è improprio utilizzare il termine "tradizione".

La nazione in questo senso più rappresentativa è certo la **Russia**: è qui che, già nel 1886, **Nikolaij Ivanovič Šiškin** fonda la prima compagnia romaní; ed è ancora qui che, il 24 gennaio 1931, nasce a Mosca il **Teatro Romen**, tuttora attivo con una compagnia stabile di ottanta attori, un'orchestra di trenta musicisti e un repertorio che spazia dalle opere romaní – argute sintesi di musica, canto e danza, ispirate alle antiche leggende o all'esperienza della vita errante – alla drammaturgia contemporanea russa e occidentale, in parallelo agli sforzi di integrazione (e controlo) condotti dall'allora società sovietica.

Ma un teatro autenticamente romaní è presente un po' in tutta Europa, dalla Slovacchia (il Teatro Romathan, bilingue, nato a Košiće nel 1991) alla Germania (Phralipé, dal 1991 attivo a Colonia, dopo la fondazione a Skopje nel 1971), direttamente influenzando la produzione di innumerevoli drammaturghi, tra i quali è d'obbligo citare **Jovan** Nikolić e Ruždija Russo Sejdović (Kosovo mon amour, 1999, sulla ricerca dell'identità romaní nel conflitto tra serbi e albanesi in Kosovo); Bajram Haliti (I rom nell'inferno di Jasenovac, 2012, sulla persecuzione rom durante il nazismo); i kosovari Kujtim Paçaku (O Sputin e Kestina, 1996) e Alija Krasnići (Romano ratvalo abav, 1978), l'ungherese Péter Kárpáti (Akárki, 1993), il finlandese Veijo Oskari Baltzar (Jumala on suuri, 1991, sul tema dell'interculturalità e delle fedi religiose), il danese Selahetin Kruezi (Drame pi romani ćhib, 2009, sulla vita e sulle tradizioni dei rom danesi e kosovari), gli spagnoli



Francisco Suarez Montaño (Camino sin retorno, 1987) e José Heredia Maya (Sueño Terral, 1990), gli italiani Santino Spinelli e Daniele Ruzzier (Duj furàtte mulò, Premio Flaiano 1994, sul dramma della diversità del popolo rom). Roberto Rizzente

artiamo dal finale, che potrebbe anche essere la fine. La tradizione teatrale tibetana dello **Ache Lhamo** – che si può incontrare oggi in Tibet sotto il tallone di ferro del capital-comunismo cinese, oppure nelle varie sedi della diaspora e soprattutto a Dharamsala, la capitale indiana dell'esilio e sede del Dalai Lama – è sull'orlo dell'estinzione. Al vero e proprio "genocidio culturale" cui si assiste nella Regione Autonoma Tibetana (Rat) corrisponde, tra gli esiliati, un fatale equivoco su ciò che è conservazione e attualizzazione, così che nel primo caso il teatro, rozzamente riconfigurato in base a modelli cinesi, è per lo più un sottoprodotto indigeno da mostrare ai turisti nei saloni degli alberghi o alla televisione in versioni soap per un pubblico tibetano che mostra di apprezzarlo sempre meno.

A **Dharamsala** invece del genocidio va in scena il suicidio culturale, perché lo Ache Lhamo è ridotto in due piccoli formati, entrambi nati morti: uno per i tibetani stessi, ossia per un pubblico sempre più esiguo

di anziani ai quali si offre un finto "come una volta"; e un altro in formato export, di cartoline dai colori vivaci che prendono il posto di un teatro molto sofisticato nei testi e nei canti, che durava almeno dal mattino a sera e raccontava le avventure materiali e spirituali che da giovani si devono affrontare per divenire ciò che si è: esseri umani.

L'Occidente non sa e non vuole sapere di questo disastro, che non riguarda soltanto una splendida e plurisecolare civiltà teatrale, forse la meno conosciuta del mondo. Gli studiosi tibetani e stranieri che si sono occupati seriamente del problema si contano sulle dita di una mano. Eppure, a fronte di tutto ciò, se consultate internet, ne esce un quadro apparentemente idilliaco: immagini del tutto fantastiche di performer in costumi esotici promettono delizie ai turisti attesi a Lhasa, mentre a Dharamsala il **Tibetan** Institute of Performing Arts, meritoria istituzione teatrale dell'esilio con sessant'anni di vita, inaugura finalmente una propria sala teatrale e celebra un convegno con relatori di tutto il mondo, compreso il sottoscritto. Il tutto mentre interpreti anziani e giovani di questa tradizione ridotta in cenere si esibiscono per un pubblico sconcertato e depresso che finge allegria. Antonio Attisani

In apertura, un'esibizione del Teatro Romen.

# MigrArti e non solo per combattere la paura del diverso

Dopo gli esperimenti pionieristici di Teatro delle Albe, Baliani, Almateatro, Officina, Cargo e Suq Festival, il bando MigrArti ha avviato percorsi laboratoriali per e con i migranti. Tra luci e ombre sono nate drammaturgie sperimentali nel segno del dialogo interculturale e dell'apertura internazionale.

di Laura Bevione



I fenomeno migratorio interessa la nostra penisola già dal ventennio conclusivo del Novecento, eppure pare che il mondo dello spettacolo se ne sia accorto soltanto negli ultimi cinque anni, almeno a partire dalla creazione del bando MigrArti, voluto dal Mibact, e di cui si contano tre edizioni negli anni 2016, 2017, 2018. In verità numerose sono le compagnie e gli artisti che, assai prima di quel bando, hanno dedicato laboratori e produzioni al tema delle migrazioni. È il caso del Teatro delle Albe (vedi box a pag. 53), di Marco Baliani – dopo Migranti (1997), rimane indimenticabile il suo Pinocchio nero (2005), raccontato da venti ragazzi di Nairobi, fino alla dimensione materica di Human-(2016), scritto con Lella Costa –, o quello di Almateatro, nato a Torino nell'autunno 1993 su iniziativa delle registe Rosanna Rabezzana e Gabriella Bordin, che idearono un laboratorio cui aderirono ben venticinque donne di tredici nazionalità diverse. Spiega Bordin: «Ci siamo rese

conto che contava per tutte essere presenti come soggetti culturali, per poter parlare con la loro voce di molti temi, non solo legati alla migrazione». A marzo dell'anno successivo andò in scena il primo spettacolo della neonata compagnia, Righibé, cui sono seguiti, ricorda ancora la regista: «Chador e altri foulards (1999), sui veli islamici e occidentali; Chi è l'ultima? (2008), sulle modificazioni del corpo femminile per obbedire a norme societarie; Tutto compreso (2001), viaggi a confronto attraverso il mondo; Scarti (2004); e, di recente, La Giovine Italia, sul rapporto madri/figlie, la prima e la seconda generazione di migrazioni, spettacolo in seguito al quale entrano in Almateatro otto ragazze». La compagnia prosegue dunque ostinata la propria attività e, dal 2018, organizza con altre due realtà torinesi analogamente impegnate sul tema – Acti e Tedacà – il Festival delle Migrazioni: un cartellone di incontri e spettacoli per riflettere su differenti aspetti del fenomeno.

#### Milano e Genova, andata e ritorno

Una volontà di lavorare sul terreno che contraddistingue anche il milanese **Teatro Officina**, che, già nel 2005, produce con la Casa di carità di don Virgilio Colmegna *Voci dei quartieri del mondo*, frutto dei racconti degli immigrati stranieri. Nel 2010, poi, la compagnia, attiva nel multietnico e "malfamato" quartiere di via Padova, concorre alla creazione della due giorni *Via Padova* è meglio di Milano; e, negli anni successivi, realizza vari spettacoli incentrati sull'interculturalità: *B-Sogni* (2006), *Parole fuori luogo* (2001), *Il burqa e la velina* (2007), *Nel nome della donna* (2007), *La luna nel tombino* (2009), *Vite migranti* (2010).

Nella multietnica Genova, invece, è il **Teatro Cargo**, con l'autrice e regista Laura Sicignano, a produrre una "trilogia degli stranieri" (2011-14), frutto dell'incontro/confronto con alcuni ragazzi stranieri ospitati in due comunità d'accoglienza per minori non accompa-

gnati e richiedenti asilo. Il risultato sono stati tre spettacoli: il corale Odissea dei ragazzi; Bianco&Nero, «in scena Emmanuel, uno dei ragazzi di Odissea, nigeriano, ora maggiorenne, e Irene Serini, un'attrice professionista italiana del Nord, bionda, di cultura europea»; e Compleanno afghano, la storia vera, e da lui stesso raccontata in scena, di Ramat Safi, scappato da solo dall'Afghanistan e giunto dopo infinite peripezie a Genova. E la vocazione interculturale del capoluogo liqure è testimoniata dalla nascita, nel 1999, dell'associazione culturale Chance Eventi che, fondata da Valentina Arcuri e Carla Peirolero, organizza da vent'anni il Sug Festival, descritto come «un esperimento artistico e sociale di narrazione contemporanea, bazar dei popoli e teatro del dialogo, un palcoscenico delle diversità».

## Il bando MigrArti

Nel 2016 il Mibact, allora già guidato da Dario Franceschini, promuove il bando MigrArti, allo scopo, dichiara il ministro, di «colmare un colpevole ritardo e favorire la conoscenza delle tante culture e delle diverse comunità che vivono in Italia». Destinatari del bando erano «progetti cinematografici e teatrali che hanno contribuito alla valorizzazione delle culture delle popolazioni immigrate in Italia, nell'ottica dello sviluppo, del confronto e del dialogo interculturale». Si richiedeva, inoltre, di attivare partenariati con realtà che lavorassero con migranti, quali cooperative e comunità, Sprar (Sistema di protezione per richiedenti asilo e rifugiati) e organismi di volontariato. Vennero così stipulati innumerevoli "matrimoni", alcuni decisamente di convenienza, così come non sempre radicata e necessaria era l'ispirazione sottesa a molti dei progetti presentati. La costante ricerca di finanziamenti da parte di compagnie e artisti spinse molti a tentare anche la carta di questo ricco bando, senza possedere né l'esperienza né, soprattutto, la reale vocazione a interagire con soggetti che sono prima di tutto esseri umani, spesso provati da vissuti indicibili, e che richiedono, dunque, una particolare sensibilità di approccio. Mettere in scena un migrante e chiedergli di raccontare la sua storia è sovente l'opzione prescelta e, nondimeno, anche quella più dolorosa per il diretto interessato.

Lo sa bene Micaela Casalboni, condirettrice artistica di **Teatro dell'Argine** – a San Lazzaro, vicino a Bologna – un'altra fra le compagnie che iniziò a occuparsi di queste tematiche in tempi non sospetti: «Per quanto ci riguarda, il racconto del vissuto, del viaggio, delle ragioni della fuga, non è necessariamente alla base del nostro lavoro. Prima di tutto per una ragione etica e umana, per così dire: non tutti sono pronti o tranquilli e sereni nell'attivare questo tipo di testimonianza; spesso ci vogliono anni perché qualcuno lo sia e abbia voglia di raccontare. Poi c'è una ragione artistica e politica: con una compagine multiculturale si può scoprire, raccontare, creare qualunque cosa, testo, argomento». Su queste premesse, il Tda ha realizzato, a partire dall'inizio del 2000, «svariati oggetti e progetti: talvolta laboratori con esito finale aperto al pubblico, talaltra spettacoli veri e propri, una rassegna di arte e intercultura, progetti e scambi internazionali con sedici diversi paesi, in Europa e fuori». Tra gli ultimi progetti segnaliamo Esodi (2014), Lampedusa Mirrors (2014), Feel Free(dom)! (2016), Acting Together #WithRefugees (2017) - con il supporto dell'Unhcr -, The Promised Land (2018).

### Progetti internazionali

Una "filiazione" del Teatro dell'Argine è Cantieri Meticci, formatasi nel 2014 per iniziativa del regista e drammaturgo Pietro Floridia, a lungo attivo con la compagnia di San Lazzaro. Insediata a Bologna, la compagine accoglie «le persone più diverse, accomunate tutte dalla passione per il teatro e da una forte vocazione politica dell'agire artistico». Cantieri Meticci anima laboratori e fabbrica spettacoli, l'ultimo dei quali, Il Negro del Narciso, è andato in scena nel novembre 2019 nell'ambito del festival Atlas of Transitions, di cui la compagnia è partner. Si tratta

di un progetto internazionale promosso da Ert e che coinvolge altri sei paesi europei allo scopo, spiega la curatrice Piersandra Di Matteo, di «sviluppare azioni partecipative con le comunità migranti nei propri territori».

Dopo aver vinto il bando MigrArti, nel 2019 è diventato "internazionale" anche Intimate Bridge, progetto nato in seno alla lombarda Residenza Idra in collaborazione con Stratagemmi e ora in rete con tre realtà culturali in Portogallo, Austria e Grecia. Obiettivo è quello di «creare integrazione sociale e culturale dei migranti nei territori d'arrivo attraverso la performing art». Cooperazione artistica e apertura all'altro sono alla base pure di due progetti internazionali di cui è stato partner attivo Astràgali Teatro, compagnia con sede a Lecce: H.O.S.T. Hospitality, Otherness, Society, Theatre, promosso dall'Università del Salento e finanziato dal Programma Cultura 2007-13 della Comunità Europea; e, nel 2016, Metamorphosis Project, che ha messo in creativo contatto creativo Italia e Tunisia.

# Prime e seconde generazioni

Ci sono, poi, realtà per le quali il sostegno del bando MigrArti non è stato che una tappa in un percorso articolato e coerente. Lo è stato per l'associazione culturale **Carovana Smi**, attiva a Cagliari fin dal 1994 «con l'intento di sviluppare il dialogo interculturale». I frutti più recenti del lavoro dell'associazione sono *C.arte d'imbarco* (2017), affollata e composita performance animata da immigrati di prima e seconda generazione e sardi doc; e il progetto *Kelenya* (2019), destinato ai rifugiati. E i rifugiati dello Sprar di Reggio Emilia sono stati i protagonisti di *Questo* è il mio nome, spettacolo creato da una compagnia da sempre e convintamente impegna-





ta con i migranti, il **Teatro dell'Orsa**, fondato da Monica Morini e Bernardino Bonzani. Quel lavoro è stato la prima tappa del progetto *Argonauti*, realizzato compiutamente nel 2017 fra strade e luoghi "difficili" di Reggio Emilia, unendo una folta compagnia di rifugiati, immigrati di seconda generazione, e italiani, in quello che Morini definisce «un ampio abbraccio». L'attrice-regista sottolinea l'importanza della pratica scenica tanto per i giovani immigrati – «il teatro li ha allenati alla vita» – quanto per gli italiani, co-attori e spettatori. Un accento sulla necessità di instaurare relazioni vivificanti che è alla base anche del nuovo progetto della compagnia reggia-

na, la Casa delle storie: un luogo fisico dove si celebra un «rito condiviso», per salvare racconti e, soprattutto, «una parola, per restare umani».

Una necessità, quest'ultima, alla base anche dell'attività della compagnia teatrale interetnica Isola Quassùd Liquid Company (Iqlc), nata a Catania nell'ottobre 2013 su iniziativa di Emanuela Pistone, dopo il tragico sbarco di migranti sulla costa catanese. Il bando MigrArti ha consentito alla compagine di sviluppare i propri articolati progetti, a partire da Life Is Beautiful: un rito di comunione per le vittime del Mediterraneo – frutto di un work in progress triennale (2013-16) con artisti pro-

fessionisti, studenti universitari italiani e stranieri, minori stranieri non accompagnati, rifugiati, borsisti internazionali, mediatori culturali – e poi lo spettacolo per bambini *Nel giardino di Nonna Ina* (2014) e il più recente lavoro *I Have a Dream* (2016).

#### **Buone pratiche**

Esistono, poi, numerose altre esperienze positive di incontro fra teatro e immigrazione. C'è **Teatro Utile**, progetto sviluppato nel 2012 da Tiziana Bergamaschi all'Accademia dei Filodrammatici di Milano e fondato sull'idea che «esperienze artistiche provenienti da diverse culture possano convergere e favorire un teatro socialmente utile». Nei primi tre anni, il progetto si è avvalso della collaborazione con l'associazione italo-senegalese Sunugal e con la compagnia **Mascherenere**, nata nel 2007 e composta da attori diplomati alla scuola Attori Crocevia di Culture.

A Roma, invece, Valerio Gatto Bonanni e Gianluca Riggi hanno dato vita al progetto Black Reality, divenuto nel 2014 Officina di Teatro Sociale della Regione Lazio: laboratori, spettacoli, e anche una web-serie per raccontare vissuto e difficoltà di integrazione delle prime e delle seconde generazioni di migranti. Nella capitale opera anche l'associazione ArteStudio, diretta da Riccardo Vannuccini, ideatore, dal 2015, del progetto Teatro in fuga, «dedicato alla questione delle migrazioni e delle migrazioni forzate».

Fra le realizzazioni dell'Istituto di pratiche teatrali per la cura della persona, progetto di Gabriele Vacis e Roberto Tarasco sostenuto dallo Stabile di Torino, c'è Pensieri Migranti (dal 2017), «video-colloqui con migranti e operatori sociali di realtà sociali dell'area metropolitana e regionale». La compagnia di Albenga Kronoteatro, infine, ha accolto due rifugiati del Gambia, inserendoli nello spettacolo Cicatrici, che ha debuttato alla Biennale di Venezia nel 2018, e rendendoli protagonisti, con Tommaso Bianco, di Sporco Negro (2019), «spettacolo che mette completamente a nudo, a nervi scoperti, senza nessun riguardo verso il politically correct o verso la forma edulcorata del socialmente accettabile, tutti i pregiudizi e le paure che quest'Italia nutre nei confronti del diverso». ★

In apertura, *C.Arte d'imbarco*, di Carovana Smi; nella pagina precedente, *La Giovine Italia*, di Almateatro; in questa pagina, *Life is Beautiful*, di Isola Quassùd Liquid Company.

# Quando il migrante diventa spettatore e critico teatrale

Spettatori Migranti/Attori Sociali, ideato da *Teatro e Critica* - fondatore e responsabile è Luca Lotano - è un progetto che fa dell'esercizio dell'osservazione teatrale una pratica formativa e inclusiva. Nato nel 2016, ha generato laboratori critici, temporanee redazioni meticce e ragionati percorsi di confronto tra l'opera artistica e un gruppo variabile di donne e uomini che - attraverso il teatro (nei festival, seguendo le stagioni del Teatro di Roma o viaggiando in furgone di sala in sala in città) - mettono in discussione la società, le sue storie, le sue (in)culture. «Nel 2016 - narra Lotano in una delle cinque puntate dedicate al progetto da *Tre soldi*, trasmissione di RadioTre (ora ascoltabili su RaiPlay) - vi prendevano parte solo uomini dell'Africa sub-sahariana e meridionale, mentre adesso ci sono anche le donne e i partecipanti vengono da ventisei paesi diversi: dalla Cina al Brasile, dall'India all'Iraq». In attesa di riprendere, restano intanto le tracce del lavoro compiuto (recensioni, immagini, video), fruibili su spettatorimigranti.org.

Cento spettatori di venti paesi differenti. Ventitré opere viste. Otto workshop. Sei spazi teatrali coinvolti. Ventidue realtà territoriali interessate. Un blog (https://asscultblitz.wixsite.com/blitz/blog-1). Sono questi i numeri del lavoro svolto dalla compagnia Blitz, ovvero da da Margherita Ortolani e Vito Bartucca, chiamato **Diverse visioni**. Facendo del teatro uno strumento di aggregazione e contatto, Diverse visioni da tre anni - attraverso il confronto con la messinscena, gli incontri preparatori, le sessioni d'analisi critica e le visite guidate agli spazi teatrali di Palermo - produce apprendimento linguistico, consapevolezza civile, presa di coscienza dei propri diritti, conoscenza del contesto d'approdo ma anche salvezza memoriale delle proprie origini. «Quando ci siamo fermati il gruppo era composto da quaranta uomini, una decina di ragazze e tredici bambini. Avevamo partecipato a una tavola rotonda su "La donna nello spazio delle migrazioni", incontrato una compagnia di burattinai e visto il *Finale di partita* di Teatrino Giullare» mi dice Ortolani. «Ripartiremo - poi aggiunge - ne sono sicura». Questi progetti hanno resistito non solo alla precarietà quotidiana e alla stanchezza, ma anche a virus politici (dagli slogan destro-leghisti allo smantellamento in concreto delle pratiche d'accoglienza) rivelatisi più nocivi, culturalmente, del Covid19. Riprenderanno dunque, ostinatamente. **Alessandro Toppi** 

# Teatro ragazzi: in fondo al mar si impara anche a cucinar

Dopo i contributi del Teatro delle Albe e di Cicogne Teatro negli anni Novanta, anche il teatro ragazzi si è occupato, con alterne fortune e inossidabili manierismi, del tema delle migrazioni, tra paure, nostalgie e stimolanti suggestioni culinarie.

di Mario Bianchi

I tema dello straniero, delle migrazioni e, più in generale, del rapporto con le altre culture, che aveva attraversato il teatro ragazzi fin dagli anni Novanta, seppur sporadicamente, è ritornato a far parte degli argomenti trattati nel teatro per l'infanzia a causa delle emergenze degli ultimi anni e, soprattutto, del proliferare di un chiaro sentore di stampo razzista nella società italiana. Ciò è avvenuto cospicuamente, anche se, molte volte, il tema è stato messo in scena in modo superficiale e di maniera, diventando spesso una moda a cui attingere facilmente, nell'ambito di una visione del teatro di stampo pietistico e ripetitivo. In questa nota, inizieremo partendo a ritroso nel tempo, cominciando da spettacoli che ci sono sembrati tra i più significativi di queste ultime stagioni. Nell'ambito del teatro ragazzi, c'è una compagnia, in particolare, che ha trattato diverse volte il tema con estrema sensibilità, Cicogne Teatro, che, non a caso, ha come attore-autore di riferimento l'artista marocchino Abderrahim El Hadiri. Il suo Heina e il Ghul (1993), dove racconta storie bellissime del Maghreb, cucinando cuscus, è un vero e proprio must del teatro per l'infanzia con centinaia di repliche. Ma è proprio sul tema delle migrazioni che l'artista ha creato il suo spettacolo più bello, Buonviaggio (2015), su testo di Claudio Simeone, che narra – attraverso le parole e i ricordi di un pescatore di Porto Palo – il viaggio e il dramma del piccolo Tarek, che vuole raggiungere l'Italia dal suo paesino situato tra Senegal, Mauritania e Mali. Lo stesso tema, ispirato alla foto che rimanda alla famosa fotografia del corpicino morto del bambino siriano Alan Kurdi, è trattato da Giuliano Scarpinato in modo immaginativo in Alan e il mare (2017) e dal giovane promettente attore Pietro Piva in Abu sotto il mare (2017). E anche la letteratura è utilizzata in questo senso, come accade nella riscrittura del capolavoro di Baum, Il mago di Oz, che la giovane compagnia lombarda Eco di fondo ha realizzato con O.Z. Storia di un'emigra-

Straniero due volte del **Teatro del Buratto** (2018), invece, pone in scena il concetto di straniero, mettendolo in relazione con lo stato di estraneità, proprio dell'adolescenza. Protagonisti dello spettacolo infatti sono tre adolescenti, Alessio, sua sorella Ludovica e il Curdo, il suo migliore amico, che deve il soprannome alla sua origine, essendo nato in Italia da una famiglia curda. Ma lo spettacolo sottende il fatto che tutti e tre i ragazzi si sentono, per motivi diversi, stranieri, a tratti anche verso se stessi. Ne viene fuori una creazione che parla di migranti di seconda generazione, ma anche di crescita e di affrancamento da vincoli e stereotipi.

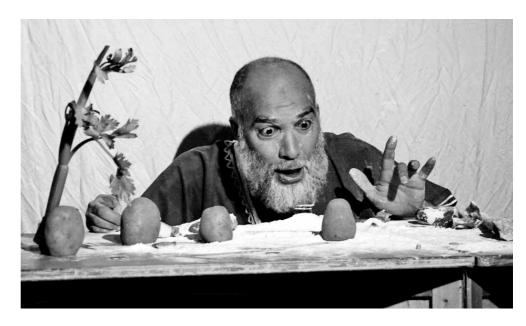
Altro spettacolo notevole è stato Un paese di stelle e sorrisi del gruppo Mosika, una produzione Teatro dell'Argine, vincitore del Premio Scenario Infanzia 2008. Da una parte vi è la storia di una madre africana che si allontana dal proprio paese, il Congo, lasciando tutti gli affetti, ma soprattutto la figlia. Dall'altra, c'è la storia di una figlia che resta, crescendo tra difficoltà e speranze, senza la figura materna. Lo spettacolo vive sul continuo confronto tra le due realtà attraverso lettere che tramandano sentimenti come la nostalgia, la paura, la gioia di nuove esperienze. Il ricordo del paese d'origine, il Marocco, è presente anche in Fate la faccia feroce (2004) dei fratelli Amal e **Samir Oursana**, quest'ultimo vincitore del Premio Scenario Infanzia 2006 con il particolarissimo *Giuditta*.

Diversi gli spettacoli che portano i ragazzi a mescolarsi con altre culture. Tra questi piace segnalare, con trascinante musica e danza dal vivo, la narrazione di storie africane, *Kanu* (amore in lingua bambara), vincitore nel 2019 di In-Box, con **Bintou Ouattara**, attrice e danzatrice, protagonista anche di *BiancaNera* (2012) della coreografa Maria Ellero, che mette in relazione due corpi di diverso colore.

Vengono in mente, ripercorrendo con la memoria la storia del teatro ragazzi dei primi anni Duemila, anche *La fiaba dello straniero* di **Teatro Invito** (2003) e *Avanti... permesso* di **Monica Mattioli** (2006), metaforizzazioni molto interessanti, sempre sul tema dello straniero, visto come l'intruso da condannare.

Concludo la disamina citando, ovviamente, il primo gruppo che ha immesso le culture di altri paesi nel teatro ragazzi, il **Teatro delle Albe**, con lo storico *Le due calebasse* (1990) e, ancora oggi, con *Thioro* (2018), un Cappuccetto rosso senegalese. ★

Abderrahim El Hadiri in Heina e il Gul.





# Storie, sogni e contraddizioni del naufragar in questo mare

La drammaturgia italiana contemporanea ha rappresentato i fenomeni migratori da una pluralità di prospettive: dalla rivisitazione del mito classico al documento-verità, dalla fabula epica al teatro di narrazione. Senza dimenticare la migrazione italiana del primo Novecento e del secondo Dopoguerra.

di Filippa Ilardo

I topos delle migrazioni è entrato prepotentemente nei testi teatrali degli ultimi quindici anni attraversando le più diverse forme drammaturgiche, raccontando di esodi e controesodi, con esiti formali molto diversi, dal documento-verità a forme visionarie e immaginifiche, alludendo a volte, in chiave figurale, all'esistenza come passaggio umano sulla terra. La cronaca si fa storia e materia teatrale, supera il dato reale e diventa metafora, spazio simbolico della contemporaneità.

Il naufragio, per cominciare, è metafora archetipica della condizione contemporanea in chiave trasfigurativa. È il caso della trilogia di **Lina Prosa**, iniziata nel 2011 con il viaggio verso gli abissi del mare della venticinquenne Shauba in *Lampedusa Beach*, proseguita tra le nevi delle Alpi con il giovane Mohamed in *Lampedusa Snow*, e conclusa nell'immobile attesa di *Lampedusa Way*, in cui gli zii delle due vittime scelgono di rimanere sull'isola ad aspettare. Il suo lavoro si presenta come un mito teatrale, un dispositivo che, pur raccon-

tando la realtà, vuole essere rappresentazione poetica: una storia che comprende in sé tutte le storie. In un Occidente dimentico di valori umani primordiali, a naufragare è il capitalismo, la sfera dell'umano, laddove invece «il mare è innocente».

# Il naufragio come archetipo

L'immaginario dell'acqua come organismo vivente, passaggio di soglia verso l'oltre, affiora in molte drammaturgie, come in Katër i Radës. Il naufragio (2014), opera di Alessandro Leogrande del Teatro Koreja con la regia di Salvatore Tramacere (vedi articolo a pag. 80). Di questo rapporto inscindibile tra la materia e le frontiere dell'umano si alimenta molta parte della scrittura che affronta il tema delle migrazioni. Sparire nel mare, diventare pesci, attraversare vari stati dell'essere, dall'abisso marino a un paradiso fatto di acqua e mare: in Lingua di cane (2016), di Giuseppe Cutino e Sabrina Petyx, si affrontano, in una complessa simultaneità, tutti questi elementi. La mancanza di riferimenti spazio-temporali

riassume le migrazioni di tutti i tempi e di tutti i luoghi, fino ad assumere il valore figurale di cammino della vita, passaggio verso l'oltre, approdo verso il nulla.

Una realtà rovesciata in maniera dantesca presenta invece Rumore d'acque (2010), nato a Mazara del Vallo, luogo-simbolo per il numero di immigrati e per la capacità di integrazione, dove Marco Martinelli ed Ermanna Montanari avevano già messo in scena Cercatori di tracce (2010), da Sofocle, con cinquanta bambini tunisini e dieci siciliani. Il lavoro di documentazione e il reperimento di materiali attraverso il contatto diretto con la materia viva delle storie assume un coefficiente valoriale di grande peso, teatro politico che esplora le sfere dell'umano. Quello del Teatro delle Albe è un monologo visionario, dove un demoniaco generale, interpretato da Alessandro Renda, incaricato da un fantomatico Ministro degli Inferni di catalogare i morti e i dispersi delle traversate, vive isolato su un'isola dell'«accoglimento», dove sono accolte le anime dei migranti morti in mare. In forma

di «cabaret tragico», anche La nave fantasma (2005) di Giovanni Maria Bellu, Renato Sarti e Bebo Storti metteva a profitto l'arma della comicità corrosiva per rievocare le 283 vittime – mai recuperate – del naufragio di un battello di migranti, tra Malta e la Sicilia, avvenuto il giorno di Natale del 1996. Sempre in Sicilia, ma sul fronte di coloro che sono riusciti a sbarcare, si svolge Stay Hungry, recente vincitore di In-Box, in cui Angelo Campolo, attore e regista messinese, direttore artistico di Daf-Teatro dell'Esatta Fantasia, porta in scena il suo percorso di ricerca nei centri di accoglienza in riva allo stretto.

Una struttura fortemente ibrida tra documento-verità e visionarietà presenta 32".16 trentadue secondi e sedici (2016) di Michele Santeramo, diretto da Serena Sinigaglia. La storia vera di Samia Yusuf Omar, una giovane donna somala che ha partecipato alle Olimpiadi di Pechino nel 2008, morta vicino a Lampedusa, vira bruscamente, nella seconda parte, in uno scenario post-apocalittico, un mondo alla rovescia dove due esseri umani, gli ultimi rimasti sull'isola, dopo avere nascosto i cadaveri dei morti, arrivano a cibarsi di carne umana. Nello stesso filone si inscrive anche Scusate se non siamo morti in mare (2015) di Emanuele Aldrovandi, diretto da Pablo Solari, in cui tre clandestini scappano dalla civile e ricca Europa nascosti dentro un container, mentre esplodono violenti contrasti.

Le infinite storie di naufragi e salvataggi assumono il carattere di epopea, infine, ne, pluripremiato L'abisso di Davide Enia (2018), tratto dal suo libro Appunti per un naufragio (2017): nato da un viaggio a Lampedusa, fatto dall'autore insieme al padre, per documentare in prima persona la catastrofe della «Storia che ci accade davanti»: materiale che diventa cunto, narrazione, epos. Punto focale del racconto è l'importanza di salvare vite umane, al di là di ogni ideologia. Le testimonianze raccolte, le esperienze vissute, gli sbarchi a cui ha voluto assistere, i salvataggi che gli sono stati raccontati, tutto assume tratti epici, in un realismo in cui le parole, il ritmo, la sintassi compositiva si sciolgono in canto, la cronaca si veste di dramma e questo si fa logos, racconto.

#### L'epopea del viaggio

Mario Perrotta opera, invece, un'inversione di prospettiva, dedicando una parte importante della sua drammaturgia al fenomeno migratorio italiano. Italiani cincali! Parte prima: minatori in Belgio (2003), nasce dalla raccolta di materiale, storie e testimonianze nel Salento, terra d'origine dell'autore, mentre La Turnàta, Italiani cincali parte seconda (2005), evoca il ritorno in macchina di una famiglia dalla Svizzera alla terra d'origine, con il corpo del nonno morto e un bambino, nascosto per nove anni nel paese straniero. S'impone per la grande capacità affabulativa, che organizza epicamente il reale, facendo appello a memorie antichissime, a una vis in cui emerge tutta la materialità della parola. Allo stesso tema l'autore dedica anche una trasmissione radiofonica andata in onda su Rai 2 nel 2007. Emigranti Esprèss Live, e lo spettacolo Lireta - a chi viene dal mare (2016), tratto dal diario di Lireta Katiaj, interpretata da Paola Roscioli, che ripercorre la storia vera di una donna albanese in fuga da violenze e disperazione. È un argomento che ha radici profonde nella storia italiana (Dagli Appennini alle Ande. Quando migravamo noi..., che nel 2017 Federico Tiezzi ha ricavato da uno dei più celebri racconti di De Amicis per Sandro Lombardi e David Riondino), e che rivive nella scrittura amaramente bonaria di Gianni Clementi (da Grisù, Giuseppe e Maria, del 2007, sulla tragedia di Marcinelle, fino a Ben Hur, del 2009, storia di un migrante bielorusso che fa la controfigura al Colosseo).

Analogamente, in Occident Express (Haifa è nata per star ferma) (2017), scritto da Stefano Massini, Ottavia Piccolo dà voce all'irachena Haifa Ghemal, giunta a Stoccolma dopo una via crucis lungo la rotta balcanica insieme alla nipotina di quattro anni. Tra racconto epico e favola, tra cronaca e diario, la scrittura di Massini propone una liturgia che non scade mai nel pietismo, bensì mira a muovere a pietas. Sulla stessa linea, la versione teatrale del libro di Fabio Geda, Nel mare ci sono i coccodrilli, realizzata da Paolo Briguglia (2010), ripercorre la storia di Enaiatollah Akbari, ragazzino afghano, giunto in Italia con un rocambolesco viaggio della speranza nel Mediterraneo.

### L'incontro/scontro con l'altro

Il rapporto con lo straniero e lo scontro di civiltà costituiscono un altro snodo centrale. **Saverio La Ruina** dedica a questo tema *Mario e Saleh* (2019), ambientato in una tenda condivisa da due terremotati, uno italiano e l'altro musulmano. La coabitazione forzata

porta i due a far scontrare i propri sistemi valoriali, mettendo sul tappeto pregiudizi e opposte visioni in un contraddittorio movimento di avvicinamento e di allontanamento, di cui si alimenta il rapporto con l'altro, portatore di un'estraneità che però non è mai totale. E la frontiera dell'alterità è ciò che esplora anche Medea per strada (2017), idea e regia di Gianpiero Borgia, che vede in scena Elena Cotugno nei panni di una prostituta rumena, scappata dal paese d'origine e arrivata in Italia in cerca di un futuro: uno spettacolo *on* the road, su un furgone, per soli sette spettatori. Una particolare rilettura del mito classico, che nasce a stretto contatto con la realtà del mondo della prostituzione di Barletta, frutto di mesi di lavoro sul campo a fianco di assistenti sociali e associazioni di volontariato. Perché in fondo il teatro vuole sfatare luoghi comuni, come le resistenze nei confronti dei rom. Salvatore Tramacere, fondatore del Teatro Koreja, in Brat (Fratello) (2013) spettacolo nato da un seminario in Serbia, porta in scena un cast quasi interamente rom. Anche il teatro delle migrazioni assolve così alla sua funzione, quello di essere spazio d'incontro e riflessione della complessità. \*

In apertura, una scena di *Lingua di cane*, di Giuseppe Cutino e Sabrina Petyx; in questa pagina, Saverio La Ruina e Chadil Aloui in *Mario e Saleh*, di Saverio La Ruina (foto: Tommaso Le Pera).



# Usa: arcipelago New York, una città in ascolto dei migranti

Nella città-simbolo del *melting pot*, sono poche le esperienze significative di dialogo interculturale: dopo i tentativi pionieristici de La MaMa, fa discutere l'attività del People's Theatre Project, che stimola la creazione di lavori collettivi originali; e il caso di Saviana Stănescu, impegnata nel dibattito interetnico.

di Laura Caparrotti

el panorama internazionale, gli Stati Uniti sono il paese con il maggior numero di migranti (47 milioni nel 2015), in numeri assoluti. Mentre i rifugiati sono considerati tali, per quanto riguarda l'immigrazione il discorso è diverso. Chi non è americano è considerato immigrato, è un "alieno" (definizione legale, ndr) e anche quando diventa cittadino, viene comunque definito dal suo Paese di provenienza. Il teatro, dunque, rispecchia questa realtà multietnica e molte compagnie concentrate su una data cultura – sia essa italiana, brasiliana, africana, francese, giapponese e così via - sono comunque considerate appartenenti a culture altre. Poche sono le compagnie che si dedicano agli immigrati considerati problematici, provenienti in gran parte dal Sud America, e non c'è traccia ufficiale di una compagnia che lavori sul territorio americano con rifugiati.

### Dalla strada alla scena: il Ptp

Il **People's Theater Project** (Ptp) è uno di quei rari gruppi che fa teatro con e per la comunità sudamericana di New York. Costituito nel 2009 dagli artisti **Mino Lora**, immigrata dalla Repubblica Dominicana, e **Bob Braswell**, newyorkese, il Ptp ha la sua base nei quartieri di Inwood e Washington Heights, nella parte nord

di Manhattan. I due artisti, con alcuni volontari, iniziarono facendo un sondaggio per strada per scoprire quale ruolo avesse l'arte nella vita della comunità, «Circa l'85% delle persone era stata al massimo una volta a teatro e oltre il 90% erano disposte a recitare con noi – racconta Zafi Dimitropoulou, direttrice artistica della compagnia - Si decise così di concentrarsi sulle storie della comunità. Oggi il People's Theatre Project si fonda sul lavoro collettivo con e per le comunità di immigrati, allo scopo di sviluppare generazioni di artisti e leader di varie culture, socialmente impegnati». Attraverso la creazione di lavori originali, basati sul teatro collettivo, il Ptp cerca di amplificare e umanizzare l'esperienza degli immigrati negli Stati Uniti. «Quando gli attori entrano nella sala prove per la prima volta, non c'è un testo scritto. Insieme con il regista, l'ensemble crea uno spazio in cui – attraverso esercizi basati su metodologie tra cui Theatre of the Oppressed, Commedia dell'Arte e Grotowski – i partecipanti attingono alle proprie storie ed esperienze collettive. Gli esercizi teatrali non solo riscaldano i corpi e le voci, ma anche le menti e i ricordi. Il processo iniziale richiede anche che i partecipanti facciano ricerche sui temi affrontati attraverso documentari, articoli di riviste e statistiche, trascorrendo del tempo

a scrivere e a scoprire musica e altri aspetti legati al tema. Queste varie componenti diventano una sceneggiatura scritta dagli attori e dal regista. Si viene ispirati dalle varie lingue, dal movimento e dalla musica. Tra gli elementi finali su cui decidere c'è il titolo, che è scelto dal regista e dal gruppo. Il lavoro finito è dunque completamente creato dalla collettività». La compagnia rompe la quarta parete includendo in ogni rappresentazione un rito iniziale, in cui ogni attore si presenta al pubblico, e un dialogo, dopo lo spettacolo, fra il cast e il team creativo e il pubblico, che assiste e viene coinvolto in uno spettacolo in cui prevalgono elementi delle varie culture e lingue - spagnolo, mandarino o farsi – senza filtri. Questo lavoro approfondito con la comunità del Ptp ha contribuito a una rinascita artistica e culturale della zona in cui lavorano. Negli anni sono nati il Theatre of the Oppressed Nyc, il Book Up Community Bookshop e ha riaperto l'United Palace Theatre, uno dei più grandi teatri di New York, costruito nel 1930 sulla 175ma strada. Collaborazioni con gli uffici per immigrati della città hanno portato gli spettacoli in ogni angolo del quartiere e dei quattro distretti.

Nel 2014, il PTP è stato finanziato dall'ambasciata degli Stati Uniti per fare teatro con i giovani di San José de Los Llanos e presentare



gli spettacoli al Festival internazionale del teatro di Santo Domingo, dove il People's Theatre Project è tornato, nel 2016, attraverso una collaborazione con il Progetto Dream. Nella primavera del 2017, il Ptp ha rinnovato la sua missione incentrandosi sui giovani dei quartieri di Washington Heights e Inwood con l'apertura dell'Accademia Ptp: «Creiamo un lavoro che umanizza le storie degli immigrati in questo Paese. Usiamo il teatro come mezzo per celebrare la resilienza, il coraggio e la collaborazione delle comunità di immigrati e per rappresentare storie che devono essere raccontate. Crediamo fermamente che il teatro, in particolare il teatro destinato agli immigrati e alle persone di colore, sia in grado di curare in maniera unica dal trauma. Ci impegniamo anche a pagare i nostri artisti con compensi uguali a quelli dei loro colleghi artisti, che sono cittadini o "alieni residenti"».

### Storie tra passato e presente

Negli Stati Uniti esistono però varie compagnie e scrittori che scelgono di raccontare storie proprie o provenienti da Paesi in cui si combattono guerre e dittature. Il Bond Street Theater, ad esempio, da decenni porta teatro nei campi di rifugiati sparsi nel mondo per poi proporre storie ed esperienze nei palcoscenici e nelle università americane. Nel 1974, La MaMa Etc presentò il leggendario The Trojan Women in greco antico, ma usando varie etnie e portando varie culture all'interno dello spettacolo. Il Sandglass Theater, compagnia che lavora con marionette e ha sede in Vermont, ha prodotto uno spettacolo, Babylon (Journeys of Refugees), basato su studi e interviste realizzate dai componenti del gruppo con rifugiati e immigrati negli Stati Uniti per comprendere le difficoltà di adattamento nel vivere in un nuovo Paese.

Ci sono poi vari scrittori che concentrano la loro produzione teatrale su storie di immigrazione, spesso estremamente personali. Un esempio è la pluripremiata scrittrice di teatro – rumena di origini balcaniche – **Saviana Stănescu**, che ha trascorso i suoi anni formativi durante il sistema totalitario del dittatore Ceaușescu. Arrivata a New York due settimane prima dell'11 settembre con una borsa Fulbright, ha ricominciato da zero come studente alla New York University. «Non è stato facile ricominciare da zero, vivere in una nuova cultura – estremamente dura –, scrivere in una nuova lingua, provare continuamente a dimostrare che appartieni a questo Paese, ri-

cordando a te stesso chi sei veramente.» Nel 2012 Saviana ottiene un incarico di insegnamento all'Ithaca College, ora è professore ordinario di drammaturgia e teatro contemporaneo. Fin dal suo primo spettacolo in inglese, Waxing West, tutte le sue storie americane vertono sull'esperienza degli immigrati. «In Romania scrivevo opere surreali e assurde e creavo spettacoli interdisciplinari. Nelle mie opere americane esploro argomenti di immigrazione e reinvenzione, di scontri culturali e dinamiche di potere tra paesi, gruppi e individui. Sono interessata a quello spazio intermedio in cui vivono i migranti, che vivono nel "trattino" tra due culture o comunità. Penso che il ruolo del drammaturgo nella società contemporanea sia di rispondere allo spirito e ai problemi del nostro tempo, di mettere in discussione l'indiscutibile, di affrontare argomenti difficili, di sfidare i tabù, di sovvertire il potere tradizionale, senza mai ritrarsi in una torre d'avorio e fornire risposte facili a domande stereotipate.» Nel 2006, Saviana scrive Lenin's Shoe, un'opera teatrale su un trauma del passato per comprendere meglio la sua storia; in Waxing West, invece, la protagonista Daniela ha a che fare con i ricordi della Rivoluzione del 1989, mentre prova a costruire la propria vita a New York. In Aliens with Extraordinary Skills (2009), Nadia, la protagonista moldava, è molestata da immaginari ufficiali dell'immigrazione, che simboleggiano le sue paure a causa del suo status non documentato. «Il teatro ha storicamente dimostrato di essere un potente strumento per il cambiamento sociale, il dialogo interetnico e la consapevolezza interculturale. New York è ancora il luogo perfetto per nuovi lavori, innovazione, creazione e ispirazione». Dopo aver lavorato molto duramente e aver prodotto molte opere teatrali negli Stati Uniti e in altri Paesi (Messico, Svezia, Regno Unito, Germania, Austria, Romania, Montenegro, Turchia, Australia), dieci anni fa Stănescu ha fondato una piattaforma chiamata Immigrant Artists and Scholars a New York (lasny) che ha una vetrina annuale, New York con An Accent, al Nuyorican Poets Café di Manhattan. «Purtroppo, nonostante tutto quello che faccio e di cui scrivo, non ho molti studenti immigrati. Due anni fa ho avuto un fantastico studente di drammaturgia siriana, Alisar Awwad, di cui ho presentato il lavoro al nostro evento Nuyo a New York. In generale sostengo il più possibile i giovani artisti immigrati. Le voci degli immigrati non devono solo essere ascoltate, ma anche celebrate». ★

# Per saperne di più

- A. Attisani, La prova del secolo. Il teatro del Tibet tra esilio e genocidio culturale, Torino, EIP, 2008.
- A. Attisani, con L. Valenza, M. Rizzuti, V. Belling, *Tutto era musica. Indice sommario per un atlante della scena yiddish*, Torino, Accademia University Press, 2016.
- M. Baliani, Pinocchio nero. Diario di un viaggio teatrale, Milano, Rizzoli, 2005.
- H. Blumenberg, Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza, Bologna, il Mulino, 2001.
- N. Bonazzi, M. Perrotta, Italiani cincali! Parte prima: minatori in Belgio, Milano, Hystrio, n. 2.2008.
- G. Cutino, S. Petyx, *Lingua di cane. Dal processo creativo alla messa in scena*, a cura di Filippa llardo, Palermo, Glifo, 2017.
- D. Enia, Appunti per un naufragio, Palermo, Sellerio, 2017.
- F. Geda, Nel mare ci sono i coccodrilli. Storia vera di Enaiatollah Akbari, Milano, Dalai, 2010.
- L. Katiaj, Lireta non cede. Diario di una ragazza albanese, Milano, Terre di mezzo, 2016.
- S. La Ruina, *Teatro*, Corazzano, Titivillus, 2014.
- M. Martinelli, *Rumore di acque*, Ravenna, Essegi, 1986.
- S. Massini, *Lehman Trilogy*, Torino, Einaudi, 2014.
- M. Ovadia, *Oylem Goylem*, Torino, Einaudi, 2005.
- G. Nuzzo (a cura di), Stranieri ed esuli di ieri e di oggi, in "Quaderni di Dioniso", Siracusa, Inda, 2013.
- M. Perrotta, Emigranti Esprèss, Roma, Fandango, 2008.
- M. Perrotta, Odissea, Milano, Hystrio, n. 4.2009.
- C. Plazzi, Nemico della patria. Migranti e stranieri nel melodramma italiano da Rossini a Turandot, Acireale, Roma, Bonanno, 2007.
- L. Prosa, *Trilogia del naufragio*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2013.
- J. Sanchis Sinisterra, *Trilogia americana*, a cura di V. Serrano, Madrid, Catedra Ediciones, 2007.
- M. Santeramo, Konfine e altre divertenti tragedie, Perugia, Edizioni Corsare, 2004.
- G. Seveso, Esuli e aggressori che vengono dal mare: la costruzione dell'immagine dello straniero nelle Supplici di Eschilo, "El Futuro del Pasado", n. 7.2016.
- S. Spinelli, Rom, questi sconosciuti. Storia, lingua, arte e cultura e tutto ciò che non sapete di un popolo millenario, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2016.

# La bestia, la frontiera, Trump: il Buono, il Brutto, il Cattivo

Dal Sud al Nord dell'America, i flussi migratori che attraversano il Messico sono stati oggetto di analisi da parte di una drammaturgia che ne ha seguito la controversa evoluzione, dalla traversata nel deserto agli approdi nei centri di detenzione, fino alla frontiera.

di Fernanda del Monte

l Messico ha storicamente condiviso con gli Stati Uniti una delle frontiere più lunghe del pianeta. Questa relazione, tra un paese imperialista e uno con più della metà della popolazione sotto la soglia di povertà, genera una serie di dinamiche che danno origine a pratiche culturali specifiche. Da qui il fenomeno dei migrant hunters, uomini bianchi che, fucile alla mano, escono a caccia di clandestini nel deserto: l'autore spagnolo Juan Carlos Rubio, per esempio, ha dedicato al tema Arizona (2005, la cui versione italiana, con Fabrizio Falco e Lucia Marinoni, è stata prodotta nel 2019 da Ert ed è stata in scena questa stagione nei teatri italiani, ndt). In territorio messicano sono apparse figure come quella del coyote o del pollero, che favoriscono l'attraversamento illegale in cambio di ingenti somme di denaro, per poi spesso abbandonare i migranti al loro destino in uno dei più grandi deserti del continente. Da qui nasce Dos personas se tocan brevemente (Due persone si toccano per un istante, 2017), scritto e diretto da Martín Acosta, storia di due sorelle di Veracruz che si premurano di fornire acqua e cibo ai passeggeri de La Bestia, il famigerato treno-carovana che attraversa il paese in direzione Nord.

La migrazione e la relazione economica tra Nord e Sud sono state una parte fondamentale dello sviluppo economico del Messico, come alla base di molta drammaturgia messicana. Hugo Salcedo, riconosciuto autore e critico teatrale, si è preoccupato recentemente di elaborare uno studio su testi che affrontano questo tema, risalendo fino agli anni Trenta. Queste opere mostrano il lato oscuro di una migrazione che comporta sacrifici e abbandoni da parte delle famiglie messicane. Tra i temi più ricorrenti troviamo quelli derivati dai problemi di adattamento in città sconosciute e storie di figli che cercano i loro genitori. È il caso di Papá está en la Atlántida (Papà è ad Atlantide, 2005) di Javier Malpica, dieci scene dialogate in cui i protagonisti, due bambini di otto e dieci anni, giocano a ricordare amici e parenti che hanno dovuto abbandonare per intraprendere il loro viaggio. In Nueva York versus El Zapotito (New York contro El Zapotito, 2010), Verónica Musalem parte da testimonianze reali per parlare della violenza sulle donne nel loro cammino verso gli Stati Uniti, raccontato attraverso la storia di una ragazza che torna al paese natale per incontrare l'anziana madre. L'epica vicenda di una giovane donna messicana a Londra, alla scoperta della propria identità ed emancipazione, è il fulcro di Juana in a million (Juana su un milione), premiata nel 2012 al Fringe Festival di Edimburgo; il testo a quattro mani è firmato da Nir Paldi e Vicky Araico, quest'ultima anche attrice protagonista di un monologo toccante, spesso autobiografico.

Con l'arrivo del nuovo secolo il problema della migrazione si è complicato e, per la prima volta nella storia, ci troviamo in un Paese obiettivo di altri migranti (si stima siano all'incirca 450.000), che da Honduras, El Salvador, Nicaragua attraversano il Messico per raggiungere gli Usa. Fuggono dalla morte e dalla criminalità organizzata, che in America Centrale ha conquistato quartieri, città e strade (a questo proposito, vale la pena ricordare che la stessa Fernanda del Monte è autrice di El hombre detrás de la puerta – L'uomo dietro la porta, 2014 –, in cui racconta dei casi di Messicani che chiedono ora asilo politico al Canada, ndt). Nella loro traversata, migliaia di sinpapeles subiscono violenze, rapimenti e schiavitù forzata. Tra gli autori che mirano a rendere conto di questi nuovi contesti si cita Antonio Zúñiga, con il suo ultimo lavoro La vieja rabiosa del norte (La vecchia rabbiosa del nord, 2019), in cui tratta il delicato tema dell'empatia e della presa di coscienza da parte dei Messicani, storicamente migranti e non destinatari di migranti, della dura situazione che le popolazioni dell'istmo stanno soffrendo in patria. Il testo è stato messo in scena da Inmigrantes Teatro, compagnia attiva nella città di Tijuana, uno degli epicentri del traffico umano con gli Usa.

Oggi, la separazione delle famiglie nei centri di detenzione e il razzismo incipiente del presidente statunitense hanno raggiunto un livello tale da esasperare la situazione, con un conseguente aumento della violenza alle frontiere. Per questo è nato il movimento **Teatro** por la Dignidad (Teatro per la dignità), sotto la spinta di alcune delle figure teatrali più in vista del Paese, come Luís de Tavira, David Olguín, Juan Villoro o Jaime Chabaud. Il progetto si configura attraverso una serie di concorsi, pubblicazioni e cicli di letture, allo scopo di riflettere sulla situazione di un Messico che adesso è preda della violenza e chiuso tra due frontiere in stato di tensione, a Sud con il Guatemala e a Nord con il muro di Trump. ★ (adattamento e traduzione dallo spagnolo di Davide Carnevali)



# Zúñiga e González Melo, ritratti d'autore dal Messico a Cuba

Madre terribile o non-luogo delle interazioni identitarie, la frontiera con gli Stati Uniti viene descritta con accenti immaginifici e metaforici da Antonio Zúñiga e Abel González Melo, due dei protagonisti della drammaturgia centroamericana.

di Raúl Uribe e Beatriz J. Rizk

I potere e il primato dell'immaginazione stanno alla base del lavoro di **Antonio Zúñiga** (Parral, 1965), attraversando da parte a parte la sua produzione; ma a questa si accompagna un altro spunto di riflessione, che penetra nella sua drammaturgia in modo forse ancora più profondo: il Messico. Il Messico reale a confronto con quello immaginato, i loro punti di contatto e di divergenza. Il problema di dove comincia e dove termina il Messico si fa evidente in *Juárez-Jerusalém* (*Juárez-Gerusalemme*, 2013), ma la tragedia del passaggio dall'uno all'altro appare chiaramente anche nel suo ultimo testo, *La vieja rabiosa del norte* (*La vecchia rabbiosa del nord*, 2018).

Manu, il personaggio principale, accompagnato dalle cugine Martha e Patricia, intraprende un viaggio, allo stesso tempo dell'immaginario e attraverso la cruda realtà, in direzione della «vecchia rabbiosa»: il confine tra Messico e Stati Uniti. Fata madrina e strega cattiva, la frontiera è vista come una sorta di madre terribile che ricolma di beni quei figli che riescono a oltrepassarla, ma che, in caso contrario, li divora. Verso di lei s'incammina Manu, risalendo le acque infestate di zanzare del fiume Suchiate, oppure affannandosi per salire a bordo de La Bestia, il treno che attraversa le vene putride del Messico, trasportando i migranti centroamericani lungo tutta la longitudine del suo territorio. Lì sopra, circondato da esseri umani trattati come bestie, farà di tutto per non addormentarsi, per non cadere dal dorso di quel treno che avanza come un animale tremolante. E finirà per incontrare coyotes, criminali comuni, narcos e le pattuglie del confine, la migra, il muro invalicabile.

Un vecchio maestro era solito dire: «Nel teatro o dici qualcosa di straordinario, o lo dici in modo straordinario; perché l'ordinario assomiglia molto alla vita di tutti i giorni e nessuno vuole andare a teatro per vedere quanto sia noiosa la realtà. Si va a teatro per assistere al miracolo del fantastico». Il teatro di Antonio Zúñiga non propone un ritratto della realtà, ma la scandaglia con l'immaginazione in tutte le sue possibilità, meravigliose e terribili. E, nonostante la sua poetica si tinga spesso di toni oscuri, lascia sempre aperta una fessura attraverso cui cir-



cola aria fresca, una possibilità di immaginare la speranza. *Raúl Uribe* 

crive della frontiera anche **Abel** González Melo, nato a L'Avana nel 1980 ma residente a Madrid, autore di una ventina di testi: quel non-luogo che è diventato per molti un paradigma della vita contemporanea, in cui attraversare i confini geografici, ideologici o di genere è diventato un atto quotidiano. Al punto che non si può più parlare di un'identità, ma di interazioni di identità, asse intorno al quale si sviluppa gran parte della sua drammaturgia. I suoi personaggi si muovono attraverso spazi sociali segnati da disuguaglianze economiche, politiche e storiche. Alcune di queste sono imposte dalla morale prescrittiva del patriarcato, come in Chamaco (2004) o Talco (2009); dai sistemi economici, come in Mecánica (Meccanica, 2013); o dai traumi derivati da limitazioni psicologiche autoinflitte, come in Cádiz en mi corazón (Cadice nel mio cuore, 2013). In En ningún lugar del mundo (In nessun posto al mondo, 2018), le aspettative dei protagonisti - soggetti transnazionali che non rispondono più a nessuna classificazione - convergono metaforicamente in un viaggio aereo tra Miami e L'Avana, due poli che coesistono nell'immaginario dei cubani. Sia l'autore, sia i suoi personaggi esiliati appartengono a una comunità transnazionale in cui si sentono contraddittoriamente comodi, senza smettere di essere fuori luogo ovunque si trovino. Il concetto di patria, luogo in cui l'individuo stabilisce legami emotivi per nascita o per adozione, diventa così mobile. In effetti, il comune denominatore della drammaturgia dell'esilio cubano – già a partire da Alguna cosita que alivie el sufrir (Qualche piccola cosa che allevia la sofferenza, 1970) di René Alomá, Siempre tuvimos miedo (Abbiamo sempre avuto paura, 1981) di Leopoldo Hernández, Balada de un verano en La Habana (Ballata di un'estate all'Avana,1988) di Héctor Santiago, o Week-end en Bahía (Weekend a Bahia 1986) di **Alberto Pedro Torriente** – è sempre stata la paura che conduce all'inerzia e alla disperazione, assurgendo a calamità nazionale. Commissionato dal Teatro Avante di Miami, il testo di González Melo rappresenta uno dei primi casi in cui la Cuba post-Fidel è tematizzata sin dall'inizio. La matriarca, la nonna, si trova in ospedale in coma indotto, proprio a causa della notizia della morte di Fidel, simbolo di una generazione che sta scomparendo. E la casa materna diviene lo spazio del ricordo in cui si vive il crollo della famiglia, muta testimonianza di eventi passati, ma anche attuali. Beatriz J. Rizk (adattamento e traduzione dallo spagnolo di Davide Carnevali)

# «Oh Lawd, I'm on my way!»: le strade del canto della speranza

Dal mito di Ulisse ai naufragi del Mediterraneo, il melodramma amplifica e racconta storie di esuli, viaggi della speranza: da Monteverdi a Einaudi, dall'antica Grecia all'Italia del Risorgimento agli Stati Uniti che conquistano nuove frontiere, in un percorso segnato da sconfitte e speranze.

di Giuseppe Montemagno



i quanti palpiti, di quante pene sia intessuto il destino di esuli e migranti delle scene liriche esiste traccia sin dagli esordi del melodramma: quando Amore e Fortuna, ma soprattutto il Tempo e l'Umana fragilità fanno da prologo a Il ritorno di Ulisse in patria (1640) di Claudio Monteverdi, in cui l'eroe contrasta «dèi sempre sdegnati, numi non mai placati» che ne ostacolano il nóstos da Troia. Ma è di vicende ben più umane che l'opera s'impossessa, quasi due secoli più tardi, quando racconta di esili individuali e di esodi di massa – una componente che il melodramma assume grazie alla presenza del coro, sulla scorta della tragedia greca - sin da quel 1813 in cui Gioachino Rossini cristallizza le forme del genere serio e di quello buffo: in Tancredi, bandito dalla città di Siracusa perché ritenuto fedele a Bisanzio; e ne L'italiana in Algeri, in cui trionfa l'intraprendenza degli italiani, capaci di affrancarsi dalla schiavitù dei corsari che infestavano il Mediterraneo. Il sipario finale di Mosè in Egitto (1818), infine, cala quando gli ebrei attraversano il mar Rosso, liberandosi dal giogo egiziano.

Proprio l'azione tragico-sacra del Pesarese costituisce il calco su cui **Giuseppe Verdi** forgia i capolavori degli "anni di galera": dove si respira l'epos di popoli oppressi e costretti all'esilio – da *Nabucco* (1842) a *Mac*-

beth (1847), passando per I Lombardi alla prima crociata (1843) –, in cui la retorica risorgimentale avrebbe letto, in filigrana, il nostalgico rimpianto della patria «sì bella e perduta». Più sottile è il tema della proscrizione di eroi in posizione critica nei confronti dell'ordine costituito, in una galleria di ritratti che – dal Pirata (1827) di Vincenzo Bellini al Corsaro (1848) di Verdi – si allontanano dalla patria, quindi dalla vita, nel tragico precipizio del cupio dissolvi.

Sarà il Novecento, tuttavia, a farsi carico di rappresentare processi di mobilità che investono in primis il Nuovo Mondo, mèta privilegiata - almeno in un primo tempo - di compositori europei che scoprono il mito della frontiera: a cominciare da Giacomo Puccini, che ne La fanciulla del West (1910) racconta la gold fever di fine secolo. Questa dimensione verrà presto interpretata in chiave metaforica: la migrazione di massa delle popolazioni afro-americane, da cui germoglierà il jazz, diventa emblema dell'American way of life, in cui si mescolano la malinconia del blues e il desiderio di una nuova vita, l'emancipazione dalla schiavitù e la conquista dei diritti di cittadinanza; fino all'ultimo viaggio, quello verso la Terra Promessa, nella certezza della ricompensa eterna. Da qui la controversa drammaturgia di Porgy and Bess di George Gershwin (1935), articolata

in quattro viaggi (da quello della comunità di Catfish Row a Kittiwah, fino a quello catartico di Porgy verso «Noo York», epifania terrena dell'«Heav'nly Lan'») che tracciano l'itinerario dell'uomo pronto a sublimare il senso della perdita in quello della scoperta. Non ci si stupirà se, al termine di questo percorso, si può collocare un'opera-simbolo come Einstein on the Beach (1976) di Philip Glass e Robert Wilson, che prende le mosse dalle persecuzioni razziali antisemite, di cui fu vittima anche lo scienziato cui si allude nel titolo, per illustrare il cammino di progresso dell'umanità nelle missioni della corsa allo spazio. È il mare, infine, lo sfondo delle ultime creazioni dedicate al tema delle migrazioni. Dal romanzo-reportage Il naufragio di Alessandro Leogrande, Teatro Koreja ha ricavato Katër i Radës, docu-opera da camera di Admir Shkurtaj per la regia di Salvatore Tramacere, presentata alla Biennale di Venezia del 2014: storia del "Titanic dei poveri", una zattera albanese naufragata nel 1997, scritta per non dimenticare una delle tante tragedie del Mediterraneo attraverso una scrittura che procede per illuminazioni, squarci di ricordi, dolenti immagini sonore. Altre due partiture hanno come elemento in comune il battesimo sulle scene del Teatro Massimo di Palermo, che le ha commissionate: Ellis Island (2002) di Giovanni Sollima, su libretto di Roberto Alajmo e regia di Marco Baliani, in cui si raccolgono testimonianze, aneddoti, frammenti di vita dei migranti che, tra il 1892 e il 1924, sostarono nell'isola sita di fronte alla Statua della Libertà, con versi tratti dalla silloge Sicilian Emigrant's Songs del 1913; e Winter Journey (2019) di Ludovico Einaudi, su testo di Colm Tóibín e regia di Roberto Andò, ideale pendant contemporaneo al Viaggio d'inverno di Schubert, che celebra l'odissea di un Uomo che sfida il mare e raggiunge un campo di accoglienza, in un'Europa sorda all'idea di uguaglianza. Quasi a voler ricordare che, oltre le morti, al di là della disperazione spesso si cela un (ir)raggiungibile sogno di libertà. \*

In apertura,  $\it Winter Journey$  (foto: Rosellina Garbo).

# Musical: fatiche, lacrime e song sotto la Statua della Libertà

Il musical nasce migrante: grazie all'opera di musicisti arrivati nel Nuovo Mondo dalla vecchia Europa, e che una volta approdati a Ellis Island raccontano le loro storie, le lotte per acquisire nuovi stili di vita, fino alla tanto agognata cittadinanza.

di Sandro Avanzo

e si compulsano i sacri testi si può affermare, senza rischio di smentita, che il musical nasce migrante. Il primo musical della storia, The Black Crook (1866), venne messo in scena a Broadway da una compagnia di danza francese rimasta senza lavoro, con scene riciclate da uno spettacolo inglese e che aveva tra le star due italiane, Maria Bonfanti e Rita Sangalli, in trasferta dal Corpo di ballo della Scala. Ancora, i tre padri nobili del genere sono nati europei, ma emigrati nel Nuovo Mondo, o erano americani di seconda generazione: Jerome Kern era figlio di ebrei tedeschi, Irving Berlin ebreo dalla Russia, George Gershwin figlio di ebrei ucraino-lituani. Del resto, anche il vaudeville, genere di spettacolo popolare melting pot sviluppatosi in parallelo al musical, pullulava di immigrati da ogni dove, soprattutto ebrei, in cerca di fortuna e riscatto attraverso il teatro. Accanto agli ebrei dei vari stati dell'Est Europa si ritrovavano italiani, irlandesi, svedesi, latini, perché, se nel corso del XX secolo il musical è diventato il genere di spettacolo che meglio esprime una cultura specifica statunitense, lo si deve al fatto che si è formato da subito come la koiné All American. Lo stesso palcoscenico del musical ha più volte raccontato questa storia e queste storie.

Nel finale di Fiddler on the Roof (1964), di Joseph Stein, troviamo un intero villaggio che abbandona la Russia cacciato dai pogrom zaristi, in cerca di una terra promessa al di là dell'Atlantico. A Ellis Island approdarono infatti anche le tradizioni musicali e teatrali yiddish, destinate a venir celebrate nelle canzoni delle Barry Sisters (a loro è dedicato il musical israeliano The Barry Sisters di Micaela Rosini, 2003) e in musical come Cafe Crown (1964) di Albert Hague, in cui si mettono in scena le vicende di una compagnia che recita tragedie ebraiche, o Chu Chem (1966) di Mitch Leigh, che racconta i maneggi di una coppia alla ricerca delle proprie origini e di un buon marito per la figlia. Fatiche, sudore e lacrime attendevano i figli dell'immigrazione ebraica prima che qualcuno raggiungesse il successo, i pochi che sarebbero

stati esaltati in decine di musical, dalla Fanny Brice di *Funny Girl* (1964) di Styne e Merrill allo *Charlot* di Chaplin (2006), ricreato da Christopher Curtis.

In America, le masse erano arrivate stipate nelle stive di terza classe dei transatlantici, come ci mostra Titanic (1997) di Maury Yeston, dove sulla ship of dreams viaggiavano piccoli borghesi e - più numerosi - i proletari straccioni di provenienza irlandese. Per capire il tipo di ambiente contro cui si dovevano scontrare gli immigrati europei di inizio Novecento dopo lo sbarco, si può far riferimento al musical *Ragtime* (1996) che Flaherty e Ahrens scrissero a partire dal romanzo di Doctorow. Qui le vicende di bianchi dell'upper class si intrecciano a quelle dei neri di Harlem e degli ebrei in arrivo dalla Lettonia e i personaggi di finzione si alternano a figure storiche del calibro del mago Houdini (dall'Ungheria), J.P. Morgan, Henry Ford, Robert Peary o Emma Goldman (dalla Lituania). Quelle stesse difficoltà e rivendicazioni di inserimento sociale, di riscatto e autoaffermazione non risultano troppo differenti dalle analoghe di fine anni Cinquanta, portate in scena da Bernstein, Sondheim e Laurents in West Side Story (1957), ispirate a scontri tra bande di giovani newyorkers bianchi e nuovi immigrati portoricani, avanguardie di successivi ingressi più o meno legali dal continente latino. Non si creda che la comunità cinese resti esclusa dalla partita, il mondo del musical ne celebra eroismi e disgrazie in Flower Drum Song (1957), capolavoro di Rodgers & Hammerstein, dove più che i conflitti amorosi contano quelli tra vecchie e nuove generazioni, attaccamento alla tradizione vs attrazione per gli stili di vita americani, diritti acquisiti e cittadinanza tutta da conquistare. E gli Italiani? Non è il pluripremiato Fiorello! (1959, di Bock e Harnick), dedicato al sindaco di New York durante il primo conflitto mondiale, lo spettacolo che meglio rappresenta gli emigrati del Bel Paese, quanto il docu-musical America (2013), ambientato nel 1910 tra la realtà rurale del Sud, il viaggio in nave e lo sbarco sotto la Statua della Libertà. Lo ha tratto da storie documentate e testimonianze autentiche l'autore, interprete e regista Simone Sibillano, che, a partire da materiali di Guido Cataldo, ha arricchito la coralità dei personaggi con accattivanti brani pop e folk. Con un potente colpo di scena: l'intervento della figura storica di Madre Cabrini, la santa patrona di tutti gli emigranti, i nostri italiani al pari di tutti gli altri. \*



# Danza, l'ultimo messaggio prima del naufragio

Sin dal racconto del viaggio di Odisseo, il corpo si fa storia, museo vivente segnato dalle cicatrici delle migrazioni: le coreografie sull'argomento si sono moltiplicate nel corso dell'ultimo decennio, anche con il sostegno di bandi nazionali e internazionali, da MigrArti a Migrant Bodies-Moving Borders.

di Lorenzo Conti

il 2010, Roberto Zappalà lavora al primo atto del progetto Re-mapping Sicily, Naufragio con spettatore, dall'omonimo saggio di Hans Blumenberg: una partitura gestuale che si ispira ai disperati attraversamenti dei migranti nel Mediterraneo e al viaggio di Odisseo, primo esule della storia. Nello stesso anno il tema dell'esilio riecheggia nell'opera di Akram Khan, Bahok, «colui che trasporta», ambientata invece all'interno di un aeroporto in cui s'incontra un'umanità senza radici e dimora, che porta tutto con sé. Dove? Non in una valigia ma in quello che Khan chiama «corpo-museo», un'identità sempre in transito, crocevia di frontiere, ideologie e culture diverse. L'essere migrante assurge a condizione universale ma, mentre gli esuli di Zappalà sono in fuga da guerra e povertà, quelli di Khan fanno parte di una nuova élite co-

Nell'ultimo decennio molti coreografi hanno affrontato il tema della migrazione a partire dal proprio vissuto: **Patricia Apergi** in *Planites* (2013), **Luca Silvestrini** in *Border Tales* (2014), **Sidi Larbi Cherkaoui** in *Fractus V* (2015), **Mitchkal Alzghair** in *Displacement* (2017), **Aakash Odedra** in *#Jesuis* (2018). Se l'essere migrante è condizione universale, la danza, linguaggio universale per definizione,

è lo strumento privilegiato di questa indagine e il corpo la sua lente d'ingrandimento. Ciò affiora con più forza nell'opera di Rachid Ouramdane e Constanza Macras, nella quale "il corpo migrante" è contemporaneamente l'oggetto e il soggetto in scena con la propria memoria dolorosa: in Franchir la Nuit (2018), Ouramdane lavora con rifugiati e minori non accompagnati, diversi a ogni riallestimento; in Hillbrowfication (2018), Macras è alle prese con un gruppo proveniente dal quartiere Hillbrow di Johannesburg in Sudafrica. In entrambi, il momento della "rappresentazione" è parte di un processo più ampio, tra un "prima", fatto di incontri con artisti, educatori e antropologi, e un "dopo": la creazione di comunità multiculturali che chiedono di essere incluse nelle nostre società. Danza intesa come espressione identitaria, di arricchimento culturale e coesione, capace di trasformare la frontiera in soglia e di elevare la rappresentazione del "trauma" a istanza sociale, politica, poetica. Nello stesso solco si inseriscono i progetti sostenuti dal 2016 al 2018 attraverso il bando italiano MigrArti. Un esempio è quello di Simona Bertozzi che per Lotus (2017) e Poem of You (2018) ha lavorato, rispettivamente, con bambine e ragazze delle comunità tamil, quindi con i marewa, un gruppo di adolescenti africani interno al Teatro dei Venti di Modena. Nonostante le resistenze delle "prime volte", si instaura una dimensione di dialogo *inter pares*, di condivisione di testimonianze e tecniche "altre" del corpo (il *bharatanatyam*, ad esempio), che conduce alla creazione di un lessico performativo comune.

Sempre nell'ambito di MigrArti si annoverano: Yes, I'm a Witch di Francesca Penzo (2017-19), The Migrant School of Bodies di Ariella Vidach (2018) e Dimmi EP (2018) curato per la parte coreografica da Tommaso Monza. Tutti progetti people specific e per lo più al femminile, che hanno evidenziato la necessità di un approccio anche di genere, come è emerso nel recente Le alleanze dei corpi (2019) firmato da Vidach e Maria Paola Zedda.

Altre pratiche giungono dalle Case della Danza: la Lavanderia a Vapore, con il gruppo One Blood Family guidato dal coreografo Jerome Kaboré e il Centro per la Scena Contemporanea di Bassano del Grappa, che, per il biennio 2017-19, si è aggiudicato il progetto europeo Migrant Bodies-Moving Borders: una rete per sviluppare azioni innovative di inclusione di rifugiati e migranti (tra gli italiani coinvolti il giovane Andrea Rampazzo).

Tutte queste esperienze ci dicono che il "corpo migrante in scena" ha bisogno di risorse "altre", di tempi improduttivi e spazi protetti dalle logiche stringenti del mercato. Non fa eccezione il nuovo progetto di Paola Bianchi, OtherNess/Become Ours realizzato nell'ambito di Spettatori Migranti (2020), e Mbira (2019) di Roberto Castello, una riflessione in forma di danza, musica e parole sull'eredità culturale africana nel mondo, che ha attraversato piazze e palcoscenici fino a raggiungere Maputo (Mozambico), grazie a un progetto di Cooperazione del Mibact nell'anno "Italia, culture, Africa". Ancora una volta, il corpo è il campo sul quale performer e spettatori negoziano i confini fisici, psicologici e linguistici, che in Mbira vengono tutti abbattuti nel momento finale di festa collettiva. Ancora una volta è la danza, citando il filosofo T.W. Adorno, «l'unico messaggio di disperazione che sopravvive al naufragio». \*



# Performance, l'arte contemporanea racconta un'emergenza planetaria

Azioni, video-confessioni, dibattiti tra migranti e cittadini: nel corso dell'ultimo decennio il microcosmo della performance ha esplorato problemi e prospettive degli esodi di massa, con esiti qualitativamente sorprendenti.

di Roberto Rizzente

ondra, British Museum 2020: Edmund de Waal arreda un padiglione in ceramica con duemila libri scelti da autori "esiliati" in epoche e per motivi diversi (Library of Exile). Milano 2019: i due caselli daziari di Porta Venezia vengono avvolti da Ibrahim Mahama con sacchi di juta strappati e assemblati da migranti (A Friend). Documenta 2017: in Friedrichsplatz, a Kassel, Hiwa K ripercorre la propria esperienza di profugo ricostruendo all'interno di venti tubi in gres ceramico, entro i quali si era trovato costretto a vivere, degli ambienti domestici (Where We Are Exhaling). Firenze 2016-17: ventidue gommoni di salvataggio vengono ancorati da Ai Weiwei alle finestre di Palazzo Strozzi (Reframe). Arte Fiera 2016: Bologna viene invasa dai manifesti di Corrado Levi, vestito con gli abiti dei migranti abbandonati sugli scogli di Taranto (Vestiti di arrivati). E ancora, la Biennale di Venezia: 2019: Christoph Büchel espone all'Arsenale il peschereccio che naufragò il 18 aprile 2015 (Barca Nostra); 2018: Giuseppe Stellato, in Oblò e in Mind the Gap, affronta i temi del viaggio, della migrazione, dei ricordi e della morte "facendo parlare" una lavatrice e un distributore automatico di snack; 2015: la barca di Vik Muniz, con impressa la prima pagina de La Nuova Venezia del 4 ottobre 2013, all'indomani della fine dell'operazione "Mare Nostrum", viene ormeggiata in locations strategiche della città (Lampedusa).

L'arte contemporanea, da due decenni e a qualunque latitudine, s'interroga sull'emergenza sociale della migrazione. Se le opere pubbliche hanno il merito di scuotere l'attenzione di una pletora di persone, le installazioni (La Mer Morte, 2015, di Kader Attia; Barka, 2011, di Sislej Xhafa; Incoming di Richard Mosse, 2017), le mostre (Crossing Borders: Immigration and American Culture, Mo-Ma, 2017-20) e intere manifestazioni (Manifesta 12 a Palermo, 2018, per il melting pot che è inscritto nelle vie, i palazzi del capoluogo) ne approfondiscono la tassonomia, con una competenza politica e sociologica non scontata. Non è da meno la performance che di quelle stratificazioni segniche mostra, a vario titolo, i processi generativi.



Generalizzando, possiamo intercettare un primo filone documentaristico, in cui performer sono i migranti e la denuncia passa attraverso la parola, la testimonianza diretta, come in The Mapping Journey Project (2008-11) di Bouchra Khalili e I Strongly Believe in Our Right To Be Frivolous (2012) di Mounira Al Solh o, in contesti pubblici, nelle installazioni di Krzysztof Wodiczko, in cui i volti e le storie degli altri irrompono a spezzare l'indifferenza dei passanti (Alien Staff 1992-93). Ma il documento può inframezzarsi alla memoria personale dell'artista, come in Tree Identification for Beginners (2017), ispirato al viaggio della madre di **Yto Barrada** nel '66 negli Usa, insieme ad altri delegati africani, per smontare la retorica paternalista che è alla base delle relazioni coloniali, o in 4160 (2014) di Malik Nejmi con, protagonisti, i figli.

Speculari sono le performance in cui a valere, più della parola, è la fisicità dei migranti. La prossimità all'happening è evidente, si pensi a certi lavori, tra il sacro e profano, di **Vanessa Beecroft**, dai venti commensali in vecchi abiti da sera di *VB65*, costretti a mangiare carne e pane nero senza piatti né posate (Milano 2009), alle modelle nere di *VB54* (New York 2004), incatenate ai piedi con le manette usate ai tempi dagli uffici di immigrazione. E, ancora, al *Centro di permanenza temporanea* (2007) di **Adrian Paci**, in cui dei migranti salgono sulla scaletta, senza valigie e in attesa di un aereo che non arriva, o all'opera multifor-

me di **Santiago Serra**, che paga minoranze, rifugiati, emarginati che non hanno nulla, tranne il tempo e il corpo – i senegalesi a Livorno, i venditori cinesi ambulanti illegali in Italia, i lavoratori messicani a Los Angeles e quelli iracheni a Londra, gli immigranti maghrebini e sub-sahariani a Barcellona e quelli peruviani in Cile – per svolgere azioni umilianti e prive di senso, magari davanti allo sguardo attonito dei benpensanti.

Capita, poi, che il corpo in scena sia quello dell'artista. Nessuna adesione alla body art, piuttosto alla variegata mitologia dell'on the road: Kimsooja, in Bottari Truck-Migrateurs (2007), seduta su di una pila di bottari, i copriletti matrimoniali coreani, legati in segno benaugurale a fagotto con indumenti dismessi, attraversa in camion le banlieue parigine; Paulo Nazareth, in Notícias de America (2012) documenta il viaggio compiuto in infradito, a piedi e con bus, dalla natia favela di Belo Horizonte a New York.

Del tutto originale è, per chiudere, la ricerca di **Tania Bruguera** che, prossima al situazionismo, coinvolge migranti e cittadini occidentali nel dibattito, costruendo la performance intorno a un'azione, un voto, una lezione scolastica, come in *Referendum* (2019), *School of integration* (2019), *The Francis Effect* (2014) fino al *Partido del Pueblo Migrante*, fondato nel 2012 a Città del Messico con l'obiettivo di rappresentare i diritti dei migranti nel parlamento nazionale. \*\*

# Factory Compagnia Transadriatica, un sogno indistruttibile divenuto realtà

Formatisi all'interno dei Cantieri Koreja, Tonio De Nitto e Fabio Tinella tengono in vita il loro progetto teatrale nella Puglia delle mille difficoltà: Factory è una compagnia, un repertorio, tanti progetti sul territorio, fatica (molta) e qualche soddisfazione, come il recente Eolo Award. di Alessandro Toppi



siamo formati all'interno dei Cantieri Koreja di Lecce; all'interno dei Cantieri abbiamo dato robustezza alla nostra vocazione: le prime prove d'attore, gli esercizi come aiuto-regia, i laboratori con i Maestri, lì di volta in volta ospitati, e il teatro visto e vissuto, respirato, tastato, agito, pensato e ripensato. Ma a un certo punto abbiamo avuto bisogno d'altro: di coltivare il nostro immaginario, di formare la nostra poetica; di tentare davvero e fino in fondo il nostro sogno». Un sogno lo si può smontare pezzo per pezzo, infilarlo in un'auto e portarlo altrove, perché viva fuori dalle quattro mura in cui è nato? Se chiedete a Tonio De Nitto e agli attori che compongono Factory Compagnia Transadriatica vi risponderanno di sì, che un sogno è riducibile, caricabile, trasportabile e rimontabile altrove: perché viva ancora, facendo repliche in giro per l'Italia. D'altronde è così che la loro storia comincia.

# **Shakespeare forever**

Comincia con uno spettacolo – la messinscena del Sogno di una notte di mezz'estate di Shakespeare – che, perché continui a esistere, viene portato fuori dai Cantieri Koreja diventando, nel 2009, il lavoro-debutto di Factory. «Era un gran pentolone di suggestioni e di trovate - mi racconta De Nitto, - vi mettemmo tutto quel che ci piaceva potesse avvenire sul palco e fu», un po' come Platonov per il giovane Čechov, «l'opera con cui pre-realizzammo, per accumulo, il teatro a cui avremmo poi dato forma in futuro». C'era d'altronde in quel Sogno un fondale che cambiava colore seguendo la trama; c'erano ventiquattro file di lampadine a fare da notte stellata e da selva bucolica; c'erano – in ribalta – due schiere di fiori finti. E c'erano gli ingressi "presentativi" degli interpreti, i gesti calcati e le pose innaturali, l'utilizzo del doubling, l'ostentazione dell'attrezzeria materiale. E ancora: la composizione – nel mezzo dell'andamento prosaico - di brevi coreografie individuali o di gruppo; l'incidenza improvvisa della musica pop; la relazione diretta col pubblico, gli squarci di salentinità (a Bottom veniva offerto un piatto di "ciceri e tria") e una sequela di battute con cui ironizzare sul training quando diventa la fissazione astrusa di chi si dedica a una "ricerca" divenuta ormai incomprensibile. Soprattutto c'era, in quel Sogno, un'idea distinguibile e dunque già identitaria di teatro, idea che in sé fondeva i rimandi a certe immagini fanciullesche (i carillon, le giostre e il circo), l'amore per la complessità simbolica della favola, la preferenza per le vicende d'ampio respiro, il piacere per il gioco (meta)teatrale e il bisogno di un incontro alto-popolare con il pubblico, al quale dire - attraverso un'opera e questo stare qui assieme stasera – «qualcosa di noi». «Mai – assicura d'altronde De Nitto – abbiamo scelto un titolo, che fosse un classico celebre o la fiaba famosa, per comodità produttiva o distributiva: ogni spettacolo, al contrario, ci è

servito per dire la condizione in cui eravamo, ciò che ci premeva nel petto, quel che ci importava in quell'istante».

Penso dunque, ripercorrendo la teatrografia di Factory, al Romeo e Giulietta (2012) che - collocato tra le luminarie di una festa di paese e avvenendo tra spade di legno e il rimbombo dei fuochi d'artificio - racconta, con i due amanti, la tragicità delle relazioni trans-generazionali («il contrasto con le aspettative dei genitori, che andranno comunque deluse») e, nel contempo, mostra il bisogno insopprimibile d'indipendenza, d'illusione e d'amore che esercita chi davvero vuole esistere al mondo. Penso a La bisbetica domata (2015) che Factory tramuta in una rappresentazione a metà strada tra Charles Dickens e Tim Burton (il trucco mascherale, le casette di legno semovibili, la fitta trama di ghigni, grugniti, versacci, voci in falsetto o imperiose) con cui ostenta in che modo l'unicità di un essere umano viene colpita e "addomesticata": a forza di calci e di pugni, di scudisciate e di offese. Penso al penultimo istante de Il misantropo (2018): cede il lampadario, la cornice posta sul fondo perde i decori, si piega il piede sinistro del divano, dal tetto cade la polvere così denunciando che la sceno-ipocrisia della stabilità teatrale italiana – questo assetto fatto di scambi, di sprechi e di un'avida gestione elitaria di soldi e di privilegi produttivi – sta crollando su se stessa, scacciando dall'assito la voglia d'onestà e di poesia incarnata dal personaggio di Molière: «Lavorammo a Il misantropo dopo la valutazione del Mibact che bocciò nove anni d'impegno e fatica, di progetti e tournée, usando la freddezza dei numeri: quanto dolore provammo, quanto senso d'ingiustizia ci agguantò e d'altronde – mi ricorda De Nitto parlandone - Molière non compose Il misantropo dopo la censura del Tartufo e dunque nella piena impossibilità di fare il teatro che desiderava e che riteneva più urgente?».

# I festival e l'azione sul territorio

Penso a questi spettacoli tanto quanto penso all'infilata di opere tout public, e cioè riservate non «ai bambini e ai ragazzi» bensì «a un pubblico formato anche da bambini e ragazzi»: Cenerentola (2012) e Diario di un brutto anatroccolo (2016) e i recenti Corri, Dafne! (2019; regia di Alberto Cacopardi, con Ilaria Carlucci) e Mattia e il nonno (2019; dal romanzo di Roberto Piumini, regia di Tonio De Nitto, con Ippolito Chiarello) – è

con quest'ultimo che Factory ha vinto di recente il Premio Eolo. Ebbene. Raccontandoci il senso di inadequatezza che proviamo al cospetto degli altri; mostrandoci la battaglia che conduciamo per accettare noi stessi e per affermare il nostro diritto a esistere; ricordandoci che la morte fa parte della vita e che un dolore straziante – com'è la perdita di un nonno, per esempio – genera almeno il balsamo del ricordo e testimonia l'inestinquibilità di un affetto, queste opere, nel loro insieme, non compongono forse un grande racconto sentimentale, una grande biografia umana? «Sono infatti la nostra autobiografia» mi dice Tonio De Nitto e a colpirmi è il termine «nostra».

«Nostra» dice De Nitto perché Factory è un insieme composto dagli attori che dal 2009 fanno parte della compagnia (Angela De Gaetano e Luca Pastore), dagli interpreti che, a seconda della messinscena e integrando i loro percorsi autoriali, ne sono diventati tasselli imprescindibili (tornano più volte Sara Bevilacqua, Ippolito Chiarello, Dario Cadei, Ilaria Carlucci, Francesca De Pasquale, Franco Ferrante, Filippo Paolasini) a cui vanno aggiunti i nomi di Francesca D'Ippolito (direttrice organizzativa), Giovanna Sasso (segreteria organizzativa), Paola Leone (teatro sociale), Michela Marrazzi (organizzatrice e attrice), Davide Arsenio (responsabile tecnico) e Paolo Coletta, «che ogni volta compone le sue musiche su di noi». «E poi c'è Fabio Tinella: il cofondatore di Factory, la persona con cui fin dall'inizio penso, immagino e discuto in vista di ogni idea, di ogni azione, di ogni utopia» afferma De Nitto.

E dunque, come può terminare adesso questo ritratto? Termina citando Kids, il festival delle arti per le nuove generazioni che da sei anni s'incastona nel pieno dell'inverno leccese; citando I Teatri della Cupa, rassegna che, da un quinquennio, accade nelle piazze e nelle sale di Novoli, Trepuzzi e Campi Salentina tra fine luglio e inizio agosto e citando la direzione del Teatro Comunale di Novoli: progetti, questi, condivisi con Principio Attivo Teatro; termina questo ritratto citando il Trac, il Centro di Residenza Artistica Contemporanea nato nel 2018 e cogestito con Principio Attivo e con il Crest di Taranto, la compagnia la Luna nel Letto di Ruvo, la Bottega degli Apocrifi di Manfredonia. Termina dicendomi dunque di questa generazione di teatranti pugliesi, donne e uomini che nonostante le distorsioni di sistema, i ritardi dei pagamenti istituzionali, la propensione ai bandi e agli eventi manifestata della politica – da più di un decennio ara il territorio a forza di ostinazione e di rabbia, dimostrando che i desideri hanno un carattere indistruttibile. \*

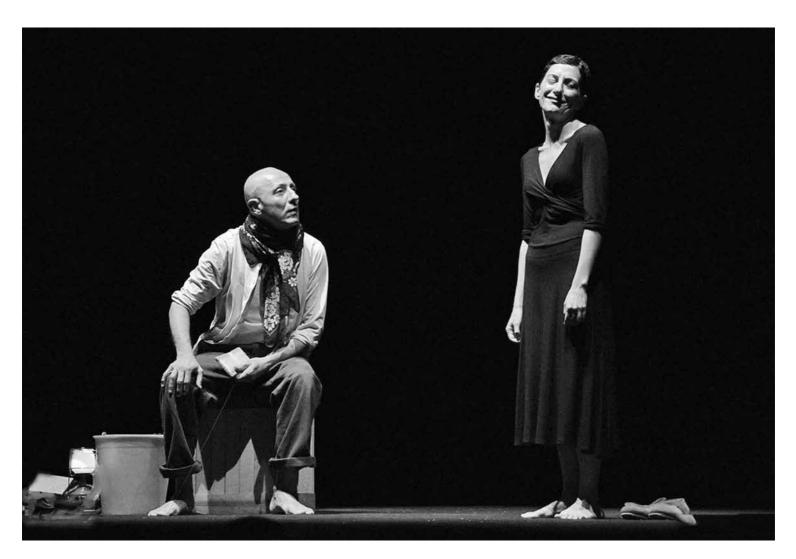
In apertura, *Romeo e Giulietta*, di Shakespeare; in questa pagina, *Il misantropo*, di Molière.



# Tino Caspanello, confini e sconfinamenti: la scrittura tra la metafisica e il mare

È una drammaturgia figlia della sua origine isolana, quella dell'autore messinese, dove l'essere periferico è radicamento territoriale, la marginalità assurge a dimensione esistenziale, dove ogni limite diventa nuova possibilità di superamento.

di Filippa Ilardo



i può dare forma finita all'infinito del mare? È quello che cerca di fare la drammaturgia di Tino Caspanello, e non perché *Mari* sia la sua opera più conosciuta, almeno non solo. Perché il mare è la metafora che lui stesso usa di più per definire il suo lavoro. Nei dialoghi, prima di tutto, vero tratto identificativo della sua particolare fibra linguistica, che l'autore definisce come "andirivieni della risacca". Il ritmo poi, come rete nel mare del significato, il linguaggio, la parola, il dialetto, come confine tra gli esseri, tangente di separazione ma anche di contatto.

Per parlare di Tino Caspanello non si può

non partire dallo Stretto, dove, nel piccolo borgo di Pagliara, l'autore vive e ricerca, insieme alla compagna nella vita e nella scena, Cinzia Muscolino, e alla Compagnia Pubblico Incanto.

Come se fosse normale che uno degli autori più rappresentativi della drammaturgia nazionale - si badi non solo isolana, data anche la fortuna dall'estero del nostro autore – debba vivere sganciato dai grandi giri dei teatri nazionali. E quello che può essere un merito che lo rende figura di rigore etico appartato da rapporti con il potere, è, altresì, un'ingiustizia che bisogna rimarcare, ogni tanto, e ricordarci come certi sistemi non si-

ano sempre in grado di saper cogliere certe eccellenze e le condanna a vivere nei circuiti minori.

# Drammaturgia dello Stretto

Se dobbiamo però cogliere in pieno la figura di Caspanello occorre essere disponibili a ribaltare le categorie di centro/periferia, inferiore/superiore, grande/piccolo, ricco/povero, laddove l'essere periferico è radicamento territoriale, la marginalità una dimensione esistenziale, anzi una ricerca linguistica, ogni limite diventa allora possibilità, ogni confine ha in sé uno sconfinamento.

Ci basta però Wikipedia a ricordarci il favo-

re internazionale di cui gode il drammaturgo messinese che ci propone solo in inglese la sua biografia, o la recente tournèe a Hong Kong, le numerose traduzioni in francese, prima di tutto, e perfino in polacco, le pubblicazioni per Editoria e Spettacolo della quasi totalità dei suoi testi.

È innegabile che a Messina sia sorta una particolare drammaturgia, si pensi a Spiro Scimone e al duo Carullo-Minasi, una drammaturgia i cui tratti risaltano più netti se paragonati a quelli della coeva drammaturgia palermitana. È evidente come le forme estreme e viscerali, il linguaggio esibito, radicalizzato in suoni e tinte fortemente chiaroscurate della linea palermitana, si stempera nel sussurro, nella dissolvenza, nel silenzio di una condizione di liminarità che lascia affiorare l'enigma posto dall'assurdo, che è la cifra della variante messinese della più ampia drammaturgia del Sud.

Una condizione di forte apparentamento che contorna i caratteri genealogici di questa particolare sostanza teatrale che, in varie declinazioni, ma con forti analogie, ha nella città dello Stretto il suo punto di origine, si può cercare nella derivazione beckettiana di temi e motivi. Che i siciliani siano beckettiani è stato detto, scritto e riscritto. Chiediamo quindi al nostro autore se si rivede in tale affermazione.

«lo non credo che la drammaturgia siciliana nasca da un modello esclusivamente beckettiano, nasce da tanti modelli, vicini e lontani da noi, nel tempo e nello spazio, ma nasce, soprattutto, intorno a una condizione: l'essere isola riassume già in sé tutta la serie di tematiche fondanti di una possibile scrittura scenica. Bisogna anche guardare a Jarry, Ionesco, Adamov, Pinter. È vero che la storia del Novecento, dal secondo dopoquerra, ha fissato alcuni punti attorno ai quali ruota ancora oggi il teatro, cioè il senso di vuoto, la condizione di un'attesa perenne, l'incomunicabilità, la questione dell'impossibilità del linguaggio verbale, la claustrofobia in un mondo che è incapace di relazioni autentiche».

Indagare la teatralità di Caspanello ci porta quindi a cogliere il segno di una scrittura «sul limite» e «del limite», così almeno è stata definita. E questo ci riporta alla metafora marina. «Il testo drammaturgico – cosi ci dice l'autore – è solo la punta di un iceberg di cui vediamo solo la parte emersa. È la parte conclusa, che ha come compito quello di trasferirci sotto, dove il resto, enorme, è a con-

tatto con l'acqua profonda, con i mostri degli abissi, è lì che dobbiamo arrivare se vogliamo avvicinarci al senso più profondo di ogni scrittura, perché è da quel fondo che è risalita alla superficie. Nel caso, per esempio, del mio *Mari*, quello che si vede è finito, parole, relazioni, suoni, ma tutti gli elementi concorrono per trasportare il pubblico dentro un non-finito perenne, dove la paura dell'acqua e l'attrazione verso di essa sono paura e attrazione per la morte, dove il silenzio tra due esseri umani è allo stesso tempo impossibilità della parola e perdita di senso quando pensiamo che esclusivamente la parola possa offrircene uno».

#### Tra parola e silenzio

Il linguaggio di Caspanello è **attraversato dal silenzio**. Un silenzio che è latenza di visibile e invisibile, che continua sotto le parole ed è pronto a inghiottirle, ne contrappunta il ritmo interno, come un alone che circonda ogni emissione vocale, che rende il dicibile indicibile.

Non importa cosa si dice e non si dice, importa il movimento, che nel suo inesauribile e incessante fluire, sembra fondersi di nuovo con il silenzio. Come un'onda, si raccoglie e si riprende per proiettarsi al di là di se stessa, la costruzione dialogica è sticomitia martellante, ha l'eco del ritmo dattilico forse, che ogni tanto lascia affiorare i fondali abissali, l'immensità oscura che le parole non possono perimetrare. Una prosodia fa risuonare le parole, un battito fatto di cadenze, come una pallina che rimbalza, acquista e rilascia senso, di battuta in battuta. Un paradigma costruttivo basato su un diaframma speculare, che risolve ogni battuta nell'altra, attraverso un movimento simmetrico, fatto di microvariazioni. Le battute sembrano fiocine che divagano dal bersaglio, ma questa diversione va laminandosi di significati che tendono sempre verso un significato ultimo, indagando il paradosso dell'esistenza, attraverso il paradosso del linguaggio.

«Ogni testo è una partitura, note che saranno affidate agli attori, dunque, proprio come la musica, possiede tutte le capacità di incidere, al di là del suono meccanico, nelle regioni profonde, grazie sempre a tutto il senso che ogni parola trasferisce sulla scena e dalla scena al pubblico. E proprio come la musica, la drammaturgia incede secondo un tempo, un ritmo che, insieme agli altri elementi, costituisce la struttura del lavoro».

Se il linguaggio è anzitutto phoné, il dialetto di Caspanello (in Mari, 'Ntallaria, Malastrada), e poi anche la forma italiana (Quadri di una rivoluzione, Niño, Sottotraccia) è una lingua che nasce dal respiro degli attori. Un parola abitata dal corpo e che abita nel corpo, che rimane onda sonora anche quando traghetta nella forma scritta.

Derrida parla di «violenza originaria della scrittura» e pungoliamo l'autore a chiarirci il rapporto tra oralità e scrittura, tra istinto verbale e sua sublimazione, tra improvvisazione e organizzazione formale.

«Il linguaggio teatrale è un atto di violenza perché cerca nella meditazione della parola, del gesto, un'autenticità aurorale che però nemmeno il linguaggio orale possiede. La sfida, tra la parola detta e quella scritta sta proprio nell'intercettare un corto circuito che ha separato il dire dal suo reale significato, da ciò che realmente vorremmo dire. Il rapporto tra i due momenti sta proprio nella capacità di innestare il senso profondo di una scrittura meditata nella superficie della voce».

Lo **stile** estremamente lavorato di Caspanello è paragonabile al vetro per la capacità di essere allo stesso tempo invisibile e impenetrabile, capace di reinstallare il teatro sulla soglia mobile che è insieme volatilità del tempo e immanenza del testo.

Abbiamo davanti un teatro che sottrae e non aggiunge, chiediamo così all'autore quale possa essere invece il suo coefficiente poetico.

«Tutto quello che sottraiamo rimane tra le pieghe del sottinteso, dell'allusione, della metafora e dei silenzi; affidiamo al pubblico l'esercizio di entrare in quelle regioni, per colmare, scoprire, orientarsi, noi offriamo delle porte, degli accessi. Se penso a una poetica, a un insieme di contenuti che alimentano la mia scrittura, ci sarebbe da fare un elenco abbastanza complesso tra la percezione delle cose materiali e immateriali e la loro trasfigurazione in parola o segno scenico, allora, per semplificare, riassumo tutto in una sola parola: metafisica. Perché è la poetica di ogni essere umano».

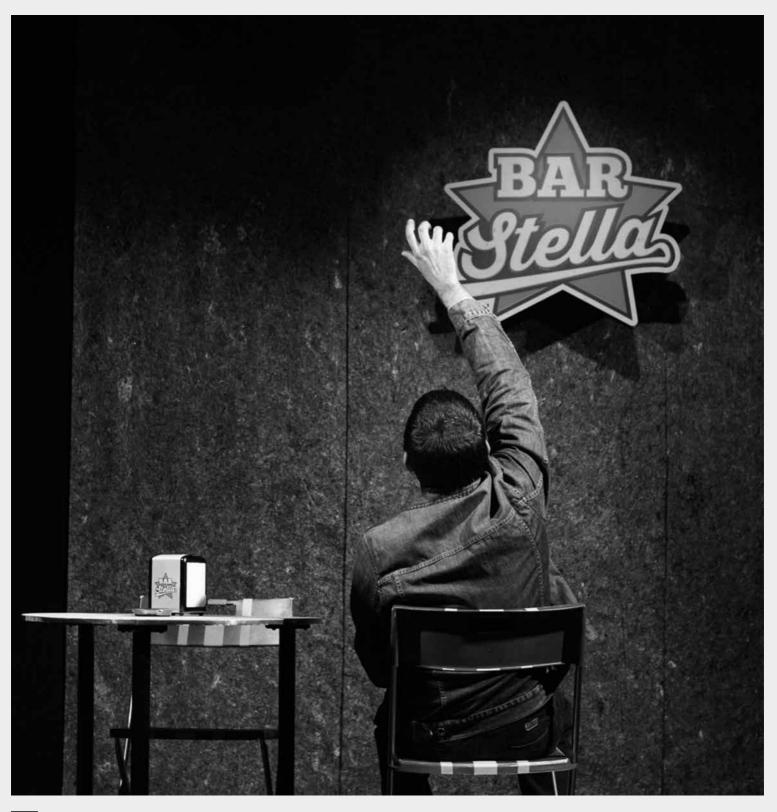
Un gioco di affioramenti e inabissamenti è quello che compie il teatro di Caspanello, ci lascia affondare nell'allusivo, sprofondare nell'oltre cui le parole tendono, ma possono solo lambire. ★

In apertura, Tino Caspanello e Cinzia Muscolino in *Mari* (foto: Serena Capparelli)

# testi

# BAR STELLA

di Tino Caspanello



#### Personaggi:

'NTONI, quarantacinque anni

GIUPÈ, poco più grande del fratello 'Ntoni

STELLA, giovane donna, proprietaria del Bar Stella

Spazio davanti al Bar Stella, l'insegna illuminata, due tavolini, alcune sedie. Periferia di una città. Sera tardi.

'Ntoni è avanti in un angolo, illuminato dalla luce di un lampione. Stella sta scrivendo qualcosa sul taccuino delle ordinazioni, poi mette il taccuino nella tasca del grembiule e comincia a pulire lentamente il piano di uno dei due tavolini, ma si attarda per capire quello che accade.

'NTONI - (Tra sé, a voce molto bassa, ripete parole non udibili - «Giupè... Giupè! Ma che fine hai fatto? A casa non c'eri, Giupè, non ti ho trovato. E ora non mi trovi tu» - a parte alcune sillabe pronunciate con un volume più alto) Ste... ste...

STELLA - (Fa qualche passo per avvicinarsi a 'Ntoni) Scusi... Va tutto bene?

'NTONI - Tutto bene, certo! Perché?

STELLA - No... pensavo che...

'NTONI - Che cosa?

STELLA - Niente, niente, mi scusi ancora.

'NTONI - Io sto aspettando Giupè.

STELLA - Ah, ecco!

'NTONI - L'hai visto?

STELLA - (Fa qualche passo verso 'Ntoni, ma senza avvicinarsi troppo) Ehm... no. Chi è Giupè?

'NTONI - È mio fratello. Non l'hai visto?

STELLA - No, non lo conosco.

'NTONI - Non lo conosci?

STELLA - No.

'NTONI - Dobbiamo incontrarci qui.

STELLA - Da me?

'NTONI - No, non da te, ma qui. Cioè, lui non lo sa che ci dobbiamo incontrare, ma io sì.

STELLA - Ah, capisco.

'NTONI - E non è arrivato?

STELLA - Non lo so... non c'è nessuno, a parte noi.

'NTONI - (Tra sé: "Forse si è nascosto. Giupè vuole giocare sempre. Lui è bravo! Cioè, io sono più bravo di lui, ma certe volte lui è più bravo di me; però, questa volta, forse io sono stato più bravo di lui, anche se non mi sono nascosto, no!". Poi a voce poco più alta) Ste... ste... ste... (A Stella) Se arriva, mi chiami?

STELLA - Certo!

'NTONI - Io resto qui. Posso stare qui?

STELLA - Sì!

'NTONI - Fino a quando non viene mio fratello, ah.

STELLA - Può starci quanto vuole. Io... torno al lavoro. Se vuole qualcosa...

'NTONI - Che cosa?

STELLA - Non so... qualcosa dal bar.

'NTONI - Dal bar?

STELLA - Sì. Se vuole qualcosa, gliela porto.

'NTONI - No, no, non voglio niente.

STELLA - Allora... se ha bisogno, chiami.

'NTONI - Chi chiamo?

STELLA - Me, se ha bisogno, mi chiami.

'NTONI - Ah, va bene, va bene. Ora te ne puoi andare per favore?

La Locandina

BAR STELLA, scritto e diretto da Tino Caspanello. Scene e costumi di Cinzia Muscolino. Con Francesco Biolchini, Tino Calabrò, Cinzia Muscolino. Prod. Teatro Pubblico Incanto, PAGLIARA (Me).

Lo spettacolo ha debuttato al Teatro dei Tre Mestieri di Messina il 7 febbraio 2020. La recensione dello spettacolo è su *Hystrio* n. 2.2020, pag. 81.

STELLA - (*Annuisce*) Sì, certo, mi scusi. Vado. Non la disturbo più. (*Si allontana e sparisce nel bar*)

'NTONI - (Tra sé: «Ti sei perso, Giupè, vero? Ma proprio oggi dovevi perderti? Guarda che non lo so quanto posso aspettare. Giupeeè! Dove sei? Giupè! Stai arrivando?». Si guarda intorno, poi raggiunge la porta del bar) Signorina! Signorina! Mi senti?

STELLA - (Esce e rimane sulla soglia) Sì, eccomi.

'NTONI - Io aspetto Giupè, mio fratello.

STELLA - Sì, lo so.

'NTONI - Ah! E non è arrivato?

STELLA - No, credo di no.

'NTONI - Non è già passato, vero?

STELLA - Non saprei...

'NTONI - Ah, allora sto qui ancora un po'.

STELLA - Se vuole, può sedersi.

'NTONI - Dove?

STELLA - (Indicando i tavolini) A un tavolino.

'NTONI - (Si avvicina a un tavolino. A Stella) Mi siedo qui?

STELLA - Dove vuole.

'NTONI - (Fa per sedersi, poi cambia idea) No, qui no. Mi siedo a quest'altro. (Si avvicina all'altro tavolino, si siede, sembra che non lo faccia spesso, sorride a Stella)

'NTONI - E ora che cosa faccio?

STELLA - Beh, intanto si è seduto, è più comodo, anziché rimanere in piedi.

'NTONI - Più comodo, sì. (Guarda Stella, poi l'altro tavolino) Mi posso mettere là?

STELLA - Prego!

'NTONI - (Si alza, va a sedersi all'altro tavolino, si guarda intorno) Signorina!

STELLA - Mi dica.

'NTONI - Non mi piace qui. Posso tornare là?

STELLA - Può sedersi dove vuole, gliel'ho già detto.

'NTONI - (Si alza e torna a sedersi al primo tavolino; si guarda intorno) Sì, qui. (Si volta verso Stella, le sorride, poi fissa lo sguardo davanti a sé)

Una pausa.

'NTONI - (Voltandosi verso Stella) Tu lo sai che giorno è oggi?

STELLA - Sì. (Rimette il taccuino nella tasca del grembiule)

'NTONI - Giupè non se lo ricorda mai.

STELLA - Perché, che giorno è?

'Ntoni si guarda intorno, poi fa cenno a Stella di avvicinarsi e di abbassarsi, le parla all'orecchio.

STELLA - (Lo raggiunge e si abbassa). Ah, ho capito! (Si rialza, sorride)

'NTONI - Mai se lo ricorda!

GIUPÈ - (Sorridendo) Tante! Anche questa sera! Bravo! GIUPÈ - (Entra dal fondo e si ferma) 'Ntoni! 'NTONI - (Chiude il pugno e lo rimette in tasca, poi guardando 'NTONI - (Si alza e raggiunge Giupè) Giupè! Sei arrivato finalmente! È due ore che ti aspetto. Giupè) Ste... GIUPÈ - Non ricominciare. Andiamo adesso. 'NTONI - No. Stella si allontana dal tavolino e va sulla soglia del bar. GIUPÈ - 'Ntoni, per favore. 'NTONI - Perché non ti siedi? GIUPÈ - 'Ntoni, che cosa hai combinato? 'NTONI - Niente! Che cosa ho combinato? GIUPÈ - È tardi! GIUPÈ - Che cosa ci fai qua? 'NTONI - Qui, vicino a me. No, no, aspetta. Meglio davanti. GIUPÈ - Qua devono chiudere. 'NTONI - Ti stavo aspettando. 'NTONI - No, non chiudono. Ci siamo noi. GIUPÈ - Qua? 'NTONI - Certo! GIUPÈ - Domani devo alzarmi presto, lo sai. 'NTONI - Certo che lo so! GIUPÈ - E come ci sei arrivato? GIUPÈ - E che cosa vogliamo fare? 'NTONI - Mi hai cercato, vero? 'NTONI - Sei stanco? GIUPÈ - Ti ho cercato dappertutto! 'NTONI - Ma io non mi ero nascosto! GIUPÈ - Sì. Ho lavorato tutto il giorno. 'NTONI - E allora ti riposi un po' e poi ce ne andiamo. Dai, siediti. GIUPÈ - Mi spieghi perché sei qua? GIUPÈ - (Sospirando) Va bene, 'Ntoni, va bene. (A Stella) Scusi, mi 'NTONI - Non c'ero mai stato. È bello, ah? GIUPÈ - Sì, sì. E adesso andiamo, dai. siedo un momento. STELLA - (Annuisce sorridendo) Prego. 'NTONI - No! 'NTONI - (Indicando Stella) La conosci? GIUPÈ - (Cerca di prenderlo per un braccio, ma 'Ntoni si allontana) GIUPÈ - No. È la prima volta che vengo qua. 'Ntoni! 'NTONI - No! STELLA - (A Giupè) Cosa le porto? GIUPÈ - Vieni qui. GIUPÈ - Niente, grazie, stiamo per andare via. Possiamo restare? Solo qualche minuto. 'NTONI - Ste... STELLA - Sì, sì, certo! (Sorride, poi rientra nel bar, ma si ferma dietro GIUPÈ - No, 'Ntoni! 'NTONI - Ste... la tenda a osservare) GIUPÈ - Non cominciare! 'NTONI - (Sottovoce a Giupè) È carina, vero? 'NTONI - Ste... GIUPÈ - Non lo so, non la conosco! GIUPÈ - Ti prego! 'NTONI - Ste... Una breve pausa. GIUPÈ - E va bene! 'NTONI - Come hai fatto a trovarmi? 'NTONI - Ste... GIUPÈ - Lla GIUPÈ - Ti ho cercato. 'NTONI - Sei bravo, eh! 'NTONI - Ste... GIUPÈ - Lla. GIUPÈ - Mi hai fatto preoccupare. 'NTONI - Io sono venuto a casa, ma non c'eri, non ti ho trovato. 'NTONI - Ste... GIUPÈ - A casa? GIUPÈ - Lla. 'NTONI - Ste... Ste... (L'indice destro rivolto verso l'alto. Si volta 'NTONI - Sì, per questo sono... GIUPÈ - Non dovevi farlo. verso Giupè) 'NTONI - Volevo vederti. Pensavo che stasera forse avevi da fare e GIUPÈ - Basta adesso. 'NTONI - (Comincia a spostarsi nello spazio sempre più velocemente, che non saresti venuto. lancia le braccia in alto come se volesse afferrare qualcosa e metter-GIUPÈ - Ero al lavoro, lo sapevi. 'NTONI - Non me lo ricordavo. Scusa. la in tasca) Ste... ste... ste... ste... ste... ste... GIUPÈ - 'Ntoni, non devi scappare. GIUPÈ - Non puoi prenderle tutte, lo sai. 'NTONI - (Rallentando i suoi movimenti) Ste... ste... (Va a se-'NTONI - Non sono scappato. dersi al tavolino più distante dalla porta del bar; a voce sempre più GIUPÈ - Adesso non ti faranno uscire, lo sai! 'NTONI - (Quasi tra sé) Non sono scappato. bassa fino al silenzio) Ste... ste... ste... ste... ste... GIUPÈ - (Anche lui a bassa voce fino al silenzio) Lla... lla... lla... GIUPÈ - Mi hai fatto girare tutta la città. 'NTONI - Ma come hai fatto a trovarmi? GIUPÈ - Sono bravo, lo hai detto tu. 'NTONI - Più bravo di me? Una pausa. Stella guarda i due fratelli, poi abbassa lo sguardo. Giupè GIUPÈ - No, non più bravo di te. Tu sei il più bravo. raggiunge 'Ntoni, rimane in piedi accanto a lui. 'NTONI - Sai come sono arrivato qua? GIUPÈ - Ne hai prese molte anche questa sera, vero? GIUPÈ - No. 'NTONI - Sì! 'NTONI - Indovina. GIUPÈ - Quante? Fammi vedere. GIUPÈ - 'Ntoni non ho voglia di giocare! 'NTONI - E indovina, dai! Come ci sono arrivato? 'Ntoni mette la mano destra in tasca, tira fuori il pugno chiuso, lo av-GIUPÈ - A piedi? vicina al volto di Giupè e lo apre lentamente. 'NTONI - Ma che dici! A piedi? Tutta quella strada!

GIUPÈ - E allora non lo so come ci sei arrivato.

'NTONI - Con l'autobus!

GIUPÈ - Con l'autobus?

'NTONI - Sì!

GIUPÈ - Ma quale autobus?

'NTONI - L'autobus, l'autobus!

GIUPÈ - L'autobus! E i soldi per il biglietto?

'NTONI - Guarda. (Mette la mano in tasca e prende delle monete)

GIUPÈ - Dove li hai presi?

'NTONI - Me li hanno regalati.

GIUPÈ - Ma che cosa stai dicendo? Chi te li ha regalati?

'NTONI - Non lo so, non li conosco, non conosco nessuno io. Mi ero fermato e... sai quando mi fermo e mi viene quella cosa...

GIUPÈ - Sì, sì. E poi?

'NTONI - E poi non riuscivo a trattenermi. Stava facendo buio, non sapevo dov'ero, e quando ho visto la prima Stella, sai come mi succede, il braccio mi è partito e pure la voce. Ste... ste... e poi davanti a me c'era un sacco di gente che rideva e buttava soldi per terra. Che cosa dovevo fare? I soldi stavano lì, io pure, e alla fine li ho presi e me li sono messi nella tasca. Ah, e poi ho preso l'autobus. Anzi, no. Prima ho comprato il biglietto. Io lo so come funziona. Compri il biglietto e poi lo metti nella macchinetta. È bello l'autobus! Non lo prendevo da tanto tempo. Tu lo prendi l'autobus?

GIUPÈ - Ogni mattina, lo sai, per andare al lavoro, e poi per tornare a casa.

'NTONI - È bello, vero?

GIUPÈ - Sì, sì, è bello.

'NTONI - Si sta tutti vicini, attaccati uno all'altro. Mi piace.

GIUPÈ - Domani ti faccio fare un giro. (Si alza per andare via)

'NTONI - (Si alza anche lui, ma non per andare via) Sai... una mi ha abbracciato.

GIUPÈ - Dove?

'NTONI - Sull'autobus!

GIUPÈ - Ah! Ti ha abbracciato?

'NTONI - Sì! Io ero vicino a lei, poi l'autobus ha frenato, lei ha aperto le braccia e mi ha abbracciato.

GIUPÈ - Per non cadere. L'avrà fatto per non cadere.

'NTONI - Non lo so perché l'ha fatto, forse pensava che potevo cadere io, però mi ha abbracciato. Così. (Si lancia su Giupè e lo abbraccia, un abbraccio che Giupè non corrisponde)

GIUPÈ - (Liberandosi dall'abbraccio) Dai, andiamo adesso.

'NTONI - No. (Dopo una brevissima pausa) Prendiamo una torta.

GIUPÈ - Una torta?

'NTONI - Sì.

GIUPÈ - Ma dove la troviamo una torta a quest'ora?

'NTONI - (Indica il bar) Domandagliela a lei.

GIUPÈ - Non fanno le torte, qui.

'NTONI - E tu che cosa ne sai?

GIUPÈ - È soltanto un piccolo bar, non le fanno.

'NTONI - Ma che cosa ne sai? Gliel'hai domandato?

GIUPÈ - No, ma qui le torte non le fanno.

'NTONI - Tu vai a domandarglielo.

GIUPÈ - Per favore, 'Ntoni!

'NTONI - Ste... ste... ste...

GIUPÈ - Va bene, va bene! Non ricominciare però!

'Ntoni viene avanti. Giupè entra nel bar. Nel frattempo, Stella è sparita all'interno. Dopo qualche istante, Giupè esce seguito da Stella.

GIUPÈ - 'Ntoni...

'NTONI - (*Senza guardare Giupè*) A che gusto è la torta? No, non me lo dire, fammi indovinare.

GIUPÈ - 'Ntoni... qui le torte...

'NTONI - Le fanno su ordinazione? E noi aspettiamo. Il tempo ce l'abbiamo.

STELLA - Toni...

'NTONI - (Si volta, guarda Stella; poi a Giupè) Giupè, non ce l'hanno le torte, vero? Giupè! (Sta per avere una crisi)

STELLA - No, no, aspetti, aspetti.

'NTONI - Tu le sai fare le torte? Eh, le sai fare? Lo sai come si fa una torta?

STELLA - Toni...

'NTONI - Chi è Toni?

STELLA - È il suo nome. L'ho sentito prima...

'NTONI - Non mi chiamo Toni. Mi chiamo 'Ntoni, 'Ntoni. E lui si chiama Giupè.

GIUPÈ - (*A 'Ntoni, un po' infastidito, perché non vorrebbe essere chiamato in quel modo*) Giuseppe. Il mio nome è Giuseppe.

'NTONI - Per me sempre Giupè sei.

GIUPÈ - Va bene. Giupè.

'NTONI - (A Stella) Giupè. Hai capito? È mio fratello.

STELLA - Scusi.

'NTONI - Prego. La torta?

STELLA - Ehm... quante stelle ha in tasca, 'Ntoni?

'NTONI - Che cosa?

STELLA - Le stelle. Ne ha raccolte molte stasera, eh!

'NTONI - Ma tu che cosa ne sai delle stelle? Non ho niente in tasca! Io non ho niente in tasca!

GIUPÈ - (Si avvicina a 'Ntoni, vedendolo alterarsi) 'Ntoni, dai, lascia stare. (A Stella) Ci scusi...

'NTONI - Ma che le chiedi pure scusa? E che cosa le hai fatto? Che cosa le abbiamo fatto? Lei dovrebbe chiedere scusa a noi, che non c'hanno nemmeno una torta! (*A Stella*) Io non ho niente nella tasca, hai capito? Niente. (*Poi, all'improvviso, a Giupè*) Gliel'hai detto, tu, vero?

GIUPÈ - No, non le ho detto niente.

'NTONI - Gliel'hai detto tu! Perché non stai mai zitto? Non dovevi dirle niente! È una cosa tra me e te! La gente non deve sapere niente di quello che facciamo!

STELLA - No, non mi ha detto niente.

'NTONI - Non ci credo. Lo conosco bene io! Una vita che lo conosco mio fratello!

STELLA - Mi ha chiesto soltanto la torta.

'NTONI - Non è vero. Non ti ha chiesto niente, perché doveva raccontarti tutto.

STELLA - No, glielo giuro.

GIUPÈ - Dai, 'Ntoni, lasciala andare.

STELLA - Non so niente, mi creda.

GIUPÈ - Non le ho detto niente. Non ne avrei avuto il tempo!

'NTONI - Uhm... Non lo so... (Va a sedersi a un tavolino)

GIUPÈ - Ma che cosa fai? (Raggiunge 'Ntoni e rimane in piedi accanto al tavolino)

'NTONI - Aspetto la torta. E mentre aspetto, mi siedo. Che cosa devo fare?

GIUPÈ - Dobbiamo andare, dai.

'NTONI - Dove?

GIUPÈ - Lo sai.

'NTONI - Io là non ci torno.

GIUPÈ - 'Ntoni, per favore!

'NTONI - Non ci torno là, non ci voglio tornare. Parla con lei, dai, dille tutto

GIUPÈ - Ma se parlo, lei non potrà andare a fare la torta.

'NTONI - Sì, la torta, la torta! Guarda che non sono cretino! L'ho capito che questa qui le torte non le sa fare.

STELLA - No, no, le so fare le torte. Il fatto è che qui...

'NTONI - Qui non le sai fare. E l'abbiamo capito.

STELLA - Se vuole, domani gliene faccio una e gliela porto. (Si avvicina al tavolino e rimane in piedi)

'NTONI - Dove me la porti?

GIUPÈ - Da me, 'Ntoni, la porta a casa da me, le do l'indirizzo e ce la porta.

'NTONI - E ce la mangiamo tutti insieme?

GIUPÈ - Certo, tutti insieme.

'NTONI - (*A Stella*) Lo sai perché dice così? Per farmi stare calmo. Perché quando mi agito, comincio a fare quella cosa e a lui gli dà fastidio.

GIUPÈ - Non mi dà fastidio, lo sai.

'NTONI - Lo dici per farmi stare calmo, perché poi io comincio e se non metto tutte le stelle nella tasca non mi fermo più.

STELLA - Lo facevo anch'io.

'NTONI - Che cosa?

STELLA - Quel gioco.

'NTONI - Quale gioco?

STELLA - Quello delle stelle.

'NTONI - Ma non è un gioco!

STELLA - Lo facevo tutte le sere. D'estate, poi, non la finivo più.

'NTONI - Non è un gioco! È una mania. L'ha detto pure il medico.

GIUPÈ - (A Stella) Ci scusi ancora, le stiamo facendo perdere un sacco di tempo.

STELLA - Ma no, si figuri!

'NTONI - E la bicicletta? Ce l'avevi anche tu la bicicletta?

STELLA - La bicicletta?

'NTONI - Se la vuoi fare bene, questa cosa, devi avere anche la bicicletta.

GIUPÈ - Lui... stava dietro, in piedi, e io portavo la bici. Vero, 'Ntoni? Te lo ricordi?

'NTONI - Sì! E sai quante stelle prendevo da là sopra? Un sacco! Tutte le prendevo! Non ne restava manco una nel cielo. Poi la bicicletta non ha frenato...

STELLA - Mi dispiace.

GIUPÈ - E lui è... caduto.

'NTONI - (Si alza di scatto) Ma perché gliel'hai detto?

GIUPÈ - Guarda che glielo stavi dicendo tu!

'NTONI - No! Io le stavo dicendo della bicicletta, non che sono caduto. Non dovevi dirglielo! (A Stella) Va bene, sì, sono caduto e ho sbattuto la testa. Qui. (Si tocca su un lato della testa) Dammi la mano, se mi dai la mano ti faccio sentire. (Raggiunge Stella, le prende una mano e la porta alla testa)

GIUPÈ - 'Ntoni!

'NTONI - No, così capisce meglio! Lo senti qui?

STELLA - Sì.

'NTONI - È come se ci fosse qualcosa dentro. E quando si muove, io comincio...

STELLA - A giocare.

'NTONI - (*Le lascia la mano*) Ancora? Non è un gioco! È una mania! Perché tu, scusa, non ne hai manie? Tutti ce l'abbiamo le nostre manie. Anche Giupè ha le sue. (*Si siede*) Avanti, Giupè, perché non le dici della tua mania?

GIUPÈ - Ma quale mania, 'Ntoni? Io non ne ho manie!

'NTONI - E certo, tu non te ne accorgi, ma chi ti sente lo capisce subito

GIUPÈ - Ma che dici?

'NTONI - Perché, quella che hai, allora, che cos'è?

GIUPÈ - Che cosa?

'NTONI - Quando cominci a fare "Lla... lla... lla" che cos'è? Come la chiami?

GIUPÈ - Ma quella è la tua mania, non la mia!

'NTONI - (A Stella, come se non avesse ascoltato le parole di Giupè) Non lo vuole ammettere, ma è così. Io comincio a dire "Ste... ste... ste..." e lui attacca "Lla... lla... lla". Che mania brutta! Non mi fa finire mai. Deve vincere sempre lui, ah!

GIUPÈ - 'Ntoni, quella non è una mania. Lo faccio per giocare con te.

'NTONI - (*Come se continuasse un altro discorso*) E niente... poi sono caduto e... (*A Giupè*) gliel'hai detto che sono caduto, vero?

GIUPÈ - Sì.

'NTONI - E ho dormito per un mese.

STELLA - Per un mese?

'NTONI - (A Giupè) Come si dice, Giupè?

GIUPÈ - Coma, 'Ntoni. Sei rimasto in coma.

STELLA - (A Giupè) In coma per un mese?

Giupè annuisce.

'NTONI - Così dicono. Poi, quando mi sono svegliato, non c'era più nessuno. Ho aperto gli occhi, ho chiamato, ho chiamato, ma non mi rispondeva nessuno. Quando mi sono alzato dal letto, mi era sembrato che nella stanza ci fosse qualcun altro, perché mi ero guardato allo specchio e non mi vedevo. Cioè, non mi vedevo più com'ero prima di dormire. Ma lo sai che mi era cresciuta la barba! E quando ho visto quello allo specchio, che poi ero io, e mi sono toccato la faccia, e lì ho capito che ero io, ho cominciato a ridere che non la finivo più. E allora sono uscito dalla stanza, per dirlo a tutti, ma non capivo dov'ero. Mentre dormivo, avevano aggiustato la casa. (A Giupè, che nel frattempo si è seduto) Così mi hai detto, vero? (A Stella) E io non sapevo più dov'era il bagno, la camera della mamma e del papà, la cucina. Poi è arrivata una suora, mi ha fatto tornare nella stanza e mi ha messo a letto, ma io mi sono alzato subito dopo, perché volevo vedere la mia barba. E quando è arrivato lui, io per l'emozione non sono riuscito a parlare, ho cominciato a dire soltanto "Ste... ste... ste" e lui mi rispondeva "Lla... lla". (A Giupè) Lo sai, forse è lì che hai cominciato con la tua mania!

GIUPÈ - 'Ntoni, per favore!

'NTONI - (A Stella) Poi lui è diventato grande e a me è rimasto un mucchio di stelle nelle tasche dei pantaloni e non sapevo più a chi darle. E siamo partiti. (A Giupè) Ti ho sentito, lo sai? Io ero dietro la porta quando dicevi che dovevamo partire. (A Stella) Cioè, ascoltavo dietro la porta, parlavano tutti a voce bassa, forse non volevano che io sentissi, ma io sentivo lo stesso, e quando ho capito che mi stava venendo quella cosa, quella cosa lì, mi sono seduto sulla sedia e ho trattenuto il fiato. Stavo scoppiando, lo sai? Ma se non facevo così, quelli mi avrebbero dato tante medicine e avrei dormito per un altro mese. Poi, chissà quanta barba mi sarebbe cresciuta! E... niente, stasera sono andato via, perché là non ci voglio più stare. (A Giupè) Non mi porterai più là dentro, vero?

Stella verso la fine del racconto si allontana di qualche passo; si asciuga gli occhi col grembiule.

GIUPÈ - No, stai tranquillo, stanotte dormi da me.

'NTONI - Soltanto stanotte? E domani? (Si alza e raggiunge Stella)
Ti prego, diglielo tu! Domani devi portarci la torta e se io non sono a casa... (Si accorge che si sta asciugando le lacrime) Che hai?
Perché piangi? È per la torta? Vabbè, non è così importante! (Sottovoce a Giupè, che si è alzato) Sta piangendo! Ma perché? Che cosa le hai fatto?

GIUPÈ - Io? Niente, non le ho fatto niente.

'NTONI - L'ho fatta piangere io? No, vero?

STELLA - No, non sto piangendo...

'NTONI - (*A Giupè*) Falla smettere, ti prego. Lo sai che non mi piace vedere queste cose. Falla smettere.

STELLA - No, no, mi scusi... scusate... sarà una lentina che mi dà fastidio...

'NTONI - Non stavi piangendo?

STELLA - No, si figuri!

'NTONI - Ah, mi pareva! No, perché non c'era motivo di piangere.

STELLA - No, infatti, non c'era nessun motivo.

GIUPÈ - (*Prende 'Ntoni per un braccio*) Dai, 'Ntoni, adesso però andiamo.

'NTONI - (Si libera dalla presa del fratello. A Stella) Tu non piangi mai?

GIUPÈ - Ma che domande fai?

'NTONI - Perché? Tu non piangi?

GIUPÈ - Sì, sì, anch'io piango, qualche volta.

'NTONI - (*A Stella*) Io non piango mai. E lo sai perché? Perché quando mi viene da piangere sono sempre da solo e non c'è nessuno che mi può consolare, così non piango mai. (*A Giupè*) Tu ce l'hai qualcuno che ti consola quando piangi?

GIUPÈ - No.

'NTONI - Piangi sempre da solo?

GIUPÈ - Sì, 'Ntoni, piango sempre da solo.

'NTONI - E non si fa! Capisci? Non lo devi più fare.

GIUPÈ - Va bene, va bene. Non lo farò più.

'NTONI - (*A Stella*) Vedi? Anche per questo sono uscito stasera. Mio fratello è solo, non c'è nessuno che pensa a lui. E allora io che cosa ci sto a fare? (*A Giupè*) E se io muoio, tu come fai, ah? Chi ci pensa a te? Lo capisci che non puoi stare da solo? Ah, lo capisci?

GIUPÈ - Sì, lo capisco, lo capisco. Hai fatto bene.

'NTONI - (A Stella) Tu sei sposata?

STELLA - Io? No.

'NTONI - Nemmeno tu?

STELLA - No.

'NTONI - E lui ti piace?

GIUPÈ - 'Ntoni!

'NTONI - Perché? Lei è carina, è molto carina. Ha un lavoro, sa fare le torte... Se le piaci...

GIUPÈ - Smettila!

STELLA - (In evidente imbarazzo) Ma... veramente... non lo conosco...

'NTONI - Lui è Giupè! Mio fratello! È un po' timido, non parla molto, ma anche lui, sai, ha un lavoro, un buon lavoro, conosce tante cose... però non sa ballare. (*A Giupè*) Vero, Giupè? Tu non sai ballare?

GIUPÈ - No, non so ballare.

'NTONI - (A Stella) Tu sai ballare?

#### **AUTOPRESENTAZIONE**

# Il gioco, la caduta e le parole che salvano: storia minima di redenzione e felicità

Bar Stella, la periferia di una grande città, solitudini che cercano una luce sotto la quale incontrarsi e poter dipanare la matassa di vite che altrimenti scorrerebbero una accanto all'altra senza mai dialogare, due fratelli che si ritrovano e il cui destino sembra fondersi in un'unica soluzione, e una donna, la proprietaria del bar, che rielabora la routine di giorni sempre uguali, cercando di trattenere accanto a sé il mondo che scorre davanti ai suoi occhi. E ci sono le parole, pesanti a volte, le parole che non vorremmo mai sentirci dire, quelle che fanno male, e quelle che salvano e restituiscono agli uomini la loro dignità e il coraggio di guardare oltre l'apparente insensatezza dell'agire umano.

Bar Stella, oltre a raccontare una storia, minima, impalpabile quasi, agisce dal suo interno per fare emergere una serie di riflessioni che riguardano la diversità, la normalizzazione, il tema del doppio, la difficoltà di relazione in un contesto sociale che non ci dà più il tempo per dedicarci agli affetti a tempo pieno, il gioco come recupero di un'infanzia felice che dovrebbe sempre camminare al fianco della maturità.

Il tema però più rilevante, che ha accompagnato tutta la scrittura e la sua successiva messa in scena, è quello della caduta. Quante volte siamo caduti nella vita? A quanti "io" caduti" abbiamo imputato fallimenti, rinunce, smarrimenti? Quanto siamo rimasti inerti sul fondo che ci ha raccolti? Quanto abbiamo agito per tentare una risalita? Bar Stella è una finestra su un luogo senza spazio né tempo, nel quale il dialogo con l'altro e con sé tenta di sciogliere dei nodi, di mettere insieme frammenti di identità esplose e di ricomporli in un progetto di redenzione e di felicità. **Tino Caspanello** 



STELLA - Io?

'NTONI - Sì, sì, tu! Sai ballare?

STELLA - Ehm... un po', cioè, mi piace.

'NTONI - Dai, fammi vedere.

GIUPÈ - Basta! Non sei gentile!

'NTONI - Ma perché? Se sa ballare...

GIUPÈ - (*Comincia ad alterarsi per l'imbarazzo*) No! La stai disturbando! Lei deve lavorare. Hai capito? Non vuole ballare!

STELLA - (Cercando di intervenire per allentare la tensione) No... no... io potrei...

'NTONI - Dai, balla, per favore.

GIUPÈ - Vuoi lasciarla in pace?

'NTONI - Ha detto che potrebbe.

GIUPÈ - Non ha detto niente! (*A Stella*) Non lo ascolti, per favore. Se comincia a dargli retta, non la finiamo più.

STELLA - No... ma io...

'NTONI - Lasciala ballare, ha detto che lo sa fare!

GIUPÈ - (Afferra ancora 'Ntoni per un braccio e lo tira per trascinarlo via) Smettila! Hai capito? La devi smettere! Andiamo via!

'NTONI - (Liberandosi) No!

GIUPÈ - (Cerca di afferrarlo ancora) Andiamo!

'NTONI - (Riesce a non farsi prendere) Non mi toccare!

GIUPÈ - 'Ntoni!

'NTONI - Ste...

GIUPÈ - No!

'NTONI - Ste...

GIUPÈ - No!

'NTONI - Ste...

GIUPÈ - No!

'NTONI - Ste...

GIUPÈ - (A voce più alta) No!

Una pausa. 'Ntoni guarda Giupè negli occhi, sembra una sfida, poi si volta e va a sedersi al tavolino più in fondo, voltando le spalle al fratello e a Stella.

STELLA - Che succede?

GIUPÈ - Niente, niente.

STELLA - Sta bene?

GIUPÈ - Sì, sì. Adesso se ne starà un po'in disparte e poi gli passa. Ci scusi...

STELLA - Ma di cosa? Guardi che capisco...

GIUPÈ - Grazie. Non è sempre così. Lui... lui è nel suo mondo, ecco, sì, nel suo mondo.

 $Stella\ annuisce\ con\ un\ lieve\ sorriso.$ 

Una pausa.

Giupè fa qualche passo avanti, allontanandosi da Stella.

STELLA - (*Uno sguardo a 'Ntoni, poi allo spazio*) Finisco di pulire. GIUPÈ - Sì, sì. Ci scusi ancora.

Una pausa. Si sente una canzone in lontananza. Stella va verso un tavolino, prende il piccolo straccio dalla tasca del grembiule e comincia a pulire lentamente. Giupè accende una sigaretta. 'Ntoni, di tanto in tanto, leva un braccio verso il cielo, come per prendere le stelle. Stella guarda Giupè, poi guarda 'Ntoni, gli si avvicina, gli sorride, infine raggiunge Giupè.

STELLA - Tutto bene?

GIUPÈ - Sì, tutto bene, grazie. Tra un po' andiamo.

STELLA - Ah, per me potete restare. Chiuderò più tardi.

GIUPÈ - Non c'è nessuno.

STELLA - A quest'ora è sempre così. La mattina c'è un sacco di gente, sa... uffici... impiegati... Nel pomeriggio meno, e la sera... nessuno, o quasi.

GIUPÈ - Stasera ci siamo noi.

STELLA - (Sorride) Sì. (Dopo una breve pausa) Giuseppe, vero?

GIUPÈ - Sì. Giuseppe. Per lui, (*indica 'Ntoni*) Giupè. Mi ha sempre chiamato così. E lei?

STELLA - Possiamo darci del tu.

GIUPÈ - Ah, sì, certo. STELLA - Mi chiamo Stella.

GIUPÈ - Stella? Come il bar?

STELLA - (*Ride*) Veramente è il bar che ha il mio nome. Mio padre l'ha chiamato come me.

GIUPÈ - Ah! (*Sorride. Dopo una breve pausa*) Senti, facciamo che mi porti un bicchiere di vino, va bene?

STELLA - Non devi sentirti obbligato.

GIUPÈ - Ma prima mi sono seduto al tavolino. (*Indicando 'Ntoni*) Anche lui ora...

STELLA - Sì, ma lui è...

GIUPÈ - Nel suo mondo, è vero. 'Ntoni è... così. Adesso bisogna aspettare che ritorni.

STELLA - Capisco... mi dispiace.

GIUPÈ - Sta bene, sta bene. Ha il suo equilibrio.

STELLA - Come tutti. GIUPÈ - E già. Come tutti.

Una breve pausa.

STELLA - Rosso?

GIUPÈ - Rosso, sì, grazie.

STELLA - E per lui? (Indica 'Ntoni)

GIUPÈ - Eh, voleva la torta.

STELLA - Ah, già! Auguri! (Si allontana)

GIUPÈ - Auguri?

STELLA - È il tuo compleanno, no? (Entra nel bar)

GIUPÈ - Il mio... (Ci pensa, poi comincia ad annuire lentamente) compleanno! Sì! (Guarda 'Ntoni)

Una breve pausa. Giupè raggiunge 'Ntoni.

'NTONI - Giupè!

GIUPÈ - 'Ntoni... tu volevi...

'NTONI - Siediti.

GIUPÈ - L'avevo dimenticato. (Si siede)

 $\hbox{`NTONI-Io no.} \ (Si\ alza\ e\ rimane\ in\ piedi\ accanto\ al\ fratello)$ 

GIUPÈ - Scusami.

'NTONI - Non abbiamo nemmeno la torta.

GIUPÈ - Non fa niente, non ci pensare.

'NTONI - Ti dispiace?

GIUPÈ - Ma no! Che dici?

STELLA - (Arriva con un bicchiere di vino che appoggia sul tavolino) Ecco.

GIUPÈ - Grazie! STELLA - Prego.

GIUPÈ - (Assaggia il vino, poi a Stella) Buono.

Stella sorride, si volta, si allontana e comincia a scrivere sul taccuino.

'NTONI - (Indicando il bicchiere) Che cos'è?

GIUPÈ -. È vino, 'Ntoni.

'NTONI - Vino? Ah, no, non lo posso bere.

GIUPÈ - E no, certo che non puoi. (Beve).

'NTONI - (Si siede, guarda Stella, poi a Giupè, sottovoce) Avete

parlato, eh? GIUPÈ - Sì.

'NTONI - Di che cosa?

GIUPÈ - Di niente. Erano soltanto quattro chiacchiere.

'NTONI - Le hai detto che lavoro fai?

GIUPÈ - No, dai! Cosa vuoi che le importi?

'NTONI - Perché no!? (*Voltandosi verso Stella*) Giupè fa le macchine. Lo sai?

STELLA - (Sorride) Ah!

GIUPÈ - No, 'Ntoni, non faccio le macchine. Te l'ho spiegato un sacco di volte.

'NTONI - Non fai le macchine?

GIUPÈ - No!

'NTONI - E allora perché ogni domenica, quando ci sediamo sulla panchina e passano le macchine, tu mi dici sempre: «Vedi? Quella l'ho fatta io»?

GIUPÈ - È un modo di dire, 'Ntoni. Ci lavoro, è vero, metto insieme qualche pezzo, ma non le faccio io.

'NTONI - Mi dici sempre un sacco di bugie.

GIUPÈ - No, non è vero.

'NTONI - E del mare? (Voltandosi poi verso Stella) Te l'ha detto

STELLA - Del mare? No.

'NTONI - (A Giupè) Potevi dirglielo!

GIUPÈ - Che cosa?

'NTONI - La poesia, quella del mare.

GIUPÈ - Ma quale poesia?!

'NTONI - (*Guarda Stella; poi a Giupè*) Perché non si siede qui con noi?

GIUPÈ - Perché sta lavorando, 'Ntoni, lei sta lavorando.

'NTONI - Non è vero, non sta facendo niente. Dille di sedersi.

GIUPÈ - Diglielo tu.

'NTONI - Io? Ma non lo so come si fa!

GIUPÈ - Provaci.

'NTONI - Non so nemmeno come si chiama!

GIUPÈ - L'ha detto prima. 'NTONI - Non l'ho sentito.

STELLA - Stella, mi chiamo Stella. (*Li raggiunge e rimane in piedi accanto a 'Ntoni*)

'NTONI - (Dopo una breve pausa, a Stella) Ste?

STELLA - Lla.

'NTONI - (A Giupè) Ste?

GIUPÈ - Lla.

'NTONI - (A Stella) Come il bar?

STELLA - Sì, come il bar. Cioè... il bar si chiama come me.

'NTONI - Ah! (Dopo una brevissima pausa, a Stella) Stai lavorando?

STELLA - No, adesso no.

'NTONI - E che cosa fai in piedi?

STELLA - Ehm... posso sedermi con voi?

'NTONI - (A Giupè, sottovoce) Perché me lo chiede? (Guarda Stella, poi Giupè. Giupè con la mano gli fa un gesto per indicargli di fare sedere Stella) Siediti. (Stella si siede. A Giupè sottovoce) Ci sono riuscito. Hai visto? Ci sono riuscito. Sono stato bravo?

GIUPÈ - Sì, sì, bravo.

#### Una pausa.

'NTONI - (A Stella) Tu non lo bevi il vino?

STELLA - Ehm... no.

'NTONI - Nemmeno tu? No, perché nemmeno io lo bevo, cioè non lo posso bere. Vero, Giupè?

GIUPÈ - Sì, lo sai, il vino non lo puoi bere.

'NTONI - È rosso, vero?

GIUPÈ - Sì.

'NTONI - Rosso. Mi fai sentire che odore fa?

GIUPÈ - Fa odore di vino, 'Ntoni.

'NTONI - Lo voglio sentire.

GIUPÈ - (Gli mette il calice di vino sotto il naso) Ecco. (Sta per allontanare il bicchiere)

'NTONI - (Gli afferra la mano e riporta il bicchiere al naso) Ancora. (Rimane con lo sguardo fisso davanti a sé, perso all'improvviso in qualche pensiero)

GIUPÈ - (*A Stella*) Quando eravamo piccoli, a tavola, nostro padre metteva un dito nel bicchiere col vino e poi ci diceva: «Avanti, assaggia», e cominciava a ridere, perché lui faceva un sacco di smorfie e continuava a dire: «Ancora, ancora!».

STELLA - Lo faceva anche mio padre. Lo fanno tutti.

'NTONI - (A Giupè) Perché non le dici del mare?

GIUPÈ - 'Ntoni, dai!

'NTONI - (A Stella) Tu ci vai al mare?

STELLA - No. Cioè, sì, ci sono stata, ma soltanto una o due volte.

'NTONI - Una o due volte?

STELLA - Sì.

'NTONI - E vieni con noi! Noi andiamo sempre al mare. (*A Giupè*) Quando ci andiamo, Giupè?

GIUPÈ - Il prossimo anno, lo sai.

'NTONI - (A Giupè) Come l'estate scorsa?

GIUPÈ - Sì, come l'estate scorsa.

'NTONI - (*A Stella*) Andiamo con il treno. E ci sono le case, le montagne, e ancora le case e ancora montagne e la galleria, ed è tutto nero nero, sai, e poi... poi, all'improvviso... il mare. (*A Giupè*)

È così, vero Giupè? GIUPÈ - Sì, è così.

STELLA - Bello!

'NTONI - (A Giupè) Passiamo a prenderla, va bene?

GIUPÈ - Sì. Prima di partire, passeremo a prenderla.

'NTONI - (A Stella) E ti portiamo con noi.

STELLA - Mi piacerebbe.

'NTONI - (*Si avvicina a Stella, quasi sottovoce*) Mio fratello... lui, Giupè, scrive le poesie.

STELLA - Sì?

GIUPÈ - Ma no, 'Ntoni, non è vero!

'NTONI - Si vergogna a dirlo, ma è così.

GIUPÈ - (A Stella) Non scrivo poesie, non scrivo proprio niente, io.

'NTONI - E quella del mare che cos'è, allora, ah? Perché non gliela fai sentire?

GIUPÈ - 'Ntoni, quella non è una poesia.

'NTONI - Non l'hai scritta tu?

GIUPÈ - No, non l'ho mai scritta. (*A Stella*) Era una filastrocca, un gioco che facevamo da bambini, sulla spiaggia. Mi ero inventato le parole.

'NTONI - Eh, appunto, una poesia! Avanti, fagliela sentire!

GIUPÈ - Smettila, dai!

STELLA - Perché no? Mi fa piacere.

'NTONI - (Si alza, sembra un bambino che sta per recitare una poesia) Con la barca, sopra il mare... (Si blocca, pensa alle parole)

GIUPÈ - 'Ntoni! Per favore!

'NTONI - (*Ricomincia*) Con la barca, sopra il mare... (*Si blocca anco-ra*) Con la barca... (*A Giupè*) Non me la ricordo più.

GIUPÈ - E lascia stare.

'NTONI - Con la barca, sopra il mare... (A Giupè) Com'era, Giupè?

 $\label{eq:GIUPE} \textit{GIUPE} - (\textit{Sospira infastidito}) \ \textit{Con la barca, sopra il mare}...$ 

'NTONI - Sì, sì, e poi?

GIUPÈ - Sotto il sole a mezzogiorno...

'NTONI - (Ripete sottovoce) Sotto il sole a mezzogiorno...

GIUPÈ - Dai, continua tu.

'NTONI - (Ci pensa per qualche istante) Non me la ricordo.

GIUPÈ - 'Ntoni pesca...

'NTONI - 'Ntoni pesca... (*dopo qualche istante*) e prende il tonno! Sì! (*A Stella*) Non l'ho mai preso il tonno, ma la poesia è bella, vero?

STELLA - (Ride) Sì! È molto bella!

'NTONI - L'ha scritta lui!

GIUPÈ - Non è una poesia.

'NTONI - (Ripetendo tra sé) 'Ntoni pesca e prende il tonno.

Una pausa. 'Ntoni ha lo sguardo nel vuoto, sorride, sembra ripetere la filastrocca, ma senza alcun suono, poi si allontana di qualche passo.

GIUPÈ - (Con delicatezza) Dove vai, 'Ntoni?

'NTONI - Là, vado là. (Indica l'altro tavolino) Mi metto là. (Raggiunge il tavolino, si ferma e resta immobile con lo sguardo davanti a sé; poi si siede, dalla tasca dei pantaloni prende le monete, le mette sul tavolino, le conta, sorride; poi le rimette in tasca, una a una)

Una breve pausa. Stella e Giupè guardano 'Ntoni, poi Giupè prende il bicchiere e beve un sorso di vino.

STELLA - (Sottovoce) Quando è successo?

GIUPÈ - Che cosa?

STELLA - 'Ntoni... la bicicletta...

GIUPÈ - (*Sottovoce*) Ah, no, no. La bicicletta non c'entra niente. Lui è così da quando sono morti i nostri...

'NTONI - Chi è morto?

GIUPÈ - Nessuno, 'Ntoni, stai tranquillo, nessuno. (*A Stella, sotto-voce*) E dopo... ha cancellato tutto. Ma proprio tutto, eh! Ho dovuto portarlo via. Gli ho inventato... il mondo.

Una breve pausa. Giupè si guarda intorno, poi dà uno sguardo alla porta del bar, sorride.

STELLA - Perché ridi?

GIUPÈ - Bar Stella! Mio fratello avrà visto il nome e si sarà fermato qui per quello. (*Una brevissima pausa*) Non era mai uscito da solo.

STELLA - Oggi l'ha fatto.

GIUPÈ - Chissà che cosa gli è passato per la testa!

STELLA - Voleva vederti. Lo sai perché.

GIUPÈ - Sì, lo so, ma mi vede ogni giorno. Quando esco dal lavoro, vado sempre da lui. Pranziamo insieme tutte le domeniche, tutte le feste; facciamo una passeggiata e dopo lo riaccompagno. È così da... non lo so più da quanto tempo.

STELLA - Beh, oggi è scappato.

GIUPÈ - (Dopo una brevissima riflessione) E già!

Una breve pausa. Giupè beve un sorso di vino.

GIUPÈ - E tu?

STELLA - Che cosa?

GIUPÈ - Tu... qui... il bar... Perché lo tieni aperto, se non c'è nessuno?

STELLA - Non saprei che cosa fare. Non ho nemmeno il tempo di fare altro. Questo è... il mio mondo, è tutto il mio mondo. C'è qualcos'altro fuori da qui?

Una pausa. Giupè alza le spalle, Stella lo guarda negli occhi, poi guarda 'Ntoni. Giupè beve ancora un po' di vino.

STELLA - (Guardando 'Ntoni) Lui... raccoglie le stelle. (Si volta verso Giupè) E tu?

GIUPÈ - Io? Non ho molto da raccogliere, anzi... niente, non raccolgo proprio niente, a parte i suoi ricordi. Sai... io sono la sua memoria.

STELLA - Cosa?

GIUPÈ - La sua memoria, sì. Una specie di cassetto pieno di nomi, colori, giochi... Gli servono. (*Dopo una breve pausa*) E servono anche a me.

Una breve pausa.

STELLA - Ti faccio vedere una cosa. (*Dalla tasca del grembiule pren- de il taccuino e glielo porge*)

GIUPÈ - Che cos'è?

STELLA - Dovrei scriverci le ordinazioni e invece sai che cosa faccio? (*Un sorriso quasi di pudore*) Leggi, dai.

GIUPÈ - (*Legge*) «Occhi neri, capelli ricci, castani, mani grandi...» (*Sfoglia il taccuino e continua a leggere*) «Cappello blu con larghe falde, occhiali argento... Leggero sorriso all'angolo destro della bocca....». Che cosa sono?

STELLA - Tutti quelli che arrivano qui, da me. Sai, c'è chi viene ogni giorno, altri invece ci passano soltanto una volta, non li rivedrò più. Sono tutti lì dentro, tutti con me. Ne ho un armadio pieno! (Una breve pausa. Giupè sfoglia il taccuino, sorride) Ti fa ridere?

GIUPÈ - No, no!

STELLA - È una cosa stupida, lo so. Non serve a niente, forse.

GIUPÉ: No... è che hai scritto di 'Ntoni qui, (mostra l'ultima pagina) l'ho riconosciuto subito e stavo pensando...

STELLA - Che cosa?

GIUPÈ - Ci sarò anch'io qui dentro? (Le restituisce il taccuino)

STELLA - (Sorride prende la penna e scrive) Adesso ci sei anche tu. (Rimette il taccuino e la penna nella tasca del grembiule)

Una pausa. Stella e Giupè si guardano per pochi istanti, sorridono, poi Stella abbassa lo sguardo, Giupè beve ancora un sorso di vino.

'NTONI - Che cosa hai fatto oggi, Giupè?

GIUPÈ - Ho lavorato, 'Ntoni, lo sai.

'NTONI - Anche oggi?

GIUPÈ - Anche oggi.

'NTONI - (Si alza) E che cosa hai fatto?

GIUPÈ - Le solite cose, 'Ntoni. Quelle che faccio tutti i giorni.

'NTONI - Non è vero.

GIUPÈ - Ma che dici?

'NTONI - Sei venuto qua. Io non c'ero mai stato. E nemmeno tu, vero?

GIUPÈ - Vero.

'NTONI - Ma come hai fatto a trovarmi, Giupè?

GIUPÈ - Ti ho cercato, te l'ho detto.

'NTONI - Non ci credo.

GIUPÈ - È così.

'NTONI - Non devi dirmi bugie, lo sai.

GIUPÈ - Non l'ho mai fatto, 'Ntoni. Prima, quando sono venuto da te, al solito orario, mi hanno detto che non ti trovavano, così ho cominciato a pensare a quello che avresti potuto fare.

'NTONI - Camminare, lo sai.

GIUPÈ - Certo, camminare.

'NTONI - E prendere l'autobus. Anche se non lo faccio mai.

GIUPÈ - Ed è quello che ho fatto. Ho camminato e...

'NTONI - Hai preso pure tu l'autobus?

GIUPÈ - Sì.

'NTONI - E ti hanno abbracciato, Giupè? Ah, ti hanno abbracciato?

GIUPÈ - No, non mi ha abbracciato nessuno.

'NTONI - Uhm... E poi?

GIUPÈ - E poi ti ho visto dal finestrino e sono sceso dall'autobus.

'NTONI - Non è vero. Hai visto il nome «Stella» e ti sei fermato qui.

GIUPÈ - Certo. Hai ragione.

'NTONI - Potevi perderti. (*Subito dopo a Stella*) Io gliel'avevo detto che qui non ci dovevamo venire.

STELLA - Da me?

'NTONI - No, non da te, ma qui, in questa città. È troppo grande per noi. Non dovevamo venirci. Gliel'avevo detto. (*Raggiunge Giupè*) Ho paura, Giupè.

GIUPÈ - (Si alza) Che cosa c'è, 'Ntoni?

Stella si alza e rimane accanto al tavolino.

'NTONI - Ho paura.

GIUPÈ - Di che cosa?

'NTONI - Di che colore è il mare, Giupè?

GIUPÈ - È blu, 'Ntoni, lo sai.

'NTONI - Blu. Sì, sì, lo so. È grande?

GIUPÈ - Sì, molto grande.

'NTONI - (A Stella) Il vino è rosso?

STELLA - Sì. È rosso. Vede? (Prende il bicchiere dentro il quale c'è ancora qualche goccia di vino)

GIUPÈ - C'è anche quello bianco. Te lo ricordi?

'NTONI - (Ci pensa) Non lo so. Bianco? Il vino bianco?

STELLA - Sì, c'è il vino rosso e anche quello bianco.

'NTONI - Ma, bianco come l'acqua o bianco bianco?

STELLA - Quasi come l'acqua.

'NTONI - Ah, sì. Bianco. Il vino bianco, quasi come l'acqua.

GIUPÈ - Te lo ricordi?

'NTONI - Sì, sì. E qual è il tuo indirizzo, Giupè?

GIUPÈ - Il mio indirizzo?

'NTONI - Sì. Non me lo ricordo più.

GIUPÈ - Pensaci, 'Ntoni.

'NTONI - Ci penso, Giupè, ma non me lo ricordo, nemmeno il numero mi ricordo. E i tuoi occhi? Di che colore sono i tuoi occhi?

GIUPÈ - Guardali.

'NTONI - (Lo guarda negli occhi) Ho paura, Giupè.

GIUPÈ - Ma di che cosa, 'Ntoni?

'NTONI - Ho paura di non ricordare più il colore dei tuoi occhi, dei tuoi capelli... E come faccio?

STELLA - (*Prende il taccuino dalla tasca del grembiule e mostra a 'Nto-ni l'ultima pagina*) Guardi, 'Ntoni, è tutto qui dentro, l'ho scritto.

'NTONI - Tutto tutto?

STELLA - Sì. Ho scritto anche come sono le sue mani, la sua bocca... (*Strappa il foglietto e lo dà a 'Ntoni*) Lo tenga lei questo foglio, lo conservi bene, così se le serve...

'NTONI - (*Prende il foglio lo guarda, lo rigira tra le mani, poi lo porge a Giupè*) Scrivici il tuo indirizzo.

GIUPÈ - Ora?

'NTONI - Sì!

STELLA - (Prende la penna e la dà a Giupè) Tieni.

GIUPÈ - (Scrive il suo indirizzo sul foglio, poi dà la penna a Stella e il foglio a 'Ntoni) Mettilo in tasca.

'NTONI - (Uno sguardo a Stella, uno a Giupè, poi guarda il foglio che tiene in mano) Voglio tornare a casa.

GIUPÈ - Va bene, adesso ti accompagno.

'NTONI - No, non là. Voglio tornare a casa mia, Giupè, a casa nostra.

GIUPÈ - Il prossimo anno, 'Ntoni, il prossimo anno ci andremo.

'NTONI - Voglio andarci adesso.

GIUPÈ - Non è possibile, lo sai.

'NTONI - Prendiamo il treno. (Dopo un breve silenzio) Ci aspettano.

GIUPÈ - 'Ntoni...

'NTONI - Ci siamo persi, Giupè.

GIUPÈ - Tranquillo, non ci siamo persi.

'NTONI - Portami a casa, per favore. Ci stanno aspettando.

GIUPÈ - (*Un respiro, cerca di trovare il coraggio di parlare*) Non c'è nessuno che...

'NTONI - Non è vero!

GIUPÈ - A casa non c'è nessuno! Lo vuoi capire? Non ci aspetta più nessuno! ('Ntoni guarda Giupè dritto negli occhi, il suo sguardo è inespressivo) Perdonami, 'Ntoni. Non avrei dovuto dirlo.

Una pausa. 'Ntoni guarda il foglio, lo mette nella tasca dei pantaloni, poi si allontana, si ferma nell'angolo dove Giupè, prima, stava fumando, guarda a terra, vede la cenere della sigaretta.

'NTONI - Non dovresti fumare.

GIUPÈ - Sì, lo so, me lo dici sempre.

'NTONI - (A Stella) Ha sporcato per terra.

STELLA - Non si preoccupi. Pulirò più tardi. Lo faccio sempre.

'NTONI - (*A Giupè, dopo un brevissima pausa*) Sai, ho pensato che stasera non vengo da te. È tardi. (*Prende Giupè per un braccio*)

STELLA - Ve ne andate?

'NTONI - (A Stella) Lui deve alzarsi presto.

STELLA - Allora... ciao. Ci vediamo.

'NTONI - (A Stella) Forse domani torniamo. (A Giupè) Vero, Giupè?

GIUPÈ - Sì, domani, forse.

STELLA - Vi aspetto.

Una pausa. I due fratelli fanno qualche passo per andare via, ma 'Ntoni si ferma.

'NTONI - Giupè, ma dove ce l'hai la testa?

GIUPÈ - Che c'è, 'Ntoni?

'NTONI - Non hai pagato il vino.

GIUPÈ - Il vino! Hai ragione. (*Mette una mano in tasca e va verso Stella, ma 'Ntoni lo ferma*)

'NTONI - No, no. Io ce li ho i soldi. Pago io, oggi voglio pagare io. (Si avvicina a Stella, prende dei soldi dalla tasca dei pantaloni e glieli porge) Sono per il vino di Giupè. Bastano, vero? Li ho contati, prima.

STELLA - Ma no! Glielo offro io, è un regalo!

'NTONI - Un regalo per Giupè?

STELLA - Sì. Mi fa piacere.

'NTONI - Grazie! (Sorride, tende una mano, come per fare una carezza a Stella, ma si ferma. Stella gli prende la mano e se la porta al viso, incoraggiandolo a farle quella carezza. 'Ntoni si volta a guardare Giupè per un istante; poi a Stella, sottovoce) Ce l'hai una bicicletta?

STELLA - Che cosa?

'NTONI - (Sottovoce) Una bicicletta, una bicicletta. Ce l'hai o no?

STELLA - Sì... là dentro. (Indica il bar)

'NTONI - (A Giupè) Ci proviamo?

GIUPÈ - A fare che cosa?

'NTONI - La bicicletta, Giupè, lei ha una bicicletta!

GIUPÈ - No, 'Ntoni! 'NTONI - Una volta.

GIUPÈ - No.

'NTONI - Una volta soltanto!

GIUPÈ - No!

'NTONI - Ancora con questo «No»! Devi stare attento, ah! Guarda che non si guarisce facilmente. (*A Stella*). Se prendi la bicicletta, ti facciamo vedere.

Stella guarda Giupè, non sa che cosa fare.

GIUPÈ - No, 'Ntoni, le stiamo facendo perdere un sacco di tempo.

'NTONI - Dai, proviamoci! STELLA - (*A Giupè*) Se lui...

GIUPÈ - (A Stella) Un'altra volta, facciamo un'altra volta.

'NTONI - No! Ora! (A Stella, sorridendo) Per favore!

Stella disarmata dal sorriso di 'Ntoni, entra nel bar.

GIUPÈ - (*Cercando di fermare Stella*) Ma no, no! (*A 'Ntoni*) 'Ntoni, non mi piace quello che hai fatto.

'NTONI - Perché? Le ho domandato soltanto se prendeva la bicicletta.

GIUPÈ - E non dovevi farlo! Sono molto arrabbiato!

'NTONI - Non oggi, Giupè, non oggi. Arrabbiati domani. Oggi no.

GIUPÈ - Adesso aspettiamo che ritorni, tu le chiedi scusa e poi ti accompagno a casa tua.

'NTONI - Non è casa mia, lo sai.

GIUPÈ - Vabbè, quello che è!

STELLA - (Torna con una bicicletta) Ecco la bicicletta.

'NTONI - (Gira intorno alla bicicletta, la sfiora) Bella! (Prende la bicicletta e si siede sul sellino) Avanti, Giupè, sali.

GIUPÈ - 'Ntoni, ma che cosa...

'NTONI - La bicicletta è per te! Non l'avevi capito?

GIUPÈ - Ti prego, 'Ntoni.

'NTONI - Giupè, io non ci posso salire, lo sai.

GIUPÈ - Smettila.

'NTONI - Una volta, una volta soltanto.

GIUPÈ - No!

'NTONI - Hai paura?

GIUPÈ - Non ho paura.

'NTONI - Bravo, Giupè! Allora, sali.

GIUPÈ - No!

'NTONI - Dai!

GIUPÈ - No! Non voglio farlo.

'NTONI - Tu hai paura, Giupè, vero?

GIUPÈ - Non ci salgo sulla bicicletta!

'NTONI - Ma ci sono io qui!

GIUPÈ - Io, dietro, non ci sono mai salito. Eri tu a salirci, non te lo ricordi?

'NTONI - Tu hai paura, Giupè, ma non devi avere paura. Tu ci puoi salire. Io no. Io non ci riesco, non ci riesco più.

'GIUPÈ - Te l'avevo detto che non dovevi stare in piedi.

'NTONI - Forse non ti ho sentito, Giupè. Ci sono caduto dalla bicicletta, io, quel giorno. (*Dopo un brevissimo silenzio*) E anche tu.

GIUPÈ - Sì, anch'io sono caduto, anch'io.

'NTONI - Io dalla bicicletta e tu... Vero, Giupè? (*A Stella*) Ci ha fatto cadere tutt'e due. (*A Giupè*) E ora, Giupè, sali!

GIUPÈ - Ti ho detto di no!

'NTONI - Avanti!

GIUPÈ - 'Ntoni, non insistere!

'NTONI - (A Stella). Tu non l'hai fatto mai, vero?

STELLA - (Fa «no» con la testa e sorride). No.

'NTONI - Non sai quant'è bello da là sopra! Dovresti provarci. (*A Giupè*) Dai, Giupè!

GIUPÈ - No!

'NTONI - E sali!

GIUPÈ - Basta, 'Ntoni! Andiamo via!

'NTONI - Prima sali sulla bicicletta, ti prego!

GIUPÈ - Guarda che ti lascio qui!

'NTONI - Una volta soltanto!

GIUPÈ - 'Ntoni, me ne sto andando!

'NTONI - Per favore!

GIUPÈ - Bene! Tu la strada la conosci ormai. (Si volta per andare via)

'NTONI - (Supplicandolo) Giupè!

GIUPÈ - Se sei arrivato fin qui, puoi anche tornare a casa da solo.

'NTONI - (Supplicandolo ancora) Giupè!

GIUPÈ - Forse non hai più bisogno di me! (Fa qualche passo)

'NTONI - (*Lascia la bicicletta a Stella e raggiunge Giupè*) Aspetta, Giupè!

GIUPÈ - Non parlare con me.

'NTONI - Volevo farti una sorpresa.

GIUPÈ - Non devi parlarmi. Hai capito?

'NTONI - È il tuo compleanno! Volevo farti soltanto una sorpresa.

GIUPÈ - E ci sei riuscito benissimo!

'NTONI - Tu non ci pensavi, ma io sì. Me lo sono ricordato! Hai visto?

GIUPÈ - Stai zitto!

'NTONI - Ma se tu provassi...

GIUPÈ - 'Ntoni, per questa sera non voglio più sentire la tua voce.

'NTONI - Ti aiuto io.

GIUPÈ - Basta! Non devi più parlarmi!

'Ntoni guarda Giupè, si guarda intorno, non sa che cosa fare, è quasi sul punto di una crisi; poi guarda Stella e va da lei.

'NTONI - (Sottovoce) Diglielo tu, per favore, diglielo tu!

STELLA - Che cosa?

'NTONI - (*Sottovoce*) Non vuole sentirmi. Lo conosco io! Quando fa così, vuol dire che è molto arrabbiato. Diglielo tu!

STELLA - Ma che cosa dovrei dirgli? ('Ntoni si avvicina Stella, le parla a un orecchio. Stella ascolta, annuisce, poi ripete a voce alta le parole di 'Ntoni, che articola la bocca, come se fosse lui a parlare, ma senza emettere suoni) Giuseppe...

'NTONI - (Sottovoce) Giupè!

STELLA - Sì, è vero. (*A Giupè*) Giupè... Tuo fratello dice che se non ci pensa lui a te, chi ci deve pensare?

'Ntoni parla ancora all'orecchio di Stella.

GIUPÈ - (A 'Ntoni). Lasciala stare!

STELLA - Voleva farti una sorpresa. Per questo è uscito ed è venuto a cercarti. Ha suonato a tutte le porte, ma tu non c'eri.

'Ntoni parla ancora all'orecchio di Stella.

GIUPÈ - 'Ntoni, smettila!

STELLA - Non ricordava più dov'era casa tua, non riusciva a trovarla. E poi è arrivato l'autobus e non ha frenato...

GIUPÈ - (Alzando la voce) 'Ntoni!

'NTONI - (Non riesce più a trattenere le parole) No, non ha frenato. E c'era tutta quella gente, Giupè, e ho pensato che potevo piangere e la signora mi ha abbracciato, io non sapevo che cosa dire e ho cominciato "Ste... ste..." e lei mi ha accompagnato qua. E soltanto qua potevi trovarmi. Hai capito? Soltanto qua potevi trovarmi!

GIUPÈ - (*Cerca di trattenere la rabbia*) Va bene, 'Ntoni, va bene, calmati però.

'NTONI - Io ti ho aspettato, ti ho aspettato tanto, ma tu non arrivavi, non arrivavi più.

GIUPÈ - Sono qui adesso. Ti ho trovato.

'Ntoni annuisce in silenzio, cercando di calmarsi. Una pausa.

'NTONI - Posso parlare? GIUPÈ - Sì, puoi parlare.

Una pausa.

'NTONI - Ce l'hai con me? GIUPÈ - No.

Una breve pausa.

'NTONI - Sai, Giupè? GIUPÈ - Che cosa?

'NTONI - Nemmeno io ce l'ho con te.

GIUPÈ - E perché dovresti?

'NTONI - Non ce l'ho mai avuta con te.

GIUPÈ - D'accordo, 'Ntoni, d'accordo.

'NTONI - (*Si avvicina a Stella. Quasi sottovoce*) Io lo so, lo so. Giupè pensa che è stata colpa sua, ma lui non c'entra. Era piccolo. Che cosa ne poteva sapere? Era un gioco. (*A Giupè*) Un gioco, Giupè. Hai capito? Soltanto io sono caduto, soltanto io. Tu no.

Una pausa. Giupè sembra improvvisamente lontano, forse nel tempo in cui giocava con 'Ntoni.

GIUPÈ - (Quasi automaticamente, con un filo di voce). Ste...

'NTONI - (Sorride) Lla... (Una pausa. 'Ntoni guarda Stella, le sorride, poi guarda Giupè, gli si avvicina e lo prende per mano). Giupè... il tuo compleanno sta finendo.

GIUPÈ - C'è ancora un po' di tempo.

'NTONI - (*Trascina delicatamente Giupè verso la bicicletta*) Lo vedi quant'è bella?

GIUPÈ - (Con delicatezza) 'Ntoni...

'NTONI - È il mio regalo! Lei ti ha regalato il vino. E io la bicicletta. E non ci fa niente se non c'è la torta con le candeline. Vero? Non ci fa niente.

GIUPÈ - (Con delicatezza) Lasciami.

'NTONI - No, non ti lascio, non posso lasciarti, Giupè. Tu non ci saliresti mai senza di me. (*Lo trascina accanto alla bicicletta*) Per favore! (*Giupè guarda 'Ntoni, poi Stella; Stella gli sorride. 'Ntoni lascia la mano di Giupè, prende la bicicletta e si siede sul sellino*) Dai, Giupè, sali! Non hai paura, vero? Ci sto attento io a te. È bello lassù, sì, è bello, lo so, me lo ricordo. E mi ricordo come ridevi, Giupè, tutte le volte che ti lanciavo le stelle. Questo me lo ricordo, Giupè! Adesso me le lanci tu e io le prendo, va bene? E rido, ridiamo insieme, Giupè, tutt'e due! Vero? (*Giupè si avvicina alla bicicletta con un piccolo passo*) Avanti, Giupè, vai su e lanciami le stelle. Tutte in tasca me le voglio mettere. Te ne lascio un paio, va bene? È il tuo compleanno, te ne lascio un paio. (*A Stella*) Anche a te ne lascio qualcuna, ma le altre le voglio tutte per me. (*A Giupè*) Dai, sali, lanciami le stelle, Giupè, e ridi! Lanciamele tutte e ridi, Giupè, ridi!

Giupè mette una mano sulla spalla di 'Ntoni e fa per salire in piedi sulla bicicletta.

# Buio

In apertura e a pagina 93, due scene di Bar Stella (foto: Carmine Prestipino).



TINO CASPANELLO. Diplomato in Scenografia all'Accademia di Belle Arti di Perugia, nel 1993 ha fondato a Messina la Compagnia Teatro Pubblico Incanto con la quale ha allestito una trentina di spettacoli sui testi di Eduardo De Filippo, Jacopone da Todi, Shakespeare, Pirandello, Albee, Melville, Consolo, Wilcock, iniziando anche la sua attività di drammaturgo. I suoi testi, hanno ricevuto numerosi premi: Mari, Premio Speciale della Giuria - Premio Riccione Teatro 2003 e Palmarès Eurodram, Comitato albanese, 2019 (pubblicato su Hystrio n. 2.2005); Malastrada, segnalato al Premio Dante Cappelletti 2008 (pubblicato su Hystrio n. 4.2010); Quadri di una rivoluzione riceve il Palmarès Eurodram, Comitato italiano, 2014. I testi di Tino Caspanello sono tradotti in inglese, francese, cinese, albanese, greco, turco e polacco e pubblicati in Europa, Asia e Usa. In Italia sono pubblicati in 4 volumi da Editoria&Spettacolo: Teatro di Tino Caspanello (Mari, Rosa, Nta ll'aria, Malastrada, Sira, Interno, Fragile), 2012; Quadri di una rivoluzione (Quasi notte, Quadri di una rivoluzione, 1952 a Danilo Dolci, Terre 1-2), 2013; Polittico del silenzio (Ecce Homo, Kyrie, Agnus), 2016; Sottotraccia (Blues, Orli, Niño, Sottotraccia, Don't cry Joe), 2018.

# Il teatro, un luogo di rivoluzione sociale

#### **Marco De Marinis**

## Per una politica della performance

Spoleto (Pg), Editoria & Spettacolo, 2020, pagg. 132, euro 12



Ha radici lontane, nelle Avanguardie teatrali del secondo Novecento, l'ultima riflessione teorica di Marco De Marinis che affronta, con lo sguardo dell'oggi, ma in una prospettiva di non secondario futuro, il grande tema della relazione fra la politica e le arti performative. Tema connaturato alla stessa idea di "teatro nella cit-

tà", come luogo per eccellenza del confronto, della discussione, della temperatura culturale e civica di una comunità. E lo esamina col piglio dello studioso che di questa problematica ha fatto l'oggetto costante dei suoi studi storici, ma anche di semiotica e antropologia teatrale, e del teatrante sempre in prima linea nel dibattere le questioni ogni giorno più incalzanti e urgenti sullo spettacolo dal vivo contemporaneo. Il saggio si propone di leggere e capire il teatro attraverso modelli continuamente aggiornati di utopie possibili e manifeste, che hanno come primo obiettivo quello di guardare alla realtà tentando una comprensione - in senso fenomenologico dei fatti che ci circondano e spesso tendono a travolgerci. Fatti di quella "cattiva politica" che De Marinis chiama la «performance della politica» (anche se le origini di questa definizione sono molto più nobili e rimandano a quella che Guy Debord definiva «società dello spettacolo»), a cui oppone la proposta, quasi l'esigenza, di una «politica della performance» in grado di abbattere i muri che isolano, di aprire all'accoglienza degli altri, dei diversi, in un nuovo e più fertile patto di comunità ritrovata, perché soltanto in una comunità differenziata, attraversata da una rete di incontri, è possibile lo sviluppo di un valore politico e teatrale ineguagliabile. Rispetto al piano più strettamente teatrale, arricchito da una lunga e pertinente serie di richiami e riferimenti testuali, il discorso si fa più ampio e serrato e attraverso esempi di teatro collettivo alto, concreto e partecipato, che dal Living Theatre arriva alle esperienze di Giuliano Scabia e Leo De Berardinis - avanza l'idea del teatro come luogo di una rivoluzione permanente, di un laboratorio sempre attivo di sperimentazione e innovazione che investe la società e ne viene a sua volta alimentato. Giuseppe Liotta

# La scena italiana degli ultimi trent'anni

Valentina Valentini

Teatro contemporaneo, 1989-2019

Roma, Carocci editore, 2020, pag. 185, euro 17

Ogni tanto è utile fare un punto su dove e come la pratica scenica sia arrivata e in cosa si caratterizzi quest'attività così antica, misterica e al contempo (post)moderna. Teatro contemporaneo, 1989-2019 di Valentina Valentini, uscito in piena pandemia e presentato in video-conferenza da Teatro di Roma, appare subito uno strumento vivo d'indagine e di facile attraversamento, nonostante le questioni dense e strutturate che propone, in una carrellata (forse mai compiuta prima in modo così chiaro) degli ultimi decenni del Novecento, fino ai giorni nostri. Nella premessa iniziale è la stessa autrice a chiarire l'obiettivo sistematico della sua ricerca: si parte da un disorientamento e da un disaccordo sulle doxa, le parole d'ordine sull'Avanguardia e sul Contemporaneo. Nel tentativo di mettere ordine, la Valentini passa in rassegna alcune delle pratiche e delle caratteristiche della scena negli ultimi trent'anni: il dissidio tra presenza e rappresentazione, teatro e performance; l'opera come una ricerca in fieri e non come qualcosa di compiuto; il rapporto focaultiano tra grande Storia e piccole storie; il teatro «della realtà»; lo slittamento dello spazio privato in uno spazio mediatico pubblico, provocato dall'avvento del digitale; la trasgressione che diventa consenso e viene spacciata come partecipazione e discorso politico. Tutto questo affrontato con un raro piacere per la complessità e per le contraddizioni e una singolare capacità di far interagire i discorsi teorici della filosofia post-strutturalista e le categorie dei Perfomance Studies con esempi pratici di esperienze della scena che quasi sempre varcano i confini italiani ed europei. L'ultimo capitolo è una sorta di "inno alla gioia" per la «scuola di voca-

lità italiana» (Guidi, Gualtieri, Montanari, Latini e altri) e per la sua capacità salvifica e universale di racchiudere in una voce-corpo la molteplicità del mondo, assieme all'aperturaquest finale con cui si chiude il libro. Un testo inconsueto, di altissima qualità, di cui si sentiva da tempo bisogno. Francesca Saturnino

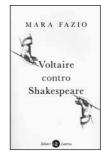


# Due giganti, duello di civiltà

Mara Fazio Voltaire contro Shakespeare

Bari-Roma, Laterza, 2020, pagg. 218, euro 19

Il saggio ripercorre la carriera di Voltaire, dalla scelta di diventare autore francese esemplare (come Corneille e Racine), alla battaglia contro la fama inarrestabile del Bardo, che pure aveva contribuito a divulgare. Piuttosto che l'incontro di due campioni della scena, chiamati a misurarsi sul valore della propria arte,



due civiltà sono poste a confronto nei loro massimi rappresentanti. Lo sguardo del francese sull'inglese, a distanza d'un secolo, denuncia ignoranza e pregiudizi reciproci fra due mondi e avvia la scoperta di Shakespeare e la sua diffusione in Francia e nel resto d'Europa. Sorprende la reazione di Voltaire al crescente riconoscimento del grande precursore, che finirà per contestare con disprezzo e argomenti pretestuosi. La frequentazione dei maggiori letterati a Londra (1726-29) lo aveva aperto alla conoscenza dell'opera shakespeariana messa in scena e da allora giudicata «barbarica», pur apprezzandone «l'impatto, l'efficacia comunicativa». Una valutazione rimasta sempre ambigua, fra meraviglia e critica all'assenza di regole. Scandito nettamente l'apprendistato ambizioso del tragediografo (con l'eco shakespeariano in Sémiramis) e il fecondo confronto londinese, segue la fase del "ritiro" da Parigi - in Germania, in Svizzera e sul confine - quando placa l'ossessione per il modello inglese negli impegni imprenditoriali oltre che artistici. Sarà la Guerra dei Sette Anni a riaccendere le ostilità che Voltaire vive identificando la «lotta contro Shakespeare con una battaglia nazionale a favore della Francia». Dedito alla causa, non coglie i mutamenti dei tempi, mentre i primi romantici ammirano la grandezza dell'elisabettiano. Fazio mostra le ragioni che spingono Voltaire a puntellare «il dogma della supremazia francese», fino a misconoscere e denigrare il rivale, in uno sforzo tanto ostinatamente scorretto quanto impotente: Shakespeare entrerà trionfalmente nel canone occidentale. Gianni Poli

# Un disordine incarnato, il teatro secondo Jouvet

Louis Jouvet
Elogio del disordine.
Riflessioni sul comportamento dell'attore
a cura di Stefano De Matteis

Imola (Bo), Cue Press, 2020, pagg. 265, euro 34,99

«Il teatro è disordine incarnato»: è a partire da questa felice constatazione che Louis Jouvet muove le proprie osservazioni e i propri pensieri sull'arte teatrale, cui egli si approcciò per esperienza diretta, come attore e regista, e non soltanto quale studioso. Riflessioni articolate e complesse che sono ora finalmente tradotte, da Brunella Torresin , e pubblicate, con la cura di Stefano De Matteis, anche



autore di un'approfondita introduzione. Sulla scia del *Paradosso dell'attore* di Diderot - di cui sono messi in luce i limiti - e dell'estetica ottocentesca, Jouvet tratteggia il suo sfumato ritratto del *comédien*, che è altra cosa rispetto all'*acteur*, quest'ultimo pro-

fessionista che, anziché "essere abitato" da un personaggio, lo "abita" lui stesso - rivendicando la priorità della pratica quale base dell'elaborazione teorica - si tratta, d'altronde, di un «mestiere empirico». Jouvet, ancora, individua nel "sentimento" ciò che contraddistingue il comédien, differenziandolo dal mero "declamatore" di un testo. Tratta di respirazione e atteggiamento nei confronti del personaggio, di vocazione e del Conservatoire di Parigi, dove fu a lungo insegnante. Jouvet accosta aneddoti, incontri, osservazioni pregnanti non perché miri a elaborare una - impossibile - teoria dell'arte dell'attore, bensì poiché inconsapevolmente impegnato nella costruzione di una dettagliata antropologia, acuta e indubbiamente contemporanea, benché non sistematica. Ma leggendo i materiali compositi raccolti in questo prezioso volume - comprese anche le note Lezioni sul Tartufo e una sorta di "dizionario" che sintetizza l'arte del comédien secondo Jouvet - è inevitabile riconoscere una precisa e solida idea di teatro, i cui contorni sono delineati più per esclusione e negazione che da una vacua assertività. Laura Bevione

# Carbonoli, novant'anni di teatro visti con i propri occhi

Mauro Carbonoli Anche a dispetto di Amleto

Canterano (Rm), Aracne editrice, 2019, pagg. 420, euro 34

Il racconto di una vita, ma anche la narrazione di un pezzo di storia del teatro del Novecento, quello italiano della seconda metà del secolo. È un documento prezioso, profondo, emozionante e sì, pure divertente, questo libro di Mauro Carbonoli. D'altra parte è facile aspettarsi qualcosa di simile se si conosce il personaggio. Novant'anni (è nato a Milano nel 1929), portati splendidamente, rappresentano una minie-



ra di incontri, di situazioni, di personaggi rappresentati e fatti rappresentare, perché Mauro Carbonoli è stato tante cose nella sua lunghissima frequentazione del teatro: dopo essersi diplomato all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, è stato attore di teatro, ma anche di cinema e televisione - attività che ha svolto ricevendo unanimi attestati di stima -, e poi, nella sua seconda vita, si è dedicato con altrettanto successo all'organizzazione, fondando la prima cooperativa teatrale italiana, Teatro Insieme, poi con Sergio Fantoni la Contemporanea '83, e dirigendo Teatro di Roma, Piccolo di Milano, Associazione Teatrale dell'Emilia Romagna, Teatro Eliseo, Teatro Pubblico Pugliese, Stabile del Veneto e, infine, l'Ente Teatrale Italiano (dal '92 al '96). Tutte queste esperienze diventano un fiume di parole ben scritte, che si leggono d'un fiato (o quasi, considerata la mole del libro!). E dalle pagine prendono corpo i giganti: dalla Milano appena uscita dalla guerra Strehler e Grassi - di quest'ultimo, considerato una leggenda, Carbonoli restituisce un ritratto affettuosamente umano -, insieme al loro immortale Arlecchino, e poi D'Amico, Benassi, Baseggio, Ricci, Stoppa, i De Filippo, fino alle esperienze più recenti e a considerazioni di politica culturale sempre argute. Gran bella lettura, che innesca i meccanismi della memoria per i più maturi e della conoscenza per i giovani. Pierfrancesco Giannangeli

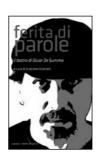
# L'uomo e il suo teatro, De Summa si racconta

Graziano Graziani (a cura di)

Ferita di parole. Il teatro di Oscar De Summa

Bologna-Napoli, Caracò, 2019, pagg. 76, euro 10

Biografia e teatro, uomo e artista: binomi non in antitesi, bensì perfettamente complementari quando si parla di Oscar De Summa, autore/regista/attore che, abbandonata a diciotto anni la nativa Mesagne, in Puglia, scoprì a Firenze la propria vocazione teatrale, studiando con Vincenza Modica e poi con Barbara Nativi. In una lunga intervi-



sta concessa a Graziano Graziani, De Summa narra, senza autocensure né con toni celebrativi - come. d'altronde, è proprio del suo modo di essere e di narrarsi sul palcoscenico -, la propria vita, così come il proprio modo di intendere il teatro. Oscar non cela la propria tossicodipendenza né la "vergogna" che ne derivava, esorcizzata in certa misura nel pluripremiato Stasera sono in vena. L'artista, poi, rivela il debito nei confronti di Claudio Morganti e Alfonso Santagata, fra i suoi primi maestri, così come verso Massimiliano Civica e colleghi/amici quali Ascanio Celestini e Giuliana Musso. Dolcemente incalzato dal curatore, De Summa illumina alcuni fili rossi del proprio teatro: la provincia, fonte di depressioni e ansietà: la solitudine; la predilezione per la forma monologo e un approccio all'insegna della comicità verso Shakespeare e, in generale, i classici. Accanto alla ricerca più squisitamente linguistica, De Summa evidenzia

poi la costante e indispensabile ricerca del pubblico, con il quale l'artista cerca una costante relazione di solida empatia. Un rapporto da conquistare attraverso quella stessa spietata sincerità con cui De Summa risponde alle domande di Graziani, sottolineando, fra l'altro, l'alterità dell'uomo di teatro, il suo essere in fondo un felice "disadattato". Completa il volume una dettagliata "desummografia". Laura Bevione

# Il teatro francese, uno studio storico-critico

Gianni Pol

Introduzione allo studio del teatro francese

Imola (Bo), Cue Press, 2020, pagg. 327, euro 35,99

Agguerrito studioso di teatro francese e traduttore di saggi e testi, nonché critico teatrale, drammaturgo di pièces divertenti e insolite, Gianni Poli, con questo impressionante, complesso e problematico volume, compone una laboriosa e accurata storia dei "fatti teatrali" che hanno contribuito a costruire un plausibile ritratto, peculiare e scientifico, del teatro in Francia dalle origini medievali al 1887. Uno sguardo che tiene insieme, in una comune idea di teatro, manifestazioni spettacolari molto diverse fra loro e collocate in differenti spazi, declinate in modalità diverse nel corso dei secoli rispetto al luogo e al tempo storico-sociale di appartenenza, ma tutte accomunate da una modalità di rappresentazione che ha i suoi fuochi centrali nello spazio/luogo di riferimento, nella figura dell'attore e nel testo scritto. Il problema di un'estetica teatrale che tende a farsi cronologia degli eventi, o storia e teoria dei medesimi, è continuamente presente nell'ampia e documentatissima riflessione storiografica di Gianni Poli, che fa appello a varie discipline - giuridiche, economiche, letterarie - in un costante incrocio di prospettive metodologiche, plurime e disomogenee, e tuttavia concorrenti ad ampliare e ridefinire i cinque capitoli in cui è divisa l'opera. Che ha l'ulteriore pregio di tenere fermi - nel suo fitto dialogare umanistico/filologico e in una prospettiva, non solo storica, rovesciata - la dimensione temporale dell'oggi e lo stato degli studi contemporanei più avanzati sulle scienze della rappresentazione con particolare riguardo alle tesi di studiosi accademici come Le Goff (sul significato di "documento"), Bloch e Febvre (fondatori degli Annales di storia economica e sociale). Marco De Mari-

nis (a cui Poli rimane debitore della nozione di "storiografia" applicata) e, per finire, Raimondo Guarino, di cui questo prodigioso e fondamentale lavoro rende quanto mai vera l'affermazione: «La metodologia storica ha smantellato la centralità dell'evento». Giuseppe Liotta



# biblioteca

## Silvia Bigliazzi JULIUS CAESAR 1935. SHAKESPEARE AND CENSORSHIP IN FASCIST ITALY

Verona, Skené, 2019, pagg. 408, s.i.p.

Il volume propone il copione del *Giulio Cesare* di Shakespeare, nella traduzione realizzata nel 1925 da Raffaello Piccoli, che andò in scena il 1º agosto del 1935, dopo gli interventi della censura fascista. Il testo così trasformato testimonia l'ampiezza della propaganda fascista, che del teatro faceva largo uso (qui si era alla vigilia dell'impresa coloniale in Etiopia). In appendice, un approfondimento sulla similare vicenda con la censura de *Il mercante di Venezia* della compagnia Benassi-Morelli.

#### Nicola Fano VITE DI RICAMBIO. MANUALE DI AUTODIFESA DI UNO SPETTATORE

Roma, Eliot, 2020, pagg. 112, euro 12

Nicola Fano, giornalista e storico del teatro (docente a Torino e a Roma), da appassionato e intenditore racconta quarant'anni di storia d'Italia attraverso la frequentazione dei teatri. Momenti quotidiani e privati, come Dürrenmatt alle prese con un tramezzino o Samuel Beckett di fronte a una tazzina di caffè, si alternano alle conversazioni con lonesco e Albertazzi sulla libertà interpretativa, all'analisi delle idee di Brecht e degli Anni di Piombo ripercorsi dal punto di vista di Strehler.

### Valentina Fago PARIGI. LA CITTÀ DEI TEATRI

Imola (Bo), Cue Press, 2020, pagg. 86, euro 24,99

Proseguono le uscite della serie progettata da Cue Press e realizzata insieme ad Andrea Porcheddu, che porta il lettore in giro per il mondo a scoprire i teatri: New York, Berlino, Londra, Tunisi, Hong Kong, Buenos Aires, Milano, Praga... In questa guida si scopre Parigi, la città che non dorme mai, la capitale dalle mille luci. Un viaggio dal centro della città fino alle banlieue, tra le vie e i suoi teatri. Contributi di Erica Battelani e Stanislas Nordey.

## Arianna Frattali SANTO GENET DA GENET PER LA COMPAGNIA DELLA FORTEZZA

Pisa, Ets, 2020, pagg. 204, euro 18

È un'analisi approfondita quella proposta da Arianna Frattali. Andato in scena per la prima volta nel luglio 2013 sotto forma di studio preparatorio (Santo Genet Commediante e Martire), per festeggiare il venticinquesimo anno di attività della pluripremiata Compagnia della Fortezza, ideata da Armando Punzo, e poi riproposto, in forma definitiva, nel 2014 (Santo Genet), lo spettacolo rappresenta infatti una tappa fondamentale nell'elaborazione del linguaggio scenico di Armando Punzo con i suoi attori-detenuti, nell'ottica di una nuova visione della relazione tra spazio scenico e corporeità reclusa.

## Stefania Onesti (a cura di) IL GESTO TRA MESSINSCENA E CRITICA. STUDI SULLA DANZA E SUL TEATRO DI SOCIETÀ NEL SECONDO SETTECENTO

Padova, Esedra, 2019, pagg. 98,

I saggi di Stefania Onesti, Noemi Massari e Laura Aimo approfondiscono e analizzano alcuni dei temi fondamentali della prassi coreutica, presentando l'uso del libretto, le teorie relative alle forme della danza, l'uso della comicità. Segue, poi, un intervento di Elena Zilotti sul teatro di società e sulle sue potenzialità nell'ambito dell'azione corporea.

## Alessandro Dessì SCRITTURE D'ATTORE. RIFRAZIONI ARTAUDIANE NEL TEATRO ITALIANO (CARMELO BENE, RINO SUDANO, SOCÍETAS RAFFAELLO SANZIO)

Roma, Fermenti, 2020, pagg. 232, euro 19,50

In Italia la fortuna critica e scenica di Artaud continua a costituire un'eccezione. La scelta, all'interno del secondo Novecento, di privilegiare le vicende sceniche di Carmelo Bene, Rino Sudano e Societas Raffaello Sanzio consente di ripensare da un'altra prospettiva il teatro di Artaud.

## Guido Paduano TEATRO. PERSONAGGIO E CONDIZIONE UMANA

Roma, Carocci editore, 2020, pagg. 212, euro 19

Attraverso il contatto diretto con molti capolavori del teatro, in particolare in alcuni momenti di svolta della storia culturale, come l'Atene del V secolo a.C. e confrontandosi con autori come Seneca e Shakespeare, movimenti come il classicismo francese, il progressismo dell'Ottocento, la crisi e la rivolta anti-aristotelica del Novecento, il volume pone fondamentali questioni insite nell'essenza stessa del fare teatrale, come il rapporto tra uomo e destino e la dialettica tra desiderio e giudizio morale.

## Manuela Carluccio CORSO DI SCENOGRAFIA SCENOTECNICA E LINEAMENTI DI STORIA DELLO SPAZIO SCENICO

Milano, Hoepli, 2020, pagg. 200, euro 29,90

Un corso di scenografia, agile e completo, ricco di contenuti e apparati didattici con immagini, tabelle e schemi esplicativi. Inoltre vengono proposti percorsi per le competenze trasversali e per l'orientamento con testimonianze di professionisti del settore. Una ricca sezione è dedicata agli esercizi di consolidamento dei contenuti appresi.

# Simone Soriani PETROLINI E DARIO FO, DRAMMATURGIA D'ATTORE

Roma, Fermenti, 2020, pagg. 244, euro 24

La figura dell'autore-attore trova in Ettore Petrolini e Dario Fo due figure emblematiche, oggetto dello studio di Simone Soriani. Quella di Petrolini e Fo è, infatti, una "drammaturgia d'attore" che si definisce attraverso la pratica del palcoscenico, dove il testo scritto si rinnova di continuo per mezzo delle improvvisazioni. Il pubblico diviene interlocutore compartecipe di un discorso scenico che si carica di intenzioni satirico-parodiche in Petrolini, o sociopolitiche in Fo, anche anticipatori

del teatro dei "narratori" di oggi come Marco Paolini e Ascanio Celestini.

## Silvia Mei DRAMMATURGIE DELLO SGUARDO. STUDI DI ICONOGRAFIA DELLO SPETTACOLO

Bari, Edizioni di pagina, 2020, pagg. 200, euro 16

Un racconto che unisce personaggi diversi fra loro, Mina, Yvette Guilbert, Lucio Ridenti e Leo de Berardinis, Aby Warburg e Terayama Shuji, Anna Pavlova, Eleonora Duse e Romeo Castellucci. Dieci studi propongono una visione inedita di come un documento figurativo possa far scaturire sentimenti e immagini che danno origine a una forma di teatro in cui si fondono scienza, metodo e immaginazione.

## Vito Pandolfi ANTOLOGIA DEL GRANDE ATTORE

Imola (Bo), Cue Press, 2020, pagg. 420, euro 49,90

Viene riproposta la celebre antologia composta da scritti di critici e degli stessi attori che ricostruiscono il delicato e rivoluzionario momento di passaggio tra il tramonto della Commedia dell'Arte e l'affermazione del teatro moderno. Il grande attore emerge interpretando e reinventando, secondo le sue caratteristiche interpretative, i classici, tagliandoli e modificandoli. I testi proposti spaziano da Modena alla Duse, da Salvini a Zacconi, passando per gli attori di varietà (Viviani e Petrolini) e del cinema (Fregoli, Musco).

## Goffredo Fofi CINEMA E TEATRO DEL FRONTE POPOLARE NEGLI ANNI TRENTA DEL NOVECENTO IN FRANCIA

Imola (Bo), Cue Press, 2020, pagg. 74, euro 19 99

Il Fronte Popolare francese degli anni Trenta visto non solo come coalizione politica socialista, ma anche come laboratorio culturale. L'autore rievoca con precisione tensioni e sogni di quel breve ma intenso periodo, concentrandosi sulla vivace attività cinematografica e teatrale.

Santo Genet, immagine tratta dal volume Santo Genet da Genet per la Compagnia della Fortezza, di Arianna Frattali, Ets (foto: Stefano Vaja).

### Adolphe Appia ATTORE, MUSICA E SCENA

Imola (Bo), Cue Press, 2020, pagg. 218, euro 32,90

Vengono riproposti gli scritti di Adolphe Appia per illustrare il suo sistema deduttivo in cui tutti gli elementi dello spettacolo assumono valori nuovi e insospettati. Il suo teatro viene analizzato non solo come riforma, ma come punto di partenza per la creazione di una utopia geniale.

## Giorgio Albertazzi POESIE E PENSIERI

Imola (Bo), Cue Press, 2020, pagg. 194, euro 22,90

Le poesie di Giorgio Albertazzi diventano un diario in versi che attraversa la sua vita: dall'infanzia nella campagna fiorentina ai legami familiari, le relazioni sentimentali e professionali, la presenza della compagna e poi moglie Pia. Si compone così il ritratto inedito di un uomo e di un attore che mostra sempre la sua libertà intellettuale e il suo talento

## Rocco Taliano Grasso VOCI DALLA SUBURRA

Corigliano-Rossano (Cs), Ferrari editore, 2019, pagg. 258, euro18

Sono raccolte in unica edizione quattro drammaturgie di Rocco Taliano Grasso, accomunate dai risvolti tragici, storie di esseri umani che abitano al limite della società, una suburra reale e ideale, ove sono confinati *Ciccilla* (la brigantessa Maria Oliverio), l'emigrante ('Merica 'Merica', Vincent Van Gogh (Ultima lettera a Theo) e i due "ex divi" del teatro e dello sport la cui esistenza è improvvisamente deragliata (Voci là dove la battaglia). Il volume è aperto da un contributo di Antonio Panzarella e da una prefazione di Carlo Fanella.

# Elio Tagliabue (a cura di) SERGIO PORRO E IL TEATRO ARTIGIANO DI CANTÙ

Milano, La vita felice, 2020, pagg. 201, euro 16

Bibliotecario, attivissimo animatore culturale, negli anni Sessanta Sergio



Porro fece rivivere, con il suo Teatro Artigiano, miti classici e fiabe moderne immergendoli nel mondo agricolo e artigianale della Brianza. I suoi attori erano presi dalla strada per recitare versi e cantilene antiche e mimare le grandi scene della vita in azioni collettive che molto dicevano del presente.

## Greta Salvi Dagli otto anni agli ottantotto. Il teatro per bambini e ragazzi Del piccolo teatro di milano

Roma, Marciano Press, 2020, pagg. 277, euro 29

Un'analisi degli spettacoli per bambini e ragazzi prodotti dal Piccolo Teatro di Milano, dalla fondazione (1947) alla stagione 2017-18. Seguendo un ordine cronologico, con una scansione per decenni, ciascuno spettacolo viene commentato e contestualizzato all'interno dell'andamento del teatro-ragazzi in Italia nel periodo di riferimento. Completa il volume una significativa galleria fotografica.

## Luca D'Onghia ed Eva Marinai RIPENSARE DARIO FO. TEATRO, LINGUA, POLITICA

Milano, Mimesis, 2020, pagg. 163, euro 14

Raccolti in seguito a una giornata di studi, svoltasi presso la Scuola Normale Superiore di Pisa nell'ottobre del 2017, i contributi pubblicati in questo volume ri-esaminano l'opera di Dario Fo: illustrano il suo rapporto con il teatro classico (Battistella), le esperienze drammaturgiche più importanti (Barsotti, Marinai, Maiolani), i legami con la politica (Farrell), le innovazioni linguistiche e i problemi filologici posti dal suo teatro (Vescovo, Trifone, D'Onghia). Tra le altre anche le testimonianze di Eugenio Allegri e Matthias Martelli.

## Paola Bigatto AUDIZIONI PER SCUOLE DI TEATRO. PICCOLA GUIDA PER GIOVANI ASPIRANTI ATTORI

Roma, Dino Audino, 2020, pagg. 72, euro 10

Un utile strumento per aiutare i giovani ad accedere alle scuole di teatro, una guida, con un linguaggio comprensibile ma anche ricco di spunti. Nella prima parte si trovano suggerimenti e consigli di Paola Bigatto, insegnante di recitazione, mentre nella seconda si possono leggere alcune interviste ai responsabili delle più importanti scuole di teatro: tra le altre, la Scuola del Piccolo Teatro di Milano, e la Silvio d'Amico di Roma.

## Roberto Gori FARE MUSICA PER IL TEATRO. GUIDA ALLA COMPOSIZIONE DELLE MUSICHE DI SCENA

Roma, Dino Audino, 2020, pag. 128, euro 16

Questa guida alla composizione di musiche di scena parte dall'analisi dei diversi stili musicali e dei diversi "momenti" di uno spettacolo teatrale (ouverture, cambi scena, interludi, underscores, numeri cantati e numeri danzati), per proseguire con l'esplorazione delle modalità di applicazione della musica alle differenti forme di teatro (dalla prosa al musical). Numerosi gli esercizi per chi vuole o deve autonomamente produrre musica per uno spettacolo.

### Vito Molinari PAOLO FREGOSO GENOVESE

Sestri Levante (Ge), Gammarò edizioni, 2020, pagg. 166, euro 18

Un romanzo del multiforme regista Vito Molinari, sempre sagace anche mentre racconta la storia di un arcivescovo, cardinale, doge con cinque figli, due donne e altri misteri, sullo sfondo di una Genova inquieta e di cui l'autore ricostruisce, con documenti storici e riferimenti precisi, anche il contesto artistico e culturale. La prefazione è di Michele Sancisi.

### Paolo Puppa LA FIGLIA DI IBSEN, LETTURA DI HEDDA GABLER

Imola (Bo), Cue Press, 2020, pagg. 140, euro 34,90

Ripercorrendo le nevrosi e le paure di Hedda Gabler, lo studio ne evidenzia il valore emblematico delle tematiche care a Ibsen, dalla critica della società "sterile" del suo tempo, al mistero della scrittura, cui allude il complesso rapporto di Hedda col padre.

# la società teatrale

#### a cura di Roberto Rizzente



# Una primavera di addii

di Francesca Carosso, Chiara Viviani, Laura Bevione, Ilaria Angelone e Arianna Lomolino

a primavera del 2020 resterà impressa nella nostra memoria per molte ragioni, per lo più legate alla pandemia. Nel nostro *cahier* annoveriamo molti nomi di persone che in questa stagione tragica ci hanno lasciato, non solo per il Covid.

Una brillante carriera quella di **Sergio Fantoni**, che il 17 aprile ci ha lasciati a quasi novant'anni d'età. Nato a Roma nel 1930 da una famiglia di teatranti, sebbene indirizzato alla professione di ingegnere dal padre, scelse di intraprendere la carriera d'attore fin dagli anni '50, diventando una figura popolare nel cinema e nella televisione (Senso di Visconti, Il colonnello von Ryan accanto a Frank Sinatra, Sacco e Vanzetti, il doppiaggio di Marlon Brando in Apocalypse Now). L'impegno nel teatro fu altrettanto intenso: direttore artistico del Festival di Asti e dal 2014 del Carcano di Milano, vincitore del premio Flaiano alla carriera nel 2002, Fantoni interpretò con Ronconi, la Compagnia degli Associati e La Contemporanea 83 i classici shakespeariani, oltre a Pirandello, Beckett, Pinter, O'Neill. Un'operazione alle corde vocali lo spinse a dedicarsi sempre più alla regia teatrale, soprattutto negli anni Duemila (Le furberie di Scapino; Zio Vanja; Processo a Dio e La commedia di Candido di Massini). Fu un regista innovatore, raffinato e rispettoso della tradizione, spesso accompagnato da Ivo Chiesa, produttore, e affiancato dalla moglie Valentina Fortunato, anche lei attrice. Francesca Carosso

Troppo prematura davvero la scomparsa di **Cristina Pezzoli**. Originaria di Vigevano (1963), si avvicinò gio-

vanissima al teatro, partecipando a uno stage di Dario Fo. Diplomatasi in regia nel 1986 alla scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano, esordì come assistente di Nanni Garella e, in seguito, come aiuto regista di Massimo Castri. Dopo questi inizi, le sue regie si sono districate tra testi classici e autori contemporanei, senza porsi limiti: da Giacosa a Beckett passando per Tarantino e Fontana. Nel 2002, dopo il trasferimento a Pistoia, è stata direttrice artistica del Teatro Manzoni/Associazione Teatrale Pistoiese per tre anni. Aveva anche collaborato con Lo Stabile di Bolzano, con la Fondazione Teatro Due di Parma, con Contemporanea 83 di Sergio Fantoni e con la Compagnia Gli Ipocriti. Fondamentali sono state le collaborazioni artistiche con Stefano Benni e Angela Finocchiaro, Frequentò anche l'opera lirica e lavorò per la televisione e la radio. Il suo duro lavoro e la passione non passarono inosservate: nel 1994 vinse il Premio Idi per la miglior regia e, nel 2000, il Premio Hystrio alla regia. Chiara Viviani

Antonio Tarantino, drammaturgo anomalo e potente della scena italiana degli ultimi trent'anni, si è spento lo scorso 21 aprile, in una Rsa del torinese dove era stato ricoverato per la convalescenza dopo una brutta caduta. Per anni fu pittore, finché la vittoria del Premio Riccione, nel 1993 con *Stabat Mater* e *Passione secondo Giovanni*, a cinquantacinque anni, ne cambiò l'esistenza. Franco Quadri ne promosse la pubblicazione dei testi che, intanto, venivano messi in scena da interpreti quali Piera Degli Esposti e registi quali Cherif, Marco Martinelli, Valter Malosti, Antonio Calen-

da, Marco Isidori, Cristina Pezzoli, Andrée Ruth Shammah. Tradotto e all'estito anche all'estero, Tarantino vinse vari premi (di nuovo il Riccione, nel 1997, per *Materiali per una tragedia tedesca*; l'Ubu 1997-98 e 1999-2000; il Candoni 2000 per *Stranieri*). Il successo, nondimeno, non gli garantì quell'autosufficienza economica che ottenne soltanto nel 2017, allorché una petizione gli fece ottenere i benefici della legge Bacchelli. Disincantato e apparentemente ruvido, Tarantino seppe ritrarre con sincera e desolata verità quell'umanità che vive ai margini, per povertà materiale e, soprattutto, intellettuale ed emotiva. *Laura Bevione* 

Il 12 maggio a 94 anni ci ha lasciato Michel Piccoli. Dopo l'esordio sulle scene negli anni Quaranta (Celestina di Royas, Tobacco road di Kirkland e Caldwell) il suo amore per il teatro prosegue nei decenni successivi (Androclo e il leone di Shaw, Irene innocente di Betti, *Fedra* di Racine, diretto da Vilar, e *Il Vica*rio di Hochhuth, con Peter Brook), affiancandosi all'impegno nel cinema, dove si affermò con oltre 200 ruoli, lavorando per Renoir, Buñuel, Melville, Godard, Costa-Gavras, Resnais, Hitchcock, Chabrol, de Oliveira, Angelopoulos, Scola e Bellocchio, conquistando i più prestigiosi premi tra i quali un David di Donatello (per Habemus Papam di Moretti). È del 1981 l'incontro con Cechov diretto da Peter Brook (Il giardino dei ciliegi), cui seguono nel 1983 Combattimento di negri e di cani di Koltès, regia di Chéreau; Il racconto d'inverno nel 1988; fino al John Gabriel Borkman nel 1993. Nel 2001 ricevette il Premio Europa per il Teatro. *Ilaria Angelone* 

Particolarmente dolorosa per l'intero mondo dell'arte è stata la scomparsa, il 15 maggio, di Ezio Bosso, pianista e compositore torinese. Celebre già dal 2008 per le sue creazioni per il San Francisco Ballet, la Royal Opera House, la Wiener Staatsoper e la Sydney Dance Company, collaborò anche con Roberto Castello, Paola Bianchi, Valter Malosti e James Thierrée, oltre a essere uno straordinario divulgatore della musica e del lavoro dei musicisti. Aveva 89 anni, Tinin Mantegazza, lo scrittore e scenografo scomparso il 1º giugno. Di origini liguri, è noto per la longeva collaborazione con la Rai per cui ha inventato le "telefiabe" e creato uno dei pupazzi più famosi della tv: Dodò, protagonista del programma per bambini L'albero azzurro. Nel 1977 Mantegazza fondò l'Astra, Associazione Teatro Ragazzi e, l'anno successivo, la compagnia milanese Il Teatro del Buratto. Prematura, invece, la scomparsa, il 2 maggio, di Giacomo Verde. Nato nel 1956, dagli anni Ottanta iniziò ad applicare la tecnologia video al teatro. Molte le opere, dal tele-racconto H&Gtv (1989) a Solo limoni (2001) sul G8 a Genova; da Storie Mandaliche (1998), con Andrea Balzola e Anna Maria Monteverdi, a L'albero della felicità (2016), le esperienze nel carcere di Padova e la lunga collaborazione con Aldes di Roberto Castello. Addio, infine, lo scorso febbraio, anche a Paolo Guerra, produttore e fondatore della Agidi. Classe 1949, modenese, con Agidi sostenne la carriera, tra gli altri, di Enzo Jannacci, Paolo Rossi, Aldo, Giovanni e Giacomo, Raul Cremona, Angela Finocchiaro, Lella Costa, Bebo Storti, Alessandro Haber, lavorando tanto per il teatro quanto per il cinema e la televisione. Arianna Lomolino

# Citofonare PimOff, i risultati

Saranno ospitati in residenza a Milano per due settimane, da marzo a giugno 2021, i quattro vincitori del bando Citofonare PimOff: Fauna futura di Yotam Peled & The Free Radicals (Israele/Germania); Tewins di Collettivo CriB (Italia); Prometeo? di Lorenzo Covello (Italia); Tradere di Laia Santanach (Spagna). È previsto un ulteriore periodo di residenza presso il partner di PimOff a Tel Aviv (Kelim Choregraphy Center Bat Yam).

Info: pimoff.it

# Una rete per la Sicilia

È nata a maggio la rete T(r)eatro.Palcoscenico Sicilia che sancisce la collaborazione tra Pamela Villoresi, Simona Celi e Laura Sicignano e dei tre teatri che dirigono artisticamente: Teatro Biondo (Palermo), Vittorio Emanuele (Messina) e lo Stabile di Catania. L'idea, nata in seno all'emergenza sanitaria, ambisce a costituire un circuito regionale stabilendo nuove dinamiche di organizzazione e circuitazione delle produzioni locali.

Info: teatrobiondo.it; teatrovittorioemanuele.it; teatrostabilecatania.it

# La cinquina della Danza Urbana XL

Sono 1-0 di Sara Sguotti e Nicola Simone Cisternino; Kurup di Nicolas Grimaldi Capitello; Last Space di Marco Di Nardo; Oltrepassare di Silvia Dezulian e Filippo Porro; e Stanza 1.5 Site di Jari Boldrini i progetti vincitori della sesta edizione del bando Danza Urbana XL, promosso dalla rete Anticorpi XL. Alle creazioni è offerta la possibilità di circuitare per un minimo di tre recite tra i festival e le iniziative del network.

Info: networkdanzaxl.org

# La drammaturgia in rete con Carnevali

Fabio Marson (*Scarti*), Jacopo Giacomoni (*La più grande tragedia dell'umanità*), Riccardo Tabilio (*Golia*), Marco Grossi (*Cronaca di un filo d'erba*) e Fabio Pisano (*King*) sono i finalisti del-

la prima edizione di NdN-Network Drammaturgia Nuova 2020-21. Per loro una residenza curata da Davide Carnevali: il testo vincitore sarà prodotto e rappresentato nei teatri che fanno parte del *network* il cui capofila è Residenza Idra

Info: networkdrammaturgianuova.it

# Tatiana Olear alla Civica Paolo Grassi

Sarà l'autrice, attrice e regista russa Tatiana Olear, già coordinatrice dei corsi di regia e drammaturgia, nonché condirettrice di Outis, a succedere, dall'estate, a Marco Plini alla direzione della Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi di Milano, prima donna a ricoprire la carica. Per l'occasione, il Cda della Fondazione Milano ha conferito a Marco Maccieri, coordinatore del corso di recitazione, l'incarico speciale di accompagnare i ragazzi nel mondo del lavoro, a partire dall'ultimo anno di formazione

Info: fondazionemilano.eu

# Premio Franco Abbiati a Mario Martone

A maggio sono stati annunciati i vincitori per il 2019 della 39a edizione del Premio Abbiati della critica musicale. Spiccano, nel palmares, la Chovanščina diretta da Mario Martone (miglior spettacolo), la riscoperta Ange de Nisida di Donizetti (premio speciale), il regista Robert Carsen (Orfeo ed Euridice; Idomeneo; Giulio Cesare; Don Carlo) e le scenografe Federica Parolini e Silvia Aymonino (Agnese).

# Lindsay Dances, il documentario

È visibile su Rai Play o sul sito dell'artista il documentario *Lindsay Dances-ll teatro e la vita secondo Lindsay Kemp.* Realizzato da Rita Rocca e prodotto dalla Rai, ricostruisce la carriera di Kemp a partire dalle foto di scena, dalle testimonianze dei colleghi, con il filo conduttore della voce narrante dell'artista. Completa il lavoro l'intervista raccolta dalla curatrice nell'agosto 2018, poco prima della scomparsa dell'artista.

Info: raiplay.it; lindsaykemp.eu

# Digital Hangar, la cultura digitale

È stato inaugurato a maggio il Digital Hangar dell'Hangar Piemonte. Promosso all'interno della Fondazione Piemonte dal Vivo, è rivolto alle organizzazioni regionali e mira alla riconversione digitale del comparto culturale, attraverso tre fasi: l'incontro con il digital mentor Gianluca Diegoli, la creazione di una digital library e un ciclo di incontri tra esperti del settore.

Info: hangarpiemonte.it

# Carlo Fuortes per l'Opera di Roma

È stato confermato alla sovrintendenza dell'Opera di Roma, per il prossimo quinquennio, Carlo Fuortes. Il decreto di nomina, firmato dal nuovo Consiglio di Indirizzo del Teatro, sarà ratificato dal Ministro Franceschini.

info: operaroma.it.

# Ermanna Montanari sbarca su Spotify

Sono disponibili su Spotify cinque spettacoli di Ermanna Montanari, selezionati dal repertorio delle Albe: L'isola di Alcina (2000), La mano (2005), Ouverture Alcina (2009), LUŞ (2015), Rosvita (2008). Il link è: bit.ly/EM-spotify.

Info: teatrodellealbe.com

# Premio di solidarietà al Teatro dell'Argine

Sono stati assegnati al Teatro dell'Argine i 20.000 euro del Max-Brauer-Preis 2020. Promosso dalla Fondazione Alfred Toepfer, è stato eccezionalmente assegnato a una compagnia non di Amburgo, in segno di solidarietà e collaborazione tra istituzioni culturali e Paesi, durante l'emergenza sanitaria.

Info: teatrodellargine.org

# In-Box 2020: 469 candidati per 87 repliche in palio

L'emergenza sanitaria legata al Covid-19 non ha impedito le finali online di In-Box, il festival-vetrina che dal 2016 si svolge a Siena. Dei 469 spettacoli candidati, i 12 finalisti delle sezioni In-Box e In-Box Verde sono arrivati così a dividersi le 87 repliche in palio, assegnate dai 79 partner della rete di cui è capofila Straligut. Vincitore, per In-Box, con 21 repliche, è il monologo autobiografico Stay Hungry - Indagine di un affamato di Angelo Campolo (nella foto), sul tema della migrazione. Al secondo e al terzo posto, rispettivamente, Futuro anteriore di Ferrara Off (8 repliche) e Tropicana di Frigoproduzioni (7 repliche). A seguire Libya. Back Home de La Ballata dei Lenna, Non plus ultras di Coop Argot Arl (5 repliche a testa) e Polvere della compagnia Cesare Giulio Viola (4 repliche).

Nella sezione In-Box Verde, dedicata agli spettacoli per ragazzi, si aggiudica 12 repliche *Che forma hanno le nuvole?* di Elea Teatro, la storia di una bambina e del suo amico immaginario, raccontata dal punto di vista di quest'ultimo. Al secondo posto (11 repliche), *Opera minima* di Can Bagnato. Seguono *Volumi* di QB Quanto Basta (6 repliche), *La fabbrica dei baci* di Intrecciteatrali (4 repliche), *Paolo dei lupi* di Bradamante Teatro (3 repliche) e *Dislessi-che?* di Orto degli Ananassi (1 replica). Gli spettacoli circuiteranno nella prossima stagione, compatibilmente con le disposizioni sanitarie che regoleranno l'attività dei teatri. **Ilaria Angelone Info: inboxproject.it** 



# ArtiKa, il teatro in *streaming*

È stata lanciata in primavera, prima dell'emergenza Covid, la piattaforma ArtiKa-Il Polo delle arti. Finanziata da Invitalia, agenzia per lo sviluppo economico del Ministero delle Finanze, consentirà la visione in *streaming* degli spettacoli in archivio e il relativo approfondimento, con speciali sul *making-of.* 

Info: artika.club

# La Scala a casa tua

È disponibile su Google Arts & Culture un tour virtuale per scoprire gli spazi, i laboratori, il palco reale e le collezioni del Teatro alla Scala. Su storiadeipalchi.teatroallascala.org è, invece, possibile scoprire la storia dei 155 palchi del teatro e dei loro proprietari fino al 1920 (anno dell'espropriazione).

Info: teatroallascala.org

# Torino: nasce il Centro Studi Sanguineti

A dieci anni dalla scomparsa di Edoardo Sanguineti nasce, nel Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino, il Centro Studi Interuniversitario, dedicato al poeta, per la ricerca nei campi della letteratura, della linguistica del teatro e della musica.

Info: studium.unito.it

# Il Globe Theatre apre l'archivio

È nato l'archivio del Globe Theatre di Roma con video, foto, copioni, bozzetti, dati, studi e note di regia che ripercorrono diciassette anni di attività. L'archivio multimediale in continuo divenire è disponibile su bacheca.uniroma3.it/archivio-globe.

Info: globetheatreroma.com

# Davide Bombana direttore al Massimo

È stato nominato a giugno il nuovo direttore del Corpo di Ballo del Teatro Massimo di Palermo: il coreografo milanese Davide Bombana, già primo ballerino del Teatro alla Scala.

Info: teatromassimo.it

# Fulvio Macciardi al Comunale di Bologna

Il nuovo Consiglio della Fondazione Teatro Comunale di Bologna ha riconfermato alla sovrintendenza Fulvio Macciardi, già direttore dell'Area Artistica dell'ente, nel 2008, direttore generale nel 2015 e sovrintendente nel 2017.

Info: tcbo.it

# Eolo Award 2020: tutti i vincitori



Lunedì 18 maggio, in diretta *streaming* sulla pagina Facebook del Festival Segnali, sono stati annunciati i vincitori degli Eolo Awards 2020, i maggiori riconoscimenti del teatro ragazzi italiano, assegnati ogni anno dalla rivista online *Eolo*.

Gli Eolo Awards, dedicati alla memoria di Manuela Fralleone, si svolgono dal 2006 all'interno del Festival di teatro ragazzi Segnali, organizzato ogni anno dal Teatro del Buratto e da Elsinor, quest'anno annullato per la grave emergenza sanitaria in atto. Durante la serata, il direttore della rivista Mario Bianchi ha annunciato i cinque vincitori di quest'anno: migliore spettacolo, *Mattia e il nonno* (Factory Transadriatica, in coproduzione con Sipario Toscana - **nella foto**); migliore drammaturgia a Davide Giordano per *Terry* (Teatro delle Briciole); premio per il miglior

progetto a *Teatro scuola vedere fare* di Casa del Contemporaneo e Le Nuvole, Napoli. Il premio per il teatro di figura, intitolato a Giovanni Moretti, è stato assegnato a Natale Panaro, mentre a Chiara Guidi è andato il Premio Riconoscenza tributato a un Maestro. **Arianna Lomolino Info: eolo-ragazzi.it** 

# **MONDO**

# Nadeem per la Giornata Mondiale del Teatro

È stata celebrata a sipari chiusi, durante la pandemia, il 27 marzo, la Giornata Mondiale del Teatro: «Il teatro ha un ruolo nobile nel dare energia e spingere l'umanità a resistere alla sua caduta nell'abisso. Il teatro può trasformare il palcoscenico, rendendolo qualcosa di sacro»: questo il senso del messaggio, affidato per il 2020 al drammaturgo e attivista dei diritti umani pakistano Shahid Nadeem.

Info: iti-worlwide.org; world-theatre-day.org

# Watson e Shakespeare co-autori di una tragedia

Thomas Watson e l'allora ventenne Shakespeare co-autori della prima tragedia inglese, *Arden of Faversham*, pubblicata in forma anonima nel 1592: è questa la teoria di Gary Taylor, esposta in primavera sulla *Review of English Studies*.

Info: academic.oup.com/res

# Londra, al *drive-in* con Mozart e Puccini

Per riprendere in sicurezza la programmazione, l'English National Opera propone, in autunno, un progetto di spettacoli all'aperto fruibili in auto, come nei *drive-in*. Stuart Murphy ha annunciato il Coliseum, Trafalgar Square e l'Alexandra Palace come possibili *location*. *Il flauto magico* e *La Bohème* le opere proposte, in adattamenti da novanta e sessanta minuti.

Info: eno.org

# B'way *streaming*

Boom di *new media plays* nella New York del Covid-19. Accanto al successo dell'archivio online del Lincoln Center, si segnala il fenomeno virale delle serie podcast *Playin' on air*: particolarmente gradito *June Weddings* di Barbara Hammond, nell'interpretazione di Marisa Tomei e Michael C. Hall.

# Nikisha Fogo vola negli Stati Uniti

Cambiamenti in vista al Wiener Staatsballett: dopo il direttore Manuel Legris (da dicembre alla Scala, sostituito da Martin Schlapfer), lascia la prima ballerina Nikisha Fogo, svedese, nominata in aprile principal dancer del San Francisco Ballet

Info: wiener-staatsoper.at

# **PREMI E CORSI**

# II fattore D del Premio Ipazia

Al via l'ottava edizione del Premio Ipazia alla nuova drammaturgia italiana, sul tema "Fattore D. Il Valore delle Donne". I testi, inediti, vanno inviati entro il 14 settembre all'indirizzo premioipazia@eccellenzalfemminile.it. Il costo dell'iscrizione è di 30 euro. Il vincitore verrà proclamato in occasione del Festival dell'Eccellenza al Femminile, a ottobre a Genova; in palio la pubblicazione e l'eventuale rappresentazione.

Info: eccellenzalfemminile.it

# Torna il Premio Luigi Pirandello

Al via la 22a edizione del Premio Nazionale di Teatro Luigi Pirandello, promossa dalla Fondazione Lauro Chiazzese. Le candidature, da inviare alla segreteria di Palermo (Palazzo Branciforte, Largo Gae Aulenti 2, 90133 Palermo), saranno aperte fino al 15 gennaio 2021. La giuria, presieduta da Giovanni Puglisi, assegnerà, oltre al primo premio (5.000 euro), due premi per la saggistica, un premio a un giovane attore/attrice non protagonista e il premio alla carriera a un artista affermato.

Info: fondazionechiazzese.it/premiopirandello

# La drammaturgia italiana a New York

C'è tempo fino al 25 settembre per partecipare al Premio Mario Fratti 2021 alla nuova drammaturgia Italiana. Creato nel 2014, viene presentato



# Pasolini attraverso l'Inferno di Dante, Latella arriva ai Theatertreffen

C'è anche Antonio Latella con *Una Divina Commedia-Dante/Pasolini*, prodotto dal Bayerisches Staatsschauspiel Residenztheater di Monaco (**foto**: Matthias Horn), unico italiano tra i dieci artisti selezionati a maggio dai Theatertreffen di Berlino.

L'edizione di quest'anno - a causa della pandemia - è stata presentata online, dal 1° al 9 maggio, in un'anteprima "virtuale" di sei titoli accompagnati da riflessioni con gli autori e panel di discussione sul tema del rapporto tra teatro e digitale.

Le dieci produzioni sono state selezionate tra 432 candidature provenienti da tutta la Germania, e sono Anatomia di un suicidio, di Alice Birch, regia di Katie Mitchell; Chinchilla, Arsehole, Eyey, dei Rimini Protokoll; L'uomo nell'Holocene, di Alexander Giesche, dal racconto di Max Frisch; Il misantropo, diretto da Anne Lenk; La malattia dell'umanità, di Anta Helena Recke; Amleto, regia di Johan Simons; La dolce ala della giovinezza, di Tennessee Williams, diretto da Claudia Bauer; Tanz, di Florentina Holzinger; L'aspirapolvere, di Toshiki Okada. Dopo l'anteprima virtuale, il Festival dovrebbe avere luogo a ottobre. Ilaria Angelone Info: berlinerfestspiele.de

all'interno di In Scena! Italian Theater Festival NY, organizzato da Kairos Italy Theater, Casa Italiana Zerilli-Marimò e Kit Italia (Roma). In palio, la traduzione e la pubblicazione in inglese, un'opera di Victoria Febrer, la lettura scenica e la possibile produzione in un teatro di New York.

Info: inscenany.com

# Giovani artisti crescono

Il 18 luglio è il termine per partecipare, tra mite is crizione a forms. gle/7ufFLFb5WirH3D2W6, al progetto Powered by REf, dedicato ad autori under 30. I progetti selezionati verranno presentati nella settimana dedicata ad Anni Luce\_Osservatorio di futuri possibili di RomaEuropa 2020 e sviluppati in sinergia con Carrozzerie I n.o.t, 369 gradi e altre realtà del territorio.

Info: carrozzerienot.com

# Arlecchino si diventa

Si terrà dal 10 al 22 agosto al Théâtre Le Colombier in Francia il workshop "Dall'Arlecchino al clown". I docenti sono Claudia Contin Arlecchino e Jean Ménigault detto Méningue.

Info: ortoteatro.it, theatretotalworkshops.blogspot.com

### Nuove sensibilità 2.0

Scade il 30 settembre il bando Nuove Sensibilità 2.0, promosso dal Teatro Pubblico Campano a sostegno dei drammaturghi under 40 del territorio regionale. Il Fondo a disposizione è di 50.000 euro, suddiviso tra i dieci vincitori. I materiali vanno inviati all'indirizzo ns2.0@teatropubblicocampano. com.

Info: teatropubblicocampano.com

# Caserta: bando Selezione Spettacoli

Il Piccolo Teatro Cts-Centro Teatro Studio di Caserta seleziona spettacoli per il 2020-21. Le candidature vanno inviate all'indirizzo angelo.bove@libero.it entro il 30 settembre.

# La grammatica della Tosse

Proseguono al Teatro della Tosse i seminari "Grammatica del teatro": segnaliamo, tra gli altri, "Il predicato verbale", con Michela Lucenti (25-27 settembre), "Il complemento di modo", con Andrea Cavarra (22-25 ottobre) e "Il complemento di luogo", con Enrico Campanati (27-29 novembre). L'importo di ogni seminario è di 180 euro, le candidature vanno inviate almeno quindici giorni prima all'indiriz-

zo proposte.progetti@teatrodella-tosse.it.

Info: teatrodellatosse.it

# Un'accademia per il Regio di Parma

Nasce l'Accademia del Teatro Regio di Parma con l'obiettivo di formare profili professionali per moda, cinema, teatro, televisione e pubblicità. L'inaugurazione è prevista il 3 novembre con il corso di alta sartoria "Dal segno alla nascita di un sogno", diretto da Lorena Marin. Iscrizioni entro il 28 luglio.

Info: teatroregioparma.it

#### Hanno collaborato:

Ilaria Angelone, Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Francesca Carosso, Arianna Lomolino, Chiara Viviani



# **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, Laura Bevione, Arianna Lomolino, Roberto Rizzente, Valeria Brizzi (segreteria).

 $\textbf{progetto grafico:} \ www.studiopaola.it$ 

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Paola Abenavoli, Roberto Andò, Fabrizio Arcuri, Sergio Ariotti, Adriana Asti, Antonio Attisani, Sandro Avanzo, Urbano Barberini, Suman Bhuchar, Mario Bianchi, Andrea Bisicchia, Stefania Bonfadelli, Barbara Boninsegna, Beatrice Borelli, Matteo Brighenti, Emiliano Bronzino, Antonio Calbi, Fabrizio Sebastian Caleffi, Laura Caparrotti, Ruggero Cappuccio, Laura Caretti, Davide Carnevali, Francesca Carosso, Enrico Casagrande, Tino Caspanello, Maria Chatziemmanouil, Sara Chiappori, Lanfranco Cis, Lorenzo Conti, Roberto Corciulo, Paola Cortellesi, Gabriella Coslovich, Lella Costa, Anna Cremonini, Serena Dandini, Dario De Luca, Fernanda del Monte, Stefano Delfino, Massimo Dezzani, Giorgio Ferrara, Angela Finocchiaro, Pierfrancesco Giannangeli, Giampiero Giglioni, Maddalena Giovannelli, Fabrizio Grifasi, Marinella Guatterini, Filippa llardo, Isabella Lagattolla, Antonio Latella, Giuseppe Liotta, Fabio Luisi, Fausto Malcovati, Carlo Mangolini, Stefania Maraucci, Marco Martinelli, Emanuele Masi, Fabio Masi, Lucia Medri, Marco Menini, Luciano Messi, Paola Minaccioni, Giuseppe Montemagno, Maria Amelia Monti, Wajdi Mouawad, Roberto Naccari, Daniela Nicolò, Veronica Orazi, Ernesto Palacio, Jacopo Panizza, Velia Papa, Michele Pascarella, Gianni Poli, Simona Polvani, Luca Ricci, Beatriz J. Rizk, Ira Rubini, Manfredi Rutelli, José Sanchis Sinisterra, Laura Santini, Francesca Saturnino, Renata Savo, Rosa Scapin, Alfio Scuderi, Maurizia Settembri, Maurizio Sguotti, Carla Signoris, Pino Strabioli, Alessandro Toppi, Martina Treu, Alberto Triola, Franco Ungaro, Raúl Uribe, Nicola Viesti, Chiara Viviani, Rosita Volani, Irina Wolf, 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: Messinter S.p.A., via Campania 12, 20098 San Giuliano Milanese (Mi), numero verde 800827112.

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 40 - Estero euro 70 **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 nº 000040692204 IBAN IT66Z0760101600000040692204

oppure

on line www.hystrio.it

In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega di inserire l'indirizzo completo del nuovo abbonato e di inviare la ricevuta al **fax: 02 45409483**. Un numero euro 12.00, 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, 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. È il disegnatore del fumetto La Tilda, facebook: La Tilda latildacomics.blogspot.it Info: dezzamax@inwind.it, tel. 328.3074929

# **PUNTI VENDITA**

#### **Ancona**

Libreria Fogola, corso G. Mazzini 170 Librerie Feltrinelli corso G. Garibaldi 35

#### Bari

La Feltrinelli Libri e Musica via Melo da Bari 119

#### Bologna

Librerie Feltrinelli piazza Ravegnana 1 Libreria di cinema teatro e musica, via Mentana 1C

#### Brescia

Libreria Tarantola di Marco Serra Tarantola Via F.Ili Porcellaga, 4

### Cagliari

Libreria Mieleamaro/Teatro Massimo Viale Trento 9

#### **Firenze**

Librerie Feltrinelli via dé Cerretani 30/32R Fenice di Firenze/Teatro del Maggio Piazzale Vittorio Gui 1 Immaginaria\ Einaudi Via Guelfa, 2A rosso

#### Genova

La Feltrinelli Libri e Musica via Ceccardi 16

# Milano

Corraini/Piccolo Teatro Grassi via Rovello 2

La Feltrinelli Libri e Musica corso Buenos Aires 33/35

La Feltrinelli Libri e Musica piazza Duomo

Libreria dello Spettacolo via Terraggio 11

Libreria Popolare via Tadino 18

#### Napoli

Feltrinelli Stazione FS piazza Garibaldi Feltrinelli Libri e Musica via Chiaia 23 Feltrinelli via dei Greci 70

#### **Padova**

Librerie Feltrinelli via San Francesco 7

#### **Palermo**

Broadway Libreria dello Spettacolo via Rosolino Pilo 18 La Feltrinelli Libri e Musica via Cayour 133

#### **Parma**

Feltrinelli via Venezia 61

#### Pescara

La Feltrinelli Librerie via Trento angolo via Milano

#### Pisa

Librerie Feltrinelli corso Italia 50

#### Ravenna

Librerie Feltrinelli via Diaz 14

#### Roma

La Feltrinelli Libri e Musica largo Torre Argentina 11 Librerie Feltrinelli via V. E. Orlando 78/81

## Salerno

La Feltrinelli Libri e Musica corso Vittorio Emanuele 230

#### Sassari

Libreria Koinè via Roma 137

### Torino

Libreria Comunardi via Conte G. Bogino 2 Librerie Feltrinelli piazza Castello 19

#### **Trento**

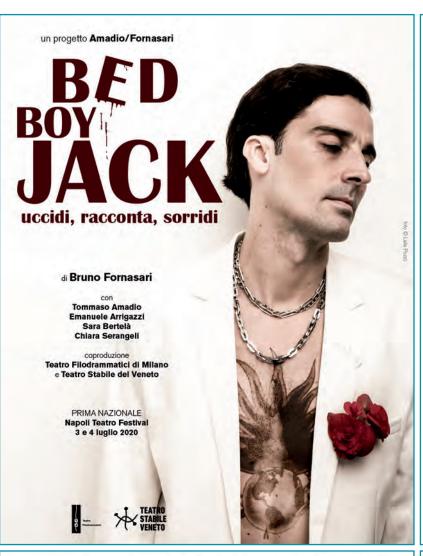
Libreria Drake via Verdi 7A

#### Venezia

Libreria Toletta Sacca della Toletta, 1214

## Vicenza

Galla Libreria corso Palladio 11







#### DANZA

Teatro Romano Verona ore 21.00

08.09 Ersiliadanza ANDRÀ TUTTO BENE

09.09 Camilla Monga

DIRETHABITUS

10.09 Chiara Frigo HIMALAYA DRUMMING

10.09 Silvia Gribaudi

19.09 Cristiana Morganti

MOVING WITH PINA



# MUSICA

Teatro Romano Verona ore 21.00

01.09 verona jazz MAURO OTTOLINI & VANESSA TAGLIABUE YORKE

02.09 verona jazz PAOLO FRESU

04.09 rumors RAPHAEL GUALAZZI

05.09 rumors VASCO BRONDI

06.09 verona jazz ENRICO PIERANUNZI

07.09 rumors VINICIO CAPOSSELA 13.09 venerazioni MUSICA NUDA



#### TEATRO

Teatro Romano Verona ore 21.00

18.07 Claudio Bisio (Gigio Alberti MA TU SEI FELICE?

24.07 Isabella Ferrari

FEDRA

31.07 Paolo Rossi Stand up Shakespeare

11.09 Ugo Pagliai | Paola Gassman Babilonia Teatri

**ROMEO E GIULIETTA** 

12.09 Alessio Boni | Michela Cescon FUGA A TRE VOCI

15.09 Vanessa Scalera | Melania Mazzucco LA STORIA DI RE LEAR

16.09 Chiara Francini | Chiara Lagani L'AMORE SEGRETO DI OFELIA

17.09 Sergio Rubini MACBETH SOLO

BIGLIETTI ON LINE SU

www.geticket.it

www.boxofficelive.it

www.estateteatraleveronese.it



Comune di Verona









Parco Villa Duchessa di Galliera e Centro Storico

siamofuori!



4 luglio 9 agosto 2020

terza edizione d'Estate raddoppia

rassegna di spettacoli



tel. 0102470793 www.teatrodellatosse.it promozione@teatrodellatosse.it





























Sostieni il Piccolo con Art Bonus e potrai recuperare il 65% della tua donazione.

Chiamaci allo 02.72.333.265 o scrivici a raccoltafondi@piccoloteatromilano.it

Ti aspettiamo per trasformare la tua donazione in uno spettacolo.

**Nel tuo Piccolo** puoi fare tanto!



#piccoloteatro piccoloteatro.org