

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

anno XXXIV

3/2021

HY



**SPECIALE
STREHLER 100**

**teatromondo
New York
Mosca
Berlino
Vienna
Lugano**

**DOSSIER:
PREMIO HYSTRIO 30**

ritratti / danza / lirica / biblioteca / società teatrale



Debutti:
Sogno di una notte
di mezza estate
Andrea Chiodi /
Fedra
Leonardo Lidi /
Bros
Romeo Castellucci /
Nuova creazione
Compagnia Finzi Pasca /
La coscienza di Zeno
Oyes /
La bottega del caffè
Igor Horvat /
Il libro di tutte le cose
Lorenzo Bassotto /
La notte è il mio giorno
preferito
Annamaria Ajmone /
Metastasis
Gabriele Marangoni /
Galileo, un rito di passag-
gio (titolo provvisorio)
Carmelo Rifici /
Eutopia
Trickster-p /
Nel mezzo dell'Inferno
Fabrizio Pallara

Residenze:
Compagnia Finzi Pasca /
Association Fréquence
Moteur /
Camilla Sparksss /
Trickster-p

Riprese:
Book is a Book
is a Book
Trickster-p /
Diplomazia
Elio De Capitani e
Francesco Frongia /
Kiss! (Loving Kills)
Camilla Parini /
Lo zoo di vetro
Leonardo Lidi /
Macbeth,
le cose nascoste
Carmelo Rifici /
Nettles
Trickster-p /
Rame
Lorena Dozio /
Una vera tragedia
Alessandro Bandini,
Riccardo Favaro

LAC Dance Project:
Annie Hanauer
Virginie Brunelle
Lea Moro

LAC Lugano Arte e Cultura Le produzioni 2021—22

www.luganolac.ch

Partner istituzionali



- 2 vetrina **Il teatro torna dal vivo: adesso le riforme** – di Valeria Brizzi e Arianna Lomolino
Attori e attrici alla prova della ripresa, dopo la stagione calda – di Diego Vincenti
Teatro e tv: il segreto del successo delle *serial fiction* – di Piefrancesco Giannangeli
La cooperazione rende vincenti, con C.ar.pe. per un futuro diverso – di Laura Bevione
Fertili Terreni Teatro, il palcoscenico diffuso di Torino – di Matteo Tamborrino
Politico Poetico: la voce degli adolescenti bolognesi – di Renzo Francabandera
Il cammino teatrale di KanterStrasse, dalla provincia toscana verso *Altri mondi* – di Elena Scolari
Dialogo e conflitto abitano lo spazio scenico di Dynamis – di Matteo Brighenti
ReteTeatro41, una risposta dal basso per la Basilicata del futuro – di Lucia Medri
- 14 SPECIALE STREHLER 100 **De Capitani e Shammah: noi, i figli “ribelli” con il teatro d’arte per tutti nel cuore** – di Claudia Cannella
Strehler dopo Strehler: costruire e ricostruire un’idea di regia – di Roberto Canziani
Giorgio e Paolo, attenti a quei due che cambiarono il teatro del Novecento – di Giuseppe Liotta
Bentoglio: un percorso coraggioso, Strehler spiegato ai giovani – di Giuseppe Montemagno
«Ha senso fare teatro alla tv?»», una mediazione possibile – di Laura Caretti
10 febbraio 1956: *L’opera da tre soldi*, incontrare Brecht a quindici anni – di Fausto Malcovati
Quando Ariel volava sull’isola-palcoscenico della *Tempesta* – di Laura Caretti
Agli inizi dell’era Berlusconi, i Giganti siamo noi spettatori? – di Claudia Cannella
I «bei momenti» delle *Nozze di Figaro* nel segno della fragilità umana – di Giuseppe Montemagno
Una, nessuna e centomila, un’eredità multiforme e controversa – a cura di Laura Bevione, Claudia Cannella, Laura Caretti e Lucia Medri con interventi di Arturo Cirillo, Massimiliano Civica, Monica Conti, Antonio Latella, Gabriele Lavia, Marco Martinelli, Leo Muscato, Carmelo Rifici, Serena Sinigaglia, Federico Tiezzi e Gabriele Vacis
Ariane Mnouchkine: «Strehler? Lo veneravo e lo detestavo» – di Laura Caretti
- 31 teatromondo **Lugano: Lingua Madre, immaginare il futuro nell’assenza** – di Laura Bevione
Vienna città aperta, debutti e festival si moltiplicano – di Irina Wolf
Berliner Theatertreffen 2021: lo specchio di un anno insolito – di Irina Wolf
Una scena virtuale per la creatività di Russian Case – di Irina Wolf
Open Culture, il trionfo della città come palcoscenico a cielo aperto – di Laura Caparrotti
- 40 humour **G(I)ossip** – di Fabrizio Sebastian Caleffi
- 41 dossier **Premio Hystrio 30** – a cura di Claudia Cannella, con interventi di Giuseppe Liotta, Sara Chiappori, Diego Vincenti, Laura Bevione, Fabrizio Sebastian Caleffi, Ilaria Angelone e Marco Bernardi
- 64 ritratti **Irina Brook: fare teatro per alimentare la speranza** – di Elena Scolari
Maniaci d’Amore: il comico e il surreale raccontano i mali dell’esistenza – di Laura Bevione
UnterWasser, immergersi nel simbolo, nel mito e nell’utopia – di Mario Bianchi
- 70 danza **Dal corpo pensante all’androide, danzare secondo Wayne McGregor** – di Carmelo A. Zapparrata
Al Di Qua di ogni “abilità”, semplicemente artisti – di Lorenzo Conti
- 74 lirica **Il Belcanto nella rete, gli ultimi voli tra sperimentazione e repertorio** – di Giuseppe Montemagno
- 76 critiche **Le recensioni della seconda parte della stagione**
- 90 exit **Addio a Carla Fracci, Ismael Ivo, Milva, Giuliano Scabia, Enrico Vaime e Maria Grazia Gregori** – di Carmelo A. Zapparrata, Giuseppe Montemagno, Giuseppe Liotta, Albarosa Camaldo e Claudia Cannella
- 94 biblioteca **Le novità editoriali** – a cura di Ilaria Angelone e Albarosa Camaldo
- 98 testi **Circeo, il massacro** – di Elisa Casseri e Filippo Renda
- 114 la società teatrale **Tutta l’attualità nel mondo teatrale** – a cura di Roberto Rizzente

Nel prossimo numero: DOSSIER: Teatro, immagini e immaginari/SPECIALE PREMIO HYSTRIO: la 30a edizione/VETRINA: Dostoevskij a teatro/RITRATTI: Renato Carpentieri, Mario Incudine, Leonardo Lidi/Le recensioni dai festival estivi e molto altro...

Norme, sostegni, provvedimenti e idee. Il teatro torna dal vivo: adesso le riforme

Mentre artisti, operatori e pubblico tornano ad animare le sale, si inizia ad affrontare il grande tema del welfare nel settore dello spettacolo dal vivo: la discontinuità del lavoro artistico è ora un dato di fatto, le proposte di legge sono state presentate, (forse) inizia la stagione italiana delle riforme. Sperare è ancora concesso.

di Valeria Brizzi e Arianna Lomolino



«**C'**è una legge delega che consente di andare con uno strumento legislativo accelerato ad approvare una norma che renda permanenti alcune protezioni che abbiamo introdotto nella fase di emergenza». Dario Franceschini ai lavoratori in occupazione presso il Globe Theater a Roma, 14 aprile 2021.

Il 20 maggio il Ministro Dario Franceschini, assieme al Ministro del Lavoro Andrea Orlando, annuncia una giornata storica per i lavoratori dello spettacolo dal vivo, avendo approvato, all'interno del Decreto Sostegni bis, un pacchetto di misure assistenziali e previdenziali totalmente inedite per il settore, di poco successive alla graduale riapertura dei teatri e dei luoghi della cultura. Dal 26 aprile infatti nelle zone gialle hanno potuto riprendere la propria attività sale teatrali, sale da concerto, sale cinematografiche, live-club e altri spazi, anche all'aperto, con posti a sedere preassegnati e a condizione che sia as-

sicurato il rispetto della distanza interpersonale di almeno un metro. La capienza consentita, come sancito dal Decreto Riaperture del 22 aprile 2021, non può essere superiore al 50% di quella massima autorizzata e il numero massimo di spettatori non può comunque essere superiore a 1.000 per gli spettacoli all'aperto e a 500 per gli spettacoli in luoghi chiusi, per ogni singola sala. Se è vero che diversi teatri sono riusciti ad avviare una programmazione estiva e che diversi festival si sarebbero comunque svolti in estate, a metà maggio Agis stimava che fossero 592 su 1.284 (il 46,42%) i teatri in condizione di riaprire e per lo più beneficiari del Fus. Le sale minori, senza possibilità di una programmazione all'aperto stanno procrastinando alla prossima stagione.

Coup de théâtre

Poter riaprire non basta, un primo segnale è la manovra sorprendente e inaspettata annunciata dal Ministro, se si pensa che fino

a quel momento erano state depositate tre diverse proposte di legge (le già citate "Orfini Verducci", "Carbonaro Gribaudo" e la più recente, presentata il 30 aprile nel contesto dell'occupazione di Piccolo Teatro di Milano e consegnata ufficialmente dal Coordinamento Spettacolo Lombardia al senatore Roberto Rampi, relatore della Commissione Cultura al Senato). Il dialogo all'interno delle istituzioni in merito non sembrava infatti particolarmente attivo, tanto più che il Codice dello Spettacolo giace inattuato dal 2017, come abbiamo già avuto modo di ricordare. Qualcosa si è mosso dopo un anno e due mesi di lotte, interlocuzioni, nascita di associazioni di categoria e gruppi informali, creazione di tavoli e in ultimo, ma non per importanza, l'occupazione di alcuni dei principali teatri europei, tra cui ha avuto particolare risonanza in Italia quella del Piccolo Teatro. Vale la pena entrare nel merito e sottolineare le principali acquisizioni di questo provvedimento ancora di carattere emergenza-

le come emergenziale è tutto quello che è stato proposto dal Ministero (prima Mibact, poi Mic) in quest'*annus horribilis*, nonostante l'evidente fragilità del sistema teatrale che richiede invece interventi di struttura. Finalmente viene riconosciuta la discontinuità come peculiarità del settore, riconoscimento che rappresenta la premessa più importante alle misure che seguono. Verrà aggiornato l'elenco dei lavoratori iscritti al Fondo Pensione (Fpls), un aggiornamento che dovrà avvenire ogni cinque anni tenendo conto della nascita di nuove professioni; agli iscritti verrà inoltre automaticamente estesa l'assicurazione Inail. Il numero di giornate richiesto per l'annualità di contribuzione a fini pensionistici viene ridotto da 120 a 90, in questo calcolo sono incluse attività di formazione e promozione ed è previsto il ricongiungimento dei contributi maturati presso altre gestioni. Sono state introdotte delle tutele alla genitorialità, come l'ammontare delle indennità sulla base del reddito percepito nei dodici mesi antecedenti al periodo indennizzabile e non nelle quattro settimane antecedenti, ed è stata alzata la retribuzione per le indennità di maternità e malattia a 100 euro invece degli attuali 67. L'indennità di malattia viene garantita con 40 giornate (non più 100) di contributi versati dal 1° gennaio dell'anno precedente all'insorgenza della malattia.

Viene istituita infine l'Alas, indennità di disoccupazione involontaria per i lavoratori autonomi, a cui potranno accedere coloro che siano iscritti al Fpls, che non abbiano rapporti lavorativi autonomi o subordinati in essere, non abbiano il reddito di cittadinanza e, nell'anno precedente alla disoccupazione, abbiano maturato almeno 15 giornate lavorative, fino a un massimo di 35 mila euro di reddito. L'indennità è valida per un massimo di sei mesi e prevede la corresponsione mensile di metà giornate di contribuzione a partire dal 1° gennaio dell'anno precedente al periodo di disoccupazione.

Restano diverse criticità piuttosto evidenti che riguardano in generale la condizione

del lavoro precario in Italia, l'approvazione del Recovery Plan (Next Generation Eu) dello scorso 22 giugno dovrebbe rappresentare un giro di boa in grado di portare gli sforzi istituzionali sulle riforme e sulla loro attuazione. Per quanto riguarda il lavoro artistico, non sono stati messi in campo strumenti specifici che permettano realmente l'emersione del lavoro nero e la semplificazione nell'ambito delle assunzioni (elemento indicato nella proposta di legge Rampi), non si sono discusse le logiche produttive e distributive, che allo stato attuale non favoriscono il ricambio generazionale e inibiscono il potenziale della produzione contemporanea del teatro italiano. Il nodo della precarietà rimane arduo da sciogliere, è un'impresa coraggiosa quella di rimodellare gli squilibri strutturali che da decenni sottraggono terreno al mondo del lavoro (teatrale ma non solo). A non convincere è l'impiego indiscriminato di misure tampone, come l'istituzione della nuova Assicurazione dei Lavoratori Autonomi dello Spettacolo (Alas), alternativa alla Naspi, che sembra essere più un incentivo al lavoro autonomo e non subordinato, una misura che ostacola la possibile stabilità dei lavoratori.

Tuttavia per valutare e apprezzare davvero gli esiti di questa manovra di welfare bisognerà attendere il 2022 seguendone l'attuazione, soprattutto vedere quali pratiche promuoverà, come peserà e su quali soggetti. Sui teatri più strutturati? Sulle compagnie più virtuose (e necessariamente più ricche) che possono permettersi di avere dei lavoratori subordinati? Per tutti gli altri saranno misure avvicinabili oppure no? Ci sarà un riconoscimento delle varie figure professionali che fanno funzionare l'ingranaggio dell'organizzazione culturale? L'intervento statale sarà tempestivo o ci sarà comunque un aggravio iniziale sulle strutture? *No clue*.

Ci permettiamo di sollevare una questione, che è anche un augurio: nella proposta di legge depositata in parlamento dal senatore Rampi, emerge il tema della responsabilità occupazionale, sarebbe auspicabile che

ci fosse un riconoscimento ai virtuosi che si assumono questa importante responsabilità, nella speranza che diventi l'unico costume possibile e più facilmente perseguibile. Forse avrebbe senso pensare a una riparametrazione del Fus in questa direzione?

Ripartenza e Pnrr

Il Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza prevede 6,6 miliardi di euro alla cultura, di cui 1,4 miliardi finalizzati al finanziamento di 14 interventi individuati dal Ministero nell'ambito del Piano Strategico Grandi Attrattori Culturali. Di questi, due riguardano anche attività teatrali per un totale di circa 200 milioni di euro: il progetto di potenziamento delle attività de La Biennale di Venezia che diventerà un polo permanente di eccellenza italiana e internazionale (169,556 milioni di euro), il secondo "attrattore" è l'ex complesso della Manifattura Tabacchi che verrà recuperato e trasformato nel primo Auditorium per la Città di Palermo (33 milioni di euro).

Tra gli altri interventi, definiti dal Ministero come fondamentali nell'azione di ripartenza del Paese, ciò che riguarda anche i teatri pertiene l'incremento dell'efficienza energetica e la riduzione dei consumi, investimento previsto 300 milioni di euro. A questo aggiungiamo l'investimento per la transizione digitale: 12 progetti, per un totale di 500 milioni di euro per migliorare i servizi digitali offerti dai luoghi della cultura e offrire nuove modalità di fruizione. In questo senso non conforta l'esordio poco riuscito della piattaforma ltsArt a cui sono stati destinati circa 30 milioni di euro e che al momento non sembra aver colto nel segno. Poteva essere un'occasione per investire su un'adeguata formazione rivolta agli operatori del settore, o l'opportunità di ragionare sui nuovi linguaggi in chiave produttiva, anziché raccogliere contenuti realizzati in tempi precedenti e non per una fruizione digitale complessa, come potrebbe invece essere dopo un anno di sperimentazione del mezzo da parte di artisti e operatori. Non c'è quindi alcuna traccia relativa



alla programmazione e alla qualità del lavoro culturale inerente allo spettacolo dal vivo, ma al restauro e alla valorizzazione dei luoghi della cultura nell'ottica di conversione *green* e digitale. Non che questi aspetti non abbiano la loro importanza, ma lo stato dell'arte evidenzia altre esigenze e priorità a fronte delle difficoltà che si trova ad affrontare il comparto da ben prima della pandemia.

... e allora il Fus?

Il Fus c'è. Emergenziale e straordinario, come del resto tutto. E con lui anche l'extra Fus, per cui hanno potuto presentare domanda, entro lo scorso 27 maggio, tutti coloro, che, per quanto riguarda la produzione, abbiano svolto tra il 1° gennaio 2019 e il 29 febbraio 2020 un minimo di 15 rappresentazioni e abbiano versato contributi previdenziali per almeno 45 giornate lavorative. Per quanto riguarda la programmazione, invece, hanno potuto presentare domanda extra Fus coloro che abbiano ospitato, sempre nello stesso periodo di sopra, un minimo di 10 rappresentazioni e abbiano garantito regolare versamento contributivo. Anche la gestione stessa del Fus fa sorgere delle domande. La prima riguarda le sorti dei soggetti non ministeriali quando sarà finito lo stato di emergenza, il Ministero con l'esperienza dell'extra Fus ha ricavato dati conoscitivi importanti sul settore e sulla diversità delle realtà che lo compongono. Anche perché fonte di ricchezza, la capacità di fare impresa deve essere inoculata nel comparto attraverso programmi di formazione, l'istituzione di un osservatorio strutturato e capillare che svolga anche una funzione di rete tra i territori, di messa in circolo di competenze, con una funzione volta anche a individuare

margini di miglioramento e opportunità di intervento. Dopo la pubblicazione, a inizio giugno, dell'elenco delle realtà destinatarie dei progetti speciali per il 2021, di esclusivo appannaggio del Ministro, a luglio si spera verranno resi noti i nuovi soggetti beneficiari del Fus ai sensi dell'art. 2 del DM 31 dicembre 2020, che al momento non ci è dato sapere se entreranno stabilmente a far parte del panorama, anche perché le richieste quantitative sono parametrize alla straordinarietà della situazione e rese più accessibili, non è quindi detto che con l'avvento del nuovo triennio ministeriale restino tali. Le associazioni di rappresentanza (Agis e Cresco) stanno portando avanti l'interlocuzione con il Ministero per garantire che i fondi elargiti non restino conferimenti *una tantum*, ma rientrino in un piano di riforma strutturato, che includa sia l'attuale DM 27 luglio 2017 e le sue limitazioni, sia la formulazione di un nuovo codice dello spettacolo, sempre più necessario.

Occupare i teatri

Nella Giornata Internazionale del Teatro il Coordinamento per lo Spettacolo della Lombardia ha dato avvio all'occupazione del Piccolo Teatro di Milano; nel contempo esperienze simili si verificavano al Teatro Mercadante di Napoli, al Verdi di Padova al Globe Theater di Roma e in altri teatri d'Italia, tutte erano accomunate dal messaggio che l'intero settore sta cercando di trasmettere da mesi alle istituzioni: la necessità di riconoscere il lavoro artistico al di là dell'emergenza e intervenire in maniera strutturale per dare un'identità anche legislativa al comparto. Oltralpe, il 4 marzo iniziava l'occupazione del Théâtre de l'Odéon a Parigi, imitata da deci-

ne di teatri in tutto il Paese, le richieste dei lavoratori erano molto precise e riguardavano la programmazione della riapertura dei luoghi della cultura, il ritiro della riforma della cassa integrazione (che renderà più rigide le regole per avere accesso alle misure integrative) e il prolungamento degli indennizzi per i lavoratori precari fino al 31 agosto.

È doveroso sottolineare la diversità dei presupposti che hanno portato all'occupazione dei luoghi della cultura teatrale in Francia e nel nostro Paese: in Francia i lavoratori e le lavoratrici dello spettacolo chiedevano di tornare a lavorare in sicurezza e tutelare chi avrebbe impiegato più tempo a rimettersi in gioco; in Italia le lavoratrici e i lavoratori dello spettacolo chiedono di (ri)iniziare a lavorare non più da invisibili, da "non necessari". In Francia già il 2020 per i lavoratori e le lavoratrici dello spettacolo dal vivo era stato dichiarato "anno bianco", a maggio la sospensione del pagamento delle tasse è stata prolungata fino al 31 dicembre 2021, inoltre, date le criticità emerse con l'emergenza sanitaria, sono stati stanziati 30 milioni di euro per la stabilizzazione dei lavoratori intermittenti. In Francia l'*intermittance* stabilisce un regime fiscale che garantisce una continuità di reddito per i lavoratori dello spettacolo proprio in virtù della discontinuità dell'attività artistica. Le ore lavorative per accedere all'*intermittance* devono essere almeno 507 (circa tre mesi), per gli under 30 – e anche a causa dell'emergenza – le ore sono 338, questo regime facilita anche i teatri nelle assunzioni a tempo determinato, dove, tra un contratto e il successivo, interviene lo Stato.

I Ministri Orlando e Franceschini hanno annunciato una ricca stagione di riforme che ci auguriamo possa davvero dare a chi arricchisce il nostro patrimonio culturale con il teatro l'opportunità di mettere radici, consolidare percorsi, allargarli alla cittadinanza. Queste riforme (per il mondo del teatro ma non solo) vorremmo che fossero in grado di alimentare una nuova capacità progettuale, una prospettiva di rete che favorisca lo scambio di competenze, la formazione degli operatori e degli artisti; capacità di resistenza e potenziale creativo sono stati ampiamente dimostrati nel corso di quest'anno incredibile, è arrivato il momento di dare credito al settore. ★

Quel che resta della stagione calda, attori e attrici alla prova della ripresa

Dall'occupazione del Piccolo al confronto ministeriale, cosa rimane del Parlamento Culturale Permanente? Marco Cacciola, rappresentante di Attrici Attori Uniti, tenta con noi un primo bilancio della lunga stagione di lotta dei lavoratori dello spettacolo.

di Diego Vincenti

Risveglio di primavera. In tanti hanno avuto questa sensazione. Quando il 27 marzo lavoratori e lavoratrici del Coordinamento Spettacolo Lombardia sono entrati al Piccolo senza invito. Occupando il Chiostro Nina Vinchi. Il direttore Claudio Longhi gli concede di utilizzare gli spazi per attività, incontri, assemblee. E nasce così il Parlamento Culturale Permanente. L'esperienza è durata un mese e si è conclusa con la consegna ai rappresentanti della politica di una proposta di legge firmata dal movimento. Fra le istanze: reddito di discontinuità, sportello unico, rinnovamento del welfare. Oggi, a distanza di mesi, cosa rimane? Marco Cacciola è stato forse il primo a prendere in mano il microfono. Regista, attore, drammaturgo, ha mostrato una visione profondamente sindacale. E un'attitudine al confronto che ha aiutato a non sbandare nei momenti più difficili.

Cacciola, proviamo a sintetizzare l'esperienza.

È stata una grande occasione, veniva voglia di esserci, di occuparsi di politica in maniera collettiva, di dare una mano. Adesso è invece un momento di dispersione totale, c'è stato un fuggi fuggi generale con la ripartenza. Ma rimane un'esperienza storica. Mi auguro solo che non si trasformi nel classico «Sarebbe potuto essere...».

Cosa è andato storto?

Credo che le istituzioni non abbiano saputo sfruttare appieno l'occasione. A partire dal Comune di Milano e dallo stesso Piccolo. L'opportunità è stata colta finché era comodo, per mostrarsi come il teatro più aperto e il Comune più in ascolto. Ma poi in realtà di ascolto ce n'è stato ben poco. Faccio un esempio: durante l'occupazione del Chiostro del Piccolo Teatro, abbiamo organizzato diverse giornate di tamponi gratuiti per i lavoratori e le lavoratrici dello spettacolo. E questo è stato possibile perché in quelle giornate ci siamo confrontati con le varie Brigate e la Medicina Solidale. Perché una cosa del genere non si è voluto metterla a sistema? Un grande potenziale sprecato.

Il confronto con Roma?

Prosegue, anche recentemente abbiamo incontrato Franceschini e Orlando (ministri della Cultura e del Lavoro, n.d.r.). Noi di Attrici Attori Uniti insieme a Unita, Facciamo la Conta e molti altri. Ci chiamano le "associazioni", siamo una decina. E altrettante sono ormai le sigle sindacali, visto che la rappresentanza è esplosa. Ma siamo comunque riusciti a presentare un documento unitario.

Come si sta muovendo la politica?

In due direzioni. Da una parte c'è il Decreto Sostegni Bis, in cui ha trovato spazio una riflessione sul nostro welfare. C'è poi il Collegato alla Legge Delega. In Senato cercheranno una sintesi delle varie proposte arrivate. Ma si percepisce come i lavori proseguano per lobby, il peso che rivestono *service* e cooperative. Sono riusciti a riprendere tutto ciò che abbiamo indicato come errori, a partire dall'auto-versamento contributivo. Strumenti utili al datore di lavoro, non certo ai lavoratori.

È stato assorbito qualcosa delle vostre richieste?

Hanno abbassato le giornate lavorative per avere un anno di contributi, da 120 a 90, numero per noi ancora alto. Anche se c'è la possibilità di ricavare un terzo delle giornate da lavori esterni alla propria cassa di riferi-

mento, aprendo così in maniera supergenerica all'insegnamento. Oppure di arrivarci in ogni caso se il proprio reddito supera i 26 mila euro, cifra spropositata ma che può interessare chi lavora nella lirica o nel cinema. Ma c'è anche l'indennità di disoccupazione per i lavoratori autonomi, strumento che non serve assolutamente a nulla. Quello che dovrebbe passare è infatti che siamo lavoratori subordinati a prescindere dal regime fiscale. E invece spingono verso la partita iva. Pare poi che vogliano inserire uno sportello e l'osservatorio, oltre a una sorta di Naspi per la discontinuità, altra indennità che fa riferimento alle giornate lavorate, secondo il consueto principio "più lavori, più ti sostengo".

Cosa rimane del Coordinamento?

L'impegno è stato gravoso, credo sia normale un po' di stanca, specie quando manca il ricambio interno. Certo in questo periodo si assiste anche a una polarizzazione: pochi, pochissimi sono ancora più arrabbiati di prima e vorrebbero bloccare qualsiasi cosa; la maggioranza invece si disperde, lasciandosi condurre dalle riaperture e dal quieto vivere. Ma io credo che in autunno torneremo a unirici. Sono fiducioso. ★

In questa pagina, Marco Cacciola al Piccolo Teatro di Milano (foto: Ivano De Pinto).



Scrittura d'autore e grandi interpreti, il segreto del successo delle *serial fiction*

La serialità nasce con la tv, si sa. Ognuno ha i suoi ricordi in bianco e nero popolati di volti che passavano rapidamente dalla scena al set. Oggi molto è cambiato e le serie hanno invaso le piattaforme a pagamento. Ma senza perdere il legame con il teatro.

di Pierfrancesco Giannangeli



Proviamo a dircelo senza inutili finzioni o atteggiamenti da anime belle. Per quanti sforzi si facciamo, il teatro è una cosa sola: spettacolo dal vivo, che prevede la presenza di artisti e pubblico che condividono l'effimero di una sera. Fermo restando che lo *streaming* va comunque benedetto, poiché ha consentito agli attori, ai registi, agli scenografi, ai costumisti e alle maestranze del teatro di lavorare non aggravando ulteriormente una situazione già drammatica. Ma quanti di noi si sono veramente appassionati allo *streaming* teatrale? Certo, alcune cose saranno pure andati a vederle, altre a cercarle, magari scoprendo realtà che non conoscevamo. Ma dopo un po' in tanti è subentrata la stanchezza, perché il teatro costretto in uno schermo non è la cosa che abbiamo in-

seguito e studiato. Ci siamo dunque dirottati, quasi naturalmente, verso altri universi rispetto ai palcoscenici tradizionali, dove però allo stesso tempo si ritrovano gli elementi caratterizzanti della pratica che amiamo: la grande recitazione e l'idea originale di spazio che riguarda anche il tempo dello spettacolo, così diverso da quello del quotidiano, capace a ogni modo di trasferirci in una dimensione "altra" ma presente nel qui e ora.

In molti, in buona sostanza, abbiamo dedicato le nostre attenzioni alle serie televisive, un linguaggio che è entrato prepotentemente nella nostra vita reclusa. E si è aperto un mondo, perché le serie tv sono una nuova forma di letteratura, un romanzo a puntate per immagini fondato su una base solida, che non può essere mai dimenticata

quando si racconta una storia: la bella scrittura declinata sulla drammaturgia in modo tale da contenere tutti gli elementi che da sempre fanno la fortuna della narrazione dialogata, il carattere dei personaggi, l'intreccio, il conflitto interno ed esterno, il colpo di scena, fino allo scioglimento dei nodi, che nella serialità – proprio per la sua natura – può essere anche parziale poiché alcuni elementi irrisolti diventano centrali nella stagione successiva. A questo proposito, non può passare in secondo piano proprio il fatto che più sono le stagioni di una serie, più è necessario ancorare il racconto all'approdo sicuro di un linguaggio drammaturgico di qualità. In sostanza, più a lungo procede la narrazione, meno è sufficiente la semplice azione, che da sola non basta per sostenere il peso di un *longform*.

In principio era lo sceneggiato

In Italia la storia della serialità viene da lontano. Al principio, infatti, ci sono i grandi sceneggiati di quando la televisione era in bianco e nero, i nonni delle attuali serie, quei titoli, per intenderci, che in ordine sparso di apparizione vanno da *Il segno del comando* (con Ugo Pagliani, Carla Gravina, Rossella Falk) a *L'amaro caso della baronessa di Carini* (ancora Pagliani, e poi Paolo Stoppa e Vittorio Mezzogiorno), il leggendario *La cittadella* (intorno ad Alberto Lupo c'erano Anna Maria Guarnieri, Nando Gazzolo e Ferruccio De Ceresa) fino a *Il conte di Montecristo* (Andrea Giordana, Giuliana Lojodice, Sergio Tofano, Alberto Terrani, Piera Degli Esposti e sì, ancora lui!, Ugo Pagliani), quindi *Ritratto di donna velata* (Nino Castelnuovo, Daria Nicolodi, Mico Cundari, Paolo Bonacelli), *Dov'è Anna?* (Mariano Rigillo, di nuovo Cundari, Barbara Valmorin), *A come Andromeda* (che calò un poker d'assi formato da Luigi Vannucchi, Paola Pitagora, Tino Carraro ed Enzo Tarascio). L'elenco sarebbe assai lungo e ciascuno può metterci dentro quello che preferisce. Il risultato, però, è lo stesso: chi recitava in quei titoli, ma, in alcuni casi, anche chi scriveva quelle sceneggiature e chi le dirigeva, si era fatto le ossa in teatro.

Un esempio su tutti, probabilmente il più celebre, è la serialità – cinque domeniche in prima serata, con decine di milioni di spettatori – con cui venne proposta la versione televisiva dell'*Orlando furioso*, una produzione leggendaria con la regia di Luca Ronconi, il visionario spazio scenico pensato da Pier Luigi Pizzi, le interpretazioni di Massimo Foschi, Mariangela Melato, Ottavia Piccolo, Luigi Diberti, Edmonda Aldini, Paola Gassman e pure Orazio Costa. Se questi sono stati i nostri anni Sessanta e soprattutto Settanta, gli Ottanta invece sono stati l'epoca in cui sono atterrate in Italia le grandi serie americane (*Sentieri*, *Dallas*, *Dinasty*) e le telenovelle sudamericane (*Dancing Days*, *Agua viva*, *Anche i ricchi piangono*), prodotti che in realtà hanno fatto divorziare il linguaggio teatrale da quello televisivo, semplificando un po' troppo le cose.

Nobili e criminali

Ma, tornando alla nostra filiera, il passato di cui abbiamo appena parlato può rappresentare una primogenitura di un presente che è cominciato una dozzina di anni fa, con la serie **Romanzo criminale**, la storia dell'ascesa e della caduta della Banda della Magliana, un prodotto tutto italiano che per qualità ha cominciato a (ri)avvicinare il nostro mondo a certi esempi soprattutto americani intrisi di tempi e spazi teatrali. Su quel modello è arrivata poi **Gomorra**, la serie tratta dal romanzo di Roberto Saviano, scrittore diventato anche autore per il teatro, che ha fatto conoscere al grande pubblico il talento di Marco D'Amore (il Ciro Di Marzio che è morto ma forse no) e Salvatore Esposito (Genny Savastano) che deve ancora passare per il teatro ma ci arriverà, insieme all'esperienza di Fortunato Cerlino (Savastano padre) e Maria Pia Calzone (la moglie Imma). Ma se ci pensiamo bene, in realtà, pure nella serie delle serie nostrane, cioè *Un posto al sole*, che sta per compiere un quarto di secolo di messe in onda, tra gli interpreti ce ne sono alcuni che al palcoscenico hanno regalato tanti anni della loro carriera, come Marina Tagliaferri, Marzio Honorato e Riccardo Polizzi Carbonelli.

Parlando di qualità delle sceneggiature, la scelta ultimamente è ampia. C'è quella di Julia Quinn che, insieme a Chris Van Dusen – braccio destro di Shonda Rhimes, la produttrice "signora delle serie" (*Grey's Anatomy*, *Scandal*, *Le regole del delitto perfetto*, tanto per fare i primi titoli che vengono in mente usciti da Shondaland) –, con l'assai originale **Bridgerton** ha saputo trasformare i suoi romanzi in un autentico teatro televisivo. Grande scrittura – di Peter Morgan, famoso autore teatrale –, attori da palcoscenico e una storia vera che tutti conoscono (almeno in alcune sue parti) sono poi la miscela di successo di **The Crown**, l'attraversamento della Corona inglese sotto Elisabetta II, tra vita familiare, pubblica e politica. Più o meno lo stesso discorso si può fare per un *cult*, che ha avuto anche uno sviluppo cinematografico, come **Downton Abbey**, che per i suoi interpreti di punta ha pescato in teatro a piene mani.

Il capo della famiglia di cui viene raccontato un quindicennio di vicende, sir Robert Crawley conte di Grantham, è infatti Hugh Bonneville, uno dei più celebri attori shakespeariani, e nel ruolo di sua madre, la contessa madre Violet, c'è una strepitosa Maggie Smith, che sul palcoscenico c'è salita per la prima volta all'inizio degli anni Cinquanta e non ha ancora intenzione di scendere. Ancora, sono i tempi teatrali, sottolineati anche da alcuni "a parte" di chiara matrice shakespeariana, come di scena elisabettiana è condita anche la vicenda, a decretare la fortuna di **House of Cards**, che altrimenti rischierebbe di essere sempre la stessa solfa delle alterne fortune di un presidente americano affiancato da una moglie intelligente e ambiziosa. Qui, a rendere teatrale il tutto c'è anche Kevin Spacey, di cui ogni cosa si può pensare rispetto alle note vicende, ma non che non sia un grandissimo attore che sullo schermo, piccolo o grande che sia, trasferisce una profonda conoscenza maturata sui palcoscenici. Modalità drammaturgiche teatrali, inoltre, si riscontrano nelle lunghe scene della rapina in banca de *La casa di carta* o in certi interni de *Il trono di spade*, mentre gli attori e la loro umanità fuori dai ruoli sono il sottofondo di due singolari produzioni come *Il metodo Kominsky* (con Michael Douglas e Alan Arkin) e *Chiami il mio agente!*, vivace passerella praticamente di tutto il teatro e il cinema francese, storico e attuale.

In generale, infine, va riscontrato come gli intrecci tra protagonisti del teatro e serie tv siano sempre più fitti. Tra gli autori si contano Micaela Coel (*I May Destroy You*), Alice Birch (*Normal People*), Phoebe Waller-Bridge (*Fleabag*), Mike Bartlett (*Doctor Foster*), Nick Payne (*Wanderlust*), Dennis Kelly (*The Third Day* e *Utopia*), e tra gli attori in Inghilterra Cillian Murphy e Helen McCrory (*Peaky Blinders*), Benedict Cumberbatch e Martin Freeman (*Sherlock*), negli Stati Uniti Glenn Close (*Damage*), Susan Sarandon (*Feud*), Al Pacino (*Hunters*) e in Australia Danielle Cormack (*Wentworth*). ★

In apertura, il cast di *Downton Abbey* (foto: Carnival Film).

La cooperazione rende vincenti, con C.ar.pe. per un futuro diverso

Un fondo comune per sostenere i soggetti più fragili, un canale di dialogo aperto con le istituzioni del territorio, sinergie artistiche e pratiche: questi i primi risultati ottenuti dalle 63 realtà teatrali torinesi unite nel Coordinamento Arti Performative.

di Laura Bevione



Primavera 2020: il lockdown spinge il comune di Torino a posticipare e riformulare il bando Tap (Teatro Arti Performative) annualmente rivolto alle compagnie cittadine. Il disorientamento e l'incertezza delle realtà che, l'anno prima, avevano ottenuto il finanziamento dalla Città si riversano in una chat su WhatsApp e, poi, in «infiniti Zoom» che consentono quella vicinanza, virtuale ma concretissima, indispensabile quando si ha «un problema comune, ma anche perché abbiamo capito che insieme potevamo essere una risorsa l'uno per l'altro». A parlare è Roberta Calia, attrice e animatrice dello spazio Casa Fools, che aggiunge: «Da lì ci siamo allargati a chi avrebbe voluto partecipare al Tap e poi a tutti quelli che operano sul territorio». A gennaio di quest'anno è nato così C.ar.pe. (Coordinamento Arti Performative), coordinamento informale – per ora non si è data una forma giuridica – che in pochi mesi ha raggruppato ben sessantatré realtà teatrali e artistiche torinesi, accomunate certo dalla volontà di superare l'emergenza, finanziaria soprattutto, causata dal Covid; ma anche di costituire una sorta di “lobby” al fine di scardinare ataviche sclerosi del sistema teatrale torinese.

Fra gli obiettivi immediati perseguiti da C.ar.pe. vi è la creazione di un fondo comune destinato al reciproco sostegno e finanziato grazie all'auto-tassazione da parte dei beneficiari del Tap 2020; ma anche quello di organizzare iniziative pubbliche, così come quello di instaurare un dialogo il più possibile costante e produttivo con le istituzioni cittadine e regionali. Fini perseguiti per mezzo del lavoro volontario degli aderenti, i quali hanno scelto di darsi un'organizzazione non gerarchica bensì partecipata, in modo da condividere le responsabilità: esiste, dunque, un direttivo, ma «ogni mese viene eletto un nuovo coordinatore. Il primo è stato Davide Barbato, poi Stefania Rosso e ora Alba Porto. Ci sono poi due tavoli di lavoro, il Gruppo Azione e il Gruppo Comunicazione. Il direttivo è formato dal coordinatore più alcuni rappresentanti dei due gruppi». Roberta fa parte del Gruppo Azione e ci descrive quali sono le azioni concrete finora portate avanti: «All'inizio abbiamo raccolto le esigenze di tutti i partecipanti e ci siamo accorti che c'erano dei bisogni comuni che abbiamo individuato in due macroaree: la prima era la formazione, il fatto che il mondo attorno alle associazioni culturali/teatrali sia molto complicato e che ci sia

sempre di più chiesto di essere competenti nello svolgere tutta una serie di mansioni extra-artistiche. Abbiamo dunque deciso di auto-organizzare la nostra formazione e abbiamo già realizzato tre appuntamenti, naturalmente online, dedicati rispettivamente al *crowdfunding*, al *fundraising* e alla riforma del terzo settore; altri ne abbiamo in progetto, in particolare sulla distribuzione. L'altra area su cui abbiamo lavorato è la mappatura: ci siamo molto interrogati su come fare ed è alla fine nata l'idea di creare un'app che racconti la geografia teatrale del territorio». D'altronde, uno dei risultati già conseguiti da C.ar.pe. è quello di aver fatto conoscere fra loro le varie realtà cittadine – più numerose e variegata di quanto ci si potesse immaginare – tanto che «stanno nascendo già delle progettualità artistiche fra realtà incontrate in C.ar.pe.». Un esempio è l'iniziativa di Stefania Rosso, regista e attrice della compagnia Liberipensatori “Paul Valéry”, che ha coinvolto alcune attrici del coordinamento nel suo Festival della Gentilezza e ci conferma che «ognuno nella propria realtà sta scrivendo un nuovo tipo di progettualità molto più inclusiva rispetto a questo coordinamento». Stefania, in qualità di coordinatrice nei mesi di marzo-aprile, ci racconta anche dei rapporti con le istituzioni e le fondazioni cittadine, dai quali «aspettiamo un gesto anche soltanto di presa di coscienza della nostra esistenza». La volontà è quella di essere coinvolti nella progettualità delle Fondazioni, prima fra tutte il Teatro Stabile, e «di essere degli interlocutori al tavolo della Cultura che organizza la Regione Piemonte». In attesa di questo “gesto”, i membri di C.ar.pe. non si scoraggiano, ma, anzi – spiega Roberta – «continuiamo a darci sostegno anche nell'attività quotidiana: per esempio, abbiamo creato una convenzione per i tamponi per tutte le compagnie. Ogni volta che esce un bando ci confrontiamo e ci aiutiamo». Rivalità e gelosie sono bandite a favore di solidarietà e collaborazione: forse qualcosa sta davvero cambiando nel “sistema teatrale” torinese... ★

Fertili Terreni Teatro, il palcoscenico diffuso di Torino

Non solo un cartellone condiviso, ma uno spazio di tensione creativa e di confronto sui linguaggi del contemporaneo, animato da quattro compagnie torinesi che hanno trovato nell'agire sinergico un "fertilizzante" creativo altamente produttivo.

di Matteo Tamborrino

In un'epoca di distacco, ecco germinare fertili terreni. Quattro compagnie torinesi – Acti Teatri Indipendenti, Cubo Teatro, Tedacà e Il Mulino di Amleto – dal 2018 mettono in rete spazi, linee progettuali ed energie, proponendo una stagione di alto profilo, cui si accompagnano numerose azioni di *audience engagement*. Tre le realtà coinvolte, profondamente radicate nelle periferie della città: il suggestivo San Pietro in Vincoli, ex cimitero settecentesco, ubicato fra i quartieri di Aurora e Porta Palazzo; Bellarte, il "teatro della porta accanto" di Parelle, sorto sulle ceneri di una fabbrica tessile. E infine, Off Topic, cuore pulsante – tra *murales* e note rock – della giovane Vanchiglia.

Fertili Terreni Teatro non è soltanto un cartellone condiviso, diffuso fra palcoscenici decentrati: «È una tensione artistica – spiega Simone Schinocca, co-direttore artistico insieme a Beppe Rosso, Girolamo Lucania e Marco Lorenzi – che grazie all'unione di teatri e dei rispettivi staff ha dato vita a un ambiente creativo di sperimentazione e confronto, aperto ad artisti, operatori e pubblico». Le sfide affrontate dai quattro sodali – già legati da vincoli di reciproca stima – hanno generato nel tempo un modello organizzativo e produttivo altamente virtuoso. «Nasciamo – chiarisce Beppe Rosso – per rispondere alla mancanza sul territorio di un punto di riferimento stabile in materia di linguaggi del contemporaneo e di nuova drammaturgia. Il che significava anche sollecitare lo sviluppo di un pubblico curioso». Il progetto, che ha intercettato sia i percorsi di giovani interpreti della scena italiana, sia quelli più consolidati di artisti come Elena Bucci o Michele Sinisi, svolge – nell'avvicinare gli spettatori a varie forme di ricerca – un ruolo educativo, con sguardo sempre rivolto all'Europa (si pensi al Festival internazionale di nuova drammaturgia "Il mondo è ben fatto"). Il meticoloso *screening* di tutto il meglio della creazione contemporanea ha permesso di articolare una proposta variegata, stimolo per continue contaminazioni, «nonostante si mantengano salde – sottolinea Girolamo Lucania – le peculiarità di ciascuno spazio»: Cubo più attento all'avanguardia, Bellarte alla denuncia

sociale con tocco pop, mentre San Pietro in Vincoli storicamente affermato sulla linea del teatro di narrazione e delle nuove scritture. La "messa in comune" di forze e risorse permette a Ftt di assumersi un rischio culturale dapprima impensabile. «Il principio di condivisione non riguarda solo la programmazione, ma anche i vari dispositivi e progetti, da Theatre on Call alle residenze. Se prima nascevano in maniera autonoma, ora sono parte di un sistema. E ne risultano potenziati».

Principale fulcro d'interesse resta però il pubblico. «Vedere, fare, condividere: non sono tre parole d'ordine alla moda – puntualizza Marco Lorenzi – ma la sintesi di una vocazione. Viviamo come missione ontologica la possibilità di costruire un dialogo di prossimità e familiarità con il pubblico, nel tentativo di riappropriarci di un'idea di teatro che sia relazione, comunicazione, rito». Coloro che frequentano le sale di Ftt (la cui architettura permette quasi un dialogo a due con l'attore) si riconoscono nelle fragilità, nei costanti perigli di quei luoghi, sentendosi al tempo stesso coinvolti attivamente. Obiettivo della pluri-direzione è anche incentivare – attraverso strategie come l'abbonamento trasversale – la migrazione degli spettatori da una platea all'altra. «Un *crossing* che si traduce in occasione di scoperta, al di là della propria zona di *comfort*». Tra le azioni immaginate per mantenere un legame vivo con le comunità (mai perso, neppure

in pandemia), la pratica del biglietto sospeso, che consente di donare un'esperienza teatrale a chi lavora in contesti di fragilità, o le cene con l'artista. Affascinante il recente Progetto Fahrenheit, che ha visto Il Mulino di Amleto lavorare a stretto contatto con un gruppo di spettatori, chiamati a partecipare al processo compositivo – «non nella modalità "turistica" delle prove aperte, bensì in un'ottica di co-creazione» – a partire dall'interrogativo à la Ray Bradbury: «Perché questo libro non va dimenticato?».

La cordata di Ftt ha recentemente dimostrato la propria vivacità riunendo attorno a un tavolo virtuale i rappresentanti della scena locale, per interrogarsi sul ruolo del teatro nell'ecosistema urbano. Vincitore dell'ultimo bando Corto Circuito di Piemonte dal Vivo, progetto di promozione e valorizzazione culturale dei soggetti che operano in contesti periferici, Ftt aderisce anche al network, promosso da Kilowatt, L'Italia dei Visionari, che consente a privati cittadini di farsi programmatori, selezionando, mediante la visione di video e momenti di discussione, una rosa di spettacoli. «L'ambizione – rammenta Rosso – è costruire uno spazio abitato di scambio e stimolo; insomma un "fertile terreno" da coltivare per far crescere nuove risorse artistiche. Un luogo di *création*, lontano dalle logiche di consumo. Uno spazio e un tempo per ricercare e per sbagliare». ★



Off Topic (foto: Ste Brovotto ph.)

La città che vogliamo, con Politico Poetico la voce degli adolescenti bolognesi

Un progetto di cittadinanza attiva, con i giovani protagonisti sui temi dell'Agenda Europea 2030, ha impegnato il Teatro dell'Argine come "regista", con 500 adolescenti delle scuole di Bologna. Un percorso a ostacoli, tutt'altro che concluso.

di Renzo Francabandera



Il Labirinto
(foto: Davide Saccà)

Metà giugno. Siamo in un buio sottoscala dove nulla è come sembra, ma tutto è drammaticamente vero, seppur dipinto di quel manto di verosimile che l'arte dona alle cose, per trasformarle. Un ambiente spoglio che sa di prigione e da cui è impossibile fuggire, un Labirinto in cui rimaniamo ingabbiati dentro le vicende di quattordici adolescenti. Forse alcuni di loro erano fra quelli che avevamo visto un mese prima in Piazza Maggiore a Bologna.

Erano in molti il 16 maggio, per *Speakers' Corners*: 500 adolescenti e 300 monologhi con l'obiettivo di raccontare alla città, in un evento al confine tra *flash mob* e spettacolo teatrale diffuso, gli oltre 400 progetti nati in mesi di lavoro svolto in classe e in *Dad*, con gli operatori del Teatro dell'Argine, sui temi dell'Agenda 2030 ritenuti prioritari dagli studenti per costruire una città più sostenibile, equa e inclusiva. È stato questo e molte altre cose Politico Poetico, il progetto artistico e di cittadinanza attiva che Teatro dell'Argine ha rivolto ai ragazzi e alle ragazze dai quattordici ai vent'anni del territorio bolognese e nato in seno a *Così sarà! La città che vogliamo*, realizzato da Emilia Romagna Teatro Fondazione, promosso da Comune di Bologna, cofinanziato dall'Unione Europea-Fondo Sociale Europeo, nell'ambito del Programma Operativo Città Metropolitane 2014-20.

Avviatosi nel 2019 con l'idea di creare l'occa-

sione per ascoltare la voce delle nuove generazioni su temi cruciali per il loro presente ma soprattutto il loro futuro, il cammino avrebbe dovuto articolarsi in due azioni da svilupparsi fino a giugno 2020.

La prima azione era *Il Parlamento*, laboratorio di cittadinanza attiva organizzato in tavoli tematici, con migliaia di ore di laboratori, conferenze, serate pubbliche, *speakers' corners*, sui temi individuati; la seconda sarebbe stata *Il Labirinto*, spettacolo immersivo in realtà virtuale che al termine di questa indagine avrebbe dovuto dare poi voce anche all'adolescenza più fragile e nascosta.

Come il Minotauro pandemico abbia stravolto tutto è facile da immaginare: non è stato semplice, mantenendo gli stessi obiettivi e valori iniziali, creare un anno dopo una nuova modalità di fruizione dell'evento, con molti dei partecipanti originari che si erano nel frattempo diplomati via Zoom e altri che li avevano sostituiti, con cui dover ricominciare da zero. Invece alla fine la sfida è stata vinta, trasformando la fase di proposta in un'installazione e in un sito interattivo creato *ad hoc*, politico-poetico.it, dove sono raccolte le proposte dei ragazzi, simbolo dei mesi di lavoro a distanza. Poi per fortuna si è tornati a vivere gli spazi della realtà.

La sera dopo il *flash mob* che ha ripopolato dopo mesi di clausura Piazza Maggiore, presso il Teatro Arena del Sole di Bologna cinque delegati e delegate in rappresentanza

degli oltre 500 adolescenti, hanno presentato cinque "Lettere alla Città" sui temi dell'Agenda 2030. C'erano in platea ad ascoltarli istituzioni, imprese, associazioni, *policy maker*, scuole.

Politico Poetico corona un percorso che proprio nei giorni di metà maggio festeggiava i ventisette anni di attività: la Compagnia Teatro dell'Argine è nata quasi trent'anni fa con un'idea progettuale che da allora si è sempre vocazionalmente rivolta a tutta la comunità, non solo favorendo produzione di spettacoli, formazione del pubblico, didattica teatrale, ideazione e gestione di spazi artistici e sociali, ma abitando anche carceri, ospedali, centri d'accoglienza e scuole dappertutto in Italia, Europa e oltre. Oggi l'Argine è punto di riferimento in campo nazionale e internazionale, con innumerevoli riconoscimenti ottenuti per l'attività scenica, ma anche per i tanti progetti in cui il teatro si mette al servizio di contesti compositi, come in questo caso.

La scelta di mantenere un finale scomodo per Politico Poetico è rimasta, proprio nel solco di questa tradizione: il Labirinto è stato un atto conclusivo non accomodante per il progetto (che la città spera comunque di poter proseguire). Si voleva un atterraggio per nulla morbido, uno spazio per rappresentare l'indicibile, quello che i genitori non sanno, i vicini ignorano o fanno finta di non vedere, quello che, quando all'uscita del Labirinto si torna non a caso nella stessa Piazza Maggiore di *Speakers' Corners*, siamo costretti a tenere ben presente come lo scatinato oscuro della città.

Le aule dell'Istituto Aldini Valeriani di Bologna, storica istituzione della formazione tecnica nel territorio metropolitano, accolgono così una processione di spettatori in fila per entrare in una delle venticinque aule messe a disposizione del progetto, indossare il visore e scendere in questo Inferno dantesco dei giovani, questi sconosciuti.

Come può proseguire il progetto ora? Forse creando proprio altri cortocircuiti dentro i mancati dialoghi familiari, o verso parti della città che non comunicano, non si cercano, non si conoscono. È compito delicato, è compito un po' politico e un po' poetico. Appunto. ★

Il cammino teatrale di KanterStrasse, dalla provincia toscana verso *Altri mondi*

Scrittura, produzione artistica, ma soprattutto la convinzione che il teatro sia costruttore di comunità, luogo di cittadinanza, accesso alla cultura per le nuove generazioni e laboratorio di pensiero per tutti: questi i principi che guidano il gruppo toscano.

di Elena Scolari

«**E**ravamo riuniti per decidere il nostro nome, tutti dicono la loro, pausa, io li guardo e pronuncio: "KanterStrasse!" Li prendo alla sprovvista e acconsentono. In realtà mi è uscito dal niente, una cosa difficilmente spiegabile». Così Simone Martini, direttore artistico della Compagnia KanterStrasse, appunto, spiega l'origine "improvvisa" del loro nome. A Terranuova Bracciolini, comune in provincia di Arezzo, dove la compagnia ha la sua Residenza Artistica nello spazio Le Fornaci, non risultano strade con quel nome. Chissà, forse è un messaggio ancora da decifrare. L'aneddoto è comunque coerente con lo stile della casa fondata nel 2005 da Simone Martini, Leonardo Giusti e Luca Avagliano – cui si sono poi uniti, negli anni, Elisa Vitiello, Lorenza Guerrini e Alessio Martinoli. Sì, perché i Kanter sono sempre un po' imprevedibili, scartano dalla strada principale come non ti aspetti ed ecco che affrontano i classici in un modo tutto loro. Da *Amleto* a *I promessi sposi* a *Ubu re*, fino all'ultimo *Mago di Oz* digitale, il gruppo cerca (e trova) i sentieri laterali, quelli dell'ironia e dell'assurdo, per spogliare i testi da ogni enfasi, per evidenziare le incongruenze, per parodiare senza mai svilire tragedie e patadrammi: «Potremmo definire il nostro lavoro una riscoperta del popolare, per comunicare il nostro messaggio a più persone mettendo sullo stesso piano il giovane, il critico, il professore e la persona non abituata a frequentare il teatro, il cosiddetto "primo pubblico". Il nostro obiettivo è essere raffinati e al contempo sperimentali, utilizzando quello che per noi è il vero motore del teatro: il rapporto umano, la capacità di entrare in empatia con il pubblico, di guidarlo e condurlo per poi sorprenderlo, deluderlo o divertirlo, ma facendo sempre "marciare" la storia».

Come succede in *Amletino*, versione del capolavoro shakespeariano per i bambini delle elementari in cui la tragedia non è affatto ridicolizzata, è solo spogliata di ogni possibile paludamento perché affiorino più facilmente i noccioli della questione: l'ingratitudine, il senso dell'amicizia, la fiducia, il desiderio di vendetta, la morte. Con umorismo è monta-

ta la bella scena del becchino che ha un collega con cui pesca "per assurdo", o la spassosa coppia Rosencrantz e Guildenstern che irride Amleto perché: «Santo Cielo, come sei negativo!».

Ubu re Ubu chi? è una lettura picaresca del testo di Alfred Jarry, una serissima parodia dell'*Ubu Roi*, travolgente e irresistibile. C'è il riferimento a Mario Monicelli e alla sua Armata Brancaleone, soprattutto per la scelta linguistica basata su un idioma inventato, esilarante, che mescola termini aulici a espressioni gergali in bocca ai tre compunti personaggi. L'effetto comico prorompe infatti anche dal contrasto tra l'atteggiamento compreso degli attori e l'aspetto farsesco della lingua e della situazione. «Il nostro è un teatro di regia e di tempi, un teatro di idea, perché solo l'idea, l'inaspettato, può ormai competere con i tempi e le possibilità a cui le nuove tecnologie ci stanno abituando», continua Martini.

KanterStrasse non è solo compagnia di giro: socia della Rete Teatrale Aretina dal 2013, è molto attiva sul territorio aretino tramite il Festival Diffusioni nella zona del Valdarno Superiore e attraverso numerose attività laboratoriali e di formazione con le biblioteche, le scuole, il pubblico. Diffusioni è anche, in tempi sani, una stagione invernale di teatro che quest'anno è stata tra le prime a trasformarsi in programmazione online, mettendo in rete anche il debutto di *Ozz* – in collaborazione con Straligut Teatro e Blanket Studio – esperimento interattivo originale e girato come

un film, trasportando il Kansas di Frank Baum tra le colline della campagna toscana. Lo schermo non è bastato e la voglia di tornare sulle assi dei palcoscenici ha vinto: la versione in carne e ossa dello spettacolo debutterà a luglio 2021 nel Festival Contemporaneo Futuro del Teatro di Roma.

Il lavoro con il pubblico, impedito in questo anno di chiusura e lontananza, assume in questo momento un senso ancora più forte: «Per noi il teatro è un luogo di incontro, un luogo dove si può coltivare la curiosità. Incontri, formazione, produzione e scoperta si intrecciano attraverso l'attività che parte dal teatro», dicono in coro i membri della compagnia, e forte si sente il desiderio di tornare a lavorare in contatto vero con gli spettatori, soprattutto con gli studenti; anche perché KanterStrasse ha da sempre il costume di mettere in scena i propri spettacoli, per ragazzi o meno, davanti alla platea delle scuole, un test spesso crudele ma quasi sempre infallibile. Il teatro del gruppo toscano, del resto, è per natura trasversale e non segmentato secondo l'età di chi guarda.

Il prossimo passo sarà il progetto *Altri mondi*, un'esplorazione avventurosa e creativa nel "gran teatro del mondo" che potrebbe volare nello spazio o fino al centro della Terra con Jules Verne, passando per il Giappone e le sue fiabe, o forse viaggiare tra fantascienza e paranormale. E allora chissà che quel messaggio dalla Kanter Strasse non venga svelato. ★



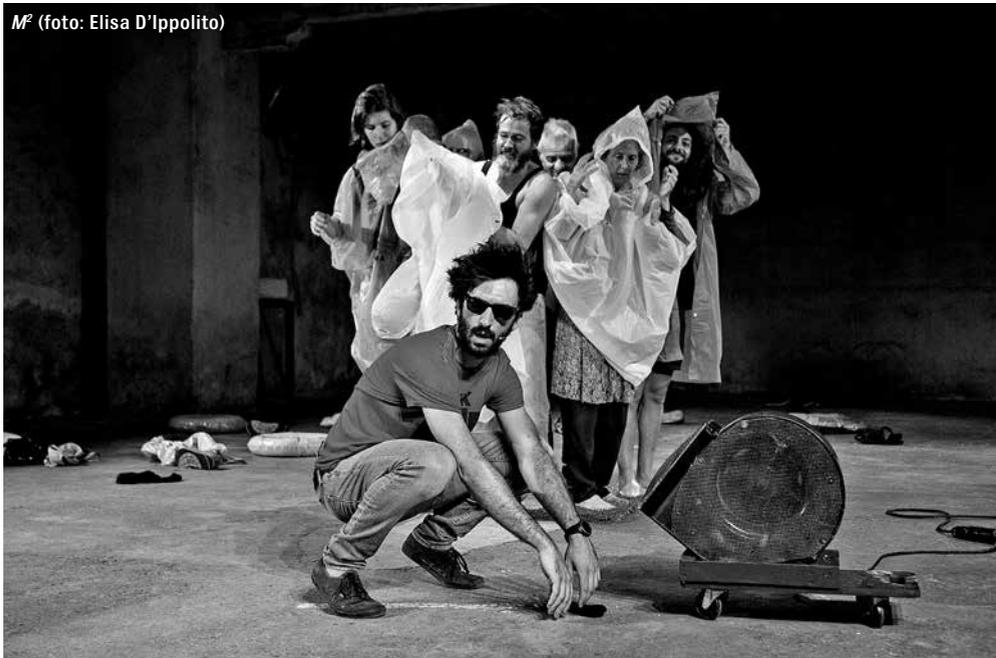
Ozz (foto: Mario Lanini)

Dialogo e conflitto abitano lo spazio scenico di Dynamis

Teatro e arti performative, urgenze del presente tra emergenze ambientali e sociali: questi i linguaggi e i temi con cui il collettivo romano produce spettacoli che sono domande aperte, mettendo a confronto scienziati, filosofi, artisti e semplici cittadini.

di Matteo Brighenti

M² (foto: Elisa D'Ippolito)



Dynamis è forza in movimento. Il gruppo dedicato al teatro e alle arti performative con base a Roma, da un decennio si cala nel presente attraverso la passione per azioni che devono sconcertare, disturbare, trasformarsi in un continuo scontro con il reale.

Per loro stessa ammissione, si interrogano sulle sorti della collettività nel tempo dell'apocalisse, iniziato quindi ben prima del Covid-19. «Nella descrizione spettacolare della distruzione escatologica sembra si delinei una minaccia dall'alto – afferma il direttore artistico Andrea De Magistris –. Al giorno d'oggi analogamente soffriamo non tanto un'oppressione organizzata, quanto piuttosto una confortevole, dolciastra auto-compiacenza. La situazione post-democratica sembra un analgesico politico, la resilienza una felice palestra dell'anima».

Non hanno una cifra stilistica: sarebbe uno schema in cui rimanere imbrigliati. Per il collettivo, composto al momento anche da Marta Vitalini, Donato Loforese e Francesco Turbanti, il teatro è uno spazio di confronto, un campo di battaglia. «Non abbiamo nessuna preclusione, a patto che i direttori artistici,

le istituzioni – commenta De Magistris – abbiano voglia di rischiare, che non badino solo al proprio orticello, che abbiano voglia di “salire sul palco” con noi, altro che *trainer* motivazionali del *wellness* artistico».

Da sempre fanno formazione intrecciandola con la ricerca con l'obiettivo di costruire luoghi dell'imprevedibile e incoraggiare la partecipazione. Spettacoli, installazioni, workshop, solidarizzano fra loro. «Tra noi ci sono filosofi, antropologi, artisti visivi, ma incontriamo pure altri specialisti, come architetti, scienziati, hacker informatici, ufologi radicali, deejay, illustratori. Poi, proviamo a integrare le molteplicità in soluzioni creative nuove. Abbiamo centri di formazione a Roma aperti a tutti, dove si studia e si suda parecchio». Dunque, l'interesse multidisciplinare porta Dynamis a sviluppare programmi incentrati sull'analisi delle relazioni. In *Altrove*, *2115*, *Last Day*, misurandosi con un futuro sempre più catastrofico, hanno fotografato il presente delle città attraverso gli umori delle comunità indagate. «Queste nostre proposte – spiega Andrea De Magistris – hanno tentato di recuperare il simbolismo dei riti come pratica potenzialmente in grado di liberare

la società dal suo narcisismo collettivo, riaprendola al senso di una vera connessione con l'altro, e reincantandoci del presente (chi lo conosce il futuro?)».

È l'incontro, pertanto, a rivelarci che viviamo dentro una finzione o, peggio, una trappola, anche se colorata, seducente, instagrammabile, come mostrano *Id* o *Fish* sul tema dell'identità e degli stereotipi. «I testimoni che incontriamo e che partecipano attivamente ai nostri progetti (anche in questi casi non attori) vengono coinvolti nel processo di creazione e realizzazione, lo scelgono, mettono a repentaglio la loro reputazione, tramite i nostri dispositivi soffrono con noi la riuscita o meno del progetto: l'esperienza è strutturalmente catartica».

Capita perfino che l'interazione in uno spazio delimitato e con regole fisse ridisegni il confine tra solidarietà, spazio vitale e agonismo. Lo dimostrano *M²* e *Y*. «La battaglia che immaginiamo sia il teatro è contro di noi, con gli altri, di fronte a un pubblico – commenta De Magistris – qui si ribalta il concetto simmetrico dei rapporti, come in un antico duello dove, perlomeno, c'era un'etichetta. Rendiamo asimmetriche le relazioni: ci sono giochi di dominio, possibili, inaudite nuove alleanze, strategie non pronosticabili».

Dynamis procede veloce anche quando il tempo si ferma. In questi mesi hanno creato un podcast clandestino, hanno fatto laboratori a distanza, hanno meditato a lungo. Poi, ciascuno si è arricchito facendo tutto ciò che era permesso dalle restrizioni, anche al di fuori del gruppo. «C'è chi ha girato un film, chi si è riscritto all'università, chi ha collaborato con monaci camaldolesi, chi ha fatto il modello nudo per scuole di fumetto, alcuni hanno indugiato su fronti inconfessabili, ma ci siamo ritrovati tutti ritemprati per *Monday*». È la nuova produzione, in collaborazione con un *pool* di ricercatori scientifici dell'Enea, con il Teatro Vascello, Carrozzerie N.O.T., Spazio Rossellini. «Affrontiamo il fantastico mondo delle plastiche, il loro utilizzo e il loro smaltimento: un tema – conclude Andrea De Magistris – forse artisticamente evitabile, ma comunque socialmente imprescindibile».★

ReteTeatro41, una risposta dal basso per la Basilicata del futuro

Le quattro Compagnie lucane, unite dalla rete, affrontano la ripresa post-Covid e, a sei anni dalla costituzione, fanno un primo bilancio dei risultati positivi, delle gravi difficoltà del momento, di un lavoro condotto in solitudine e nel quasi totale silenzio delle istituzioni.

di Lucia Medri

ReteTeatro41 è un esempio di risposta dal basso che si trova ora, a circa sei anni dalla sua costituzione, a fronteggiare la sfida di ripresa maturando, seppur nella difficoltà, quegli aspetti fondanti la propria natura per potenziarli in un momento di svolta epocale. Mai come adesso è necessaria la sopravvivenza di questo soggetto plurale attivo in Basilicata che unisce insieme Compagnia Teatrale L'Albero, lac-Centro Arti Integrate, Gommalacca Teatro e Compagnia Teatrale Petra e che ha dimostrato finora di essere indispensabile tanto a livello locale che nazionale e internazionale. «Lavorare in rete significa guardare alle altre compagnie come alleate, persone, cittadini, artisti che hanno esigenze simili e con cui si può moltiplicare la faticosa azione sul territorio», hanno affermato Nadia Casamassima e Andrea Santantonio di lac.

Dal 2015 ReteTeatro41 rappresenta una generazione comune di compagnie che si riconoscono in un modo di fare e pensare il teatro, di coinvolgere le comunità, di metterle al centro dei processi, di lottare per la dignità e la riconoscibilità del lavoro artistico. Non si tratta certo di regionalismo, ma di peculiarità territoriali per il contesto lucano: «Non abbiamo teatri gestiti da direttori o direttrici artistiche, non abbiamo un sistema capillare di distribuzione, non abbiamo le/i giovani che possono ereditare il nostro percorso o portarne avanti uno proprio. Ci siamo noi, e per noi è importantissimo sapere che l'esigenza sia nata su base territoriale, il nostro nome (L'Albero ndr) lo racconta», hanno sostenuto le direttrici Alessandra Maltempo e Vania Cauzillo.

Al centro della visione degli operatori e operatrici regionali dello spettacolo dal vivo c'è la Legge 37, approvata nel 2014 e operativa dal 2015, che ha determinato il riconoscimento delle imprese professionistiche che producono, distribuiscono e promuovono (anche grazie alla formazione) la cultura e lo spettacolo dal vivo nella Regione Basilicata, con un occhio in particolare al personale che queste imprese assumono, pun-

tando a stabilizzare un lavoro che ovunque ha un carattere fortemente precario. L'inizio della pandemia da Covid-19 ha determinato una situazione di crisi diffusa, oggettiva e territoriale che, a distanza di oltre un anno, ribadisce e amplifica l'aggravarsi di problematiche rimaste inascoltate, conseguenti allo stallo che ha immobilizzato le energie e le relazioni internazionali messe in circolo da Matera 2019 e per il quale la Rete chiede alla regione un'ammissione di responsabilità per non essere stata in grado di costruire un sistema che potesse sostenere questo slancio in futuro.

«Se il benessere culturale non viene considerato un'attività produttiva non possiamo andare da nessuna parte. I ristori *una tantum* non possono essere risolutivi, è importante al contrario che la Regione ci contemperi nei suoi piani invece di ostacolarci», è stato il commento di Mimmo Conte di Gommalacca Teatro. Ad oggi, nel 2021, i soci della Rete in qualità di imprese culturali non possiedono sostegni né tutele per la ripartenza, l'aspetto manageriale è purtroppo scisso da quello culturale; non si ottengono finanziamenti strutturali e diminuisce l'organico dapprima regolarmente inserito.

«Vogliamo continuare a diffondere la nostra idea artistica a livello locale, con un'intensiva connessione nella nostra comunità, tornando a fare azioni di *public engagement* per incrementare il lavoro artistico che stiamo facendo sul territorio», è la tensione scaturita dalle parole di Antonella Iallore di Compagnia Teatrale Petra comune a tutte le quattro realtà. Al cospetto della disarmante incertezza per le recenti riaperture, è proseguito negli scorsi mesi, e proseguirà indefesso, il lavoro di tutta la Rete con i territori, le comunità, le fasce fragili, per i corsi di *project management*, le *best practice* innovative, la partecipazione ai *board* europei, i corsi online per i pubblici di riferimento... «Perché in altre regioni è possibile avere un'interlocuzione istituzionale per svolgere queste attività mentre qui siamo da soli? Ed è proprio qui che vogliamo cercare di cambiare il benessere del pubblico intorno a noi: tutto quello che spendiamo in emozioni, energie, tempo e per ultimo in risorse economiche è destinato a questo territorio e non dobbiamo essere costrette e costretti a farlo altrove. Siamo vincitrici e vincitori a livello internazionale ma a livello locale abbiamo perso». ★





De Capitani e Shammah: noi, i figli "ribelli" con il teatro d'arte per tutti nel cuore

In questo Speciale, dedicato ai 100 anni dalla nascita di Giorgio Strehler, abbiamo voluto soprattutto mettere a fuoco i temi dell'eredità e della memoria. A Milano, l'esperienza, a tratti tumultuosa, del Piccolo Teatro generò quel tessuto teatrale che, in accordo con le istituzioni, è ancora oggi un modello. Ne parliamo con Elio De Capitani e Andrée Ruth Shammah che, a partire dagli anni Settanta, con la fondazione del Teatro dell'Elfo e del Salone Pier Lombardo, portarono avanti, per filiazione e per contrasto, quell'idea di teatro.

di Claudia Cannella

Frequentavate il Piccolo Teatro? Quali sono stati gli spettacoli di Strehler fondamentali per la vostra formazione?

De Capitani - Sebbene noi dell'Elfo avessimo visto quasi tutti gli spettacoli di Giorgio Strehler almeno a partire dalla fine degli anni Sessanta – non solo quelli di prosa ma anche le sue magnifiche regie liriche –, l'influenza artistica su di noi ha un peso meno determinante di quella culturale e di politica teatrale.

Shammah - Paolo Grassi, Franco Parenti, Eduardo De Filippo e Giovanni Testori sono stati i miei Maestri, la mia formazione. Certo, per esempio ho amato molto *Il campiello* o *Il giardino dei ciliegi*, ma è l'approccio al teatro che mi colpì, non i singoli spettacoli. La mia storia teatrale inizia sostanzialmente quando Strehler se ne va dal Piccolo (1968-72): c'erano altri stimoli, molto forti come Patrice Chereau e le iniziative illuminate di Paolo Grassi, come il decentramento di Teatro Quartiere o le ospitalità internazionali di Milano Aperta. Quando Strehler tornò, nel 1972, avevamo appena aperto il Salone Pier Lombardo, per cui ero già formata, soprattutto in virtù degli anni di lavoro con Grassi.

Esiste un'eredità artistica strehleriana?

De Capitani - Il realismo magico e il modulo recitativo strehleriano non fanno parte del patrimonio genetico della nostra arte. Nata più povera, più periferica. Partita dal linguaggio e dall'immaginario giovanile, si è sviluppata e affinata negli anni sotto altri astri: personalmente devo più al Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina, a Peter Brook, al teatro tedesco, alla Schaubühne di Stein o all'anti-theater di Fassbinder, a Pina Bausch, ma a ben pensarci, per via indiretta, anche alla radice strehleriana attraverso Patrice Chereau, soprattutto, a partire dai suoi anni milanesi (1968-72), anni fondamentali per la nostra formazione artistica.

Shammah - Siamo tutti suoi allievi artistici, non imitatori. Io, da regista, gli ho reso omaggio con *Gli innamorati*, dove la lezione strehleriana era al massimo. Ho addirittura affittato al Piccolo gli stessi proiettori che usava lui. Forse, in Spagna, si può considerare suo erede Lluís Pasqual.

E sul piano politico-culturale esiste un'eredità strehleriana?

De Capitani - Il lascito più forte sta in quelle poche parole – «un teatro d'arte per tutti» – che pongono l'accento dialettico tra i rigori della ricerca artistica a il respiro sociale del teatro: un'istituzione culturale che, per noi, ancora oggi, nel nuovo millennio, si dà attivamente il compito costituzionale di promuovere la libertà e l'eguaglianza dei cittadini e di favorire il pieno sviluppo della persona umana. Per questo consideriamo il lascito di Giorgio Strehler – naturalmente assieme a quello di Paolo Grassi – come il lascito di un padre fondatore.

Shammah - L'eredità strehleriana è stata di mettere al centro l'arte, la centralità del palcoscenico, il fare teatro con passione, intelligenza, cultura, poesia: era davvero un servizio pubblico, era avere il teatro esaurito per due mesi con un unico spettacolo. È una cosa che, oggi, non percepisci più. Le nostre programmazioni non hanno spazi destinati alla creazione artistica. Noi ormai ci limitiamo a programmare la sala. È stata portata alle estreme conseguenze l'idea dei teatri decentrati, dei festival, delle reti progettuali, delle multisale... insomma tutto quello che poteva essere il rapporto del teatro con la città. Forse oggi la convinzione di Strehler che quella poesia avesse la forza di parlare contro le barbarie, potrebbe essere la lezione che ci indica la strada per un rinnovamento del teatro e della cultura. Io parlo di Strehler in continuazione, perché mi serve come esempio luminoso di una vita fatta per il teatro. I giovani possono appassionarsi se noi raccontiamo di lui e dunque bisogna amplificare questi racconti. Perché l'obiettivo è rimettere al centro la passione per il teatro.

Negli anni Settanta nacquero a Milano nuovi teatri "decentrati" e diversi (Elfo, Parenti, Out Off ecc.) rispetto alla canonica suddivisione tra teatro pubblico e teatro privato. Per consonanza o per contrasto, che relazione "ereditaria" ha questo fatto con il Piccolo e con Strehler?

De Capitani - Il contributo della mia generazione, quella del '68, fu quello di allargare questo concetto di teatro d'arte per tutti. Le prime sedi dell'Elfo sono stati i centri sociali, in primo luogo il Leoncavallo degli anni Settanta, e noi affermavamo il diritto al teatro e all'arte per una nuova generazione di artisti e di cittadini. Anche il Piccolo aveva capito quell'esigenza e si impegnò a uscire dalle sue sedi creando i teatri di quartiere: anche l'Elfo ha recitato in Piazzale Cuoco o a Quarto Oggiaro nei tendoni del Piccolo. E a Piazzale Cuoco abbiamo visto l'Âge d'or del Théâtre du Soleil diretto da Ariane

Mnouchkine, che ha molto influenzato il nostro lavoro. Questa visione era destinata a tramontare presto: perché continuavano nascere tanti teatri alternativi, in centro come in periferia, fino ad allora tenuti fuori dal recinto istituzionale, ma presto la loro funzione pubblica sarebbe stata riconosciuta dal Comune attraverso il sistema della convenzioni, una novità assoluta in Italia. Non più esclusiva del Piccolo, la funzione pubblica era svolta da un rete di teatri indipendenti, autogestiti: una pluralità di voci come si addice a una metropoli come Milano. Oggi sono quindici, a cui se ne aggiungono altri sotto altre voci di finanziamento. Noi siamo uno di quei teatri alternativi che hanno allargato l'idea di teatro d'arte per tutti. Abbiamo scelto di essere un teatro d'arte con una struttura stabile sul modello del Piccolo, ma autogestito e indipendente. E ancora oggi, di quegli anni, abbiamo mantenuto lo spirito essenziale. Milano non sarebbe quella che è, e neppure il nostro Elfo, senza questo diretto contatto con il Piccolo, con la lezione del teatro d'arte per tutti di Strehler e di Grassi.

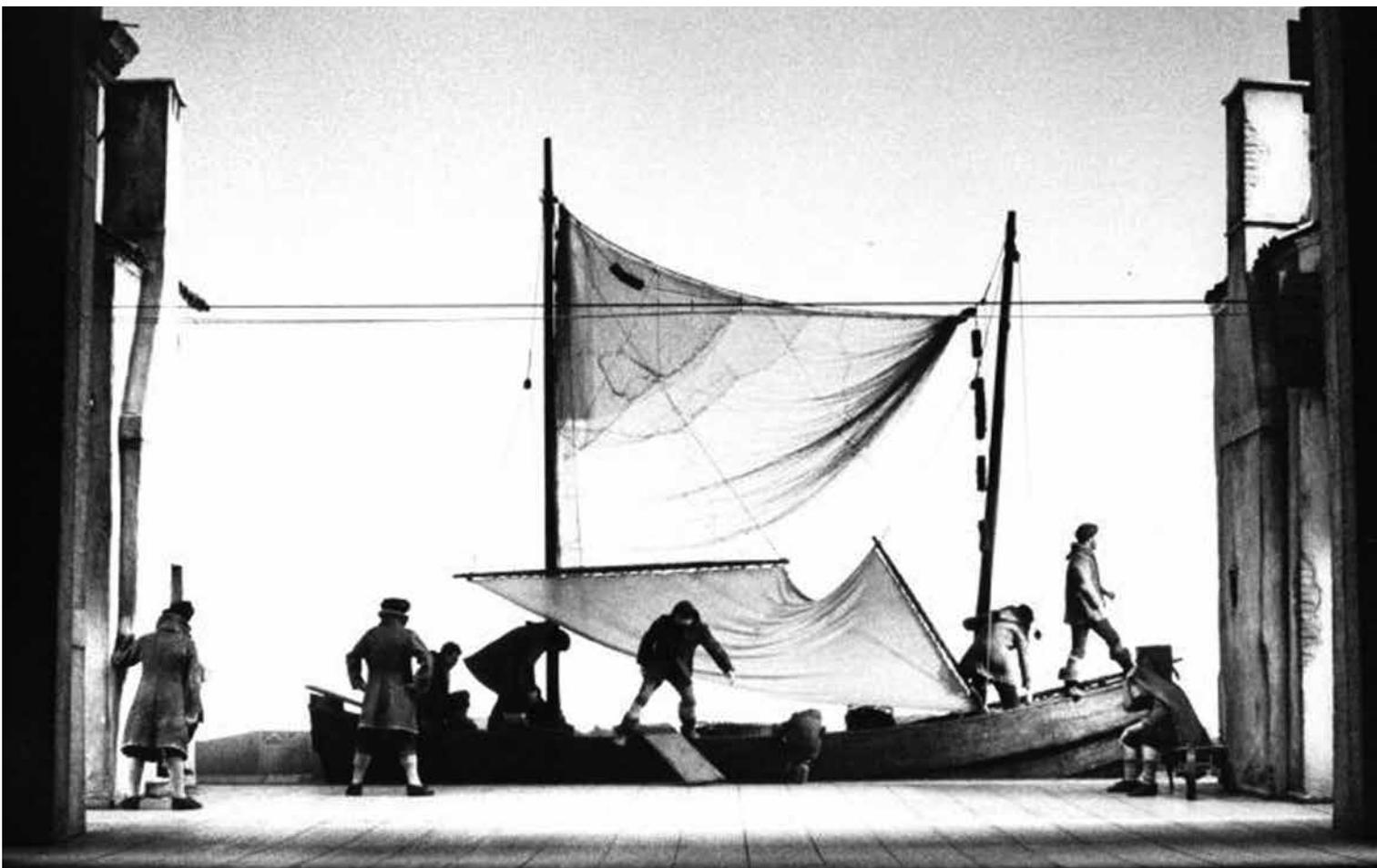
Shammah - Noi nasciamo per volontà del Piccolo Teatro, al cui interno si stava consumando una spaccatura tra due diverse idee di teatro: il palcoscenico prima di tutto per Strehler e il rapporto con la città per Grassi. E quando Strehler nel 1972 torna al Piccolo, affermando «voglio essere direttore unico e voglio fare teatro d'arte», Grassi chiama Parenti e gli dice: «Voi dovete fondare un teatro... questa esperienza deve continuare». Creiamo quindi una cooperativa e costruiamo tutta la struttura, il Comune ci avrebbe dato lo spazio e l'agibilità. Era tutto fatto. Ed era una filiazione pensata e voluta da Paolo Grassi e dal Comune per proseguire quella linea progettuale. Tanto è vero che la prima convenzione con il Comune di Milano l'ha fatta il sindaco Tognoli al Salone Pier Lombardo. Successivamente sono state allargate. Poi, però, ci misero i bastoni fra le ruote. Da una parte ci volevano, dall'altra avevano paura. Per cui, quando abbiamo aperto, con *L'Amleto* di Testori, è stata una sorta di atto di ribellione. Suggellato da una famosa lite con il Piccolo a margine di uno scritto dello stesso Testori che, sul programma di sala, adombrava in *Arlungo* e *Gertruda* – il re e la regina dell'*Amleto*, che hanno ucciso il precedente re con una formaggella avvelenata – Paolo Grassi e Nina Vinchi. ★

In apertura, Andrée Ruth Shammah (foto: Ufficio Stampa Teatro Franco Parenti), Giorgio Strehler (foto: Luigi Ciminaghi) ed Elio De Capitani (foto: Laila Pozzo).

Strehler dopo Strehler costruire e ricostruire un'idea di regia

La scomparsa del regista, nel 1997, si inquadra in un processo ampio, che ridefinisce il ruolo del teatro nella società italiana, non più binomio indissolubile in un nuovo millennio dove emergono inediti modelli di approccio alla scena.

di Roberto Canziani



Nel febbraio del 1932, dalle pagine della rivista *Scenario*, il linguista Bruno Migliorini apre le porte del lessico italiano alla parola *regia*. Nel febbraio del 1932 Giorgio Strehler è un bambino di dieci anni. Da Trieste, dov'è nato, si è da poco trasferito con la mamma Alberta a Milano. Quella parola – *regia* – non l'ha ancora mai sentita. Ma sa bene di che si tratta. È quella cosa – pensa forse il bambino Strehler – che faceva nonno Olimpio, nel grande teatro di Trieste. Olimpio Lovrich, nonno materno, nel 1901 aveva ottenuto l'appalto impresariale e artistico del teatro di quella città, appena intitolato a Giuseppe Verdi. E per inaugurarlo, con *I maestri cantori di Norimberga*, aveva voluto una messinscena indimenticabile,

faraonica, che restasse nella memoria dei concittadini, più di quanto sarebbero rimaste le note di Wagner, dirette dal maestro Luigi Mancinelli. Se è vero, come dicono gli psicanalisti, che i ricordi d'infanzia, quelli vissuti con l'emozione più che con la ragione, determinano le scelte adulte, si potrebbe pensare che il sogno e la pratica registica di Giorgio Strehler abbiano là la propria aurora, nelle impressioni vaghe di un bambino di dieci anni.

Il segno del comando

Ma l'affermarsi della regia in Italia non è un accadimento psicanalitico. È un processo storico ben indagato, grazie a decine e decine di libri e di studi. Da quelli che registrano il tramonto della pratica attoriale ottocente-

sca (come fa nel suo libro cardine, *Tramonto del grande attore*, Silvio d'Amico) a quelli che della nuova pratica del '900 – la regia – raccontano via via la nascita e l'avventurosa crescita (come *Il romanzo della regia* di Luigi Squarzina). Claudio Meldolesi e Mirella Schino sono tra gli studiosi che più l'hanno approfondita, quella genesi, dimostrando come etica ed estetica, valori civili e pratiche d'arte siano le forze in gioco nel cambio di passo. Che poi, con le teatrografie di Luchino Visconti, Giorgio Strehler, Luigi Squarzina, Luca Ronconi, Massimo Castri (cui andrebbero aggiunti anche Aldo Trionfo e Giancarlo Cobelli) si è definita "regia critica", e ha costituito uno dei canoni teatrali della seconda metà del secolo scorso. Il più importante sicuramente.

In Strehler, che scompare con la scomparsa del ventesimo secolo, nel 1997, la poetica egemone della "regia critica" e il segno del comando avevano trovato un culmine. Regista come demiurgo. Regista come taumaturgo. Anche per il carattere dell'uomo e per il modo in cui la dimensione infantile del gioco, il piacere della favola, la giostra incantata delle luci si traducevano in scelte concrete da attuare sulla scena. Di questa caratteristica ha scritto bene Cristina Battocletti nella sua recente e accurata biografia su Strehler, "ragazzo di Trieste" (*Giorgio Strehler. Il ragazzo di Trieste vita, morte e miracoli*, Milano, La nave di Teseo, 2021). Che non sarebbe però una visione completa se non si aggiungesse che tutti quei registi, pur nati in decenni successivi, la guerra 1940-1945 l'avevano incontrata, vissuta e partecipata, in una maniera o nell'altra. E che la genetica di comunità, solidarietà, ricostruzione, era per via biografica iscritta nel loro fare teatro. Fondanti e convergenti, le basi di società e teatro erano inscindibili.

Dalla società all'individuo

«And, you know, there's no such thing as society. There are individual men and women and there are families». Una cosa come la società non esiste, esistono gli individui, dichiara in una famosa intervista, nel 1987, la *prime minister* britannica Margaret Thatcher. La posizione esprime una variante di pensiero che comincia ad attraversare le società occidentali sul finire del secolo scorso. In una maniera o nell'altra, gli artisti, i registi, che vivono quel momento sentono che bisogna tenerne conto. E ancora una volta etica ed estetica, valori civili e pratiche d'arte sono le forze di un cambio di passo. Nella metamorfosi del teatro italiano, si assiste al tramonto di una pratica demiurgica di produzione teatrale e all'affermarsi di modelli inediti. Certo, anche di questa trasformazione, la storia teatrale recente esibisce una bibliografia vastissima, e unanime è il *de profundis* di critici e studiosi, orfani ormai del '900.

Manca semmai, all'inverso, l'analisi di un versante di psicanalisi collettiva che permette-

rebbe di capire come il binomio che pareva imprescindibile - società e teatro - lasci più spesso posto al desiderio individuale di indagare non già il senso di una storia plurale, quanto il senso della propria storia. La Palermo di Emma Dante, la Napoli di Mario Martone, la Romagna di Martinelli e Montanari, così come i passaggi e le esperienze biografiche di Pippo Delbono e Antonio Latella, le visioni perturbanti dei fratelli Romeo e Claudia Castellucci: sono i momenti più noti di una progressiva decostruzione della regia. Che sulla soglia degli anni Duemila modifica le proprie pratiche. Senza però cambiare nome. Il che promuove titoloni in cronaca come *Declino del teatro di regia*, oppure *Un tramonto senza eredi*. Con le loro interviste e le loro inchieste, *Patalogo* e *Hystrio* sono i palcoscenici principali della sonata a morto. Ci vorrebbe adesso un'altra spinta linguistica, un conio nuovo, come quello che fu di Bruno Migliorini. Allora era un problema di autarchia fascista (il sovranismo della lingua

promuoveva nello stesso momento la parola "autista" in risposta al forestiero *chauffeur*). Oggi è il bisogno di dare un nome a un fare teatrale che ha scoperto o riscoperto il primato del *performer*, la vitalità di drammaturgie divergenti, la fuoriuscita dall'edificio teatrale, la forza della partecipazione e la soggettività dello spettatore. E così ha depotenziato la figura, o meglio, la funzione del regista comandante e magistrale. C'è chi avanza l'ipotesi di intitolare "post-regia" questa nuova era. Che farebbe il paio con il già accreditato "post-drammatico". Sbagliato è però pensare che si tratti solo di un problema lessicale, della ricerca di una etichetta. Capire che cosa facciano e come lavorino i nuovi creatori di teatro, è anche capire dove e cosa ci sta a fare il teatro sull'orizzonte contemporaneo. ★

In apertura, *Le baruffe chiozzotte*, di Carlo Goldoni, 1964-65 (foto: Luigi Ciminaghi).

Hystrio, Strehler e il Piccolo Teatro tre sguardi tra presente, passato e futuro

Il nuovo corso di *Hystrio* cominciò con il numero di gennaio-marzo 1998 (pagg. 4-19). La morte di Giorgio Strehler, avvenuta pochi giorni prima di andare in stampa, il 25 dicembre 1997, rivoluzionò i contenuti della rivista e ci fece decidere di dedicare al Maestro la copertina, che rimase l'unica fotografica della nostra storia. Realizzammo a tempo di record uno Speciale, che ne ripercorreva la vita, la fondazione del Piccolo Teatro, le messinscene storiche, gli attori prediletti, i pensieri, raccolti e selezionati dai suoi testi, il problema della successione e la chiusura di un'epoca.

Nel 2007, su *Hystrio* n. 4 (ottobre-dicembre, pagg. 34-65), riprendemmo in modo più approfondito quei temi in occasione dei 60 anni della fondazione del Piccolo Teatro, che coincidevano con i 10 anni della morte di Strehler. In un ampio dossier ripercorremmo la storia del primo Teatro Stabile italiano tra memoria del passato, presente e futuro che, per forza di cose, molto riguardava il "padre fondatore": la sua formazione e i maestri, i compagni di vita e di lavoro, gli spettacoli più importanti, gli autori prediletti, il rapporto con la drammaturgia contemporanea e la fondazione della Scuola di Teatro, per arrivare a un bilancio dei primi dieci anni di direzione dell'accoppiata Sergio Escobar-Luca Ronconi.

Oggi, a cento anni dalla nascita di Strehler, che scoccheranno il prossimo 14 agosto, riprendiamo in questo Speciale i fili del tempo, senza ripetere quanto già sviscerato in passato, ma cercando di capire se e quale eredità il "ragazzo di Trieste" ci ha lasciato e come siamo stati capaci (oppure no) di custodirla, di tramandarla e di farne buon uso. **Claudia Cannella**



Giorgio e Paolo, attenti a quei due che cambiarono il teatro del Novecento

Una particolare alchimia caratteriale, una sovrumana capacità di lavoro e una straordinaria comunione di intenti portarono Giorgio Strehler e Paolo Grassi a fondare il Piccolo Teatro a Milano. Per l'eccezionalità del momento storico, un sodalizio difficile da replicare.

di Giuseppe Liotta



Cosa succede quando un poeta dell'organizzazione incontra un poeta della scena? La storia del Piccolo teatro nasce proprio da questa fatale circostanza che vide due giovani appassionati di teatro, Giorgio Strehler (1921-97) e Paolo Grassi (1919-81), non ancora trentenni, incontrarsi e realizzare, insieme a Nina Vinchi, il grande sogno di un teatro "stabile" e "pubblico" da fare nascere sulle macerie lasciate dalla Seconda guerra mondiale e dall'impoverimento teatrale, eccezione fatta per Pirandello, del ventennio fascista.

Una folle impresa che ebbe il suo coronamento e avvio il 14 maggio del 1947 con la "prima", nel nuovo teatro ristrutturato di via Rovello 2, de *L'Albergo dei poveri* di Maksim Gor'kij: un evento destinato a cambiare per sempre le sorti del teatro italiano novecentesco da ogni punto di vista: artistico, organizzativo, culturale e sociale. Nel giro di dieci anni il teatro diventa un momento irrinunciabile della cultura italiana del dopoguerra, e, nel decennio successivo, il terreno imprescindibile su cui convergevano motivi e interessi politici, letterari e tutto quanto poteva riguardare il mondo delle arti visive, musicali, pittoriche, perfino filmiche. La prova del teatro non rappresentava soltanto la possibilità della creazione di un'opera d'arte "totale" ma diventava un momento di confronto e di scontro "insostituibile" nel dibattito non solo teatrale dell'epoca: insomma attraverso il teatro si leggevano le dinamiche dei conflitti post-bellici nella società del tempo, non solo per offrire loro uno "specchio" sulla scena, ma proprio una nuova "visione del mondo".

La rivoluzione di via Rovello

Il teatro, rispetto al cinema, alla letteratura, alla musica aveva dalla sua la forza d'essere un linguaggio "vivente", corpi in movimento, gesti, azione e parola detta: tutti mezzi che messi insieme, in mano alle persone giuste potevano cambiare utopie e comportamenti, essere, in una parola, rivoluzionari. Ed è esattamente quello che accade nei primi vent'anni del Piccolo diretto da quella sublime e faticosa diarchia fatta di convergenti intenti

dai quali non si poteva prescindere: un teatro d'arte per tutti attraverso la rappresentazione dei capolavori teatrali di ogni tempo, il recupero della tradizione teatrale italiana alta, ma anche dialettale e popolare, proposte di autori contemporanei italiani ed europei, con il dichiarato impegno di trasformazione sociale. Erano gli anni della ricostruzione a cui seguì il boom economico degli anni Sessanta e, alla fine di questi, quella rivoluzione teatrale denominata Seconda Avanguardia, venuta dopo le avanguardie storiche dei primi decenni del ventesimo secolo. Una situazione di cultura militante unica e irripetibile che vide in Grassi e Strehler degli interpreti e dei protagonisti determinati e assoluti.

Senza una legge, ieri come oggi

Ma occorre aggiungere che la "piccola rivoluzione teatrale" di via Rovello era dentro quel bisogno intimo e vitale di cambiamento e soprattutto all'interno di quel grande movimento di innovazione, di partecipazione, di libertà espressiva, di interesse e passioni popolari che animava, fino a scuoterla dalle fondamenta, la scena teatrale europea di quegli anni. Grassi e Strehler insieme intercettarono lo spirito culturale e politico di quel periodo storico e lo riversarono nell'invenzione del Piccolo Teatro con giovanile ma lucido entusiasmo, forse con slancio pionieristico, ma certi della loro riuscita. La storia del Piccolo di Giorgio Guazzotti, le conversazioni di Strehler con Ugo Ronfani, la biografia strehleriana di Italo Moscati, quella su Grassi di Emilio Pozzi insieme ai recenti volumi su Paolo Grassi a cura di Fabio Francione e Carlo Fontana sono lì a testimoniare di un sodalizio inossidabile, seppure attraversato spesso da furibonde litigate e successive riappacificazioni, com'è naturale che accada con due personalità e intelligenze forti e decise, mai interrotto neanche quando, nel 1968, Strehler lascia il Piccolo per fondare il "Gruppo Teatro e Azione". Non ci fu fra i due nessuna rottura né personale né professionale tanto che «nel '70 facemmo insieme *Santa Giovanna dei Macelli* di Brecht» (G. Strehler). Il loro non era semplicemente un modo di «fare teatro ma di essere nel teatro» in quella pe-

culiare geografia teatrale, poi politica e culturale post-bellica. In un sistema teatrale tutto da inventare, con quella «febbre di rinnovamento» che alimentava passioni e intelligenze in una situazione in cui «il teatro italiano continuava a non avere strutture, né regolamenti né leggi» (G. Strehler). Oggi la situazione della scena in Italia, seppur sempre priva di una legge organica del settore, è completamente diversa per non dire alterata ed enfatizzata rispetto a quel glorioso passato. Alla "stabilità dei teatri" si è sostituita la "stabilità dei circuiti", le problematiche del lavoro teatrale sia dal punto di vista organizzativo che artistico sono le più varie e disseminate sul territorio nazio-

nale, le due figure principali che producono l'evento scenico spesso si sovrappongono, e accade sempre più sovente che sia il Capocomico, l'attore col nome di richiamo, a volte anche regista dello spettacolo, che ne organizza la produzione e la tournée. Diventa quindi impossibile trovare analogie col lavoro della coppia Grassi-Strehler, quella che più le somiglia fu, sempre al Piccolo, l'accoppiata Escobar-Ronconi, ma il loro rapporto professionale rimane ancora tutto da studiare, in attesa che l'attuale sistema teatrale cambi a vantaggio di quelle Compagnie teatrali che muovendo dal basso aspirino ad un teatro nuovo con qualche ideale incorporato. ★

Il Piccolo e non solo: ricordare Strehler, ragazzo di cent'anni

Il 14 agosto del 1921 nasceva Giorgio Strehler e il **Piccolo Teatro di Milano**, cento anni dopo, non poteva che dedicargli ampio spazio nella sua programmazione. Tutto il 2021 è stato dedicato al Maestro fondatore con un intenso lavoro di condivisione di contenuti che hanno popolato (e continueranno a popolare) le pagine social del Teatro a cui si aggiunge la creazione di un sito dedicato al regista (online dal 14 agosto). Il centenario si presenta come un'occasione non solo celebrativa ma anche di condivisione e di racconto, il Maestro verrà infatti omaggiato nel corso di tutta la prossima stagione del Piccolo con il progetto "**Strehler100**" che funge da raccordo tra la stagione estiva e la programmazione 1921-22. Questo centesimo anniversario, che cade in un momento così particolare per il mondo della cultura, offre la possibilità di tornare a riflettere sull'insegnamento politico e civile, oltre che poetico, di Giorgio Strehler e di trarne linfa vitale per affrontare il futuro dello spettacolo dal vivo nel nostro Paese.

Il progetto in memoria del Maestro si configura come «un cantiere di pratiche, spettacoli e pensieri», uno spazio del ricordo ma anche della partecipazione, in un'ottica di ricostruzione che rimetta il teatro al centro della vita pubblica con lo sguardo rivolto alla cultura e ai valori europei che animarono la nascita dalle ceneri del dopoguerra del Piccolo Teatro d'Europa e che oggi, rinnovati, possono ridare slancio alla creazione artistica. Venerdì 1° ottobre, la serata *Il mio mestiere è raccontare storie*, in scena al Teatro Strehler, darà il via al percorso fatto di appuntamenti teatrali alla (ri)scoperta del teatro strehleriano. Anche l'omaggio della **Milanesiana**, *Giorgio Strehler, ragazzo di 100 anni*, ha avuto come cornice in giugno il Piccolo



Teatro coinvolgendo alcuni artisti che hanno condiviso parte del loro percorso con Strehler, come Ornella Vanoni, Massimo Ranieri e Andrée Ruth Shammah, affiancati da Edith Bruck, Piergaetano Marchetti, Mario Andreose e Cristina Battocletti.

Palazzo Natta a Novara, per tutto il mese di giugno, ha ospitato la mostra fotografica *Il giovane Strehler. Da Novara al Piccolo Teatro di Milano* a cura di Clarissa Egle Mambrini, autrice dell'omonimo saggio.

La **Fondazione Paolo Grassi** a fine marzo 2021 ha avviato una serie di appuntamenti (che proseguiranno fino all'autunno) dedicati al Maestro, alla sua attività al fianco di Paolo Grassi e al suo percorso artistico, attraverso i ricordi e le testimonianze di chi ha lavorato con lui. Il percorso a cura di Giovanni Soresi dal titolo *Grassi e Strehler, l'arte di fare teatro* è disponibile gratuitamente sulla WebTV della Fondazione. **Arianna Lomolino**

Un percorso coerente e coraggioso, come spiegare Strehler ai giovani

La pubblicazione di un importante volume, che ne ripercorre la parabola artistica, è l'occasione per fare il punto, in dialogo con l'autore, su quel che resta, oggi, dell'idea di teatro del Maestro e su come la si può raccontare alle nuove generazioni.

di Giuseppe Montemagno

Tutto Strehler in venti lezioni. È questo l'ambizioso progetto di Alberto Bentoglio, faro degli studi teatrali alla Statale di Milano, che aggiunge un ulteriore, definitivo tassello alle sue indagini sulla storia del teatro (non solo) milanese, dalla Ricostruzione in poi. Nel periodo più buio della pandemia, infatti, ha approfittato di un corso di lezioni a distanza per raccogliere, sintetizzare, trasmettere il magistero artistico di Giorgio Strehler, il suo imprescindibile legame con il Piccolo Teatro, l'idea stessa di quel "teatro d'arte" inteso come missione civile e artistica, negli anni in cui si stava "facendo" l'Italia e la coscienza del rinnovato pubblico italiano. Da qui un volume, *20 lezioni su Giorgio Strehler*, fresco di stampa per i tipi di Cue Press, 393 pagine in cui viene riassunta l'intera parabola artistica del grande regista, dal debutto nel 1943 fino al *Così fan tutte* rimasto incompiuto nel dicembre del 1997. Riflessioni, recensioni, foto di scena e l'imprescindibile, monumentale teatrografia costituiscono l'occasione per una riflessione su questo importante contributo.

Quasi un quarto di secolo dopo la sua morte, tenere un corso su Strehler – quindi fissarne la parabola umana e artistica sulla carta – significa traghettarne l'opera a una generazione che non ne ha mai visto gli spettacoli in scena. Come si assolve questo compito, come si "racconta"

L'attività di un grande Maestro del teatro del Novecento? E soprattutto cosa si decide di salvare, durante e dopo l'emergenza sanitaria?

Fortunatamente Strehler amava scrivere. Quindi i suoi spettacoli sono spesso accompagnati da diari di prova, note di regia, riflessioni sul testo che ci illuminano sul suo lavoro. E poi grazie al lavoro eccellente di Carlo Battistoni ci sono i video di alcuni suoi allestimenti (teatrali e musicali) che raccontano meglio di tante parole il suo teatro. Certo, mancano alcuni spettacoli storici (penso fra tutti all'*Opera da tre soldi*) ma molte fotografie di scena, bozzetti, musiche, documenti vari ci aiutano a ricostruire queste sue regie. Il teatro di Strehler credo vada salvato tutto: è un percorso coerente e coraggioso dall'inizio alla fine. Strehler non ha mai fatto nulla per caso.

Strehler amava considerarsi non un artista, ma «uno che fa il mestiere dell'interprete», «servo e padrone di ogni autore come il suo Arlecchino», annotava Squarzina. Eppure la "necessità" dell'atto interpretativo sottintendeva sempre un'urgenza militante, particolarmente avvertita sin dagli anni della Ricostruzione: è ancora vivo il ricordo delle sue battaglie, è ancora in piedi il suo castello di ideali?

Le battaglie di Strehler sono quelle che il teatro sta affrontando ancora oggi e che affronterà sempre. Sono differenti i contendenti,

ma gli ideali per i quali Strehler si è battuto sono, a mio avviso, sempre validi. Il teatro d'arte per tutti, l'Europa della cultura, quante cose ha detto Strehler trent'anni fa che ancora oggi sentiamo ripetere quotidianamente? In aula, durante le lezioni, ho imparato dalle osservazioni dei miei studenti ad apprezzare l'attualità di Strehler.

Accanto al teatro di prosa, Strehler ha firmato una cinquantina di regie liriche in cui si attiene al canone dell'«interpretazione dello spirito» dell'opera, in un dialogo fecondo con la dimensione musicale: forse gli spettacoli più frequentemente ripresi, tanto che alcuni (soprattutto i titoli mozartiani) fanno ancora parte del repertorio di alcuni grandi teatri. Sono invecchiati o invecchieranno, questi spettacoli?

Gli spettacoli d'opera invecchiano se non sono mantenuti vivi. *La bohème* di Zeffirelli, *l'Aida* di de Bosio, *il Ratto dal serraglio* o *Le nozze di Figaro* di Strehler sono regie vive e piene di energia. E poi mantenere la memoria delle migliori regie storiche del teatro musicale dovrebbe essere una priorità delle Fondazioni liriche. L'esempio che ci arriva dalla lunga e fortunata vita di *Arlecchino* dovrebbe fare riflettere.

Strehler è forse uno degli ultimi registi ad aver intrattenuto e alimentato un rapporto molto forte con i grandi "padri" del teatro del Novecento, da Copeau a Jovet a Brecht, tutti animati dal desiderio di un rinnovamento sociale: non è un caso se proprio *l'Elvira* di Jovet venne scelta nel 1986 per inaugurare il Teatro Studio e la Scuola. Oggi è ancora viva l'eredità di Strehler? L'eredità di Strehler è vivissima e si chiama Piccolo Teatro. Cambiano gli spettacoli, gli attori, i pubblici, cambia Milano, ma l'istituzione Piccolo Teatro è sempre solida, in ottima salute e artisticamente produttiva. Strehler (e Grassi e Nina Vinchi) ne sarebbero orgogliosi. Questo è, a mio avviso, il lascito più importante, la vera "eredità Strehler", raccolta con onore prima da Luca Ronconi e Sergio Escobar, ora da Claudio Longhi. ★

Alberto Bentoglio



«Ha senso fare teatro alla tv?», una mediazione possibile

Senza snobismi e con uno sguardo rivolto al futuro, Strehler non ha mai demonizzato il rapporto fra teatro e tv. Al contrario, del mezzo televisivo colse anzitempo le potenzialità tecniche e artistiche, di linguaggio e di divulgazione di massa.

di Laura Caretti

«L'Arlecchino ha piantato le sue tende negli studi della Rai; abbiamo montato il nostro piccolo palcoscenico di legno... abbiamo preparato il nostro spettacolo senza adattarlo, quasi, alle diverse condizioni sceniche». Con queste parole, Giorgio Strehler introduceva *l'Arlecchino servitore di due padroni*, nella versione televisiva di Giancarlo Galassi Beria, la sera del 23 settembre 1955. Da allora fino all'ultimo *Così fan tutte*, in scena dopo la sua morte, il piccolo schermo ha accolto, come sappiamo, molti dei suoi spettacoli. Se li guardassimo in sequenza, vedremmo come si è trasformata, nel corso degli anni, la regia televisiva, e come sia presto uscita dagli studi Rai per entrare nello spazio del teatro, dal Piccolo alla Scala, mescolandosi agli spettatori e agli attori, puntando il proprio sguardo ubiquo anche dietro le quinte, sfondando la quarta e la quinta parete. Ecco allora l'attore che si trucca nel carro dei comici dell'Arte, o Ariel che dall'alto si tuffa in palcoscenico.

Accanto all'autorialità di Strehler, altri registi curano il passaggio al nuovo mezzo, finché con Carlo Battistoni si crea una collaborazione unica, del tutto innovativa, basata sulla condivisione dell'intero processo di messinscena, da cui prendono forma, quasi in sincronia, lo spettacolo e la sua trasposizione televisiva. E se oggi si possono rivedere, o vedere per la prima volta, *Il giardino dei ciliegi*, *Re Lear*, *La tempesta* e altri titoli, lo si deve a questa loro fertile intesa, al doppio ruolo di Battistoni e alla delega che Strehler fa al suo talento.

Si sono conosciuti durante le riprese di *Nel fondo* di Gorkij, e con quel giovane, già esperto di trasmissioni in Rai, primo cameraman della troupe, Strehler inizia subito un dialogo che non s'interrompe quando torna al Piccolo e lo chiama come suo assistente. La data di quell'unica regia televisiva di Strehler, trasmessa nel marzo del 1972, ci riporta infatti indietro nel tempo, agli anni in cui, dopo la partenza dal Piccolo e la fondazione a Roma del gruppo Teatro e Azione, la sua "passione teatrale" si apre ad altre possibilità di linguaggio e di comunicazione con il pubblico.



E molte sono le idee e i progetti. Lavora alla sceneggiatura della vita di Goldoni, tratta dai *Mémoires*: un grande affresco per la Rai, ideato in cinque puntate, di cui completa la stesura (migliaia di pagine) nel giugno del '71. Avrebbe dovuto tradursi in una produzione internazionale, con Albert Finney nel ruolo del protagonista, ma non venne mai realizzata. In questo stesso periodo, scrive dei soggetti cinematografici, tra i quali un metafilm sugli ultimi anni della Duse, *Due volte sola*, con interprete Greta Garbo, rimasto con gli altri sulla carta. Quella sperimentazione televisiva, fatta con *Nel fondo* (nuovo titolo dell'*Albergo dei poveri* di Gorkij, che aveva diretto nel '47 e rimesso in scena al Metastasio di Prato nel '70), è dunque un'esperienza isolata, eccezionale. Ne parla in un articolo, uscito su *Sipario* nel maggio 1971, una riflessione che, partendo dalla domanda: «Ha senso fare teatro alla tv?», si conclude con l'affermazione che non solo ha "senso", ma vale anche "sul piano estetico" in un tempo in cui stanno saltando schemi e preclusioni verso i mezzi di comunicazione di massa.

Dalle sue parole traspare l'emozione di aver creato anche nello studio televisivo un palcoscenico dove il teatro può vivere e trasformarsi in immagini che lo rendono persino più incisivo, come mettendolo a nudo. Il testo risulta "come potenziato". E gli attori, che passano dal set al Teatro Eliseo dove recitano lo stesso dramma, più "espliciti". Lo seduce, e persino sgomenta, il numero di spettatori che il teatro in televisione può raggiungere. Ci vorrebbero – scrive – quattro anni di repliche teatrali per equiparare il pubblico di una serata! Quanto all'interrogativo se esista o meno "uno specifico televisivo", è sintomatico che lo lasci sospeso in una parentesi. Quel che conta per lui è la sua funzione di tramite. In questo, distinguendosi dal linguaggio cinematografico. «Il cinema – scrive – non accetta il fatto teatrale, se non può farlo suo, il mezzo televisivo non ha forse ostacoli di fondo per compiere una mediazione». ★

Il giardino dei ciliegi, di Anton Cechov
(foto: Luigi Ciminaghi).

10 febbraio 1956: *L'opera da tre soldi*, incontrare Brecht a quindici anni

Uno spettacolo che lasciò un segno profondo nella memoria e nella formazione teatrale dell'autore: le scene, il cast, la regia di Strehler. Ma anche i temi: la denuncia dei legami tra mafie e potere, lo sfruttamento della miseria, la speculazione e la giustizia corrotta.

di Fausto Malcovati

8 in un tema d'italiano? Al Parini? A metà degli anni Cinquanta? C'era da fare capriole di gioia. A me è capitato. Il tema era "Uno spettacolo che vi ha particolarmente colpito": avevo appena visto la prima edizione del *Nost Milan* di Strehler. E chi se le dimentica quelle scene nebbiose, grigie, squallide di Damiani, le *cusin economich*, il lungo tavolo sbieco, pieno di scodelle, le scritte alle pareti, i lampioni ondeggianti, le figurine degli avventori curve, infagottate, il ruvido Carloeu el Togasso di Carraro, la straziante Nina di Valentina Fortunato.

Passano due mesi e in cartellone compare *L'opera da tre soldi* di certo Bertolt Brecht. A quindici anni che ne potevo sapere di Brecht e Weill, di teatro epico? Ma l'8 in italiano era lì, sotto gli occhi. Decido di andarci, comunque. È il 10 febbraio del 1956. Quattro ore, forse cinque di spettacolo. Un'eternità che dura un minuto. Esco sbalordito, sconvolto, esaltato. Uno shock.

Intanto le scene. La prima, l'antro di Peachum. Una cornice di stracci, stoffe, corde, funi, stanghe, bastoni. Sul fondo uno schermo, due ruote luminose che girano ogni tanto. Un sipario che si leva a metà altezza

dal boccascena. Dall'alto pendono arti artificiali, scritte, cartelli, slogan, abiti sfilacciati, divise. Al centro un baraccone per il lancio di palle con manichini del kaiser, principi, ufficiali. Un fantastico caos variopinto, un guazzabuglio di curiosissimi oggetti di misteriosa provenienza. La seconda, un farneticante garage dove si mescolano attrezzi meccanici e oggetti di un lusso assurdo, un lampadario a gocce, un grammofono a tromba, paraventi, divanetti, quadri, mazzi di fiori, un'automobile con all'interno un letto, il letto nuziale di Mackie Messer, una tavola imbandita con candelieri. Nell'ultima un grande cavallo di ghisa su un alto piedestallo, luogo della mancata esecuzione. E i costumi? Sghembi, sformati, scoloriti, fuori misura, o troppo larghi o striminziti, strampalati accessori, improbabili cappelli per gli uomini, assurde cuffie per le donne con piume spennacchiate, nastri, pizzi, per i mendicanti abiti sbrindellati, per le prostitute sottovesti, lustrini, trucchi sfatti, per i banditi bretelle, pagliette, vecchi frac (vanno al matrimonio del loro capo, per bacco!).

Ma quello che ancora oggi ricordo come fosse ieri è il cast. C'era il *gotha* del Piccolo Teatro con alcuni ospiti d'onore che compari-

vano per la prima volta. Intanto il prologo, cantato da Ottavio Fanfani. Un organetto e quella sua voce secca, aspra, metallica: «Mostra i denti il pescecane/e si vede che li ha». Poi Peachum. La prima volta è Mario Carotenuto, due anni dopo gli succede Buazzelli. Carotenuto è un Peachum allegro, impudente, sguaiato, spassoso, insolente. Buazzelli è cinico, laido, turpe, ripugnante, odioso. Il primo ha una voce sonora, ampia, il secondo acuta, irritante. Si muovono tutti e due pesantemente, con i loro corpi massicci, sdraiandosi scomposti sulla sedia del loro antro, davanti a una vecchia calcolatrice. La signora Peachum è Giusi Dandolo: una comicità stralunata, gesti dinoccolati, toni che dal basso profondo salgono ad acuti squillanti. Due le scoperte assolute: Milly e Checco Rissone. Milly veniva dall'operetta, dal cabaret anteguerra: il suo rilancio da quel 1956 in poi sarà leggendario. Sia nella *Canzone di Jenny dei pirati*, sia nella *Ballata del magnaccia* resta insuperabile: due brani che sono poi entrati a buona ragione nel repertorio dei suoi recital successivi. Piccola, magra, scattante, con una voce morbida, scura, musicatissima, un fascino *d'antan* che nessuna soubrette può imitare, Milly fu la vera trionfatrice della serata. Non meno travolgente Rissone: in coppia con Carraro, nella *Canzone dei cannoni* avanzava verso il proscenio con aria minacciosa, baffi neri, a passo di marcia, «Soldati e bombe/Cannoni e trombe/Piovesse oppure no/ci si svagava un po'». Seguivano applausi irrefrenabili. E i finali, con l'intera compagnia, prostitute, banditi, mendicanti al proscenio, banda sgangherata, arruffata? Uno per tutti, quello del secondo atto, intonato da Jenny e da Mackie, *Prima la trippa e poi vien la virtù!*. Per un quindicenne era una grande novità anche la denuncia dell'eterna combutta tra mafie e potere, lo sfruttamento della miseria, la speculazione, la corruzione della giustizia. Ma soprattutto e tutti, c'era il grandioso trionfo della fantasia registica strehleriana. ★



L'opera da tre soldi, di Bertolt Brecht, 1955-56
(foto: Archivio del Piccolo Teatro di Milano).

Quando Ariel volava sull'isola-palcoscenico della *Tempesta*

Sullo schermo della memoria riappaiono le immagini della *Tempesta* "inscenata" da Strehler: trame di vendetta e d'amore, di schiavitù e di libertà, di ribellione e perdono convivono e si scontrano sulle onde minacciose dei nostri anni di piombo.

di Laura Caretti

All'improvviso, nel buio, la sagoma scura di una grande nave, con le vele sbattute dalla furia del vento, invade il fondale. Esplodono i tuoni, voci concitate gridano il pericolo di un naufragio, mentre Strehler dalla platea urla che non si sente niente di quello che dicono. Questa sequenza emerge immediatamente dalla memoria, se ripenso alla *Tempesta* di Shakespeare, vista al Teatro Lirico di Milano nel 1978.

È una mattina di prove a cui possiamo assistere noi allievi di Agostino Lombardo che, insieme a Strehler, ha preparato la "traduzione scenica" del testo, modificando la sua prima stesura. Una doppia versione, oggi pubblicata (Donzelli, 2007), in cui ritrovo un legame con le ricerche che facevo allora sui copioni shakespeariani inediti, ben diversi dalle edizioni a stampa. E sono tanti i fili che vedo collegati a Strehler, al suo modo di "inscenare" Shakespeare e gli altri autori del suo repertorio in rapporto alla complessità drammatica del nostro tempo. Era stato Jan Kott, intervistato per *Sipario*, a farmi "vedere" con occhi ammirati il suo *Re Lear*, parlandomene come di un teatro della crudeltà, a suo avviso più "tragico" di quello di Peter Brook. E proprio le discussioni con Kott avevano avviato il viaggio di Strehler verso l'isola di Prospero, aprendo un dibattito sul potere del teatro e sulla sua "impotenza a cambiare il mondo" che coinvolgeva direttamente noi giovani, in quegli anni di piombo.

Ma torniamo all'emozione di quella mattina in cui partecipavo alla "scuola di regia" di Strehler e pensavo che solo così si impara a conoscere il teatro. La sua voce insisteva che le parole devono vincere il fragore della tempesta. Le battute non sono solo grida di paura: svelano che il tumulto del mare sovrverte la gerarchia di potere della nave e il nostro può ordinare ai nobili di non intralciare il suo lavoro perché essere re non conta più nulla. Era ben chiaro che Strehler voleva mostrare tutta la dimensione tragica di quell'inizio. Tanto più drammatico "lo spettacolo orrendo del naufragio", tanto più magica la metamorfosi delle acque che si placano quando



una luce chiara illumina il palcoscenico e appare l'isola-palcoscenico di Prospero. E qui Strehler dispiegava tutto il suo talento nel ricreare, in chiave registica e autobiografica, la natura metateatrale dell'opera, riuscendo a dare alla spettacolarità della messinscena lo stesso effetto di realtà voluto da Prospero. Tutto è invenzione teatrale e insieme specchio del nostro mondo, dove il "gioco dei potenti" non s'arresta, e solo un intervento prodigioso può fermare le spade pronte a uccidere. Anche l'apparente morte per acqua si soffre come vera. Così Miranda, spettatrice come noi, dà voce all'angoscia per quei vivi che crede annegati, e Strehler fa emergere l'ombra cupa di quell'esperienza che diventa sperdimento e follia, orchestrando le note gravi della partitura shakespeariana. Prospero (il bravo Tino Carraro) è al centro della scena, artefice del vortice della tempesta e del suo rasserenamento, motore di un disegno di vendetta che è insieme progetto amoroso per la figlia Miranda. I due piani s'intersecano, danno vita a un diverso teatro, ma se da un lato il mago riesce con la sua "arte" a esercitare il suo potere sui nemi-

ci del passato, l'imprevista ribellione di Caliban interrompe i riti che proiettano la storia dei giovani in un futuro di nozze felici.

Nel mio ricordo ci sono sequenze indelebili, cariche dell'emozione di allora. Tra queste: l'entrata in scena di Caliban che emerge dalla botola in cui è relegato e ci appare nella sua umana condizione di schiavo nero, mostruoso solo per gli altri; e l'improvvisa discesa dall'alto di Ariel legata a un filo mosso da un invisibile burattinaio. Geniale e semplicissima invenzione! Impareggiabile ancora oggi che, come fa il regista Gregory Doran, si ricorre alla più avanzata tecnologia per creare un avatar del personaggio. La prodigiosa Giulia Lazzarini volava leggera, come fatta di nuvola. Spirito al servizio del teatro magico di Prospero mutava in un lampo ruolo, volto e voce – piccolo, infantile Pierrot, ninfa del mare, stridula arpia, creatura dell'aria desiderosa di libertà – alla fine la rivedo mentre mi passa vicina correndo lungo il corridoio della platea, e sparisce. ★

Giulia Lazzarini e Tino Carraro in *La tempesta*, di William Shakespeare (foto: Luigi Ciminaghi).

Agli inizi dell'era Berlusconi i Giganti siamo noi spettatori?

La terza edizione dei pirandelliani *Giganti della montagna*, nel 1994, ci fa specchiare in un momento storico, in cui l'arte sembra non avere più ragione di esistere. Così come Strehler appare diviso tra l'immedesimarsi in Ilse o in Cotrone.

di Claudia Cannella

Ben tre volte Giorgio Strehler riprese *I giganti della montagna*. E sempre in momenti storici, che, in Italia (ci fu anche un'edizione in tedesco, a Zurigo nel 1949) risuonavano, tra speranza e disillusione, con il testo pirandelliano. Nel 1947-48, ovvero nell'immediato Secondo dopoguerra, con l'inizio della ricostruzione, i Giganti apparivano solo come un lontano avvertimento. Nel 1966-67, alle soglie del '68, si preannunciavano come minaccia sui rischi di una rivoluzione che non avrebbe avuto sbocchi, con Strehler che sta per lasciare il Piccolo Teatro. Nel 1994, in piena Tangentopoli, la minaccia si è materializzata, i partiti politici storici si sono disgregati, sono i primi anni di Berlusconi... i Giganti sono arrivati. Per ragioni anagrafiche, allora ventottenne, riesco a vedere solo l'ultima edizione. Ma ci torno, come ipnotizzata, per tre volte. L'attenzione tesa e l'emozione del pubblico in sala sono palpabili. Tutti percepiamo, forse più che in passato, la morte dell'arte e della cultura, la prepotenza dei nuovi Giganti e l'imbarbarimento generale della società (la tv, Berlusconi, lo sfascio della politica...).

Ad apertura di sipario, l'apparizione della Compagnia della Contessa, in cerca di rifugio, con Ilse priva di sensi, sembra già l'inizio della fine. Lei, splendida e dolente, è Andrea Jonasson, con quel meraviglioso abito, che nessuno, per ragioni scaramantiche osava definire viola, semmai color malva, glicine, lillà... Ad accoglierli a Villa Scalogna, dove regna su una corte di disadattati al mondo reale, è Cotrone. Ma chi è questo mago disilluso, parente del Prospero shakespeariano? È Strehler, il regista-demiurgo in anni difficili della sua carriera, ma è anche Franco Graziosi, che lo interpreta come un fine *raisonneur* e che è truccato da Pirandello. Eppure, nel vorticoso gioco di identificazione metateatrale, Strehler potrebbe essere anche Ilse, nella sua lotta vana contro i Giganti.

La metateatralità, bisturi affilato che toglie le incrostazioni del tempo per riconsegnarci il testo pirandelliano come specchio dell'oggi, pervade in realtà tutto lo spettacolo. È il conflitto/confronto tra l'arte per l'arte (Cotrone e gli Scalognati) e l'arte come missione sociale a qualunque costo (la Compagnia della Contessa); è la dichiarazione d'amore per il teatro at-

traverso i "segni" o "arsenale delle apparizioni" di un artigianato *d'antan* (il frac e il cilindro di Cotrone, l'uso dell'occhio di bue, i piccoli trucchi d'avanspettacolo, la rumoristica...). Ma lo scontro tra la Compagnia della Contessa e i Giganti prende il sopravvento, mettendo in secondo piano il confronto tra i primi e gli Scalognati in un bilancio negativo su entrambi i fronti: l'arte per l'arte non ha più ragione di esistere e l'arte come strumento per combattere la barbarie è un fallimento.

L'impatto emotivo di questa *débâcle* è fortissimo. Sono divisa tra il desiderio di gridare a Ilse di non andare dai Giganti, e quindi di salvarsi, alla faccia del "teatro d'arte per tutti", e il sentimento di andare a combattere accanto a lei contro i vecchi e nuovi barbari. Intanto Strehler ci incanta con qualche zampata di puro teatro. Penso al monologo della Sgricia sulla leggenda dell'angelo Centuno, che la minuscola Giulia Lazzarini dice con un filo di voce nel silenzio assoluto degli enormi volumi del Lirico. Oppure a quei fantocci inanimati in penombra, che improvvisamente prendono vita su sinistre sonorità. Magia pura, che omaggia i *Balletti Triadici* di Schlemmer e i *Balli plastici* di Depero (le scene sono di Ezio Frigerio e i costumi di Luisa Spinatelli).

La fine è un colpo al cuore. Ilse, forse morta, colpita a sassate dai Giganti dove aveva tentato invano di portare la sua arte, viene portata fuori scena a spalle dai compagni attraversando tutta la platea del Teatro Lirico di Milano. Il plumbeo sipario tagliafuoco cala lento e inesorabile sul carretto dei comici, spezzandolo in due. Buio. Fine. Ma noi spettatori chi siamo? Gli Scalognati, pronti ad accogliere nel mondo irrealista quel che resta dell'arte, o i Giganti che, nella loro (forse) inconsapevole barbarie, quell'arte hanno distrutto? Ci penso ancora oggi, con una certa inquietudine. Così come al corpo esanime di Andrea Jonasson/Ilse, che apre e chiude lo spettacolo. E che emozione, pochi giorni fa, rivedere quell'abito "diversamente viola" tra i costumi di spettacoli di Strehler e Ronconi, che popolano una delle scene più dirompenti dell'*Hamlet* diretto da Antonio Latella per il Piccolo Teatro. *Tout se tienne.* ★



(foto: Luigi Ciminaghi)

I «bei momenti» delle *Nozze di Figaro* nel segno della fragilità umana

Sono appena quattro i titoli di Mozart affrontati da Strehler: ma tra questi giganteggiano *Le nozze di Figaro*, che nel 1973 inaugurano a Parigi le leggendarie stagioni di Liebermann e che, dal 1981, sarebbero diventate uno spettacolo di punta della programmazione scaligera.

di Giuseppe Montemagno

C'era stato, è vero, *Die Entführung aus dem Serail*, quel *Ratto dal serraglio* che ne aveva sancito il debutto mozartiano al Festspielhaus di Salisburgo, nell'estate del 1965, nel prezioso allestimento scenico di Luciano Damiani, che sarebbe stato ripreso alla Pergola di Firenze, per il Maggio del 1969, quindi alla Scala, nella primavera del 1972. Ma quando, l'anno successivo, Strehler decise di affrontare il suo secondo Mozart, quello paradigmatico delle *Nozze di Figaro*, la storia del teatro musicale si sarebbe fermata per uno spettacolo semplicemente illuminante, se non definitivo. Lo scalpore, alla creazione a Parigi, era stato suscitato dall'avvio dell'era Liebermann: solo la lungimiranza di Jacques Duhamel, ministro della Cultura, aveva permesso di nominare, per la prima volta nella storia della Repubblica, un compositore non francese, Rolf Liebermann per l'appunto, alla guida dell'Opéra di Parigi, che peraltro all'epoca navigava in acque tempestose. Liebermann decise di inaugurare la sua direzione non a Palais Garnier ma in un'altra sala, muta – nel corso del Novecento – agli spettacoli lirici: il minuscolo scrigno del Castello di Versailles, l'Opéra progettata da Ange-Jacques Gabriel e inaugurata nel 1770. Portare la Rivoluzione nella roccaforte dell'Ancien Régime: si poteva immaginare gesto programmaticamente più eclatante e clamoroso?

La locandina dello spettacolo che debutta il 30 marzo del 1973 – e che dal 7 aprile avrebbe trovato sede più "democratica" al Palais Garnier – è da capogiro: Georg Solti dirige un cast che include Gabriel Bacquier, Gundula Janowitz, Mirella Freni, José van Dam e Teresa Berganza, perfino Jane Berbié, Kurt Moll e Michel Sénéchal nei ruoli di fianco. Ripreso otto volte all'Opéra, l'allestimento sarebbe transitato all'Opéra Bastille per le feste di Natale del 1990, spingendo tuttavia il regista a "ritirare" la firma dallo spettacolo, in un primo tempo, per poi assicurarla nuovamente fino alle riprese del 2003. È in quella sfortunata circostanza – funestata da una direzione impossibile ma trasfigurata dalle presenze carismatiche di Lucia Popp e di una giovanissima



Bartoli – che cominciai ad acclimatarmi a uno spettacolo varie volte rivisto, lentamente assaporato, mai più dimenticato.

Nel frattempo, nel 1981, *Le nozze* erano state rimontate alla Scala e rimodulate per il palcoscenico milanese: il problema dello spettacolo, infatti, risiedeva proprio nelle dimensioni della sala, che devono permettere di apprezzare non soltanto l'eleganza delle tinte e delle sfumature, ma soprattutto il ricercato gioco di pieni e di vuoti delle scenografie di Frigerio, sulle quale si stagliavano i costumi, nelle delicate gradazioni pastello volute da Franca Squarciapino. E proprio qui – più che nell'algida, smisurata collocazione di Bastille – era dato ritrovare quei «bei momenti di dolcezza e di piacer» che avrebbero lasciato il posto a un *Don Giovanni* palladiano, patinato e ipertrofico, per il Sant'Ambrogio del 1987, fino al *Così fan tutte* visionario e incompiuto, rappresentato postumo al Piccolo nel 1998.

Non si è sottolineato abbastanza che queste *Nozze* erano uno dei rari spettacoli di cui Strehler aveva personalmente curato le luci. E dopo il ghiaccio della «camera non mobiliata» del primo atto, con quell'unico «seggione in mezzo» che serviva a rendere sempre esilaranti gli occultamenti di Cherubino, era un incanto perdersi nella tavolozza di beige e bruni del secondo atto, dal marrone all'aran-

cio bruciato dei fiori della toilette della Contessa, fino all'oro antico di un'alcova ancora disfatta dopo una notte insonne. Con tanto di irridente spirito corrosivo, all'arrivo del Conte, che distrattamente si disfa della cacciagione lasciandola precipitare sul letto della negletta consorte. E se il taglio basso delle luci conferiva una tinta malinconica e crepuscolare al meriggio sivigliano, la sera s'increspava di ombre minacciose nella «sala ricca» del terzo atto, attraversata e fin quasi ferita dalle luci sinistre che provenivano dalle imposte aperte: la presenza solitaria di un clavicembalo lasciava presagire un mondo al tramonto, se non prossimo al fallimento. Fino all'atmosfera sospesa dell'ultima mutazione, un «folto giardino» liberamente ispirato al *Petit Parc* di Jean-Honoré Fragonard (1765), dove si svolgeva un finale che il pubblico era invitato a condividere quando s'illuminavano le luci della sala, con una transizione impercettibile verso una "festa teatrale" di conio settecentesco: nel segno della clemenza e del perdono, o forse della mutua comprensione della fragilità umana, cuore vivo e palpitante della drammaturgia mozartiana. ★

Le nozze di Figaro, di Mozart, nella recente riedizione del Teatro alla Scala in occasione del centenario della nascita di Strehler (foto: Brescia e Amisano).

Una, nessuna e centomila, un'eredità multiforme e controversa

Cosa resta, oggi, di Giorgio Strehler e del suo teatro? Lo abbiamo chiesto ad alcuni registi e registe, in modo transgenerazionale, fermandoci a coloro che, nati nella prima metà degli anni Settanta, sono forse gli ultimi ad aver avuto un contatto, più o meno diretto, con il teatro del Maestro.

a cura di Laura Bevione, Claudia Cannella, Laura Caretti e Lucia Medri



Arturo Cirillo

Mi è capitato di vedere alcuni spettacoli di Strehler, in età giovanile, e ricordo che mi avevano colpito per la loro forte teatralità. Era un teatro che aboliva totalmente la quarta parete e che usava una forma di spettacolarizzazione piuttosto carica. Effetti di luce, rapporto costante con la sala, spesso uso stesso della sala come luogo dell'azione. Mi pareva un teatro poco intellettuale e molto emotivo. Con una recitazione che non posso considerare moderna, secca, a togliere insomma, ma anzi che giocava con i toni, a volte anche con il birignao, allo scopo comunque di fare spettacolo, d'incantare lo spettatore e di portarlo in un mondo fortemente immaginifico. Mi viene da pensare che l'eredità di un regista, a parte quando

vi siano dei suoi scritti, sia tutta nella memoria dell'esperienza teatrale, e per certi versi muoia con la scomparsa dell'ultimo testimone di quell'esperienza. E, forse, mi viene ancora da pensare che questa eredità si trasmette, a chi non lo ha conosciuto e non ha visto i suoi spettacoli, attraverso dei semi, dei segni, delle immagini che si possono trovare negli spettacoli di chi quel teatro lo ha

**Giorgio Strehler a 100
anni dalla nascita:
esiste un'eredità?
Se sì, quale? Se no, perché?**

abitato e ne è stato a suo modo influenzato e colpito, e magari è riuscito a ricreare un po' di quell'incanto per le nuove generazioni di teatranti. Uso questo termine al posto di artisti perché ritengo che anche questa sia un'eredità di Strehler: un teatro fatto con le mani più che con la testa, un teatro fatto con l'artigianato più che con la tecnologia. Un teatro dell'umano e del gioco a volte fatto di poco, magari di polvere e di luce.

Massimiliano Civica

Per motivi anagrafici non ho visto dal vivo nessuno spettacolo di Strehler. Ricordo che in Accademia d'Arte Drammatica vedemmo il video del suo *Elvira o la passione teatrale*, spettacolo di cui, oltre che regista, era anche interprete insieme a Giulia Lazzarini. Il testo

mette in scena sette lezioni che Louis Jouvet tenne nel 1940 alla sua allieva Claudia presso il Conservatoire D'Art Dramatique di Parigi, per preparare l'intensa scena 6 dell'atto IV del *Don Giovanni* di Molière. Debbo dire che la visione del video mi infastidì oltremodo. Confesso che allora avevo dei forti preconcetti su Strehler, pur senza aver visto niente di lui: ero convinto che fosse un narciso, un accentratore, uno che amava essere, sempre e comunque, l'indiscusso e vero protagonista. Lo spettacolo mi confermò in questa mia preconcetta opinione. Durante la visione, mi veniva voglia di urlare: «Stai in silenzio un attimo, dai il tempo a quella povera attrice di capirci qualcosa, non la tormentare così, fatti un po' da parte!». Non realizzavo che, nel caso di quello spettacolo, Strehler stava recitando un parte, che le sue erano le "battute" di Jouvet. Anche se da allora considerai chiuso il mio rapporto col grande regista del Piccolo, però quel suo spettacolo, a distanza di anni, mi tornava in mente. E penso di aver capito perché. Mi aveva sconvolto qualcosa di Strehler, qualcosa che mi rendeva invidioso di lui. Invidiavo la mostruosa energia che metteva nel teatro, la sua capacità di votarsi totalmente al teatro, una vocazione che lo spingeva sempre in avanti, in maniera intransigente e infaticabile. Per lui il teatro era tutto e questo gli ha permesso di realizzare qualcosa di indimenticabile. La personale eredità che penso di aver ricevuto da lui è la scoperta che la passione si paga con l'ossessione.

Monica Conti

Un teatro d'arte popolare con una compagnia di attori e collaboratori straordinari. Un teatro importante ma accessibile a tutti, intriso di quell'umanità priva di sovrastrutture che caratterizzava spettacoli diventati mitici. Un progetto a lungo termine che comprendeva non solo la produzione di spettacoli, ma anche la creazione di luoghi di condivisione e aggregazione: forse, è proprio in questo intento programmatico che possiamo

intravedere la maggiore ascendenza strehleriana (e di Paolo Grassi) oggi. In un momento come questo, in cui chiaramente si è visto quanto poco sia considerata la cultura e chi ci lavora, tornare a fare comunità per ricostruire il teatro dell'oggi appare necessario, esattamente come nel primo ventennio della storia del Piccolo. Per quel che riguarda l'estetica di Strehler il suo teatro è ovviamente legato a quell'epoca, anche se oggi, e ormai da qualche decennio, assistiamo a una fluidità interessante, evidentissima nella musica, ad esempio. Mondi apparentemente distanti e di generazioni diverse collaborano tra loro creando un mix di poetiche che è una delle maggiori caratteristiche dell'arte contemporanea. Giulia Lazzarini che lavora con una compagnia di giovanissimi sarebbe interessante da vedere. Alcuni semi di "quel" teatro darebbero forse frutti sorprendenti ancora oggi. Personalmente ebbi questa sensazione nel 2000 quando lavorai con Gianrico Tedeschi su Thomas Bernhard, nel *Minetti*. La modernità, la freschezza, la cancellazione di ogni stilema, la personale vocazione al tragico con cui quell'attore ottantenne faceva sue quelle parole appartengono all'eternità e furono per me una rivelazione.

Antonio Latella

La domanda sull'eredità del grande Maestro, mi mette in crisi per tanti motivi, perché subito mi chiedo cosa sia una eredità, se il Maestro sapeva cosa lasciava e cosa non lasciava, ma soprattutto se l'eredità sia una possibilità in più o una condanna. Certo, potrei dire che tanti sono i temi ereditati dal Maestro: un'idea di regia totalizzante, la capacità di scrivere spazi scenici totalmente innovativi per l'epoca, lo scrivere per il palcoscenico, il concetto di pieno e di vuoto, il rapporto evocativo delle luci, un concetto di teatro poetico, la passione per il teatro tedesco e per l'idea di casa teatrale sempre ereditato dalla Germania, la nascita di un Teatro Stabile grazie alla collaborazione con Grassi, la fondazione di una rete di te-

atri europei, le drammaturgie mai scontate, le riletture geniali dei grandi classici italiani, le mura di due nuovi spazi scenici per la città di Milano e per tutto il Paese. Eredità vera nella totalità di essere progetto artistico e progetto culturale per il Paese stesso. Ma, davanti alla vostra domanda, mi chiedo se siamo stati capaci di custodire tanta eredità, se abbiamo saputo proteggerla ed evolverla, renderla fertile, farne tesoro, essere di ispirazione per tutto il teatro del mondo, ma anche solo per il teatro europeo. Se siamo stati gli eredi, cosa abbiamo fatto da meritare questa eredità? Abbiamo dato o abbiamo tolto? Siamo andati avanti





o siamo tornati indietro? La tua domanda, *Hystrio*, mi apre questioni a cui faccio una grande fatica a rispondere, nonostante provi in tutti i modi a vedere l'atto altruistico di cui tutto il teatro oggi più di ieri ha bisogno. Provo a essere ottimista, nella consapevolezza che l'ottimismo, oggi, è scabroso, scandaloso, provocatorio, come lo era il Maestro. Forse la vera eredità è la forza dell'ottimismo.

Gabriele Lavia

Non credo esista un'eredità e devo dire che è una ferita, una grave perdita. In un tempo in cui il teatro di regia c'era e aveva un senso storico, Strehler è stato il più grande regista di tutti i tempi. Non c'è paragone con altri, tanto da un punto di vista tecnico, per la perfetta conoscenza della macchina scenica, ovvero la *téchne* che in greco significa "sapersi orientare", che da un punto di vista umano e filosofico, non a caso lui stesso ha scritto un saggio dal titolo *Per un teatro umano*. Ho avu-

to la fortuna di avere con lui un rapporto speciale, di virile e affettuosa amicizia, difficile da descrivere a parole. Ho imparato molto e non perché avessimo lavorato insieme, del resto feci solo uno spettacolo con lui, ma prendevo parte alle sue prove. Era premuroso con me e voleva sempre che mi sedessi vicino a lui: «Vieni fratello vieni, che solo tu puoi sederti qui». Andavo lì a rubare e ora, quando lavoro in scena, mi ricordo tutto di lui. Tutto. Conservo sempre nel mio bauletto del teatro il suo ultimo messaggio, un fax da Vienna scritto su carta a quadretti in cui faceva l'in bocca al lupo a me e alla compagnia per il debutto di un mio spettacolo scrivendomi, e non lo dimenticherò mai: «Il nostro affetto è antico e intatto, intanto il nostro *Amleto* aspetta. Ma non per molto». Aveva paura di fare *Amleto*... Morì un mese dopo mentre provava il *Così fan tutte*, amareggiato e spaesato.

Marco Martinelli

A Giorgio Strehler debbo lo spettacolo che mi ha fatto scoprire la mia vocazione: quel *Re Lear* che vidi a sedici anni, dal loggione del Teatro Alighieri di Ravenna. Il teatro non era un'abitudine di famiglia, vi arrivai su suggerimento dell'insegnante di italiano e latino del liceo. Rimasi abbagliato: non avevo mai vissuto niente di simile. Vissuto, dico, non visto. Proteso in avanti col rischio di cadere in platea, mi sembrò di affondare io stesso in quel rito che si svolgeva giù in basso, in quella pista circolare di sabbia, in quella storia tenera e violenta e avvincente, in quel gorgo di abbandoni e tradimenti, di clown e di pazzi e di re sbattuti dalla tempesta. Mostro di ingratitudine, è l'uomo! Narrazione, poesia, tragedia: il primo incontro con la vertigine Shakespeare. Tutto era, per me adolescente, un tripudio di bellezza: e tutti i linguaggi che componevano quella liturgia, dalle musiche alle luci, dalla scena ai costumi, trovavano il loro centro in quelle creature balbettanti, quelle ombre in cammino chiamate attori. Non precipitai di sotto, ma uscii dal teatro con l'oscura consapevolezza che "quella" sarebbe stata la mia vita. In quel cerchio volevo stare, attraversato dalla magia. Poi vennero altri Maestri, Carmelo Bene e Leo de Berardinis, il Living e l'Odin, Kantor e Peter Brook, Testori e Pasolini e Olmi, ma il battesimo è avvenuto là, nel momento in cui il *Lear* di Tino

Carraro entrava in scena portando sulle braccia il cadavere della figlia, la Cordelia di Ottavia Piccolo, e chiedeva perdono.

Leo Muscato

Non credo che Strehler abbia nominato degli eredi. In compenso ha lasciato una patrimonio enorme di scritti, lettere, documenti, riprese video di prove, spettacoli, conferenze, che sono testimonianza concreta del suo teatro etico, politico, poetico e divisivo. E quindi sì, esiste un'eredità ed è enorme e facilmente accessibile. Il problema è che questa eredità è ingombrante e pericolosa da gestire, perché il pensiero di Strehler è troppo alto, lucido, critico e colto, e rischia di farti sentire inadatto e fuori posto. Esiste un'eredità? Esiste, ed è a disposizione di tutti, e ognuno può farne quello che vuole. Ho visto la ripresa video del *Giardino dei ciliegi* un numero esagerato di volte, e ogni volta mi ha raccontato qualcosa di nuovo di quei personaggi e delle loro anime. Scene, luci, costumi, musiche, suoni, azioni, portano acqua al mulino del testo, che è sempre prepotentemente di Cechov, eppure è così lontano da come se l'era immaginato. Lui aveva calato quei personaggi nella sua contemporaneità, in un mondo quotidiano e molto ironico; invece Strehler ce li restituisce in un mondo lirico, rarefatto, lontano nel tempo e nello spazio, ma non per questo meno veri e autentici. Esiste un erede? Non lo so, non credo; ma si può usare la sua eredità. Quando una quindicina di anni fa, all'Eliseo di Roma, vidi *Chi ha paura di Virginia Woolf?* diretto e interpretato da Lavia e con un'immensa Melato ebbi la sensazione di assistere alla cosa più vicina al *Giardino* di Strehler, non nella forma, ovviamente, ma nella sostanza. E mi parve tanta roba.

Carmelo Rifici

Non credo esista una eredità di Strehler, in generale non credo che sia esistita, almeno fino a oggi, un passaggio ereditario in campo teatrale. Ho conosciuto Strehler solo come spettatore e studioso di teatro, però ho da tempo un'importante frequentazione con il Piccolo Teatro. Quindi, pur muovendo un'ipotesi e non una certezza, penso che non ci sia mai stata una reale volontà da parte del Maestro di lasciare un'eredità registica, caso mai un'idea di arte, di cultura, ma

un'idea non si eredita, caso mai la si segue, la si persegue. In questo senso mi viene da dire che un'idea di teatro come l'aveva Strehler è passata, anche se non sempre consciamente, a tante registe e registi. Alcuni, come Lavia o Pasqual, ne hanno catturato il senso estetico, il realismo poetico, altri la nitidezza dello spazio (penso ad alcuni Goldoni di Massimo Castri), altri, come Ronconi, se pur in antitesi, ne hanno colto la potenza dell'estraniamento, della recitazione epica. Forse sbaglio o esagero, ma anche una certa vitalità dei corpi degli attori di Emma Dante, non so perché, mi ricordano un modo di Strehler di creare fisicità. Oggi poco di quella scuola resta, ed è giusto così. Certo che se ne capisce il valore, ma la regia ha il pregio di essere sempre orfana, mai figlia, e se figlia, figlia ingrata, figlia che ripudia il padre. La vertigine immaginifica di Strehler non poteva avere eredi, ma solo furti e tradimenti. Ciò che la memoria, però, dovrebbe trattenere di quel Maestro è l'amore per il palcoscenico, il rispetto per gli artisti e le maestranze, la visione di un gesto artistico che guardava al mondo attraverso la lente del palcoscenico. Questa lezione, non di estetica, ma umana, forse sarebbe dovuta passare, ma, si sa, i geni veri concentrano la loro energia sulle scoperte, meno sui lasciti.

Serena Sinigaglia

Impossibile pensare che non esista un'eredità di Strehler. Lo dicono le mura del teatro che lui riuscì a farsi costruire. Lo dice l'importanza e la rilevanza acquisita dal Piccolo grazie ai suoi sforzi di "padre fondatore". Lo dicono gli occhi dei bambini quando assistono esterrefatti all'ennesima prodezza di Arlecchino. Strehler era ancor prima che un regista, ancor prima che un Maestro, un costruttore di luoghi. Quei luoghi parlano di lui e del suo concetto di arte popolare di qualità. Lo facevano prima, lo fanno ancora. Sono convinta che siamo tutti figli suoi, perché con Grassi ha rifondato i presupposti dell'arte teatrale italiana. Sia per vicinanza e affinità sia per contrasto e opposizione, comunque la si guardi, l'opera di Strehler ci riguarda tutti.

Federico Tiezzi

Thomas Mann invitava i suoi lettori a «rileggere ancora una volta» i suoi libri. La riletta-

ra serve a esplorare di nuovo, a immergerci di nuovo all'interno di un pensiero. Così è per il teatro dove una "occasione" diventa territorio di riflessione. Così è per il centenario della nascita di Giorgio Strehler uno dei massimi registi del Novecento. Il regista porta in se stesso un'attesa di teatro, un paesaggio e un orizzonte che si compiono nell'incontro con l'attore, la scena e il pubblico. Quando penso a Giorgio Strehler ho l'impressione di un soliloquio ininterrot-

to sull'umano il cui mezzo è il palcoscenico. Strehler articola il suo discorso teatrale collegandosi a quell'alterità, l'attore, che è in grado di realizzare il desiderio registico. Ho seguito le prove del suo *Faust* al Piccolo Teatro interessato al suo modo di entrare in contatto, quasi mesmerico, con gli attori. Ho scoperto attraverso i suoi spettacoli (e penso soprattutto alla shakespeariana *Tempesta*) come si possa costruire e insieme svelare l'illusione teatrale: Ariel liberato dalla cor-

Ariane Mnouchkine: «Strehler? Lo veneravo e lo detestavo»

Sollecitata dalle mie domande, mentre sta ultimando le prove de *L'Île d'Or*, Ariane Mnouchkine risponde scrivendo questo vibrante ricordo di Giorgio Strehler. La sua ammirazione, filtrata attraverso la propria esperienza, ritrova le radici nell'impatto che hanno avuto alcuni spettacoli negli anni di apprendistato al teatro. Tra questi: *Arlecchino servitore di due padroni* che vede, diciannovenne, al Festival di Mentone, e *I giganti della montagna*, in scena all'Odéon di Parigi, a cui assiste ossessivamente ogni sera, nel 1967. La memoria rievoca così un frammento emblematico della sua biografia artistica: dagli inizi fino a quando Paolo Grassi, nel 1969, l'accoglie al Piccolo Teatro, con la sua giovane compagnia. In *flashback* riaffiorano le emozioni forti, anche contrastanti, suscitate dall'arte teatrale di Strehler che è per lei scoperta e folgorante rivelazione.

«Dimenticare Strehler? È possibile? No, ovviamente no. Chiunque abbia incontrato nella sua vita uno spettacolo di Strehler non lo dimenticherà mai. Una parte di sé sarà stata fecondata, indirizzata, guidata, modificata, elevata da quel momento incandescente e indescrivibile d'armonia, di ordine, d'intelligenza e di rivelazione del bello. Non è l'oblio dei suoi contemporanei che dobbiamo temere. No, quel che è triste, e ahimè irrimediabile, è che le generazioni future saranno private di questo splendore unico. L'arte di Strehler, la messinscena del teatro, s'inscrive nelle nostre pupille, nelle nostre orecchie, nei nostri organi, nelle nostre memorie carnali. I video, soprattutto quelli di allora, fanno apparire caricaturale il talento degli attori, le più belle foto paralizzano in aria il volo di alcuni istanti. I racconti, quelli che anch'io ho così spesso tentato di fare delle rappresentazioni dei *Giganti della montagna* all'Odéon, non saranno mai all'altezza di quello che sentivamo noi spettatori prigionieri, incantati, famelici.

Come raccontare allo stesso tempo l'illuminazione e l'abbattimento che poteva provare una giovane apprendista regista com'ero io allora? Strehler mi dava tutto e, allo stesso tempo, mi riprendeva subito tutto con lo stesso slancio. A causa sua, avevo voluto fare teatro, e a causa sua ero pronta a rinunciarvi perché non mi lasciava niente, nessuno spazio. Non aveva soltanto inventato tutto, non sarebbe stato così grave, no, aveva scoperto tutto - pensavo allora - del teatro aveva conquistato tutto. Davanti a lui, ero come un giovane autore greco davanti a Eschilo, o inglese davanti a Shakespeare. Lo veneravo e lo detestavo. Era la mia strada e aveva bruciato i ponti per restare per sempre senza eguali. Questi erano i miei sentimenti molto adolescenziali di allora, per non dire delle emozioni che m'invadevano quando scendevo i gradini dell'Odéon dopo ogni rappresentazione di uno dei più begli spettacoli della storia del teatro, al quale assistevo ogni sera in quel periodo. Alla fine, grazie ai miei amici, non ho abbandonato il teatro. Mi sono ribellata. Dovevo cercare con loro un altro cammino, altri spazi. Avevo già trovato delle sorelle, dei fratelli. Troverò poi altre madri, altri padri. Meno imperiosi. Meno egemonici. Il primo a tendermi la mano, in modo decisivo, e più volte, fu Paolo Grassi. L'indimenticabile Paolo Grassi». **Laura Caretti**



da che lo trattiene alla gratICCia, Prospero che spezzando la sua bacchetta rinuncia al suo potere d'illusione mentre la scena crolla a svelare la sua artificialità. Ripercorrere l'opera di Strehler vuol dire semplicemente riflettere sulle funzioni del teatro: sulle sue necessità tecniche, estetiche, etiche, sociali. Umane.

Gabriele Vacis

Ariane Mnouchkine dice che quando ha visto quella scena è rimasta sconvolta, dopo non ha più potuto fare spettacoli in spazi convenzionali. Quella scena me l'avevano raccontata tante volte: sul carretto dei comici il tagliafuoco scende lentamente ma inesorabilmente, si avvicina al carretto, sta

per toccarlo, e tu pensi: si fermerà, no? No, non si ferma, si abbatte sul carretto e inesorabilmente lo schiaccia. E a quel punto non ti ricordi più le tante volte che te l'hanno raccontata. È più di ogni racconto, quella scena. Hai l'impressione che nessuno riuscirà più a sollevarlo, quel sipario. Perché, forse, lo spazio che c'è là dietro è sigillato per sempre. Da quel momento lo spazio del teatro non è più di qua o di là del boccascena, è nella frattura del carretto, nell'esplosione di frammenti che sono il nuovo spazio del teatro, come deflagra la casa sulla collina nel finale di *Zabrinsky Point*, il film di Antonioni. Dopo *I giganti della montagna* di Strehler lo spazio del teatro è poter abitare ognuno di quei frammenti che viaggiano all'infinito. La scena del carretto schiacciato dal tagliafuoco è la fine dello spazio scenico come soggetto fisso del nostro sguardo. Che adesso si adagia dentro al passare, al movimento, al continuo cambiamento del punto di vista. L'inquadratura non è più sul carretto che viene schiacciato, con lo spettatore che guarda da fuori. L'inquadratura segue i mille frammenti in cui il carretto si frantuma, così lo spettatore deve muoversi per seguire gli spettacoli di Ariane Mnouchkine. Perché noi spettatori di oggi siamo abituati ai cambi repentini del punto di vista, agli spostamenti velocissimi nel tempo e dello spazio. L'eredità di Strehler non va cercata in persone che lo emulano. Va cercata nei frammenti esplosivi del carretto dei comici.

In apertura, Giorgio Strehler, Ottavia Piccolo e Tino Carraro durante le prove di *Re Lear* (foto: Luigi Ciminaghi); a pagina 27, Arturo Cirillo e Monica Conti; a pagina 28, Marco Martinelli (foto: Lidia Bagnara) e Carmelo Rifici; nel box, Ariane Mnouchkine (foto: Pascal Gely/Agence Bernard); in questa pagina, Federico Tiezzi (foto: Luca Manfrini).



Per saperne di più

- AA. VV., *Giorgio Strehler e il suo teatro*, vol. I e vol. II, a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio, Roma, Bulzoni, 1997.
- AA. VV., *Ricordiamo Giorgio Strehler con le fotografie del suo lavoro teatrale e con le sue lettere sul teatro*, a cura di Maria Grazia Gregori e Giovanni Soresi, Milano, Piccolo Teatro, 1998.
- AA. VV., *Giorgio Strehler alla Scala. 1947-97*, a cura di Pasquale Guadagnolo, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1998.
- AA. VV., *Giorgio Strehler o la passione teatrale. L'opera di un maestro raccontata da lui stesso al terzo Premio Europa per il Teatro a Taormina Arte*, a cura di Renzo Tian, Milano, Ubulibri, 1998.
- AA. VV., *Il Piccolo Teatro di Milano*, a cura di Livia Cavaglieri, Roma, Bulzoni, 2002.
- AA. VV., *Tra Goldoni e Strehler: Arlecchino e la Commedia dell'Arte*, a cura di Paolo Bosisio, Roma, Bulzoni, 2007.
- AA. VV., *Strehler privato. Carattere affetti passioni*, a cura di Roberto Ganziani, Trieste, Comune di Trieste, 2007.
- AA. VV., *Giorgio Strehler. Gli spettacoli che ho amato di più*, a cura di Flavia Foradini ed Eleonora Vasta, Milano, Piccolo Teatro, 2008.
- AA. VV., *Giorgio Strehler. Atti del convegno di studi "Giorgio Strehler e il teatro pubblico"*, a cura di Elio Testoni, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009.
- AA. VV., *Una biografia tra teatro, cultura e società*, a cura di Carlo Fontana, Milano, Skira, 2011.
- L. Arruga, *Strehler fra Goldoni e Mozart*, Milano, Skira, 2017.
- F. Battistini, *Giorgio Strehler*, Roma, Gremese, 1980.
- F. Battistini, *Strehler: nasce un regista 1940-47*, Milano, Piccolo Teatro, 1998.
- A. Bentoglio, *Invito al teatro di Giorgio Strehler*, Milano, Mursia, 2002.
- V. Crespi Morbio, *Giorgio Strehler e i suoi scenografi*, Parma, Amici della Scala, 2018.
- E. Frigerio, *Ezio Frigerio: cinquant'anni di teatro con Giorgio Strehler*, Milano, Skira, 2016.
- E. Gaipa, *Giorgio Strehler*, Bologna, Cappelli, 1959.
- E. Gaipa, *Il metodo Strehler. Diari di prova della Tempesta scritti da Ettore Gaipa*, a cura di Stella Casiraghi, Milano, Skira, 2012.
- A. Lombardo, *Strehler e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1992.
- I. Moscati, *Strehler. Vita e opere di un regista europeo*, Brescia, Gamunia, 1985.
- F. Pini, *Il tempo di una vita: conversazione con Giorgio Strehler*, Genova, De Ferrari, 2005.
- G. Strehler, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, a cura di Sinah Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974.
- G. Strehler, *Shakespeare, Goldoni, Brecht*, a cura di Giovanni Soresi, Milano, Edizioni Dialogo, 1984.
- G. Strehler, *Io, Strehler. Una vita per il teatro. Conversazioni con Ugo Ronfani*, Milano, Rusconi, 1986.
- G. Strehler, *Il lavoro teatrale. Quarant'anni di Piccolo Teatro 1947-55*, Milano, Vallardi, 1987.
- G. Strehler, *Inscenare Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1992.
- G. Strehler, *Lettere sul teatro*, a cura di Stella Casiraghi, Milano, Archinto, 2000.
- G. Strehler, *Intorno a Goldoni. Spettacoli e scritti*, a cura di Flavia Foradini, Milano, Mursia, 2004.
- G. Strehler, *Non chiamatemi maestro: selezione di alcune pagine di Giorgio Strehler*, a cura di Stella Casiraghi, Milano, Skira, 2007.
- G. Strehler, *Nessuno è incolpevole. Scritti politici e civili*, a cura di Stella Casiraghi, Milano, Melampo, 2007.

Nuove uscite

- A. Bentoglio, *20 Lezioni su Strehler*, Imola, Cue Press, 2020.
- F. Pompei, *Teatro al centro. Grassi, Strehler, De Bosio: registi tra dittatura e repubblica*, Ortona, Menabò, 2020.
- C. Battocletti, *Giorgio Strehler. Il ragazzo di Trieste vita, morte e miracoli*, Milano, Milano, La Nave di Teseo, 2021.
- Giorgio Strehler *Intervista a me stesso*, Milano, De Pianta Editore, 2021.

Lugano: Lingua Madre, immaginare il futuro nell'assenza

La chiusura dovuta al Covid diventa occasione per esplorare gli spazi del Lac di Lugano e, soprattutto, per abbozzare un nuovo pensiero creativo, più consapevole e vitale, in una prospettiva che pone in dialogo gli artisti con il presente e con l'arte del domani.

di Laura Bevione

Un'ampia sala teatrale e luminosi spazi espositivi: per cinque mesi disabitati da spettatori e visitatori ma attraversati e re-immaginati da un gruppo variegato di artisti che, in quella solitudine e in quell'"assenza", ha concepito e realizzato vari "processi" – diciotto video artistici inediti, quattro conferenze e altrettanti lungometraggi – resi disponibili, gratuitamente, online, a partire dal 13 marzo e, uno alla settimana, fino alla fine di maggio.

Un *corpus* eterogeneo che si propone, nella sua totalità, come una meditazione sul presente della pandemia, ma pure quale un'ipotesi sul possibile avvenire, e che è stato denominato "Lingua Madre-Capsule per il futuro". Un titolo scelto da Carmelo Rifici e da Paola Tripoli – rispettivamente direttore artistico del Lac e direttrice artistica del Fit Festival – per denominare un progetto alla cui definizione teorica, così come alla concreta realizzazione, ha contribuito un "comitato editoriale" formato anche da Lorenzo Conti, Angela Dematté, Riccardo Favaro e Francesca Sangalli. Sei talenti differenti che, insieme, hanno lavorato all'embrione di un rinnovato pensiero creativo, sintetizzato in un decalogo/manifesto, descritto quale «un elenco di suggestioni che apre spiragli a campi di ricerca più vasti; una dichiarazione di intenti» e redatto a partire dalla constatazione che «solo accettando il fallimento in cui siamo sprofondatai potremo muovere ipotesi di prossime realtà».

Una riflessione/ricerca articolata in tre macro aree tematiche – Corpo, Rito, Linguaggio – e così tratteggiata: «Il tema del corpo, così duramente colpito dalla crisi pandemica e dall'isolamento forzato che ne è conseguito, verrà analizzato nelle sue potenzialità espressive come nella sua assenza; l'assenza è il tema che suggerisce un approfondimento sul rito e la ritualità anch'essa entrata in una area di crisi, data dalla sua impossibilità. Mai come oggi, soprattutto per la situazione che stiamo vivendo, siamo immersi in un mondo perennemente connesso; è partendo da questa constatazione che si inda-



Analisi logica (foto: Lac)

gherà il ruolo e la potenza della parola, sia grazie all'analisi logica sia nella sua relazione con il corpo, nella gestualità e non solo». Temi tutti presenti nel lavoro che ha inaugurato "Lingua Madre", ossia il video artistico *Poesie anatomiche*, diretto e coreografato da Alessio Maria Romano a partire da nove brevi liriche composte da Francesca Sangalli e incarnato dalla danzatrice/performer Camilla Parini. A ogni poesia viene fatto corrispondere un "quadro" visivo-performativo, costruito sull'inedita relazione instaurata fra Camilla e gli spazi del Lac. La coreografia si concentra sui dettagli, decontestualizzandoli e attribuendo loro un'autonomia di significato che li sottrae alla loro pragmatica ordinarità e che invita a una nuova e più curata ricalibratura dello sguardo. E, allo spettatore, si rivolge in alcuni frangenti esplicitamente il video artistico ideato, scritto e diretto da Carmelo Rifici per i suoi allievi della Scuola del Piccolo Teatro di Milano: *Ci guardano-Prontuario di un innocente* è costruito su dieci monologhi "aperti" che scivolano armoniosamente l'uno nell'altro e che il ricorso alla camera a mano rende

a tratti sghembi e imprevisi. Ifigenia ed Emily Dickinson, Telemaco e Alfredino, ma anche l'Infanta ritratta da Velázquez e il bambino sopravvissuto a Hiroshima e immortalato in una celebre foto: Rifici costruisce un anti-rito a partire dal tema del capro espiatorio, suggerendo la necessità di superare ritualità sclerotizzate e consolatorie ed esortando tanto lo spettatore quanto l'interprete ad assumersi la responsabilità del dolore dei personaggi in scena.

Si rivolge invece all'intelligenza del pubblico l'articolato progetto *Analisi logica*, firmato da Riccardo Favaro e diretto da Fabio Condemi – autore anche di scene e costumi. Quattro video – con Alfonso De Vreesse, Leda Kreider e Beatrice Vecchione – per ragionare alla maniera un po' avanguardista e *nouveau roman* sul linguaggio e sulle sue strutture formali. Accanto a questi video artistici "Lingua Madre" comprende anche un *corpus* di documentari, inaugurato da *Il corpo-poesia* di Chiara Bersani, in cui la coreografa e danzatrice riflette, insieme a Marta Ciappina, sulla trasmissione del sapere della pratica artistica. ★



Vienna città aperta, debutti e festival si moltiplicano

Nella capitale austriaca i grandi eventi teatrali e le Festwochen tornano a rianimare la scena cittadina, offrendo una pletora di appuntamenti fra i quali è difficile scegliere. Classici e nuovi drammi, registi affermati e giovani artisti fanno rivivere i palcoscenici.

di Irina Wolf

Apartire dal 19 maggio, data della riapertura dei luoghi di spettacolo in Austria – in seguito al periodo di chiusura più lungo nella storia dopo la Seconda Guerra Mondiale – Vienna ha assistito a una valanga di proposte culturali dal vivo. Paradossalmente, appena quattro giorni prima della riapertura, il Burgtheater ha annunciato l’inizio dei lavori di ristrutturazione. In vista del varo della nuova stagione, a settembre, verranno installate sedute più comode e un nuovo sistema di aria condizionata. Malgrado la grande sala del teatro sia dunque inagibile, l’istituzione ha comunque programmato un ampio numero di prime nei suoi altri tre spazi.

Un filosofo in mezzo ai classici

La “stagione post-lockdown” si è aperta all’Akademietheater con *Fräulein Julie*. Lo spazio e la modalità secondo cui funziona costituiscono il punto di partenza dello spettacolo di **Mateja Koležnik**. Nell’adattamento molto ridotto – settanta velocissimi minuti – la regista slovena opera con la (in)visibilità delle scene. Mentre nel testo originale la cuoca Kristin dorme per tutto l’atto principale e può soltanto

trarre indirettamente le conclusioni di quanto accaduto durante la festa, qui è “bloccata” nel bagno ed è testimone uditivo dell’appuntamento fra Julie e Jean. A un certo punto, alla cuoca è pure servita una chiappa nuda sul vetro della porta. Il livello dell’audio è fondamentale, aumentando notevolmente la *spence*: si sentono passi sordi, le bottiglie di vino sono realmente stappate e l’acqua gorgoglia nel lavandino, nella vasca da bagno e nello sciacquone. Koležnik riesce con successo a mettere in scena un eccitante studio sul potere con la sua versione della *Signorina Julie* di Strindberg.

Il duo britannico-irlandese Dead Center, invece, si impegna a esplorare il *Tractatus* di Ludwig Wittgenstein ricorrendo al linguaggio teatrale. Ma questa non è che la cornice di *Alles, was der Fall ist*. Il cuore dello spettacolo, infatti, è l’episodio violento che avvenne nella città di Graz nel 2015, quando tre persone vennero uccise e trentasei ferite. Il lavoro di **Ben Kidd e Bush Moukarzel** oscilla intelligentemente fra indagine sulla scena del crimine e sete di sangue alla *Macbeth*. Il protagonista (Wittgenstein) attua magiche trasformazioni operando sul modellino di un palcosceni-

co. Costruisce foreste sulle quali arrampicarsi muovendo dei ramoscelli. Il modellino di teatro ha lo scopo di mostrare con chiarezza quanto stava passando nella mente del pirata della strada bosniaco colpevole della strage. La scatola nera aiuta a trasformare “fantocci congelati” in persone fatte di carne e sangue. Gli altri cinque attori recitano di fronte a una scena occupata da uno schermo verde, all’interno del quale sono a tratti proiettate immagini pre-registrate. Incredibilmente, tutto ciò acquista un senso. Un’indagine approfondita che conduce fino al periodo immediatamente successivo alla guerra nella ex-Jugoslavia nel 1993. A questo punto il copione torna di nuovo a *Macbeth*, abbondando con streghe e vittime sanguinanti. La coscienza dell’assassino si ritorce contro se stessa e, alla fine, non resta nient’altro da dire se non: «Di ciò di cui non si può parlare, di quello si deve tacere», come scrisse Wittgenstein.

Fra le tante prime, quella che ho preferito è *Bunbury*. **Antonio Latella** lascia le luci accese in platea e dà agli otto, eccellenti, attori ampio spazio. Nella scenografia minimalistica di Annelisa Zaccheria – due poltrone teatrali in proscenio, una sbarra da danzatori

portatile e una botola – i luoghi in cui si snoda la trama sono indicati per mezzo di cartoncini posati su un leggio. Tutto il resto è lasciato all'immaginazione del pubblico. Lo spettacolo è tutto fuorché "serio". Prevalgono il cabaret e scene in stile *slapstick*, intervallati da momenti coreografati da Francesco Manetti. Spesso le scene vengono ripetute in modo giocoso, in accelerazione o al *ralenti*. Nel finale, il pubblico è spinto a leggere ad alta voce il testo originale del dramma, stampato su cartoncini issati dal maggiordomo. Il pregio di questo allestimento, nondimeno, risiede nei dettagli, in tanti piccoli particolari, come il garofano verde che la controfigura di Wilde porta sul risvolto della giacca. I costumi di Graziella Pepe disegnano un'alta società straordinariamente superficiale. Lo spettacolo riesce a catturare lo spirito giocoso del testo di Wilde e risulta assai piacevole.

A differenza del Burgtheater, il Volkstheater ha celebrato la riapertura dopo la sua ristrutturazione. **Kay Voges** ha definito l'inizio del suo incarico quale direttore artistico come una «festa d'inaugurazione di una nuova casa». Evitando rischi, ha riproposto due spettacoli di successo che risalgono alla sua precedente posizione all'interno dell'istituzione: *Der Theatermacher* di Thomas Bernhard ed *Endspiel* di Beckett. Quest'ultimo aveva debuttato alla Schauspiel di Dortmund nel 2012. Voges riduce da quattro a due i personaggi, eliminando i genitori Nagg e Nell. Clov e Hamm sono ribattezzati Lum e Purl, nomi tratti dal dramma *Einige Nachrichten an das All* dell'autore tedesco Wolfram Lotz. Non c'è scena che non faccia ricorso a *slapstick* e intelligenti effetti sonori rendono la situazione maggiormente diabolica. Ogni passo di Lum risuona sordo e minaccioso ed è accompagnato dal tremolio della lampadina appesa al soffitto. Il tutto appare ancora più strano nello spazio scenico che riproduce un apparecchio per diapositive compatto e nero. Anche i costumi sono bianchi e neri e rimandano dunque all'epoca dei film muti. Il testo di Beckett permane riconoscibile malgrado le ripetizioni simili a ritornelli e il suono ridondante.

Desiderio di rivoluzione

Nello stesso periodo, hanno avuto inizio le **Wiener Festwochen**. Di solito il festival, che quest'anno compie settant'anni, si svolge fra maggio e giugno. A causa della pandemia e delle ultime misure di allentamento delle restrizioni, il programma è stato diviso in due parti, la seconda calendarizzata per agosto-

settembre. Il direttore artistico Christophe Slagmuylter si è concentrato sugli approcci interdisciplinari optando per spettacoli nei quali la musica e le parole sono in dialogo costante. Le Festwochen producono, o coproducono, un gran numero di spettacoli. Uno di questi è *The Mother. A Learning Play*. Le modalità di messinscena del leggendario **The Wooster Group** sono assai note. L'interesse non risiede tanto nell'interpretazione del lavoro, quanto nel metodo di rappresentazione. L'allestimento del dramma rivoluzionario di Bertolt Brecht, *Madre coraggio* (1932), esemplifica bene quest'arte elaborata. Nel suo dramma didattico ispirato al romanzo di Maxim Gorki, Brecht descrive la carriera di Pelagea Vlasova, da umile lavoratrice a militante comunista. In aggiunta agli oggetti consueti – samovar, bandiera rossa, ritratto dello zar, ecc. – la regista Elizabeth LeCompte offre una colonna sonora artistica. In tutto lo spettacolo sono utilizzate composizioni di Amir El Saffa ma anche la musica originale di Hanns Eisler. I dialoghi sono ampiamente sincronizzati, enfatizzando la meccanicità e restituendo la struttura di dramma altamente formalizzato. In alcuni momenti la parola pronunciata si conclude in un canto. Ma lo spettacolo, della durata di ottanta minuti, conserva una patina di anacronismo: la grande domanda che rimane in filigrana è se l'epoca delle rivoluzioni non sia già conclusa...

Largo alle nuove generazioni

Accanto a questi personaggi noti, il festival si è aperto anche alle nuove generazioni di artisti. Fra questi, il duo turco formato da **Melis Tezkan** e **Okan Urun**, che collaborano insieme con il nome "biriken". Il loro spettacolo *Sahibinden Kiralik* (che significa *In affitto*) si basa sull'omonimo testo pubblicato nel 2002 dall'autore Özen Yula. Si tratta di un'altra coproduzione delle Festwochen. Il dramma riguarda cinque uomini e una donna che vendono i propri corpi. Il testo svela spietatamente i rapporti di dominio e sfruttamento che sopravvivono all'ombra della società borghese. Fra i temi toccati l'omofobia e la disperazione economica del sottoproletariato. Il duo risolve il tutto ricorrendo soltanto a una panchina e a due schermi. Una scenografia spartana arricchita dai video *live* che mostrano un tavolo dal quale i protagonisti afferrano costantemente vari oggetti di scena: accendini, rasoi, ecc. La regia si concentra soprattutto sull'espressività della recitazione.

In due monologhi mostrati in video, un'anziana attrice incarna la giovane donna divenuta vecchia. Filosofeggia retrospettivamente riguardo il suo primo grande amore che era stato assassinato, mostrando con chiarezza come la speranza che tutto andrà meglio sia in realtà una bugia. Lo spettacolo risulta particolarmente provocatorio rispetto alla situazione politica della Turchia.

La necessità di resistere a circostanze oppressive è anche il tema di *Quasi*, una coproduzione delle Wiener Festwochen e Kaserne di Basilea. Nel suo nuovo dramma, la regista e drammaturga **Azade Shahmiri** fa sì che i suoi tre personaggi raccontino la propria vita nell'Iran di oggi. Le loro storie rimangono incomplete, come non finito è il film, quasi un documentario, del regista Hamid Jafari proiettato sullo sfondo. Le scene, molto poetiche, riprese in un caffè, illustrano la natura frammentaria delle tre persone che recitano in scena. Le loro storie sono intrecciate, sottolineando la permeabilità delle identità. Né trama, né dialoghi, né scenografia. Per quasi due ore, lo spettatore combatte allo scopo di ricomporre i vari frammenti narrativi in un insieme coerente – invano. La modalità di narrazione convenzionale è minata alla base. Malgrado alcune lungaggini, l'unione di linguaggio, movimento e immagini risulta molto suggestiva. Verso la conclusione, poi, c'è un effetto speciale. E, tuttavia, tutto rimane sospeso e incerto. ★ (traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

In apertura, *Alles, was der Fall ist* (foto: Ruiz Cruz); in questa pagina, *Bunbury* (foto: Susanne Hassler-Smith).



Berliner Theatertreffen 2021: lo specchio di un anno insolito

L'edizione 2021 della rassegna berlinese, ancora sotto l'influenza del Covid, ha offerto un ricchissimo cartellone, fra esperimenti di teatro digitale, i dieci spettacoli scelti come cuore del Festival e i temi guida delle incertezze esistenziali e dell'uguaglianza di genere.

di Irina Wolf

Per il secondo anno di fila, la pandemia ha costretto a un'edizione esclusivamente online dei Berliner Theatertreffen. Il festival, giunto alla sua 58a edizione, prevedeva un fitto cartellone, articolato in dodici giorni, dal 13 al 24 maggio. Lo Stückemarkt ha proposto letture sceniche e performance di sei nuovi autori provenienti da Gran Bretagna, Canada e Stati Uniti. Ci sono stati, inoltre, dibattiti e laboratori condotti dagli stessi autori e con titoli invitanti quali *Il dramma è conflitto: cosa significa e come possiamo fregarcelne?* oppure *Una donna entra in un bar: ah!*

Per il terzo anno di fila, i Theatertreffen si sono concentrati sulle tematiche dell'uguaglianza di genere e dell'abuso di potere sulla sce-

na teatrale. La serie di dibattiti intitolata *Cosa stiamo aspettando?* – iniziata nel corso del Berliner Festspiele – si è, poi, occupata della situazione dello spettacolo dal vivo durante e dopo la pandemia. Infine, in occasione del settantesimo anniversario dello stesso Berliner Festspiele, i Theatertreffen hanno dedicato un focus al Living Theatre.

Il teatro nella sfera digitale

Fra le novità del festival di quest'anno, la vetrina **Stages Unboxed**. Sono stati ideati quattro diversi format di teatro digitale in cooperazione con l'Accademia per teatro e digitale e drammaturgia digitale. **Under Pressure** è uno spettacolo-gioco interattivo in cui i performer della compagnia di Henrike Igle-

sias erano in competizione l'uno contro l'altro mentre il pubblico, attraverso una app, decideva chi fosse il migliore. La performance **Das House-ReInventing the Real** era, invece, un tour guidato interattivo. La compagnia "minus.eins" ci invita in primo luogo nel centro di Dortmund da dove gironzoliamo da un posto all'altro, assistendo a uno spettacolo musicale e a ogni sorta di strano evento. A un certo punto giunge la voce che qualcuno stia costruendo una copia esatta della cattedrale di Nôtre Dame sul palcoscenico, al centro del quale giungiamo alla fine grazie alle nostre guide. La compagnia Teatro en Red ha proposto una conferenza su Zoom che si è rivelata un lavoro di teatro documentario sul tema della migrazione. **Las Travesias**



(*The Crossings*) è basato sulle vite di cinque performer venezuelani che attualmente vivono in diverse città sudamericane ed europee. Il quarto format era opera di Arne Vogelgesang e Marina Dessau (*alias* il gruppo "nter-nil") e mostrava la riproposta dal vivo di un video registrato dalla stessa Vogelgesang alcuni anni fa. **Es ist zu spät** s'interroga sull'efficacia del teatro nel denunciare la catastrofe climatica. Se si continua a partire dall'esperienza teatrale, le possibilità di miglioramento sono ancora numerose e, d'altronde, questi progetti rappresentano soltanto un inizio e il coraggio di innovare ci spinge a ignorare alcuni punti deboli.

Quote rosa e "palcoscenici attivi"

Come sempre, dieci "spettacoli significativi", selezionati da una giuria indipendente di critici, hanno costituito il cuore del festival, presentando uno spaccato del panorama teatrale germanofono, mostrandone la resilienza e le differenze per quanto concerne forme e contenuti. La selezione ha offerto un'ampia gamma di messinscena, dal debutto di una produzione della scena indipendente in cui due soli performer aspirano all'ideale utopico di devozione incondizionata e accettazione (**Scores That Shaped Our Friendship**), fino alla prestigiosa prima mondiale di **Reich des Todes** di Rainald Goetz alla Hamburger Schauspielhaus, in cui la regista Karin Beier rievoca il cinismo e il pervertimento morale del governo statunitense dopo gli attacchi dell'11 settembre 2001.

Eventi con notevoli *ensemble* hanno beneficiato di scenografie con un ruolo significativo nella messinscena. Judith Oswald ha costruito una cassa gigante, Covid-compatibile, per l'allestimento di **Maria Stuart** realizzato da Anne Lenk al Deutsches Theater di Berlino. I personaggi creati da Friedrich Schiller, Maria ed Elisabeth, indossano abiti moderni ma scompaiono dietro maschere, facendo apparire ridicolo il loro *entourage* maschile. D'altra parte, gli attori di **Graf Öderland** di Stefan Bachmann del Theater Basel inciampano e cadono nell'imbutto gigante creato da Olaf Altmann. I personaggi del dramma di Max Frisch paiono uscire dal cinema muto o dalla tradizione del Grand Guignol. Tutti loro hanno perso la propria posizione medio-borghese, in particolare il pubblico ministero Martin, che si scoprirà essere il mitico «conte Öderland con un'ascia nella sua mano». Ma ecco che, alla fine, il leader di un insigne movimen-

to di liberazione scoprirà che la sua lotta non ha altro risultato che renderlo più conforme a quel sistema da cui vorrebbe scappare. Questa enigmatica parabola degli anni Cinquanta del Novecento diventa così un incubo senza tempo sulla presunta civilizzazione.

Per la seconda volta, la quota di registi donne decisa dai Theatertreffen a partire dal 2020 è stata facilmente raggiunta: sei donne a fronte di quattro uomini. C'è stata la riscoperta dell'autrice ebraica Anna Gmeyer. La sua divertente pièce **Automatenbüfett**, diretta da Barbara Frey al Burgtheater di Vienna, si concentra su figure femminili sorprendentemente forti (vedi *Hystrio* n. 1.2021). Personaggi simili si trovano anche in **Name Her. Eine Suche nach den Frauen+** della giovane regista Marie Schleef (una coproduzione di Ballhaus Ost, Münchner Kammerspiele e Kosmos Theater di Vienna). La performance è agita da un'unica attrice, molto versatile, Anne Tismer, che spazia casualmente da una cultura all'altra. In uno spettacolo diviso in quattro parti di novanta minuti, l'attrice porta alla luce donne ingiustamente dimenticate: astrofisiche, architetture e pittrici, ma anche un'assassina e un'idiota che diede alla figlia un nome lungo un'intera pagina.

Nel segno del Covid

La maggior parte delle 285 performance sono state viste dalla giuria in forma di video. Teatri e città più piccoli hanno beneficiato meno di questa possibilità. E, dunque, la selezione riflette quest'anno inusuale, in cui gli spettacoli si sono concentrati più sull'incertezza esistenziale che sulle principali questioni politiche. Formalmente, soltanto *Scores* e *Öderland* sono stati creati prima della pandemia e delle regole del distanziamento che, da allora, sono in vigore. **Scores That Shaped Our Friendship** è un'esperienza commovente e unica, con il danzatore *queer* polacco Pawel Dudus che enfatizza i movimenti dell'attrice Lucy Wilke, nata con un'atrofia muscolare spinale. Lui l'assiste con molta tenerezza e, d'altra parte, Lucy sostiene Pawel dalla sua sedia a rotelle, per esempio nel momento in cui lui danza sensualmente con il proprio corpo di farfalla intrappolata. Un altro allestimento con un cast essenziale è stato la **Medea** di Leonie Böhm. Il moderno monologo di Maja Beckmann si svolge in un piccolo appartamento condiviso con il musicista Johannes Rieder.

Ma la migliore pièce dei nostri tempi è **Show Me a Good Time** dei Gob Squad. Il celebre

collettivo artistico anglo-tedesco è alla ricerca della comunità perduta mentre tenta di strutturarne una per gli spettatori. Nel corso delle dodici ore (!) dello spettacolo, un performer è costantemente nella sala vuota del teatro Hau di Berlino, in contatto con gli altri membri della compagnia, che appaiono in luoghi diversi della città: nella sede del Berliner Festspiele, in strada, nelle loro auto o nei loro appartamenti. Ma essi rimangono sempre interconnessi grazie alla tecnologia, rimanendo così anche in contatto fra di loro e con gli spettatori. «Sara questo il futuro del contatto?», domandano Sharon Smith e Bastian Trost, mentre le loro mani stringono quelle dell'immagine virtuale del proprio partner. Questo tentativo di costruire ponti in tempo reale troppo spesso si gingilla in momenti estremamente privati ovvero esoterici, senza tuttavia tralasciare temi importanti come la solitudine, la morte, la disuguaglianza sociale e il teatro.

La sala deserta compare anche durante lo *streaming* della messinscena del romanzo di Thomas Mann, **Der Zauberberg** (*La montagna incantata*) realizzata da Sebastian Hartmann e incentrata sul clima apocalittico che contraddistingue un sanatorio. Domande esistenziali e filosofiche su spazio, tempo, corpo e guerra vengono ottimamente incarnate dagli attori che indossano abiti sformati, mentre cade neve artificiale, ci sono ambiziosi cambi di prospettiva della telecamera e dissolvenze incrociate.

Ultimo ma certo non ultimo, l'allestimento del dramma di Jean-Luc Lagarce **Einfach das Ende der Welt** (*Giusto la fine del mondo*) da parte di Christopher Rüping, realizzato anch'esso nella sala vuota. Chi è il più grande "stronzo" nella famiglia che vive in provincia a cui il figlio gay è tornato per dire addio dopo vent'anni di totale silenzio? Una domanda che rimane senza risposta. Camaleonte fra i registi germanofoni, Rüping ci spinge a confrontarci con la vita di tutti i giorni e con i sentimenti di orgoglio e pregiudizio. Insieme al notevole *ensemble* della Schauspielhaus di Zurigo, il regista ha escogitato una forma teatrale delicata e leggera, capace di trattare questioni sociali urgenti, quali la distanza fra città e campagna, l'omofobia e cosa esattamente dobbiamo alla nostra famiglia. ★ (traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

In apertura, **Show Me a Good Time**, dei Gob Squad (foto: Dorothea Tuch).

Una scena virtuale per la creatività di Russian Case

L'annuale vetrina del teatro russo contemporaneo va online ma non perde la sua efficacia quale specchio delle più interessanti e innovative esperienze della scena sovietica, in una grande varietà di generi teatrali, dal *site-specific* al teatro documentario.

di Irina Wolf



L'edizione 2021 del Russian Case, per la prima volta nella sua storia svoltasi online, ha accolto più di quattrocento partecipanti da tutto il mondo. La vetrina del teatro russo, della durata di cinque giorni, venne lanciata nel 2000 dal Festival Maschera d'Oro e si rivolge a un pubblico internazionale composto da programmatori, studiosi, giornalisti e critici. Solitamente presenta gli spettacoli della stagione precedente candidati alla Maschera d'Oro e quelli della stagione corrente ritenuti più interessanti.

Il programma, assai composito, curato da Marina Davydova comprendeva venticinque spettacoli, di cui ventidue disponibili online con sottotitoli in inglese. La curatrice è stata guidata nella sua selezione «da nient'altro se non un criterio estetico», poiché sostiene: «Non tutte le affermazioni politiche che condivido risultano esteticamente efficaci, ma quasi tutte le espressioni teatrali che riescono a colpirmi dal punto di vista estetico portano con sé una potente carica politica». Per questo motivo Marina Davydova non ha

tenuto conto di aspetti quali la "rilevanza" e il "progressismo".

La vetrina ha offerto una notevole varietà di generi teatrali, compresi musical, opera, monologhi, teatrodanza, performance *site-specific*, prosa tradizionale, teatro di figura, Commedia dell'Arte, drammi "da camera" e teatro documentario, lasciando agli spettatori l'imbarazzo della scelta.

Teatro orizzontale

Fra gli "spettacoli più importanti" c'è *An Oak Tree* by Michael Craig-Martin che vuole emulare l'installazione *An Oak Tree* (Una quercia) esposta alla Tate Modern dall'artista britannico Michael Craig-Martin. Il regista stesso Ilya Moshchitsky è in scena con uno spettatore scelto a caso. Vediamo quest'ultimo leggere le pagine di un testo stampato, suonare un pianoforte invisibile, seguire i passi di danza suggeritigli dal regista attraverso le cuffie. Proiezioni video, luci adeguate e *sound design* completano l'allestimento. Moshchitsky riesce a manipolare le menti degli spettatori tanto che questi

non sanno più se la storia raccontata sul palco sia reale oppure frutto di fantasia.

Un altro spettacolo con uno strano titolo è *The University of Birds* (L'università degli uccelli) la cui sinossi elenca nel dettaglio non meno di una dozzina di razze di uccelli. I creatori di questa performance sonora immersiva sono membri del **Theatre of Reciprocal Actions**. Essi utilizzano il concetto di "teatro orizzontale" per lavorare insieme e influenzarsi l'un l'altro, anziché seguire una gerarchia. Questa performance *site-specific* invita il pubblico a compiere una passeggiata in vari luoghi. Lo spettatore scopre molte cose sulla vita degli uccelli e ha l'opportunità di osservare il mondo attraverso i loro occhi. Benché l'idea sia interessante, questo tipo di spettacolo risulta assai più coinvolgente dal vivo che fruito online.

Un altro esempio di teatro orizzontale è *Finist the Brave Falcon* (Finist il falco coraggioso). Realizzato interamente da donne (fra cui la drammaturga Svetlana Petriyuchuk e la regista Zhenya Berkovich), questo spettacolo riguarda le donne reclutate online da-

gli estremisti islamici. Nove bravissime attrici, componenti del progetto di teatro indipendente "The Soso Daughters", hanno contribuito a questo progetto documentario femminista, basato su sentenze di condanna alla reclusione e su protocolli di interrogatori che coinvolgevano sventurate mogli di terroristi. I tappeti colorati, il *kokoshnik* (copricapo tradizionale russo) e i prendisole, le canzoni folkloristiche e, in generale, l'intera messinscena dello spettacolo si pongono in contrapposizione alla sua rigida struttura documentaristica, trasformandolo in una favola popolare e, a tratti, persino in una parabola filosofica.

Focus sulla letteratura russa

È innegabile che l'acume nella scelta di costumi e musiche – nella maggior parte dei casi canzoni del folklore russo oppure successi pop – così come la realizzazione di scenografie d'impatto, siano state significative costanti della vetrina. Peculiarità che abbiamo riscontrato, per esempio, in *Dostoevsky's Demons* di **Konstantin Bogomolov** e ne *The Idiot* diretto da **Andrei Priko-tenko**. In entrambi i casi la trasposizione sul palco di un famoso romanzo è realizzata con successo grazie a un'ingegnosa combinazione di tecnologia e artigianalità e, soprattutto, in virtù dell'eccezionale prova interpretativa delle due compagnie teatrali, rispettivamente il Teatro sulla Bronnaya di Mosca e il Teatro Stary Dom di Novosibirsk.

Molti altri sono stati gli spettacoli basati sulla letteratura russa. *The Tale of Igor's Campaign* (Il racconto della campagna di Igor) è uno dei suoi testi più importanti, parte anche del programma di studio delle scuole secondarie. Racconta della sfortunata campagna dei cavalieri russi contro i Polovesi. Il regista **Kirill Vytoptov** e la drammaturga Sasha Denisova combinano il poema epico russo del XII secolo con il materiale documentario raccolto dagli attori intervistando alcune guardie giurate. Lo spettacolo diventa così un'assurda e comica parodia di una campagna militare senza eroi.

Uno dei miei spettacoli preferiti è stato, però, *Boris*. Il regista **Dmitry Krymov** destruttura la tragedia di Pushkin *Boris Godunov* e, allo stesso tempo, disconosce i tentativi di stabilire una diretta continuità fra l'attuale governo della Russia e il suo passato zarista, rinnegando anche tutti i miti sui quali oggi è costruita l'identità nazionale. La prima di que-

sto ironico *collage* teatrale è andata in scena nelle sale del Museo di Mosca, che ha fornito anche oggetti dell'epoca di Ivan il Terribile e di Boris Godunov per la messinscena. Un efficace disegno luci contribuisce a creare una particolare atmosfera, arricchita dalla musica russa alternata a frammenti di Beethoven o Chopin. Questa spettacolare produzione è, però, talmente stratificata che per un pubblico straniero risulta impossibile decifrarla completamente. Più accessibile e ugualmente mozzafiato è *The Norm* (*La norma*). Il regista **Maxim Didenko** e il drammaturgo Valery Pecheikin usano il romanzo di Vladimir Sorokin per descrivere un'epoca totalitaria in cui ogni manifestazione della vita umana è rigidamente regolata.

«Le ultime due stagioni del teatro russo sono state caratterizzate dall'interesse per il recente passato del nostro Paese», afferma Marina Davydova. Così, in *A Tale of the Last Angel*, **Andrei Moguchy** fa dei "selvaggi anni Novanta" l'oggetto della propria riflessione. Testi di Roman Mikhailov e di Alexei Samoryadov costituiscono la base letteraria dello spettacolo. Ma si tratta soltanto di un punto di partenza per una sorta di grottesco *road-movie* teatrale attraverso i turbolenti anni di trasformazione alla fine del secolo scorso. Incentrato sul passato del Paese è anche *The Observers* (*Gli osservatori*), che racconta però dei campi di lavoro forzato costruiti in Unione Sovietica durante il regime stalinista. Questo originale spettacolo, diretto da **Mikhail Plutahhin**, è il risultato dello sviluppo di uno sketch realizzato quale esito di un laboratorio presso il Museo di Storia dei Gulag. Per raccontare la storia gli autori usano oggetti recuperati dai campi di lavoro.

E il vincitore è... Gorbaciov

Il programma, tuttavia, comprendeva anche spettacoli basati su testi internazionali come *The Son* (*Il figlio*) del drammaturgo francese Florian Zeller (regia di **Yuri Butusov**) e *The Broken Jug* (*La brocca rotta*) di Heinrich von Kleist. Per quest'ultimo, il regista **Timofey Kulyabin** ha inventato un allestimento moderno, divertente e dal ritmo veloce, con molte idee sviluppate con intelligenza.

È stato inserito anche uno spettacolo fuori programma: *The Bear* (*L'orso*) di Anton Chechov si è rivelato un allestimento spiritoso, con due brillanti interpreti nei ruoli principali. Il regista **Vladimir Pankov** ha evidenziato

gli aspetti lirici e comici del testo cechoviano ricorrendo ad arie d'opera. Ancora una volta, la componente musicale risulta così ben integrata che, malgrado ci si aspetti un dramma classico, il risultato è pura delizia.

Infine, il principale successo dell'attuale stagione teatrale moscovita è risultato essere anche il vincitore per gli spettatori online, che lo hanno scelto durante il finale aperitivo su Zoom organizzato dal team del Russian Case. Ci sono soltanto due personaggi nello spettacolo *Gorbachev*, scritto e diretto da **Alvis Hermanis**. Gli eventi storici forniscono lo sfondo per il racconto della vita privata di Mikhail e Raisa Gorbaciov. Il biopic teatrale di Hermanis si basa sulle loro memorie, su lettere e apparizioni pubbliche. L'ideatore della Perestroika è visto come un uomo che dà più valore all'amore che al potere. I due fantastici attori non soltanto mostrano il loro amore ma provano parrucche, costumi e trucco, poiché l'azione si svolge in un camerino.

L'edizione 2021 del Russian Case ha offerto un programma con molte eccellenze, rispecchiando le tendenze dominanti nell'attuale scenario teatrale russo. Non soltanto la fruizione online degli spettacoli era perfettamente organizzata, ma gli spettatori hanno avuto l'opportunità di partecipare a cinque incontri su Zoom incentrati su tematiche quali spazi non convenzionali, drammaturgia contemporanea e censura nell'arte. Durante l'edizione di quest'anno del Russian Case si è così formata una comunità molto vitale. ★ (traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

In apertura, *Gorbachev* (foto: Theatre of Nations, Moscow); in questa pagina, *The Idiot* (foto: Stary Dom Theatre, Novosibirsk).



Open Culture, il trionfo della città come palcoscenico a cielo aperto

A New York la fine del lockdown ha coinciso con un'esplosione di eventi "off" che hanno trasformato strade e parcheggi in luoghi di spettacolo. È il progetto Open Culture, grazie al quale le aziende scoprono che non c'è nulla di più efficace dell'arte per ripopolare la città.

di Laura Caparrotti

La New York che non dorme mai si sta risvegliando dal letargo forzato che è stata la pandemia, e lo sta facendo chiamando a collaborare alla sua ripresa tutte le forze possibili, incluse ovviamente quelle artistiche. In una città che raggiunge a metà giugno il tanto agognato 70% di vaccinati con almeno una dose, e che per questo riapre completamente avendo raggiunto con quella percentuale l'immunità di gregge, la rinascita teatrale è stata in realtà concepita nei molti mesi precedenti. Infatti, gruppi che si occupano della politica del teatro, come **La Lega dei Teatri Indipendenti**, ha lottato fin da giugno

2020 per fare approvare un programma, chiamato **Open Culture**, dove spazi pubblici venissero dati ad artisti per fare spettacoli a condizioni agevolate. Gli spettacoli che usano suolo pubblico devono di solito chiedere permessi che vengono dati con molta lentezza e che non consentono di fare pagare un biglietto o chiedere una donazione. Con questo nuovo programma, partito a marzo 2020, le compagnie hanno potuto riservare gli spazi in dotazione – piazze, strade, vicoli – con il pagamento di soli 20 dollari, con un'autorizzazione ottenuta in cinque giorni e con il permesso di chiedere sostegno economico al pubblico.

Prima e dopo il Covid

I primi spettacoli hanno parlato di emozioni, di una vita che c'era prima e che forse sarebbe tornata, ma con molta probabilità modificata dal tempo lungo e rarefatto della pandemia. In **Touch**, presentato da Blessed Unrest per la regia di Jessica Burr e messo in scena sul marciapiedi adiacente al Madison Square Park, è stata raccontata l'emozione dei corpi, corpi che si toccano, si muovono all'unisono per poi dividersi e riunirsi. Le persone che ignare passavano per la strada, fra il pubblico e gli attori, sembravano essere quei corpi che volevano comunicare, toccare, essere in un luogo che non fosse più costretto.



Sempre di liberazione, ma quella che avviene nei sogni, parla **A Dozen Dream** presentato al Giardino d'Inverno all'interno del World Financial Center da Arts Brookfield for Brookfield Place New York e concepito da Anne Hamburger. Una dozzina di scrittrici, una dozzina di stanze, una dozzina di sogni, per ogni sogno una stanza, per ogni stanza una voce, quella della scrittrice. All'inizio della pandemia globale, En Garde Arts ha chiesto a dodici drammaturghe di New York: «Che cosa stai sognando in questo momento?». Loro hanno condiviso le loro storie di sopravvivenza, immaginando un futuro migliore: sogni di volare, viaggiare e confrontarsi con cosa significa essere un artista. Un percorso fatto di domande senza risposta, di respiri, di silenzi e di sogni fatti da Ellen McLaughlin, Andrea Thome, Mona Mansour, Ren Dara Santiago, Rehana Mirza, Caridad Svich, Erika Dickerson-Despenza, Martyna Majok, Liza Jessie Peterson, Sam Chanse, Lucy Thurber, Emily Mann e la cantante Kecia Lewis. Il percorso prevedeva delle cuffie da cui arrivava il racconto, la partenza scaglionata per ciascun componente del pubblico e un sofisticato sistema intelligente che seguisse l'entrata di ogni componente del pubblico in ogni stanza in modo da fare vivere quella stanza nel momento in cui arrivava lo spettatore.

Gli artisti esplorano nuove vie

Sempre En Garde Arts ha poi realizzato con The Tank Nyc il **Downtown Festival** in tre differenti spazi nella parte bassa di Manhattan. Un garage, un incrocio sotto un porticato, lo spiazzo di un palazzo sono diventati per due fine settimana palcoscenici particolari per spettacoli di vario tipo, dal recital, all'improvvisazione musicale, alla danza alla prosa. **Lost and Found** ha raccontato, in prima mondiale, di una ragazza che va a cercare una memoria da una donna che raccoglie le memorie perse. Il ricordo da ritrovare è quello di quando la ragazza ha conosciuto il suo fidanzato, con cui evidentemente non va più tanto bene. Quando finalmente la ragazza riesce a trovare quel ricordo tanto prezioso, fra le tante conservate malamente dalla donna misteriosa, si rende conto che il prezzo da pagare è molto alto. In **Metanoia** il Group.BR, la compagnia brasiliana di New York, ha mostrato quello che tutti noi abbiamo vissuto nell'ultimo anno e mezzo. Elenchi, decisioni di prendersi cura di se stessi, nuovi hobbies, applausi agli infermieri e ai dottori negli ospedali, canzoni, depressioni, stanchezze, malsopportazioni:



Debora Balardini e Andressa Furletti hanno ripercorso tutto, in ordine sparso. Loro sono noi, noi siamo loro e il pubblico partecipa al susseguirsi di azioni, senza molte parole, con risate e assensi, come se il ricordo di quelle azioni fosse cosa passata a cui si può finalmente guardare con un sorriso.

Ancora confinate, ma questa volta dentro una sorta di piccolissima roulotte, le protagoniste di **Zoetrope**, Leana Gardella e Start Kirkland dirette da Porcia Lewis e Tess Howsam per Esquisite Corps, hanno vissuto una storia d'amore davanti agli occhi dei pochi spettatori che le guardavano attraverso i pochi oblò di quello che è il loro palcoscenico. Il pubblico veniva fornito di cuffie che permettevano di sentire quello che succedeva all'interno della roulotte. Si tratta in fondo di un piccolissimo appartamento newyorkese, dove due giovani ragazze trascorrono la loro vita di coppia. Una ragazza nera e una bianca, una che sta a casa e non crede alle manifestazioni nelle strade, l'altra, la bianca, convinta che sia necessario essere per le strade, per tutti quegli afroamericani che sono stati uccisi. Da qui si parte in un viaggio nella relazione di due ragazze che si amano ma che, come spesso succede, hanno i loro dubbi, le loro emozioni, le loro passioni, convinzioni e turbamenti. C'è il momento della freddezza, c'è il momento del tradimento, c'è quello del riavvicinamento. Tutto viene descritto con molta intimità e il pubblico si sente parte del tutto anche se da fuori e attraverso un vetro. Le attrici guardano il pubblico, parlano attraverso il vetro, si raccontano alle volte come se si stessero confidando. Uno spettacolo fatto in uno squallido, vuoto spiazzo a Brooklyn e che è meglio

di tanti elaboratissimi spettacoli nei migliori teatri di New York.

Open Culture ha dato, infatti, la possibilità non solo di ricominciare a fare teatro, ma anche di esplorare una nuova via che potrebbe portare gli artisti a pensare a spettacoli in luoghi sempre meno convenzionali, allontanandosi dai teatri e dalle strutture sicure per vivere di strade e parcheggi e ponti e parchi. Non che non ci sia stato prima il teatro nei parchi o nei parcheggi o quello in luoghi a volte unici, anzi, New York è un teatro a cielo aperto d'estate. La differenza introdotta da Open Culture è stata l'apertura di uno spazio di dialogo con le aziende che hanno scoperto nel teatro un modo per fare rivivere una zona che con la pandemia si era svuotata. Riempire gli spazi urbani attraverso l'arte, dunque, è stata un'opportunità per le aziende di fare ripartire anche le loro economie.

Molte delle opere presentate hanno esplorato la pandemia, nei suoi effetti reali e nelle emozioni suscitate, dentro e fuori il corpo e la mente. Il programma Open Culture ha esplorato invece nuove modalità di concepire il teatro e di sostenerlo. New York ha deciso di rendere permanente l'Open Street, il programma che permette ai ristoranti di avere uno spazio all'esterno con sistema fiscale agevolato. Si attende adesso che renda permanente l'Open Culture, anche se solo da marzo a ottobre, per fornire al teatro nuova linfa vitale allontanandolo sempre di più dal sistema corporativo in cui era finito negli ultimi anni. ★

In apertura, **Zoetrope** (foto: Jessica Dalene-Courtesy of Guild Hall); in questa pagina, **A Dozen Dream** (foto: Laura Caparrotti).

G(L)OSSIP

Attori atterriti? Siate spudorati!

di Fabrizio Sebastian Caleffi



«... sono ormai più che convinto che l'ultima intervista mi verrà fatta sulle soglie dell'inferno e con identiche domande e se capitasse *chez San Pietro* niente di modificato, non le pare che laggiù scrivesse troppo ermetico per il popolo?», Julio Cortázar, il miglior narratore vivente, anche se ha ricevuto lo sfratto a Parigi nell'Ottantaquattro.

Premessa la citazione *exergo*, preventiva d'eventuali proteste da parte di chi ritiene erroneamente che la semplicità sia una virtù, prometto nella presente circostanza di esser meno criptico, seppur, *as usual*, ipercritico.

Donc, per la maggior parte delle maestranze del comparto interpretativo, comprendendo nella categoria sia le Amlete che i Giulietti, i teatri sono sempre stati chiusi. Chiusi in faccia a diplomati eccellenti, così come a torme di altri aspiranti eccedenti. Inutile batter cassa, o la grancassa sui bauli in piazza: uno su mille ce la fa, sosteneva il Morandi. E Gianni era troppo ottimista. Allora, che fare? Sconsigliato ogni velleitario sindacalismo leninista, affidatevi a questo rapido *self helping*, fidandovi di un navigatore di lungo corso. Continuate pure ad accorrere a frotte a ogni corso che vi prometta una zolla di palco. Anche virtuale. Anzi, meglio se sarà virtuale. La virginal virtù della vostra vocazione sarà in tal caso protetta dallo sbadiglio letale dello spettatore abituale. Ricordate che questi che vivete sono momenti propizi all'autostima: chiunque può credere e far credere a chiunque di non esser stato alla ribalta con un ruolo, o una ruola, da protagonista per via della chiusura forzata. Beate le (presunte, sognate) occasioni mancate!

Ma come cavarsela alla riapertura? Insomma, come sopravvivere nello e allo *show biz*? Fino all'altroieri, la grande caccia mirava alla visibilità. Da quando il teatro ha kapottato, andando ko, la prospettiva s'è ribaltata e il bersaglio sarà l'invisibilità. Per non esser contati fino

al 10 della sconfitta, cari amici, attori&attrici, non dovete proprio farvi vedere sul ring. E, tanto meno, a bordo ring. Il teatro si rialza con i suoi campioni, non ha tempo, per ora, per i neopalestrati neopatentati e non avrà altro spazio che per decorative reggitrici di cartellone col numero del round. Già: il teatro è per gli Eroi, per vecchi clown e sempre giovani Divine.

Fate conto, cari amici, attori&attrici, che funziona più o meno come nel *soccer*, ma senza i compensi del *soccer*, sócc'mel: è la solita fiaba del ragazzino scalzo, il *rapaz* di Ipanema, che insegue sulla sabbia un pallone fatto di stracci, fino ad arrivare a calzare la scarpetta d'oro fatata. Uno, *una tantum*, vuol la LuLa, la raggiunge e la mette in rete di testa. *Tantum ergo sacramentum victoria est*.

E agli altri che cosa resta di tutta la giostra? Il calcincull! Hey, *bro*, 'sto *alte cockers*, sorridente *yiddish spaniel*, ti sta provocando. Per incoraggiarti, ti scoraggia, fino a portarti *al borde de un ataque de nervios*, fin sull'orlo del precipizio: il golfo mistico. Per farti buttare, per non lasciarti buttar via la vita, ti sfida a osare, dunque provaci: prova a pogare, *bro*. Buttatevi addosso a questo schieramento *politically* corrotto, siate spregiudicati, sfrenati, spudorati. «È questo il bello del teatro, vedere queste persone che non parono vere ma come messe in vetrina, delle belle cose vive che ci piacerebbe tanto toccarle, ma toccarle là sul palcoscenico fino a quando c'è la fantasia», scrive il Gino Pugnetti, gran narratore da riscoprire, che con la pièce *Il paese* vinse, come me, il Premio Riccione. Preparatevi al dopoguerra in piena *drole de guerre*, senza pensar troppo alla diaria. Giorgio non morì ricco, ma è morto da Strehler. Randone morì povero, ma è Salvo per sempre.

Felice vocazione a tutti!

DOSSIER

Premio Hystrio 30

a cura di Claudia Cannella



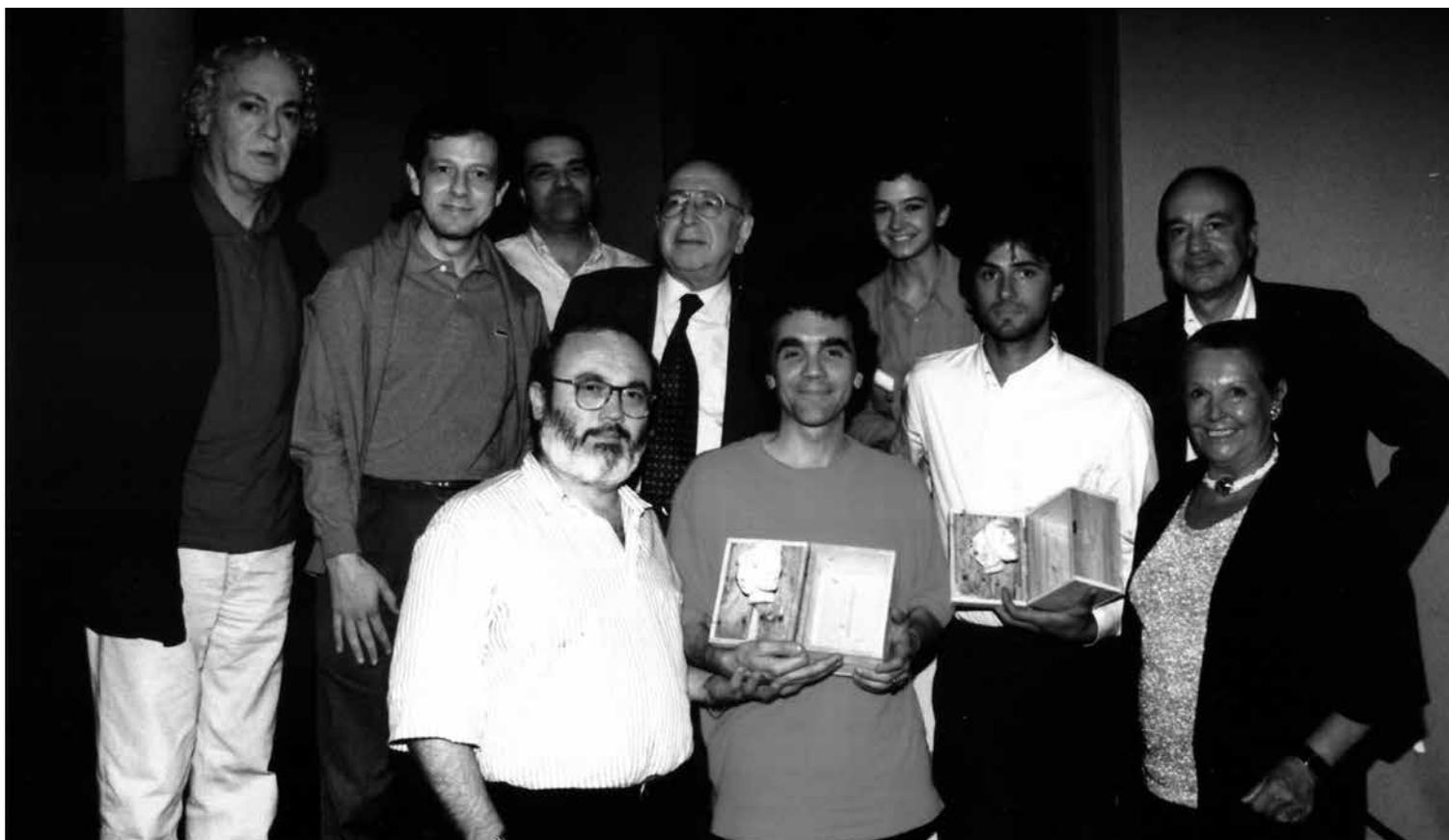
A settembre festeggeremo la trentesima edizione del Premio Hystrio. Una vita lunga, non sempre facile, che lo ha visto crescere, trasformarsi e consolidarsi, dagli anni “pioneristici” a Montegrotto Terme alla rifondazione a Milano.

Non solo un premio, ormai, bensì un luogo di *scouting* delle nuove generazioni teatrali in un’ideale staffetta generazionale con gli artisti già affermati della scena italiana. Una storia di tenacia e passione che abbiamo voluto ripercorrere...

Buon compleanno, Premio Hystrio! Una breve storia lunga 30 anni

L'edizione 2021, che si svolgerà a settembre, sarà la trentesima. Nato nel 1989 a Montegrotto Terme, sui Colli Euganei, da un'idea di Ugo Ronfani, si è poi trasferito a Milano dal 1999. Ne ripercorriamo, per sommi capi, la lunga vita, costellata di incontri importanti, giovani promesse, ricordi, aneddoti e, soprattutto, di tanto lavoro al servizio del teatro.

di Claudia Cannella



Correvva l'anno 1989. Il 9 novembre cadeva il Muro di Berlino e, con lui, la cortina di ferro. L'Europa si apriva a nuovi orizzonti, politici, sociali, economici e culturali. Pochi mesi prima, nel giugno di quell'anno, in una cittadina termale dei Colli Euganei, Montegrotto Terme (Pd), nasceva, grazie al sostegno della locale Associazione Albergatori, il Premio Europa per il Teatro da una lungimirante idea, fin dal suo nome, di Ugo Ronfani che, instancabile animatore culturale, aveva fondato, nel 1988, la rivista *Hystrio*, a cui spettava l'ideazione e l'organizzazione di quella manifestazione. Ricordo che io e Fabio Battistini, allora caporedattore della rivista, partivamo a bordo delle nostre pittoresche e rumorosissime automobili (un maggiolone verde per lui, una R4 rossa per me) con i bagagliai carichi di materiali cartacei. Non esistevano cellulari, email,

internet, web, si poteva contare solo sui fax. Quindi dovevamo avere tutto con noi e non erano ammesse dimenticanze.

L'atmosfera delle terme era surreale: un po' ti sentivi in vacanza, un po' si lavorava come matti. Con qualche bagno, spesso notturno in deroga alle regole, nelle piscine degli hotel. Io allora ero la factotum, l'apprendista multitasking che faceva fotocopie, preparava i materiali, accoglieva i partecipanti e i premiati, scriveva, teneva le fila tra i giurati come zelante segretaria.

La giuria del Premio Europa per il Teatro (che poi, dal 1999, sarebbe diventato il Premio Hystrio) si occupava sia della scelta dei vincitori sia di valutare i giovani attori partecipanti al Premio alla Vocazione ed era composta da critici, studiosi, registi e attori dalle personalità non certo remissive. Marco Bernardi, Odoardo Bertani, Giulio Bosetti, Antonio Calenda,

Giovanni Calendoli, Gianfranco De Bosio, Gastone Geron, Gianna Giachetti, Adriana Innocenti, Carlo Maria Pensa, Paolo Emilio Poesio, Sandro Sequi, Luigi Squarzina, Renzo Tian... (l'Albo d'Oro completo di premiati e giurati alle pagg. 60-63). Una scuola di vita.

Il Premio Europa per il Teatro

Il Premio Europa per il Teatro veniva assegnato ogni anno a una personalità di grande rilievo della scena nazionale e internazionale. In ordine cronologico (1989-96): Andrea Jonasson, Václav Havel, drammaturgo-statista appena eletto Presidente della (allora) Cecoslovacchia finalmente indipendente, Vittorio Mezzogiorno, Gigi Proietti, Vittorio Gassman, Mariangela Melato, Umberto Orsini e Vanessa Redgrave. Negli anni successivi si aggiunsero altri riconoscimenti: il Premio per la Saggistica Teatrale "Lucio Ridenti", il Premio Videoteatro

(per esempio a Maurizio Costanzo, Giuliana Lojodice, Dario Fo) e il Premio Ricordi per la Radiofonia (Roberta Carlotto, Giorgio Pressburger, tra i premiati).

A margine della serata delle premiazioni, venivano ospitati spettacoli, organizzate mostre, presentazioni di libri e incontri con gli artisti. Di questi ultimi, rimangono indimenticabili quelli con Vittorio Mezzogiorno e con Vanessa Redgrave, affollatissimi, informali e pieni di passione teatrale, con tutti i ragazzi seduti per terra che pendevano dalle labbra dei due grandi attori e dai loro straordinari racconti di vita in palcoscenico. La Redgrave fu anche protagonista del più clamoroso *coup de théâtre* della storia del Premio. La sera della premiazione, a sorpresa, annunciò che avrebbe donato la somma ricevuta (ben dieci milioni!) ai giovani che avevano partecipato al Premio alla Vocazione per aiutarli a completare la loro formazione. Un gesto importante, corredato da parole semplici: «Ho trovato del tutto naturale mettere a disposizione la somma gentilmente attribuitami dal Premio Montegrotto Europa affinché i più dotati di questi ragazzi possano comperare dei libri, andare a teatro, completare le loro esperienze. Il teatro ha bisogno dei giovani!». Inutile dire la gioia (e l'ammirazione) di tutti, con i ragazzi presenti in sala in massa sotto il palco a stringerle la mano.

Il Premio alla Vocazione

Oltre alla vocazione europea del Premio, si deve a Ronfani anche l'invenzione del Premio alla Vocazione, un concorso destinato a giovani aspiranti attori, provenienti dalle scuole di recitazione ma anche autodidatti, che si sfidavano in scena a colpi di monologhi per vincere delle piccole borse di studio in denaro, ma anche delle occasioni di lavoro. Per qualche anno con scritture addirittura garantite "a prescindere", soprattutto dall'allora Venetoteatro, presieduto da Nuccio Messina, che fungeva un po' da referente regionale. Vincolo che non durò a lungo perché era oggettivamente difficile combinare a priori i piccoli ruoli nelle produzioni in corso con le caratteristiche dei premiati. Però in giuria erano presenti registi importanti, che osservavano, prendevano nota e, se avevano occasione, scrivevano. Quindi, per i ragazzi, un momento di preziosa visibilità. Allora ci si attestava sui 50 partecipanti a edizione, numeri ben lontani dai circa 200 di oggi, non c'era una pre-selezione, mentre era palpabile all'inizio una certa diffidenza, da parte delle scuole più blasonate,

a mandare i loro allievi. Diffidenza che ben presto scomparve, per esempio con l'arrivo di intere classi dalla Scuola del Piccolo, che facevano man bassa di premi. Spesso "fuggivano" dalle prove dei saggi di fine anno, con viaggi rocamboleschi. Come, nel 1992, la doppia andata e ritorno in giornata Milano-Montegrotto di Margherita Di Rauso che, scappata via di corsa dopo la sua audizione, all'arrivo al Piccolo si sentì dire dalla segretaria (l'unica che avevamo potuto contattare in assenza di cellulari) che aveva vinto e doveva ripartire all'istante per la serata delle premiazioni per poi ritornare in nottata causa prove del saggio. Oppure *l'en plein* dell'anno successivo, con Vincenzo Bocciarelli e Paola Roscioli vincitori e Pia Lanciotti segnalata.

Poi c'era chi, come Corrado d'Elia che, bocciato il primo anno con il monologo del naso di Cyrano, che poi diventerà suo cavallo di battaglia, vincerà l'anno successivo con un toccante brano da *In exitu* di Giovanni Testori. A sfogliare l'Albo d'Oro incontriamo tanti nomi di giovani illustri sconosciuti che poi faranno carriera, non solo in teatro: Gianni Cannavacciuolo, Luciano Roman, Luca De Bei, Marisa Della Pasqua, Raffaele Di Florio, Marco Simeoli, Giorgia Senesi, Mino Manni e altri... Anche Flavio Insinna, diplomato al "Laboratorio di esercitazioni sceniche" diretto da Gigi Proietti, passerà dalla "forche caudine" delle audizioni, ma senza vincere nulla: il suo futuro sarà nel cinema e nella televisione.

Nel 1996, alle borse di studio per i vincitori si aggiunse la Borsa Gianni Agus, voluta dalla vedova del grande attore, Liselotte, per onorare la memoria del marito: 3 milioni di lire, poi diventati euro, nell'arco dei dieci anni del suo impegno, da destinare ai candidati più giovani, con un talento magari ancora acerbo, ma certo da tenere d'occhio. E, giovanissimi, la vinceranno, tra gli altri, Francesca Inaudi nel 1999 e Lino Musella nel 2003. Ma, nei loro casi, già ci eravamo trasferiti a Milano. Tra il 1996 e il 1998 molte cose erano cambiate.

La pausa e la rinascita

Il 1996 è l'ultimo anno del Premio Europa per il Teatro a Montegrotto Terme. Restrizioni economiche o forse altro spingono l'Associazione Albergatori a rinunciare alla manifestazione. Di lì a poco Ricordi, acquisita a fine 1994 dalla multinazionale tedesca Bertelsmann, ci annuncia che, con la fine del 1997 cesserà di essere il nostro editore. Nel gioco del "tagliare i rami (per loro) secchi" finisce tutto il comparto Tea-

tro, costituito dalla collana di testi di drammaturgia contemporanea e dalla nostra rivista. La congiuntura astrale è micidiale, potrebbe essere la fine di tutto. E invece no. Ronfani è stufo di combattere, ha settant'anni e azzarda una proposta a noi trentenni che allora componevamo la redazione (con me, Anna Ceravolo, Ivan Canu e Roberta Arcelloni): «lo lascio, sono stanco, ma, se volete continuare voi l'impresa, vi cedo la rivista e vi faccio da padre nobile». Accettiamo la sfida, pur con pochissimi soldi e, nel gennaio 1998, esce il "nostro" primo numero, figlio dell'Associazione Culturale Hystrio.

Ridato un assetto alla parte editoriale, cominciamo a ripensare anche al Premio. Altra sfida, sempre con la complicità di Ronfani e con pochissimi soldi, ma ce li facciamo bastare. Decidiamo di spostarlo a Milano per tanti ovvi motivi – è la nostra città, è la capitale del teatro italiano, certo più funzionale e raggiungibile di Montegrotto Terme – e di rifondarlo. È il 1999. Cuore pulsante rimane il Premio alla Vocazio-





ne, di cui Ronfani sarà a lungo presidente di giuria, accanto al quale, in un ideale passaggio di testimone generazionale, scegliamo di premiare artisti già affermati della scena italiana. Inizialmente le categorie sono solo quattro: interpretazione, regia, drammaturgia e altre muse, quest'ultima una categoria "libera", in cui poter premiare le altre professioni dello spettacolo, i progetti, gli artisti "anomali" che difficilmente potevano essere ricondotti alle altre sezioni. Non sono riconoscimenti a un singolo episodio di una carriera, ma a un percorso meritevole di essere messo in luce.

Anche il Premio alla Vocazione viene aggiornato ai tempi. Prima di tutto la giuria: dalla prima edizione milanese è composta solo da registi e direttori di teatro o di circuiti. Perché, se è vero che non si possono mettere in palio ufficialmente (oltre alle borse di studio) delle scritture, è altrettanto vero che questo potrebbe avvenire per vie "naturali", attraverso lo *scouting* di nuovi talenti della scena, che diventerà un po' il nostro marchio di fabbrica. E così avviene fin dalla prima edizione, dove il vincitore, Rosario Lisma, autodidatta di Mazara del Vallo con la laurea in Giurisprudenza in tasca per far contenti i genitori, sbaraglia avversari ben più titolati e la sera stessa delle premiazioni viene reclutato da Nanni Garella (uno dei giurati, appunto), che se lo porta a lavorare per diversi anni all'Arena del Sole di Bologna. Poi la sua carriera continuerà sotto la guida, tra gli altri, di Tonino Conte, Antonio Calenda, Massimo Castri, Peter Stein, Arturo Cirillo, Thomas Ostermeier, Valerio Binasco e Claudio Tolcachir.

Gli anni al Litta e al Parenti

A ospitarci, dal 1999 al 2007, è il Teatro Litta. Il successo è immediato. La sera delle premiazioni della prima edizione milanese la sala è piena, siamo emozionati e anche un po' impacciati (io soprattutto che, per la prima volta in vita mia, devo fare la presentatrice). Accanto ai giovani vincitori del Premio Hystrio alla Vocazione (oltre a Lisma, Giovanna Di Rauso, sorella di Margherita già premiata a Montegrotto, incredibile coincidenza, e Francesca Inaudi, davvero un bel terzetto), sfilano i "big": un timido e gentile Kim Rossi Stuart (interpretazione), Marco Martinelli (regia), allora con sopracciglia più folte di Brežnev, Francesco Silvestri (drammaturgia) e Stefano Giunchi per il Centro Teatro di Figura di Cervia (altre muse). Chiude la serata lo spettacolo di una giovane compagnia emergente, l'Atir, con *Come un cammello in una grondaia*, ancora oggi nel loro repertorio.

Intanto il numero di iscritti al Premio alla Vocazione aumentava di anno in anno. Non era più possibile accogliere tutti i candidati nella tre giorni di audizioni al Teatro Litta e si imponeva una selezione, anche qualitativa, dei giovani da sottoporre al vaglio di una giuria di addetti ai lavori. Inizialmente si decide di garantire l'accesso diretto al Premio agli allievi delle scuole istituzionali (accademie, scuole civiche o dei Teatri Stabili), a cui aggiungere una quota di candidati provenienti da altre esperienze attraverso un pre-selezione, di cui ci occupavamo noi di *Hystrio*. Per un po' di tempo la cosa funzionò, ma poi ci si rese conto che il sistema non era così "democratico"

e che spesso, ahinoi, anche la provenienza dalle scuole più blasonate non era per forza garanzia di qualità. E per giunta erano in troppi, fatto che andava per forza di cose a ridurre il drappello ammesso dalla pre-selezione. A quel punto si optò per l'unica soluzione possibile: pre-selezione per tutti, a Milano e a Roma per agevolare gli spostamenti dei candidati, e un gruppo di massimo 40 finalisti da sottoporre ai giurati-registi.

Moltissimi sono i ricordi di quegli anni... Cristina Pezzoli (regia, 2000) che sale a ritirare il Premio con in collo l'ultimo dei suoi quattro figli nato da pochi giorni; Giorgio Pressburger Premio Altre Muse nel 2000 per il "suo" *Mittelfest*, da poco fondato ma già punto di riferimento dell'estate festivaliera; la "scandalosa" audizione di Valentina Picello (2003); l'esuberanza istrionica di Maddalena Crippa, Ascanio Celestini e Davide Enia, che ci regalano frammenti del loro lavoro... Nel 2006 ci troviamo a fare i conti con i Mondiali di calcio e con la nostra inesperienza: la serata delle premiazioni cade su Italia-Stat Uniti. Che fare per evitare un "forno"? Anticipiamo l'orario e montiamo un mega schermo sul fondo del palcoscenico per proiettare la partita. Ronfani ha il compito di chiudere la cerimonia ma, si sa, non ha il dono della sintesi, i minuti passano e la partita inizia. Che fare? Ordino al tecnico di lanciare la partita senza audio, Ronfani non se ne accorge, continua a parlare finché, dagli schiamazzi in sala, si rende conto di quel che sta accadendo alle sue spalle. Chiude rapidamente il suo intervento e se ne va giustamente scocciato, io mi prenderò una sonora lavata di capo nei giorni successivi. La serata però rimane memorabile, a parte il penoso pareggio dell'Italia.

Nel frattempo non solo aumentano i partecipanti al Premio alla Vocazione, ma anche il pubblico. Nella sala da 200 posti del Litta non ci stiamo più. Per due anni (2008-09) siamo ospitati nella sala grande del Teatro Parenti. Tra i premiati "seniores" di quei due anni, Luigi Lo Cascio, Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani, Alessandro Bergonzoni, Paolo Rossi, Giuseppe Battiston, Mario Perrotta. Tra i giovani attori ricordo Ivan Alovio e Camilla Semino Favro ma, se guardo indietro, penso anche a Jacopo Maria Bicocchi, Woody Neri, Silvia Giulia Mendola, Fabrizio Matteini, Ugo Giacomazzi, Irene Serini, Cinzia Spanò...

La casa Elfo

Ma è in vista un altro trasloco, in concomitanza con l'apertura di un nuovo teatro, l'Elfo Puccini che, dal 2010, diventa la nostra "casa". Da registrare, con un balzo indietro nel tempo, che, dal 2002, anche il nostro *palmarès* si è arricchito di nuovi riconoscimenti, molti in partnership con altre realtà. Sono premi che riguardano compagnie virtuosamente attive sul territorio metropolitano (Provincia di Milano) o il teatro di "diverse abilità" (Associazione Arte e Salute di Bologna), oppure in gemellaggio con alcuni festival (Teatro Festival Mantova, Festival Castel dei Mondi di Andria, Festival Teatro a Corte di Torino). Partner che poi si perdono nel tritacarne del sistema teatrale italiano, ma che ci lasciano in eredità il desiderio di mantenere vivi e aperti alcuni sguardi. Nascono così, nel 2016, il Premio Hystrio-Iceberg, destinato a una giovane compagna emergente, e il Premio Hystrio Corpo a Corpo, dedicato, nel senso più ampio del termine, ai linguaggi del corpo, dalla danza al teatro di figura alla performance. Così come, nel 2015, il senso della borsa di studio Gianni Agus ci spinge a ricrearla sotto il nostro marchio, dedicandola al nostro "padre fondatore", Ugo Ronfani, scomparso nel 2009.

E se al Parenti era nato il Premio Hystrio-Occhi di Scena (2009-13) che, coordinato da Andrea Messana, andava a scovare i giovani e promettenti fotografi di scena, all'Elfo, oltre che Iceberg e Corpo a Corpo, vedono la luce altri due importanti riconoscimenti: il Premio Hystrio-Scritture di Scena per drammaturghi under 35 (dal 2011) e il Premio Hystrio-Twister (dal 2014) per il miglior spettacolo della stagione scelto dal pubblico con votazione online in una rosa di dieci titoli proposti da *Hystrio*. Forse quest'ultimo il più divertente da seguire nelle votazioni, dove si scatenava un vero e proprio tifo, fomentato sui social dagli stessi candidati, che spesso porta alla classica vittoria di Davide contro Golia. Con le "corazzate" prodotte dai Teatri Stabili soccombere alle compagnie indipendenti, ma forti di agguerritissimi fan. Penso a Mario Perrotta, che vinse la prima edizione con *Un bès-Antonio Ligabue* o a Carrozzeria Orfeo con *Animali da bar*, ma anche a Tindaro Granata con il suo *Geppetto e Geppetto*.

Intanto, sul nostro tappeto rosso, sfilano i più bei nomi della scena italiana, tra cui Maria Paiato, Emma Dante, Antonio Latella,

Laura Marinoni, Filippo Timi, Saverio La Ruina, Arianna Scommegna, Valerio Mastandrea, Flavia Mastrella/Antonio Rezza, Massimo Popolizio, Serena Sinigaglia, Mimmo Borrelli, Romeo Castellucci, Mariangela Gualtieri, Roberto Herlitzka, Balletto Civile, Paolo Pierobon, Alessandro Serra, Lucia Calamaro, Simona Bertozzi e, tra le (allora) giovani compagnie Babilonia Teatri, Teatro Sotterraneo, Anagoor, Punta Corsara... ma l'elenco sarebbe molto più lungo, così come i nomi dei giurati di tutte le varie commissioni.

Il presente e il futuro

Difficile, se non impossibile, sintetizzare in poche pagine 30 edizioni di Premio Hystrio. Sull'ormai oltre vent'anni di fissa dimora a Milano abbiamo approfondito alcuni aspetti nelle pagine successive. Ma è importante ricordare che, se tutto questo è avvenuto, lo dobbiamo al sostegno sempre maggiore che abbiamo avuto dalle istituzioni, pubbliche e private. Su tutte Regione Lombardia, Provincia di Milano, Comune di Milano e Fondazione Cariplo. Senza di loro, la crescita esponenziale del Premio Hystrio non sarebbe avvenuta.

Ora, dopo un anno di sospensione dovuto alla pandemia, stiamo preparando la prossima edizione, la 30a, che si svolgerà, come sempre, al Teatro Elfo Puccini di Milano dal 9 al 12 settembre 2021. Un'edizione in cui abbiamo battuto i record di iscrizioni al Premio alla Vocazione e al Premio Scritture di Scena (in totale 509 iscritti). Da poco abbiamo annunciato i vincitori: Federica Fracassi (interpretazione), Andrea De Rosa (regia), Deflorian/Tagliarini (drammaturgia),

teatro la ribalta-Accademia Arte della Diversità (Altre Muse), Vico Quarto Mazzini (Iceberg), Silvia Gribaudo (Corpo a Corpo) e Christian Di Furia (Scritture di Scena), a cui si aggiungono i riconoscimenti a tre progetti per il nuovo Premio Hystrio-Digital Stage, dedicato a chi ha saputo fare un uso innovativo degli strumenti digitali in questo anno difficile, assegnato a Diario dei "giorni felici" di Teatrino Giullare, Lingua Madre del Lac di Lugano e all'edizione online del Festival Testimonianze, ricerca, azioni di Teatro Akropolis. Senza dimenticare il Premio Mariangela Melato, che da alcuni anni ospitiamo, che quest'anno va a Giulia Viana e Gabriele Portoghesi. Per il Premio alla Vocazione si dovrà invece aspettare l'esito delle finali.

E il futuro? Nel corso del tempo, a dispetto del nome, il Premio Hystrio ha ormai assunto le caratteristiche di un piccolo festival dedicato alla creatività giovanile. In occasione del trentennale, vorremmo valorizzarlo, rilanciarlo a proiettarlo verso il futuro arricchendolo con nuove proposte e strumenti di lavoro, nell'ottica di trasformarlo, nel prossimo triennio, in un vero e proprio festival, della durata di una settimana, con spettacoli, *mise en espace*, letture di copioni, incontri, momenti di formazione, concorsi e premi dedicati agli under 35. Fino ad ora i nostri sogni si sono realizzati. E allora che dire? Continuiamo a sognare! ★

In apertura, foto di gruppo di alcuni giurati e premiati del 1999, prima edizione tenutasi a Milano; a pagina 43, Cristina Pezzoli e Vanessa Redgrave (foto: Marco Bruzzo/Agenzia D-Day); nella pagina precedente, Ugo Ronfani (foto: Agenzia D-Day); in questa pagina, Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani al Teatro Elfo Puccini di Milano.



Dal mattatore al performer la metamorfosi dello stare in scena

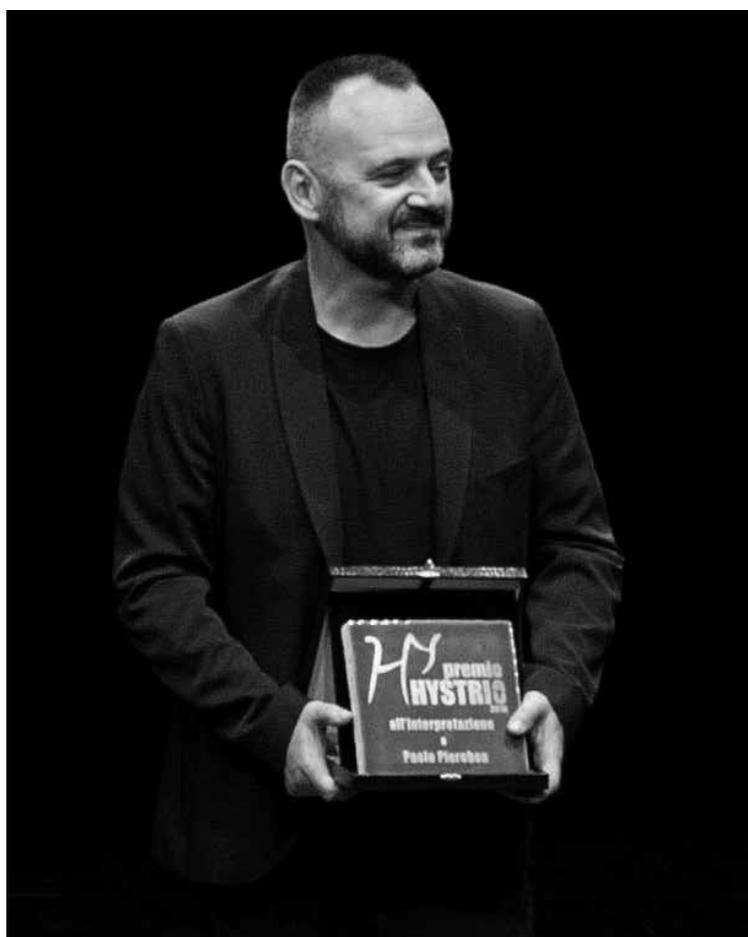
Il premio all'attore ha il compito di fotografare il presente, individuare una tendenza, promuovere una nuova idea di teatro e di racconto teatrale. Viaggio nei trent'anni del Premio Hystrio all'Interpretazione fra grandi nomi e nuove promesse.

di Giuseppe Liotta

Sono fra i più bei nomi del teatro italiano non solo i vincitori – come migliore interprete dell'anno – del Premio Montegrotto Europa per il Teatro (così allora si chiamava il Premio Hystrio), assegnato dal 1989 al 1996 a Montegrotto Terme. Il primo trofeo andò ad **Andrea Jonasson**, inaugurando una lunga scia di interpreti femminili che nel dominio della scena cominciavano a prendere il sopravvento all'interno di una tradizione attorale, nei premi ma non solo, prevalentemente al maschile, influenzandone quindi il repertorio successivo più ricco di protagoniste donne. **Mariangela Melato**, vincitrice nel 1994 e **Vanessa Redgrave** nel 1996 confermavano questa particolare attenzione alle attrici. La principale caratteristica del Premio, che lo contraddistingue tuttora, è quella di non fare riferi-

mento solo all'ultimo spettacolo dell'interprete, ma all'intero percorso attorale, le scelte fatte, i registi con cui si è voluto confrontare, il coraggio di cambiare. Questo significava il premio a Mariangela Melato come quello consegnato a Vanessa Redgrave, rappresentante europea di quello «spirito libero e battagliero di chi crede ancora all'attore come testimone critico del proprio tempo e al teatro come coscienza vigile e partecipe della società» (Roberta Arcelloni). Era un decennio di grandi contraddizioni, con un teatro sperimentale e di ricerca che aveva quasi azzerato la figura dell'attore, il suo ruolo in palcoscenico, da una parte, e un teatro alto, quasi elitario, che all'attore richiedeva invece una professionalità assoluta non soltanto legata al mestiere ma alla sua creatività, alla sua particolare modalità recitativa,

in una messa in discussione spesso radicale del proprio fare teatro. E non certo a caso, nel 1993, nell'Albo d'Oro del Premio figura **Vittorio Gassman**, un attore in piena crisi di identità teatrale che proprio quell'anno aveva proposto il suo spettacolo più ambizioso e irrisolto: *Ulisse e la balena bianca*. Ma, in questa circostanza, veniva premiata proprio la scommessa fatta, il "folle volo" che Captain Gassman aveva voluto intraprendere col rischio del "fallimento" non soltanto artistico, come sottolinea la motivazione del Premio: «Riferita all'esperienza d'arte e di vita dell'interprete, essa è trasparente allegoria ed epica esaltazione di un tenace percorso sulle rotte imprevedibili dell'avventura teatrale». Un concetto così luminoso e convinto che lo troviamo sotteso nelle scelte forti degli altri premiati di quel fine secolo tea-



trale molto dispersivo e frastornante: **Vittorio Mezzogiorno** premiato nel 1991, per una carriera condotta nel segno della curiosità e dell'inquietudine permanente che lo portò a scelte professionali imprevedibili, sorprendenti e rischiose ma sempre di altissima qualità, dalla farsa di Eduardo Scarpetta e De Filippo al *Mahabharata* di Peter Brook, passando per il cinema e la televisione. E quindi **Gigi Proietti**, premiato l'anno successivo per il disincantato eclettismo con cui attraversava vari generi teatrali; **Umberto Orsini** nel 1995 per la scelta di autori sempre particolarmente impegnativi come Bernhard o Svevo, che lo portarono all'incontro con Luca Ronconi, fondamentale per avergli fatto trovare una nuova e sorprendente misura di attore contemporaneo, «rinnovandosi accanto a registi o interpreti che sono alle nuove frontiere della drammaturgia», come continua a fare ancora adesso a un quarto di secolo da questa motivazione, con fedele tenacia.

Milano, a cavallo del nuovo millennio

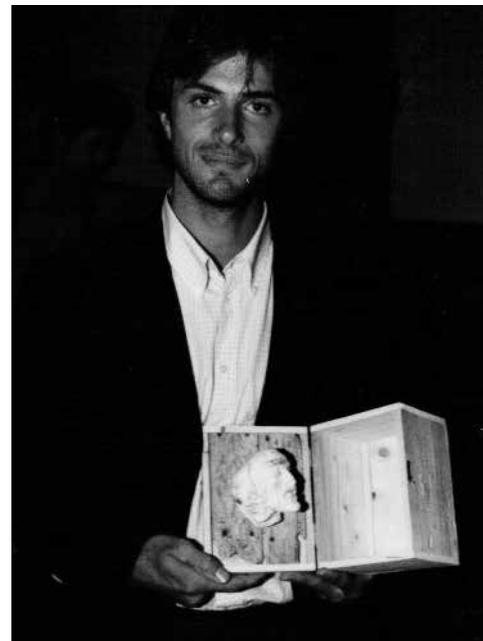
Dopo le otto edizioni di Montegrotto, il Premio Hystrio approda a Milano e assegna il riconoscimento all'interpretazione a **Kim Rossi Stuart**, appena trentenne ma con un'importante storia professionale alle spalle, con un esordio a fianco di Gianni Santuccio nel *Filottete* di Gide al Piccolo di Milano, o diretto da Luca Ronconi nella parte di Edmund del suo *Re Lear*, o a fianco di Turi Ferro nell'impegnativo ruolo di antagonista nel *Visitatore* di Eric-Emmanuel Schmitt, fino a incarnare il principe di Danimarca nell'*Amleto* diretto da Antonio Calenda. È come avere chiuso simbolicamente una stagione teatrale novecentesca, con dei premi che consacrano prevalentemente una carriera, per inaugurare poi, con i premi dell'inizio del nuovo millennio, una diversa e più raddomantica attenzione alle giovani promesse del teatro italiano scommettendo più sul loro futuro che sulle affermazioni sceniche del passato, non un premio assegnato per un'interpretazione soltanto, ma per un percorso fatto, anche breve ma particolarmente significativo, sul quale potersi impegnare per il futuro grazie anche all'assegnazione del Premio.

Il fatto è che l'attore degli anni Novanta attraversava una grave crisi di identità, di insicurezza, di forte spaesamento rispetto alle trasformazioni in atto nelle pratiche di una scena teatrale diventata il luogo privilegia-

to di un incrocio di linguaggi eterogenei che spesso non si tengono fra di loro. Alle soglie del nuovo secolo si decreta la fine dell'attore "istrionico" a vantaggio di un attore "normale", civile, politico, consapevole delle cose che dice e del perché le dice. Da questo momento, premiare un attore vuole dire riconoscergli un ruolo e un compito preciso nella società, non solo nello spettacolo, dato che adesso egli passa indifferente dal cinema, alla televisione e al teatro, di cui attraversa ogni genere con un'abilità interpretativa non necessariamente formata nelle scuole di recitazione. Un attore performer che ha sostituito la voce con la *phoné*, il gesto con l'intero corpo, che non pensa all'azione da compiere ma al suo movimento complessivo nello spazio della scena: privilegiando l'approccio "fisico" rispetto a quello mentale. Insomma, i Premi assegnati agli attori e alle attrici d'ora in avanti non guardano tanto al passato quanto al presente nella prospettiva di un teatro futuro, non certificano, individuano progettualità, latenze, inquietudini, contraddizioni, vitalità e fermenti sconosciuti, materiali di lavoro sorprendenti, inediti.

Le nuove identità del mestiere

Gli attori premiati in questo primo ventennio del nuovo secolo ci parlano di un mestiere che è profondamente mutato sia nelle sue modalità di appartenenza che in quelle recitative. Ciascuno di loro ha una caratteristica interpretativa che lo distanzia dall'altro non soltanto dal punto di vista dello stile quanto proprio dalla differente modalità con cui vivono il loro essere attori: più un'idea di vita, di stare nel mondo, che di teatro. Come **Luigi Lo Cascio** (2008), un attore acquisito al teatro dopo essersi affermato al cinema e **Valerio Mastandrea** (2013), entrambi "mai divi" in scena, piuttosto tesi alla ricerca di nuove forme di relazione con i propri partner, intesi non come semplici antagonisti ma insieme creatori fattivi di più diverse complicità drammaturgiche. Un'intelligenza "teatrale" che parte sempre dalla scelta di testi non canonici, a cui affidano il compito di smontare consolidate certezze recitative ed esplorare nuove possibilità di relazione col pubblico. Così nel lavoro di **Fabrizio Gifuni** (2005), di cui si sottolinea nella motivazione «l'emozionante autorevolezza» di un impegno fondato «sulla coerenza e sull'onestà intellettuale»; o di **Ferdinando Bruni** (2004)



la cui intelligenza interpretativa e padronanza di mezzi lo porta sempre «all'elaborazione di un linguaggio scenico totale»; o del suo indissolubile compagno di scena **Elio De Capitani** (2014) premiato per la sua «trionfale maturità creativa». E accanto ad attori di lunga militanza teatrale come **Paolo Rossi** (2009), **Roberto Herlitzka** (2017), **Lucilla Morlacchi** (2003), **Laura Marinoni** (2012) per la sua «totale dedizione al teatro» e straordinaria capacità di rinnovarsi grazie a «un naturale temperamento controllato continuamente dall'intelligenza critica», **Patrizia Milani** (2006), **Maddalena Crippa** (2001), **Paola Cortellesi** (2007), **Maria Paiato** (2010), anche giovani interpreti su cui scommettere per il futuro come **Arianna Scommegna** (2011), «capace, grazie a un impressionante ventaglio di registri espressivi di recare a ogni suo personaggio qualcosa di struggentemente personale», **Monica Piseddu** (2016) «un'attrice che sa mediare corpo e pensiero», **Stefania Felicioli** (2000), **Sergio Romano** (2002), per arrivare a attori di più consolidata e riconosciuta bravura come **Massimiliano Speziani** (2018), **Paolo Pierobon** (2019) e **Massimo Popolizio** (2015) erede, in una maniera tutta contemporanea, della grande tradizione attoriale italiana. ★

In apertura, **Andrea Jonasson**, prima premiata a Montegrotto nel 1989 e **Paolo Pierobon**, premiato nell'ultima edizione del 2019 (foto: Gabriele Lopez); in questa pagina, **Kim Rossi Stuart**, primo premiato del nuovo corso del Premio Hystrio, nel 1999.



La regia italiana nel nuovo millennio sismografo di diverse grammatiche

Categoria inserita a partire dal 1999, il Premio Hystrio alla Regia ha intercettato i molteplici segni di una professione "liquida": dal teatro di parola, che rilegge i classici o esplora la contemporaneità, alla performance, dal neo-capocomicato alla ricerca.

di Sara Chiappori

Messi in fila e in retrospettiva, questi vent'anni di Premi Hystrio alla Regia sono molto più di una sequenza cronologica di nomi. Sono il sismografo felicemente irregolare che registra scarti e apici, variazioni, collisioni e fughe, forze centripete e centrifughe, grammatiche e sintassi di una scena assai frastagliata nel Paese che ha coltivato il mito del teatro di regia, ma ha assorbito molto rapidamente le pulsioni performative. Eternamente sedotto dalla parola, fatalmente tentato dalla ricerca. Nel nuovo millennio orfano dei grandi maestri, anche la regia si fa concetto liquido, in guerra perma-

nente con l'evanescenza di un'autorevolezza da riconquistare ogni volta. La tradizione può rivelarsi più sovversiva della cosiddetta innovazione, mentre dalle frontiere dell'avanguardia arrivano segnali da intercettare come luci nella notte.

Mai stato modaiolo, il Premio Hystrio che, dal 1999, quando cambia veste e forma, si dà come missione quella di intercettare lo *Zeitgeist* teatrale, ma da una prospettiva molteplice. Registrando successi, sfide e scommesse di uomini e donne di teatro, evidenziandone percorsi, evoluzioni, svolte. Sguardo olistico, potremmo dire, oltre che critico.

L'esordio è con **Marco Martinelli**, primo Pre-

mio Hystrio alla Regia nel 1999. Con Ermanna Montanari e il loro Teatro delle Albe si sono conquistati una certa fama, ma la scena contemporanea non li ha ancora eletti a punti di riferimento dell'*engagement* della ricerca. Hanno già fatto *I Polacchi*, ma devono ancora venire *L'isola di Alcina* e *Sterminio*, tanto per dire. O i Molière, l'Ubu senegalese, le grandi adunate majakovskiane o dantesche. Hystrio ha visto lungo e lontano. Dopo Martinelli, che potremmo inserire tra i discendenti della grande famiglia dei pedagoghi teatrali del Novecento, arrivano due donne. Inevitabile la nota sulla disparità di genere. Un dato di fatto, certificato anche dall'Albo d'Oro

di questo Premio, in vent'anni assegnato in tutto a quattro donne, e non certo per pregiudizio maschilista. I numeri parlano chiaro, le registe continuano a essere meno dei registi. **Cristina Pezzoli**, nel 2000, sull'onda della sua *Filumena Marturano* con Isa Danieli. **Monica Conti** l'anno dopo, anche lei spinta da uno spettacolo importante, il bernhardiano *Minetti*, con Gianrico Tedeschi. Entrambe registe solide, in dialogo con i testi, gli autori e gli attori, interessate all'intelligibilità dell'oggetto spettacolo, alla sua funzione inclusiva in rapporto alla comunità degli spettatori. Per avere un'altra donna, bisogna aspettare **Emma Dante** nel 2010, l'anno della consacrazione scaligera con *Carmen*, ma già al culmine di un'avventura teatrale partita col botto dagli inizi di *mPalermu*. Premio quasi troppo facile, per quanto meritatissimo, a sancire una carriera irrequieta, dal segno preciso, fortemente autoriale che all'epoca è solo in crescendo: *Carnezzeria*, *Vita mia*, *Le pulle...* Altra personalità carismatica, seppur a temperature diverse, **Serena Sinigaglia** viene premiata nel 2015. Il riconoscimento è allo spirito di gruppo che anima la sua compagnia, Atir, al piglio battagliero e allo slancio delle sue regie, alla militanza nella periferia milanese dove ha sede il loro teatro, il Ringhiera (oggi chiuso per lavori).

Il regista capocomico

E, se nel segno dell'impegno sociale, è il premio a **Nanni Garella** nel 2002 (teatro, terapia, salute mentale, intrecci delicati con diritto di cittadinanza sulla scena), con **Toni Servillo** arrivano i registi capocomici, attori che guidano le danze fuori e dentro la scena. Nel 2003 Servillo ha già incantato con i Molière e con Marivaux, soprattutto con *Sabato domenica e lunedì* di Eduardo, ma non è ancora il feticcio del cinema d'autore *made in Italy*. È uomo di teatro dedito e studioso, radici fieramente napoletane piantate nella terra dei ruggenti anni Ottanta della ricerca, prima di evolversi nell'aspirazione al nitore compositivo di spettacoli che lo consegnano senza ripensamenti alla felice tradizione del capocomicato. Registi e attori sono anche **Valter Malosti** e **Arturo Cirillo**, sul podio rispettivamente nel 2004 e nel 2007. Molto diversi per estetica, scelte e presenza scenica, li accomuna la sensibilità all'orchestrazione di cor-

pi, timbri, ritmi. Più scuro, ombroso, Malosti fruga frenetico tra classici e contemporanei, cercando risonanze tra le latitudini nordiche di Strindberg e Fosse e il pessimismo comico di Molière. Più sentimentale e forse più impertinente, Cirillo trova il suo habitat ideale nella drammaturgia napoletana (Eduardo, Ruccello, Petito, Scarpetta), ma non se ne fa ingabbiare. Dopo il Premio Hystrio, per esempio, si dedicherà a una trilogia americana con Williams, Albee e O'Neill. Conferma che Napoli resta *terra felix*, almeno per quanto riguarda il teatro, è il premio nel 2009 a **Carlo Cerciello**, che ha firmato la regia di *'Nzularchia* di Mimmo Borelli, ma non solo. Concessione al *mainstream*, nel 2005, con **Giorgio Gallione**, che va specializzandosi nel traghettare in teatro *best-seller* comici (ma sempre impegnati) – Daniel Pennac, Stefano Benni, Francesco Tullio Altan, Michele Serra – con attori anche loro comici (ma sempre impegnati), come Claudio Bisio, Angela Finocchiaro, Lella Costa, David Riondino. Del resto, se censimento della scena italiana dev'essere, giusto che se ne registrino le diverse configurazioni. E infatti, nel 2006, si cambia completamente passo con **Cesar Brie**, argentino apolide approdato in Italia, cresciuto alla scuola dell'Odin, guerrigliero gentile di un teatro di ricerca fortemente politico, etico prima che estetico.

Ermeneutici e visionari

L'ardita esplorazione della drammaturgia contemporanea di area angloamericana porta bene ai dioscuri dell'Elfo, **Ferdinando Bruni** ed **Elio De Capitani**, nel 2008, anno del trionfo di *Angels in America* di Tony Kushner, apice di un percorso che li ha visti e li vedrà confrontarsi con Mark Ravenhill, Steven Berkoff, Alan Bennett, Moises Kaufmann. Ma anche a **Fabrizio Arcuri** che, per le sue affilate incursioni tra Tim Crouch e Martin Crimp, viene premiato nel 2011.

L'ermeneutica intorno al testo resta terreno privilegiato, seppur con esiti molto diversi. Nel 2012 è la volta di **Antonio Latella**, reduce dal successo di una stupefacente versione di *Un tram chiamato desiderio*. Il riconoscimento è all'intero *corpus* eretico degli spettacoli realizzati fino a quel momento, gli Shakespeare, i Genet, i Pasolini, ma è anche una scommessa (pienamente vinta, come pos-

siamo confermare a posteriori) sul futuro di questo regista che continua a scardinare e ricomporre lo spazio-tempo della scena. Formidabile per durata, coerenza, ardore. Con una certa nostalgia per i maestri, nel 2013 il Premio è alla memoria e va a **Massimo Castrì**, scomparso quell'anno, padre nobile e ritroso di un'idea di teatro che è prima di tutto immersione vigile ma non succube nella parola di autori anatomizzati fino all'ossessione. Da Pirandello a Ibsen, con Castrì il dramma borghese ritrova fulgore e vigore (anche politico), mentre i suoi Goldoni si configurano come robusto controcanto all'egemonia strehleriana.

La riscoperta spregiudicata dei classici, come nel caso di **Valerio Binasco** (2014), l'austerità scarnificata di **Massimiliano Civica** (2018), la qualità materica e immaginifica di **Alessandro Serra** (2019) raccontano rotte e traiettorie di una scena a più velocità. Resiliente, potremmo dire, per il continuo adattarsi ai margini dell'industria culturale in un Paese e in un'epoca che sistematicamente ne sanciscono la progressiva erosione di potere ed efficacia. Costretta a ridefinirsi tra le macerie del secolo breve che si è portato via splendori e furori della regia. Però ci ha lasciato artisti che trasformano l'angustia minoritaria in (s)misurata possibilità di visione. **Simone Deraì** nel 2016, **Romeo Castellucci** l'anno dopo, prima il giovane e poi il maestro di un teatro inteso come sistema complesso di segni, ostinatamente ricondotto alla sua radice rituale, da ritrovare dalle parti dell'Attica ben sapendo che il discorso sul potere è prima di tutto un discorso sul linguaggio. Deraì con gli Anagoor rimodulando il canone della classicità nelle inquietudini del contemporaneo in spettacoli dalle ambizioni rinascimentali per molteplicità di pratiche e riferimenti e sorprendente coincidenza tra ricerca formale e densità politica. Castellucci con la Societas Raffaello Sanzio spingendo la scena ai suoi confini più estremi, esperienza totale, enigma dell'immagine, responsabilità dello sguardo, una volta capito che la crisi dell'Occidente è la crisi della visione. ★

In apertura, Antonio Latella (2012; foto: Andrea Messana), Emma Dante (2010; foto: Margherita Demichelis), Serena Sinigaglia (2015) e Romeo Castellucci (2017; entrambe le foto: Marina Siciliano).

Il Premio alla Drammaturgia, viaggio nella scrittura del nuovo millennio

La vocazione di *Hystrio* alla promozione della drammaturgia contemporanea si concretizza, a partire dal 1999, con un premio per autori già affermati della scena italiana e, dal 2011, con un altro riconoscimento destinato agli under 35. Un intenso monitoraggio sulle scritture fra tradizione e innovazione.

di Diego Vincenti



Sfogliare l'album dei ricordi. Non c'è nulla che faccia sentire più vecchi. Dei trent'anni del Premio Hystrio, ventuno hanno avuto tra i riconoscimenti protagonisti la drammaturgia, categoria entrata nel palmarès a partire dal 1999. L'Albo d'Oro diventa così un viaggio nella scrittura di inizio millennio. E mentre scorrono le parole (le immagini), ti viene da pensare dove fossi al debutto di quello spettacolo, come era

vestito tizio durante la premiazione, perché non hai mai più letto quel testo che ti era stato regalato, ancora lì sul comodino a prender polvere. Cose così. Un viaggio, si diceva. Che dal 2011 si è intrecciato con la pazzia idea del Premio Scritture di Scena, tutto dedicato agli autori under 35 e alle loro ricerche, attraverso un format che mantiene l'anonimato in tutte le fasi di lavoro della giuria. Ma andiamo con ordine. Cercando di leggere fra le righe come

il Premio sia riuscito negli anni a intercettare scuole, mode, brevi innamoramenti. Nel 1999 si inizia con **Francesco Silvestri**, che testimonia l'onda lunga della Nuova Drammaturgia Napoletana e il valore di un autore su cui più spesso l'attenzione critica si è concentrata per l'attività attoriale (si veda *Sabato, domenica e lunedì* di Eduardo per la regia di Toni Servillo). Sarà il primo, e per ora unico, caso di premio a una "scuola" i cui orizzonti tornano

in realtà con frequenza. Sia nelle scritture degli autori più giovani. Sia nella riflessione più adulta legata al dialogo con un certo Novecento – su tutti Genet – e allo sviluppo di alcune dicotomie: realtà/sogno, purezza/peccato. Temi non distanti da **Stefano Ricci** e **Gianni Forte**, il cui successo nel 2000 anticipa di diversi anni la nascita ufficiale del loro teatro, se si pensa che *Troia's Discount* è del 2007. Da rileggere la motivazione di quella scelta: «... Un invito pressante perché cessi la latitanza della società teatrale italiana, nelle sue istituzioni e nelle sue strutture, nei confronti dell'autore italiano. Non ci sono più alibi: prima di dire che non c'è una nostra drammaturgia del tempo presente, bisogna cercarla». Non le manda a dire il Premio Hystrio. Che per l'occasione sottolinea le collaborazioni dei due trentenni con la Cavani, Ronconi, Missiroli, Guicciardini, Squarzina e la fortunata accoglienza della commedia *Aspettando Marcello*. È invece un teatro schiettamente di denuncia quello di **Roberto Cavosi**, a indagare i grandi mali dell'epoca e le possibili nuove forme di un teatro politico che rimarrà protagonista anche l'anno successivo. Nel 2002. Quando il Premio alla Drammaturgia viene assegnato a **Scrittori per la Pace**, progetto nato a margine di un convegno bolognese del maggio 2001 a difesa dei diritti civili e contro ogni logica di guerra. Il gruppo iniziale (Alessandro Trigona Occhipinti, Marcello Isidori, Fortunato Cerlino, Filomena Iavarone, Paola Ponti, Giuseppe Manfredi, Edoardo Erba, Raffaella Battaglini), si allargherà presto fino a coinvolgere oltre ottanta drammaturghi e un centinaio di attori, trovando il momento di maggiore concretezza nella maratona teatrale successiva all'11 settembre.

Largo al Teatro di Narrazione

Nel 2003 fa il suo "debutto" hystriónico il Teatro di Narrazione. È l'epoca d'oro del monologo, buono per ogni occasione: biografie, grandi temi civili, riletture contemporanee, sguardi vari su periferie, poveracci, matti, immaginari collettivi e nazionali popolari. Spettacoli agili, economici, da tutti fruibili. Che trovano almeno un paio di generazioni di ottimi autori. Cominciando da **Laura Curino**, di cui si premia il meticoloso lavoro sulla memoria. L'anno dopo tocca ad **Ascanio Celestini**, seguito da **Davide Enia**, forte del successo di *Italia-Brasile 3 a 2 e Maggio '43*. Un triennio dedicato ai narratori. Piuttosto omogeneo nella prospettiva drammaturgica. E in cui le differenti cadenze dialettali agguingono colo-

re alle grammatiche. Senza mai esagerare. Un dominio. Interrotto all'improvviso da **Vittorio Franceschi**. La sua ironia lieve, quello sguardo mai pigro sull'uomo convincono i giurati. Probabilmente anche per l'ottima accoglienza che riceve in stagione *Il sorriso di Daphne*. Nel 2007 è il momento di **Spiro Scimone**, la cui ricerca è fra le più peculiari (e meno altalenanti) degli ultimi decenni. Scrittura secca, asciutta, di profondi silenzi e struggenti dettagli. Intrecciata alle sonorità del dialetto messinese. Un Hystrio meritatissimo. Che l'anno successivo premia invece **Renato Gabrielli**, come Scimone autore difficilmente etichettabile. Il suo orizzonte si muove però fra la tradizione anglosassone e quella mitteleuropea, sensibilità già in sé tutt'altro che scontata. E trova una propria specificità in atmosfere surreali, ambigue, talvolta paradossali. Segnate da un inconfondibile umorismo. Dopo di lui torna la narrazione, anche se in una forma più spuria, grazie a due amatissimi autori-interpreti: **Mario Perrotta** nel 2009, **Saverio La Ruina** nel 2010.

La parola poetica e i giovani

Nell'ultimo decennio il Premio ha spesso certificato il valore di alcuni fra i drammaturghi di maggior successo della scena italiana. Ma concedendosi deviazioni importanti. Come il premio a **Mariangela Gualtieri**, fondatrice insieme a Cesare Ronconi della Valdoca. Nella motivazione si sottolinea come l'autrice sia riuscita «... in un'impresa quasi utopica, ossia quella di trasformare la poesia in efficace e carnale drammaturgia». Verissimo. E infatti scegliere la poetessa romagnola suona tuttora come un augurio: che la parola non si abitui a sacrificare se stessa e la propria bellezza (l'ampiezza lirica), per lasciarsi addomesticare dalla leggibilità. Dalla banalizzazione retorica. Il 2011 è anche l'anno della prima edizione di **Scritture di Scena**, dedicato alla drammaturgia under 35, che premia *Babele* di Ana Cândida de Carvalho Carneiro, già finalista al Premio Riccione e artista residente al Royal Court di Londra. Testo che a tutt'oggi continua a sorprendere per rigore e ambizione, oltre che per la profonda conoscenza della grammatica drammaturgica. Ottimo inizio. Per un premio che muovendosi al buio in questi anni è riuscito a valorizzare i lavori di Lorenzo Garozzo, Erika Z. Galli e Martina Ruggeri di Industria Indipendente, Emanuele Aldrovandi, Pier Lorenzo Pisano, Liv Ferracchiati, Michele Ruol, Fabio Pisano. Difficile trovare delle chiavi comuni in scritture tan-

to diverse. Ma piace la frequente polifonia di voci e di personaggi che spesso caratterizza i lavori. E il rapporto paritario su cui si fonda il dialogo con le tradizioni, tradendole senza rinnegarle. Ma cosa succede nel frattempo al Premio Hystrio alla Drammaturgia?

Linguaggi post-drammatici

Nel 2012 arrivano i **Babilonia**, ovvero Valeria Raimondi ed Enrico Castellani nell'anno in cui firmano uno degli spettacoli più solidi: *The End*. Difficile sopravvalutare la salutare rottura che hanno portato alla scena. Anche se il loro lavoro continua oggi a essere maggiormente virale dal punto di vista tematico che formale. Troppo peculiare la cantilenante frammentazione dei testi. Scelta decisamente più canonica nel 2013, con la vittoria di **Fausto Paravidino**, campione dei premi nostrani e una delle poche (pochissime) voci in attivo dell'export teatrale. E non hanno sorpreso nemmeno i mondi grotteschi di **Michele Santeramo**, vincitore della stagione successiva, seguito da **Mimmo Borrelli**, quasi esplosivo nel suo mischiare l'antico con il contemporaneo, attraverso una tavolozza di colori viscerale. Cani sciolti della drammaturgia. Ma senza allontanarsi mai troppo dal solco tracciato dai predecessori. Così come **Lino Musella** e **Paolo Mazzarelli**, la cui vittoria sottolinea l'ampiezza di un teatro che va oltre le ottime qualità attoriali. In una visione europea della professione che non ha molti seguaci. Nel 2017 è di nuovo tempo di narrazione con **Giuliana Musso**, che spesso ha plasmato il proprio teatro sulla forma del monologo, muovendo da vere e proprie indagini sul territorio. Dopo di lei **Davide Carnevali**, eclettico sia come drammaturgo che come studioso di teatro, materia affrontata da traduttore, giornalista, critico, perfino regista. Mentre nel 2019 la vittoria di **Lucia Calamaro** pare segnare un nuovo capitolo. Non tanto andando a premiare il lavoro consolidato di un'autrice ormai richiestissima. In Italia e all'estero. Quanto aprendo l'orizzonte drammaturgico verso una iper-realtà frequentata con sempre maggior convinzione dalla scena contemporanea. E che pare dialogare a stretto contatto con certe forme post-drammatiche capaci di dare nuova concretezza a riflessioni teoriche già di fine Novecento. ★

In apertura, Laura Curino (2003; foto: Andrea Messana), Fausto Paravidino (2013; foto: Attilio Marasco), Michele Santeramo (2014; foto: Serena Serrani) e Giuliana Musso (2017; foto: Marina Siciliano).

Premio alla Vocazione alla ricerca dei grandi attori del futuro

Presente fin dal 1989, in trenta edizioni il concorso dedicato agli attori under 30 ha saputo riconoscere e valorizzare talenti che sono poi diventati protagonisti della scena italiana, ma anche del cinema e della tv. Una vetrina importante, su cui ormai sono passate migliaia di giovani.

di Laura Bevione



All'inizio fu il Premio Montegrotto Europa per il Teatro-Premio alla Vocazione: era il 1989 e l'obiettivo, allora come oggi, quello di riconoscere, illuminare, incoraggiare i talenti under 30 della scena italiana. Migliaia, a oggi, i partecipanti, molti i vincitori e i segnalati. Un Premio aperto a tutti i giovani aspiranti attori, purché di età compresa tra i 18 e i 30 anni. Con le più diverse provenienze: dalle scuole istituzionali (Accademie, dei Teatri Stabili, Scuole Civiche) agli autodidatti, dalle formazioni in stages e laboratori a quelle nelle miriadi di scuole disseminate sul territorio italiano.

Ecco un piccolo viaggio "a campione" nelle loro storie (ma trovate tutti i loro nomi, in questo dossier, nelle pagine dedicate agli Albi d'Oro).

A vincere la prima edizione furono **Caterina Morara** e **Gianni Cannavacciuolo**: la prima ha poi affiancato al lavoro di attrice, diretta da registi quali Remondi & Ca-

porossi, Lorenzo Salvetti, Sadro Sequi, Vittorio Franceschi, una costante volontà di perfezionamento, studiando in particolare con il maestro Anatolij Vasil'ev; mentre il secondo ha alternato teatro, cinema e televisione e, negli ultimi anni, collabora stabilmente con la compagnia Luca De Filippo. Una carriera brillante anche quella intrapresa dal vincitore della seconda edizione del Premio, **Luciano Roman**, che è stato protagonista di spettacoli diretti dai maggiori registi italiani contemporanei, da Castri a Strehler, da Ronconi a Calenda, da Pressburger a Squarzina. L'attore, inoltre, si è sperimentato felicemente pure con la regia e l'insegnamento. Attività praticate con successo anche da **Corrado d'Elia**, che si aggiudicò l'edizione 1994 del Premio e che, già l'anno successivo, fondò nella sua città, Milano, il tuttora vitale progetto Teatri Possibili. Nei due anni precedenti, invece, i riconoscimenti erano andati a **Margherita Di Rauso**

e **Paola Roscioli**, entrambe provenienti dalla Scuola del Piccolo Teatro di Milano. Margherita poi lavorerà con Strehler, Ronconi, Bruni e De Capitani, Glauco Mauri e tanti altri. «In piene prove per lo spettacolo di chiusura del corso di recitazione della Scuola del Piccolo Teatro di Milano – ricorda invece Paola – io e tutta la mia classe decidemmo di partecipare in massa al Premio Montegrotto. Ero felice ed emozionata di essere lì con le persone che avevano accompagnato fino ad allora il mio percorso di attrice. Quando seppi di avere vinto mi scoppiava il cuore soprattutto perché i miei compagni condividevano con me quelle emozioni e io con loro. Un'ultima grande emozione fu quella di esibirmi, nella serata finale, davanti a un grande del teatro e del cinema italiano, Vittorio Gassman, premiato di quella edizione. Sicuramente il Premio ha rappresentato una partenza importante di un percorso che mi ha regalato e mi sta regalando tante soddisfazioni».

Un trampolino per il successo

E, certo, molte gioie professionali ha riservato il futuro ai tre vincitori del rinnovato riconoscimento alla Vocazione che, conclusa nel 1996 l'esperienza legata al comune di Montegrotto Terme, rinasce nel 1999 a Milano all'interno del Premio Hystrio. **Giovanna Di Rauso**, sorella di Margherita e pure lei diplomata alla Scuola del Piccolo (incredibili corsi e ricorsi storici!), è stata protagonista di spettacoli diretti da Strehler, Ronconi, Lavia, Scaparro; **Francesca Inaudi** si è dedicata principalmente al cinema e alla tv, mentre **Rosario Lisma** ebbe la conferma di una vocazione ancora incerta, come lui stesso ci rivela: «Avevo ventitré anni, mi ero appena laureato in Legge per far contenti i miei che non credevano che il teatro potesse essere un lavoro "serio". Ma finalmente ora potevo fare ciò che sognavo fin da ragazzino: una scuola di teatro. Giusto quell'anno però il Premio Hystrio si apriva anche agli autodidatti. Me lo disse il mio amico Ugo Giacomazzi, già attore del Piccolo, che insistette perché io partecipassi. Lo presi per matto ovviamente, non avevo alcuna intenzione di misurarmi coi neodiplomati delle più importanti scuole di teatrali. Ma mi convinse. Male che vada – pensai – non mi conosce nessuno e la figuraccia sarà poco cocente. Portai *I danni del tabacco* di Cechov e una favola di Giufà, personaggio delle antiche fiabe siciliane, riscritta da me alla *Mistero buffo* di Fo. La giuria rise di gusto. E anche gli altri ragazzi candidati che assistevano. Passai la preselezione e poi vinsi!

Era la prova che potevo fare davvero l'attore. Che non era solo uno stupido sogno da ragazzino. Anche mio padre ne fu subito convinto quando gli comunicai che, oltre a una pergamena, mi spettavano ben tre milioni di lire! Allora questi fanno sul serio – pensò. E infatti cominciai subito a lavorare, con Sergio Maifredi e Nanni Garella, che erano in giuria e mi presero per i loro spettacoli». E una carriera brillante è stata pure quella dell'attrice segnalata ancora in quell'edizione 1999, ossia **Elena Arvigo**.

Negli anni successivi il Premio Hystrio alla Vocazione ha continuato a battezzare talenti poi sbocciati in mature presenze della scena italiana: nel 2001 la giuria premiò, fra gli altri, **Cinzia Spanò**, che vanta collaborazioni con Latella, Castri, Navello, Navone, Rifici e felici prove da drammaturga con *Marilyn Mon Amour* e *Tutto quello che volevo*. Nel 2003 si impose il talento esplosivo di **Valentina Picello** e, nel 2005, quello di **Woody Neri**, diretto poi sulle scene da Lavia, Ferrini, Tonino Conte, Garella, Baracco, Autelli. Nel 2007 fra i segnalati spicca il nome di **Marco D'Amore**, poi "star" della televisione e del cinema italiani; mentre nel 2008 il riconoscimento va a **Ivan Alovio**, interprete di molti spettacoli ronconiani e protagonista de *I demoni* di Peter Stein. L'anno successivo si distingue la fresca maturità di **Camilla Semino Favro**, che lavora poi a teatro con De Capitani, Bruni, Lavia, Sinigaglia, Sorrentino, De Francovich, Bronzino e anche in televisione e al cinema, diretta da Nanni Moretti, Francesca Comencini, Daniele Vicari.





Conferme e incoraggiamenti

Nel 2010 a vincere il premio fu, invece, **Stefano Moretti**, che scelse di partecipare alcuni anni dopo aver concluso la scuola di teatro: «Era un periodo strano, mi facevo tante domande sulla professione, stavo facendo un dottorato all'università e un po' ero tentato di cambiare mestiere. Ero anche un po' al verde. Insomma, per tutte queste ragioni mi dissi che dovevo partecipare. Ho tradotto un pezzo di *La costa dell'Utopia* di Stoppard, che all'epoca non era ancora stato tradotto e rappresentato in Italia. A questo monologo *british* ho pensato che avrei dovuto affiancare un testo più "carnale". Ho scelto *Filottete* di Heiner Müller. Mi è piaciuto portare alla giuria due pezzi di autori che non avevo affrontato con nessun regista, che non avevo "impostato" o "preparato" con qualche maestro. Mi ricordo che provavo quei pezzi un po' di nascosto, durante le prove di uno spettacolo che facevo con la compagnia di cui allora facevo parte. Mi ricordo che non dissi a nessuno che andavo a fare il Premio Hystrio. Lo hanno saputo solo quando ho vinto. Ero con loro quando mi è arrivata la telefonata. Mi ricordo benissimo i commenti della giuria. Le loro facce. Mi ricordo benissimo la serata di premiazione al Teatro Elfo Puccini. Rifare il monologo di Stoppard davanti a tutte quelle persone, ai miei coetanei e a tante donne e uomini di teatro molto affermati fu bellissimo». Una vittoria che segnò una svolta nella vita di Stefano: «È stata una conferma, un applauso di incoraggiamento, in un momento pieno di dubbi. E poi è stata la prima volta in cui ho scelto, preparato e in un caso tradotto un testo e l'ho presentato a una giuria di grandi registi e di fronte a un pubblico

ed è andata molto bene. Mi ha dato la sensazione, per la prima volta, di avere una voce. Una voce mia, autonoma e autentica, non diretta da nessun grande (o piccolo) maestro. E non è poco».

L'anno successivo il Premio Hystrio alla Vocazione seppe di nuovo riconoscere e portare alla ribalta la personalità di tre attuali protagonisti dei palcoscenici nostrani: **Federica Rosellini** che, dopo essersi aggiudicata nel 2018 anche il Premio Mariangela Melato e aver lavorato con Monica Conti, Luca Ronconi, Federico Tiezzi, Antonio Calenda e Carmelo Rifici, è stata recentemente protagonista di tre spettacoli diretti da Andrea De Rosa (*Le Baccanti*, *Nella solitudine dei campi di cotone*, *Solaris*) e di *Santa Estasi* e *Hamlet* diretti da Antonio Latella; **Giuliano Scarpinato**, anche regista e drammaturgo, autore di quel *Fa'afafine-Mi chiamo Alex* e *sono un dinosauro* che, dopo essersi aggiudicato il Premio Scenario Infanzia 2012, molto fece parlare e molte repliche seppe collezionare; e **Carolina Cametti** che, oltre a collaborare stabilmente con il Teatro dell'Elfo, ha conquistato una segnalazione al Premio Scenario 2019 con *Bob Rapsodhy*, spettacolo di cui è autrice, regista e interprete. E a uno spettacolo realizzato proprio dall'Elfo, *Lo strano caso del cane ucciso a mezzanotte*, deve la sua fama **Daniele Fedeli**, segnalato appena diciottenne nell'edizione 2012, vinta da **Matthieu Pastore**, attore poi diretto da Ronconi, De Rosa, Sarti, Fornasari, Renda.

Dai diciottenni ai quasi trentenni

Nel 2013 si aggiudicò il Premio la ventinovenne **Marta Pizzigallo**, che afferma come «l'Hystrio alla Vocazione sia divenuto per me il luogo in cui assumermi il rischio di farmi guardare senza riserve o paure da una giuria che era un po' tutte le giurie della mia vita fino ad allora». E l'attrice, che nella stagione passata è stata in tournée con Cirillo e con Bucci-Sgrosso, aggiunge: «Quella vittoria ha avuto il sapore di una conquista personale; di una che credeva che questo mestiere, per una serie di circostanze, forse non sarebbe davvero riuscita a farlo mai; che non se lo meritava fino in fondo. Ricordo di quei giorni, assieme alla felicità, la sensazione tipica dei momenti benedetti in cui l'idea che gli altri ti rimandano di te è esattamente quella che tu senti di avere di te stessa. Non mi sono solo sentita "vincente" nel senso più letterale, ma è stato come se qualcuno di molto autorevole mi avesse concesso in quell'occasione una licenza e mi stesse legittimando a proseguire lungo un'idea di percorso lavorativo. Perché ricevere il riconoscimento altrui in ciò che si sta cercando di portare avanti con fatica e preoccupazione può essere determinante. La percezione di quella fatica

diventa sana e non se ne ha quasi più paura. Così mi è parso un po' di più in quel frangente di poter meritare davvero di fare questo lavoro. In quella giuria e in quel pubblico venuto ad assistere alla premiazione di quell'anno ho poi incontrato alcuni dei registi con i quali avrei avuto la fortuna di lavorare (Arturo Cirillo, Antonio Latella, Ferdinando Bruni e la compagnia del Teatro dell'Elfo, Serena Sinigaglia). Dunque davvero il Premio Hystrio è stato per me un passaggio decisivo per la persona e per l'attrice che sono». Un'esperienza di vita analoga a quella sperimentata da un altro vincitore quasi trentenne, **Gabriele Paolocà**, che partecipò all'edizione 2015: «Sapevo che sarebbe stata l'ultima volta in cui avrei potuto tentare e, forse, grazie a questa "fine" incumbente, per la prima volta nella mia vita mi sono messo alla prova totalmente, cercando di utilizzare al meglio il mio potenziale. È stata un'esperienza che mi ha regalato maturità e consapevolezza: finalmente avevo qualcosa in mano che mi confermava che quello che avevo scelto non era soltanto ciò che volevo ma anche, e soprattutto, ciò che potevo fare. E questa è una fortuna rara. Di per sé il Premio non ha stravolto la mia vita ma è divenuto un tassello del percorso professionale che stavo già costruendo. Dopo, però, sono arrivati altri premi vinti con la mia compagnia (Vico Quarto Mazzini) e, allora, forse, posso dire che il Premio Hystrio porta una gran fortuna». Paolocà vinse insieme a **Valentino Mannias**, uno dei quattro italiani selezionati per l'Ecole des Maîtres 2018 e autore e protagonista di due spettacoli, *Esodo* e *Giovanna detta anche Primavera*, grazie al sostegno del Teatro Stabile della sua regione, la Sardegna. Nel 2016 furono invece due donne ad aggiudicarsi il Premio, **Luisa Borini** – nel cast dell'ultimo film di Gabriele Muccino – e **Giulia Trippetta**, in seguito diretta da Popolizio, Rustioni, Emanuela Giordano. L'anno successivo il Premio Hystrio andò a **Kabir Tavani** – nel 2018 vincitore del Premio Scintille con lo spettacolo *Schifo* – e a **Dalila Cozzolino**, che prosegue l'attività con la Compagnia Ragli. Fra i segnalati dell'edizione 2018, invece, ci sono **Roberta Catanese**, nel cast de *I giganti della montagna* di Lavia, e **Michele Costabile**, accolto fra gli attori del Teatro dell'Elfo.

Ma tanti altri sono i vincitori e segnalati che, oggi, troviamo sui nostri palcoscenici. Come, per esempio, **Irene Serini** (2002), **Lino Musella** (2003), **Silvia Giulia Mendola** e **Fabrizio Matteini** (2004), **Giorgio Sangati** (2005), **Alice Arcuri** (2006), **Jacopo Maria Bicocchi** (2007), **Fabrizio Martorelli** (2008), **Emmanuele Aita** e **Mauro Lamantia** (2012), **Antonio Gargiulo** e **Chiara Leoncini** (2013), **Maria Laila Fernandez** e **Livio Santiago Remuzzi** (2014), **Roberta Lidia De Stefano**

(2015), **Matteo Ippolito** e **Nika Perrone** (2018).

Infine, ci piace ricordare i quattro fra vincitori e segnalati dell'ultima edizione del Premio alla Vocazione – **Salvatore Alfano**, **Marco Fanizzi**, **Roberta Crivelli** e **Giacomo Lisoni** – augurandoci che anche per loro questa esperienza equivalga alla conquista di una salda consapevolezza del proprio talento e corrisponda all'esordio di una carriera non effimera. ★

In queste pagine, momenti di attesa dei giovani candidati del Premio alla Vocazione (foto: Marina Siciliano, Gabriele Lopez e Celestina Ielmoni); nel box, Fabrizio Caleffi.

Dalla rieVOCAZIONE celebrativa all'inVOCAZIONE innovativa: trent'anni di esperienza per costruire il futuro

Un trentennale da festeggiare con uno sguardo sul futuro prossimo venturo. Nel segno di Swift, Jonathan Swift, "modeste proposte" da sottoporre a colleghi lettori elettori per un referendum di rifondazione della vocazione recitativa. La "modesta" proposta di Swift è questa: *a modest proposal*, per impedire che i bambini della povera gente siano di peso per i genitori o per il Paese e per renderli utili alla comunità, è «ingrassare i denutriti e darli in pasto ai ricchi». Se sostituiamo a "bambini della povera gente" la categoria attori esordienti il gioco è fatto. Alla provocAZIONE segue una modesta scaletta sommaria per potenziare il Premio Hystrio alla Vocazione e il Teatro tutto.

1. Expanded Teatro. Analogamente all'Expanded Cinema secondo Steve Farrer (visto all'Hangar Bicocca di Milano), si propone di espandere l'azione formativo-promozionale degli esordienti ed emergenti/emarginati concorrenti nell'arco dell'intera stagione attraverso il *tutoring* del Premio per selezionati e selezionandi. All'uopo, auspicio l'attivazione di una linea di contatto diretto tra gli utenti/concorrenti e giurati e selezionatori che si prestino a turno all'assistenza degli aspiranti attori e si dispongano altresì a proporre loro, nell'ambito delle diverse competenze e attività di palcoscenico, occasioni esperienziali. Invito perciò colleghi vecchi e nuovi a suggerirci il loro *range* di partecipazione e il loro catalogo di possibili momenti formativi e informativi.

2. Lo Sportello del Motivatore. In riferimento al punto 1, si propone di istituire un referente accessibile online per il giovane attore curioso, timoroso, solitamente scuzzato e quantomeno disorientato dall'andamento e dall'andazzo generale delle stagioni in corso. Allo Sportello del Motivatore risponda dunque un esperto e navigato teatrante con la sua empatica assistenza.

3. Faq. In riferimento al punto 2, si elencano qui le principali Frequently Asked Questions del Giovane Interprete alle prese con il Premio in particolare e con il Teatro in generale.

a) Si può vivere di teatro? Se lo chiedi, non ci camperai mai.

b) Come si esordisce? Studio, tenacia, anche, ma soprattutto colpo di c... caso.

c) Una Grande Bellezza serve? Aiuta, così come la Bruttezza.

d) Partecipare al Premio Hystrio serve? Tantissimo: partecipare è già cominciare a vincere.

e) Come si sceglie un monologo per il provino? Di testa propria, mirando a sorprendere; facendosi consigliare e poi facendo di testa propria.

f) Altre domande? Fatemele voi! Scrivetemi a yesmovie@gmail.com

Fabrizio Sebastian Caleffi





Giovani autori: i primi dieci anni del Premio Scritture di Scena

Nato nel 2011 come azione di sostegno per giovani autori under 35, ha visto passare tra le mani della giuria più di 1.000 testi, letti in modalità rigorosamente anonima. Germogli da far crescere, dando loro spazio e sempre maggiori opportunità.

di **Ilaria Angelone**

In un Paese, il nostro, in cui i teatri fanno ancora fatica ad assumersi il "rischio culturale" di produrre testi di autori giovani, esordienti, ignoti o poco conosciuti, prendersi il tempo di cercarli è un'operazione necessaria, con la quale Scritture di Scena nasce, nel 2011, in piena coerenza con la missione di *talent scouting* del Premio Hystrio. Al testo vincitore si offrono due opportunità: una **pubblicazione** gratuita sulla rivista (diffusione nazionale, opportunità di arrivare nelle mani giuste accompagnati da un marchio di qualità), una ***mise en espace*** che ha luogo durante le giornate finali del Premio, a Milano (attori professionisti, regista professionista, una sede prestigiosa – il Teatro Elfo Puccini – dove la nuova drammaturgia è di casa, apertura a un pubblico di lettori, sì, ma anche di addetti ai lavori) e poi contatti e relazioni. Alla prima chiamata si presentano un'ottantina di autori, la macchina parte e, nel giro di alcune edizioni, superiamo la soglia dei cento. La giuria passa, per necessità, da 6 a 12 membri (Federico Bellini, Laura Be-

vione, Fabrizio Caleffi, Roberto Canziani, Sara Chiappori, Claudia Cannella, Renato Gabrielli, Stefania Maraucci, Roberto Rizzente, Letizia Russo, Francesco Tei e Diego Vincenti ai quali quest'anno si unisce Tindaro Granata). Il presidente della giuria, scelto con cura, cambia invece ogni anno (si succedono Marco Martignelli, Marco Bernardi, Antonio Latella, Fausto Paravidino, Valerio Binasco, Laura Curino, Serena Sinigaglia, Carmelo Rifici, Arturo Cirillo e Ferdinando Bruni).

Fin dalle prime edizioni registi e operatori ci chiedono di segnalare loro i testi più interessanti. La collaborazione con **PAV** e con il **progetto Fabulamundi Playwriting Europe** trova una sua naturale evoluzione nella segnalazione speciale "Beyond Borders?" sul tema del "confine" che, dal 2018, inserisce il giovane autore scelto in un percorso di formazione, a confronto con le scritture dei Paesi europei partner del progetto (Valentina Gamna, nel 2018, con *Mai Home*, Francesco Toscani, nel 2019, con *La fame*). Lo stesso succede con il Festival InScena! Italian Theatre Festival NY

organizzato dalla **Kairos Italy Theatre, Kit Italia** e **Casa Italiana Zerilli Marimò di New York** che, dal 2020, diviene nostro partner offrendo a un segnalato una residenza di quindici giorni durante la quale il testo viene tradotto e preparato per la *mise en espace* che avrà luogo nella successiva edizione del Festival InScena!, dedicato alla drammaturgia italiana a New York. Nel 2021 anche la collaborazione con **Situazione Drammatica** per il **Progetto Il Copione**, ideato e promosso da Tindaro Granata, Carlo Guasconi e Ugo Fiore, prende forma con una nuova segnalazione che offrirà a uno o più autori una nuova opportunità di *mise en espace* a Milano e a Roma nell'ambito di Romaeuropa Festival.

I drammaturghi di domani

Un primo bilancio rivela che grazie al Premio Scritture di Scena qualche porta si è aperta e i vincitori, tutti provenienti da percorsi formativi ed esperienze di qualità, hanno letteralmente preso il largo. **Lorenzo Garozzo**, che vince la terza edizione, nel 2013, con *J.T.B.* arriva in fi-

nale, nello stesso anno, al Riccione e frequenta per due edizioni la Biennale College Teatro (nel 2013 e nel 2014, con Paravidino e Latella).

Martina Ruggeri ed Erika Z. Galli/Industria Indipendente, vincitrici nel 2014 con *Supernova*, stringono alleanze col Teatro di Roma e prendono parte a festival internazionali come Romaeuropa e Short Theatre (Roma), Inequilibrio (Castiglioncello), Actoral (Marsiglia).

Farfalle di **Emanuele Aldrovandi** (vincitore nel 2015), ha conquistato New York. Vince il Mario Fratti nel 2016, presentato all'Istituto Italiano di Cultura sotto forma di *mise en espace* (traduzione di Carlotta Brentan), ha debuttato in una produzione presso The Tank Theatre, prodotto da Kit Company e The Tank. Il 2020 sarebbe stato l'anno della produzione italiana, con la regia dell'autore e con Bruna Rossi e Giorgia Senesi nella parte delle "sorelle", coprodotto da Associazione Teatrale Autori Vivi (fondata dallo stesso Aldrovandi), Emilia Romagna Teatro Fondazione e dal Teatro Elfo Puccini di Milano. Il lockdown scatta a pochi giorni dal debutto e con una ricca tournée già programmata (da Bologna a Modena, Milano, Lugano). Tutto congelato. Tutto solo rimandato, per fortuna. Il nuovo debutto è previsto a settembre a Bologna, poi Milano e la tournée per la stagione 2021-22.

Fratelli di **Pier Lorenzo Pisano** (vincitore nel 2016), è andato in scena nella stagione 2017-18 interpretato da Francesca Mazza, Fabrizio e Claudio Colica a Roma (Teatro India, Dominio Pubblico) e Venezia (Teatro Ca' Foscari, Progetto Alterazioni). Nel 2017 Pisano ha vinto il Tondelli, con *Per il tuo bene* prodotto da Emilia Romagna Teatro Fondazione e tradotto in francese, inglese e romeno.

Liv Ferracchiati presentò in concorso il suo *Stabat Mater* nel 2017 e vinse. Aveva già una compagnia intorno a sé, The Baby Walk. Il suo testo esplose, insieme all'intera trilogia sull'identità di cui era parte. Nel 2017 partecipa alla Biennale Teatro diretta da Latella, con le prime due parti (*Peter Pan guarda sotto le gonne* e *Stabat Mater*) mentre la terza parte (*Un eschimese in Amazzonia*) vinse Scenario nel 2017. E mentre **Michele Ruol** (*Lea R*, 2018) è al momento impegnato con la sua specializzazione in pediatria, l'ultimo in ordine di tempo è **Fabio Pisano**, vincitore nel 2019 con *Hospes*, *-itis*, una dolente riflessione sul fine-vita e sugli hospice. Giulio Baffi, nella sua intervista, lo definisce «il più rappresentato tra i giovani drammaturghi napoletani» (*La Repub-*

blica, 10 novembre 2019). «Ho fatto legna per anni – risponde Pisano – poi è arrivato il Premio Hystrio al mio *Hospes* e qualcuno ha guardato più a fondo». Come Claudio Longhi, direttore del Piccolo Teatro di Milano, che lo ha coinvolto nella primavera 2021, insieme ad altri vincitori e segnalati del Premio Scritture di Scena, nel progetto *Abbecedario*, una serie di podcast di brevi testi sulla traduzione e interpretazione della complessità del presente.

Nel 2020, *annus horribilis* per il teatro, il primo lockdown ci ha colto alla chiusura delle iscrizioni con 112 testi in concorso.

Si è deciso di selezionare una rosa di quattro testi finalisti da tenere in gara fino al 2021, dove si sarebbero uniti ai nuovi testi. Quest'anno i testi in concorso sono 137. Mentre scriviamo si sono appena conclusi i lavori della giuria, presieduta da Ferdinando Bruni. Vincitore è risultato *Amore storto* di Christian Di Furia, mentre segnalato *Tragedia automatica* di Giuseppe Pipino. Riflettori accesi, allora, pronti ad applaudire i nuovi talenti. ★

In apertura, la premiazione di Emanuele Aldrovandi nel 2015; nel box, la compagnia Carrozzeria Orfeo ritira il Premio Twister 2016 per *Animali da bar* (entrambe le foto: Marina Siciliano).

Premio Hystrio Twister lo sguardo “del cuore” degli spettatori

Nel 2014, grazie a un Bando di Fondazione Cariplo con il quale partecipammo a un progetto di “accompagnamento” del pubblico a teatro, ci interrogammo su come sarebbe stato possibile dare voce a quello “sguardo”, di chi a teatro va per curiosità e per passione. Nacque così il Premio Hystrio Twister, assegnato dalla comunità degli spettatori, allo spettacolo “del cuore” della stagione.

Dieci spettacoli, selezionati dalla direzione, dalla redazione e dai collaboratori di *Hystrio* sulla base di criteri di qualità e diffusione nazionale adeguata, sono poi proposti all'attenzione del pubblico e votati in due turni, dal primo emerge una terna di finalisti che poi si contendono il Premio in un secondo turno. Tutto avviene online.

L'obiettivo principale del Premio Twister non è di trovare il miglior spettacolo della stagione, ma di movimentare la comunità teatrale, coinvolgerla, attivare condivisione. La rete e i social sono terreno fertile per questo tipo di interazioni, e, nel corso delle sei edizioni trascorse, sono divenuti forse il principale canale di diffusione della “campagna promozionale” degli spettacoli coinvolti. Il crescente numero di spettatori che partecipano al voto (passati da 2.226 della prima edizione a 6.200 dell'edizione 2019, l'ultima svoltasi prima della pandemia del 2020), mostra come, anno dopo anno, gli stessi artisti, le compagnie, le produzioni abbiano via via intensificato la loro azione, promuovendosi e raccogliendo la propria *community* di fan e amici, chiamati a sostenerli.

Non stupisce dunque di vedere come le comunità più attive e dalla identità più forte, sulla rete e in teatro, siano quelle più capaci di aggregarsi anche per “votare” il proprio artista o spettacolo preferito: Mario Perrotta, l'Elfo Puccini, Carrozzeria Orfeo, Tindaro Granata, il Nest di Napoli e Davide Enia, incoronando, edizione dopo edizione, spettacoli quali *Un bès-Antonio Ligabue* (di e con Mario Perrotta, nel 2014), *Il vizio dell'arte* di Alan Bennett, (regia di Ferdinando Bruni e Francesco Frongia, nel 2015), *Animali da bar* (Carrozzeria Orfeo, nel 2016), *Geppetto e Geppetto* di Tindaro Granata (nel 2017), *Il sindaco del Rione Sanità* (regia di Mario Martone, nel 2018) e *L'abisso* (di e con Davide Enia) nel 2019. **Iliaria Angelone**



La parola ai giurati

Numerosissime, nell'arco di trent'anni, sono state le personalità del mondo teatrale (critici, registi, attori, direttori di teatri) che hanno preso parte alle giurie del Premio alla Vocazione e del Premio Scritture di Scena. Ecco un "assaggio" dei loro ricordi e riflessioni.

a cura di **Claudia Cannella**



(foto: Margherita Demichelis)

PREMIO MONTEGROTTO EUROPA PER IL TEATRO (1989-96)

Ugo Ronfani - Il Premio alla Vocazione è un'iniziativa ormai consolidata, che ha consentito di entrare in carriera dalla porta grande (perché registi e impresari guardano a questa ribalta, perché i prescelti usufruiscono di contratti di ingaggio in tre Teatri Stabili) a non meno di una decina di giovani, e ad altri ha offerto opportunità interessanti per muovere i primi passi in palcoscenico. Sicché Montegrotto non è, da questo punto di vista, una "fabbrica delle illusioni" per giovani ma, ormai, una "Bottega veneta" del teatro, così come l'aveva intesa Gassman. (*Hystrio* 3.1993)

Odoardo Bertani - Mi ha favorevolmente impressionato soprattutto il buon livello di preparazione culturale che emerge dai singoli *curricula* dei partecipanti al Premio alla Vocazione. Questo è certamente segno di un'evoluzione nell'ambiente degli attori italiani. Cre-

do che l'intera manifestazione di Montegrotto si distingua nell'ambito dei premi italiani e meriti di crescere ancora. (*Hystrio* 3.1991)

Gastone Geron - Penso che il Premio abbia due valori: primo, come elemento di speranza, fiducia e stimolo; secondo, direi che Montegrotto è un premio utile anche per quel che riguarda l'esito, perché parecchi di questi ragazzi hanno trovato poi un approdo abbastanza buono, alcuni addirittura con notevole successo. (*Hystrio* 3.1993)

Gianna Giachetti - Credo che il Premio sia per i ragazzi un punto di riferimento per creare contatti con critici, giornalisti e registi, contatti molto difficili nelle audizioni normali, dove ci sono mille candidati per un ruolo e tre minuti per essere valutati. (*Hystrio* 3.1993)

Adriana Innocenti - Con cinquant'anni di teatro sulle spalle, ringrazio a nome dei giovani il Premio Montegrotto, che dà loro la possibilità di far capire la loro esistenza,

le loro passioni, la loro ragione di vita, di essere. Non avendo avuto queste possibilità nella mia carriera, ringrazio i fautori di questo Premio; mi sono sentita giovane tra i giovani, ho vissuto in prima persona le loro ansie, le loro paure, le loro speranze. (*Hystrio* 3.1995)

Carlo Maria Pensa - Credo che il Premio sia utile, almeno sul piano della competitività, perché l'attore di confronto con altri. Questo sicuramente è uno stimolo a trovare qualcosa di più dentro di sé, ad andare avanti. (*Hystrio* 3.1993)

Paolo Emilio Poesio - Il Premio mette i giovani a contatto con una serie di persone, che non sono soltanto dei giudici astratti ma anche operatori teatrali. In questo senso il Premio ha un peso e un valore concreti. Allo stesso modo, ha un altro peso e un altro valore, perché i ragazzi si trovano a doversi confrontare pubblicamente con attori provenienti da scuole diverse. (*Hystrio* 3.1993)

Sandro Sequi - Trovo in particolar modo vitale il Premio alla Vocazione: la giuria ha l'opportunità di lavorare senza pressioni; i giovani segnalati sono a un ottimo livello professionale e, cosa più importante, hanno il senso del teatro. (*Hystrio* 3.1991)

PREMIO HYSTRIO (1999-2019)

Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani - Il Premio Hystrio alla Vocazione ci ha permesso di conoscere molti dei giovani attori che nel corso degli anni hanno lavorato con noi e ancora lavorano con noi. Ogni anno è un osservatorio preziosissimo per i registi proprio per capire cosa c'è di nuovo e di interessante nel panorama delle nuove generazioni di attori. È sempre un'esperienza interessante perché da lì ci sono venute tante belle idee, guardando un'attrice o un attore, che poi abbiamo scelto per i nostri spettacoli.

Massimiliano Civica - Quest'anno il Premio Hystrio compie 30 anni e sono 30 anni che, con il Premio alla Vocazione, dà la possibilità a giovani attori che vengono dalle scuole, ma anche a giovani attori che non hanno formazione accademica, di mostrare il proprio lavoro, di provarsi davanti a una giuria di persone competenti. Sono 30 anni che il Premio Hystrio offre la possibilità, in maniera democratica e orizzontale, a tutti di avere l'opportunità di entrare nel mondo del lavoro. 30 anni di lavoro, 30 anni di questo Premio fatto fondamentalmente per amore del teatro, come una vocazione.

Veronica Cruciani - Ho il piacere di far parte della giuria al Premio Hystrio alla Vocazione da qualche anno e devo dire che è un'esperienza sempre molto intensa e importante per dei giovani attori che incontrano tanti registi diversi, direttori di teatri, operatori culturali. A prescindere dal fatto che vincano o perdano è un'esperienza che io consiglio di fare. Per me è molto utile e interessante: sono in compagnia di colleghi che stimo e inoltre sono sempre curiosa di conoscere nuovi attori. In questi anni mi è capitato di incontrarne di molto talentuosi, con cui successivamente ho lavorato, per esempio Emanuele Aita.

Laura Curino - Ho fatto la presidentessa del Premio Hystrio-Scritture di Scena nel 2016.

Una grande responsabilità perché leggi i testi di persone molto più giovani di te, le scritture sono tante e diverse, non sai niente di loro, sai solo che hanno meno di trentacinque anni e non sai come colpirà il tuo voto. Perché i premi sono anche delle saette: se lo vinci ti va bene, se non lo vinci o se quello che ti ritorna, per esempio come commento al tuo testo, ti trova in un momento di fragilità, può creare delle fermete. Ricordo di avere avuto tanto da leggere, di aver cambiato molto idea, di avere riletto e di aver nuovamente cambiato idea. Ricordo anche, però, di aver potuto contare, in giuria, su colleghi molto preparati. È un Premio serio, che ha una storia e una sua dignità molto forte, dove i giurati discutono davvero dei testi, con ben presente che cosa può significare per un giovane ricevere un riconoscimento del genere.

Antonio Latella - Nel 2013 mi venne proposto di fare il presidente della giuria del Premio Scritture di Scena. Accettai con entusiasmo perché credo che in Italia sia l'unico premio importante, con testi rigorosamente anonimi al momento della lettura, per gli under 35. Lessi tutti i testi e fu molto divertente, perché ce n'era uno che sicuramente interessava tutti i giurati, ma nessuno osava fare un passo in più, e io invece proposi proprio quello. Era J.T.B. di Lorenzo Garozzo, che da quel Premio ha avuto in seguito diverse occasioni, lo hanno anche chiamato all'estero. Fondamentale è anche il Premio alla Vocazione: lì vidi Marta Pizzigallo, che poi chiamai a lavorare con me. Rimasi folgorato dal suo talento e in quel momento capii l'importanza del Premio Hystrio alla Vocazione perché è un luogo dove i giovani talenti possono farsi conoscere, un'eccezione unica in Italia e anche in Europa.

Marco Bernardi: 24 anni da giurato alla ricerca dei nuovi talenti della scena

Ho fatto parte della giuria del Premio Hystrio alla Vocazione dalla prima edizione nel 1989 alla ventiquattresima nel 2014. Nel 2012 ho presieduto la giuria del Premio Hystrio-Scritture di Scena per drammaturghi under 35. In quegli anni ho visto nel corso delle audizioni almeno duemila giovani attori in cerca di gloria. Ripensandoci non posso fare a meno di ricordare Ugo Ronfani che ha fondato la rivista *Hystrio* nel 1988 e l'anno dopo il Premio. Ugo era un uomo straordinario. Giornalista, critico teatrale, scrittore, studioso: un umanista che aveva fatto del teatro la sua grande passione. Andava a vedere tutti gli spettacoli che si facevano in Italia, sia che fossero prodotti dai grandi teatri pubblici o dalle compagnie private o dai gruppi indipendenti di giovani artisti. Era perfettamente informato, colto, competente e molto equilibrato nei suoi giudizi. Non esiste oggi in Italia un critico teatrale di quella qualità umana e professionale. Mi manca molto e mi fa piacere ricordarlo qui con affetto, stima e riconoscenza.

Il Premio Hystrio ha vissuto due stagioni: quella di Montegrotto Terme, con otto edizioni, e quella di Milano, con ventuno. Ricordo con particolare simpatia gli anni di Montegrotto. C'era un'atmosfera strana, tra il campus universitario e la decadenza termale, che inizialmente ti dava fastidio ma poi ti prendeva con la sua unicità. Eravamo isolati dal mondo reale in quella località finta, chiusi in teatro con centinaia di giovani artisti emozionati, entusiasti, tesi, avviliti. C'era una grande energia, una specie di fungo atomico che sconquassava l'apatica calma della campagna veneta. A Milano diventò un'altra cosa, prima al Teatro Litta, poi al Franco Parenti, quindi all'Elfo Puccini, i ritmi, per tutti noi, giurati e giovani candidati al premio, erano diversi: metropolitani, impegnati, serissimi. A Montegrotto sembrava una strana mezza vacanza, a Milano diventò lavoro vero e proprio.

In ogni caso, credo che il Premio Hystrio alla Vocazione sia la più importante vetrina nazionale per giovani artisti. Un'occasione unica per farsi conoscere e dimostrare le proprie qualità interpretative, un'ottima opportunità per incontrare critici, registi, produttori e pubblico. Un appuntamento imperdibile per la scena italiana, utile ai giovani attori che spesso trovano scritture per qualche spettacolo ma anche ai giurati che ogni anno possono verificare lo stato dell'arte dei giovani professionisti, il livello qualitativo delle scuole di teatro e, in qualche caso, trovare nuovi talenti per i propri casting. Per me era diventato un appuntamento immancabile, sia come regista che come direttore di teatro. Spesso dalle audizioni del Premio sono scaturite collaborazioni artistiche importanti per le nostre produzioni, penso a Corrado d'Elia, Marisa Della Pasqua, Elena Arvigo, Cinzia Spanò, Massimo Nicolini, Jacopo Maria Bicocchi, Fabrizio Martorelli. Per capire la necessità del Premio basta scorrere l'Albo d'Oro dei vincitori e i nomi dei giurati delle prime ventinove edizioni. Il teatro italiano deve essere grato a Claudia Cannella e al suo staff per tutto questo. **Marco Bernardi**

Premi e premiati: i nostri Albi d'Oro

In 30 edizioni di Premio Hystrio (fino al 1996 Premio Europa per il Teatro), sono centinaia gli artisti e i giovani aspiranti attori, drammaturghi e fotografi di scena, che hanno ricevuto i nostri riconoscimenti, e ci piace ricordarli tutti in queste pagine.

a cura di Claudia Cannella



(foto: Marina Siciliano)

PREMIO EUROPA PER IL TEATRO (MONTEGROTTO TERME, PD, 1989-96)

Premio Europa 1989 - Andrea Jonasson (Premio Europa); Premio alla Vocazione: Caterina Morara e Gianni Cannavacciuolo (vincitori).

Premio Europa 1990 - Václav Havel (Premio Europa), Giovanni Calendoli (Premio per la Saggistica Teatrale "Lucio Ridenti"); Premio alla Vocazione: Christina Nughes e Luciano Roman (vincitori), Laura Bernardini e Tommaso Todesca (vincitori sezione veneta), Sabina Barzilai, Nicoletta Maragno, Laura Pierantoni, Cinzia Portacci, Monica Trettel, Elisabetta Vezzani, Fabrizio Paluzzi, Nicola Romano e Mario Suchich (segnalati).

Premio Europa 1991 - Vittorio Mezzogiorno (Premio Europa), Giampaolo Sodano (Premio Videoteatro), Giorgio Prosperi (Premio per la Saggistica Teatrale "Lucio Ridenti"); Premio alla Vocazione: Laura Ferrari, Vittoria Pianca-

stelli e Pino Censi (vincitori), Luca De Bei (vincitore sezione veneta).

Premio Europa 1992 - Gigi Proietti (Premio Europa), Maurizio Costanzo (Premio Videoteatro), Franco Monteleone (Premio Ricordi per la Radiofonia), Nicola Mangini (Premio per la Saggistica Teatrale "Lucio Ridenti"); Premio alla Vocazione: Marisa Della Pasqua, Margherita Di Rauso, Elis Lovric e Raffaele di Florio (vincitori), Elena De Ritis Tiziana Ferranda, Chiara Maio, Eleonora Mazzoni, Stefania Ometto, Tamara Picchi, Marina Robino, Alessandra Stradella, Francesca Zanandrea ed Edoardo Scatà (segnalati).

Premio Europa 1993 - Vittorio Gassman (Premio Europa), Carlo Fuscagni (Premio Videoteatro), Corrado Guerzoni (Premio Ricordi per la Radiofonia), Odoardo Bertani (Premio per la Saggistica Teatrale "Lucio Ridenti"); Premio alla Vocazione: Paola Roscioli e Vincenzo Bocciaelli (vincitori), Ilaria Amaldi, Pia Lanciotti, Giorgia Senesi e Marco Simeoli (segnalati).

Premio Europa 1994 - Mariangela Melato (Premio Europa), Roberta Carlotto (Premio Ricordi per la Radiofonia), Gastone Geron (Premio per la Saggistica Teatrale "Lucio Ridenti"); Premio alla Vocazione: Laura Magni e Corrado d'Elia (vincitori), Elena Andreoli, Laura Tentori, Lisa Zuccoli, Paola Zuradelli e John Pedefferri (segnalati).

Premio Europa 1995 - Umberto Orsini (Premio Europa), Giuliana Lojodice (Premio Videoteatro), Giorgio Pressburger (Premio Ricordi per la Radiofonia), Sergio Torresani (Premio per la Saggistica Teatrale "Lucio Ridenti"); Premio alla Vocazione: Rosa Leo Servidio, Maurizio Bellandi e John Pedefferri (vincitori), Francesca Fava e Natalia Magni (segnalati).

Premio Europa 1996 - Vanessa Redgrave (Premio Europa), Dario Fo (Premio Videoteatro), Radiotelevisione della Svizzera Italiana (Premio Ricordi per la Radiofonia); Giovanni Antonucci (Premio per la Saggistica Teatrale "Lucio Ridenti"), Premio alla Vocazione:

Anna di Maggio e Serena Amalia Mazzone (vincitrici), Filippo Maria Pagliano (borsa di studio Gianni Agus), Frida Bruno, Roberto Andrioli, Moreno Bernardi e Mino Manni (segnalati).

PREMIO HYSTRIO (MILANO, 1999-2021)

Premio Hystrio 1999 - Kim Rossi Stuart (interpretazione), Marco Martinelli (regia), Francesco Silvestri (drammaturgia), Arrivano dal mare!-Centro Teatro di figura di Cervia (altre muse); Premio alla Vocazione: Giovanna Di Rauso e Rosario Lisma (vincitori), Francesca Inaudi (borsa di studio Gianni Agus), Elena Arvigo, Silvia Girardi, Michela Ottolini, Tommaso Minniti e Alessandro Riceci (segnalati).

Premio Hystrio 2000 - Stefania Felicioli (interpretazione), Cristina Pezzoli (regia), Stefano Ricci e Gianni Forte (drammaturgia), Alessandro Gassman e Gian Marco Tognazzi (altre muse); Premio alla Vocazione: Eleonora D'Urso e Tommaso Cardarelli (vincitori), Greta Zamparini (borsa di studio Gianni Agus), Leila Bonacossa, Dijana Pavlovic, Giuseppe Cavolo, Michele Fontana e Antonio Tintis (segnalati).

Premio Hystrio 2001 - Maddalena Crippa (interpretazione), Monica Conti (regia), Roberto Cavosi (drammaturgia), Mittelfest di Cividale del Friuli (altre muse); Premio alla Vocazione: *ex aequo*, Cinzia Spanò e Sara Zoia e Adriano Braidotti (vincitori), Tania Benazzo (borsa di studio Gianni Agus), Biagio Forestieri, Mercedes Martini, Gianpiero Schiano Lomoriello, Monalisa Verhoven e Nicole Vignola (segnalati).

Premio Hystrio 2002 - Sergio Romano (interpretazione), Nanni Garella e Associazione Arte e Salute di Bologna (regia), Scrittori per la pace (drammaturgia), Festa internazionale del circo contemporaneo di Brescia (altre muse), Corrado d'Elia e Compagnia Teatri Possibili (Premio Hystrio-Provincia di Milano); Premio alla Vocazione: Irene Serini e Pietro Tammaro (vincitori), Cinzia Bregonzi (borsa di studio Gianni Agus), Federica Boggetti, Angela Fafanelli e Alessandra Raichi (segnalate).

Premio Hystrio 2003 - Lucilla Morlacchi (interpretazione), Toni Servillo (regia), Laura Curino (drammaturgia), Teatro del Carretto di Lucca (altre muse), La Stravaganza-Organizzazione musicoterapica di volontariato onlus (Premio Hystrio-Provincia di Milano); Premio alla Vocazione: *ex aequo*, a Marta Bettuolo e Valentina Picello e Ugo Giacomazzi (vincitori), Lino Musella (borsa di studio Gianni Agus), Ulisse Lendaro e Andrea Pierdicca (segnalati).

Premio Hystrio 2004 - Ferdinando Bruni (interpretazione), Valter Malosti (regia), Ascanio Celestini (drammaturgia), Maria Laura Baccarini (altre muse), As.Li.Co (Premio Hystrio-Provincia di Milano); Premio alla Vocazione: Roberta Andreoni, Evelyn Famà e, *ex aequo*, Silvia Giulia Mendola e Fabrizio Matteini (vincitori), Adriana Eva Busi (borsa di studio Gianni Agus), Francesco De Francesco e Fabio Fusco (segnalati).

Premio Hystrio 2005 - Fabrizio Gifuni (interpretazione), Giorgio Gallione (regia), Davide Enia (drammaturgia), www.ateatro.it (altre muse), Associazione Olinda onlus (Premio Hystrio-Provincia di Milano), gruppo A.T.I.R. (Premio Hystrio-Arlecchino d'oro); Premio alla Vocazione: Ilaria Genatiempo e, *ex aequo*, a Woody Neri e a Mirko Rizzotto (vincitori); Francesca Epifani (borsa di studio Gianni Agus), Rosanna Sparapano, Marco Grossi e Giorgio Sangati (segnalati).

Premio Hystrio 2006 - Patrizia Milani (interpretazione), César Brie (regia), Vittorio Franceschi (drammaturgia), Festival delle Colline Torinesi (altre muse), Teatro della Cooperativa di Milano (Premio Hystrio-Provincia di Milano), Antonio Albanese (Premio Hystrio-Arlecchino d'oro); Premio alla Vocazione: Alice Arcuri e, *ex aequo*, Fabrizio Careddu e Massimo Nicolini (vincitori), Ilaria Tore, Ilaria Tucci, Marco Morana e Jacopo Venturiero (segnalati).

Premio Hystrio 2007 - Paola Cortellesi (interpretazione), Arturo Cirillo (regia), Spiro Scimone (drammaturgia), Compagnia Le Belle Bandiere (altre muse), Teatro i di Mi-

lano (Premio Hystrio-Provincia di Milano), Mimmo Cuticchio (Premio Hystrio-Teatro Festival Mantova); Premio alla Vocazione: Valentina Virando e Jacopo Maria Bicocchi (vincitori), Vincenza Pastore, Silvia Quarantini, Giovanni Arezzo e Marco D'Amore (segnalati).

Premio Hystrio 2008 - Luigi Lo Cascio (interpretazione), Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani (regia), Renato Gabrielli (drammaturgia), Teatro delle Albe (altre muse), Compagnia Alma Rosé (Premio Hystrio-Provincia di Milano), Alessandro Bergonzoni (Premio Hystrio-Teatro Festival Mantova), Accademia della Follia (Premio Hystrio-Arte e Salute); Premio alla Vocazione: Diana D'Angelo e Ivan Alovisio (vincitori), Eliana Patanè, Floor Robert, Laura Rossi, Irene Turri, Andrea Gambuzza, Federico Giani e Fabrizio Martorelli (segnalati).

Premio Hystrio 2009 - Paolo Rossi (interpretazione), Carlo Cerciello (regia), Mario Perrotta (drammaturgia), Teatri de L'Aquila (altre muse), Danae Festival (Premio Hystrio-Provincia di Milano), Giuseppe Battiston (Premio Hystrio-Teatro Festival Mantova), Puntozero Teatro (Premio Hystrio-Arte e Salute), Jonah Samyn (Premio Hystrio-Occhi di Scena); Premio alla Vocazione: Silvia Degrandi e Camilla Semino Favro (vincitrici), Elisa Occhini (Premio Hystrio Teatri Possibili Liguria-Comune di Pieve Ligure), Roberta Calia, Marcella Favilla, Matteo de Mojana e Liborio Natali (segnalati).

Premio Hystrio 2010 - Maria Paiato (interpretazione), Emma Dante (regia), Saverio La Ruina (drammaturgia), Punta Corsara/Scampia (altre muse), IF Festival-Teatro del Buratto (Premio Hystrio-Provincia di Milano), Filippo Timi (Premio Hystrio-Teatro Festival Mantova), Teatro Sotterraneo (Premio Hystrio-Castel dei Mondì), Laura Arlotti (Premio Hystrio-Occhi di Scena); Premio alla Vocazione: Stefano Moretti (vincitore), Giulia Scudeletti (Premio Hystrio Teatri Possibili Liguria-Comune di Pieve Ligure), Barbara Ronchi, Claudia Salvatore, Luca Damiani e Andrea Germani (segnalati).

Premio Hystrio 2011 - Arianna Scommegna (interpretazione), Fabrizio Arcuri (regia), Mariangela Gualtieri (drammaturgia), Teatrino Giullare (altre muse), Sisto Dalla Palma e Franco Quadri (Premio Hystrio-Provincia di Milano alla memoria), Fibre Parallele (Premio Hystrio-Castel dei Mondi), Aurélie Thierrée (Premio Hystrio-Teatro a Corte), Giorgio Gori (Premio Hystrio Occhi di Scena); Premio Hystrio Scritture di Scena: Ana Candida de Carvalho Carneiro (vincitrice), Magdalena Barile e Francesca Cavallo (segnalate); Premio alla Vocazione: Federica Rosellini e Gian Marco Pellicchia (vincitori), Carolina Cametti, Elisabella Mandalari, Gisselle Martino, Jacopo Fracasso e Giuliano Scarpinato (segnalati).

Premio Hystrio 2012 - Laura Marinoni (interpretazione), Antonio Latella (regia), Babilonia Teatri (drammaturgia), Teatri Abitati-Residenze in Puglia/Teatro Pubblico Pugliese (altre muse), Atir/Teatro Ringhiera di Milano e Teatri di Strada, Abbiategrasso (Premio Hystrio-Provincia di Milano), Menoventi (Premio Hystrio-Castel dei Mondi), Duda Pajva (Premio Hystrio-Teatro a Corte), Claudia Pajewski e Serena Serrani (Premio Hystrio-Occhi di Scena); Premio Hystrio-Scritture di Scena: nessun vincitore, ma segnalazione *ex aequo* per Alessandra Comi, Ana Candida de Carvalho Carneiro e Federico Aldrovandi; Premio alla Vocazione: Matthieu Pastore (vincitore), Emmanuele Aita e Mauro Laman-tia (secondo premio *ex aequo*), Elena Aimone, Valentina Cardinali e Daniele Fedeli (segnalati).

Premio Hystrio 2013 - Valerio Mastandrea (interpretazione), Massimo Castrì (regia, alla memoria), Fausto Paravidino (drammaturgia), Flavia Mastrella/Antonio Rezza (altre muse), Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli e Comteatro (Premio Hystrio-Provincia di Milano), Anangoor (Premio Hystrio-Castel dei Mondi), Zerogrammi (Premio Hystrio-Teatro a Corte), Luca Piomboni (Premio Hystrio-Occhi di Scena), Lorenzo Garozzo (Premio Hystrio-Scritture di Scena); Premio alla Vocazione: Marta Pizzigallo e Davide Paciolla (vincitori), Silvia d'Amico e Antonio Gargiulo (segnalati).

Premio Hystrio 2014 - Elio De Capitani (interpretazione), Valerio Binasco (regia), Michele Santeramo (drammaturgia), Gigi Saccomandi (altre muse), IT Festival e Compagnia Teatrale Favola Folle (Premio Hystrio-Provincia di Milano), Fratelli Dalla Via (Premio Hystrio-Castel dei Mondi), Jo Strømngren Kompani (Premio Hystrio-Teatro a Corte), *Un bès-Antonio Ligabue* di e con Mario Perrotta (Premio Hystrio-Twister - prima edizione); Premio Hystrio-Scritture di Scena: Erika Z. Galli e Martina Ruggeri (vincitrici), Margherita Monga (segnalata); Premio alla Vocazione: Maria Laila Fernandez e Livio Santiago Remuzzi (vincitori), Silvia Lamboglia, Mario Autore e Davide Domenico Gasparro (segnalati).

Premio Hystrio 2015 - Massimo Popolizio (interpretazione), Serena Sinigaglia (regia), Mimmo Borrelli (drammaturgia), Cuocolo/Bosetti (altre muse), Carrozzeria Orfeo (Premio Hystrio-Castel dei Mondi), Ambra Senatore (Premio Hystrio-Teatro Piemonte Europa), *Il vizio dell'arte* di Alan Bennett, regia di Ferdinando Bruni e Francesco Frongia (Premio Hystrio-Twister); Premio Hystrio-Scritture di Scena: Emanuele Aldrovandi (vincitore), Maria Teresa Berardelli (segnalata); Premio alla Vocazione: Valentino Mannias e Gabriele Paolocà (vincitori), Roberta De Stefano e Gilberto Giuliani (segnalati), Gloria Carovana (Premio Ugo Ronfani per un giovane talento).

Premio Hystrio 2016 - Monica Piseddu (interpretazione), Simone Derai (regia), MusellaMazzarelli (drammaturgia), Cue Press (altre muse), Collettivo Cinetico (Premio Hystrio-Iceberg), Balletto Civile (Premio Hystrio-Corpo a Corpo), *Animali da bar* di Carrozzeria Orfeo (Premio Hystrio-Twister); Premio Hystrio-Scritture di Scena: Pier Lorenzo Pisano (vincitore), Francesco Bianchi, Giancarlo Nicoletti e Tobia Rossi (segnalati); Premio alla Vocazione: Luisa Borini e Giulia Trippetta (vincitrici), Angela Ciaburri e Michele De Paola (segnalati), Grazia Capraro (Premio Ugo Ronfani per un giovane talento).

Premio Hystrio 2017 - Roberto Herlitzka (interpretazione), Romeo Castellucci (re-

gia), Giuliana Musso (drammaturgia), Maria Spazzi (altre muse), Punta Corsara (Premio Hystrio-Iceberg), Alessandro Sciarroni (Premio Hystrio-Corpo a Corpo), *Geppetto e Geppetto* di Tindaro Granata (Premio Hystrio-Twister); Premio Hystrio-Scritture di Scena: Livia Ferracchiati (vincitrice), Niccolò Matcovich e Michele Ruol (segnalati); Premio alla Vocazione: Dalila Cozzolino e Kabir Tavani (vincitori), Giuseppe Palasciano (segnalato), Francesca Fedeli e Federico Gargiglio (Premio Ugo Ronfani per un giovane talento).

Premio Hystrio 2018 - Massimiliano Spezziani (interpretazione), Massimiliano Civica (regia), Davide Carnevali (drammaturgia), Zona K (altre muse), Compagnia Oyes (Premio Hystrio-Iceberg), Fattoria Vittadini (Premio Hystrio-Corpo a Corpo), *Il Sindaco del Rione Sanità* di Eduardo De Filippo, regia di Mario Martone (Premio Hystrio-Twister); Premio Hystrio-Scritture di Scena: Michele Ruol (vincitore), Ian Bartolini, Nicola Mariconda e Michelangelo Zeno (segnalati), Valentina Gamna (segnalata "Beyond Borders?" in collaborazione con Fabulamundi Playwrighting Europe); Premio alla Vocazione: Nika Perrone e Matteo Ippolito (vincitori), Roberta Catanese e Michele Costabile (segnalati), Lucia Mariani (Premio Ugo Ronfani per un giovane talento).

Premio Hystrio 2019 - Paolo Pierobon (interpretazione), Alessandro Serra (regia), Lucia Calamaro (drammaturgia), Marta Cuscunà (altre muse), Teatro dei Gordi (Premio Hystrio-Iceberg), Simona Bertozzi (Premio Hystrio-Corpo a Corpo), *L'abisso* di Davide Enia (Premio Hystrio-Twister); Premio Hystrio-Scritture di Scena: Fabio Pisano (vincitore), Rosalinda Conti e Marco Morana (segnalati), Francesco Toscani (segnalato "Beyond Borders?" in collaborazione con Fabulamundi Playwrighting Europe); Premio alla Vocazione: Salvatore Alfano e Marco Fanizzi (vincitori), Roberta Crivelli e Giacomo Lisoni (segnalati), Vito Vicino (Premio Ugo Ronfani per un giovane talento).

Premio Hystrio 2020 - edizione annullata causa pandemia

Premio Hystrio 2021 - Federica Fracassi (interpretazione), Andrea De Rosa (regia), Deflorian/Tagliarini (drammaturgia), teatro la ribalta-Accademia Arte della Diversità (altre muse), Vico Quarto Mazzini (Premio Hystrio-Iceberg), Silvia Gribaudo (Pre-

mio Hystrio-Corpo a Corpo); Lingua Madre/Lac Lugano, Diario dei "giorni felici"/Teatrino Giullare e Testimonianze Ricerca Azioni XI/Teatro Akropolis (Premio Hystrio-Digital Stage); Premio Hystrio-Scritture di Scena Christian di Furia (vincitore), Giuseppe

Pipino (segnalato). Le altre segnalazioni del Premio Hystrio-Scritture di Scena sono ancora in via di definizione, mentre il Premio alla Vocazione avrà la sua finale dal 10 al 12 settembre 2021 presso il Teatro Elfo Puccini di Milano.

Un esercito di giurati al servizio del teatro

LE GIURIE DEL PREMIO EUROPA 1989-1996

La giuria, che assegnava il Premio Europa per il Teatro, coincideva sempre, *in toto* o in parte, con la giuria del Premio alla Vocazione. Nelle otto edizioni del Premio, svoltesi a Montegrotto Terme (Pd), questi i giurati che, negli anni, vi presero parte:

Ugo Ronfani (presidente), Liselotte Agus, Edmonda Aldini, Giovanni Antonucci, Antonio Attisani, Fabio Battistini, Marco Bernardi, Odoardo Bertani, Andrea Bisicchia, Furio Bordon, Giulio Bosetti, Marcel Bozonnet, Mario Brandolin, Antonio Calenda, Giovanni Calendoli, Claudia Cannella, Ettore Capriolo, Giancarlo Cobelli, Colin Cook, Filippo Crispo, Gianfranco De Bosio, Gastone Geron, Gianna Giachetti, Mario Mattia Giorgetti, Roberto Guicciardini, Adriana Innocenti, Gisbert Jaeckel, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Patrizia Milano, Riccardo Monaco, Luigi M. Musati, Carlo Maria Pensa, Paolo Emilio Poesio, Emilio Pozzi, Giancarlo Ricci, Lorenzo Salvetti, Sandro Sequi, Luigi Squarzina e Renzo Tian.

LE GIURIE DEL PREMIO HYSTRIO

Con il trasferimento del Premio Hystrio a Milano, si moltiplicano i riconoscimenti e si differenziano le giurie. Ecco, dal 1999 a oggi, i giurati che ne hanno fatto parte.

Premio Hystrio alla Vocazione per giovani attori (1999-2019)

Ugo Ronfani (presidente fino al 2006), Liselotte Agus, Marco Bernardi, Andrea Bisicchia, Giulio Bosetti, Ferdinando Bruni (presidente 2007), Fabrizio Caleffi, Antonio Calenda, Gaetano Callegaro, Claudia Cannella, Arturo Cirillo, Massimiliano Civica, Monica Conti, Veronica Cruciani, Elio De Capitani (presidente 2009), Corrado d'Elia, Jurij Ferrini, Francesco Frongia, Nanni Garella, Lorenzo Loris, Sergio Maifredi, Valter Malosti, Egisto Marcucci, Andrea Paolucci, Mario Perrotta, Lamberto Puggelli (presidente 2008), ricci/forte, Carmelo Rifici, Roberto Rustioni, Gilberto Santini, Andrée Ruth Shammah, Serena Sinigaglia, Antonio Syxty, Andrea Taddei, Lucia Vasini, Walter Zambaldi.

Premio Hystrio-Occhi di Scena 2009-2013

Massimo Agus, Fabrizio Arcuri/Accademia degli Artefatti, Rossella Bertolazzi, Maurizio Buscarino, Claudia Cannella, Enrico Casagrande/Motus, Cosimo Chiarelli, Luigi De Angelis/Fanny & Alexander, Joëlle Garcia, Marco Giorgetti, Silvia Lelli, Andrea Messana, Roberta Reineke.

Premio Hystrio-Scritture di Scena 2011-2021

Federico Bellini, Marco Bernardi (presidente 2012), Laura Bevione, Valerio Binasco (presidente 2015), Ferdinando Bruni (presidente 2020-21), Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Roberto Canziani, Sara Chiappori, Arturo Cirillo (presidente 2019), Laura Curino (presidente 2016), Giorgio Finamore, Renato

Gabrielli, Antonio Latella (presidente 2013), Stefania Maraucci, Marco Martinnelli (presidente 2011), Fausto Paravidino (presidente 2014), Carmelo Rifici (presidente 2018), Domenico Rigotti, Roberto Rizzente, Letizia Russo, Serena Sinigaglia (presidente 2017), Massimiliano Speziani, Francesco Tei e Diego Vincenti.

Premio Hystrio 1999-2021

A partire dal 1999 il Premio Europa per il Teatro, oltre a cambiare sede trasferendosi da Montegrotto Terme (Pd) a Milano, cambiò nome in Premio Hystrio, struttura e giuria. La struttura si articolò sul doppio binario di un'ideale staffetta generazionale con dei concorsi destinati a giovani artisti emergenti (attori, fotografi, drammaturghi) e dei premi per artisti già affermati della scena nazionale e internazionale. Questi riconoscimenti vengono divisi in categorie (interpretazione, regia, drammaturgia...), che si arricchiscono nel corso degli anni. La giuria è da allora composta dalla direzione, dalla redazione e dai collaboratori fissi della rivista *Hystrio*: un numero di giurati oscillante tra i 40 e i 50 membri a seconda delle edizioni.

Premio Hystrio-Twister 2014-19

Questo Premio, lanciato nel 2014, è destinato, ogni anno, allo spettacolo più votato dagli spettatori scelto in una rosa di dieci titoli precedentemente selezionati dalla direzione, dalla redazione e dai collaboratori fissi della rivista *Hystrio*. La votazione avviene online, su apposita piattaforma gestita da *Hystrio*, in due fasi: la prima porta alla costruzione di una terna, la seconda alla scelta del vincitore.



(foto: Margherita Demichelis)

Irina Brook: fare teatro per alimentare la speranza

Condivisione tra pubblico e attore, amore, energia positiva, l'ambiente e i giovani in primo piano: è il teatro secondo Irina Brook, che dal 2022 sarà regista residente allo Stabile Veneto, dove il suo primo lavoro è un progetto sulla solitudine giovanile.

di Elena Scolari



Sullo sfondo dello schermo c'è uno scorcio di campagna inglese e un piccolo gregge di pecore che brucano in un prato verdissimo. Irina Brook vive nel Sussex, e i suoi *moutons* sono una presenza di buon auspicio per l'artista che oggi considera la natura un privilegio. Ha studiato recitazione alla Drama School di New York, è stata attrice ed è poi passata alla regia; ha al suo attivo numerose direzioni, dagli Stati Uniti alla Francia (il Teatro Nazionale di Nizza) all'Italia; i suoi spettacoli e le sue regie d'opera sono stati ospitati nei più prestigiosi festival internazionali. È figlia del regista Peter Brook e dell'attrice Natasha Perry e dal 2022 passerà molto tempo a Venezia, in seguito a un recente incarico triennale con il Teatro Stabile del Veneto.

L'abbiamo intervistata per esplorare la sua idea di teatro, la sua lettura di questo tempo, in vista di cambiamenti annunciati e auspicati, anche nell'ambito della scena.

È stata da poco nominata regista residente presso il Teatro Stabile Veneto, con il neodirettore Giorgio Ferrara e lavorerà su *House of Us*, un progetto – basato sull'*Amleto* – in collaborazione con il Teatro Biondo di Palermo e la Pergola di Firenze. Può spiegarci di cosa si tratta?

Io vivo un momento di tranquillità, di ricerca mentale e creativa, stavo in campagna, tra le mie pecore. Ero in quest'altro mondo e questa offerta è caduta dal cielo, del tutto inattesa e meravigliosa. In realtà, dopo cinque anni da direttrice non volevo essere più incaricata di nulla: voglio essere una ricercatrice del teatro, un'avventuriera del teatro, un'esploratrice, un'artista, ma mai più una direttrice! *House of Us* è però un'idea originale e la possibilità di realizzarla è importante: immagineremo cambiamenti attraverso il linguaggio dei giovani, anche tramite le reti sociali, il progetto potrebbe diventare un "movimento" di giovani. Lavoreremo con loro sulla solitudine, partendo dall'adolescente

Amleto per arrivare agli *hikikomori*. La creatività è quello che salva questi ragazzi solitari: inventano videogiochi, fanno musica, scrivono, producono pittura, scultura. Sono forme di creazione per uscire senza uscire. Lavoreremo quindi su come sfruttare la creatività per vincere la solitudine. I gruppi di giovani che si "incontrano" sullo schermo sono per me una nuova forma di teatro, prima ero convinta che si dovesse fare tutto in maniera "naturale", ora non lo penso più: si può aver bisogno di "toccare" gli altri anche attraverso lo schermo, è un mezzo utile, non un rimpiazzo "povero" dell'umano, è qualcosa di nuovo e interessante.

Pensa che il teatro possa aiutare i giovani e le loro lotte?

«The world is out of joint», diceva Shakespeare: il mondo è fuori asse, e lo è a causa dell'uomo, gli alberi non hanno fatto niente di male! Siamo noi i folli, ed evidentemente questo ci si ritorce contro. Ragazze come

Greta accusano noi, e non è matta, ha ragione, io mi sento terribilmente in colpa. La giovane età mi tocca molto, ho due figli di diciotto e ventidue anni, sono molto inquieta e piena d'attenzione per loro e i loro coetanei, penso che questo choc del Covid sia caduto sulla loro testa, li ha schiacciati, ed è già difficile la vita a diciotto anni! La mentalità dei governi che descrive il Covid come il nemico, come qualcosa da sconfiggere è molto maschile e molto stupida, perché il virus non è qualcosa di esterno che è venuto ad attaccarci, è nato nel pianeta; noi viviamo in un organismo dove ci sono aria, natura, salute, malattia. Penso che il teatro, se fatto entrare nelle vite dei giovani in un modo non classico, possa dargli più forza per combattere.

Come pensa che la pandemia cambierà – o ha già cambiato – la società e il suo modo di fare teatro?

Io credo molto alle cose inspiegabili, al destino, e ora dopo il Covid mi sento meno strana, perché mi pare che più persone siano sensibili al fatto che il mondo non sia solo bianco o nero. Penso che la vita post-Covid sarà qualcosa di completamente originale, nessuno può conoscerla, non abbiamo una chiave per comprenderla. Il futuro è sconosciuto, i progetti che realizzerò sono sconosciuti, il lavoro sarà molto avventuroso per tutti.

Al tempo del primo lockdown pensavo: «Il teatro è finito, non ha più senso, tutto ciò che succede è talmente più grande dei piccoli problemi del teatro»... Ora, dopo un anno di riflessione, trovo invece che sia proprio il contrario: penso che la creatività sia la cosa più importante del mondo! Il teatro è un luogo creativo e avrà bisogno di essere reinventato, niente sarà esattamente come prima. In teatro si lavora con altri umani, è un mondo ricco. Il teatro sarà differente perché il mondo è differente. Molti continueranno come prima, ma al di sotto c'è un terremoto profondo che farà cambiare le cose. Le persone sono più aperte, sensibili, anche più ansiose, più consapevoli della morte. Il teatro è il riflesso dell'uomo e dunque cambia con esso.

Recentemente ha diretto per il Teatro alla Scala di Milano *I sette peccati capitali* e *Mahagonny Songspiel* di Kurt Weill. Qual è la sua relazione con la musica e con l'opera?

All'inizio è stata una relazione di odio/amore. Nell'opera ci sono molte regole e io sono un'anarchica, detesto regole e leggi, però ho capito rapidamente che avere regole può rendere anche molto liberi, perché tutto quello che è difficile inventare in teatro nella musica è già regolato: il ritmo, le frasi musicali... Forse l'opera è quasi meglio del teatro, perché in questo momento è difficile pensare che le persone si siedano per ascoltare parole, è un momento difficile per la parola; la musica è invece diventata più importante che mai, come la danza, perché sono azioni, sono primarie, vengono prima della parola, abbiamo bisogno di guardare corpi che danzano. Mi piace fare visita al mondo dell'opera, andarmene e poi ritornare. Anche il lavoro alla Scala è stato una sorpresa: stavo guardando le mie pecore e mi chiama la Scala, forse sono le pecore che portano fortuna!

Lei ha lavorato in Francia, negli Stati Uniti e in altri paesi europei, cosa c'è di diverso in Italia?

In Italia tutti parlano ad alta voce e sono molto emotivi, gridano un po' ma sono molto gentili. C'erano tecnici dappertutto, alla Scala, per esempio, e c'è forse ancora una relazione *old fashioned* tra uomo e donna che non esiste più nel resto del mondo, ma è una buona cosa, è molto *charmant*.

Le piace il teatro italiano? E se sì ci sono registi o spettacoli che ha trovato originali o che l'hanno influenzata?

Ho fatto troppo teatro negli ultimi anni e ho avuto poco tempo per vedere quello degli altri. Ad Avignone però sono riuscita a vedere *Bestie di scena* di Emma Dante e mi sono detta: «Accidenti, perché non l'ho fatto io?», volevo essere la regista di quello spettacolo, ero molto invidiosa, è completamente diverso da ciò che faccio ma l'ho trovato geniale.

Le propongo un piccolo gioco: se dovesse definire il suo teatro usando tre parole cosa direbbe?

Un quiz crudele! Penso al teatro ideale che mi piacerebbe fare, non guardo al passato e a ciò che ho già fatto. E allora direi: 1. comunicazione, 2. amore, 3. speranza. È un sogno ambizioso!

Cosa intende per comunicazione? Trova che il teatro sia un mezzo particolare per esprimersi?

Non è una comunicazione intellettuale a cui penso, è la comunicazione dell'esperienza teatrale, a teatro come in una chiesa moderna dove si sta a fianco degli altri, dove si respira insieme. Secondariamente ci sono le idee, ma il primo livello è un modo di stare insieme. Sono molto sensibile al pubblico, sono come un *medium*, mi attraversa tutto ciò che succede agli spettatori, mi accorgo se qualcuno di addormenta, si annoia, se è contento, se ha l'aria stanca... è molto stressante. Fino all'ultima replica lo spettacolo cambia, si sviluppa, evolve, in base alle reazioni del pubblico.

Qual è stata la cosa più importante che suo padre le ha insegnato, sul teatro?

Fino a vent'anni di età in tutto quello che ho fatto in teatro c'ero io, ma "geneticamente" la voce era quella di mio padre, è stato difficile trovare la mia voce. Pensavo che fosse già stato fatto tutto, che lui avesse già fatto una rivoluzione, ma poi ho trovato nuove forme, diverse da quelle dei miei genitori ma con lo stesso spirito. Io ho uno stile molto diverso da quello di mio padre, uso più colori, più oggetti, i miei lavori sono meno puri, più rumorosi e più musicali, ma nell'essenza abbiamo la stessa idea: lo scambio di energia tra pubblico e attore. Il teatro è la speranza di portare qualcosa di positivo nel mondo come quando si creano momenti di magia in sala, certi silenzi speciali. E questa è un'idea sua, che ho fatto mia. ★

Irina Brook fra i giovanissimi interpreti di *A Midsummer Night Dream*, opera di Benjamin Britten prodotta nel 2019 dalla Wiener Staatsoper (foto: Sophie Petit).



Maniaci d'Amore: il comico e il surreale raccontano i mali dell'esistenza

Luciana Maniaci e Francesco d'Amore, nei loro nomi il destino di un'atipica coppia di fatto di scrittori-attori-registi che ha saputo coniare un proprio riconoscibile linguaggio per raccontare famiglie disfunzionali e relazioni interpersonali mai pacificate.

di Laura Bevione

Lui aveva frequentato un laboratorio teatrale all'università della sua città natale, Bari, insieme a futuri "colleghi" della scena quali Licia Lanera e Riccardo Spagnulo; lei aveva iniziato a fare teatro al liceo, a Patti, lasciandosi suggestionare dal luogo in cui venivano allestiti i saggi di fine anno, ossia il Teatro Greco di Tindari. Nell'autunno del 2008 si incontrano a Torino, dove si sono trasferiti per frequentare il master in Tecniche della Narrazione alla Scuola Holden: vogliono scrivere, non pensano ancora al palcoscenico... Poi, due mesi dopo l'inizio del corso, lei chiede a lui di leggere un racconto che ha scritto; anzi, gli propone: «Lo vuoi letto?». Lei lo legge ad alta voce e lui dice: «Questo non è un racconto! Questo è un monologo teatrale!».

Lei è Luciana Maniaci, da Messina; lui è Francesco d'Amore, da Bari: si conoscono a ottobre e, a dicembre, già hanno pronto un proprio pezzo teatrale – il "racconto" di lei, cui

lui ha aggiunto un suo testo, coordinato al primo – che recitano durante un laboratorio condotto da Gabriele Vacis: «Lui organizzava laboratori per le scuole e ci disse che se volevamo partecipare dovevamo dare qualcosa in cambio».

La compianta Luigina Dagostino assiste per caso a quella sessione del laboratorio di Vacis e contatta Francesco e Luciana: «Ci chiese: voi avete letto Proust? Dicemmo di sì anche se non era vero e cominciammo subito a leggerlo. Aggiunse: potreste scrivere il testo per il laboratorio che faccio alla Casa del Teatro Ragazzi. Quindi, primo anno della Holden, avevamo già una commissione». Quella fu anche l'occasione per "battezzarsi", come racconta Luciana: «Ricordo che, avendo questo impegno insieme, dovevamo scrivere delle mail di lavoro e non avevamo un nome: una volta firmammo una mail soltanto con i nostri cognomi, Maniaci d'Amore, e così nacque anche il nome della compagnia».

Scrittura a quattro mani

Fin dal loro primo spettacolo – il piccolo *cult* **Il nostro amore schifo** (2010), tuttora nel repertorio della compagnia e proposto a ogni replica con invariato successo – Luciana e Francesco coniano un proprio particolarissimo linguaggio, fondato su dialoghi e situazioni surreali eppure concretissimi nello svelare cattive abitudini e stereotipi che ancora risiedono nella nostra realtà. La loro è una comicità onirica e candida ma anche arguta e ficcante, capace di evidenziare i mali dell'esistenza e di lasciare un certo qual retrogusto amaro che neppure il lieto fine di spettacoli costruiti spesso quali stralunate favole contemporanee riesce ad alleviare. Un linguaggio originale che nasce anche dalla specifica modalità di lavoro adottata dai due, come spiega Francesco: «Quella a quattro mani è un altro tipo di scrittura, uno stile diverso da quello personale mio e di Luciana. L'incontro delle nostre scritture avviene su quella cifra. Ci riconosciamo

mo in questo tipo di linguaggio – surreale, un po' storto – così come su un piano a volte un po' metafisico, un po' poetico. Qualcosa che ha a che fare con la psicologia, sempre però per ribaltarla e metterla in crisi». E qui si inserisce Luciana, che è anche psicologa e psicoterapeuta: «La realtà distorta di cui parlava Lacan». Negli spettacoli, nondimeno, viene fuori – commenta Francesco – «l'anti-psicologa che è in lei. Perché la psicologia non esce mai bene dai nostri testi, come mezzo di salvezza proprio no».

Luciana approfondisce la descrizione del metodo di lavoro della compagnia, spiegandoci che: «Le dinamiche dei personaggi che ci immaginiamo riescono a prendere vita solo quando troviamo un mondo altro in cui farli muovere; è come se io e lui ci incontrassimo nell'onirico. Come se andassimo a dormire e facessimo un sogno comune in cui c'è un mondo in cui i nostri personaggi si possono muovere. Poi i personaggi e le loro dinamiche sono molto realistici: problemi d'amore, problemi familiari, ma spostati in un mondo che non è il nostro ma, per esempio in **Petronia** (2019), è un mondo fatto di pietra o, in **Biografia della peste** (2011) un mondo popolato da ortaggi. È come se io e Francesco ci incontrassimo in un sogno e solo in quella dimensione onirica riuscissimo a scrivere insieme».

E i testi dei due, costruiti «in maniera anche pignola, paranoica», sono sempre incentrati sulla descrizione problematizzata di una o più relazioni: «Forse perché – spiega Francesco – siamo noi due e allora ci concentriamo su una relazione, che può essere di coppia, o di paracoppia, o fra madre e figlio. C'è sempre, però, uno sguardo sulla famiglia e parliamo spesso dei problemi legati all'essere donna, come la maternità, e da qui il discorso si allarga alla società». Aggiunge Luciana: «Questo parte proprio da noi, perché anche io e Francesco siamo una famiglia e una coppia ma abbiamo sempre avuto difficoltà a trovare un termine adeguato per definirci: non siamo fidanzati, non abbiamo rapporti sessuali e ogni volta è un po' come dover spiegare alla gente cosa siamo. Tutto ciò ti pone la necessità di fare una riflessione su cosa s'intende per famiglia e da qui nasce anche la critica alla psicologia che non è mai riuscita a rappresentare la vastità

delle relazioni e quindi delle famiglie».

La focalizzazione sulla relazione a due non ha impedito a Francesco e Luciana di confrontarsi con altri artisti del teatro e, in particolare modo per i primi spettacoli, di chiedere uno "sguardo" sulle proprie messinscene: «Pensavamo – spiega lei – siamo drammaturghi, siamo attori, adesso dobbiamo essere anche registi di noi stessi ma non ci sentiamo sufficientemente pronti. Abbiamo trovato, però, persone che ci hanno accompagnato e ci hanno aiutato a diventare adulti, a dire: beh, ora lo possiamo fare». Continua Francesco: «Si trattava sempre di co-regie, non c'era mai quella cosa per cui il regista ti spiega come interpretare il testo. Le esperienze le abbiamo fatte con persone che questa esigenza la comprendevano benissimo e stavano in questa dinamica: era un lavoro più orizzontale. Penso fosse un passaggio per arrivare a un momento in cui ci siamo detti: ce la possiamo fare. Un momento sancito dal fatto che abbiamo deciso di prendere un altro attore, mettiamoci nella posizione di non dover soltanto dirigere noi stessi ma di avere anche un'altra persona che ci responsabilizzasse. È stato, dunque, molto utile che, in *Petronia*, la nostra prima regia autonoma, ci fosse David (Meden, n.d.a.)».

Nuovi progetti

E prevedono più attori in scena anche i progetti cui la compagnia sta lavorando in questi mesi: due spettacoli, entrambi con debutto al Festival Contemporanea di Prato. Il primo, **Gli strabici** (prodotto da Maniaci d'Amore con il sostegno di Elsinor e di Scarti), vede in scena Luciana e Francesco con Anna Amadori, prescelta nel corso di vari provini e che rappresenta «un nuovo passaggio: mentre David era un attore giovane, appena uscito dall'Accademia, ora ci confrontiamo con un'attrice di esperienza». Il secondo, **La fabbrica degli stronzi**, è realizzato insieme a Kronoteatro ed è coprodotto dallo Stabile di Genova.

Ma non ci sono solo spettacoli nel carnet attuale dei Maniaci d'Amore, come ci rivela Luciana: «Nell'era dei podcast, anche noi ne abbiamo fatto uno, per Storytel, che uscirà in autunno. È la storia a distanza di due amanti, con cui ritorniamo a uno dei nostri cavalli di battaglia, cioè l'amore malato». Continua

Francesco: «Sono solo dialoghi e, attraverso le telefonate fra i due personaggi, si dipana la storia. Non c'è una voce narrante: è un nuovo format».

Da due anni, poi, la compagnia conduce un fortunato laboratorio di scrittura autobiografica, intitolato *Il filo rosso*, e frutto tanto delle competenze teatrali quanto di quelle psicologico-terapeutiche ed editoriali della coppia, come racconta Luciana: «Il laboratorio prevede una parte di analisi autobiografica, quindi psicologica, che gestisco io, e una parte di tecniche di *storytelling* che gestisce Francesco. Sono laboratori online per massimo dieci partecipanti, in cui, parlando di sé, si cerca di raccontarsi e di raccontare. Arrivano partecipanti da ogni dove, abbiamo tanti italiani all'estero, e anche le età sono molto diverse: dai giovani-adulti fino alla partecipante più grande che ha ottantadue anni. Un laboratorio in cui l'esperienza teatrale è stata fondamentale per – dice Francesco – «creare il gruppo, ottenere l'attenzione reciproca, garantire una forma di cura». Per creare relazioni, senza timore di affrontarne le difficoltà e consapevoli dell'inestimabile carico di umanità che esse portano con sé.★

In apertura, Luciana Maniaci e Francesco d'Amore; in questa pagina, una scena di *Petronia* (entrambe le foto: Marco Ragaini).



UnterWasser, immergersi nel simbolo, nel mito e nell'utopia

È un collettivo composto di tre artiste, UnterWasser, unite da un immaginario comune e onirico, in cui si muovono pupazzi, ombre, figure animate leggere come sogni, ma capaci di parlare all'io più profondo degli spettatori di tutte le età.

di Mario Bianchi

Una delle grandi prerogative che contraddistinguono felicemente il mestiere del critico, o meglio del testimone del teatro del suo tempo, è quella di poter seguire con curiosità e passione l'inizio e gli sviluppi dell'attività di compagnie di cui si riesce a captare per primi i germi di un teatro interessante, fuori dalle convenzioni obsolete, ricco di sperimentazione e, nel medesimo tempo, portatore di bellezza. Queste caratteristiche ci sono subito parse presenti, osservando *Out*, il primo lavoro della compagnia romana UnterWasser, composta meravigliosamente da tre donne: Valeria Bianchi, Aurora Buzzetti e Giulia De Canio. Abbiamo osservato questo lavoro nel 2014 come studio (era tra i progetti finalisti di Scenario Infanzia) e due anni

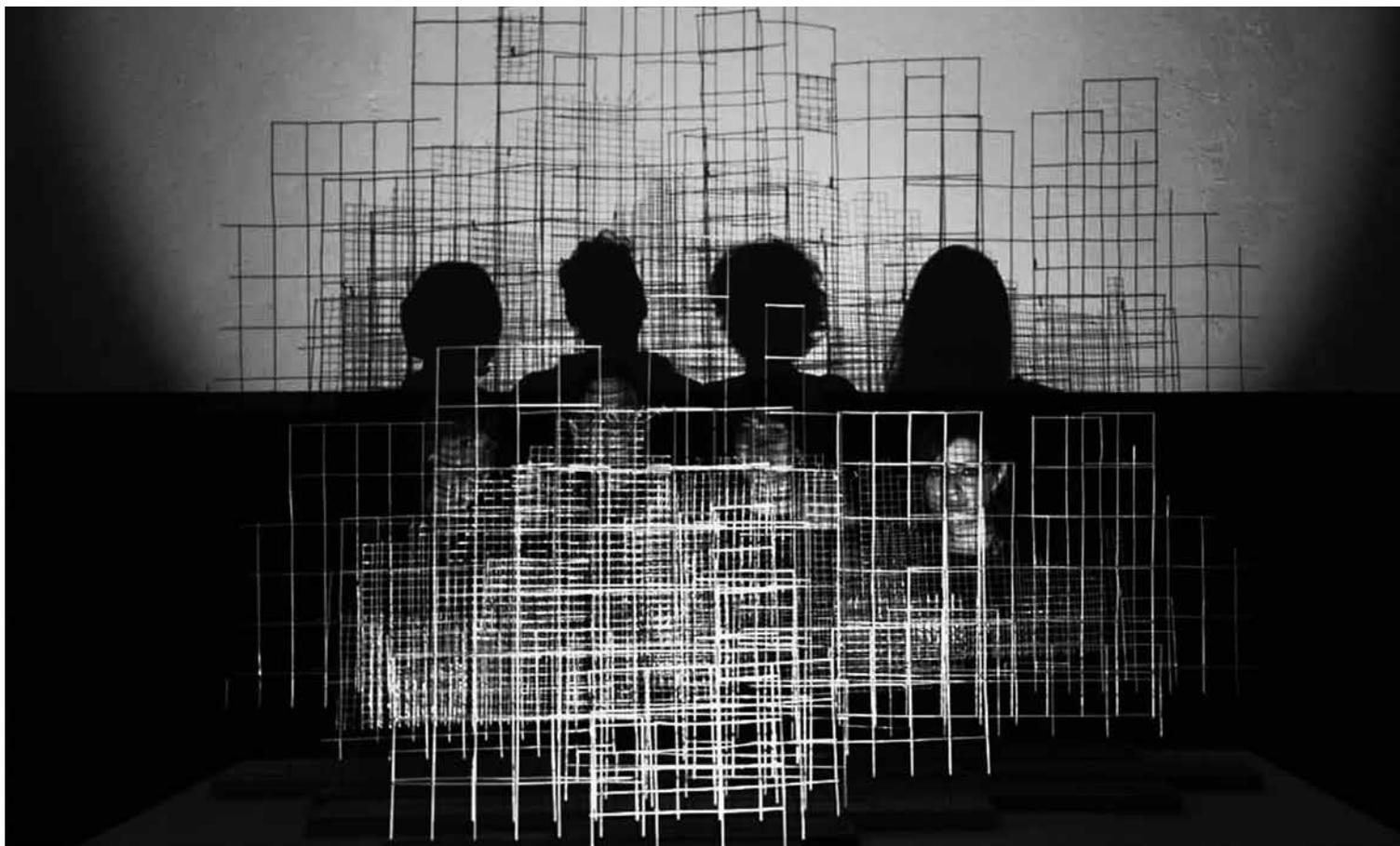
dopo nella sua versione completa, vincitore del Premio Eolo come "Miglior spettacolo di teatro di figura".

Unterwasser in tedesco significa "sott'acqua". Le tre artiste per argomentare la scelta del nome della loro compagine scrivono: «Sott'acqua vi sono meraviglie nascoste che creano stupore... sott'acqua la voce non ha lingua, le parole diventano suono, e i significati si colgono con gli occhi... sott'acqua è l'onirico... il mondo del simbolo, il mito, l'utopia».

La materia povera delle figure

Valeria, Giulia e Aurora si conoscono nel 2012, durante un laboratorio finalizzato alla realizzazione dello spettacolo di teatro di figura *Ehi!*, produzione Fattore K, regia

di Ivan Franek. In quell'occasione capiscono di avere un immaginario comune, un metodo di lavoro che può essere sviluppato insieme, ed è per questo che si denominano presto "collettivo". *Out* si presenta subito come uno spettacolo compiuto e dalle caratteristiche già riconoscibili, che si pone come una fiaba di formazione dedicata a ogni fascia di pubblico, un viaggio iniziatico che, come la "marionetta da tavolo" protagonista, conduce lo spettatore fuori dalla casa, metafora di un luogo di certezze, per metterlo in sintonia con il mondo e con i suoi inevitabili e variegati contrasti. Abbiamo detto "riconoscibile", come creazione infatti che contiene già tutte le caratteristiche del teatro di UnterWasser: si situa subito nell'ambito di un teatro essenzialmente visuale e multidi-



sciplinare di stampo internazionale, in bilico tra arte performativa e arte visiva contemporanea, che si serve di strumenti e oggetti artistici realizzati interamente in modo artigianale, con l'utilizzo di materiali poveri (legno, stoffa, acciaio ma anche filo di ferro, cartapesta, polistirolo). Questa prima creazione del collettivo, infine, contiene già in sé riferimenti iconografici di grande competenza e raffinatezza (Mondrian, Rotkko, Folon, Escher e Calder, i cui richiami, troveremo anche più avanti).

Dopo il grande successo di *Out*, dedicato ai bambini più piccoli, ma non solo a loro, ecco *Amarbari* presentato prima come installazione per Romaeuropa Festival nel 2018, poi, l'anno successivo, come spettacolo. **Amarbari** (*Amar bari* in lingua Bengali significa "casa mia") è un'avvolgente performance di ombre per pochi viaggiatori di ogni età, pronti a farsi meravigliare. Il pubblico, venticinque persone alla volta, è invitato infatti a varcare la soglia di un "palazzo incantato" e ad accomodarsi all'interno di un piccolo accogliente spazio, racchiuso amorevolmente da quattro pareti bianche. Qui, miracolosamente, grazie al gioco colorato delle ombre, può immaginare di scorgere, attraverso bifore e finestre, paesaggi di ogni sorta: fondali marini, città variopinte, firmamenti stellati, perfino cieli attraversati da mongolfiere dai colori sgargianti che dall'alto solcano le infinite possibilità che il nostro mondo, "la nostra casa" ci dona. Appena fuori gli spettatori possono osservare gli straordinari, nella loro meccanica semplicità, marchingegni utilizzati per creare tutti questi diversi miraggi incantati: fonti luminose, sagome e sculture mobili di legno, fil di ferro e vetro colorato.

Teatro di corpi e d'ombre

Eccoci poi sempre nel 2018 a **Maze**, uno spettacolo indirizzato a un pubblico adulto (secondo classificato a Inbox 2019), dove Valeria, Giulia e Aurora, agiscono a vista e in diretta sul palcoscenico e utilizzano la luce per realizzare proiezioni di oggetti su un grande schermo, dando al pubblico la sensazione di essere al cinema e di assistere a un film. Anche in questo spettacolo, come già in *Out*, la presenza delle performer fa sì che illusione e svelamento dell'artificio convivano. Gli oggetti sono come al solito costruiti con facilità accuratissima, cose di uso comune, sculture in fil di ferro, leggere, sot-



tili, in omaggio ancora a Calder (ma vi ravvisiamo anche il richiamo all'opera dell'artista sarda Maria Lai). Le immagini evocate in soggettiva creano una narrazione onirica dai contorni fortemente cinematografici, che si nutre miracolosamente di campi lunghi, dettagli, carrellate, soggettive, creati grazie al movimento di luci e di oggetti, dove anche i corpi delle performer diventano significanti. Non ci sono parole ad accompagnare le immagini, ma una colonna sonora originale realizzata da Posho.

L'occhio dello spettatore percepisce la realtà attraverso la presenza tangibile di un altro occhio, specchio di un ulteriore mondo su cui agiscono gli occhi degli altri: un mondo che contiene i frammenti lirici di una vita che partecipa alle gioie e ai dolori dell'essere umano. Il tutto in modo anche squisitamente intellettuale, con citazioni poetiche ispirate a Mariangela Gualtieri e Wisława Szymborska. «*Maze* rappresenta il labirinto che è la nostra vita, quel susseguirsi di porte e di corridoi che dobbiamo necessariamente prendere e oltrepassare senza sapere dove porteranno».

Eccoci infine all'ultimo loro lavoro **Untold**, spettacolo creato appositamente per la Biennale Teatro di Venezia 2020 (nell'ultimo anno di direzione artistica di Antonio Latella). Lo spettacolo ha debuttato a settembre dopo un periodo di prove fortemente limitato dalle chiusure dovute alla pandemia. Per questo la compagnia ha scelto di continuare a lavorare per perfezionarne alcuni aspetti, ottenendo solo ad aprile 2021 la versione definitiva.

Nello spettacolo, tra le ombre proiettate

sullo schermo, oltre ai consueti oggetti modellati, si aggiunge la presenza mobilissima, in controluce, delle tre performer che interagiscono a vista con essi, prestando il loro corpo alle varie suggestioni che il racconto delle immagini possiede.

Untold è un viaggio introspettivo: le tre artiste interpretano se stesse, alcune volte osservando, altre volte incarnando il proprio doppio, modellato in miniatura. Attraverso zoomate progressive conducono lo spettatore all'interno dei loro appartamenti e, successivamente, sempre più in profondità, fino a raggiungere i luoghi dell'inconscio, alla ricerca dei meccanismi di difesa che da una parte proteggono e dall'altra bloccano gli individui, inibendone le azioni. «Ciò che non può essere detto non può essere elaborato e risolto. Dall'ombra del rimosso emergono crepe e incongruenze, gli elementi nascosti lasciano segni e messaggi, premono sulla superficie, chiedono di essere messi in luce». La scena è meno popolata che negli spettacoli precedenti, lasciando più spazio allo sguardo dello spettatore che si imbroglia costantemente cercando ardentemente l'*untold*, il non detto, il sottaciuto, tra il piccolo e il grande, tra l'interno e l'esterno, tra mondi quotidiani e piani filosofici.

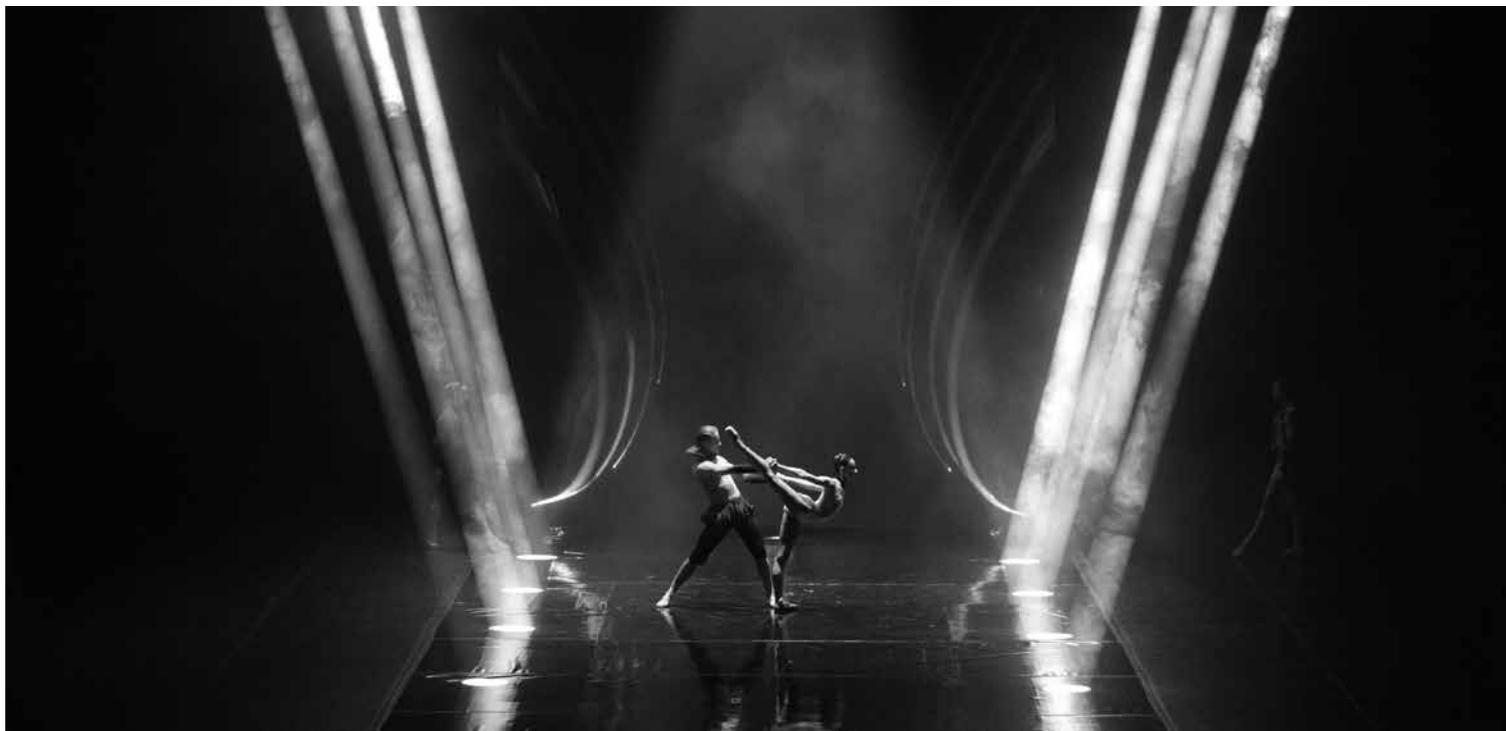
E ora Valeria Bianchi, Aurora Buzzetti e Giulia De Canio sono già al lavoro per un altro progetto di cui conosciamo solo il titolo: **Boxes**. ★

In apertura, una scena di *Maze* (foto: Giulia De Canio); in questa pagina, un'immagine di *Out* (foto: Jacopo Niccoli).

Dal corpo pensante all'androide, danzare secondo Wayne McGregor

Fresco della nomina a direttore della Biennale Danza, Wayne McGregor parla della sua visione senza confini della danza e ci racconta i suoi progetti per il festival lagunare: sostenere i giovani, commissionare nuovi lavori, aprire le porte ad artisti mai visti.

di Carmelo A. Zapparrata



Quest'estate tutto il mondo della danza si ritrova in Laguna, persino Mikhail Baryshnikov e Jan Fabre in persona. Volere del nuovo direttore della Biennale Danza Wayne McGregor che dal 23 luglio al 1 agosto officierà a Venezia il 15° Festival Internazionale di Danza Contemporanea, riservando delle vere sorprese. Britannico, classe 1970 e dal 1992 attivo a Londra con la sua compagnia, McGregor è un coreografo poliedrico e arguto in equilibrio tra slancio scientifico e amore verso l'organicità del corpo in movimento. La sua poetica innovativa riesce a far convivere Dante con l'*hi-tech*, gli spettacoli a serata intera con esperimenti in laboratorio. richiestissimo dalle istituzioni più prestigiose dei vari continenti, lo abbiamo incontrato per l'apertura del suo quadriennio italiano.

Wayne McGregor, parte adesso la sua direzione del Settore Danza della Biennale di Venezia che guiderà sino al 2024. Cosa vorrebbe realizzare qui?

È un grande privilegio poter curare un progetto quadriennale. Vorrei invitare artisti mai visti prima a Venezia, ampliando le diverse voci sulla danza fin qui ascoltate. Inoltre, poter dirigere il Biennale College mi permette di sviluppare varie azioni a sostegno dei giovani danzatori e coreografi. Commissionerò dei nuovi lavori, contribuendo così in maniera concreta allo sviluppo della danza italiana. Il mio progetto si basa sull'equilibrio tra internazionale e locale, tra artisti emergenti e grandi firme. La danza è un'arte intensa, voglio portare la sua grande energia a Venezia per far appassionare artisti e spettatori insieme.

Ha intitolato il festival di quest'anno "First Sense" e ha scelto Germaine Acogny per il Leone d'Oro e Oona Doherty per quello d'Argento. La prima nera ed esponente della cultura africana, la seconda proveniente dalle classi lavoratrici dell'Irlanda del Nord. Da artista riconosciuto avverte un dovere verso chi non appartiene a percorsi canonici?

Il primo senso è proprio il tatto, e la danza è una forma d'arte basata sul toccare, non solo dal punto di vista fisico ma anche emotivo. La pandemia è ancora in corso ma dobbiamo andare avanti e ristabilire i contatti tra noi. Così per il mio primo Festival ho voluto riallacciare il legame tra i membri della comunità artistica, convenuta a Venezia, e tra essa e gli spettatori. Poi le dico che anch'io provenigo dalle classi lavoratrici e mi sono fatto le ossa solo con i miei lavori. Credo quindi che il mondo istituzionale, di cui ora faccio parte, debba sempre essere aperto ad accogliere nuove voci in modo da far progredire l'arte e gli stessi artisti che, ricordiamoci, sono dei lavoratori. La Biennale di Venezia è un luogo importante, che può cambiare decisamente le persone e le loro carriere. Ho scelto Oona perché ritengo che possiamo contribuire allo sviluppo del suo lavoro. Germaine Acogny è un'artista straordinaria che merita di essere riconosciuta e celebrata come tale alla Biennale. Nella sua vita ha fatto molto per la danza, non solo in Africa ma in tutto il mondo.

Secondo lei di cosa ha bisogno la danza contemporanea italiana per essere competitiva sul piano internazionale?

Dal punto di vista tecnico i danzatori italiani sono fantastici. Ho avuto ottime esperienze con loro sia alla Scala sia con diversi italiani che hanno lavorato nella mia compagnia. A parte i corpi di ballo legati ai teatri, credo che qui la scena indipendente non abbia abbastanza spazio e mezzi per crescere. L'altro problema è che non vi sono molti luoghi di alta formazione dedicati alla danza contemporanea. Per quanto riguarda la Biennale, nel nostro College più della metà dei danzatori sono italiani e abbiamo voluto commissionare un lavoro a un artista o compagnia italiana proprio per essere parte di questa struttura nazionale che va fortificata. Spero che gli operatori italiani collaborino affinché i lavori commissionati possano andare in tournée. Ho già parlato con diversi partner, noi siamo aperti a ogni possibile collaborazione.

Come training lei pratica da diversi anni il Physical Thinking. Di cosa si tratta?

I danzatori passano un'infinità di ore a fare il plié ma non impiegano lo stesso tempo a imparare come spostare la tensione all'interno del corpo, come improvvisare o ricercare la propria creatività. L'essere umano pensa attraverso il proprio corpo prima ancora di compiere una determinata azione. È questo il Physical Thinking, un insieme di abilità che possiamo sviluppare grazie a un allenamento congiunto corpo-mente. Per me è molto importante lavorare con delle menti fluide e creative, allenare tanto quanto i corpi.

Le sue creazioni sono messe in scena sia dalla sua Company Wayne McGregor sia dai diversi ensemble di balletto che le hanno commissionate. Tra l'altro, lei da ormai quindici anni è coreografo residente al Royal Ballet di Londra. Oggi giorno ha senso distinguere la danza contemporanea dal balletto?

Penso che il balletto possa essere un'arte del XXI secolo, così come il contemporaneo possa diventare classico. Un ensemble di balletto dovrebbe sempre mantenere un equilibrio tra repertorio e nuove creazioni che rispondano all'oggi. Noto però che balletto classico e danza contemporanea restano divisi dal punto di vista dei finanziamenti. Vorrei che questi steccati scomparissero. Ancora oggi, infatti, la danza contemporanea è sottofinanziata

rispetto al balletto, bisognerebbe dare le stesse risorse produttive a tutti. L'arte è permeabile con contatti continui e un creatore sviluppa il suo lavoro in dialogo con chi ha di fronte a prescindere dalle etichette. Ogni danzatore, classico o contemporaneo che sia, possiede un archivio corporeo che ne rispecchia l'essenza come persona. E io lavoro con le persone.

Da sempre lei indaga il rapporto tra arte e scienza, nuove tecnologie e intelligenza artificiale, penso all'illuminista Far e ad Autobiography, ispirato dalla sequenza del suo stesso codice genetico. Crede che vi sia un limite da non superare nella sperimentazione sugli esseri umani?

Sono interessato alla scienza e all'intelligenza artificiale perché fanno parte del dibattito contemporaneo. Trovo curioso che mi definiscano un "coreografo avveniristico", io rispondo solo al tempo presente. Ora sto costruendo un nuovo danzatore dotato di intelligenza artificiale. Vorrei dare un corpo a questa creatura, interrogandomi anche su questioni biologiche. Sui limiti le rispondo che io non so cosa siano e sono sempre interessato a superarli. Spero che, grazie alla robotica, potremmo poi riflettere in maniera ampia su che cos'è l'umano. Oltre alla tecnologia riconosco, però, la bellezza del corpo in movimento nello spazio. Ecco, vorrei portare avanti queste due visioni per tutta la vita.

Per diversi lavori a serata intera, come *Wolf Works* da noi visto al Teatro alla Scala nel 2019, lei si avvale della dramaturg Uzma Hameed. Ci dica di più sul vostro rapporto.

Uzma è incredibile, una letterata coltissima. Ha anche praticato danza, quindi capisce quest'arte. Al momento con lei sto lavorando al *The Dante Project* che si chiuderà questo autunno a Covent Garden (dal 14 al 30 ottobre alla Royal Opera House di Londra, n.d.r.). Dovendo affrontare questi progetti così complessi, per me è di vitale importanza parlare con qualcuno in maniera dettagliata delle diverse idee e significati che ruotano attorno al lavoro che sto plasmando. Non mi piace narrare in maniera esplicita, così scelgo sempre riferimenti ricchi di significati, come i testi di Virginia Woolf e Dante, di cui adoro la scrittura così fisica. Uzma è come se fosse la prima cassa di risonanza delle mie idee, il primo spettatore con cui mi metto in dialogo per testarle. Lei annota e collega le mie scelte a quelle

dell'opera di partenza, espandendole. Assieme abbiamo anche scritto il catalogo per questo festival della Biennale.

Non solo danza. Cosa ci racconta sulla scena teatrale inglese?

Sono stato fortunato a poter lavorare con figure del calibro di Peter Hall (fondatore della Royal Shakespeare Company, n.d.r.), Trevor Nunn, David Leveaux. Dai registi ho imparato molto su come organizzare il tempo. Ricordo ancora Sarah Kane, con cui ho lavorato per la prima produzione del suo *Cleansed*. E di recente sono stato impegnato con Ian McKellen per *Amleto*. Adoro lavorare con gli attori, hanno un approccio diverso al corpo che mi affascina molto. Con loro mi occupo della comunicazione non-verbale dei diversi personaggi che interpretano.

Progetti futuri?

Con la mia compagnia sto sviluppando un progetto di robotica e intelligenza artificiale che di sicuro vedrete alla prossima Biennale. Poi un nuovo titolo a serata intera ispirato alla trilogia *MaddAddam* di Margaret Atwood (coprodotto dal National Ballet of Canada e dal Royal Ballet, n.d.r.) e nel mio studio a Londra lavorerò con varie industrie *hi-tech* sulla realtà aumentata. Infine, tornerò al Teatro alla Scala (a giugno 2022 con la nuova creazione in prima assoluta *Les Noces*, presentata in dittico con *AfteRite*, entrambi su musiche di Stravinskij, n.d.r.). ★

In apertura, una scena di *Wolf Works* (foto: Brescia e Amisano/Teatro alla Scala); in questa pagina, Wayne McGregor (foto: Andrea Avezù, courtesy of La Biennale Venezia).





Bad Lambs (foto: Andrea Luporini)

Al Di Qua di ogni "abilità", semplicemente artisti

Artisti dello spettacolo con abilità diverse si uniscono per la prima volta in un'associazione con l'obiettivo di abbattere le barriere, fisiche ma soprattutto mentali e culturali, tra abilismo e dis-abilismo.

di Lorenzo Conti

Al Di Qua-Alternative Disability Quality Artists è la prima associazione italiana di artisti, artiste, lavoratori e lavoratrici dello spettacolo con disabilità. Nello specifico, l'associazione è costituita da Diana Anselmo, media artist e attivista, Chiara Bersani, performer, attivista e autrice, Giuseppe Comuniello, danzatore e autore, Aristide Rontini, coreografo e danzatore, Claudio Gaetani, attore e film-maker, Giacomo Curti, attore, danzatore e insegnante di *danceability* e Dalila D'Amico, ricercatrice. Dalla collaborazione con importanti autori e autrici del panorama contemporaneo italiano, e tra questi Virgilio Sieni, Simona Bertozzi, Michela Lucenti e Alessandro Sciarroni, all'*incipit* di una carriera artistica indipendente, i membri del collettivo, nell'anno della pandemia, hanno deciso di intrecciare i rispettivi sguardi e di lanciarli oltre la scena grazie al sostegno di studiose e ricercatrici e di importanti realtà artistiche italiane.

Innanzitutto, che cosa vi ha spinto a unirvi in un collettivo?

La nascita di questo percorso parte da una sollecitazione dell'Oriente Occidente Festival di Rovereto, già partner del progetto Europeo Eba (Europe Beyond Access) che ha l'obiettivo di supportare la professionalizzazione e la mobilità internazionale degli artisti con disabilità. Da una serie di tavoli di lavoro, a cui abbiamo partecipato individualmente, è emersa l'assenza in Italia di una soggettività politica che rappresentasse artisti e artiste con disabilità con cui confrontarsi in termini di accessibilità (nella sua accezione più ampia) al comparto artistico. Siamo stati invitati quindi a prendere parola in maniera collettiva, senza tuttavia conoscerci abbastanza per farlo e provenendo da esperienze artistiche incorporate molto diverse. Durante il lockdown 2020 abbiamo avuto il tempo per confrontarci grazie ai *focus group* coordinati dalla sociologa Mariella Popolla e ci siamo resi subito conto di non concordare su un'univoca accezione di disabilità,

perché estremamente legata alla specificità di ciascun corpo, all'ambiente e alle relazioni di cui si nutre. Ed è stata questa forse la spinta maggiore che ha fatto sì che nascessimo: le disabilità sono esperienze dinamiche e complesse, come lo è il nostro tempo e il sistema lavorativo in cui ci muoviamo, precario e dinamico proprio come i corpi, non solo i nostri!

Dal vostro punto di vista, da che cosa dipende il ritardo della scena teatrale italiana?

Le cause sono molteplici, ma forse quella principale è l'immaginario edificato attorno al concetto di disabilità, che trascina con sé un impianto teorico-operativo assistenziale e pietistico. Senza considerare la quasi totale assenza di persone con disabilità in posizioni di potere che fa sì che tale immaginario non venga scalfito. Attraversiamo uno spazio, fisico e metaforico, che è stato pensato per noi ma non da noi. Ci confrontiamo continuamente con un mondo che non parla di noi. Difficile pensarsi in un flusso che non ti rassomiglia;

lo è per noi, figuriamoci per chi non è allenato a vederli. Come ci si accorge di ciò che manca se non lo si è mai visto? Ecco perché è urgente infiltrarci negli immaginari per generare i nostri, per disegnare desideri che domani possano infiammare quelli di altre persone.

Quali sono le altre organizzazioni italiane con cui avete già aperto un dialogo?

Grazie a Oriente Occidente Festival abbiamo avuto modo di dialogare con diverse istituzioni portando avanti dei tavoli di lavoro e tra queste Fattoria Vittadini, il Festival del Silenzio di Milano, Lenz Rifrazioni, Short Theatre di Roma, Santarcangelo Festival, Orlando Festival di Bergamo, alcuni circuiti regionali (Piemonte, Puglia), AterBalletto, l'artista Marta Cuscunà, e probabilmente stiamo dimenticando altre realtà e ce ne scusiamo.

Quali sono oggi i modi attraverso i quali le persone discutono di arte in relazione alla disabilità?

Gli afflitti poetici e i termini *politically correct* come "diversamente abili", sono frutto di una sorta di imbarazzo a nominare qualcosa che non si esperisce in prima persona. Noi non abbiamo remore a definirli orgogliosamente artiste e artisti disabili. Come spiega l'attivista Sofia Righetti: «Persone con disabilità (*people with disabilities*) è definito come "*person-first language*", in quanto pone prima la persona e poi, come sua caratteristica, la disabilità. È importante usare il *person-first language* perché per secoli le persone con disabilità sono state identificate soltanto con la loro supposta patologia. Persone disabili (*disabled people*) invece si riferisce all'*identity-first language*, ed è utilizzato soprattutto da persone e attivisti disabili per rivendicare il proprio stato politico di minoranza oppressa». A partire da questo semplice distinguo si aprono diverse questioni relative alle nostre prerogative di rappresentazione. Leggiamo spesso "i disabili", ovvero un aggettivo usato come sostantivo che schiaccia non solo la persona su una delle sue caratteristiche, ma l'eterogeneità di molte persone in un unico cappello onnicomprensivo e oppressivo. Leggiamo "confinato in una carrozzina", una frase bizzarra che rimanda all'idea di immobilità, quando al contrario le carrozzine consentono la mobilità. Spesso la retorica che soggiace ai discorsi sulle nostre performance si servono della logica del "nonostante", o del "superare" la disabilità. Questo vale tanto per la critica quanto per gli au-

tori o autrici, che spesso caricano di significati i nostri corpi anziché interrogarne le qualità, perpetuando così delle logiche oppressive.

Quali obiettivi futuri si pone la vostra rete?

Il nome Al Di Qua lascia intendere che ci sia un "Al Di Là", un luogo oltre un muro. Ecco, l'obiettivo principale per il futuro è abbattere quel muro, sia operando in favore di altri artisti e artiste con disabilità, sia dialogando con le istituzioni per costruire insieme dei percorsi di accessibilità allo spettacolo dal vivo. Dove per "accessibile" non intendiamo esclusivamente abbattere le barriere architettoniche degli spazi in cui lavoriamo, anche perché spesso queste coincidono con una concezione della disabilità strettamente motoria, non tenendo conto di chi incorpora disabilità sensoriali, relazionali, intellettive. Ma soprattutto le barriere che vorremmo abbattere sono quelle culturali, quelle che impediscono

a una persona con disabilità di immaginarsi un artista professionista accedendo all'alta formazione, non tramite percorsi preferenziali, ma dall'entrata principale. Quelle che limitano la nostra vita professionale perché non ci concedono autonomia, di movimento, di ragionamento, di ricerca. Quelle che limitano le creazioni di nuovi pubblici, come le comunità sorde o cieche, impossibilitate ad andare a teatro o al cinema perché esperienze non pensate per loro. Stiamo elaborando un questionario che abbiamo intenzione di sottoporre alle varie istituzioni con cui collaboriamo, per iniziare insieme un percorso di auto-inchiesta e comprendere a quale livello di accessibilità e di conoscenze siamo. L'abilismo è un costrutto teorico molto sedimentato nella nostra cultura, stratificato anche nei nostri corpi. Siamo convinti quindi, che un passo al di là possa essere fatto solo insieme, in direzione ostinata e contraria. ★

Alessandra Ferri, Beckett e Béjart per celebrare 40 anni di carriera

L'HEURE EXQUISE, regia e coreografia di Maurice Béjart, rimontata da Maina Gielgud e Micha van Hoecke. Scene e luci di Roger Bernard. Costumi di Luisa Spinatelli. Con Alessandra Ferri e Carsten Jung. Prod. AF Dance, Ravenna Festival e The Royal Ballet, London. RAVENNA FESTIVAL.

Varare la tradizione di una *pièce de résistance* per ballerine *âgée*, giocando tra dolci ricordi e passi evocativi. È questo il principale pregio dell'operazione voluta da Alessandra Ferri e da noi vista al Ravenna Festival. Classe 1963, e dal 2013 sbocciata in una seconda fase artistica, la matura diva internazionale ha voluto celebrare i suoi quarant'anni di carriera al londinese Royal Ballet con *L'Heure Exquise* di Maurice Béjart (foto: Silvia Lelli), le "variazioni su tema" da *Giorni felici* di Samuel Beckett create dal coreografo marsigliense nel 1998 per Carla Fracci e raramente messe in scena. Per strane e non premeditate congiunture, però, la *première* al Teatro Alighieri è caduta a una settimana esatta dalla scomparsa della Fracci, suggerendo una sorta di simbolico passaggio di testimone tra le due stelle.

L'assurdo beckettiano prende forme nuove in *L'Heure Exquise* trasformando i personaggi e le stesse scene da loro abitate. Al posto di Winnie e Willie troviamo Lei (Alessandra Ferri) e Lui (Carsten Jung) e la montagna di sabbia prende qui le sembianze di un mare composto da innumerevoli scarpette da punta consumate. Al suo centro troneggia una ballerina matura che, persa nei suoi ricordi, oscilla tra l'uso della parola, ancorata agli oggetti presenti in scena (borsa, ombrello, pistola e ovviamente scarpette da punta in quantità), e brevi sequenze coreografiche sulle melodie di Webern, Mahler, Mozart e Léhar. Trovare la quadra tra l'immobilismo dei caratteri beckettiani e un'arte che vive di movimento come la danza non è questione da poco e purtroppo questo lavoro di Béjart non risulta equilibrato sul piano drammaturgico. Le continue aperture del mare di scarpette da punta che lasciano libera di danzare Lei, sorretta e spesso a contatto con Lui, mandano in frantumi la necessaria stasi e distanza tra i due caratteri della *pièce* che si risolve quindi in un almanacco di ricordi su cui aleggia un vago profumo di Beckett ma non di certo l'essenza.

Uno spettacolo, dunque, retto dalla sola presenza scenica di grandi interpreti quali Ferri e Jung, radiosi durante i momenti danzati e mimici nell'utilizzo della voce. E così dopo Carla Fracci, Maina Gielgud e Alessandra Ferri ci chiediamo quale altra stella matura incarna nei prossimi anni la Winnie ballerina di Béjart. Carmelo A. Zapparrata



Il Belcanto nella rete, gli ultimi voli tra sperimentazione e repertorio

Dilaga la lirica in *streaming*, potenziata anche dall'avvio della piattaforma ministeriale ITsART: tra grande repertorio e ricerca di nuovi classici, i nomi di punta della regia internazionale si affrontano in una serie di duelli a distanza.

di Giuseppe Montemagno



A macchia d'olio. Il fenomeno dell'opera lirica in *streaming*, dopo i primi mesi punteggiati da timidi tentativi e qualche scivolone – come *La bohème* programmata dal Regio di Torino, trasmessa con quattro giorni di ritardo a causa del *crash* del sistema informatico – alle soglie dell'estate sembra essere ormai inarrestabile e navigare con il vento in poppa: «Si propaga e si raddoppia», come la celeberrima calunnia di don Basilio. E mentre c'è ancora chi schiera il coro immobile e con le mascherine, alcuni teatri stranieri – grazie a controlli più serrati – restituiscono ormai la parte scenica in maniera pressoché integrale.

Per cominciare, l'autentico eroe di questo periodo, **Damiano Michieletto**, il cui tasso di produttività non sembra subire battute di arresto. La primavera si è aperta alla **Sca-la**, dove è stata recuperata la **Salome** di Richard Strauss, pronta per il debutto all'inizio

della pandemia: spettacolo fascinoso e complesso perché recupera il passato dei personaggi, reti di relazioni familiari fitte di traumi indagati con rigore freudiano ma – su tutto – una sublimazione del dramma in una serie di immagini di icastica potenza. Si deve a Paolo Fantin, come sempre, una scenografia dominata dalla sfera di una luna nera che getta i suoi bagliori sinistri su una scena immacolata, pronta a schiudersi per rivelare antiche e nuove perversioni (la violenza di Erode Antipa su Salome bambina, quindi quella del cognato sulla giovane donna), una danza dei sette veli in cui la principessa di Giudea viene crocifissa da angeli-mostri che si dibattono tra purezza e corruzione, fino al sacrificio finale di Jochanaan, sotto le spoglie di un agnello sgozzato da cui cola il sangue che imporpora il piancito. In alto, una riproduzione dell'*Apparition* di Gustave Moreau sviluppa preziose trame intertestuali, che vedono in Salome

una medusa e mantide religiosa, secondo una prospettiva cara all'estetica *Jugendstil*.

Per il debutto alla **Staatsoper Unter den Linden** di Berlino, invece, sceglie **Jenůfa** di Janáček. Qui, la distanza abissale e incolmabile che separa gli abitanti della piccola comunità slovacca viene immersa tra blocchi di ghiaccio, pesanti – e al tempo stesso leggerissime – pareti di plexiglass, cui si sommano le tinte fredde di costumi e luci. L'incomunicabilità originaria perfettamente si sposa per descrivere la condizione contemporanea di distacco e separatezza, morale prima ancora che fisica: un blocco di gelo grava su personaggi algidi, sinistri, autori di misfatti e delitti che si addensano in un punto rosso fino al momento del disgelo, dell'espiazione e del perdono, figura di una fiducia nei cicli vitali della natura su cui cala il sipario, senza peraltro dissipare i riferimenti a una contemporaneità ancora sospesa. Michieletto prosegue

quindi l'esplorazione della drammaturgia di Janáček con **Kát'a Kabanová**, titolo inaugurale dell'esclusivo Festival di Glyndebourne, nelle campagne del Sussex. Ritornano, anche in questa circostanza, soluzioni già anticipate: pareti immacolate, mura insormontabili in cui si aggirano angeli precipitati che perdono le piume delle ali, evocati dalle visioni della protagonista; mentre decine di gabbie di uccelli pendono da un cielo impossibile, pronte a schiudersi quando Kát'a precipita tra le acque del Volga. Scolpiti in una contemporaneità ulcerante, i personaggi giganteschi in una dimensione tragica che travalica i confini del bozzetto verista. Un film-opera su **Gianni Schicchi** di **Puccini**, che si gira mentre andiamo in stampa, suggella l'intensa attività del regista veneziano.

Tra videomapping e steadycam

Da lontano, gli stessi titoli sembrano rincorrersi, in cerca di soluzioni interpretative sorprendenti. L'**Opéra di Parigi** conquista il pubblico con una nuova, avveniristica produzione di **Faust** di Gounod firmata da **Tobias Kratzer**. È uno spettacolo in cui la tecnologia non solo permette il rispetto delle distanze, ma schiude nuove prospettive alla dimensione *fantastique* del dramma: le riprese in *steadycam*, le risorse del *videomapping* consentono un balzo spazio-temporale che porta Faust in una Parigi che si specchia sulla scena, dall'appartamento haussmaniano del protagonista al condominio di periferia di Marguerite, dalla passeggiata in Place de la Concorde alla cavalcata con Méphistophélès – a metà strada tra Delacroix e Terry Gilliam – fin sui *gargoyles* di Notre-Dame, devastata dalle fiamme come nella primavera del 2019. Più di questi passaggi spettacolari, emerge il senso di angoscia che accompagna la ricerca della giovinezza, autentica ossessione dei nostri giorni: un incubo a occhi aperti, che si materializza nel vagone della metro in cui il diavolo diventa autentico *stalker* di Marguerite, vittima delle sue insicurezze più che di un amore colpevole. Ancora Parigi – ma un microcosmo indistinto, dal Governo di Pétain alla decolonizzazione dell'Algeria – è al centro della visione di **Frank Castorf**, presentata alla **Staatsoper** di Vienna. Ma è la guerra, questa volta, a muovere le fila dell'azione: quella nelle colonie, ma soprattutto quella – apparentemente più innocua, in realtà più subdola – dell'americanizzazione di massa del continente europeo. Commes-

sa in una macelleria, è Marguerite a imporsi quale autentica protagonista dell'azione: non già contro il diavolo, bensì contro l'intero genere maschile che la obbliga al mercimonio, allo squallore quotidiano, a una trivialità dalla quale decide di emanciparsi, con uno slancio che la formidabile Nicole Car riveste di straordinaria potenza espressiva. Fino al finale, quando trasforma la scena di follia in una sorta di missione redentrice, di cui è impossibile dubitare – benché votata al fallimento.

Non solo repertorio

Dido and Aeneas di Henry Purcell, a sorpresa, è l'altro titolo che attira interpretazioni contrastanti. Al Grand Théâtre di Ginevra, la partitura viene rivisitata da Atsushi Sakaï, che aggiunge porzioni musicali a supporto della drammaturgia di **Franck Chartier** e delle coreografie della compagnia **Peeping Tom**. Nella gran sala di un'immensa biblioteca, rivivono le estreme pulsioni sessuali di un'attempata regina, vedova di un autocrate di stampo sovietico, che rivive – in sogno, o forse nella realtà – il ritorno degli esuli, la tragedia di chi porta sulle spalle il cadavere dei figli, il rimpianto di un passato ormai esausto: morirà sommersa dalla sabbia che invade la scena dopo un'improbabile tempesta, provocata dalle streghe. Associata alla **Didone abbandonata** di Jommelli, convince dunque di più la produzione di **Stefano Monti** per il **Filarmonico di Verona**, all'insegna di una sobrietà che coinvolge l'intera sala, trasformata in un mare che trasporta e poi risucchia Enea e i suoi guerrieri. Ed è particolarmente suggestivo il finale, in cui il suicidio della regina coincide con l'uscita dal teatro, sotto il proscenio della facciata, che confina con il Museo Lapidario: memorie di un patrimonio archeologico riportato a nuovo splendore.

Altrove, ovunque, porte aperte ai grandi classici, che si presume il pubblico prediliga.

A **Reggio Emilia** il **Teatro Municipale Valli** affida **Il barbiere di Siviglia** di Rossini a **Fabio Cherstich**: che lo architetta come un quadro di Dalì, tra occhi che camminano e pianoforti che volano, tinte *shocking* e il moto perpetuo di un meccanismo a orologeria, perfettamente calibrato, a tratti divertente. L'**Opera di Roma** prova a rinnovare il successo del capolavoro rossiniano, registrato in inverno, affidando nuovamente a **Mario Martone** una nuova **Traviata**: didascalica e prevedibile, tra sala e palcoscenico, con crollo finale del lampadario in odor di *Phantom of the Opera*. Ancora, il lancio della piattaforma ITsART permette di recuperare le ultime produzioni del **Maggio Fiorentino**: con un tradizionale **Così fan tutte** di **Sven-Eric Bechtolf**, anche un **Rigoletto noir** firmato da **Davide Livermore**, in cui le orge del Duca rimandano a *Eyes Wide Shut*, in contrasto con l'attualità di altre scene, ambientate ora in metropolitana (dove risuona il tema della vendetta), ora nella lavanderia dove Gilda lavora, ora nel malfamato night-club che tristemente frequenta. E ancora la discussa **Forza del destino** verdiana, per la quale **Carlus Padrissa** (della **Fura dels Baus**) sceglie un'ambientazione distopica che attraversa i secoli, dal 1758 (in cui l'opera è effettivamente ambientata) al 3333, quando si assiste alla fine della civiltà. Osa invece la **Scala**, che affida al talento di **Irina Brook** il miglior teatro musicale di Brecht e Weill, **Die Sieben Todsünden** e **Mahagonny-Songspiel**: ambientate su un'isola circondata da bottiglie di plastica, in un caffè gestito da una singolare figura, ora barista in *paillettes* e pantaloni leopardati, ora Dio in persona, con tanto di piume di struzzo. Il paradiso può attendere, o forse lo abbiamo già trovato. ★

In apertura, **Kát'a Kabanová** (foto: Richard Hubert Smith); in questa pagina, **Faust** (foto: Monika Rittershaus).



Il rito potente del teatro celebrato nell'*Hamlet* di Latella



Hamlet (foto: Masian Pasquali)

HAMLET, di William Shakespeare. Traduzione di Federico Bellini. Drammaturgia di Linda Dalisi. Regia di Antonio Latella. Scene di Giuseppe Stellato. Costumi di Graziella Pepe. Luci di Simone De Angelis. Musiche e suono di Franco Visioli. Con Anna Coppola, Francesca Cutolo, Flaminia Cuzzoli, Michelangelo Dalisi, Ludovico Fededegni, Francesco Manetti, Fabio Pasquini, Stefano Patti, Federica Rosellini, Andrea Sorrentino. Prod. Piccolo Teatro di MILANO-Teatro d'Europa.

Amleto a mani giunte, sull'inginocchiatoio. Ascolta la sua storia, come se non vi appartenesse. Mentre intorno si affannano figure tutte uguali. Di bianco vestite. Completamente larghi, da uomini, da gangster. Amleto, che ha il buon cuore di mettersi in un cuscino sotto le ginocchia. Per poi alzarsi dopo un'ora e andare a sradicare il parquet. Il futuro già scritto si apre come una ferita. E lui ci si infila giù, da qualche parte all'inferno. Amleto che si concede mezzi sorrisi in un quarto atto dove vale tutto. *Divertissement* un po' matto, in mezzo al buio. Prima

di strisciare nella terra per il lungo finale, il racconto che torna a non permettersi alcuna azione teatrale: solo parole, solo simboli. È questa severità scenica e drammaturgica la chiave dell'*Hamlet* di Antonio Latella, che poggia sulla nuova e felice traduzione di Federico Bellini, in cerca di ritmi inattesi, dettagli dimenticati. Rigoroso approccio filologico. Il leggio diventa così fulcro di una laica cerimonia funebre, dove il libro (della Verità?) detta i tempi della scena e condivide didascalie. Amleto si fa rito. Fino a omaggiare se stesso e il luogo, nella bellissima scena in cui il palco viene riempito dai costumi originali di alcune storiche produzioni del Piccolo. Forse il momento migliore. Che lascia dietro di sé significati sospesi. Inserendosi in una continuità temporale e, nel frattempo, ragionando sul teatro stesso, sulla rappresentazione, sul sogno, sulla realtà.

È un progetto riuscito quello di Latella, quasi intrepido nella sua onestà intellettuale. Anche se in scena risulta altalenante. Un po' appesantito il finale della prima parte, con certe dinamiche che occhieggiano alla clownerie. Ma poi c'è Ofelia che muore

con un tuffo a bomba, in una vasca al centro del palco. Scena che di solito non si vede mai. E ci si apre allo stupore. Prima di un finale ancora più nudo, rigoroso, raccontato. Fedele alla parola shakespeariana. Al solito meticoloso il lavoro con gli attori. Difficile non lasciarsi trasportare dal carisma e dal vigore di Federica Rosellini nei panni di Amleto. Pura adolescenza, seppure la sua recitazione a tratti enfatica e a tratti priva di sfumature lasci qualche perplessità. Un po' come la regina di Francesca Cutolo. O forse qui a non convincere è la totale marginalità drammaturgica della figura, senza ambiguità, senza dubbi, senza sangue. Cast comunque all'altezza dell'ambizione amletica. Stefano Patti, nel ruolo di Orazio, il "testimone", è un ottimo e misuratissimo maestro di cerimonia, straordinaria Coppola nei panni del fantasma. Dalisi, con quel suo profilo da Klaus Kinski, è un Polonio bizzarro ma fra i migliori incrociati sulle scene. E alla fine la sensazione è che Latella abbia rimesso il teatro (la chiesa, la Parola) al centro del villaggio. Da lì si ricomincia. Con un buale carico di visioni, di inciampi, di intuizioni. *Diego Vincenti*

Una bomba come palla per le operaie calciatrici

LADIES FOOTBALL CLUB, di Stefano Massini. Regia di Giorgio Sangati. Scene di Marco Rossi. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Luigi Biondi. Con Maria Paiato. Prod. Piccolo Teatro di MILANO-Teatro d'Europa.

Una lunga passerella ricoperta di bitume nero riempie l'area scenica; Maria Paiato la percorre dal fondo, camminando lenta verso di noi, in abiti dimessi, i capelli fermati da un pettinino sulla nuca. Racconta una storia che comincia nell'aprile 1917, a Sheffield, la Prima Guerra Mondiale è in corso e tutti gli uomini abili sono al fronte. Undici donne operaie in una ditta di munizioni danno il primo calcio nel cortile della fabbrica, giocano con un oggetto tondo, uno dei prodotti della fabbrica: il facsimile di una bomba, la "Sister K". Quella vera porta un'etichetta con la bandiera inglese, ma per studiare e perfezionare la traiettoria dell'ordigno si usa una copia dello stesso peso e volume ma distinta da un'etichetta bianca. Un po' pesantina ma insomma è tonda, rotola. La Paiato sa dare personalità alle undici donne di cui racconta con misura sottile e disinvolta, minimi gesti e minuscoli tic che immediatamente regalano al personaggio il suo personale carattere: un tono di voce grave, una postura imperiosa, un fremito di timidezza, un'enfasi nel parlare, un dito ingenuo appoggiato su un labbro, un'espressione disincantata, uno sguardo di sfida oppure di sgomento. Piccoli movimenti, dettagli. Dettagli che dicono anche quanto un bravo regista possa esaltare un attore dirigendolo con discrezione, con sicurezza e con quella grazia. Massini cura ogni particolare di un testo costruito con i crescendo al momento giusto, disegna i personaggi con ironia facendoli diventare persone, la sua è una scrittura che sa come "marcare a uomo" lo spettatore, trattenendolo (ma senza far fallo) perché non si distraenga e si senta accompagnato; un manuale acuto (e furbo) su come dipanare un *plot*, come inserire quel po' di emotività senza scadere nel sentimento facile. *Ladies Football Club* è una storia

di riscatto: la squadra vince, appassiona, stupisce, richiama pubblico e dà alle calciatrici la possibilità di fare quello che non avrebbero mai osato fuori dal campo. Una scelta giusta per riaprire il teatro, che il cielo solo sa quanto bisogno abbia di riscattarsi. *Elena Scolari*

La Divina Commedia un kolossal per marionette

UNA DIVINA COMMEDIA, riduzione e adattamento per marionette su appunti di Eugenio Monti Colla, da *La Divina Commedia* di Dante Alighieri. Scene, sculture e luci di Franco Citterio. Costumi di Cecilia Di Marco e Maria Grazia Citterio. Musiche di Danilo Lorenzini. Con 11 marionettisti e le voci recitanti di Loredana Alfieri, Marco Balbi, Carlo Decio, Lisa Mazzotti, Riccardo Peroni, Gianni Quillico, Franco Sangermano. Prod. Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli, MILANO.

Eugenio Monti Colla aveva cominciato a progettarlo un paio di decenni fa, ma non è riuscito a vederlo compiuto: l'hanno portato a termine i suoi allievi/eredi a partire dalle sue idee e dai suoi appunti, declinandolo in varie forme per le celebrazioni del centenario dell'Alighieri (un film, uno spettacolo *light* con marionette a filo corto mosse a vista pensato per un tour negli Istituti Italiani di Cultura, una rassegna milanese di Dante per il teatro di figura e un grandioso spettacolo di due ore per grandi palcoscenici). Nel primo atto *Inferno e Purgatorio*, *Paradiso* nel secondo. Entro un boccascena giottesco è allestito una sorta di doppio palcoscenico a due livelli, col più alto e arretrato (più ridotto) celato da una porta a doppie ante scorrevoli. Qui agiscono le marionette e le proiezioni delle sagome del teatro delle ombre. Gli effetti da film di animazione permettono di passare rapidamente da una scena alla successiva in un susseguirsi vorticoso di storie e personaggi. Rimane il rammarico di non poter ammirare a sufficienza la perizia artigianale con cui sono intagliate e abbigliate le marionette (Gerione, e non solo lui, resta a vista non più di trenta secondi) dei vari Paolo e Francesca, Farinata, Ulisse, Ugolino. Con una netta differenza tra la prima

e la seconda parte, l'una esplicitata come magnifica carrellata di imprescindibili figure e vicende note ed espresse in terzine e parafrasi in prosa, l'altra più sinottica, tutta in versi, dedicata al percorso intimo di Dante verso «l'amor che move il sole e l'altre stelle». A restituire l'anima popolare del teatro delle marionette, e a sottolineare la fama universale della *Commedia* è stata introdotta la figura "spuria" di Gerolamo, maschera milanese, controcanto plebeo per disavventure e percorso spirituale al viaggio e alla filosofia del Poeta. Un inserto che, pur logico e apprezzabile, abbassa forse troppo il tono della drammaturgia di uno spettacolo per il quale Eugenio Monti Colla avrebbe trovato forse anche altre soluzioni. *Sandro Avanzo*

Il libro, tra performance ed esperienza immersiva

BOOK IS A BOOK IS A BOOK, di Cristina Galbiati e Ilija Luginbühl. Dramaturg Simona Gonella. Voce di Gabriella Sacco. Prod. Trickster-p, LUGANO - Lac LUGANO Arte e Cultura - Fog-Triennale MILANO Performing Arts e altri 5 partner internazionali.

Come succede per quasi tutti i lavori della compagnia svizzera Trickster-p, ogni performance, pur essendo diversa dall'altra nel condurre lo spettatore verso orizzonti differenti, si configura sempre come un vero e proprio viaggio interiore, con metodologie anomale e inattese. Così avviene anche in *Book is a Book is a Book*, l'ultimo spettacolo di Cristina Galbiati e Ilija Luginbühl, che, con l'abituale collaborazione drammaturgica di Simona Gonella, propone una vera e propria esperienza che mette al centro l'oggetto libro, ma non un libro qualsiasi, un libro colmo di misteriose suggestioni, di parole e immagini arcane, concepito proprio per l'occasione. Lo spettatore, insieme ad altri ventisette compagni di avventura, ha a sua disposizione una sedia, un tavolo, su cui è posta una lampada, delle cuffie e un libro, quello specifico libro. E se anche un libro qualsiasi, come sappiamo, ha il potere di proiettarci verso altri mondi viaggiando nel tempo e nello spazio, qua attraverso quelle cuffie avremo la possibilità di immergerci nelle atmosfere sonore e nelle suggestioni che

FRANCA NUTI

La segretaria di Goebbels, una vita ordinaria a servizio del male

A GERMAN LIFE, di Christopher Hampton. Traduzione di Monica Capuani. Regia di Claudio Beccari. Luci di Claudio De Pace. Scene di Guido Buganza. Con Franca Nuti. Prod. Piccolo Teatro di MILANO-Teatro d'Europa.

A German Life mi ha fatto venire i brividi. Non solo per l'intensità del testo e per l'eccelsa bravura di Franca Nuti. Ma per una domanda che continuamente mi batteva in testa: quante Brunhilde Pomsel, quante "oneste", efficienti, esperte segretarie non solo di Goebbels ma di Göring, Himmler, Bormann, Eichmann, e perché no di Farinacci, Bottai, Pavolini, Ciano hanno tranquillamente battuto a macchina il testo delle leggi razziali, hanno preparato lettere di assenso alla soluzione finale, hanno catalogato elenchi delle vittime dei campi di sterminio, hanno trasmesso delazioni, ciclostilato proclami inneggianti alla razza ariana? Quante di queste "oneste" lavoratrici della macchina di sterminio hanno tranquillamente passato il resto della loro vita, dopo il 1945, senza troppo preoccuparsi di quello che era successo e di quale era stato il loro contributo a uno dei più bui periodi della storia dell'umanità?

Brunhilde Pomsel racconta la sua storia con tranquillità: certo il nazismo non le piaceva, certo le adunate oceaniche la irritavano, ma in fin dei conti faceva il suo mestiere con coscienza, stenografava con abilità, era pagata bene, che cosa si voleva di più? I brividi aumentavano col procedere della storia: già, che cosa si voleva di più? Centinaia, forse migliaia di donne più o meno come la Pomsel, hanno concluso la loro vita in tranquilli villaggi tedeschi o in ridenti cittadine italiane, senza più fare i conti né con se stesse né con la storia che avevano vissuto. Grande testo, quello di Christopher Hampton, basato su una lunghissima intervista rilasciata dalla stessa Pomsel a centodue anni d'età. Nessun eccesso, nessuna forzatura, storia di un'esistenza come tante altre. La banalità del male? Forse. Di che cosa stupirsi, si chiede la Pomsel.

Grandiosa l'interpretazione di Franca Nuti, diretta da Claudio Beccari in stato di grazia. Grandiosa, con quella sua voce ferma, nitida, tagliente, con quel suo volto severo, su cui passano con magistrale sobrietà stupori, inquietudini, interrogativi, perplessità, smarrimenti, qualche sorriso, pochi attimi di emozione. Un solo grido, lancinante: il racconto del suicidio del suo capo, che trascinò nella morte la moglie e i loro sei figli. Si esce inquieti per una storia in fondo ancora aperta, anche se chiusa dalla morte di tutti i protagonisti. Ma soprattutto grati per l'indimenticabile prova di una delle più grandi attrici del nostro teatro. **Fausto Malcovati**



Franca Nuti in *A German Life* (foto: Masiar Pasquali)

REGIA DI BRUNI/FRONGIA

Il seme e i suoi cattivi frutti, l'inutile grettezza dell'omofobia

IL SEME DELLA VIOLENZA-THE LARAMIE PROJECT, di Moisés Kaufman. Traduzione di Emanuele Aldrovandi. Regia di Ferdinando Bruni e Francesco Frongia. Luci di Michele Ceglia/Giacomo Maretelli Priorelli. Con Ferdinando Bruni, Margherita Di Rauso, Giuseppe Lanino, Umberto Petranca, Marta Pizzigallo, Luciano Scarpa, Marcela Serli, Francesca Turrini. Prod. Teatro dell'Elfo, MILANO e Fondazione Campania dei Festival, NAPOLI.

Massacro di botte perché gay. Laramie, Usa, Stato del Wyoming, 1998. Potrebbe esser successo non quindici anni fa ma oggi e non al di là dell'oceano ma a Secondigliano, a Latina, alla Barona. Atti di intolleranza, di violenza nei confronti degli omosessuali sono all'ordine del giorno. Ecco perché *Il seme della violenza*, spettacolo forte, coraggioso, è particolarmente importante qui da noi, in questo periodo in cui si discute in Parlamento (e da parte di alcune forze politiche si osteggia) il disegno di legge Zan contro l'omofobia.

Lo spettacolo, diretto con intelligenza, energia e misura da Ferdinando Bruni e Francesco Frongia, è una sequenza di interviste, testimonianze, deposizioni, un abile montaggio di materiali da cui affiora la mentalità gretta, ottusa, reazionaria della provincia americana, peraltro identica a quella di molte altre province di altri Paesi: il processo ebbe una risonanza enorme in tutta l'America e finì con la condanna prima a morte, poi all'ergastolo dei due giovanissimi assassini. La commutazione della condanna avviene grazie all'intervento del padre della vittima: non vuole nuova violenza, nuove morti, anche se si rifiuta di concedere il perdono.

Un monologo, quello conclusivo del padre di fronte alla corte, di una potenza, di una commozione, di un rigore straordinari. Che vivano una lunga vita i criminali, quella vita che hanno tolto con inaudita crudeltà alla loro vittima, e pensino nei lunghi anni che rimangono loro da vivere a quello che hanno fatto al loro indifeso coetaneo. Ferdinando Bruni, non solo in questo monologo ma in tutto lo spettacolo, è di una magnifica asciuttezza, di una toccante misura, di una energia emozionante. Quello che ci dice questo bello spettacolo è che la violenza comincia dalla parola: bisogna fermarla prima che si trasformi in gesti, in aggressioni, in omicidi. **Fausto Malcovati**



Il seme della violenza (foto: Laila Pozzo)

ogni pagina ci suggerisce, guidati da una voce che ci invita al piacere dell'immaginazione, spesso attraverso connessioni inaspettate. Pur con qualche compiacimento autoreferenziale, *Book is a Book is a Book* rimane un esperimento esperienziale di affascinante consistenza, che si inserisce perfettamente nel percorso autorale della compagnia in grado di meravigliarci ogni volta attraverso nuove prospettive e percorsi, mai pedissequi, in cui il pubblico diventa parte attiva della performance. *Mario Bianchi*

La bulimia dell'Occidente nell'Abbuffata pop di Sinisi

LA GRANDE ABBUFFATA, dall'omonimo film di Marco Ferreri. Drammaturgia di Francesco Maria Asselta e Michele Sinisi. Regia di Michele Sinisi. Scene di Federico Biancalani. Con Stefano Braschi, Ninni Bruschetta, Gianni D'Addario, Sara Drago, Marisa Grimaldo, Stefania Medri, Donato Paternoster, Adele Tirante. Prod. Elsinor Centro di Produzione Teatrale, MILANO - Teatro Metastasio di PRATO.

Quasi mezzo secolo è passato dallo scandalo del film a Cannes e il proposito di Sinisi è riferirsi a una società con visioni ben diverse quanto a erotismo (trasgressivo) e pornografia (liberalizzata). La chiave di lettura oggi "rubata" dalla pellicola è tutta nelle immagini che danno il via allo spettacolo: la macellazione di un maiale con l'apposita pistola sulla fronte contrapposta alla tradizione del norcino. La regia denuncia la contemporaneità borghese occidentale come una bulimica realtà che tutto inghiotte, digerisce, copula, defeca, anche le proprie contraddizioni e finanche tutta se stessa. La prima parte dello spettacolo è molto esplicita in tal senso, con la presentazione e l'interazione dei personaggi in una scenografia che al posto della decadente villa mostra uno scettico ambiente da pranzo *hi-tech* (perfettamente equivalente a una sala autoptica). I problemi più gravi della messinscena si evidenziano nel passaggio dall'esibito pessimismo nihilista, col suo compiaciuto snobismo, verso possibili soluzioni o definitive condanne, dalla rivoluzione della metafora nera all'urgenza di una rivoluzione contro il nero. Tant'è che l'in-

tervento della maestra che porta in dono la morte risulta limitatissimo, l'orgia finale assume deformazioni felliniane (ma anche da "serate di Arco-re") più per dimostrare il fallimento dei desideri umani o lo show pubblico dell'impotenza. Così l'eruzione del water o la morte per meteorismo, immancabili strizzatine d'occhio alla cultura collettiva. Troppo poco spirito di Ferreri (che ben sapeva dove collocarsi all'interno della propria narrazione, di pena, disperazione e compassione) in una moderna lettura pop che vorrebbe farsi parabola e non sa andare oltre la denuncia di volgarità e di vizi. E non bastano a consolarci le note di *Il cielo in una stanza* di Paoli. *Sandro Avanzo*

Quel tocco di vis comica che smorza Bernhard

RITTER DENE VOSS, di Thomas Bernhard. Traduzione di Luigi Reitani. Regia di Elena Sbardella. Scene e costumi di Carlo De Marino. Luci di Cesare Agoni. Musiche di Gianluca Misiti. Con Ludovica Modugno, Gianluca Ferrato, Franca Penone. Prod. Centro Teatrale Bresciano, BRESCIA.

Il titolo rimanda ai nomi degli attori che interpretarono la pièce al suo debutto: Ilse Ritter, Kristen Dene e Gert Voss. È questo un aspetto non secondario per leggere la messinscena firmata da Elena Sbardella, che sceglie di offrire una cifra fortemente metateatrale di quanto accade. Le scene di Carlo De Martino non nascondono la finzione, anzi la esaltano con quinte a vista. Voss è stato riportato a casa dal manicomio dalla sorella Dene che dovrebbe tornare a recitare, mentre Ritter se ne sta alla finestra. Entrambe sono attrici per vocazione, per noia, per una sorta di fuga, sempre entro i confini della famiglia, proprietaria del teatro in cui recitano. Dene si occupa del fratello, scrive a macchina i suoi manoscritti. Entrambe le donne ne sono attratte, ne sono succubi, ma come spesso accade in Bernhard vittima e carnefice (se così si può dire) si scambiano i ruoli di continuo. I tre personaggi sono come prigionieri della loro famiglia, abbiente e ricca. È dispensando soldi a tutti che Voss può fare del manicomio una sorta di casa a cui far ritorno.

Da un lato ci sono le storie dei tre rampolli Worringer, dall'altro, nel titolo della pièce *Ritter Dene Voss*, c'è il riferimento a quel teatro che è rifugio e condanna, luogo di finzione e artificio eppure spazio in cui il dramma in *loop* dei personaggi si svolge e manifesta. Dene (Ludovica Modugno) è vittima di se stessa prima che di Voss. Voss (Gianluca Ferrato) è prigioniero di se stesso, ironico e feroce, comico e crudele. Ritter (Franca Penone) è forse il personaggio più lucido, è colei che cerca di tirare le fila, ma al termine si ritrova risucchiata non meno degli altri da un'eredità familiare che pesa e soffoca. Elena Sbardella mette in scena un Bernhard corretto nel suo svolgersi, ma privo della giusta cattiveria, della necessaria e tagliente incisività che l'autore tedesco richiede e forse la regista, con troppa indulgenza, concede agli attori una tranquillizzante *vis comica* che smorza l'urticante follia delle figure disegnate dall'autore. *Nicola Arrigoni*

Due scienziati al bivio, davanti al disastro globale

THE CHILDREN, di Lucy Kirkwood, traduzione di Monica Capuani. Regia di Andrea Chiodi. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Ilaria Ariemme. Luci di Cesare Agoni. Musiche di Daniele D'Angelo. Con Elisabetta Pozzi, Giovanni Crippa, Francesca Ciocchetti. Prod. Centro Teatrale Bresciano, BRESCIA.

Due fisici nucleari, Hazel (Elisabetta Pozzi) e Robin (Giovanni Crippa) vivono isolati in un *cottage* sulla costa della Gran Bretagna. Intorno il mondo sembra cadere a pezzi. I segnali di un'apocalisse incompleta sono fatti di dettagli: l'isolamento dei due, la mancanza di energia elettrica. Il loro tran-tran viene scosso dall'arrivo di Rose (Francesca Ciocchetti), una vecchia amica e collega. La donna irrompe nel loro rifugio e nello scambio di dialoghi e di ricordi si avverte qualcosa di sospeso, non solo nella relazione fra Rose e Robin. Che quel rifugio per Rose sia familiare lo si intuisce dalla libertà con cui si muove nella casa. Storie di relazioni, amori, amicizie in-frante emergono da un confronto a tre duro, come duro è l'invito che Rose fa ai due colleghi in pensione: lasciare la loro vita per andare alla cen-

trale e collaborare alla bonifica, prendendo il posto dei più giovani, sostituirli per salvarli da morte certa, dovuta alle radiazioni. La responsabilità nei confronti del futuro passa anche nell'atto di sacrificio di quegli scienziati in pensione, forse rimasti un po' bambini, nei confronti dei giovani colleghi impegnati a mettere una toppa a un disastro che sa di apocalisse, davanti al quale non si può rimanere insensibili. *The Children* di Lucy Kirkwood procede con linearità narrativa, è una macchina verbale che Andrea Chiodi asseconda nei suoi meccanismi rivelatori, non aggiunge nulla, si limita - ed è atto di rispetto drammaturgico - a far parlare il testo, grazie a tre interpreti che sanno farsi personaggi reali e credibili. Magari qua e là Chiodi accentua le coloriture, laddove è necessario sottolineare complicità tacite o il riflesso di azioni passate su un presente quanto mai claustrofobico e minaccioso. Tutto deve concorrere a portare lo spettatore in quel rifugio, a renderlo complice e testimone di quelle storie e relazioni. Ciò che accade in scena sembra riflettere quanto si sta vivendo a causa del Covid e la riflessione sul mondo che lasciamo ai nostri figli si fa scottante. *Nicola Arrigoni*

Nordici chiaroscuri, il Pirandello di Binasco

IL PIACERE DELL'ONESTÀ, di Luigi Pirandello. Adattamento e regia di Valerio Binasco. Scene e luci di Nicolas Bovey. Costumi di Gianluca Falaschi. Con Valerio Binasco, Giordana Faggiano, Orietta Notari, Rosario Lisma, Lorenzo Frediani, Franco Ravera. Prod. Teatro Stabile di Torino-Teatro Nazionale, TORINO.

Pirandello non si addice a Binasco ed egli ne è ben consapevole: per questo, il suo primo incontro con l'autore siciliano è egualmente distante tanto dal deprimente "pirandellismo", quanto da un'operazione di pura filologia, ma appare piuttosto una sorta di combattimento mentale fra un regista inventivo e problematico e un drammaturgo non troppo amato ma considerato stimolo per imbastire una riflessione sui rapporti familiari e interpersonali. Binasco, dunque, da una parte controbilancia il ragionare scientificamente stringente di Piran-



REGIA DI BINASCO

L'intimo ritratto dell'umana fragilità nella farsa tragica di Ionesco

LE SEDIE, di Eugène Ionesco. Traduzione di Gian Renzo Morteo. Regia di Valerio Binasco. Scene e luci di Nicolas Bovey. Costumi di Alessio Rosati. Musiche di Paolo Spaccamonti. Con Michele Di Mauro e Federica Fracassi. Prod. Teatro Stabile di Torino-Teatro Nazionale, TORINO.

Una "farsa tragica", quella scritta nel 1952 da Eugène Ionesco, considerato uno dei maestri del cosiddetto "teatro dell'assurdo", etichetta che troppo spesso ha scoraggiato indagini non filologiche sulle potenzialità espressive di quel genere. Al contrario, non teme di scardinare assodate consuetudini interpretative Valerio Binasco che, nella sua lettura de *Le sedie*, sceglie di porre in secondo piano l'aspetto "politico" del testo, ossia la denuncia dell'"assurdità" del potere e dell'inerzia dei suoi rappresentanti, concentrandosi invece sul ritratto della coppia dei protagonisti - il Vecchio e la Vecchia - interpretati con generoso eclettismo da Michele Di Mauro e Federica Fracassi.

I volti pesantemente truccati e le parrucche esagerate così da trasformarli in clown malinconici, i due si muovono lentamente, sospesi in un tempo immobile, pesante come il piombo, il colore che si intravede dalla finestra in fondo al palco. Seduti uno accanto all'altro, i due sono immersi in uno spazio efficacemente simbolico: la sezione prospettica di un'ampia stanza, il pavimento ricoperto di macerie e le pareti scrostate; su un lato una vera e propria "montagna" di sedie accatastate l'una sull'altra. La prima parte dello spettacolo procede più lenta, assecondando quasi teneramente la rievocazione del proprio passato da parte della coppia, di cui la regia sottolinea l'amore pluridecennale e nondimeno ancora vitale. Un focus che non si modifica neanche nella seconda parte, certo più concitata - l'arrivo degli "invisibili" ospiti e poi dell'"oratore professionista" - e, nondimeno, straziante nell'esplicitare la solitudine in cui i due sopravvivono - forse il mondo non esiste più, come suggeriscono i suoni inquietanti che a tratti giungono dall'esterno - e l'esitazione di fronte a quel passo definitivo che i due si apprestano a compiere.

La fine dello spettacolo ci mostra appunto la coppia di schiena, due silhouette in penombra, ormai senza età né corporea consistenza: un'immagine che sigilla una messinscena poetica e introspettiva, che sa andare oltre la superficie "assurda" del testo, rivelando meritoriamente quanto il quadro grottesco dipinto da Ionesco poggiasse in verità su un'intima e complice consapevolezza della fragilità umana. **Laura Bevione**

Michele Di Mauro e Federica Fracassi in *Le sedie* (foto: Luigi De Palma)



PASCAL RAMBERT

Sorelle, donne e attrici sul ring di un gioco al massacro emotivo

SORELLE, testo, regia e scene di Pascal Rambert. Traduzione di Chiara Elefante. Con Sara Bertelà e Anna Della Rosa. Prod. Tpe-Teatro Piemonte Europa, TORINO - Fog-Triennale MILANO Performing Arts.

Due sole figure femminili sulla scena, in un palco attrezzato quasi come un ring, due sorelle vestite in modo simile, che si fronteggiano e hanno ogni volta i nomi delle attrici protagoniste, due interpreti che a ogni replica si dilanano con la ferocia di bestie selvagge. Mentre la prima si prepara a tenere una conferenza sull'accoglienza dei migranti, l'altra entra e le fa cadere la valigia di mano. Subito, tra urla e accuse, i rimproveri si accavallano alle recriminazioni e i dissensi ai rimpianti, il dialogo è schiacciato dalla rissa. Mano a mano si chiarisce un antefatto: la madre è morta di recente, una sorella ha taciuto la notizia all'altra forse con intenti vendicativi; nel passato un padre intrigante ha fomentato nelle figlie un rapporto competitivo e devastante.

Eppure un'ambivalenza prepotente emerge dalla scrittura a penetrare quel duro regolamento di conti; queste due sorelle sono in armi per un eccesso di violenza nell'atto dell'amare. Il tutto concentrato nella parola scritta da Rambert drammaturgo e da Rambert regista incarnata nei corpi delle attrici. Da un punto di vista scenico, ciò che gli importa è la distanza tra le due attrici, calcolata tra i centimetri che separano e i rapporti verbali che legano le due protagoniste, come vasi comunicanti dove al calare dell'una l'altra cresce in proporzione, a una sconfitta deve corrispondere una eguale e contraria energia vincente. Solo nel momento della condivisione di un brano musicale sembra possibile un'ipotetica tregua di pace.

Con ogni coppia di attrici a cui Rambert affida il lavoro, e che dirige con calcolata abilità, lo spettacolo cambia radicalmente, anche se il testo e le azioni restano identici. E qui Anna Della Rosa e Sara Bertelà si offrono in un'interpretazione veramente eccelsa, tanto più encomiabili se si pensa che sono state costrette a lavorare, svelandoli, soprattutto sui loro "punti deboli" di attrice e con un uso di fiati e respirazione totalmente inusuale rispetto alle loro abitudini. **Sandro Avanzo**

Sara Bertelà e Anna Della Rosa in *Sorelle* (foto: Luca Del Pia)

dello con quadri di quotidiana e quasi fanciullesca tenerezza; dall'altra trasporta il siciliano a latitudini più nordiche, sulla scia della propria familiarità con autori come Jon Fosse, ma richiamando anche certi disfunzionali interni familiari alla Tennessee Williams. Ecco dunque il salotto vagamente anni Cinquanta, pareti chiare e arredamento minimale, un appendiabiti dove ostentatamente si ripongono e si riprendono cappotti e impermeabili quali decisioni irrevocabili e scelte sofferte. Nell'atto finale, poi, il palco rimane spoglio, soltanto un telo bianco a separare "forma" e "vita", sul fondo l'abitazione borghese, in proscenio il protagonista Baldovino - interpretato dallo stesso Binasco -, e la giovane Agata - una misurata e convincente Giordana Faggiano -, ovvero i due "refrattari", inevitabilmente esclusi. Dall'altra parte, coloro che hanno scelto di assecondare forme e convenienze: la madre e il marchese, impeccabilmente interpretati da Orietta Notari e da Rosario Lisma. Nell'intera messinscena Binasco riesce a far convivere razionale disperazione e desiderio di autenticità, costruendo uno spettacolo problematico e struggente, percorso da un'innequivocabile commossa adesione dello stesso regista e interprete. *Laura Bevione*

I fragili equilibri maschili alla soglia degli "anta"

THE SPANK, di Hanif Kureishi. Traduzione di Monica Capuani. Regia di Filippo Dini. Scene di Laura Benzi. Costumi di Katarina Vukcevic. Luci di Pasquale Mari. Con Valerio Binasco e Filippo Dini. Prod. Teatro Stabile di Torino-Teatro Nazionale, TORINO.

La drammaturgia contemporanea, in particolare quella internazionale, non giunge così frequentemente sui palcoscenici "istituzionali" italiani e dunque non può che essere accolta con vivo consenso la scelta dello Stabile di Torino di produrre, grazie anche alla preziosa intermediazione di Monica Capuani, il nuovo dramma dello scrittore anglo-pakistano Hanif Kureishi. Due amici - Sonny e Vargas, un farmacista e un dentista di mezza età, entrambi sposati con figli adolescenti/giovani-adulti - si ritrovano abitual-

mente nel pub The Spank - la "sculacciata". Sonny - un Filippo Dini abile nell'incarnare il formale provincialismo e il conformismo del personaggio - rivela alla moglie la relazione adulterina di Vargas - Valerio Binasco, un Peter Pan allo stesso tempo spensierato e intimamente dolente - innescando una reazione a catena che travolge l'esistenza delle famiglie di entrambi e pone fine a un'amicizia decennale. Una vicenda narrata come un flashback da Sonny, che esordisce su un palcoscenico ricoperto da un telone di plastica che nasconde la scenografia - l'interno anni Settanta, un po' polveroso e tristanzuolo del pub. Buio e cambi d'abito - questi ultimi soltanto di Sonny - demarcano i sipari che ricostruiscono con ritmo serrato una vicenda di tragica banalità, il crollo inatteso - ma non imprevedibile - di vite costruite su forme e *cliché* anziché schiettezza e verità. Kureishi racconta questa piccola catastrofe ricorrendo a un dialogo fitto e brillante, ricco di *humour* e perfida ironia, non risparmiando né il giovanilismo fuori tempo massimo di Vargas, né, tantomeno, l'illusione di Sonny di avere costruito una famiglia felice. Un *play* agrodolce dunque, che ritrae con umorismo e una certa bonaria empatia le debolezze di due uomini che, a un tratto, comprendono la cedevolezza delle fondamenta delle proprie vite. Un *play*, anche, che avrebbe forse guadagnato in incisività da una regia meno didascalica e schematica, che Dini pare avere costruito quale mero scheletro per la prova d'attore, certo di grande personalità, propria e di Binasco. *Laura Bevione*

Ferrini, Willy Loman e il suo sogno infranto

MORTE DI UN COMMESO VIAGGIATORE, di Arthur Miller. Traduzione di Masolino d'Amico. Regia di Jurij Ferrini. Scene e luci di Jacopo Valsania. Costumi di Alessio Rosati. Suono di Gian Andrea Francescutti. Con Matteo Ali, Lorenzo Bartoli, Vittorio Camarota, Fabrizio Careddu, Jurij Ferrini, Paolo Li Volsi, Maria Lombardo, Orietta Notari, Federico Palumeri, Benedetta Parisi. Prod. Teatro Stabile di Torino-Teatro Nazionale, TORINO.

Un dramma che è ormai considerato un classico, oggetto di svariati allestimenti, incentrati sul ritratto del problematico protagonista, quel Willy Loman che, lo sappiamo fin dal titolo, preferirà la morte all'umiliazione dell'accumulo di ulteriori debiti. Un uomo che, alla cura delle relazioni - familiari in primo luogo - ha sempre anteposto il successo, sognando un grande avvenire anche per i figli, in particolare per l'"atleta" Biff. Una vicenda tuttora esemplare che Jurij Ferrini dirige con filologica correttezza, all'interno di uno spazio scenico articolato, caratterizzato da pareti mobili decorate con collage di pubblicità statunitensi anni Cinquanta e da un frigorifero verde acido che è simbolo di un effimero miracolo economico. A sottolineare ulteriormente il contesto d'oltreoceano, la colonna sonora costruita con motivi di Bruce Springsteen. Debolezze e incongruenze del protagonista, avido e millantatore ma anche ingenuo e a tratti sentimentale, sono incarnate dallo stesso regista, anche interprete, spesso curvo e rallentato così da rendere immediatamente evidente il fallimento - esistenziale prima ancora che economico - di Willy. Accanto a lui, Orietta Notari nel ruolo della moglie Linda: concreta e affranta, decisa e, nel finale, disperatamente arrabbiata, con quell'urlo - «non abbiamo più debiti!» - che risuona tragico in sala. Accanto a loro, un cast non omogeneo, con attori impegnati in piccole parti incarnate con esatta diligenza e Ali e Li Volsi che, invece, non sempre appaiono convincenti nei ruoli, rispettivamente, di Biff e Happy, i due irrisolti figli del protagonista. *Laura Bevione*

Da film *cult* a opera ibrida la sfida (vinta) di *Festen*

FESTEN. Il gioco della verità, di Thomas Vinterberg, Mogens Rukov & BO Hr. Hansen. Versione italiana e adattamento di Lorenzo De Iacovo e Marco Lorenzi. Regia di Marco Lorenzi. Costumi di Alessio Rosati. Luci di Link-Boy (Eleonora Diana & Giorgio Tedesco). Con Danilo Nigrelli, Irene Ivaldi, Roberta Calia, Yuri D'Agostino, Elio D'Alessandro, Roberta Lanave, Barbara Mazzi, Raffaele Musella, Angelo Tronca.

Prod. Tpe-Teatro Piemonte Europa, TORINO - Elsinor Centro di Produzione Teatrale, MILANO - Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, TRIESTE - Solares Fondazione delle Arti, PARMA.

Trasportare sul palcoscenico un film *cult*, il primo del linguisticamente spregiudicato gruppo di registi Dogma 95, pone non pochi dilemmi e cela altrettanti tranelli. Si tratta, da una parte, di non sacrificare ritmo e intelligenza dei dialoghi; e, dall'altra, di escogitare una forma che, pur alludendo al cinema, sappia valorizzare i mezzi del teatro. Risultato che questa prima versione teatrale italiana del celebre film di Thomas Vinterberg centra con felice incisività, combinando tecnologia e artigianalità, archetipi universali ed emozioni personali. Il regista Marco Lorenzi costruisce il proprio spettacolo sul dialogo fra due piani, correlativi oggettivi di quel perverso conflitto fra verità e finzione su cui poggia la torbida vicenda al centro di *Festen*: un sipario semitrasparente chiude per lunghe porzioni di tempo il palcoscenico e ciò che vi avviene è duplicato su uno schermo, grazie alle riprese effettuate con la camera dagli stessi interpreti, che spostano anche piccole scenografie e oggetti. Al pubblico la scelta se intuire quanto avviene realmente sul palco o affidarsi alle immagini... Ma, quando la verità viene alla luce, il sipario crolla definitivamente e, anzi, gli attori invadono tutti gli spazi del teatro, compreso il cortile interno, testimoniando così dell'ineludibile materialità dei fatti. Una duplicità - immagine bidimensionale e corpo tridimensionale; rappresentazione e realtà; simbolo e sentimento concreto - incarnata in misura diversa dagli stessi interpreti, in proporzione all'autenticità del proprio personaggio. Un cast coeso, impegnato, mirabile per misura e adesione al progetto della regia che, peraltro, sa tenere ben conto dei talenti individuali, valorizzandoli e, allo stesso tempo, flettendoli al proprio disegno. Un esperimento di tecnologia "artigianale" e di scavo negli antri oscuri della coscienza che è tanto una dichiarazione di fiducia nella potenza immutata del medium teatrale quanto un auspicio del trionfo, anche solo momentaneo, della verità. *Laura Bevione*

REGIA DI DE ROSA

Nell'universo parallelo di Solaris si specchiano le inquietudini del presente

SOLARIS, di David Greig, dall'omonimo romanzo di Stanislaw Lem. Traduzione di Monica Capuani. Regia di Andrea De Rosa. Scene e costumi di Simone Mannino. Luci di Pasquale Mari. Con Federica Rosellini, Giulia Mazzarino, Sandra Toffolatti, Werner Waas e Umberto Orsini in video. Prod. Teatro Nazionale di GENOVA e Teatro di NAPOLI-Teatro Nazionale.

Cosa è Solaris? "Chi" è Solaris? Un pianeta? Un doppio materializzato del nostro io? Uno specchio distopico dell'inconscio collettivo? Nell'attuale poliedrica lettura registica di Andrea De Rosa tutti gli spunti rimangono in evidenza e altri nuovi se ne aggiungono. Illuminante resta il primo gesto di inizio spettacolo, con la psicoterapeuta Chris che si spoglia della tuta spaziale per mostrarsi nelle sue forme umane. Ha appena messo piede sulla stazione spaziale in orbita intorno al pianeta e al suo oceano vivente. Nuova Eva, nuova cavia, nuova esploratrice.

Il dr. Gibarian è morto, vittima dei fantasmi creati da Solaris e anche i due colleghi astronauti, in evidente turbamento emotivo, sono perseguitati da analoghe visioni. Anche a Chris capiterà di doversi confrontare con fantasmi che emergono incalzati dai ricordi e dai sentimenti più dolorosi e repressi del suo passato, faccia a faccia con la donna che ha amato e perduto. Sulla scena due figure molto simili, quasi indistinguibili. Di nuovo una delle intuizioni più felici della regia di De Rosa che, nel mutare al femminile un'identità pensata al maschile da Greig, non calca la mano sull'aspetto compiacente del lesbismo, ma usa tale ontologica unità per moltiplicare e approfondire il valore del doppio e della ricerca del sé. In gioco ci sono i limiti della ragione umana, le difficoltà di comunicazione e di comprensione tra "universi" differenti. In aggiunta le indicazioni registiche arricchiscono lo spettacolo anche di suggerimenti e questioni di carattere ecologico, con un'umanità avvelenatrice di se stessa, con temi di *cupio dissolvi* quantomai attuali.

Il grande schermo rotondo, che domina la magnifica scena tecnologica di Simone Mannino, rimanda le immagini del pianeta Terra riprese dall'Agenzia Spaziale Europea, moltiplicando le ricerche e le risposte, i significati e i significanti. Eccellente risulta la prova attoriale dei quattro interpreti (tutti da godere i duetti Federica Rosellini-Giulia Mazzarino), e ancora una volta si dimostra stupefacente la resa dei microfoni nelle mani di De Rosa, mentre di impressionante impatto appare la scenografia minimalista composta da un semplice piano inclinato a occupare gran parte della platea. A cosa può aggrapparsi alla fine l'essere umano per definitive risposte esistenziali? Forse al pianto di una bambina o ai giocattoli usati da piccoli. **Sandro Avanzo**



Solaris (foto: Federico Pitto)

Arcuri e Paravidino nell'*Inferno* di Dante

DIVINA COMMEDIA, di Fausto Paravidino. Regia di Fabrizio Arcuri. Scene di Alberto Nonnato. Costumi di Lairetta Salvagnin. Luci di Paolo Pollo Rodighiero. Musiche di Giulio Ragno Favero. Con 10 attori della Compagnia Giovani del Teatro Stabile del Veneto e Francesca Scaglia. Prod. Teatro Stabile del Veneto, PADOVA-VENEZIA.

La sfida di questa commissione dello Stabile del Veneto era di rintracciare nella *Divina Commedia* la matrice socio-valoriale in cui il poeta aveva potuto sviluppare la sua creazione. Sfida raccolta da Fausto Paravidino, che cerca per la drammaturgia un contesto riferibile al tempo odierno. La costruzione del primo atto del trittico ruota intorno al tema del desiderio, indotto e mai sazio, di cui la società bulimica si nutre, spinta dall'insoddisfazione latente alimentata dal *marketing*. Se un'identità è possibile ritrovare, questa si dà forse nella memoria, secondo Paravidino: nella trama una donna prende atto di come la sua memoria sia organizzata in base a ciò che si vuole ricordare, compiendo un viaggio infernale fra paure e oscurità delle dinamiche parentali e affettive. La memoria è quindi il principio post-psicanalitico della nostra identità soggettiva e sociale. Fabrizio Arcuri raccoglie queste parole, alcune al limite del sopportabile in diversi dolorosi passaggi, componendo un lavoro registico idoneo a portarle sulle spalle molto giovani della Compagnia Giovani del Teatro Stabile del Veneto. Alberto Nonnato crea una struttura scenica fatta di contenitori capaci di iscriversi uno nell'altro, scatole permeabili, adatte ad aprirsi a retroscena che sembrano quasi sopravvenienze dell'inconscio e, con il bel disegno luci di Paolo Pollo Rodighiero, Arcuri trascina lo spettatore in una melma nera infernale in cui due diavoli eseguono dal vivo le musiche (di Giulio Ragno Favero, eseguite insieme a Marcello Batelli) e le anime, spesso in maschera o coperte, si riveleranno in un finale che le proietta a viso scoperto in un *open space*. Le complessità testuali vengono abilmente gestite da una scelta registica

che gioca sull'energia giovane dell'*ensemble* di interpreti, affidando a un continuo turbinare dell'azione la soluzione di un allestimento di cui, a distanza di giorni, restano nitide diverse immagini di dissoluzione sociale; il confine fra inferno immaginato e vissuto è molto labile. Nella drammaturgia, in cui ieri poetico e oggi teatrale confrontano i rispettivi contesti, il Basso Medioevo appare quasi un Paradiso, al confronto del tempo in cui dovrebbe realizzarsi l'evoluzione verso l'intelligenza artificiale. A scapito di quella sociale, pare di poter dire. *Renzo Francabandera*

Umani e non-umani uniti per salvare il pianeta

EARTHBOUND. OVVERO LE STORIE DELLE CAMILLE, di e con Marta Cuscunà. Liberamente ispirato a *Staying with the Trouble* di Donna Haraway. Dramaturg Giacomo Raffaelli. Scene di Paola Villani. Luci di Claudio "Poldo" Parrino. Progettazione e realizzazione animatronica di Paola Villani e Marco Rogante. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA - Csa-Teatro Stabile di Innovazione del Friuli Venezia Giulia, UDINE.

Marta Cuscunà occupa un posto tutto suo nel panorama del "teatro nuovo" in Italia: la sua grazia, sensibilità e intelligenza scenica hanno prodotto spettacoli sempre sorprendenti e curiosi, dove il desiderio di conoscenza, ricerca e semplicità espressiva riuscivano a fondersi in un *uni-*

cum rappresentativo. Questo suo ultimo spettacolo conferma e rilancia la sua particolare modalità di approccio alla scena teatrale, moltiplicandone gli azzardi performativi e linguistici attraverso una rappresentazione che, partendo dal "teatro di figura", si avventura sul terreno della fantascienza con tutto l'armamentario metafisico, lessicale e simbolico di questo genere letterario, riuscendo a farne materia teatrale viva. I punti di partenza hanno un'origine sostanzialmente antropologica e rimandano da una parte al pensiero di Bruno Latour sul problema delle tante implicazioni che ogni organismo vivente ha con l'ambiente che lo circonda, dall'altra al *Manifesto* dell'antropologa Donna J. Haraway sui rischi che corre un pianeta infetto e sulle possibilità di sopravvivenza del genere umano: gli *earthbound*, le camille a cui fa riferimento il sottotitolo dello spettacolo, sono le nuove creature ibride nate dall'incrocio di esseri umani e non-umani destinati a popolare la terra fra qualche miliardo di anni. Fra nuove palingenesi, innovazioni tecnologiche e maturate apocalissi si gioca uno spettacolo che ha il ritmo e i toni di una favola per bambini chiusa in una facile trama narrativa che usa una lingua volutamente ripetitiva, innocente ed elementare, "di servizio", perennemente "sospesa", mentre l'azione ruota intorno a una struttura circolare oculare che campeggia in scena all'interno della quale troviamo quelle stupefacenti creature animatroniche ideate da Paola Villani e Marco Rogante con le quali Gaia/Marta dialoga con spirito infantile e allegro,

da Ariel terrestre, volteggiando disinvolatamente con il suo monociclo elettrico. *Giuseppe Liotta*

Storia di Ana, oratorio sulla paura della morte

ANA CONTRA LA MUERTE, scritto e diretto da Gabriel Calderón. Scene di Paola Castrignanò. Costumi di Eleonora Terzi. Luci di Vincenzo Bonaffini. Con Anna Gualdo, Chiara Alonzo, Fonte Fantasia, Paola Francesca Frasca, Lisa Imperatore, Chiara Tomei. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

Sei attrici in scena per tredici personaggi, impegnate in un testo molto vicino a un oratorio, dentro il quale si disperdono le normali dinamiche drammatiche a vantaggio di una staticità prestabilita dove ogni cosa viene illuminata soltanto dalla parola detta. Nessun approfondimento psicologico dei vari personaggi che Ana incontra viene tentato nel racconto della sua tragedia familiare: un calvario di madre che la porta a spacciare droga pur di salvare il figlio da morte certa. Gli incontri che fa sono tante brevi "stazioni" per allontanare il suo bambino dalla inevitabile fine, senza tuttavia riuscirci. La Migliore amica, il Pusher, l'Infermiera, l'Avvocata e gli altri più che personaggi sembrano figure simboliche, rappresentazioni di un'idea, di una composizione sociale, di un comportamento, di un punto di vista, rafforzando l'impressione generale di trovarci di fronte a un testo corale inquisitorio dove qualsiasi azione scenica appare preclusa per lasciare spazio a una tessitura poetica, a cui manca sostanza teatrale e performativa. Così il commento, la riflessione filosofica, l'accento teologico, la confessione privata prevalgono sulla dialettica, sul dialogo. Come se, alla fine, si fosse trattato solo di un'unica voce: quella dell'autore alle prese con una tragica vicenda personale lontana nel tempo ma mai definitivamente superata, una ferita aperta, tuttora immedicabile. Molto brave tutte le giovani interpreti per la dedizione a un ruolo che non c'è e ai vari sentimenti che ci trasmettono, rendendoci partecipi della storia attraverso le loro persone. *Giuseppe Liotta*



Earthbound (foto: Guido Mencari)



TEATRO VALDOCA

Un *habitat* per Pinocchio con le parole enigmatiche di Gualtieri

ENIGMA. *Requiem per Pinocchio*, di Mariangela Gualtieri. Regia, allestimento e luci di Cesare Ronconi. Musiche di Attila Faravelli, Ilaria Lemmo, Enrico Malatesta (anche in scena). Con Chiara Bersani, Silvia Calderoni, Mariangela Gualtieri, Matteo Ramponi, (canto) Silvia Curreli, Elena Griggio. Prod. Teatro Valdoca, CESENA - Emilia-Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

Habitat è, in biologia, l'insieme delle condizioni ambientali in cui vive una determinata specie di animali o di piante. In senso figurato, un ambiente congeniale alle proprie inclinazioni o ai propri gusti. Questa doppia accezione pare appropriata a sintetizzare la nuova creazione di Teatro Valdoca, ben imponente per numero di persone in scena (nove, più il regista) e per investimento produttivo (due anni di gestazione, due lunghe residenze creative). Regia come creazione di condizioni per favorire relazioni significanti fra i corpi (fisici, sonori, luminosi, materici, verbali), a dar vita a un oscuro e al contempo luminoso rito teatrale trasformante, medicamentoso.

Lo spettatore è chiamato, grazie a un sapiente montaggio che giustappone per via alchemica materiali scenici eterogenei, a dare forma "nella propria mente" a immagini e immaginari: paesaggi, bestiarie fantastici e figure collodiane (Pinocchio-Calderoni, Fatina-Bersani, Mangiafuoco-Ramponi) sono suggeriti più che descritti o interpretati, in un *habitat* reso denso da un reticolo sonoro percussivo, elettronico e vocale (straordinario il canto di Curreli e Griggio, che con minimali interventi e variazioni mutano, letteralmente, la percezione).

Enigma è stato da noi incontrato in un teatro all'italiana: spettatori sui palchi e azione tra platea e palcoscenico. Tale prossemica, unita a una coreografia (nel senso di scrittura di corpi nello spazio) quasi mai frontale, ha efficacemente trasdotto la veemenza esortativa che da sempre connota i versi di Gualtieri: come in una sorta di teatro anatomico ed esoterico, lo spettatore è reso testimone di un'"opera dell'arte" che pone al centro l'effetto della propria azione "mediante" le proprie forme (come non pensare al *Teatro delle Orge e dei Misteri* di Hermann Nitsch o a certe azioni "processuali" di Joseph Beuys). A tal proposito, emerge una domanda aperta: se è vero che la storia dell'arte è (anche e soprattutto) storia del "come", la seconda accezione di *habitat* evocata in queste righe si realizza in stilemi e temi affatto consueti per la storica compagnia cesenate. Di quale "enigma" si tratta, qui? **Michele Pascarella**

Enigma. Requiem per Pinocchio (foto: Simona Diacci)

Castellucci, le parole e il loro potere

IL TERZO REICH, installazione di Romeo Castellucci. Suoni di Scott Gibbons. Coreografia e interpretazione del prologo di Gloria Dorliguzzo. Prod. Societas, CESENA.

Un *rave*. Per il cervello. Aggrediti per cinquanta minuti dalla furiosa proiezione di ventitremila vocaboli della lingua italiana. In pratica la totalità del mondo che abbiamo costruito. Sillaba dopo sillaba. *Il Terzo Reich* è il primo lavoro firmato da Castellucci come *grand invité* di Triennale. E la riflessione si fa subito severa, priva di compromessi. Muovendo da *Lingua Tertii Imperii*, diario in cui Victor Klemperer annotava i graduali sbandamenti che stavano avvenendo nel linguaggio, sempre più al servizio del potere nazista. Legame che sottolinea il rapporto fra parola e potere. Ma Castellucci va (molto) oltre. E nonostante la forma nuda, i rimandi si rincorrono: da Foucault a Wittgenstein, fino agli studi di Berger e Luckmann. Prologo misterioso. Dove Gloria Dorliguzzo è un gesto fra le ombre, tono su tono, in una tavolozza di neri. Prima di spezzare una piccola spina dorsale. E dare così avvio all'installazione. Passaggio non del tutto omogeneo. Ma è come se aprisse una porta. Da quel momento è solo parola, rumore, cassa dritta. Tanto che verrebbe da alzarsi in piedi e ballare. Più che una progressiva deriva, in scena si ritrova la dittatura contemporanea del linguaggio, l'assedio a cui siamo quotidianamente esposti. È un battito. Belligerante. La violenza di una legge afona (per assurdo), a cui ci sottomettiamo fin dalla nascita. La proiezione corre, sfarfalla, faticoso distinguere le parole, figurarsi ricordare. Il cervello applica scorciatoie, seleziona inseguendo retina e inconscio, mentre cerca di tenere testa a un'aggressione senza verbi né azione. Solo sostantivi. Non c'è gerarchia nell'esposizione. O forse sì? Chissà. Certo qualche legame ti viene da farlo. Ipnotizzati da questa guerra raffinata. Che sfiora il test sulla ricezione. Fra giochi grafici, accostamenti arditi. E le straordinarie musiche di Scott Gibbons. **Diego Vincenti**

Identikit di un *hater*, le ragioni degli "altri"

GLI ALTRI. INDAGINE SUI NUOVISSIMI MOSTRI, drammaturgia di Riccardo Tabilio. Regia e interpretazione di Nicola Borghesi. Prod. Kepler-452, BOLOGNA.

Il 29 giugno 2019 Carola Rackete è arreolata: tirata via dalla Sea Watch, viene spinta in un'auto della Guardia di Finanza mentre intorno rimbombano offese: «venduta», «puttana», «ci vogliono le manette» e «ti piace il cazzo nero», «ti devono stuprare i negri». Tra chi insulta c'è Mario Lombardino: 23 anni, pizzaiolo. Finisce sui giornali, tramite i quali si scusa vergognandosi innanzitutto «verso me stesso». Ebbene, cosa ha spinto Lombardino sul molo quella sera? Perché ha sputato offese contro la donna? E soprattutto: cosa lo distingue da noi di sinistra, noi che ci fa schifo pensare le frasi che lui invece ha detto davvero? *Gli altri* in apparenza è la ricostruzione dell'incontro tra i Kepler-452 e Lombardino, tra frequentazioni Facebook, messaggi via chat, prove di collegamenti Zoom e un dialogo telefonico. In realtà è molto di più. È un tentativo di avvicinamento e di comprensione, è una rimozione di pregiudizi e stereotipi ed è la scoperta di un (possibile) rispecchiamento in nome della solitudine e delle frustrazioni personali, della rabbia e del bisogno di rivolta o di sfogo. Spillo che punge la realtà - rendendocene per rimando gli effetti devastanti che su di noi produce il fascismo imperante del capitalismo avanzato - lo spettacolo è un monologo (svolto su un palco spoglio, giusto due cubi di legno laterali, uno schermo-video sul fondo, un microfono in proscenio) di cui colpiscono la composizione drammaturgica e l'esposizione performativa. La prima (di Riccardo Tabilio) perché capace di rendere il passaggio progressivo dalla dicotomia noi/loro all'identificazione. La seconda perché Nicola Borghesi lavora coi ritmi vocali (l'accelerazione, per esempio, è una coniugazione dell'immediatezza dello sfogatoio-social), con le sottolineature tonali (dalla forza data al pronome «io» al rigetto di certe confessioni più intime) e con la relazione diretta col pubblico che ridacchia e partecipa, con senso di superiorità, ma che infine sta zitto, avendo finalmente compreso la mostruosità che ci deturpa tutti, nessuno escluso. **Alessandro Toppi**

SIENA

Tradizione italiana e nuove architetture, le due direzioni per un In-Box dal vivo

La forza di In-Box dal vivo è la sua formula. Un contest dove non si vince e anzi si lavora. Perché a promuoverlo - su iniziativa di Straligut e Fondazione Toscana Spettacolo - sono teatri, festival, rassegne, circuiti regionali: 70 in tutto, diffusi sul territorio nazionale, che scelgono e acquistano repliche degli spettacoli in concorso, sostenendo così la produzione teatrale emergente e indipendente. Di questi tempi, ci vuole proprio.

Tra le 564 candidature dell'edizione 2021, la cernita iniziale ha individuato 6 spettacoli finalisti (altri 6 erano indirizzati al pubblico infantile e all'adolescenza). Li hanno accolti i due teatri storici di Siena, quello dei Rozzi e quello dei Rinnovati, e la funzionale sala della Casa dell'Ambiente. Che li hanno messi davanti a una platea formata soprattutto da operatori di settore, pronti a scegliere alcuni titoli da ospitare nei propri cartelloni la stagione prossima. Le differenze si sono notate. Con una divisione netta tra creazioni che si appoggiano al passato prossimo del teatro nazionale (uso di lingue regionali, drammaturgie di ispirazione civile, linearità della narrazione) e quelle che guardano a un prossimo futuro, a una scena che accoglie nuove architetture di racconto, manipolazione di contenuti, tecnologie audiovisive, e pure l'interazione con il pubblico.

Di questo secondo indirizzo fa certo parte il più ardito tra i titoli finalisti, *Arturo*, in cui Niccolò Matcovich e Laura Nardinocchi, in modalità fortemente emozionale, raccontano il rapporto che ciascuno di loro (o meglio, ciascuno di noi) ha stabilito o stabilirà con il padre, inevitabilmente destinato a morire, e a lasciare sedimentati dentro i ricordi. Creazione ardita, si è detto, forse troppo per le platee più tradizionali, *Arturo* è stato sopravanzato da *Apocalisse tascabile* di Niccolò Fettiappa Sandri e Lorenzo Guerrieri. Con le lusinghe più facili del cabaret esistenziale, i due riescono a trattare il *trash* consumistico e le derive linguistiche della Generazione Erasmus, infilzandone gli snodi. Ciò che aveva fatto quindici anni fa Babilonia Teatri. Il registro però è aggiornato con sapienza e lo premiano i compratori, assicurandogli un cospicuo numero di repliche. Tra il napoletano verace di *Il colloquio* di Collettivo Lunazione (tre donne in attesa davanti al portone del carcere di Poggioreale) e il finto-contadino di *La difficilissima storia della vita di Ciccio Speranza* di Les Moustaches (poetico ragazzo sovrappeso sogna una carriera di danzatore), in territorio neutro si pone la scrittura esperta di *Blue Thunder*, di Divina Mania. Il testo è dell'irlandese Padraic Walsh (molto ben condotto, ma come al solito inquadrato dentro i conflitti di una famiglia disfunzionale). Lottima prova attoriale è di Marco Cavalcoli, Mauro Lamanna, e della nuova star delle serie tv Gianmarco Saurino. A completare il sestetto dei finalisti, *La foresta*, di I pesci/Ortika, storia di due ragazzi del loro cammino alla ricerca di sé. **Roberto Canziani**



Arturo (foto: Valeria Taccone)

Cechov e Morganti vanno a nozze con Gla

LE NOZZE, di Anton Cechov. Traduzione di Vittorio Strada. Regia di Claudio Morganti. Scene di Roberto Abbiati. Costumi di Annamaria Clemente. Luci di Fausto Bonvini. Con Roberto Abbiati, Monica Demuru, Oscar De Summa, Francesco Pennacchia, Francesco Rotelli, Luca Zacchini, Savino Paparella, Paola Tintinelli, Gianluca Stetur, Ilaria Francesca Marchianò, Arianna Pozzoli. Prod. Teatro Metastasio, PRATO.

Lo spettacolo con cui finalmente si riapre al Teatro Metastasio di Prato è l'atto unico di Cechov - lievemente adattato e attualizzato - con la regia di Claudio Morganti, alla guida degli attori del Gla, il Gruppo di Lavoro Artistico formatosi al Metastasio durante il lockdown. Aperto e chiuso da Roberto Abbiati che accompagna e intervalla l'azione con la musica e con il canto, che in chiusura diventa un doloroso "commento", quasi un'eco emotiva, amara e struggente, dei toni cupi e gravi di questa satira corrosiva. Dietro e davanti al lungo tavolo elegante, su cui si servono pietanze vistosamente finte o anche inesistenti, esplodono, da copione, meschine rivalità o rivendicazioni, litigi per questioni di soldi e scontri di vario genere. Il tutto contrappuntato da ostentazioni di cordialità, da comportamenti improntati a un preteso *bon ton*, da ridicole e improbabili autocelebrazioni. L'ospite d'onore del pranzo di nozze è un (finto) generale, ingaggiato appositamente dai genitori della sposa per dare lustro alla cerimonia. Maestro dell'ironia che sconfinava nella farsa nel suo caratteristico stile, Morganti rende ancora più acre e grottesca questa passerella penosa di tipi e casi umani, e questo banchetto cechoviano diventa ancora più sgangherato e destinato a un disastroso naufragio, tra toni aspri e crudi. La regia guida bene gli attori gestendone al meglio le possibilità e anche i difetti, utilizzando con oculatezza ciascuno secondo le sue caratteristiche, in qualche caso meno emerse fino a oggi (è il caso di Paola Tintinelli). Su tutti gli interpreti, anche per il rilievo del ruolo, spicca-

no Francesco Pennacchia (lo pseudo-generale, in realtà "capitano in seconda" di marina) - anche se è troppo giovane per la parte - e Monica Demuru, che mette in mostra un'inne-gabile solidità di attrice nel ruolo della madre della sposa. Troppo piccola la parte di Oscar De Summa. *Francesco Tei*

Hollywood 1939, dietro le quinte di un mito

DOMANI È UN ALTRO GIORNO, di Ron Hutchinson. Traduzione e adattamento di Virginia Acqua. Regia di Alessandro Averone. Scene di Alberto Favretto. Costumi di Marzia Paporini. Luci di Massimo Galardini. Con Alessandro Averone, Antonio Tintis, Gabriele Sabatini, Caterina Gramaglia. Prod. Teatro Metastasio, PRATO.

Un lavoro abile e insolito quello del drammaturgo e sceneggiatore irlandese Ron Hutchinson, perché miscela in un cocktail bizzarro ritmi scatenati e corrosivo *humour* da commedia, ricostruzione storica e serietà, suggeriti da una cornice temporale precisa: quel 1939 in cui in Europa scoppiò la guerra e a Hollywood, invece, la gente di cinema ebraica continuava a realizzare prodotti di successo per l'industria dell'intrattenimento di massa. Hutchinson ricostruisce il "dietro le quinte", le curiose vicende che portarono alla nascita di *Via col vento*: il produttore David O. Selznick chiese al geniale Ben Hecht di riscrivere la sceneggiatura a tempo di record, Hecht riuscì nell'impresa pur non avendo letto il libro di Margaret Mitchell da cui era tratto il film. Nel frattempo, George Cukor, primo regista designato, che aveva già cominciato le riprese, viene sostituito da Victor Fleming, mentre stava ancora lavorando al *Mago di Oz*. Tutti questi ingredienti sono difficili da accostare e da equilibrare anche in sede di regia: Averone, convincente ancora una volta come attore (è Selznick), non ci riesce sempre e, se funzionano i momenti più comici e più travolgenti e la parte finale, agrodolce, lo spettacolo risulta spesso lento, a tratti persino noioso. Non è così avvincente il trascinarsi della stramba, claustrofobica avventura vissuta dai tre protago-

nisti e tanto meno il dibattito artistico e paraideologico tra loro. L'interpretazione, dalle coloriture a volte troppo marcate, di Tintis (Hecht) e in parte di Sabatini (Fleming), più bravo, non alza il livello di qualità della messinscena; una creazione deliziosa è quella della segretaria di Caterina Gramaglia (anche cantante), imbarazzata, svanita, ubriaca, improbabilmente sensuale. Dispiace quasi che non abbia un ruolo più ampio nello spettacolo. *Francesco Tei*

Frosini/Timpano, tra rivoluzioni e fallimenti

OTTANTANOVE, drammaturgia e regia di Elvira Frosini e Daniele Timpano. Scene e costumi di Marta Montevecchi. Luci di Omar Scala. Musiche di Lorenzo Danesin. Con Marco Cavalcoli, Elvira Frosini, Daniele Timpano. Prod. Teatro Metastasio, PRATO.

La rivoluzione è impossibile se non sai come farla. Potremmo almeno ricordarla come si deve, ma la Storia ha la memoria corta, cortissima. Semplifica: o bianco o nero. Sono i colori che Elvira Frosini e Daniele Timpano indossano in *Ottantanove*, al debutto nazionale al Teatro Fabbricone di Prato dopo la sospensione di ottobre scorso a causa della pandemia. È la loro ultima produzione in cui prendono di petto i resti e gli immaginari della Rivoluzione Francese. All'89 del Settecento fa poi eco quello del Novecento, la caduta del Muro di Berlino, altre macerie di un mondo che non abbiamo saputo ricostruire più democratico, più giusto. Marco Cavalcoli, per la prima volta al loro fianco, ha il compito gravoso di rompere gli equilibri in scena avendo i toni e i panni dell'*agent provocateur*. Salito sul palco come uno spettatore qualunque, sollecita i Frosini/Timpano a un negoziato con i grigi che veste, ossia le sfumature, le differenze, le eccezioni. La cifra stilistica della premiata compagnia romana è ben riconoscibile fin da subito: scartavetrare un mito fondativo nei materiali culturali e sociali che lo hanno costruito e che questo ha lasciato dietro di sé. Riescono a parlare dell'attuale crisi della democrazia, quindi del presente, mostrando l'effimero

di ogni conquista passata, a cominciare da quelle del teatro. Purtroppo, però, il filo del discorso si perde in una ridda eccessiva di citazioni, date, fatti, principi. Il testo diventa quasi le note a piè di pagina, accompagnato da un disegno registico che si limita a un movimento avanti e indietro, fra storia di Francia e d'Italia, modernità e postmodernità. La presenza scenica si riduce così alla stregua di piccole figure che si sbracciano per attirare l'attenzione di qualcuno che non li vede, né li riconosce, e tira dritto per la sua strada. Si tratta di un futuro, potremmo dire, che ci aspettavamo migliore. *Matteo Brighenti*

Uno sguardo sul Paradiso tra delicate acrobazie

HORIZONTE, di Duo Kaos. Costumi di Stefania Cempini. Luci di Lucio Diana. Musiche di Guglielmo Diana. Con Giulia Arcangeli e Luis Paredes Sapper. Prod. Marche Teatro, Ancona - Duo Kaos, Italia-Guatemala. INTEATRO FESTIVAL, POLVERIGI-ANCONA.

È la leggerezza, è la voglia di offrirsi un nuovo orizzonte, è il desiderio di incoraggiare una rinnovata rinascita in cui insieme costruire un nuovo mondo. *Horizonte* di Duo Kaos è tutto questo o semplicemente è la realizzazione di una rinnovata *joie de vivre* in musica e in danza, in quella disciplina ibrida che è il *nouveau cirque*. Forse questa è più un'esigenza dello spettatore che degli artisti, forse è una deduzione a posteriori ma sta di fatto che *Horizonte* è una bella iniezione di allegria, poesia e delicatezza, di struggimento d'amore e stupore infantile. *Horizonte* è un delicato elzeviro paradisiaco, costruito sulle musiche di grande effetto compositivo, firmate da Guglielmo Diana, e con le luci di Lucio Diana che creano un ambiente di grande nitore e che aspira all'assoluto formale. *Horizonte* non è solo un delicato ed elegante spettacolo di *nouveau cirque*, ma sembra offrire agli spettatori una sorta di narrazione di due nuovi Adamo ed Eva, due figure destinate a indicare con leggerezza nuovi orizzonti. Giulia Arcangeli e Luis Paredes Sapper commuovono, lei fragile e lui col fisico giusto per sorreggerla e farla volare. Una serie



di ruote sospese in controluci strehleriani, costruiti da Lucio Diana, le acrobazie nel cerchio che fanno di Luis Paredes Sapper un uomo vitruviano in movimento, il tappeto sonoro di Guglielmo Diana che dialoga con i corpi, ne esalta il respiro e le acrobazie poetiche fanno di *Horizonte* uno spettacolo che rapisce dall'inizio alla fine, regala un'oretta di godimento per gli occhi e per il cuore e alla fine fa volare un po' tutti. Non è una cosa da poco, visto i tempi che corrono, è l'invito a inventarsi nuove prospettive, magari proprio attraverso la sintonia acrobatica di questi due nuovi Adamo ed Eva che guardano con fiducia all'orizzonte. Applausi commossi da un pubblico distanziato ma vicinissimo nell'emozione condivisa di una serata di leggerissima poesia. *Nicola Arrigoni*

Percorsi di danza a Polverigi

A[1]BIT_OPEN SKY, regia e coreografia di Lara Guidetti. Testi e voce di Marcello Gori. Con Fabrizio Calanna, Sofia Casprini, Stefano Cortinovis, Luis Fernando Colombo, Matteo Sacco, Lara Viscuso. Prod. Sanpapié, Milano. **AS IF WE WERE DUST**, ricerca, coreografia e performance di Alessandro Carboni. Prod. Formati Sensibili 2017, Budrio (Bo). **TALES OF FREEDOM CONCEPT**, coreografie, scene e interpretazione di Ludovico Paladini. Luci di Franco Mastropasqua, Michele Sturadi, Ludovico Paladini. Prod. Marche Teatro, Ancona. INTEATRO FESTIVAL, POLVERIGI-ANCONA.

Tre lavori per tornare a vivere lo spazio. Così con *A[1]bit_Open Sky*, la coreografia itinerante di Sanpapié, gli spettatori si ritrovano a seguire i danzatori per le vie di Polverigi, immersi in un tappeto musicale che li astrae dalla realtà e fa dei vicoli e delle piazzette del paesino marchigiano una sorta di palcoscenico esteso. Lo sguardo ai danzatori si incrocia con quello stupito degli abitanti e, nel tappeto sonoro diffuso dalle cuffie che il pubblico indossa, anche quei figuranti inattesi sono parte della performance. Quando la musica si interrompe, i respiri dei danzatori e il suono della vita vera prendono il sopravvento, la realtà irrompe confinandolo l'agire performativo nel suono separato della festa.

Se i Sanpapié abitano la città, Alessandro Carboni con l'azione scenica *As if We Were Dust* sintetizza l'impronta antropica sulla realtà, racconta la nascita, lo sviluppo e la distruzione della città. Una fila di mattoni e Carboni come officiante del rito. Distesi su file di quattro, impilati a costruire un lungo serpentine rosso, modulati dal corpo del performer, coricati e spezzati, presi e accatastati. Sulla scena ne rimane qualche pezzo, rovine di un mondo lontano: *tempus fugit*.

Tales of FreeDom Concept di Ludovico Paladini è un lavoro in forma di studio che offre allo spettatore uno sguardo potente sulla corporeità e sull'antropizzazione del corpo. Il giovanissimo coreografo si presenta imprigionato in una sorta di cilicio metallico con campanacci al collo, il suo lento liberarsi da quel fardello ha una sorta di risurrezione umbratile nella proiezione del corpo su un fondale di graffiti. Quel corpo statua-

rio racconta di un apollineo che coesiste col dionisiaco, di una corporeità educata dall'armonia o semplicemente dalla cultura, ovvero il coltivare piuttosto che raccogliere, il dominare la natura piuttosto che coglierne rispettosamente i frutti. Che sia un bene e un male, il giudizio è sospeso.
Nicola Arrighi

Alla ricerca d'identità tra sacchi di spazzatura

CHI HA UCCISO MIO PADRE, di Édouard Louis. Regia di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini. Traduzione di Annalisa Romani. Luci di Giulia Pastore. Costumi di Metella Raboni. Con Francesco Alberici. Prod. A.D. - Teatro di ROMA-Teatro Nazionale - Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA - Tpe-Teatro Piemonte Europa/Festival delle Colline Torinesi, TORINO - Fog-Triennale MILANO Performing Arts.

La compagnia Deflorian/Tagliarini ha ottime antenne. I loro spettacoli sono (anche) una via per intercettare le più interessanti emersioni del mondo culturale europeo e soprattutto francese. Dopo Annie Ernaux e Didier Eribon ecco Édouard Louis con il testo *Chi ha ucciso mio padre* (2018), messo in scena negli stessi mesi anche da Ostermeier. Il testo è un breve e affilato *pamphlet* che dall'autobiografia passa all'attivismo politico. L'io protagonista ripercorre le tappe di un faticoso *coming out* in famiglia, il tormentato rapporto con una figura paterna violenta e ingombrante, ma nello stesso tempo crudelmente schiacciata dalla miseria. La penna di Louis invita a uno sguardo intersezionale, collocando omofobie e altre forme di oppressione all'interno di un più ampio contesto sociale ed economico, e leggendo la questione innanzitutto in termini di conflitto di classe. E così, con una decisa virata, il racconto di Louis accompagna l'amato/odiato padre attraverso la malattia e fino alla morte, additando senza reticenze le responsabilità dirette, e nominando le (mancate) politiche di welfare e di sostegno al lavoro. Dopo essere diventati noti per fini scritte autobiografiche, Deflorian/Tagliarini tentano qui una radicale operazione



Variazioni enigmatiche (foto: Manuela Giusto)

di scomparsa: si tolgono dalla scena sia come attori che come drammaturghi, e lasciano parlare il romanzo e l'attore protagonista. Francesco Alberici abita da solo un palco in penombra, dove è la memoria ad accendere lampi; la scena è disseminata di sacchi della spazzatura, come residui tossici di una vita precedente che si vorrebbe espellere ma che, non si sa come, restano ancora tra i piedi. Alcuni passaggi del testo - per esempio gli appellativi «femminuccia» rivolti al protagonista - creano voluto contrasto con l'energia contenuta e muscolare di Alberici; ed è proprio questa scelta straniata e anti-mimetica uno degli aspetti più interessanti e coraggiosi della regia. Messo da parte il rischio della caricatura e accantonata l'iconografia più attesa, Alberici gioca la sua ottima prova su una rabbia sociale sottilmente repressa, che vibra in ogni gesto: non è difficile, così, comprendere come le periferie francesi di Édouard Louis siano appena fuori dal teatro. *Maddalena Giovannelli*

Un thriller dei sentimenti per Mauri e Sturno

VARIAZIONI ENIGMATICHE, di Eric-Émmanuel Schmitt. Traduzione e adattamento di Glauco Mauri. Regia di Matteo Tarasco. Scene e costumi di Alessandro Camera. Luci di Alberto Biondi. Musiche di Vanja Sturno. Con Glauco Mauri e Roberto Sturno. Prod. Compagnia Mauri Sturno, ROMA.

È la pièce perfetta per la coppia Mauri-Sturno, che per primi la fecero conoscere in Italia vent'anni fa e che ora stanno riproponendo con regia, scene, costumi e musiche completamente rinnovati. Perché i due protagonisti - Abel Znorko, anziano e misantropo scrittore Premio Nobel, che si è ritirato a vivere in un'isola sperduta del Mar di Norvegia, ed Erik Larsen, giovane giornalista che è riuscito a strappargli un'intervista - sembrano scritti su misura per loro. Con il tempo trascorso dalla prima edizione a dare maggiore profondità e diverse sfumature a sentimenti come l'amicizia e l'amore, su cui ruota l'intera vicenda. Tra i tendaggi cangianti dell'elegante e austero *buen retiro* dello scrittore, i due si affrontano in un feroce duello senza esclusione di colpi, da cui emergeranno verità taciute e labirinti psicologici in cui si consumano diverse visioni del mondo e della vita. Tutto per una donna, molto amata da entrambi, assente ma vera protagonista della pièce di Eric-Émmanuel Schmitt (*Il visitatore*, *Il libertino*, *Piccoli crimini coniugali* e *Il Vangelo secondo Pilato*, i suoi testi più frequentati sulle scene italiane), con cui lo scrittore mantiene da vent'anni una corrispondenza amorosa, poi misteriosamente interrotta. La commedia, un vero meccanismo a orologeria, è in realtà una sorta di thriller dei sentimenti, scandito da drammatici colpi di scena, che portano i due uomini a duellare in un'alternanza di crudeltà e tenerezza, di ironia e commozione (con qualche deriva melò), di verità e menzogna, di illusione

e delusione. Sono i colori della vita, con cui Glauco Mauri, magnifico novantenne, dipinge un mirabile affresco delle umane fragilità in bell'equilibrio con Roberto Sturno, solido partner di una pluridecennale carriera comune. Merito anche della regia di Matteo Tarasco, capace di guidare con rispettosa discrezione i due interpreti lontano dalle secche di un istrionismo *d'antan*. *Claudia Cannella*

Le storie familiari, enigma senza soluzione

L'AMORE DEL CUORE, di Caryl Churchill. Traduzione di Laura Caretti e Margaret Rose. Regia di Lisa Ferlazzo Natoli. Scene e suono di Alessandro Ferroni. Costumi di Camilla Carè. Luci di Omar Scala. Immagini di Maddalena Parise. Con Tania Garribba, Fortunato Leccese, Alice Palazzi, Francesco Villano, Angelica Azzellini. Prod. Teatro Vascello La Fabbrica dell'attore e Lacasadargilla, ROMA.

C'è sempre qualcosa di artificioso e surreale nel teatro di Caryl Churchill, e spesso anche di politico, femminista. Stavolta, però, con *L'amore del cuore*, che già nel titolo (in lingua originale è *Heart Desire*) possiede qualcosa di tremendamente banale, v'è qualcosa che non torna. Tuttavia, in modo paradossale, appartiene senz'altro allo stile dell'autrice il fatto che a una semplicità apparente della drammaturgia non corrisponda affatto un'immediatezza, una facilità, della messinscena. Anzi, la difficoltà di chi deve curarne la regia, come in questo caso Lisa Ferlazzo Natoli, è farne emergere gli aspetti più insospettabili e reconditi. Una piccola storia familiare, che ruota intorno all'attesa del ritorno a casa di una figlia dall'Australia, innesca una serie di possibilità che figurano tutte come "prove" di interpretazione degli attori. La presenza di microfoni come in uno studio radiofonico, e altri elementi registici, per esempio fari che si accendono verso il pubblico, segnano che la finzione scenica viene esplicitata e amplificata. In un processo di accumulazione e di variazione dei contenuti, il testo viene ripetuto in una molteplicità di forme fino a diventare qualcosa di iriconoscibile. Questo è proprio il lato "snervante" della drammaturgia:

REGIA DI MARTONE

Goliarda Sapienza, frammenti di un'autobiografia delle contraddizioni

IL FILO DI MEZZOGIORNO, di Goliarda Sapienza. Adattamento di Ippolita di Majo. Regia di Mario Martone. Scene di Carmine Guarino. Costumi di Ortensia De Francesco. Luci di Cesare Accetta. Con Donatella Finocchiaro e Roberto De Francesco. Prod. Teatro di NAPOLI-Teatro Nazionale - Teatro Stabile di TORINO-Teatro Nazionale - Teatro di ROMA-Teatro Nazionale - Teatro Stabile di CATANIA.

Nel 1962, dopo un tentativo di suicidio e un ricovero psichiatrico, Goliarda Sapienza si affida alla psicoanalisi. È il regista Citto Maselli, allora suo compagno, a suggerirle Ignazio Majore, analista di fede freudiana molto in voga nella Roma bene e degli intellettuali. Seguono tre anni di terapia ad altissima intensità in cui il *setting* si trasforma nel teatro di una relazione complessa all'ombra di un *transfert* poco ortodosso. L'analisi si interromperà all'improvviso, per volontà di Majore, mentre Goliarda resta sola. Si chiude in casa a cercare di mettere ordine attraverso la scrittura dove regna il caos. Nasce così *Il filo di mezzogiorno*, molto più che un romanzo autobiografico (il secondo di quella che lei definisce «autobiografia delle contraddizioni»). Uscito nel 1969, è un'immersione profonda nello spazio senza tempo dell'inconscio e della memoria, nelle zone scure delle ferite segrete, nelle terre misteriose dei sogni dove i vivi e i morti si incontrano: pulsioni, desideri, rimozioni, proiezioni. Il resto lo fa la scrittura di Goliarda Sapienza, magnifica irregolare della letteratura dal successo postumo.

A portarla in scena, nell'adattamento di Ippolita Di Majo (vera generatrice del progetto insieme a Donatella Finocchiaro, in scena con Roberto De Francesco), è Mario Martone, regista che non teme il confronto con la complessità del femminile: lo ha spesso esplorato attraverso le parole di Fabrizia Ramondino, Anna Maria Ortese, Elsa Morante, Elena Ferrante.

Un impianto para-realistico, con due ambienti, quello del discorso analitico, comunque manomesso dalla violazione di ogni regola di *setting*, e quello del vissuto di Goliarda, insonne, febbrile, esausta, precipitata e poi riemessa dall'abisso di se stessa, scenografati in una simmetria volutamente patologica, dunque destinata a disintegrare se stessa in un continuo movimento di mobilio, il divano, la poltrona, le lampade, i tavolini. La tensione a cui è chiamata Donatella Finocchiaro risulta a tratti intermittente, ma il carico è pesante e lei non arretra. Un po' più ingessato Roberto De Francesco, che pure ci ha abituato a grandi magie ma che qui deve ancora trovare il giusto timbro per un ruolo che è tutto, ma sempre un passo indietro rispetto alla protagonista. L'impressione è che, davanti al ribollire di tanto femminile, Martone abbia riservato per sé il ruolo del vigile, amorevole impaginatore. Senza troppo osare, ma prendendosi cura. **Sara Chiappori**



Il filo di mezzogiorno (foto: Mario Spada)



La metamorfosi (foto: Claudia Pajewski)

non siamo di fronte al teatro "non normale, non rassicurante", come altrove nell'universo poetico di Caryl Churchill. Una storia normale, ripetuta fino allo sfinimento, a velocità diverse, con tagli di parole, come un esercizio o un gioco, si risolve - con una serie di incidenti surreali, certo, nel mezzo - in un'occasione mancata di svolgimento, un enigma senza soluzione. La parte più difficile spetta agli attori, chiamati a esprimere in modo virtuosistico il ritmo delle parole: alla cura con cui pronunciano questa storia non troppo avvincente va di sicuro l'applauso. *Renata Savo*

Corsetti torna a Kafka, con Gregor Samsa

LA METAMORFOSI, di Franz Kafka. Traduzione di Ervino Pocar. Adattamento e regia di Giorgio Barberio Corsetti. Scene di Massimo Troncanetti. Costumi di Francesco Esposito. Luci di Marco Giusti. Musiche di Massimo Sigillò Massara. Con Michelangelo Dalisi, Roberto Rustioni, Sara Putignano, Anna Chiara Colombo, Giovanni Prospero, Francesca Astrei, Dario Caccuri. Prod. Teatro di ROMA-Teatro Nazionale.

Che mondo "immondo" quello che Giorgio Barberio Corsetti ha trasferito sul palco del Teatro Argentina ne *La metamorfosi*, per la prima volta dal vivo dopo la trasmissione su Rai 5 dello scorso dicembre. Proprio dalla situazione contingente ha tratto linfa, con il suo adattamento del racconto più popolare di Franz Kafka, che davanti ai nostri occhi, attraverso questa messinscena,

sembra essere stato scritto apposta per raccontare una profezia: il tempo appena vissuto, la nostra autoreclusione e la faticosa rinuncia alle nostre abitudini. Non nuovo agli allestimenti kafkiani, Corsetti ha rispettato fedelmente il testo, evidenziando la sua origine narrativa, con la pronuncia di battute in terza persona che producono una scissione transitoria tra attore e personaggio, da teatro epico brechtiano. Gregor Samsa, qui Gregorio, è Michelangelo Dalisi, la cui performance convincente trae vantaggio dalla sua fisionomia smilza che lo fa sembrare, ricurvo, una sorta di invertebrato. La voce si fa gradualmente più acuta e così anche la sua figura assurge a metafora del linguaggio teatrale stesso. Una convenzione, un compromesso tra l'uomo e l'insetto. Non è forse una metamorfosi quella che deve compiere un attore nel processo di immedesimazione? La sfida era importante: intercettare nell'immaginario dello spettatore la duplice essenza del personaggio. E Dalisi l'ha superata in modo eccellente. Non sono mancati neppure "effetti speciali", in particolare nel corpo del protagonista che resta, senza parvenza di sforzo alcuno, attaccato alla parete come una calamita. La regia ha giocato di continuo sulla percezione distorta del reale, sulla dicotomia tra il dentro e il fuori. Gli spazi di Massimo Troncanetti si riducono e si ampliano, la parete si sposta: cambia la prospettiva, come il centro dell'esistenza. Impeccabili anche Dario Caccuri e Sara Putignano. Quest'ultima, nei panni della madre di Gregorio, è riuscita in modo delicato a bilanciare sfumature comiche e drammatiche. Più sottotono, invece, Roberto Rustioni nel ruolo del padre. *Renata Savo*

Campania Teatro Festival, con fiducia oltre i confini della città di Napoli



La morte e la fanciulla
(foto: Salvatore Pastore)

LA MORTE E LA FANCIULLA, di Ariel Dorfman. Traduzione di Alessandra Serra. Regia di Elio De Capitani. Scene e costumi di Carlo Sala. Luci di Nando Frigerio. Suono di Ivo Parlati. Con Enzo Curcurù, Claudio Di Palma, Marina Sorrenti. Prod. Fondazione Campania dei Festival - Teatro di Napoli - Teatro dell'Elfo, Milano. CAMPANIA TEATRO FESTIVAL, NAPOLI.

Nel 1991 Dorfman scrive *La morte e la fanciulla*, in cui una *desaparecida* di ritorno (Paulina) - sfuggita alla morte dopo mesi di stupri e torture - si fa inquirente implacabile di un uomo che forse è stato uno dei suoi aguzzini (Roberto), agendo al cospetto di Gerardo, suo marito nonché membro della Commissione che indaga sui crimini del regime. Paulina otterrà si dia parola a ciò che ha subito: basterà perché ritrovi la pace? Triangolo con scambio di ruoli (la vittima diventa carnefice, il carnefice vittima, in presenza d'uno spettatore interno che fa da osservatore), e metafora del fragile passaggio del Cile dalla dittatura alla democrazia, *La morte e la fanciulla* - già diretta da De Capitani nel 1997 (allora sul palco Cristina Crippa, Ruggero Doni, Giancarlo Previati) - è una trama che,

oltre ogni rimando sudamericano, ci interroga su Storia e Giustizia, Racconto e Memoria: che rapporto ha dunque il nostro Paese con gli orrori del passato? Che pena hanno ricevuto assassini e mandanti, quale risarcimento è toccato invece ai feriti? Ed è possibile una pacificazione (culturale, civile e politica) senza una verità condivisa? Da Ustica al G8 di Genova: viene da chiederselo, assistendo allo spettacolo. La regia di De Capitani è rigorosa: colloca gli attori tra arredi realistici (sedie, tavoli, un registratore, un telefono), simbolici (le grandi tele nere squarciate da tagli alla Fontana) o dichiaratamente teatrali (il fondale di stoffa, i tagli di luce, i microfoni in ribalta) confermando così la scelta poetica di fare della messinscena (anche) un'opportunità di presa di coscienza collettiva: perciò convivono epicità e immedesimazione; perciò credibilità emotiva e frontalità confessionale s'intrecciano: un attore può sembrare quasi pianga ne *La morte e la fanciulla* per poi recarsi al microfono e dire - asetticamente - la propria crudele versione dei fatti. Efficaci gli interpreti, cui tocca recita e funzione testimoniale assieme. Fondamentale il *sound* di Ivo Parlati, fatto d'echi,

rumori e quel quartetto di Schubert - colonna sonora delle sevizie sopportate da Paulina - da cui il dramma prende il suo titolo. *Alessandro Toppi*

DIVA, di Corrado Ardone, dalle lettere di Liliana Castagnola. Regia di Lara Sansone. Scene di Francesca Mercurio. Costumi di Teresa Acone. Luci di Luigi Della Monica. Musiche di Paolo Rescigno. Con Gino De Luca, Massimo Peluso, Giorgio Pinto, Ruben Rigillo, Ingrid Sansone, Lara Sansone, Ivano Schiavi e la partecipazione di Leopoldo Mastelloni. Prod. Tradizione e turismo-Centro di produzione teatrale, Napoli. CAMPANIA TEATRO FESTIVAL, NAPOLI.

Attrante, maliziosa, provocante e scandalosa come solo le "sciantose" napoletane sapevano essere, Liliana Castagnola nel primo trentennio del Novecento fece del suo lavoro uno strumento di emancipazione che si rifletteva anche in una vita privata e sentimentale spregiudicata. Per lei si compromisero personaggi pubblici e si rovinarono uomini facoltosi. Eppure, lei stessa restò fatalmente vittima d'un amore tormentato, quello

per il giovane Totò che negli stessi anni stava vivendo la propria ascesa artistica: a causa del suo improvviso allontanamento, si tolse la vita nella camera d'una pensione napoletana. Corrado Ardone ha ricostruito la vita della "diva" attraverso documenti e carteggi, senza tuttavia rinunciare a qualche elemento di fantasia; ne è risultata una drammaturgia che nella messinscena rivela una certa fragilità con la sua meccanica alternanza di piani temporali: a quello dell'indagine sulla morte della Castagnola, condotta da un maresciallo che interroga le persone a lei più vicine, si giustappone quello che mostra in maniera piuttosto didascalica i frammenti di vita utili a gettare luce sull'improvviso decesso, archiviato come erronea assunzione d'una quantità troppo alta di barbiturici, poiché il regime fascista non tollerava che si parlasse dei suicidi delle persone famose. Ne emerge il ritratto di un'epoca e di un particolare mondo dello spettacolo fatto di luci e di ombre, popolato da una galleria di personaggi tutti fortemente caratterizzati tra i quali Lara Sansone, bella e sensuale nel ruolo della protagonista, Ingrid Sansone, misurata nei panni della sarta di scena, Ruben Rigillo, credibile maresciallo responsabile delle indagini, e un sempre straripante e scoppiettante Leopoldo Mastelloni *en travesti*, nel ruolo della *maitresse* della pensione dove visse e si suicidò Liliana Castagnola. *Stefania Maraucci*

SENET, drammaturgia e regia di Pier Lorenzo Pisano. Scene di Lucia Imperato. Costumi di Chiara Aversano. Luci di Salvatore Palladino. Suono di Alessio Foglia. Con Alfredo Angelici, Federica Carruba Toscano, Matilde Vigna. Prod. Fondazione Teatro di Napoli - Teatro Bellini, Napoli. CAMPANIA TEATRO FESTIVAL, NAPOLI.

Una triplice arcata, più piccola man mano che si procede dalla ribalta verso il fondo, lì dove c'è una porta; nel mezzo della costruzione - che fa da interno e cunicolo, da galleria e appartamento - un tavolo, due tazze, un bollitore. Due donne, in scena già prima dell'inizio, immerse in un blackout tagliato da tre neon di servizio. Costrette dentro mentre fuori - dicono, spianando da una finestra che coincide con la quarta parete - piove, nevicata, si gela. Rumori: cosa o chi sarà? E chi o cosa

sarà quell'avvallamento in strada? E nella macchina abbandonata in quel vicolo c'è davvero qualcuno? E chi suona ora al citofono, sale le scale e busa alla porta chiedendo di entrare? Trama *noir* (col pericolo che, alla Pinter, viene dall'altrove mentre il tempo diventa un cumulo d'ansie e timori), *Senet* narra la condizione di chi, costretto dagli eventi, è stato privato del contatto concreto col mondo: cosa resta dunque, a chi è fisso tra quattro pareti, se non inventarsi l'esterno per mezzo d'immaginazione e discorsi? Vedeteci il lockdown, col carico crescente d'incubi e di voglia di libertà e di cambiamento; vedeteci la condizione di regista/autore e interpreti durante *Zona Rossa* del Bellini (76 giorni di reclusione teatrale, tra dicembre 2020 e marzo 2021); vedeteci soprattutto un elogio del potere fondativo della parola, per mezzo della quale ciò che si dice esiste o comunque potrebbe: per quest'ora di spettacolo. Quale futuro attende dunque le due donne? E di rimando: usciti dal tunnel in cui siamo da quasi due anni, cosa ne sarà di noi? Credibili Matilde Vigna e Federica Carruba Toscano nel rendere un'opposizione emotiva (fintamente placida la prima; in ansia palese la seconda); Francesco Angelici fa da terzo incomodo, inatteso gigantesco e mostruoso. Decisivo il disegno sonoro di Alessio Foglia (vento, flebili richieste di aiuto, ticchettii metallici) per accrescere la claustrofobia e cercare di instillare spavento. *Alessandro Toppi*

RIDIRE. PAROLE A FARE MALE, di Luca Persico. Regia e scene di Pino Carbone. Costumi di Rita Russo. Musiche di Edo Notarloberti. Con Luca Persico ('O Zulù), Edo Notarloberti, Francesca De Nicolais. Prod. Musica Posse Sas di Diego Magnetta & C., Napoli. CAMPANIA TEATRO FESTIVAL, NAPOLI.

Sono tanti bauli neri gli oggetti di scena che maggiormente attirano l'attenzione nell'allestimento di *Ridire. Parole a fare male* diretto da Pino Carbone, i tipici bauli utilizzati per il trasporto delle attrezzature teatrali che, nelle manifestazioni di protesta dei lavoratori dello spettacolo, sono diventati icona della crisi del settore, determinata dalla pandemia. Carbone li rende punti d'appoggio d'una moltitudine di oggetti da *backstage*: copioni, spartiti, consolle da dj, computer

portatili, termos per il caffè, specchi per il trucco a sottolineare, com'è scritto sulle magliette nere dei tre protagonisti, che il cuore dello spettacolo sono le parole, la musica, il teatro. *Ridire* si configura dunque fin dalle prime battute come un *reading*, un concerto, una performance teatrale che attraverso la storia personale e artistica del leader dei 99 Posse, Luca Persico, meglio conosciuto come 'O Zulù, ripercorre trent'anni di storia del nostro Paese, densi di cambiamenti politici e sociali, di battaglie, di attivismo dal basso. Un trentennio suddiviso molto teatralmente in tre atti, scanditi da avvenimenti emblematici ma anche da episodi di vita personale: la nascita, nel 1991, della storica band napoletana, espressione del Centro Sociale Occupato Autogestito "Officina 99", i fatti della Diaz di Genova nel 2001, storie di droga e violenza, le battute d'arresto artistiche, la paternità e la voglia di tornare a fare musica nella consapevolezza di poter contribuire a comprendere la realtà che ci circonda. Dimensione personale e collettiva si intrecciano senza sosta, andando a comporre gradualmente, ma secondo ritmi intensissimi, un avvincente racconto politico, sociale e generazionale. 'O Zulù è un fiume in piena di grinta e di energia che si materializzano in parole capaci di farsi musica e in musica che si trasforma in parole grazie al supporto dello straordinario violino di Edo Notarloberti e della sempre particolarissima presenza scenica di Francesca De Nicolais. *Stefania Maraucci*

IL SECONDO FIGLIO, drammaturgia e regia di Gianni Spezzano. Scene di Vincenzo Leone. Costumi di Martina Picciola. Luci di Paco Summonte. Con Gennaro Di Colandrea, Giuseppe Gaudino, Adriano Pantaleo. Prod. La Mansarda Teatro dell'Orco, Caserta. CAMPANIA TEATRO FESTIVAL, NAPOLI.

Uno spettacolo che punta tutto sul racconto, animato e partecipato, di una famiglia segnata da un lutto. Un racconto che procede a ritroso nel ricostruire la storia di un dolore sordo che mina le vite di tre fratelli. Un fantasma aleggia tra loro: il fratello morto otto anni prima, il secondo figlio del titolo. Una morte per suicidio che ha condizionato le scelte e le rinunce di Paolo

ne, Tony e Pino, uniti da un affetto fatto di omissioni e discrezione, dettate dall'assenza di Dodi. Dodi era coraggioso e forte, ma all'improvviso la depressione aveva minato la sua stabilità emotiva. Decise così di arrendersi il giorno del suo trentesimo compleanno. Non è l'unico dolore a unire questa famiglia sgangherata: Tony il terzo fratello ha perso suo figlio di appena quattro anni due anni prima. Si ritrovano per la festa di compleanno della figlia di Paolone, il primogenito. A temperare il tutto l'imperturbabilità scanzonata e provocatoria di Pino (un irriverente Adriano Pantaleo) che ha assistito alla morte del fratello. Gli attori con bravu-

ra e leggerezza, guidati da una regia asciutta, segnano il dipanarsi della storia. Nonostante il tema della morte sia così ricorrente, lo spettacolo è attraversato da una disperata vitalità, da un amore struggente, come quello di Tony per il figlio perduto che cerca di incontrare un'ultima volta con un'esperienza di pre-morte. Non incontrerà il figlio ma il fratello che gli consegnerà tre messaggi per ognuno dei fratelli, che segneranno il loro riscatto. Una riflessione sulla morte, sul vuoto incolmabile che scava nelle vite di chi resta ma non cancella l'amore e i legami che, come recita il testo, «non hanno limiti di spazio e tempo». *Giusi Zippo*

LIRICA

Due madrigali tra tecnologia e teatro, il doppio Monteverdi degli Anagoor

BALLO DELLE INGRATE e **COMBATTIMENTO DI TANCREDI E CLORINDA**, di Claudio Monteverdi. Progetto artistico di Anagoor. Regia, video, scene e costumi di Simone Derai. Luci di Fiammetta Baldiserri. Orchestra Il pomo d'oro, Coro Monteverdi Festival Cremona Antiqua, direttore Francesco Corti. Con Sonia Tedla, Giuseppina Bridelli, Davide Giangregorio, Cristina Fanelli, Roberta Mameli, Luca Cervoni, Raffaele Giordani. Prod. Teatro Ponchielli, CREMONA - Fondazione I Teatri di REGGIO EMILIA.

Monteverdi e gli Anagoor: accoppiata vincente. Due madrigali di sublime bellezza musicale. Il primo, *Ballo delle ingrate*, scritto da Ottavio Rinuccini per il matrimonio di Margherita di Savoia e di Francesco Gonzaga: il regista Simone Derai inventa due piani di azione, il proscenio dove stanno i cantanti, in semplice tuta, quasi immobili, pochi gesti, movimenti essenziali e alle loro spalle un grande schermo, dove viene proiettato un video con un'azione coreografica che si svolge nella bellissima Galleria degli Antichi di Sabbioneta. Al centro la sposa, in costume seicentesco, intorno a lei danzatori che vorticano festosi e insieme minacciosi: un avvertimento alla sposa, che non osi disobbedire ai doveri dell'amore. La sincronia tra canto e movimenti, tra musica e danze è emozionante, un'idea riuscitissima.

Nel secondo madrigale, su testo di Torquato Tasso, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, un'altra idea di grande effetto: di nuovo i cantanti al proscenio, questa volta in costume da schermatori, alle loro spalle un video di una gara di scherma, ripresa da più parti, con vari sfondi. La melodia monteverdiana è accompagnata da movimenti ora veloci ora lenti dei due giovani contendenti: una perfetta sintonia con l'andamento del *Combattimento*, fino al suo tragico epilogo. Uno spettacolo di grande suggestione, una proposta stimolante che dà ai madrigali monteverdiani una leggerezza, una poesia, una grazia davvero ammirevoli. Simone Derai ha davvero restituito a Monteverdi la sua stupefacente delicatezza. Belle anche le voci di Sonia Tedla, Giuseppina Bridelli, Davide Giangregorio, Cristina Fanelli nel primo, Roberta Mameli e Luca Cervoni nel secondo. Poco più di un'ora di puro piacere. **Fausto Malcovati**

Ballo delle ingrate (foto: Giulio Favotto)



Chiude il sipario, escono di scena icone e miti del Novecento

Se ne vanno in un soffio, sul finire della primavera, Carla Fracci, Ismael Ivo, Milva, Giuliano Scabia, Enrico Vaime e Maria Grazia Gregori. Una generazione di personalità che, ciascuna nel suo ambito, hanno lasciato il segno e lasceranno, inevitabilmente, un vuoto.

di Carmelo A. Zapparrata, Giuseppe Montemagno, Giuseppe Liotta, Albarosa Camaldo e Claudia Cannella



Lo scorso 27 maggio l'intero mondo si è fermato alla notizia della scomparsa di **Carla Fracci** (1936-2021). Ad andarsene, infatti, non è stata solo un'icona della danza ma lo spirito stesso di un'epoca, di un'Italia che con fierezza guarda il mondo dritto in faccia facendosi ascoltare. Per strane coincidenze, la scomparsa della diva è stata preceduta di qualche ora da quella della sua maestra Luciana Novaro (1923-2021), dal 1962 al 1964 direttrice del Balletto della Scala, tra le prime registe donna in Italia per la lirica e che nel 1956 con *Sebastian* aveva firmato la sua prima coreografia alla Scala creata proprio per la Fracci. Figlia di un tranviere e di un'operaia, la milanese Carla Fracci sboccia in palcoscenico proprio negli anni del boom economico, riportando il balletto nostrano ai fasti passati. Con lei si riaccende la tradizione delle scagliere alla conquista delle scene internazionali. Se sul finire dell'Ottocento Carlotta Brianza e Pierina Legnani conquistano il balletto imperiale di Pietroburgo, nel secondo Novecento è la Fracci a rappresentare con rinnovata linfa l'Italia danzante nel mondo.

Entrata nel 1946 alla Scuola di Ballo della Scala, si diploma nel 1954 per poi debuttare a marzo dell'anno successivo sul palcoscenico del teatro milanese nel *Passo d'addio delle allieve licenziande*, presentato al termine de *La sonnambula* con la regia di Luchino Visconti, Maria Callas come protagonista e Leonard Bernstein sul podio. Sempre nel 1955 sostituisce Violetta Verdy nella *Cenerentola* rivelandosi così al pubblico e nel 1958 è nominata prima ballerina del teatro. Spicca poi il volo internazionale, richiesta da diversi coreografi come interprete e dalle altre stelle della danza quale compagna di scena. Più che dal punto di vista tecnico, le sue ineguagliate doti la vedono eccellere nella pantomima, quella "recitazione muta" con cui riesce a rendere concreto e naturale ogni personaggio. L'Eterna Giselle coltiva però la passione per il teatro nel profondo, complice anche il marito, allievo e aiuto-regista di Luchino Visconti, Beppe Menegatti con cui si sposa nel 1964. Inseparabili fino alla fine, nella vita come nell'arte, la coppia étoile-regista vara insieme diversi progetti, tesi sia alla sperimentazione tra i generi sia

alla diffusione del balletto nelle periferie e in provincia, in lungo e largo per l'Italia.

Riconosciuta e celebrata all'estero, Carla Fracci ha reso un grande servizio all'Italia dirigendo ben tre Corpi di Ballo. Dal Teatro San Carlo di Napoli all'Arena di Verona e infine all'Opera di Roma dove in dieci anni, dal 2000 al 2010, con determinazione ha fatto ricostruire nella quasi totalità il repertorio modernista dei Ballets Russes di Diaghilev e riallestire rarità ottocentesche. Non aver potuto fondare una compagnia nazionale e non aver diretto il Balletto della Scala sono stati i suoi due grandi crucci. L'ultima volta che aveva calcato il palcoscenico del Piermarini era stato nel 2000 per l'*Excelsior* nel ruolo della Luce, poi il gelo tra lei e l'istituzione. A gennaio 2021, il grande ritorno su invito del neodirettore del Ballo Manuel Legris che, appena insediato, l'ha voluta in teatro per preparare i giovani primi ballerini al riallestimento di *Giselle*, trasmettendo così tutto il suo sapere alle nuove generazioni. *Carmelo A. Zapparrata*

Ci mancherà il suo sorriso e la sua passione, spazzata via dal Coronavirus in un letto d'ospedale. Nella nativa São Paulo, l'8 aprile all'età di sessantasei anni si è spento **Ismael Ivo**, artista brasiliano che tanto ha fatto per la danza contemporanea in Europa.

Classe 1955 e di umili origini, studia danza e teatro grazie a diverse borse di studio. È però a Bahia, la città più africana del Brasile, che avviene l'incontro decisivo. Lì nel 1983 il paulistano nero incrocia, infatti, i propri passi con quelli di Alvin Ailey, statunitense e padre della black dance, che lo invita a New York spalancandogli le porte della carriera internazionale. Ivo possiede un amore inarrestabile per l'esplorazione, tanto da immergersi nel butoh di Ushio Amagatsu e nel Tanztheater di Johann Kresnik e dialogare con la ballerina classica Marcia Haydée e la tagliente Marina Abramović. Divenuto lui stesso una voce autorevole della coreografia, Ismael Ivo come autore firma più di cinquanta titoli a serata intera.



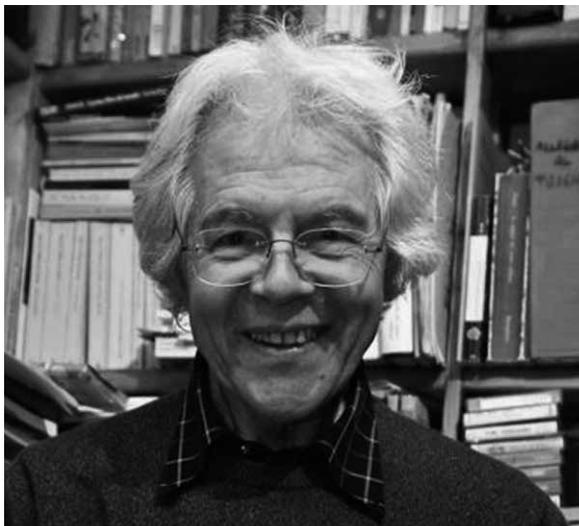
A lui si deve, inoltre, la nascita e la crescita in Europa di due tra le più importanti *kermesse* di danza contemporanea. In Austria nel 1984 insieme a Karl Regensburger fonda quello che oggi è conosciuto col nome di ImPulsTanz-Vienna International Dance Festival. Alle nostre latitudini, invece, dirige dal 2005 al 2012 il Settore Danza della Biennale di Venezia, contribuendo in maniera significativa a far crescere il Festival sul piano internazionale e ad aprire la strada ai progetti formativi con Arsenal della Danza. Negli anni a seguire, tra Austria e Brasile, porta avanti il suo progetto pedagogico intitolato *Biblioteca do Corpo*, stabilendosi infine nel Paese natio. Lì dal 2017 al 2020 ha diretto il Balé da Cidade de São Paulo e co-diretto il Theatro Municipal della megalopoli sudamericana, oltre a essere consulente artistico dell'emittente Tv Cultura. Sempre sorridendo alla vita che celebrava con la sua danza appassionata. *Carmelo A. Zapparrata*

«Interpretare è amare». Era così, **Milva**: *pasionaria* e viscerale, irresistibile perché estrema, e alle soglie delle ottanta primavere riassumeva in sole tre parole il suo credo artistico, la sua ragione di vita. E lo sapevamo tutti quelli che andavamo ad assistere ai suoi spettacoli, inedita fusione di teatro e musica, aspettando il gran gesto con cui calava la testa in avanti e, dopo breve attesa, rilanciava all'indietro la debordante, straordinaria chioma fulva. Questo spiega, almeno in parte, una carriera apparentemente randomica, uno slalom intellettuale mosso sempre da curiosità e apertura mentale: c'è stato Sanremo (quindici volte, la prima nel 1961, ventiduenne, l'ultima nel 2018 per il Premio alla Carriera) e gli sketch di *Carosello*, 173 album e 10 film (fino a *Celluloide*, regia di Carlo Lizzani, nel 1995); e le collaborazioni – che in molti casi scaturivano da amicizie personali – con Strehler e Alda Merini, Theodorakis e Mikroutsikos, Piazzolla e Berio, Vangelis e Battiato. È all'Olympia di Parigi nel 1962, tre anni più tardi Paolo Grassi la vuole al Piccolo per interpretare *Canti della libertà*, primo

passo di una folgorante collaborazione con Strehler, che la sceglie come interprete d'eccezione dei suoi Brecht: *Milva canta Bertolt Brecht, Io, Bertolt Brecht n. 2 e n. 3*, la storica *Opera da tre soldi* del 1973, in cui è una Jenny delle Spelonche definitiva, fino al visionario *Non sempre splende la luna-Milva canta un nuovo Brecht*.

La "pantera di Goro", Milva *la Rossa* (come il titolo della canzone che nel 1980 scrive per lei Jannacci) nell'opulenza della sua voce contraltile prodigiosamente riesce a far convivere il varietà televisivo di *Al Paradise* con le prime mondiali di Berio (*La vera storia*, alla Scala nel 1982 e all'Opéra di Parigi nel 1985), *La filanda* e *Alexander Platz*, *María de Buenos Aires* e *La variante di Lüneburg*, con cui si congeda dalle scene nel 2011, l'impegno politico e le battaglie contro le violenze sulle donne (*Uomini addosso*). Mai come nel suo caso, *Bella ciao* costituisce la colonna sonora ideale per dirle grazie. *Giuseppe Montemagno*

Conobbi **Giuliano Scabia** a Firenze nel 1972 in un lontano convegno a cui parteciparono Massimo Castri, Ariane Mnouchkine, Jan Grossman. Raccontando la sua appassionante esperienza di animatore teatrale in Abruzzo parlava dell'ipotesi «di un teatro come itinerario dentro gli spazi ignoti», che rimane la perfetta sintesi di una storia unica e irripetibile: una ricerca di sé e del mondo. Ma chi era Giuliano Scabia? Probabilmente, neanche lui stesso avrebbe potuto rispondere con esattezza a questa domanda. Né i tanti esegeti che in vita lo hanno seguito e amato, alcuni come ferventi discepoli nelle aule universitarie che ha frequentato per più di trent'anni, alimentando la leggenda del santo professore, commediante e scrittore; né ci aiutano gli elogi funebri – che ci parlano soprattutto del romanziere e del poeta – succeduti alla sua improvvisa scomparsa a ottantasei anni, il 21 maggio di quest'anno, nella sua casa di Firenze, lui, orgogliosamente veneto di Padova, dove era nato

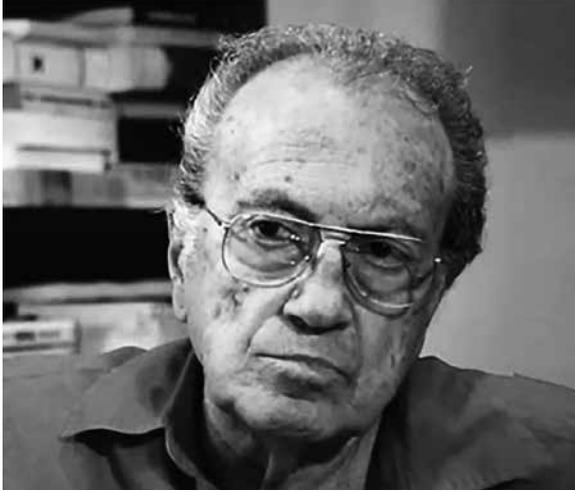


il 18 luglio del 1935 e laureato in Filosofia morale. A Firenze nell'ottobre del 2011 ricevette al Teatro della Pergola il Premio "Teatri della diversità-Anct", e il suo ringraziamento fu semplicemente il lunghissimo elenco di tutti i suoi "compagni di strada" che non c'erano più, lasciandolo sempre più solo, come un "sopravvissuto", da Luigi Nono, a Edoardo Sanguineti, a Franco Quadri: c'era, riconoscibile, il Pantheon di un'intera vita; un cimitero di esistenze perdute, la sua privata, umanissima, lacerante, Spoon River. La cosa certa è che il teatro gli andava stretto, così come la letteratura e la poesia, per quella sua irresistibile voglia d'artista che lo portò a confrontarsi con la scrittura alta, impervia dell'avanguardia del Gruppo 63 di cui fu uno dei fondatori, e quella bassa dei "copioni di stalla" ritrovati nella bassa emiliana.

Il colto e il popolare spesso mischiati insieme in una "cultura altra" decisamente non contemporanea né nel suo farsi né nel suo agire. Qualcosa di assolutamente inedito, spiazzante che lo portava inevitabilmente a vivere fuori dal sistema politico-culturale del suo tempo, un intellettuale-contro con una solida ideologia "anarchico-interventista" che lo spinge, nel '68, a fare cadere dal cielo del Piccolo Teatro una pioggia di volantini anti-Lenin alla prima dello spettacolo *Visita alla prova de "L'isola purpurea"* di Michail Bulgakov, che lui aveva tradotto. Erano gli anni della contestazione, del teatro di strada, del Bread and Puppet Theatre, dell'avanguardia teatrale italiana di cui Giuliano Scabia era diventato uno dei principali protagonisti insieme a Dario Fo, Mario Ricci, Carlo Quartucci, Giancarlo Nanni, Leo de Berardinis, Carmelo Bene, ma in una maniera molto diversa dalla loro, cercando il teatro lontano dai luoghi di spettacolo "ufficiali". «Negli anni in cui tutti giuravano sul Living e sulla forma – diceva –, ho cercato di non perdere il contatto con le massaie, coi bambini, con gli operai, coi contadini, e con quelli che i miei amici colti chiamavano o idioti, o matti». Un teatro dove non ci sono attori e neanche un testo predefinito; un teatro di animazione, di improvvisazione da cui fuggire appena si prova a codificare, un teatro sempre in divenire, nel divenire del teatro. Ora che ci ha lasciato orfani della sua stessa assenza e della sua inarrivabile, contagiosa felicità di eterno fanciullo, sarà forse più facile rispondere a quella domanda iniziale utilizzando gli strumenti della sociologia e dell'antropologia culturale e da quel timido e indefinibile sorriso di poeta e sognatore teso alla costante ricerca del suo Paradiso in terra. *Giuseppe Liotta*

La pluriacclamata ditta Terzoli-Vaime, protagonista del teatro leggero e del musical di successo, oltre che di brillanti programmi radiofonici e televisivi, si chiude con la scomparsa anche di Enrico Vaime, dopo quella di Italo Terzoli nel 2008.

Enrico Vaime, nato a Perugia, si laurea in giurisprudenza a Napoli, sceglie poi la strada della scrittura e prima



entra in Rai, nel 1960, con un concorso pubblico come funzionario, ma sceglie di lavorare come autore e diviene collaboratore esterno, dando vita a indimenticabili varietà come *Quelli della domenica*, *Canzonissima*, *Fantastico*, *Tante scuse* e *Risatissima*. Nella sua immensa produzione si ricorda il cabaret con Franco Nebbia e, in particolare, la proficua collaborazione con l'indimenticabile coppia del musical all'italiana Garinei e Giovannini. Scrive poi, tra gli altri, per attori quali Delia Scala, Paolo Panelli, Walter Chiari, per Gino Bramieri (*Felicitumta*, *Anche i bancari hanno un'anima*, *La vita comincia ogni mattina*, *Pardon Monsieur Molière*, *Una zingara m'ha detto*, *Gli attori lo fanno sempre*), per Enrico Montesano (*Bravo*, *Beati voi* e *Malgrado tutto beati voi*) e con Iaia Fiastrì per Enrico Brignano (*Evviva!*). Nella sua immensa produzione usava con maestria l'ironia, creando aforismi di grande raffinatezza, sia che si trattasse di radio, sia di televisione e di teatro. Oltre che con Terzoli ha collaborato con Ennio Flaiano, Marcello Marchesi, Paolo Villaggio, Maurizio Costanzo, a cui porgeva sempre la giusta battuta al momento giusto.

È stato anche conduttore radiofonico in *Black Out*, conduttore e coautore di testi televisivi per *La più bella sei tu*, che rimetteva in gara le canzoni del Festival di Sanremo o *Anni Luce*, con spezzoni di film del passato per analizzare i cambiamenti della società italiana dal secondo dopoguerra a oggi; con Maurizio Costanzo ha condotto *Memorie dal bianco e nero*, *Di che talento sei?* e *S'è fatta notte* in cui era barista/cameriere in smoking bianco e papillon. Rimane il suo prezioso insegnamento per le successive generazioni di autori, come costante esempio di intelligente ironia e garbato umorismo. *Albarosa Camaldo*

Se n'è andata veloce, lo scorso 21 aprile a settantasette anni, quasi in punta di piedi, mentre i teatri erano ancora chiusi per il lockdown. Era malata da tempo, **Maria Grazia Gregori**, lo sapevamo, ma anche cono-

scevamo la sua tenacia, benché affievolita forse anche dalla perdita, qualche anno fa, di Italo, suo inseparabile compagno di vita e di scorribande teatrali. Per noi della generazione successiva erano un po' gli zii, con i loro battibecchi alla Sandra e Raimondo, ma a ruoli invertiti, con i quali si dividevano prime teatrali, viaggi ai festival e pranzi da veri buongustai. Maria Grazia era una fanatica della puntualità, odiava l'aria condizionata troppo alta e la guida veloce, ne sa qualcosa Renato Palazzi. Ma c'era sempre. Fin dall'inizio degli anni Settanta, è stata attenta testimone di questo ultimo mezzo secolo di teatro, come critica (firma di punta de *L'Unità*, in tandem con Aggeo Savioli, e poi del sito *delteatro.it*), tra le pochissime donne in un mondo tutto al maschile, ma anche come studiosa e pedagoga in qualità di docente alla Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" prima e poi alla Scuola del Piccolo Teatro. Una presenza autorevole, di una severità che si era mitigata in affettuosa (e ironica) comprensione con il passare degli anni, ma sempre battagliera, schietta e curiosa, amante della vita, dei gatti e di qualche sano pettegolezzo... come dimenticare i suoi interrogatori di terzo grado *coram populo* su fatti e misfatti delle nostre e altrui vite private? Milanese doc, Mgg, così la sua sigla poi diventata un soprannome, aveva un profondo legame con il Piccolo Teatro, a cui dedicò numerose pubblicazioni, fatto militanza politico-culturale e di un amore assoluto per il teatro di regia e di parola. A dimostrarlo il legame umano e professionale miracolosamente ed equamente suddiviso tra due Maestri che più diversi non si può, Giorgio Strehler e Luca Ronconi, sui quali scrisse importanti volumi. Con lei se ne va un pezzo di storia del teatro italiano. Buon viaggio, Maria Grazia, ci mancherai! *Claudia Cannella*

In apertura, **Carla Fracci** (foto: Erio Piccagliani); a pagina 91, **Ismael Ivo** (foto: Regina Brocke) e **Milva** (foto: dpa-Bildfunk); nella pagina precedente, **Giuliano Scabia** (foto: Massimo Sestini); in questa pagina, **Enrico Vaime** e **Maria Grazia Gregori**.



Un'indagine su Pirandello

Paolo Puppa

La recita interrotta. Pirandello: la trilogia del teatro nel teatro

Roma, Bulzoni Editore, 2021, pagg. 186, euro 19



Caposaldo del teatro pirandelliano, anche se non esaurisce la fitta teatralità strutturale e tematica dello scrittore di Girgenti, la "trilogia del teatro nel teatro" (*Sei personaggi in cerca d'autore, Ciascuno a suo modo, Questa sera si recita a soggetto*) rappresenta

nella storia del teatro italiano (e non solo) quanto di più radicale, plastico e permanente si possa immaginare del teatro stesso e delle sue cospicue componenti, la scena, i personaggi, gli attori fino ad arrivare a quel livello di irrealtà concreta in cui verità e menzogna, immaginazione e realtà si fondono insieme fino ad annullarsi reciprocamente e a fare valere soltanto il punto di vista dei singoli personaggi/attori, in una lotta estenuata e infinita che non permette armonie o comode ricomposizioni; anzi, ne impedisce qualsiasi tentativo di soluzione e il suo drammaturgico compimento: la recita si interrompe, bruscamente o per eccesso di interiorità. Paolo Puppa, illustre storico del teatro e appassionato studioso di Pirandello, sua una prima crepitante analisi dei *Giganti della montagna*, in questo suo ultimo saggio pirandelliano è come se portasse a compimento, in una serrata analisi dei tre testi che formano la "trilogia", una *private investigation*, iniziata tantissimi anni fa e mai interrotta, del dio di Pirandello (per dirla con Nino Borsellino) che ne ha moltiplicato i punti di vista e i centri di attenzione in un welliesiano gioco di specchi in cui ogni piccola cosa rimanda a un'altra, la interroga e la sostiene; dove la figura e le immagini del "doppio" si smarriscono per ritrovarsi in una polifonia di voci e di gesti impercettibili e infiniti generati da quell'unica evoluzione creatrice del pensiero che li annoda fino al punto di "non ritorno", che li recide attraverso quella forma di suicidio e di ripetizione, motivo dominante della ragione scenica dei tre testi col finale non scritto. Giuseppe Liotta

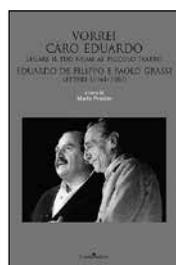
De Filippo e Paolo Grassi, storia di due padri fondatori

Maria Procino (a cura di)

«Vorrei caro Eduardo legare il tuo nome al Piccolo Teatro». Eduardo De Filippo e Paolo Grassi, Lettere (1941-1980)

Napoli, Guida Editori, 2021, pagg. 211, euro 14,25

Milano, 1947. In una città semidistrutta dai bombardamenti, Paolo Grassi e Giorgio Strehler individuano nell'ex Cinema Broletto (prima sede della Caserma Solinas e poi club per gli Alleati) quello che diventerà il Piccolo Teatro. Lo rilevano e lo ristrutturano, grazie a fondi pubblici e sovvenzioni private. Eduardo De Filippo, amico di Grassi dalla fine degli anni Trenta, nel 1948, senza il minimo aiuto o patrocinio comunale e indebitandosi fino al collo, compra e restaura quel che resta di uno storico teatro dietro via Foria raso al suolo dalle bombe, dove aveva recitato anche suo padre. Nasce così il San Ferdinando. I destini di questi due teatri e dei loro rispettivi "padri fondatori" corrono su binari paralleli: nonostante le diversità che caratterizzano Napoli e Milano, sono uniti dal sodalizio fraterno e lavorativo tra Eduardo e Paolo Grassi. La Fondazione De Filippo ha affidato a Maria Procino, archivistica storica e studiosa, la cura di un prezioso volume edito da Guida che raccoglie il carteggio tra questi due personaggi sacri del teatro italiano, nel periodo 1941-80, segnato dalla fervente collaborazione tra il Piccolo e il San Ferdinando. Confronti su scelte degli attori, costumisti, scenografi; prove, incontri riusciti o sfumati, Grassi che continuamente invita Eduardo ad andare in scena a Milano. Eduardo travolto dai debiti per il San Ferdinando, le sue tragedie familiari e il successo delle sue opere rappresentate in tutto il mondo e alla tv italiana (grazie anche a Grassi che fu presidente della Rai). E ancora: commenti su spettacoli, racconti di debutti all'estero, organizzazione e gestione delle compagnie. Sullo sfondo, un'Italia in cui gli



Stabili erano già in crisi e ci si interrogava sul destino del teatro finanziato. Un'interessantissima raccolta di lettere, telegrammi e cartoline che ci restituiscono croce e delizia di un'epoca: per capire chi siamo (oggi) occorre sapere da dove veniamo. Francesca Saturnino

Nell'infinito di Ronconi

Roberta Carlotto e Oliviero Ponte di Pino (a cura di)

Regia Parola Utopia.

Il teatro infinito di Luca Ronconi

Macerata, Quodlibet, 2021, pagg. 384, euro 22

Ci sono un paio di parole nel titolo di questo libro che danno la misura dell'oggetto. Le parole sono "utopia" e "infinito", i termini forse più adeguati per descrivere il teatro di Luca Ronconi. Il volume, dedicato a Maria Grazia Gregori, che il lavoro del regista seguì appassionatamente, è stato pubblicato su impulso del Centro Teatrale Santacristina e prende spunto da un convegno dell'estate 2017,

diventando poi altro, vale a dire un prezioso strumento che fa suonare una polifonia di voci sull'arte, complessa e visionaria, di Ronconi. I nomi di chi ha contribuito a tracciare il profilo dell'artista, in un attraversamento approfondito della sua produzione ma anche della sua figura, da soli fanno girare la testa. Solo per citarne alcuni, vanno da Claudio Longhi a Peter Stein, da Antonio Latella a Federico Tiezzi, e poi Nadia Fusini, Lucia Calamaro, Stefano Massini, Giovanni Agosti, Sergio Escobar, Fausto Malcovati, l'indimenticabile Giuliano Scabia, fino ai "compagni di viaggio", cioè i suoi attori, nello specifico Paola Bacci, Massimo De Francovich, Lucrezia Guidone, Manuela Mandracchia, Franca Nuti, Massimo Popolizio. L'orchestrazione del tutto è firmata da Roberta Carlotto e Oliviero Ponte di Pino. L'affondo nelle pagine ciascuno può farlo come vuole, poiché i singoli interventi sono come monadi, ma tenendo sempre presente che, comunque, le suggestioni e i rimandi tessono la tela di un dialogo piuttosto che di un discorso chiuso. Ognuno, poi, troverà i testi che riguardano quegli spettacoli che da spettatore più di altri hanno segnato la relazione con il teatro di Ronconi, scoprendo conferme a quanto visto dal vivo in teatro, ma anche nuove chiavi di lettura. C'è proprio tutto in questo libro che spazia dagli inizi, procede attraverso la collaborazione con i grandi Stabili, tocca costantemente il mondo dell'opera e quello, fondamentale, della formazione. Ma lo fa a modo suo, attraverso tasselli sparsi, che permettono a ciascuno di ricostruire il suo Ronconi. Pierfrancesco Giannangeli



Jon Fosse, teorico teatrale

Jon Fosse

Saggi gnostici

a cura di Franco Perrelli, Imola (Bo), Cue Press, 2020, pagg. 94, euro 22,99

Al teatro è arrivato solo a metà degli anni Novanta. Quando era già da tempo romanziere di successo. Fino ad allora il palcoscenico lo annoiava. Per dirla con gentilezza. In ogni caso, il norvegese Jon Fosse è oggi uno dei drammaturghi più frequentati al mondo, con quella sua scrittura così secca e ritmata, di silenzi e di spigoli, «fenomenologica» come la definisce Perrelli. *Caldo, Sonno, Io sono il vento, Sogno d'autunno* sono solo alcuni dei testi più conosciuti. Ma in questo agile libretto della Cue Press ci si concentra



sulla sua produzione teorica. Proponendo in antologia ventisette dei cinquantasette *Saggi gnostici* originari, tutti precedenti al 2000. Mosaico di sfumature. Che si apre a stimoli distanti. E a un'ampia tavolozza di riferimenti culturali: da Heidegger a Benjamin, da Wittgenstein a Harold Bloom, Lars Norén, Beckett. In mezzo, sbocciano i ricordi. Ma con misura. Densità. Un centinaio di pagine per avvicinare a morsi una mente complessa. Capace di sedurre con grandi pagine sulla scrittura, sull'estetica, sulla malinconia. Prima di tornare alla reiterata riflessione sul sacro. Dove emerge forte quella tensione metafisica già così presente nelle drammaturgie. Perché sarà pure rock Jon Fosse. Ma il suo pensiero guarda in alto. Verso lo spirituale. *Diego Vincenti*

Le arti performative hanno bisogno di spazio

Vincenzo Del Gaudio

Théatron. Verso una mediologia del teatro e della performance

Sesto San Giovanni (Mi), Meltemi, 2020, pagg. 216, euro 18,00



Un libro destinato a incidere su due ambiti di ricerca che appaiono sempre più interdipendenti, e la pandemia ce lo ha prefigurato: gli studi mediologici e quelli teatrali. Vincenzo Del Gaudio, filosofo di formazione e studioso di teatro, pone le basi per una mediologia del teatro, e

lo fa prima discutendo le teorie dei maggiori mediologi dell'ultimo secolo (Simmel, Ortega y Gasset, Benjamin, McLuhan) per poi passare in rassegna concetti come "performance intermediale", "obsolescenza", "zombie media", illustrando la sua tesi con esempi estrapolati dal panorama artistico degli ultimi anni. Da ben prima della pandemia, il teatro è andato infatti contaminandosi con altre forme mediali: la radio, il cinema, la televisione, i videogames, i social media. Le performance di artisti e gruppi come Robert Lepage, The Blast Theory, Punchdrunk, Kònic Thtr, ma anche gli italo-australiani Cuocolo/Bosetti, solo per citarne alcuni, ci mettono di fronte a uno spettatore che «non è mai tale in forma pura, così come non lo è lo spettatore televisivo o quello cinematografico, perché le varie forme mediali si influenzano a vicenda producendo una forma di esperienza integrata» (pag. 29). Del Gaudio interviene, così, con profonda e inoppugnabile analisi-motivo per cui il libro troverà senza dubbio posto nelle librerie di studiosi, studenti, biblioteche universitarie nell'immediato futuro - sul perché negli studi mediologici contemporanei le arti perfor-

mative non vengano quasi mai prese in esame, sostenendo e supportando al contempo non soltanto il pieno riconoscimento del teatro in quanto forma di comunicazione all'interno del *mediascape* contemporaneo, ma anche la sua capacità di spiegare all'esterno il funzionamento dei media tecnologicamente più avanzati come i media digitali. *Renata Savo*

Un visionario per Emma Dante

Vittorio Fiore

Carmine Maringola, scenografo/attore.

La scena recitante per Emma Dante

Siracusa, Lettera Ventidue, 2020, pagg. 104, euro 18

Gli spettatori di Emma Dante avranno ben presente Carmine Maringola nel ruolo di attore, interprete di svariati spettacoli-culto della compagnia, da *Acquasanta* a *La scortecata*. Ma tutti ricorderanno anche l'infilata di sedie digradanti che conducono al trono di Mam-



masantissima in *Cani di bancata*: è la prima volta che la scena di Emma Dante non è pensata vuota, con qualche sparuta presenza oggettuale, ma è caratterizzata invece da elementi visivi particolarmente significativi. La realizzazione della scena è qui condivisa, per la prima volta, con Carmine Maringola, scenografo oltre che attore. A raccontare l'esperienza professionale di Maringola, artefice della "scena recitante" di Emma Dante a partire dal 2010, è il libro di Vittorio Fiore, costruito a valle di nutriti dialoghi con l'attore/scenografo: a restituire l'autenticità e la stratificazione di contenuti derivanti dall'intervista, il parlato di Maringola stampato in rosso si cuce, nel testo, con le parole di Fiore. Il libro, corredato dai saggi di Anna Barsotti e Simona Scattina, muove dagli anni degli studi di architettura a Napoli, con le prime frequentazioni di teatri off, fino all'approdo alla palermitana compagnia Sud Costa Occidentale. La maggiore visionarietà degli allestimenti scenografici è, come prevedibile, espressa negli spettacoli lirici della compagnia, ai quali è dedicata la parte più corposa del volume. Pur distinguendo con chiarezza questi ultimi dall'"approccio laboratoriale" degli ambienti realizzati per la prosa, il dialogo tra i due ambiti è evidente nella ricorrenza di alcuni elementi scenici, che emerge con evidenza. Anche nei teatri d'opera è vivida l'autenticità immaginifica di uno sguardo attento al reale e di una pratica teatrale dove l'apparato scenico nasce in sala prove, nella relazione tra gli attori e gli oggetti da loro manovrati, essi stessi "corpi recitanti". *Francesca Serrazanetti*

Quale promozione per la danza in Italia?

La danza è possibile. Il sistema della distribuzione e promozione della danza in Italia

Ancona, Edizioni Affinità Elettive, 2020, pagg. 192, euro 10

Al giro di boa del ventennale dalla sua fondazione, Adep-Associazione Danza Esercizio e Promozione presenta un puntuale volume concepito quale studio accurato e dettagliato sulla distribuzione e promozione della danza in Italia. Composto da ventinove soci di diversa natura, l'ente è a tutti gli effetti la spina dorsale del sistema della danza italiana e proprio a esso si deve l'avvio nel 2012 del progetto Nid-New Italian Dance Platform, vetrina biennale votata a far conoscere la danza nazionale agli operatori stranieri, ormai giunta alla sua sesta e imminente edizione in Campania. Curata da Pier Paolo Pascali, Ufficio Studi e Programmazione Agis, questa ricerca con scrupolo scientifico prende in esame la geografia della danza in riferimento alla sua distribuzione e promozione, così come i suoi modelli giuridici e organizzativi, la gestione economico finanziaria e l'analisi del rapporto domanda/offerta. Importante risulta, altresì, la parte dedicata alle strategie di formazione del pubblico, così come gli affondi a firma di economisti della cultura, quali Michele Trimarchi e Antonio Taormina, che delineano il valore dell'arte della danza al giorno d'oggi e tracciano nuovi scenari. *Carmelo A. Zapparrata*



Elsinor ovvero l'amore per il teatro

Stefano Braschi

Ingarbujè

a cura di Laura Bevione, Torino, Robin Edizioni, 2021, pagg. 300, euro 14



Nello sguardo di Braschi c'è qualcosa del ragazzino. Anzi: del monello. Forse è solo la magia di amare il proprio lavoro. O forse l'aver scampato la carriera d'avvocato. Chissà. Classe 1957, attore da sempre, ha fondato Elsinor e ora la sua casa è al Fontana di Milano. È bello vederlo in scena. Ha una voce magnetica. Da dieci anni scrive. E ora ha messo insieme tutto: tre commedie, diversi racconti, una matassa grande così di appunti, sberleffi, poesie. Scrittura ibrida, spregiudicata, di accostamenti curiosi e vasti immaginari. Preziosa la curatela di Bevione. Che ha dato ordine ai materiali. Senza far loro perdere energia. E amore. *Diego Vincenti*

Nicola Savarese

PARIGI-ARTAUD-BALI.

ANTONIN ARTAUD VEDE

IL TEATRO BALINESE ALL'ESPOSIZIONE COLONIALE DI PARIGI 1931

Imola (Bo), Cue Press, 2021, pagg. 238, euro 34,99

Sul teatro balinese è tra i saggi fondamentali all'interno de *Il teatro e il suo doppio*, uno dei testi chiave per il teatro del Novecento. Artaud aveva avuto la rivelazione assistendo a uno spettacolo di danze balinesi durante l'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931. Dopo una ricerca puntuale e dettagliata, Nicola Savarese individua nel Djanger la danza descritta da Artaud. E attorno alle intuizioni di Artaud, l'autore ricostruisce una sorta di diario dell'Esposizione Coloniale, ricreando anche il clima parigino del tempo.

Cristina Grazioli e Pasquale Mari
DIRE LUCE

Imola (Bo), Cue Press, 2020, pagg. 200, euro 29,99

Un dialogo sulla luce, tra riflessione teorica e dimensione operativa, di due voci (Cristina Grazioli, docente a Padova e Pasquale Mari, *light designer*) che, nella distanza, incrociano le stesse coordinate di riferimento, condensandole in dodici parole-mondi (Invisibilità, Materia, Scrittura, Polvere, Buio, Colore, Movimento, Voce, Trasparenza, Atmosfera, Botanica, Aria). Le riflessioni intrecciano rimandi al lavoro di scena e considerazioni di tipo storico-critico aperte su fotografia, cinema e arti figurative.

Laura Mariani

IL TEATRO NEL CINEMA

DI MARTINELLI E MONTANARI

Roma, Luca Sossella Editore, 2021, pagg. 216, euro 15

Laura Mariani, con attenzione e precisione, dedica un nuovo scritto a Emanuela Montanari, soffermandosi sul rapporto con il cinema che l'attrice intrattiene insieme al compagno Marco Martinelli. Un'occasione per riflettere sulle specifiche delle due arti, su convergenze e divergenze fra i due modi di "scrivere" la rappresentazione, a partire da montaggio filmico

e sequenzialità teatrale. All'interno del libro il link per vedere i tre film scritti e diretti da Martinelli: *Vita agli arresti di Aung San Suu Kyi*, *The Sky over Kibera*, *Er*.

Katia Trifirò

SCENE DI CARTA. INTELLETTUALI E CRITICA TEATRALE NELL'ITALIA DEGLI ANNI SESSANTA

Imola (Bo), Cue Press, 2021, pagg. 108, euro 19,99

Il volume parte da cronache di spettatori d'eccezione, come Wilcock e Arbasino, per analizzare la nascita del teatro di regia, le metamorfosi del pubblico, l'affermarsi del cinema. Tra recensioni di spettacoli, inchieste e polemiche, lo sguardo degli intellettuali sulla civiltà teatrale dell'epoca ci racconta la storia della scena intrecciata a quella del costume italiano, attraverso la quale è possibile articolare una riflessione sull'identità del nostro palcoscenico alla prova dei mutamenti culturali in un Paese in trasformazione.

François Ollislaeger

DIARIO DI UNO SPETTATORE CLANDESTINO

Perugia, Edizione Teatro Stabile dell'Umbria, 2021, pagg. 112, euro 18

Un volume curioso, racconta in modo inedito la storia della messinscena durante il 2020, al Teatro Morlacchi di Perugia, di *Guerra e pace* di Tolstoj riscritto da Letizia Russo e diretto da Andrea Baracco, con quattordici attori in scena. Le prove, le trasformazioni dello spettacolo per resistere all'emergenza sanitaria da Covid, la decisione di non sospendere le prove, con il secondo lockdown di ottobre, lasciando le prove in un tempo che sembra quasi sospeso. François Ollislaeger, disegnatore franco-belga, segue le prove e le trasforma in impressioni visive, tra la *graphic novel* e il diario.

Cristina Grazioli e Matteo Melchiorre (a cura di)
DI QUA E DI LÀ DAL MONDO. UMANI E NON UMANI NEI BURATTINI DI BEPE PASTRELLO

Castelfranco Veneto (Tv), Otium, 2020, pagg. 176, euro 20

Da dicembre 2019 a giugno 2020, presso il Museo Casa Giorgione di Castelfranco Veneto è stata ospitata una mostra dedicata a Bepe Pastrello, burattinaio (1906-91) nato nella città veneta, artigiano e artista autodidatta, che trascorse la vita viaggiando di piazza in piazza, col suo teatrino in un carretto trainato dalla bicicletta. La mostra e la vicenda di Pastrello sono raccontate, attraverso dodici saggi sul teatro di figura nel volume che contiene anche la riedizione del "diario" di Pastrello intitolato *Un po' della mia vita*.

Roberto D'Avascio (a cura di)
PERSEO.

LA SFIDA DEL TEATRO

Napoli, Marotta e Cafiero, 2021, pagg. 80, euro 15

Perseo è il progetto editoriale lanciato dal Teatro di Napoli, in questo anno di chiusure forzate e di "teatro a distanza". Una rivista semestrale che mantenga la vicinanza con gli spettatori e che, nel tempo, divenga luogo di conoscenza, dibattito, confronto sul teatro e i suoi *topoi*, sulle arti, sulla cultura, sulla "città-mondo" di Napoli.

Felice di Essere Musazzi.
UN UOMO E LA SUA STORIA

Magenta (Mi), La memoria del mondo, Comitato per il centenario di Felice Musazzi, 2021, pagg. 112, euro 30

A cento anni dalla nascita, si ripercorre la biografia di Felice Musazzi, capace di inventarsi dal nulla e costruirsi come autore, regista e interprete dei suoi lavori fino a conquistare le platee di tutta Italia con i Legnanesi e il suo personaggio "della Teresa". Il racconto ne svela anche l'aspetto intimo e privato, grazie alla collaborazione di familiari e amici e al ricchissimo patrimonio di fotografie, lettere, manoscritti, filmati, raccolto e selezionato nel volume, nonché nei ricordi di chi ha vissuto con lui e ne ha condiviso gran parte della vita.

André Antoine
IL THEATRE-LIBRE E ALTRI SCRITTI. COME NASCE UN LABORATORIO TEATRALE

Roma, Dino Audino, 2021, pagg. 128, euro 15

Considerato tra i padri fondatori del teatro di regia in Europa, precursore della stagione naturalista del Teatro d'Arte di Stanislavskij. André Antoine, che si definiva "operaio del teatro", rivendica la cura dell'ambientazione, il rigore, la centralità del testo: la parola chiave della sua concezione è *ensemble*, il lavoro d'insieme, di cui è responsabile il *metteur en scène*, il regista. Di tutto questo danno conto gli scritti tradotti per la prima volta in italiano e raccolti in questo volume, nei quali Antoine, in uno stile schietto e colloquiale, racconta la vita quotidiana, le lotte contro le convenzioni teatrali, le conquiste e il successo internazionale del Theatre-Libre.

Bottoni G., Trimarchi M., Delbono L. (a cura di)

LO SPETTATORE VIRALE.

PALCOSCENICI, PUBBLICI, PANDEMIA

Milano, Franco Angeli, 2021, pagg. 218, euro 26

Nuove dinamiche di produzione e fruizione, derivanti dall'ingresso e dalla pervasività di strumenti e linguaggi digitali, rappresentano per la cultura e lo spettacolo mercati di sbocco nuovi, ma anche non chiari per tutti. Questa trasformazione radicale si sta svolgendo con lentezza, ma ha subito una brusca accelerazione per l'irrompere della pandemia. Nel volume si affrontano, con un approccio multidisciplinare, questioni cruciali legate alla nuova dimensione digitale e alle sue prospettive.

Martha Friel
SPETTACOLO DAL VIVO

E TURISMO. STRATEGIE

E STRUMENTI DI INCONTRO

Milano, Franco Angeli, 2021, pagg. 132, euro 18

Il turismo culturale rappresenta in Italia una quota molto significativa dei flussi, interni e internazionali, che ogni anno transitano per il Paese. Flussi che coinvolgono le città d'arte, le mostre, i musei, i siti archeologici, il patrimonio Unesco, i grandi eventi. Molto meno analizzata è stata invece la relazione tra turismo e arti performative, qui affrontata a livelli molteplici, evidenziandone le opportunità, soprattutto nel complesso processo di trasformazione che i due settori si sono trovati ad affrontare a causa della pandemia.

Conversations (at the End of the World), progetto e regia di Kris Verdonck (foto: Kurt Van der Elst). Immagine tratta dal volume *Dire luce*, edito da Cue Press.

Margherita Palli (a cura di)
DIZIONARIO TEATRALE.
EDIZIONE MULTILINGUE,
ITALIANO - INGLESE - TEDESCO -
FRANCESE - SPAGNOLO - RUSSO -
CINESE

Macerata, Quodlibet, 2021, pagg. 288, euro 19

Questo dizionario multilingue si offre come strumento di orientamento per studenti e lavoratori dello spettacolo nell'ampio e specifico lessico teatrale. Oltre mille lemmi sono tradotti in sette lingue e accompagnati da più di cento illustrazioni. Completa il volume una rassegna di riti, superstizioni, usi e costumi nei teatri del mondo.

Dimitris Papaioannou
SISYPHUS / TRANS / FORM
Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2021, pagg. 96, euro 28

Il volume documenta la performance del coreografo greco Dimitris Papaioannou presso la Collezione Maramotti nell'ottobre 2019, *Sisyphus / Trans / Form*. Ispirata al mito di Sisypho, dispone i corpi dei danzatori in una dimensione installativa in cui il linguaggio visionario di Papaioannou oltrepassa i confini tra danza, pittura e scultura, creando illusioni ottiche suggestive. Ricco e significativo il *corpus* iconografico, contenuto nel libro.

Roberto Castello e Andrea Cosentino
TRATTATO DI ECONOMIA.
RIFLESSIONI SEMISERIE
SULLA DIMENSIONE
ECONOMICA DELL'ESISTENZA
Milano, Altra Economia, 2021, pagg. 108, euro 12

Il testo dello spettacolo portato in scena da Roberto Castello e Andrea Cosentino è occasione per una riflessione folgorante sull'economia di mercato, ma anche sul ruolo della cultura (e del teatro in particolare) e sulla sua capacità di lettura critica del presente. Un presente particolarmente contraddittorio, ingiusto, diseguale, anestetizzato dalle logiche del consenso. Con interventi di Sergio Baraldo, Attilio Scarpellini e Andrea Porcheddu.



Matteo Brighenti e Claudio Ascoli
NAPULE '70. CHILLE DE LA BALANZA
Ospedaletto (Pi), Pacini Editore, 2020, pagg. 144, euro 16

Il racconto dello spettacolo *Napule '70*, di Chille de la Balanza, è l'occasione per ricostruire la storia di una compagnia, dai suoi esordi nella Napoli degli anni Settanta (il teatro di strada per scelta, la militanza) a Firenze e agli ambienti dell'ex Manicomio di San Salvi. Un racconto-viaggio fatto di una polifonia di voci, dei testimoni che hanno incrociato l'esperienza dei Chille, con una bella introduzione di Massimo Marino.

Livia Cavaglieri (a cura di)
GUIDO SALVINI. UN FIGLIO
D'ARTE NEL TEMPO
DELLA TRANSIZIONE
Milano, Scalpendi, 2020, pagg. 240, euro 30

Dopo il convegno tenutosi a Genova nel maggio 2019 presso l'Università degli Studi e il Museo Biblioteca dell'Attore vengono pubblicati i preziosi contributi atti a ricostruire l'attività di Guido Salvini, nel suo tempo vissuto tra Otto e Novecento. Un ricco Fondo archivistico presso la Biblioteca dell'Attore ne raccoglie le testimonianze della lunga carriera di regista, scenografo e pedagogo, da cui il convegno trae spunto.

Bernardinus Stephonius S.J.
FLAVIA TRAGOEDIA
Monte Compatri (Rm), Edizioni Espera, 2021, pagg. 396, euro 49

Un complesso volume con l'introduzione e la traduzione di Mirella Saulini ricostruisce le caratteristiche del teatro dei Gesuiti, affermatosi come realtà pedagogica e artistica, a partire dal 1597, quando Bernardino Stefonio scrisse *Crispus Tragoedia*. A questa seguì *Flavia Tragoedia*, scritta e rappresentata presso il Collegio Romano nel 1600: incentrata su un episodio cruento della storia di Roma e della dinastia che dà il titolo all'opera, nella resa scenica comprendeva canto, danza, giochi militari, scene di battaglia, incantesimi, un apparato che, secondo testimonianze dell'epoca, colpì e impressionò gli spettatori.

Hanif Kureishi
THE SPANK

Tennessee Williams
IMPROVVISAMENTE
L'ESTATE SCORSA
Milano, Scalpendi Editore, 2021, pagg. 96 e 88, euro 10

Una nuova, coraggiosa collana di Teatro diretta da Federica Mazzocchi inaugura con due testi folgoranti tradotti da Monica Capuani: *The Spank*, storia di un'amizizia maschile (recentemente messa in scena dallo Stabile di Torino con la regia di Filippo Dini) e *Improvvisamente l'estate scorsa*, un classico contemporaneo in una nuova traduzione che lo avvicina alla sensibilità presente.

Alessio Boni
MORDERE LA NEBBIA
Milano, Solferino, 2021, pagg. 208, euro 17,50

Alessio Boni, diventato papà di Lorenzo, durante il lockdown del 2020, decide di raccontare a suo figlio la sua infanzia nella piccola borghesia bergamasca e la nascita della sua vocazione di attore. Il percorso di un uomo che ha imparato a conoscere se stesso attraverso i personaggi interpretati, da Don Chisciotte a Caravaggio, da Ulisse al principe Bolkonskij, ma anche attraverso l'impegno umanitario con le missioni, dal Brasile al Malawi e da Lesbo a Haiti. Dai palcoscenici ai campi profughi, dal Festival di Cannes a un lebbrosario a Belo Horizonte, un racconto che è bilancio di vita e lascito per il figlio.

Paolo Rossi
MEGLIO DAL VIVO
CHE DAL MORTO
Milano, Solferino, 2021, pagg. 288, euro 16

Nella sua originale autobiografia sotto forma di confessione al "dio dei ladri" (di storie) Shakespeare, Paolo Rossi ripercorre con l'ironia che gli è propria una vita sul palco, tra donne amate e lasciate, maestri non idolatrati e pessime compagnie di giro, alcool e passioni ideologiche. Dal ricordo tragicomico delle serate alle feste dell'Unità al dialogo in sogno con Berlinguer, agli incidenti di scena recitando Beckett con Gaber e Jannacci, ogni capitolo si muove su diversi registri, dal basso all'aulico, tra il cabaret del Derby e la recita del *Riccardo III*. Per concludere che: «Per mettere ordine nella mia vita ci vorrebbe un Governo tecnico».

testi

CIRCEO, IL MASSACRO

di Elisa Casseri e Filippo Renda



PERSONAGGI

Leandro
Carolina
Luciano
Matilde

PROLOGO

Il lavandino, la vasca, la villa, il telefono.
Ricordo. Ricordo tutto.
Ricordo il tanfo di sudore e morte,
la lana dura e la tela viscida;
ricordo tutto.
Il silenzio del suo respiro,
le mie lacrime inghiottite.
Ricordo le risate dall'altro lato dell'auto:
ci scherniscono mentre un motivo
ansioso suona e cadenza le curve,
in un settembre caldo e stranamente calmo.
Ricordo i loro vestiti, ricordo tutto.
Ogni maledetto santo giorno ci provo
a scordare, a negare, a cancellare.
Ma poi ricordo tutto.
Il lavandino, la vasca, la villa, il telefono. Tutto.
E poi tutte le vostre domande
che sono sempre le stesse:
supplicano, pretendono che io ripeta,
che mi sforzi di rivivere la messinscena dei miei ricordi.
Le vostre parole mi fanno paura,
così chiare, così nette: questo è l'inizio, quella è la fine.
Poi, avanti. «Come si va avanti, ricordi?».
Io ricordo tutto.
La mia vita è inchiodata a quei ricordi.
Ricerco meccanismi per difendermi,
per raddrizzare i pensieri, o inventarli da capo;
scrivo ricordi non miei, palchi su cui far salire altri.
Ma non c'è difesa:
sempre la storia si muta in farsa e poi in tragedia. Sempre.
Col lavandino, la vasca, la villa e il telefono.
Torna sempre tutto.
Ricordo. La mia maledizione è non dimenticare.
Ricordo. E resto ancora prigioniera.
Ricordo e sono sempre lì, tra la lana dura e la tela viscida.

LA CASA - SCENA I

LEANDRO - Certo che i tuoi l'acqua calda la potevano mettere...
CAROLINA - È estate!
LEANDRO - Sì, certo, per carità...
CAROLINA - A che ti serve l'acqua calda?
LEANDRO - Ci laviamo, presente?
CAROLINA - Con quaranta gradi fuori ti fai il bagno con l'acqua calda?
LEANDRO - No, la miscolo.
CAROLINA - La «misceli»?
LEANDRO - Dio, hai capito: faccio intiepidire l'acqua.
CAROLINA - «Intiepidire»?
LEANDRO - Devi ripetere tutto quello che dico?
CAROLINA - Non lo so, non capisco.
LEANDRO - Cos'è che non capisci?
CAROLINA - Ogni tua parola.
LEANDRO - Ah, mi faccio la doccia con l'acqua tiepida, che cosa c'è di strano? *(Pausa)* Tu come te la fai?

La Locandina

CIRCEO, IL MASSACRO, di Elisa Casseri e Filippo Renda. Regia di Filippo Renda. Scene e luci di Andrea Narese. Con Michele Di Giacomo, Alice Spisa, Arianna Primavera, Luca Mammoli. Prod. Teatro delle Donne, Firenze - Idiot Savant, Milano. Col sostegno alla produzione di Dig Festival, Riccione Teatro, Alchemico Tre in collaborazione con L'arboreto Teatro Dimora/La Corte Ospitale - Centro di Residenza Emilia-Romagna - con la consulenza di Rete degli archivi per non dimenticare.

CAROLINA - Con l'acqua fredda. È estate.
LEANDRO - Ma è gelata.
CAROLINA - Chi è frocio?
LEANDRO - ... Io! *(Pausa)* Non puoi dire solo «non c'è acqua calda»? Mica è colpa tua.
CAROLINA - Senti, c'ho pensato: hai ragione tu. Passare l'estate in queste condizioni è impossibile. Perché non andiamo da te?
LEANDRO - Ma dai...
CAROLINA - Sì, andiamo da te. Nella «tua» casa al mare che non hai ci sarà sicuramente l'acqua calda, no? Così la puoi «miscelare».

Pausa.

LEANDRO - Ti senti spiritosa?
CAROLINA - Molto.
LEANDRO - Bene.

Silenzio.

CAROLINA - Ti sei offeso?
LEANDRO - No.
CAROLINA - Ti sei offeso.
LEANDRO - Non mi sono offe... mi sono offeso, d'accordo? Sì, mi sono offeso. Mi sono offeso.
CAROLINA - Siamo appena arrivati e fai già così.
LEANDRO - Che ho fatto? Non ho detto niente di male.
CAROLINA - Riesci sempre a trovare il pelo nell'uovo.
LEANDRO - Era una battuta, ho detto così per dire.
CAROLINA - L'idea della vacanza in villa è stata tua, i miei mi hanno rotto i coglioni per dieci giorni di fila, non erano per niente d'accordo a lasciarmi le chiavi.
LEANDRO - I tuoi non sono mai d'accordo con niente che mi riguarda.
CAROLINA - È casa loro. Volevi risparmiare? Qui possiamo stare tutto il tempo che vogliamo senza spendere una lira. Quindi direi che non è il caso di mettersi pure a fare i capricci.
LEANDRO - Caro, non volevo fare i capricci...
CAROLINA - «Possiamo andare al mare, la camera da letto c'è, la cucina anche». Sono la prima che avrebbe preferito e potuto fare un viaggio.
LEANDRO - Lo so.
CAROLINA - Non possiamo goderci quello che abbiamo?
LEANDRO - Certo. È quello che voglio anch'io. Davvero.
CAROLINA - Speriamo. *(Pausa)* Hai guardato che cosa danno al cinema stasera?
LEANDRO - Macché, ma lo sai che l'edicola in piazza aveva già finito tutto?
CAROLINA - Infatti io ti avevo detto di andare al bar.
LEANDRO - Ah. Non avevo capito che fosse per quello. Pensavo solo per prendere l'acqua.
CAROLINA - Siamo in paese: è normale che il giornalista finisca sempre i giornali prima di pranzo.

LEANDRO - Ho capito: non lo sapevo.
 CAROLINA - Secondo te la gente che cosa fa qui? Butta i piedi in acqua e legge il giornale. Si butta al bar e legge il giornale.
 LEANDRO - E che cosa ne so io? Non ci sono mai venuto.
 CAROLINA - Allora perché non mi ascolti, invece di fare sempre di testa tua? (*Pausa*) Vabbè, lasciamo perdere.
 LEANDRO - Che cosa vuol dire «lasciamo perdere»?
 CAROLINA - Che ormai è fatta, che ci andremo domani, al cinema, o un'altra sera o non ci andremo per niente: lasciamo perdere.

Pausa.

LEANDRO - E non possiamo andarci lo stesso?
 CAROLINA - Che dici?
 LEANDRO - Sì, dai, Caro, andiamo lì e ci guardiamo qualunque cosa facciamo: che ce ne frega? (*Pausa*) Dai. Io e te.
 CAROLINA - E se poi ci fa schifo?
 LEANDRO - Se proprio ci fa schifo ci andiamo a mangiare un gelato e facciamo due passi.
 CAROLINA - Mh.
 LEANDRO - Che dici? Ci rilassiamo un po' e ci godiamo la serata. Usciamo di qua.
 CAROLINA - Va bene.
 LEANDRO - Beccheremo un bel film, me lo sento.
 CAROLINA - Ma sì, sono io che rompo le palle. Dai, mi vado a preparare.
 LEANDRO - Lo sai che sono uno scemo.
 CAROLINA - Sì, sei il mio scemino. Tu che fai?
 LEANDRO - Niente, finisco di sistemare la valigia e mi preparo anche io.
 CAROLINA - Allora posso occupare il bagno?
 LEANDRO - Certo.

Si baciano. Carolina esce. Leandro rimane per qualche secondo da solo. Si siede e sbuffa.

Suona il campanello della porta. Leandro tira su la schiena, rimane immobile. Bussano ancora. Leandro si alza e lentamente si avvicina alla porta.

LEANDRO - Chi... chi è?
 LUCIANO - (*da fuori*). Luciano e Matilde.

Pausa.

LEANDRO - Chi?
 LUCIANO - Siamo Luciano e Matilde.
 LEANDRO - Desiderano?
 LUCIANO - Carolina ci aspettava.

Pausa.

LEANDRO - Un... solo un attimo.

Leandro esce di scena, nella stessa direzione dalla quale era uscita Carolina.

PRIMO INTERMEZZO

Ripetere, ripetere, ripetere.
 Tradurre forme in parole.
 Confondersi. E poi ripetere.
 Processi, appelli, ricostruzioni.
 Sempre la stessa storia.
 Cercare un modo per comunicare

i cosa, i come, i perché...
 Quelle ventotto ore, quei tre piani,
 quei rimpianti, quei risentimenti.
 Ripetere, mi fate ripetere,
 mi fate rivedere, indicare, precisare,
 morbosamente ripetere,
 ciò che - dite - riguarda tutti voi.
 Non più me, che devo solo ripetere.

Io vorrei altro,
 solo un uomo e una donna, in casa loro, al mare.
 Li vorrei giovani, innamorati.
 Vorrei parlassero di cose sciocche:
 un film che devono vedere al cinema
 o di qualsiasi altra cosa.
 Vorrei quegli arredamenti placidi delle case al mare,
 quelli che profumano di sabbia ma sono lontani dall'acqua.

Se fosse un giorno qualsiasi, se nessuno dovesse temere niente.
 Se fosse un fotoromanzo.
 A questo, io, vorrei credere.
 Questo vorrei raccontavi.

Vorrei.

Però, poi succede. In qualche modo, succede sempre.
 Loro arrivano.
 E sono in due. E sembrano gentili.
 E lo sono. Erano gentili?
 Sarei pronta a ripeterlo?
 E allora: giura - dite.
 Giura.

LA CASA - SCENA 2

Entrano Carolina e Leandro.

CAROLINA - Come hai detto che si chiamano?
 LEANDRO - Luciano e Matilde
 CAROLINA - E che vogliono da me?
 LEANDRO - Non lo so.
 CAROLINA - Vabbè. (*Alla porta*) Chi è?
 LUCIANO - Sono Luciano. Siamo arrivati. (*Pausa*) Tutto bene? (*Pausa*) Carolina apre la porta. Entrano Luciano e Matilde) La "piccola" Carolina.
 CAROLINA - Sì...?
 LUCIANO - Sei... sei splendida. Stento a riconoscerti.
 CAROLINA - Prego?
 LUCIANO - Ah, scusami, lei è Matilde. Mia moglie.
 MATILDE - Piacere.
 CAROLINA - Piacere... mio.
 MATILDE - Luciano mi ha tanto parlato di te.
 LUCIANO - Mi sembra passato un secolo. Fatti dare un bacio. Dove possiamo posare...
 CAROLINA - Un attimo. (*Pausa*) Scusate: io non ho idea di chi siate. (*Voltandosi verso Leandro che rimane qualche passo indietro*) Io... io e il mio compagno siamo un po' indaffarati, quindi...

Pausa.

LUCIANO - Che *impasse!*
 MATILDE - Abbiamo sbagliato casa?
 LUCIANO - Assolutamente no: il cognome sul campanello ce lo conferma.

MATILDE - È un po' imbarazzante.

LUCIANO - Un po'. Ma risolviamo tutto, risolviamo tutto subito. Sei d'accordo con me, Carolina?

CAROLINA - Sì.

Pausa.

LUCIANO - Da quello che posso intuire: tu - voi - non ci stavate aspettando?

CAROLINA - No.

LUCIANO - Questa sarà da raccontare.

MATILDE - Forse abbiamo capito male noi.

LUCIANO - Se è così ce ne andremo. (*A Carolina*) Ti chiedo solo una cosa. Posso?

CAROLINA - Certo.

LUCIANO - Concentrarti un attimo e guardami. Non ti ricordi di me?

Pausa.

CAROLINA - Giuro di no.

LUCIANO - Non puoi avermi dimenticato.

CAROLINA - Non so che dire.

MATILDE - Luciano, andiamo.

LUCIANO - Aspetta. (*A Carolina*) "Il tuo cavaliere": sei tu che mi hai definito così.

Carolina guarda verso Leandro.

MATILDE - La stai mettendo in imbarazzo.

LUCIANO - Dicevi che avremmo vissuto insieme per sempre. (*Pausa*) Va bene. Non importa. Scusatemi.

MATILDE - Non è colpa sua se non si ricorda. Eravate bambini.

LUCIANO - Stavamo sempre insieme.

MATILDE - Ma tu eri più grande.

CAROLINA - (*sforzandosi*) Sei il figlio di Dora?

LUCIANO - Tombola!

CAROLINA - Di Dora e Paolo.

LUCIANO - Paolo è il secondo marito di mia madre.

CAROLINA - Scusami.

LUCIANO - Figurati: finalmente mi riconosci?

CAROLINA - Non proprio.

MATILDE - Poverina, sono passati così tanti anni...

LUCIANO - Per me è come se fosse ieri. Alcuni dei ricordi più belli della mia vita, giuro.

CAROLINA - Scusate, vi sto facendo rimanere fuori dalla porta come due facchini. Venite. Accomodatevi.

LUCIANO - Grazie.

MATILDE - (*consegnandole un regalo*) Questo è per voi.

CAROLINA - Purtroppo non ho molto da offrirvi. Siamo arrivati solo oggi.

LUCIANO - Lo so, non preoccuparti. Dunque questa è la famosa villa?

CAROLINA - "Villa" è una parola grossa.

LUCIANO - I tuoi genitori ti hanno insegnato la modestia.

MATILDE - Che bello: è così silenzioso qui.

CAROLINA - Sì, i miei amano la tranquillità.

LUCIANO - Si scappa dalla città per rimanere un po' da soli.

LEANDRO - Esatto.

LUCIANO - E tu sei...?

LEANDRO - Eh? Sì, io sono Leandro.

LUCIANO - "Uomo mite".

LEANDRO - Prego?

LUCIANO - "Uomo mite". Nessuno ti ha mai spiegato il significato del tuo nome?

LEANDRO - A dire il vero qualcuno mi ha detto tipo "uomo-leone". (*Luciano scoppia a ridere*) Fa ridere?

LUCIANO - Due significati gli antipodi: chissà qual è quello più appropriato. Forse bisognerebbe chiederlo a Carolina.

CAROLINA - Mi avvalgo della facoltà di non rispondere.

Ridono. Leandro a denti stretti.

LUCIANO - Scusaci. Si scherza, naturalmente.

CAROLINA - Accomodatevi!

Matilde, Luciano e Carolina si siedono.

LEANDRO - Naturalmente. E così tu e Carolina non vi vedete da molto.

LUCIANO - Saranno vent'anni?

CAROLINA - Non lo chiedere a me.

LEANDRO - Certo, vent'anni fa tu avevi soltanto sei anni... che ti vuoi ricordare.

LUCIANO - Io però scommetto che non hai dimenticato il famoso viaggio a Fatima.

CAROLINA - Fatima?

LUCIANO - Neanche questo?

MATILDE - Aiutala.

LUCIANO - Ti dico una parola soltanto: "piccioni".

CAROLINA - Mh.

MATILDE - Un aiuto vero.

LUCIANO - Un colonnato. Un campanile. Un'enorme piazza. E tanti, tanti piccioni.

LEANDRO - Non ricordi.

CAROLINA - Aspetta. Aspetta: c'è una foto, in casa.

MATILDE - Che cosa c'è in quella foto?

CAROLINA - Ci sono io, bambina e ho in mano un piccione. Per terra altri piccioni e dietro di me il campanile e il colonnato.

LEANDRO - Dov'è questa foto?

CAROLINA - È tra le cornici sul pianoforte di mamma.

MATILDE - Sarebbe bello poterla vedere.

LEANDRO - Ricordi qualcosa di quel viaggio?

CAROLINA - Mh.

LUCIANO - Non ricordi niente?

CAROLINA - Qualcosa, sì. Ma non so nemmeno se me lo sto inventando.

MATILDE - Prova.

CAROLINA - Ricordo dei piccioni che mi saltano addosso. Sempre di più. Ricordo di averli ovunque: in testa, in faccia, e di non riuscire più a respirare.

MATILDE - Un incubo.

CAROLINA - Aspetta. (*A Luciano*) "Il mio cavaliere". Mi ricordo. Sei stato tu.

LEANDRO - A fare?

CAROLINA - Me li hai tolti di dosso tu. Poi mi hai preso in braccio e mi hai portato via stringendomi forte.

LUCIANO - I "grandi" erano paralizzati. Non so cosa mi abbia preso, mi sono buttato come se una mano mi avesse guidato.

MATILDE - Gli uccelli sono così cattivi.

CAROLINA - Aspetta, aspetta, mi ricordo come mi chiamavi...

LEANDRO - Te lo ricordi anche tu, Luciano?

CAROLINA - Chilly Willy.

LUCIANO - (*quasi in contemporanea*) Chilly Willy!

CAROLINA - Come il pinguino!

LUCIANO - Vi assomigliavate.
 MATILDE - Non è molto carino.
 LUCIANO - Era piccola.
 CAROLINA - Che cosa mi sta tornando in mente! Oddio, mi sento vecchia.
 LUCIANO - Ricordare fa sempre sentire un po' più vecchi. Ma è soltanto un'impressione.
 MATILDE - Tranne che per noi.

Ridono.

LEANDRO - E non vi vedete da allora?
 LUCIANO - Grossomodo sì.
 LEANDRO - I vostri genitori non sono più amici?
 CAROLINA - La smetti di fare l'interrogatorio?
 LEANDRO - Sono solo curioso.
 LUCIANO - Lo sarei anche io. Tu, Carolina, ne sai qualcosa?
 CAROLINA - In effetti no.
 LUCIANO - Perché c'è tutto un velo di mistero sulla faccenda. Qualcosa è successo - qualcosa evidentemente di irripetibile - e che li ha fatti perdere di vista.
 LEANDRO - Qualcosa di brutto?
 LUCIANO - Qualcosa di stupido, io penso. E la prova è che quando ho incontrato i tuoi, quattro giorni fa, mi hanno fatto talmente così tante feste da farmi capire che cosa ha provato il figliol prodigo.
 MATILDE - Quanto sei blasfemo.
 LUCIANO - Non ho detto nulla di male.
 MATILDE - Lo sai che non mi piaci quando sei irriverente.
 LUCIANO - Credo di non aver offeso nessuno. Dico bene?
 CAROLINA - (*con sforzo, imbarazzata*) E che ti hanno detto, mamma e papà?
 LUCIANO - Carini: è stato in aeroporto. Noi atterrabamo e loro decollavano.
 MATILDE - Chissà che bello, il Giappone. Perché non siete andati con loro?
 CAROLINA - È la loro seconda luna di miele.
 MATILDE - Romantici.
 LEANDRO - Voi da dove arrivavate?
 LUCIANO - Terra Santa.
 LEANDRO - Non è pericoloso?
 LUCIANO - Sì. Ma dall'anno scorso la situazione si è un po' calmata.
 MATILDE - C'è tanto bisogno lì. Abbiamo cercato di dare una mano.
 CAROLINA - Per fortuna c'è gente generosa, in giro.
 LUCIANO - Basta volerlo.
 LEANDRO - E insomma: arrivate in aeroporto...?
 LUCIANO - Ah, sì. Per poco non mi viene un colpo: appena mettiamo piede fuori sentiamo urlare il mio nome. Non so cosa ti scatti, ma dopo tutti quei controlli hai davvero paura di aver fatto qualcosa di male. E invece erano proprio i tuoi genitori. Come avranno fatto a riconoscermi, dopo tutto questo tempo!
 LEANDRO - Ah, i suoi sono tipi che non dimenticano.
 LUCIANO - Già. Appunto. (*Pausa*) Non ti hanno telefonato.
 CAROLINA - Non li sento e non li vedo da quattro giorni, da quando sono partiti.
 LUCIANO - Che strano.
 MATILDE - E se gli è successo qualcosa?
 LUCIANO - Che dici!
 LEANDRO - Perché "strano"?
 LUCIANO - Ci avevano assicurato che vi avrebbero telefonato, prima di salire in cielo.

CAROLINA - Gli sarà passato di mente. Il viaggio...
 LUCIANO - I tuoi sono tipi che non dimenticano.
 CAROLINA - Allora non so...
 MATILDE - Forse non hanno trovato un telefono a gettoni.
 LUCIANO - In aeroporto? Cosa dici, Matilde? È pieno di telefoni a gettoni. E poi una promessa è una promessa.
 LEANDRO - ... Perché avrebbero dovuto telefonare?
 LUCIANO - Infatti, infatti: non alimentiamo stupide polemiche. Il fatto è che sono stati loro a invitarci qui.
 MATILDE - Sono stati gentilissimi.
 LUCIANO - Gli diciamo che non abbiamo organizzato nulla per le prossime settimane - dopo un viaggio del genere - e loro dicono: andate dai ragazzi, stanno tutta l'estate in villa da soli, si annoiano, passate qualche settimana con loro.
 MATILDE - È un bel disturbo per voi, ma non c'è stato verso di fargli accettare un rifiuto.
 LUCIANO - Sembrava una questione di vita o di morte.
 MATILDE - Tua madre è dolcissima. Le somigli molto.
 LUCIANO - L'ho notato anch'io. (*Pausa*) Però, adesso, ci presentiamo qui, senza che loro vi abbiano avvertiti.
 MATILDE - Avremmo dovuto telefonare anche noi.
 LUCIANO - Giusto. Giusto. Ma non avevamo il numero. E quindi eccoci qui, nell'imbarazzo più totale.

Pausa.

CAROLINA - Beh... l'importante è che ci siamo spiegati. E non disturbate affatto: siete i benvenuti. Amore, prendi le valigie. Mamma ha ragione, noi ci annoiamo e basta, qui da soli.
 MATILDE - Ci sembrava una bella occasione: Luciano è rimasto tanto legato alla vostra famiglia.
 LUCIANO - Non lo nascondo: è una cosa che desideravo da parecchio tempo.
 CAROLINA - Speriamo di non fargli cambiare idea.
 LUCIANO - (*impedisce a Leandro di prendergli la valigia*) No, lascia, faccio io. (*Lo guarda bene in viso*) Leandro ti vedo pensieroso: qualcosa non va?
 LEANDRO - Come? No, no.
 MATILDE - Non si sente a suo agio?
 CAROLINA - Non ci fate caso, ha sempre quella faccia. Ma in fondo è un "uomo mite".
 LUCIANO - Già, come dargli torto, come fidarsi di due sconosciuti, piombati dal nulla in casa propria?

Pausa.

CAROLINA - Beh, la padrona di casa sono io, quindi poche storie. Giusto?
 LEANDRO - Certo, ci mancherebbe.
 LUCIANO - Sapremo conquistarti, parola mia.
 MATILDE - Ovviamente staremo solo un paio di giorni.
 CAROLINA - Non esiste. Ormai siete ospiti e quindi nostri prigionieri.
 LUCIANO - Dove sono le catene?
 CAROLINA - La stanza delle torture è in cantina. (*Ridono*) Volete farvi una doccia, mentre vi prepariamo camera dei miei?
 LUCIANO - Addirittura camera dei tuoi? Troppo gentili.
 CAROLINA - Ah, non abbiamo acqua calda.
 LUCIANO - Con quaranta gradi all'ombra non mi sembra un problema.
 CAROLINA - Lo penso anch'io. Noi ci stavamo preparando per andare al cinema. Si fa in tempo, vero Le'?

LEANDRO - Non lo so...

CAROLINA - Perché non venite con noi?

MATILDE - Che bello. Volentieri.

LUCIANO - Se non disturbiamo.

CAROLINA - Affatto. Allora tra venti minuti tutti qui?

LUCIANO - Perfetto.

CAROLINA - Salite su: la prima stanza a destra è per voi. Io vi raggiungo subito con la biancheria. (*Luciano e Matilde escono*) Hai intenzione di fare così ancora per molto?

LEANDRO - Che cosa sto facendo?

CAROLINA - Amore, come al solito: sei un cafone.

LEANDRO - Stai scherzando?

CAROLINA - Ssh!

LEANDRO - Perché cafone?

CAROLINA - Non hai nemmeno salutato. Stai lì, senza dire una parola e poi attacchi con quell'interrogatorio. Sei un maleducato.

LEANDRO - Hai appena fatto entrare due estranei in casa.

CAROLINA - Quali "estranei"? Sono amici di famiglia.

LEANDRO - Che dici, Carolina? Il tipo ha soltanto sparato due nomi a caso. Non hai capito che ha fatto dire tutto a te?

CAROLINA - Ma che dici?

LEANDRO - Ascolta, seriamente. Te lo ricordi? Ricordi la sua faccia?

CAROLINA - Perché mi metti l'ansia?

LEANDRO - Come fai a essere sicura che siano loro?

CAROLINA - E chi dovrebbero essere?

LEANDRO - Ho una brutta sensazione.

CAROLINA - E quindi che faccio: li caccio via perché hai una brutta sensazione?

LEANDRO - Scusa se mi preoccupo.

CAROLINA - Non preoccuparti. Sii educato piuttosto.

LEANDRO - Guarda che parlo sul serio. Non mi piacciono. Fidati di me.

CAROLINA - Allora cacciali, prego. Prendi in mano la situazione, invece di stare sempre a criticare.

LEANDRO - ...

CAROLINA - Senti, sono amici di papà, va tutto bene. Mi ricordo perfettamente chi sono. È tutto sotto controllo. Stai tranquillo.

LEANDRO - Va bene.

CAROLINA - Al massimo, se ci rompiamo le palle, domani ci inventiamo che devo rientrare a Roma e ce ne liberiamo.

LEANDRO - D'accordo, scusa. Ma non riusciamo a telefonare ai tuoi?

CAROLINA - E come? Stanno in Giappone! Non fare il paranoico. Sii gentile.

LEANDRO - D'accordo.

CAROLINA - E non t'offendere.

LEANDRO - Non mi sono offeso... (*Si sentono voci concitate dal piano superiore*) Hai sentito?

CAROLINA - Che cosa?

LEANDRO - Shh. Aspetta.

Pausa.

Entra Matilde tenendo in mano il rubinetto del lavandino. Leandro trattiene a stento lo spavento.

MATILDE - (*desolata*) Mi sa che ho rotto questo.

SECONDO INTERMEZZO

Il male, lo stupro, l'educazione, gli anni Settanta, l'identità maschile, la liberazione sessuale, la religione, la ricchezza, il femminismo, lo scontro sociale, il crimine come promotore di riconoscimento sociale, le sevizie,

il fascismo, il superomismo, le dinamiche di branco, la differenza di classe.

Noi abbiamo solo rotto il lavandino. E loro ci hanno preso a calci. Non lo so il perché, non lo avevamo fatto apposta. Un'ora prima li abbiamo solo respinti. E loro, pistola in mano, hanno detto:

«Siamo della banda dei Marsigliesi, vi conviene obbedire».

Non lo so perché ce lo hanno detto. Era una bugia.

Due ore prima, siamo solo salite sulla loro 127.

Per andare al mare, ci hanno detto, a Lavinio.

Non lo so perché, ci siamo fidate.

Non so perché tre giorni prima,

quando siamo uscite dal cinema, abbiamo fatto l'autostop.

Io non lo so. Non so niente.

Ma smettetela, vi prego, di farmi domande,

le mie risposte non danno nessun senso.

Il senso.

Il male, lo stupro, l'educazione, gli anni Settanta, l'identità maschile, la liberazione sessuale, la religione, la ricchezza, il femminismo, lo scontro sociale, il crimine come promotore di riconoscimento sociale, le sevizie, il fascismo, il superomismo, le dinamiche di branco, la differenza di classe.

Non c'entrano niente.

Non riempitemi la bocca di cose che non conosco:

in questa storia non c'è una morale: non potete fabbricarne una.

LA CASA - SCENA 3

Sesta ora.

LUCIANO - (*canticchia il motivetto di Profondo Rosso*) Giurisprudenza?

LEANDRO - Ci proviamo.

LUCIANO - Te la stai prendendo con calma.

LEANDRO - Dovendo anche lavorare non è facilissimo.

LUCIANO - Certo, certo. Tutto in salita.

LEANDRO - Non mi lamento. L'ho deciso io.

LUCIANO - Almeno ti dai da fare, bravo. (*Pausa*) E dov'è questo bar?

LEANDRO - Eh? Roma Sud, dalle parti di Tre Fontane, non so se hai presente.

LUCIANO - Torino?

LEANDRO - No, più... Montagnola.

LUCIANO - Ah. Quartiere difficile.

LEANDRO - Sono tutte brave persone.

LUCIANO - Sicuramente. Magari ti verrò a trovare.

LEANDRO - Certo, perché no.

LUCIANO - A che ora attacchi?

LEANDRO - Presto, alle sei.

LUCIANO - Perfetto, io mi alzo alle cinque. Magari una volta vengo a trovarti e mi offri un caffè.

LEANDRO - Eh, ma fai conto che io per due tre ore non alzo la testa dalla macchinetta...

LUCIANO - Caspita. Scusa, ma chi te lo fa fare?

LEANDRO - Eh, chi me lo fa fare...

Fa il gesto dei soldi.

LUCIANO - Perché non ti fai aiutare dal papà di Carolina?

LEANDRO - Come? No, no.

LUCIANO - Non avrebbe difficoltà a trovarti una posizione meno avvilente.

LEANDRO - Ma chi, l'avvocato? Ah, sicuramente, gli basta uno schiocco di dita.

LUCIANO - E allora, che male c'è a farsi dare una mano? Ti vergogni a chiedere?

LEANDRO - No, non è quello.

LUCIANO - Mh. Non andate d'accordo?

LEANDRO - ...

LUCIANO - Siamo tra uomini, puoi parlare.

LEANDRO - Diciamo che preferirebbe qualcosa di diverso - di meglio - per sua figlia.

LUCIANO - Non sei alla sua altezza.

LEANDRO - È solo gente all'antica.

LUCIANO - E tu non fai niente?

LEANDRO - Che dovrei fare?

LUCIANO - Non lo so, ti sta bene così?

LEANDRO - Certo che no; ma io non c'ho i soldi e la sua famiglia pensa solo a quello. Io i soldi non ce li ho, sono di un'altra razza...

LUCIANO - Cosa, scusa?

LEANDRO - Non dovrei dire certe cose.

LUCIANO - Non hai detto niente di male.

LEANDRO - No, fai finta che non t'ho detto niente.

LUCIANO - Certo. *(Pausa)* E quand'è che tirerai fuori le palle?

LEANDRO - Come?

LUCIANO - Quando la smetterai di sentirti inferiore?

LEANDRO - Non mi sento inferiore.

LUCIANO - Ah no? Ho visto come vi comportate, tu e Carolina. Tu ti senti inferiore. Stasera per esempio: non prendi mai l'iniziativa, non ti imponi mai.

LEANDRO - Ma lei è diversa, lei mi piace anche per questo, perché è moderna.

LUCIANO - Ma che cazzo dici, moderna? Lei è una donna, tu sei un uomo. O no? *(Gli stringe il pacco per un paio di secondi)* Sì, mi sembra di sì. Allora fai l'uomo. Senti, guarda Matilde: lei è troppo emotiva, d'altronde è una donna... Ma io mi so imporre e lei si sente protetta. Tu saresti in grado di proteggere la tua donna?

LEANDRO - *(sulla difensiva)* Certo che sì.

LUCIANO - Non sembra. Se succedesse qualcosa di brutto, sarebbe lei a proteggere te: questo sembra, e non va bene. *(Pausa)* Le donne hanno bisogno di un uomo, di uno che dice sì e i no. Anche Carolina ha solamente bisogno di essere domata.

Entra Matilde seguita da Carolina.

MATILDE - Alla fine mi ha convinta: il rubinetto era già mezzo rotto.

LUCIANO - Mezzo non significa tutto.

CAROLINA - La colpa è nostra che abbiamo il culo pesante, andava riparato una vita fa. Domani lo facciamo mettere a posto.

LUCIANO - Sempre sperando di trovare un idraulico aperto.

LEANDRO - *(a Carolina)* Posso darci un occhio io.

CAROLINA - Tu? E da quando sei diventato un idraulico?

LEANDRO - Sì è staccato un rubinetto: e che ci vuole?

CAROLINA - No, per favore, non facciamo altri danni. Sai cosa possiamo fare? Domani ti do le chiavi della 127 e fai un giro in paese. Un idraulico aperto lo troverai. Ti va?

LEANDRO - Va bene: se non riesco a metterlo a posto io cerco rinforzi.

CAROLINA - Amore, sei gentile, veramente, ma non ce n'è bisogno.

MATILDE - Tutto questo stress per colpa mia.

LEANDRO - Nessuno stress. Lo faccio volentieri.

CAROLINA - Vabbè dai, vediamo domani.

LEANDRO - *(offeso)* Come vuoi.

CAROLINA - Quel film mi ha tolto il sonno. Qualcuno vuole una camomilla? Siediti Matilde, la vado a preparare.

MATILDE - Grazie! Terrificante. Chissà che incubi stanotte.

CAROLINA - Non capisco perché si sono messi tutti a fare film così.

L'obiettivo qual è, scioccare?

LUCIANO - Ci credo che poi c'è tutta questa violenza in giro. Avete sentito di Monte Porzio? A due passi da casa nostra. Hanno abusato carnalmente di una ragazzina di sedici anni. Questi film non fanno altro che istigare alla violenza.

MATILDE - Istigano, istigano. Tutto quel sangue, quelle urla: tremendo.

LEANDRO - È solo un film. A me è piaciuto.

CAROLINA - Che cosa? Ma se hai urlato come una ragazzina?

LEANDRO - Non è vero.

CAROLINA - Sì, e non ti sei staccato dalla mia mano neanche per un secondo.

LUCIANO - In effetti avevi una faccia all'uscita...

MATILDE - Luciano!

CAROLINA - Altro che *Profondo rosso*: eri pallido come un lenzuolino.

LUCIANO - Devo dire che anche a me, in un paio di punti, m'ha fatto prendere un colpo.

Si alza e inizia a canticchiare il motivetto di Profondo Rosso.

CAROLINA - *(a Leandro)* Sì, la prossima volta magari evitiamo di andare al cinema al buio, che dici?

LEANDRO - *(mettendo il broncio)* Evitiamo di andarci proprio, allora.

Tutti si accorgono di Luciano. Silenzio.

LUCIANO - Certo, passare la notte in una villa in mezzo al nulla non aiuta. Carolina, hai visto se ci sono bambolotti impiccati in giro?

CAROLINA - *(facendo finta di non sentirlo)* Non lo dire, che ho paura anche ad andare in bagno da sola.

MATILDE - Cosa mi hai fatto ricordare! Quando l'affoga poverina...

LEANDRO - Almeno nel bagno del film l'acqua calda c'era... *(Lui e Carolina si infastidiscono)* Oh sta' buona!

MATILDE - Luciano... Bisognerebbe distrarsi un po'.

LUCIANO - Noi un modo ce l'avremmo.

MATILDE - Giusto!

LUCIANO - Però adesso è tardi.

MATILDE - Tanto nessuno riuscirà a dormire.

CAROLINA - Di che parlate?

LUCIANO - Ecco, noi vi avremmo portato un piccolo regalo. Un *cadeau*.

CAROLINA - Ancora? Non ce n'era bisogno.

MATILDE - Lo prendo?

LUCIANO - Aspetta.

MATILDE - È un regalo che facciamo a tutti i nostri amici.

LUCIANO - Avete mai sentito parlare di Caedem?

CAROLINA - Mai sentito.

LUCIANO - È un gioco di società.

CAROLINA - *(sottovoce)* Ah.

MATILDE - *(a Luciano)* Non le piacciono?

CAROLINA - No. No, è che non sono tanto portata per i giochi.

LUCIANO - Però questo gioco è molto particolare.

MATILDE - È divertentissimo. Le nostre giornate vanno avanti come sempre, facciamo quello che faremmo anche se non stessimo giocando, solo che in qualunque momento possiamo attaccare o essere attaccati.

CAROLINA - Già non ho capito.

LUCIANO - Una volta capito il meccanismo, è come andare in bicicletta.

Pausa.

MATILDE - Se non ne avete voglia lasciamo perdere.

CAROLINA - No, è che non fa per me: potete giocare voi e io leggo un libro.

MATILDE - Non serve: non dobbiamo giocare per forza.

CAROLINA - Non c'è problema, davvero, vi guardo da fuori.

MATILDE - Ma no, è solo un passatempo come un altro: un'idea stupida.

CAROLINA - C'è Leandro, potete divertirvi anche senza di me. Eh, Le'?

LEANDRO - (*sempre imbronciato*) Sì, sì, sì...

LUCIANO - Non ha senso giocare se non ci siamo tutti...

MATILDE - Magari un altro giorno, allora.

CAROLINA - Sul serio, non è che dovete rovinarvi la serata perché io sono noiosa.

LUCIANO - Possiamo fare così: provo a spiegarvi solo le regole. Se non vi piace o vi sembra troppo complicato lo rimettiamo a posto. Se invece vi intriga proviamo a fare un giro.

LEANDRO - Va bene.

LUCIANO - Però l'ultima parola è di Carolina, come sempre. Senza di te non si gioca.

CAROLINA - Affare fatto.

MATILDE - Prendo la scatola.

Matilde esce.

CAROLINA - Scusate, lo so che sono antipatica, ma non capisco mai i giochi e finisce che mi innervosisco.

LUCIANO - Questo ti piacerà.

CAROLINA - Mi fido. (*A Leandro*) Tutto bene?

LEANDRO - Sì, sì. Tutto benissimo.

LUCIANO - Non ti va di giocare?

LEANDRO - Come no, tutto mi va.

CAROLINA - Ha solo paura di farsi stracciare.

LEANDRO - Proprio così.

Matilde rientra con la scatola.

MATILDE - Eccolo.

CAROLINA - È fatto a mano.

LUCIANO - Sì, non è un gioco in commercio.

MATILDE - L'abbiamo ricopiato da amici...

CAROLINA - Che voglia.

MATILDE - E adesso non riusciamo più a farne a meno.

LUCIANO - Allora controlliamo la dotazione: sessanta carte "castigo".

MATILDE - Eccole.

LUCIANO - Blocchetto rosso degli "attacchi" con relative penne.

MATILDE - Sì.

LUCIANO - Blocchetto blu di difesa.

MATILDE - C'è tutto.

CAROLINA - Mi sono già confusa.

LEANDRO - (*guardando le carte*) Avete disegnato pure il retro delle carte.

MATILDE - Colpevole.

LUCIANO - Allora, attenzione. È semplicissimo: lo scopo del gioco è riuscire a far fare a un giocatore avversario quello che vogliamo noi, senza che lui se ne accorga.

MATILDE - Si gioca per un tempo limitato, noi di solito facciamo una settimana.

CAROLINA - Quindi bisogna far fare delle cose agli altri.

LEANDRO - Sei un genio.

CAROLINA - Farai così per tutta la sera?

LUCIANO - Esatto, queste cose noi le chiamiamo attacchi. Come funziona? Ognuno di noi prende un foglio dal blocchetto rosso.

MATILDE - Questo.

LUCIANO - Ecco, dovete scrivere il nome della persona che volete attaccare e inventarvi un'azione che dovrete riuscire a fargli compiere.

LEANDRO - (*prendendo il blocchetto*) Vediamo.

LUCIANO - Se riesci a realizzare l'attacco, prendi un punto e il perdente dovrà pescare una carta castigo.

MATILDE - In cui si trovano delle piccole penitenze.

LEANDRO - Che tipo di penitenze?

MATILDE - Eh, sono divertentissime.

CAROLINA - Allora preparati.

LEANDRO - Perché c'è qualcosa che vorresti riuscire a farmi fare?

CAROLINA - No, perché fai già tutto quello che voglio.

MATILDE - Siete già nel vivo del gioco!

LEANDRO - E posso farvi fare quello che mi pare?

LUCIANO - Giusta domanda. Quello che ti pare, a condizione che sia un'azione fuori contesto.

MATILDE - Altrimenti sarebbe troppo facile.

CAROLINA - Cioè?

MATILDE - Non lo so, più sei fantasioso, più ci si diverte. Per esempio scrivi: farò vestire Luciano da donna.

LUCIANO - Questa è successa veramente.

MATILDE - Che risate, ti ricordi? Quindi se riuscirai a convincere Luciano a vestirsi da donna il tuo attacco è riuscito. Tu fai un punto e lui si becca una carta castigo.

CAROLINA - Ti hanno fatto vestire da donna?

LUCIANO - E ci sono cascato come un pollo...

MATILDE - Capito che bello?

CAROLINA - Quindi non solo ti sei vestito da donna, ma ti sei pure dovuto prendere un castigo? È assurdo.

LUCIANO - No. L'azione serve gli altri, per divertirsi; il castigo serve a te, per saggiare la tua resistenza. (*Pausa*) Ma attenzione, perché ci si può anche difendere dagli attacchi. E qui entra in gioco l'altro blocchetto, quello delle difese.

MATILDE - Questo qui.

LUCIANO - Se pensi di sapere chi ti sta attaccando, puoi scrivere il suo nome e quello che, secondo te, ti vuole far fare.

CAROLINA - Dai, è impossibile. Come faccio a indovinare?

LEANDRO - Non è impossibile.

CAROLINA - Sì, ti voglio vedere.

MATILDE - Per esempio una volta volevo che Luciano si buttasse nel Tevere.

CAROLINA - Addirittura?

LUCIANO - A novembre... è cattivella, la signora.

MATILDE - Purtroppo mi ha beccato. Sono stata troppo sfacciata.

LUCIANO - In quel caso io ho fatto un punto e lei ha pescato una carta castigo.

LEANDRO - E se invece scrivo cosa vuoi farmi fare ma sbaglio?

MATILDE - Peschi un castigo. Bisogna essere molto precisi.

CAROLINA - Ma che c'è?

LEANDRO - Mi sembra di aver visto qualcosa fuori.
 CAROLINA - Dove fuori, in giardino?
 LEANDRO - Eh, sì. Ma no, niente, sarà il film che mi ha fatto diventare paranoico. Scusate, dicevate?
 LUCIANO - Niente, avevo finito. Una volta realizzato l'attacco si prende un nuovo foglio dal blocchetto degli attacchi.
 MATILDE - Sì va avanti così, finché non scade il tempo.
 LUCIANO - In sostanza, alla fine del tempo, chi ha fatto più punti, vince. Questo è quanto.
 LEANDRO - (*fissa la finestra, alle spalle di Carolina*) No, no, scusate: c'è qualcuno. C'è qualcuno in giardino. (*Carolina si alza verso la finestra e Leandro la prende alle spalle*) Attenta!!
Carolina caccia un urlo. Leandro scoppia a ridere.
 CAROLINA - Ma sei scemo? Mi fai morire!
 LEANDRO - (*mostrando agli altri il blocchetto rosso che nel frattempo ha compilato*) Quindi in questo caso il mio attacco è riuscito?
 CAROLINA - Che attacco?
 MATILDE - (*leggendo*) "Farò urlare Carolina davanti a tutti". Bravissimo.
 CAROLINA - Tu sei scemo.
 LEANDRO - Anche se ha urlato perché sono stato io a spaventarla?
 LUCIANO - È un'azione fuori contesto perché non c'era un reale motivo per urlare, quindi è valida.
 LEANDRO - Quindi devi prendere un castigo.
 CAROLINA - Che vuol dire, non stiamo giocando.
 LEANDRO - Vabbè, pescala lo stesso, giusto per fare un esempio.
 MATILDE - Giusto, vale come giro di prova.
 CAROLINA - Sei veramente un deficiente. (*Pesca una carta castigo*) "Servitore: esaudisci un qualunque desiderio di chi ti ha appena attaccato". Ma veramente?
 LEANDRO - Posso fargli fare quello che voglio?
 CAROLINA - Farle, magari.
 LUCIANO - C'è scritto "qualunque".
 LEANDRO - Inginocchiati. E baciami i piedi.
 CAROLINA - Sei patetico.
 LEANDRO - Mi definirei "mite".
 CAROLINA - Adesso che cominciamo a giocare, ci penso io a te.
 LEANDRO - Ah, sì?
 CAROLINA - Ti distruggo.
 MATILDE - Quindi vuoi giocare?
 CAROLINA - Non vedo l'ora.
 LUCIANO - Te l'avevo detto che ti sarebbe piaciuto. Cominciamo allora.
 MATILDE - Distribuisco i foglietti.

TERZO INTERMEZZO

Schiacciare una lumaca. Ardere viva una lucertola.
 Buttare un cucciolo di cane nella spazzatura.
 Umiliare un compagno di classe che puzza.
 Picchiarne un altro che ha sempre il moccio al naso.
 Toccare il culo alle femmine, ficcargli la lingua in bocca.

Per gioco, eh. Si gioca. Si scherza.
 Così. Mica sul serio. Non muore nessuno.
 Non facciamo niente di male.
 E però diventiamo forti, diventiamo grandi,
 siamo i più forti, siamo i più grandi.
 Non ci batte nessuno.
 Provateci, se volete. Su. Coraggio.

Non ci batte nessuno. Forza. Coraggio. Forza.
 Fatevi avanti, non ci fate paura. Coraggio. Forza. Forza.
 Vi facciamo vedere? Volete vedere?
 Nessuno. Avete paura. Forza.
 Allora giochiamo noi, lo stesso, sì, e ancora, e ancora;
 alziamo la posta,
 ci giochiamo tutto.
 E se vinciamo, vi spazziamo via.
 Vi massacriamo.
 Regniamo sulle lumache, sulle lucertole, sui cani, sulle femmine.
 Regniamo sulla vita e sulla morte.
 Non ci ferma nessuno.
 Poi se ci scappa il morto, oh, mica è colpa nostra. Si gioca.
 Se sei debole, sei debole.
 Se muori, muori.
 Noi siamo dei mostri, a questo gioco.
 Siamo degli eroi.

LA CASA - SCENA 4

Leandro sta provando ad aprire una bottiglia d'acqua.

CAROLINA - Ce la fai?
 LEANDRO - Oh, stai calma, è sigillata.
 CAROLINA - Che pippa che sei...
 LEANDRO - Mi scivola la mano.
 CAROLINA - E l'idraulico voleva aggiustare il lavandino...

Le scappa una risatina.

LEANDRO - Stai facendo un attacco?
 CAROLINA - Sì, e sono così scema.
 LEANDRO - E perché ridi?
 CAROLINA - Perché sei ridicolo.
 LEANDRO - Scommettiamo che mi stai fregando?
 CAROLINA - Se sei così sicuro, scrivilo sul blocchetto blu.
 LEANDRO - Ma vaffanculo.
 LUCIANO - Vuoi che ci provi io?
 CAROLINA - Grazie, Luciano.
 LEANDRO - Aspetta, ce la faccio.
 CAROLINA - Dai, fai fare a lui, altrimenti facciamo notte.
 MATILDE - (*entrando*) Ecco qui lo strofinaccio. Va bene questo?
 LUCIANO - Matilde! Ma no che non va bene, non vedi che è sporco?
 Vanne a prendere un altro.
 LEANDRO - Perfetto, grazie.
 LUCIANO - Matilde sei veramente un'inetta. Neanche lo strofinaccio.
 LEANDRO - (*prova inutilmente ad aprire la bottiglia con l'ausilio dello strofinaccio*) Ma come cazzo le chiudono 'ste cose? Ma non ce n'è un'altra?
 CAROLINA - Se ne avessi comprata qualcuna in più...
 LEANDRO - Sono finite quattro bottiglie in un giorno?
 CAROLINA - Non lo so, vuoi razionarci l'acqua?
 LEANDRO - (*si interrompe*) Mi vuoi fregare.
 CAROLINA - Sei stupido?
 LUCIANO - (*a Matilde*) Allora gioca tu!
 LEANDRO - Luciano? Me la apri, per favore?
 LUCIANO - Volentieri. Passamela.
 CAROLINA - Oh, finalmente.
Pausa.
 LEANDRO - No, che cazzo: vi siete messi d'accordo.
 CAROLINA - Ah, che palle. Sei pesante.

LEANDRO - Sì, come no. Facciamo così, ne vado a comprare un'altra, così risolviamo.

Pausa.

CAROLINA - Sei serio?

LEANDRO - Sì.

Pausa.

CAROLINA - È mezzanotte!

LEANDRO - Il bar in paese sarà ancora aperto.

CAROLINA - Non credo.

LEANDRO - Oh guarda che è estate. Vabbè, comunque sono due passi. Non ci metto niente.

CAROLINA - Due passi? Ma se, tra andare e tornare, ci vuole almeno mezz'ora.

LEANDRO - In ogni caso va comprata, no?

CAROLINA - Va bene, se ci tieni vai, intanto lasciaci questa. Continuiamo a provare.

LEANDRO - Non credo proprio.

CAROLINA - Sei ridicolo.

LEANDRO - Non esagerare.

CAROLINA - Hai paura che risolviamo senza di te? Non mi va di aspettare mezz'ora per bere un po' d'acqua con le mani in mano.

LEANDRO - E vabbè, prendo la macchina, ci metto cinque minuti.

CAROLINA - Te lo scordi.

Silenzio.

LEANDRO - Allora vado a piedi e aspetto.

MATILDE - Ti accompagno.

CAROLINA - Non esiste. È tardi e siamo stanchi morti.

MATILDE - Lo faccio con piacere.

LEANDRO - No grazie non serve.

MATILDE - Fidati, ti faccio compagnia.

CAROLINA - Non lo vedi che Leandro vuole fare il fenomeno?

LEANDRO - Mi stai facendo incazzare.

CAROLINA - Senti, lasciamo perdere. Beviamo l'acqua del rubinetto. Per voi è un problema?

LUCIANO - Ci mancherebbe.

LEANDRO - Ma perché dovete bere l'acqua del rubinetto?

LUCIANO - Davvero, non c'è problema.

MATILDE - Luciano, andiamo a dormire.

CAROLINA - Lo vedi che sei un cafone...

LEANDRO - Ma che ho fatto, vi ho detto che vi vado a comprare l'acqua.

CAROLINA - Usa il cervello. Hai una bottiglia intera in mano. Non possiamo aspettare mezz'ora, vogliamo andare a letto.

LUCIANO - Non preoccuparti per noi.

CAROLINA - Vabbè, fate come volete. Mi è passata la sete.

LEANDRO - Ecco, perfetto: allora puoi anche aspettare. Torno tra un quarto d'ora.

Leandro si alza e va verso la porta, ma non appena supera la soglia, Carolina scoppia in una risata fragorosa.

CAROLINA - Ah! Vieni qua, cretino. Dove vai?

LEANDRO - (*rientrando*) Che cosa?

CAROLINA - Guarda che faccia!

LEANDRO - Era un attacco? Avevo ragione?

CAROLINA - "Avevo ragione?" Sono un genio. (*Tira fuori dalla tasca dei pantaloni il proprio blocchetto*) "Farò uscire Leandro dopo cena per comprare l'acqua".

AUTOPRESENTAZIONE

Oltre il massacro, quando la violenza si insinua nelle relazioni quotidiane

Raccontare il massacro del Circeo per cercare di capire cos'è la violenza, ma senza mettere in scena quella specifica violenza né i suoi protagonisti: è stata questa la premessa che ha portato alla scrittura di un testo che, nonostante abbia le sue radici negli atti di uno dei processi giudiziari più famosi di questo Paese, drammaturgicamente si muove intorno a un altro tipo di processo, quello di negazione. L'idea è che Donatella Colasanti per difendersi dalla morbosità, dalle domande, dal reiterarsi dei ricordi all'interno della sua testa, immagini una storia qualunque, quasi da fotoromanzo, di due giovani in una villa al mare, in vacanza, che discutono, scherzano, litigano, si amano. Quella è la scena principale: una storia qualunque, appunto, per raccontare come la violenza arrivi nella vita, nel corpo e nella testa di tutti noi, anche quando neghiamo a noi stessi che stia succedendo o che sia successo. E la violenza arriva, sottile, nutrendosi dei ricordi e dei particolari di quel massacro, perché è Donatella Colasanti che la sta immaginando, cercando di camuffarla da altro.

Il punto centrale, nella scrittura di questo testo, è sempre stato non la violenza nella sua straordinarietà, quando si manifesta in eventi mostruosi come quello del Circeo, ma la sua normalizzazione all'interno del quotidiano, dove si mescola all'aria che respiriamo fino (quasi) a non farsi vedere più.

Il delitto del Circeo è nella storia d'Italia anche perché rappresenta uno spartiacque nella lotta per la parità di genere. Il processo ai danni dei tre assassini ha aperto il percorso che ha portato lo stupro a diventare un reato contro la persona e non più contro la morale. Un percorso che è durato ben vent'anni e diventerà legge solo nel 1996. Poiché l'evento ha continuato ad alimentare il dibattito pubblico, Donatella Colasanti, la sopravvissuta al massacro, che nel 1975 aveva soltanto diciassette anni, è stata chiamata per tutta la vita a ripercorrere quei fatti e a rispondere alle domande dettagliate dei commentatori. Già durante il processo d'appello era stata portata a visitare nuovamente, in presenza degli inquirenti, Villa Moresca, il luogo del massacro, in compagnia dei propri aguzzini. Colasanti ha provato a lasciarsi alle spalle quel dramma: ha cambiato nome e ha richiesto il diritto all'oblio, che però le è stato negato proprio perché il dovere alla memoria era più importante. Ma la storicizzazione giustifica che la vita delle vittime diventi simile a un martirio? **Elisa Casseri e Filippo Renda**



MATILDE - Confermo. Bravissima.

CAROLINA - Grazie.

MATILDE - Hai fatto il primo punto! Come ci sei riuscita?

CAROLINA - Ho i giusti stimoli.

LUCIANO - (*a Leandro*) Ti ha steso.

LEANDRO - Aspetta, non mi sembra per niente una cosa fuori dalla norma. (*Carolina scoppia a ridere*) Mancava l'acqua e la stavo andando a comprare.

CAROLINA - Che cosa? Non ha nessun senso farsi mezz'ora a piedi in piena notte per una bottiglia d'acqua.

MATILDE - Un'idea semplice, diretta...

LUCIANO - Fai sul serio.

CAROLINA - Conosco i miei polli.

LUCIANO - (*a Matilde*) Dobbiamo stare attenti...

MATILDE - Ci fa arrosto!

CAROLINA - Intanto ho messo a posto il mio fidanzato. Così fa meno il brillante.

LEANDRO - Guarda che non hai vinto. Era una questione pratica.

CAROLINA - Ma smettila. Paga. Ammetti la sconfitta. Su.

LEANDRO - Ti dico che non è valido!

CAROLINA - Facciamolo giudicare agli altri. Voi che dite, è valido?

LUCIANO - Non c'è dubbio. Completamente fuori contesto.

MATILDE - Mi spiace, ma è palesemente valido.

CAROLINA - Uno a zero per me!

MATILDE - Hai preparato la bottiglia prima!

CAROLINA - Eh sì.

LUCIANO - Abbiamo una professionista, qui.

LEANDRO - Ma quando cazzo l'hai incollata?

CAROLINA - Sono un ninja.

MATILDE - Attenzione, attenzione: adesso devi pescare la carta!

LUCIANO - Giusto!

LEANDRO - (*a Luciano e Carolina*) Vi siete messi d'accordo. Bravi, cominciamo bene.

LUCIANO - No, no, no. Mi dispiace ammetterlo, ma è tutta farina del suo sacco.

LEANDRO - Senza dignità, tu.

CAROLINA - "È strategia". (*Si avvicina a lui*) Dai, non te la prendere. È un gioco.

LEANDRO - Sei una strega. Non mi toccare.

CAROLINA - Vieni qui, dammi un bacino. Scemino.

Leandro la spinge via.

LUCIANO - Attenzione: vediamo il tuo castigo.

MATILDE - Chissà, chissà... Posso pescarla io per te?

LEANDRO - Se ci tieni.

MATILDE - (*pesca una carta castigo*) Ecco: "Carnevale: tutto il gruppo di giocatori può sottoporli a uno scherzo a sua scelta. La carta ha validità fino al prossimo attacco". Ahi ahi.

LUCIANO - Cominciamo subito con un piatto forte.

MATILDE - Adesso ci divertiamo. Sì, sì.

LUCIANO - La prima parola a chi ha vinto. Carolina, hai in mente uno scherzo?

CAROLINA - Mh...

MATILDE - Su, un po' di fantasia.

LUCIANO - Non le mettere pressione.

CAROLINA - Potremmo chiuderlo fuori casa.

LUCIANO - Sì, non è male, però potremmo trovare di meglio.

MATILDE - Facciamo così: lui rimane qui, ma noi facciamo finta che lui sia fuori casa.

LUCIANO - Sì, è lo scherzo perfetto. Tu che dici?

CAROLINA - Mi piace. Mi piace un sacco.

MATILDE - Shh!

LEANDRO - Che è sta roba da bambini?

LUCIANO - (*Carolina sta per parlare*) Abbiamo già cominciato.

CAROLINA - Infatti. Mi stavo chiedendo: chissà che fine ha fatto Leandro.

LEANDRO - Quanto sei scema.

MATILDE - Non lo so: io non l'ho visto.

LUCIANO - Forse è andato a comprare l'acqua.

MATILDE - Giusto!

LUCIANO - Speriamo che torni presto.

MATILDE - Tu che dici, Carolina?

CAROLINA - Sapete, senza la macchina potrebbe metterci giorni. Per fortuna ho la scorta d'acqua in cantina.

Ridono tutti tranne Leandro.

LUCIANO - Ah, quindi ce l'hai l'acqua!

CAROLINA - Ho la casa piena!

Ridono. Poi la risata si spegne lentamente.

LEANDRO - Ma che, davvero?

MATILDE - (*sbadiglia*) Che bella serata Carolina, grazie. Si va a letto?

LUCIANO - Sì, è ora.

MATILDE - (*a Carolina*) Tu non hai sonno?

CAROLINA - Da morire.

LUCIANO - Speriamo che Leandro torni presto, altrimenti ti toccherà dormire da sola.

CAROLINA - Tanto dormire con lui è come dormire da soli. Me ne farò una ragione!

LEANDRO - Bene, vi siete divertiti abbastanza? Allora l'acqua c'è o no? Se manca vado io domattina: pago pegno.

LUCIANO - Allora buonanotte.

LEANDRO - Dai, ragazzi, non esageriamo.

CAROLINA - Buonanotte.

Si baciano e ognuno va verso la propria camera. Leandro lancia lo strofinaccio a Carolina.

LEANDRO - Parlo con te.

CAROLINA - (*fissa Leandro*) Che faccio in questo caso?

LUCIANO - Niente. Non succede niente, quindi non devi fare niente.

MATILDE - Vieni a dormire da noi, così non stai da sola.

LUCIANO - Giusto, di spazio ce n'è.

LEANDRO - Non fate gli stronzi.

CAROLINA - Grazie. Andiamo allora.

Carolina va verso Matilde, ma Leandro le afferra un braccio bloccandola.

LEANDRO - Oh. Basta adesso.

LUCIANO - (*Carolina sta per parlare*) Carolina, non cedere.

LEANDRO - Mettiamo in pausa un attimo.

LUCIANO - Secondo me Leandro non torna più perché ha paura.

LEANDRO - Potreste, per favore, interrompere?

MATILDE - Dovrebbe provare a divertirsi.

LUCIANO - Esatto. Basterebbe stare al gioco e ci divertiremmo tutti. Anche lui.

CAROLINA - (*prova a liberarsi, ma Leandro la tiene*) Dobbiamo stare così tutta la notte?

LEANDRO - Va bene, ho capito. (*La libera*) Ma interrompete solo un attimo, giusto per avere un'idea più precisa su questi castighi.

CAROLINA - Interrompiamo?

MATILDE - No no, aspetta. Forse ho io una soluzione. (*Prende Caedem e lo svuota davanti agli occhi di Luciano. Luciano inizia a insultarla e la costringe a raccogliarlo. Carolina cerca di intervenire, ma Luciano la ferma. Matilde raccoglie tutto, si rialza e sta pianeggiando*) Ecco.

LUCIANO - Che brava!

MATILDE - Grazie.

CAROLINA - Che succede?

LUCIANO - (*prende dalla tasca dei pantaloni il proprio blocchetto*)

“Farò piangere Matilde davanti a tutti”. La mia piccola Matilde.

MATILDE - (*a Leandro*) Adesso sei libero.

LEANDRO - Che cazzo...

CAROLINA - Sei un coglione.

LEANDRO - Tu sapevi già quello che voleva farti fare?

MATILDE - No. Fa parte del gioco cercare di scoprirlo.

LUCIANO - Era così evidente?

MATILDE - Luciano, sono dieci anni che fai sempre gli stessi attacchi.

LEANDRO - E allora perché non ti sei difesa?

MATILDE - Ho preferito aiutarti.

LEANDRO - Ma così non ti becchi un castigo?

MATILDE - I castighi sono divertenti.

LUCIANO - Brava: i ragazzi sono alle prime armi. Adesso devo inventarmi un nuovo attacco; anche tu Chilly.

MATILDE - Prima datemi il mio castigo: me lo sono meritato.

Scoppia un violento temporale.

Buio.

QUARTO INTERMEZZO

Signorina Colasanti,

come si esce da questa esperienza?

Signorina Colasanti,

vuole dire lei, se non le costa troppo, che cosa è accaduto?

Signorina Colasanti,

c'è stato un momento in cui ha avuto paura di morire?

Signorina Colasanti,

Si è resa conto che Rosaria stava morendo?

Signorina Colasanti,

di quei momenti terribili passati nel bagagliaio che cosa ricorda?

Signorina Colasanti,

che cosa l'ha fatta soffrire maggiormente, il dolore fisico o l'umiliazione morale?

Signorina Colasanti,

Quando ha rivisto i suoi violentatori come ha reagito?

Signorina Colasanti,

Qual è il ricordo che non riesce a cancellare? Ce n'è uno?

Signorina Colasanti,

secondo lei, l'amore che cos'è?

Non vi posso rispondere, scusate, sono occupata.

Piove, l'acqua ha bagnato le pagine del mio fotoromanzo, le ha scolorite.

Non posso pensare ad altro.

Che cosa sta succedendo a quei due ragazzi,

a quell'uomo e a quella donna, a casa loro, al mare?

Devo occuparmi di loro.

Non dell'amore, non della morte, non di quello che è successo.

La pioggia ha allagato il pavimento. Ha rovinato i divani, i mobili.

Non posso distrarmi.

Non posso pensare a Ghira che minaccia e che scappa,

a Guido che chiede scusa e che scappa,

a Izzo che scappa e che uccide. Ancora.

Non posso pensare a quei tre che sono uomini forti e che scappano.

La pioggia pesa ormai sulle travi di legno che marciscono, il pavimento trema.

Devo trovare una soluzione.

Non posso farmi ossessionare da voi.

Si sta guastando tutto, capite?

L'acqua si insinua ovunque, capite?

Se continua così, annegherà tutto,

nessuno potrà più respirare.

Vi sembra normale?

Volete guardare? Volete che si ripeta? Ancora?

Secondo voi, la violenza, cos'è?

LA CASA - SCENA 5

CAROLINA - Oddio!

MATILDE - Scusa, ti ho spaventata.

CAROLINA - Perché non accendi la luce?

MATILDE - Non volevo disturbare.

CAROLINA - Mi è venuto un infarto.

MATILDE - Scusami.

Pausa.

CAROLINA - Non ti preoccupare. (*Pausa*) Tutto bene?

MATILDE - Sì. Ho solo qualche problema a prendere sonno.

CAROLINA - È stata una serata movimentata.

MATILDE - Per la mia insonnia cambia poco.

CAROLINA - Ti capita spesso?

MATILDE - Abbastanza: tutte le notti. (*Pausa*) Tu come mai ancora in piedi?

CAROLINA - Niente, sono solo un po' agitata.

MATILDE - Oh. E perché?

CAROLINA - Nulla. (*Pausa*) Un po' di pensieri.

MATILDE - Tesoro. (*Si alza e le va incontro*) Che cos'è che ti preoccupa?

CAROLINA - Niente, sciocchezze. Non ti preoccupare. (*Pausa*) Senti, io volevo scusarmi per quello che è successo prima.

MATILDE - Non è successo niente.

CAROLINA - Come niente? Sei stata messa in mezzo...

MATILDE - Fa parte del gioco.

CAROLINA - Sì, ma Leandro ha esagerato...

MATILDE - A me non è sembrato.

CAROLINA - Beh, è stato imbarazzante.

MATILDE - Ci stiamo divertendo.

Pausa.

CAROLINA - Ma come fai a rimanere sempre così tranquilla?

MATILDE - Vieni, siediti qui. (*Carolina si siede accanto a Matilde*)

Hai un viso un così inquieto. Dimmi, che cos'è che ti turba?

CAROLINA - Beh...

MATILDE - Non parlo solo di stasera. Mi sembri un po' tormentata.

CAROLINA - Io? Assolutamente.

MATILDE - Sei sempre in apprensione. Anche adesso.

CAROLINA - No.

MATILDE - Vaghi per la casa come un fantasma. In preda ai "pensieri". Quali sono, questi pensieri?

CAROLINA - Te l'ho detto. Scusa, ma mi sembra assurdo che per te stasera sia stato tutto normale. Io conosco il mio fidanzato: non si è mai comportato così.

MATILDE - Così come?

CAROLINA - È stato violento.

MATILDE - Ti ha fatto del male?

CAROLINA - No, ma non c'entra.

MATILDE - Hai provocato il tuo fidanzato e lui ha reagito.

CAROLINA - E che reazione è quella?

MATILDE - Anche tu sei stata "violenta".
 CAROLINA - Io stavo giocando.
 MATILDE - Esatto. Anche lui. (*Pausa*) Ha solo reagito. Forse non ci sei abituata.
 CAROLINA - Per fortuna, no.
 MATILDE - (*calma*) Che cosa sono quegli occhietti?
 CAROLINA - (*cercando di rimanere calma*) Senti, Matilde, tu...
 Niente.
 MATILDE - Io? Dimmi, ti prego.
 CAROLINA - No, scusami. Ognuno vive come desidera.
 MATILDE - Ognuno vive come è giusto.

Entra Luciano.

LUCIANO - Oh, c'è una festa qui. (*Pausa*) Ho interrotto qualcosa?
 CAROLINA - Assolutamente no.
 LUCIANO - Che cosa confabulate in piena notte?
 MATILDE - Chiacchiere tra signore.
 LUCIANO - Stai bene, Carolina?
 CAROLINA - Sì, tutto bene.
 LUCIANO - Allora tutti a letto.
 CAROLINA - Certo.

Pausa. Matilde va verso Luciano. Carolina resta immobile.

LUCIANO - Buenanotte.
 CAROLINA - È ora di smetterla con questo gioco.

Pausa.

LUCIANO - A che cosa ti riferisci?
 CAROLINA - Il vostro gioco. Come si chiama, Caedem.
 LUCIANO - Ah. Posso chiederti il motivo?
 CAROLINA - Non ne capisco il senso. E mi sembra stupido.
 LUCIANO - Caspita. Fino a un paio d'ore fa mi sembravi molto contenta. E agguerrita.
 CAROLINA - Sì, e adesso mi sento stupida per questo.
 LUCIANO - Ah, ho capito: hai paura che Leandro si vendichi.
 CAROLINA - Senti, questa storia non mi sta mettendo a mio agio.
 LUCIANO - Ci facciamo soltanto qualche scherzo. Che cos'è che ti agita?
 CAROLINA - Quindi a te sta bene che Matilde debba stare a digiuno chissà fino a quando?
 MATILDE - Tesoro, sono stata io a scegliere il digiuno. La carta diceva che potevo privarmi di qualsiasi cosa.
 CAROLINA - Ma è una cosa da matti.
 MATILDE - Solo se la prendi nel modo sbagliato.
 CAROLINA - E qual è il modo giusto?
 MATILDE - È un'occasione per mettersi alla prova.
 CAROLINA - Ma perché?
 MATILDE - Perché è divertente.
 CAROLINA - Non è vero.
 LUCIANO - È solo un gioco innocente. Ma perché reagisci così?

Entra Leandro, assonnato.

LEANDRO - Come mai sei ancora in piedi?
 MATILDE - Scusaci, ti abbiamo svegliato.
 LEANDRO - Che cosa succede?
 CAROLINA - Va tutto bene, torna a letto.
 LEANDRO - Non mi sembra che vada tutto bene.
 CAROLINA - Non è nulla.
 LUCIANO - Carolina vuole interrompere il gioco.

Pausa.

LEANDRO - È vero?
 CAROLINA - Dai, parliamone domattina con calma. Eh? Scusate, sono solo stanca.
 LEANDRO - No, parliamone adesso. È vero?
 CAROLINA - Le', non ti ci mettere anche tu.
 LEANDRO - È vero, sì o no?
 CAROLINA - Sì. È vero.

Pausa.

MATILDE - Probabilmente siamo stati fraintesi. Ma se può aiutarti a stare meglio smettiamo subito.
 CAROLINA - Grazie.
 LUCIANO - Perché fraintesi? Abbiamo fatto qualcosa di male? Vuole interrompere il gioco? Va bene, lo interromperemo, ma non dipende da noi, Matilde.
 CAROLINA - Infatti dipende da me. L'avevo detto che queste cose mi innervosiscono.
 LUCIANO - Ti innervosisci per niente, Chilly Willy.
 LEANDRO - A me pare un po' assurdo.
 CAROLINA - Che cosa?
 LEANDRO - Non lo so, hai passato tutta la sera a prendermi per il culo, mi hai fatto passare per deficiente, e non contenta mi hai pure dato addosso per come ho reagito.
 CAROLINA - Le'...
 LEANDRO - Prima dici che non so stare al gioco e adesso lo vuoi interrompere tu? Soltanto io posso essere messo in mezzo?
 CAROLINA - Mi sono sbagliata.
 LEANDRO - No, non ti sei sbagliata, sei stata perfetta: ti sei divertita. Però adesso vuoi impedire agli altri di divertirsi.
 CAROLINA - Non mi sono divertita.
 LUCIANO - Non sembravi contrariata.
 MATILDE - Abbiamo riso così tanto. E grazie a te.
 LUCIANO - Sei stata la migliore, hai anticipato tutti.
 LEANDRO - Non ci si alza dal tavolo quando si vince.
 CAROLINA - Ma di che parli?
 LUCIANO - Facciamo così: diamoci un altro giorno. Così daremo a Leandro e mia moglie la possibilità di contrattaccare e di divertirsi un po'. E a te il modo di capire che non c'è nulla di cui aver paura.
 MATILDE - Giusto, e se domani sarai ancora di questa idea, interromperemo. Ma sono sicura che ti ricrederai.
 LEANDRO - Quindi siete d'accordo con me: è assurdo interrompere adesso.
 LUCIANO - È più un discorso di correttezza.
 MATILDE - Certo, non possiamo obbligarla a giocare se non ne ha voglia.
 LEANDRO - E sono d'accordo. Non voglio obbligare nessuno, io. Però questo non toglie che è assurdo, giusto?
 CAROLINA - Ma che cosa c'entra adesso questo?
 LEANDRO - C'entra.
 CAROLINA - Per favore, è tardi, io sono stanca e nervosa: ne possiamo parlare domani mattina?
 LEANDRO - Sei stata tu ad aprire il discorso.
 CAROLINA - Sì, è assurdo, va bene? È assurdo e io sono una pazza. Sei contento così? Possiamo dormirci su?
 LEANDRO - Aspettatemi qui.

Leandro esce di corsa.

CAROLINA - Ma dove vai? (*Pausa*) Facciamo finta che non è successo niente. Potete? Ho parlato a caso, non sento i miei da una settimana e non sono tranquilla.

LUCIANO - Dovresti imparare a non riversare sugli altri le tue ansie.

Rientra Leandro con un foglio in mano. Ha il fiatone.

LEANDRO - (*a Matilde*) Leggi tu.

MATILDE - "Farò interrompere il gioco a Carolina".

LUCIANO - Era tutta una tattica.

LEANDRO - Allora? Che dite?

MATILDE - È geniale. Non c'aveva mai pensato nessuno.

LUCIANO - Sì, ci hai fregati. Lo devo ammettere.

LEANDRO - Lavoro in sordina, io.

LUCIANO - Però quando affondi...

LEANDRO - Nessuna pietà. Ho imparato dalla migliore. Vero? Che dici, amore?

CAROLINA - Tu non dici sul serio.

LEANDRO - Ci sei rimasta male, vero?

MATILDE - Tesoro, hai una faccia...

LUCIANO - Sì, servirebbe una macchina fotografica.

LEANDRO - E adesso, se non ricordo male, qualcuno deve prendersi un castigo.

CAROLINA - Voi non state bene.

LEANDRO - Un punto anche per me.

MATILDE - Sono rimasta l'unica a zero punti.

LUCIANO - Hai perso lo smalto.

MATILDE - Sì, solo per fare un favore a lui.

LEANDRO - (*a Matilde*) Che favore: mi hai remato contro!

LUCIANO - Ma come remato contro, che frignavi come un bambino...

LEANDRO - Certo, ma stavo facendo finta.

MATILDE - Cioè?

LUCIANO - ... volevi già farle interrompere il gioco.

LEANDRO - Bravo. E c'è mancato molto poco.

LUCIANO - Sono senza parole. Ti abbiamo sottovalutato.

LEANDRO - Ne è valsa la pena. Matilde, prendi la scatola.

MATILDE - Subito.

LEANDRO - Chissà cosa ti aspetta. Non sei curiosa?

CAROLINA - Smettila.

LEANDRO - Di fare cosa?!

CAROLINA - Guarda che sono molto seria.

LEANDRO - Anche io ero serio due ora fa. Lo capisci come ci si sente? Tu mi hai aggredito, perché sai che te lo lascio fare. Adesso sta a te.

CAROLINA - Leandro...

LEANDRO - Ho fatto qualcosa di scorretto?

MATILDE - Direi di no.

LEANDRO - Mi sembra che tu ti sia comportata allo stesso modo.

CAROLINA - Stai esagerando.

LEANDRO - Paga. Ammetti la sconfitta.

CAROLINA - Va bene. Scusa per prima.

LEANDRO - Prego.

CAROLINA - Mi sono comportata come una stupida, però non oltrepassiamo il limite.

LEANDRO - (*si siede accanto a Luciano*) Non ce la fa proprio ad arrendersi, nemmeno una volta.

LUCIANO - Sono brutte abitudini. Ma le regole valgono per tutti.

LEANDRO - Ma lei non c'è abituata: trova sempre un modo per scamparla, nemmeno quando si gioca sa sottomettersi. Allora, pesca sta carta, su.

CAROLINA - Stai facendo un grosso errore.

LEANDRO - E continui a minacciare. Dai, è un gioco.

CAROLINA - Che ho detto di voler interrompere.

LEANDRO - (*agli altri due*) Come avevo previsto.

Risate.

CAROLINA - Leandro, basta!

Silenzio.

LEANDRO - Carolina... Stai mettendo tutti in imbarazzo. Prendi una carta e falla finita.

CAROLINA - Io non pesco un cazzo.

LEANDRO - (*agli altri due*) Ecco, lo sapevo.

MATILDE - Eh no, però così non è giusto.

LUCIANO - Hai perso e devi prenderti il tuo castigo. Ti spetta.

MATILDE - L'abbiamo fatto tutti.

LEANDRO - Io l'ho fatto.

CAROLINA - Non m'interessa. Finiamola qui!

LUCIANO - Va bene. La finiamo qui. Allora questo sarà l'ultimo castigo. E poi smetteremo.

MATILDE - Oh, che peccato.

LUCIANO - Mi spiace, ragazzi.

MATILDE - No, se Carolina vuole smettere è giusto così.

LEANDRO - Io ci sto.

LUCIANO - Ti stiamo venendo incontro, Carolina. Adesso chiudiamo in bellezza.

MATILDE - Dai, Carolina, vedrai che ci rideremo su.

LEANDRO - Dai, fatti due risate con noi.

CAROLINA - No!

LEANDRO - D'accordo, allora la peschiamo noi.

LUCIANO - Giusto.

CAROLINA - ...

MATILDE - Su, va tutto bene.

CAROLINA - ...

LEANDRO - E toglì 'sto muso.

CAROLINA - ...

LUCIANO - Chi la vuole pescare?

LEANDRO - Faccio io.

MATILDE - Uffa!

LEANDRO - "Talento: il tuo attaccante potrà mettersi alla prova con un gioco d'abilità a sua scelta."

MATILDE - Carino.

LUCIANO - Un gioco innocente. Visto?

LEANDRO - Tranquilla, non ti faccio pulire il pavimento con la lingua.

Ridono.

MATILDE - Sorridi un po'.

CAROLINA - ...

LUCIANO - (*a Leandro*) Hai deciso? Che cosa le facciamo fare?

LEANDRO - Ci sto pensando.

LUCIANO - C'è l'imbarazzo della scelta.

LEANDRO - Non mi viene in mente nulla.

LUCIANO - Io avrei un suggerimento.

MATILDE - Ma gli toglì tutto il gusto.

LUCIANO - Secondo me è una bella idea.

CAROLINA - ...

LEANDRO - Diccelo all'orecchio.

LUCIANO - Subito.

LEANDRO - Dai, Caro, stai tranquilla. (*Luciano spiega brevemente la sua idea a Leandro*) Mh.

MATILDE - È molto divertente.
 LUCIANO - L'ultima volta siamo morti dalle risate. A Monte Fusco, vero?
 MATILDE - Sì, da Rossella.
 LEANDRO - Dai, va bene. Ma dove lo facciamo?
 LUCIANO - Possiamo farlo anche qui. Ci penso io.
 LEANDRO - Va bene.
 LUCIANO - Matilde, vai in cucina a prendere una mela e due fazzoletti.
 MATILDE - (*a Carolina*) Ci divertiamo!
 LUCIANO - Sbrigati.
 MATILDE - Vado subito.
 LUCIANO - Io vado in bagno.

Luciano e Matilde si dividono ed escono.

CAROLINA - Perché fai così?
 LEANDRO - Così, come?
 CAROLINA - Perché fai così?
 LEANDRO - Oh, ma ti calmi, sei pazza?
 CAROLINA - Perché dico le cose, secondo te?
 LEANDRO - Eh?
 CAROLINA - Ti ho chiesto di smetterla col gioco.
 LEANDRO - Esattamente come avevo calcolato.
 CAROLINA - No, ascoltami.
 LEANDRO - Ssh. Tu ti sei divertita. Perché non posso divertirmi anche io?
 CAROLINA - Ti diverte tutto questo?
 LEANDRO - Se fai così, no.
 CAROLINA - Non capisci.
 LEANDRO - No, Carolina, sei tu che non capisci. Tu pretendi di fare sempre tutto quello che vuoi. E di farmi fare sempre quello che vuoi. E io sono sempre qui, a cercare di essere alla tua altezza, cerco di non essere un peso, provo a non diventare un impedimento. Ma non è quello che vuoi. Tu cerchi solo una scusa per sentirti migliore. E io sono quella scusa. A me sta bene, davvero. Ma non sempre. Adesso stiamo giocando e voglio giocare anch'io. E non c'è niente di male.
 CAROLINA - Scusa.
 LEANDRO - Dovevi capirlo prima. Se questa cosa non ti piaceva ci pensavi prima di trattarmi come un coglione.
 CAROLINA - Scusami, mi sono fatta prendere, ho sbagliato.
 LEANDRO - Va bene. Ti scuso. Adesso fai sta cazzata di castigo e non se ne parla più.

Entra Matilde, con due strofinacci e una carota in mano.

MATILDE - Non ho trovato mele.
 LEANDRO - Ci accontenteremo.

Entra Luciano, trascinando una grande bacinella piena d'acqua.

LUCIANO - Forse era meglio fare in bagno.
 MATILDE - Va bene anche una carota?
 LUCIANO - Direi proprio di sì.
 LEANDRO - (*tastando l'acqua*) Bella fredda.
 CAROLINA - Che devo fare?
 LEANDRO - Vuoi spiegarlo tu?
 LUCIANO - Certo. È semplicissimo. È un gioco vecchissimo. Adesso ti bendiamo, ti leghiamo le mani e immergiamo la carota nel catino. Tu dovrai trovare il catino e riuscire a recuperare la carota, ovviamente senza l'uso delle mani.
 MATILDE - Noi ti aiutiamo dicendo «fuoco» quando ti avvicini al bersaglio.

LEANDRO - Hai visto? Niente di terribile. Va tutto bene.
 MATILDE - Sei pronta?
 CAROLINA - No.
 LEANDRO - Va bene, allora ti vengo a legare io.
Matilde passa gli strofinacci a Leandro. Leandro lega i polsi di Carolina dietro la schiena, poi la benda. Il tutto nel massimo silenzio.
 LUCIANO - Matilde, butta la carota.
 MATILDE - Luciano, non galleggia...
 LUCIANO - Fa lo stesso. Adesso devi farle fare qualche giro su se stessa.

Leandro fa girare Carolina. Poi parte il gioco. Carolina si muove per la stanza. I tre la guidano in maniera sempre più concitata e ogni tanto uno dei tre sposta il catino. Carolina comincia ad accusare e a entrare nel panico. Finalmente si scontra col catino, urtandolo con un ginocchio. Risate.

MATILDE - Bravissima. Adesso devi trovare la carota.
 LEANDRO - Usa l'immaginazione.
 LUCIANO - Dai, manca l'ultimo sforzo.
 MATILDE - Coraggio, ci sei quasi.
 LUCIANO - È proprio a un passo da te.
 LEANDRO - Ti do una mano io.

Leandro le afferra la nuca e l'avvicina all'acqua.

CAROLINA - Che fai?
 LEANDRO - Fai un tuffo e la prendi.
 CAROLINA - No. No.
 LEANDRO - Non succede niente.
 CAROLINA - Lasciami!
 LEANDRO - Dai!

Leandro stringe con più forza la testa di Carolina e la immerge, mentre lei urla stancamente.

*In quel momento squilla il telefono. I tre si bloccano, Carolina riemerge dall'acqua e riprende fiato mentre il telefono continua a squillare. Si sente un'eco lontana, come da un altro mondo:
 «A un tratto ci accorgemmo che Donatella stava telefonando. Mi precipitai verso di lei, la colpì alle spalle e le strappai il telefono dalle mani, riattaccai e la colpì con un calcio sul viso».*

CAROLINA - Slegami. Slegami!

Leandro libera i polsi di Carolina. Lei si toglie la benda dagli occhi e corre verso il telefono. Risponde tra le lacrime.

CAROLINA - Pronto! Pronto! (*La linea è fortemente disturbata, il suono completamente distorto*) Mamma! Papà! Siete voi? Siete voi?

Si sente bussare, sempre più forte, poi una voce dice: «Cigno, cigno... c'è un gatto che miagola dentro una 127 in viale Pola», mentre sul fondo viene proiettata la foto di Donatella che viene tirata fuori dalla macchina.

BUIO

EPILOGO

Il Monte Circeo, la sua fisionomia: dicono che quel profilo di donna quello che il promontorio forma quando si tuffa in mare,

sia il profilo della maga Circe
 immobile, inerme, pietrificata,
 eterna.
 «Eternamente viva o eternamente morta?».
 «Eternamente tutto, tutto il male del mondo».
 «Hai trasformato tu quegli uomini in porci e in lupi,
 sono loro tutto il male del mondo
 o, di certo, ne sono una parte, no?».
 «Non lo so. Io so solo che non posso farci niente
 che la loro natura non dipende da me.
 Io posso solo rimanere qui,
 immobile e inerme,
 tra l'acqua dura e la pietra viscida».
 «Quindi non vuoi farli smettere?».
 «Di fare cosa? Di essere umani o di non esserlo?
 Qual è la soluzione?
 Cos'è da estirpare?
 Il dolore? Il male? Gli istinti?
 La bestialità?
 O l'umanità, invece?»

«Non vuoi anche tu un mondo giusto? Non vuoi giustizia?»
 «Niente di tutto questo è in mio potere».
 «E allora i massacri, le guerre, le morti insensate,
 le sevizie, le tragedie, il dolore: che dobbiamo fare?
 Restare a guardare?».
 «Non lo so».
 «Come non lo sai?»
 «Non lo so. Io da qui riesco solo a vedere il mare,
 la sua fisionomia, piena di domande. A cui non so rispondere.
 Vedo, ricordo, rivivo,
 sbaglio, confondo, cedo.
 Cerco di capire, e non capisco.
 Cerco di scappare, e resto.
 Immobile, inerme, pietrificata,
 Eternamente viva, eternamente morta».

In apertura e a pagina 107, due scene di *Circeo, il massacro* (foto: Sara Meliti);
 in questa pagina Elisa Casseri (foto: Sirio Tessitore) e Filippo Renda.



ELISA CASSERI è una scrittrice, drammaturga e autrice. Ha pubblicato i romanzi *Teoria idraulica delle famiglie* (Elliot, 2014) e *La botanica delle bugie* (Fandango, 2019) e ha partecipato a diverse antologie con i suoi racconti - l'ultima è *Musa e getta* (Ponte alle Grazie, 2021). Nel 2015, ha vinto la 53a edizione del Premio Riccione per il Teatro con *L'orizzonte degli eventi* - testo successivamente selezionato dall'Italian Playwrights Project, pubblicato in un'antologia negli Stati Uniti e in pubblicazione in Spagna. Nel 2018, ha scritto con Filippo Renda lo spettacolo teatrale *Circeo, il massacro*, prodotto dal Teatro delle Donne di Calenzano. Nel 2021, la sua trilogia antologica *Trittico delle stanze* (composta da *La teoria dei giochi*, *L'orizzonte degli eventi* e *Il polo dell'inaccessibilità*) è diventata una serie di radiodrammi per Scienza e fantascienza dal Valle, una produzione del Teatro di Roma, con la regia di Manuela Cherubini. Autrice dei blog *Melotecnica* e *Memorie di una bevitrice di Estathè*, collabora con la rivista *Nuovi Argomenti*.

FILIPPO RENDA. Autore, regista, attore, trentadue anni, dopo il diploma alla scuola del Piccolo Teatro di Milano muove i primi passi come assistente di Luca Ronconi in due produzioni del Piccolo Teatro di Milano; in seguito lavora con Bruno Fornasari, Roberto Rustioni, Francesco Frongia, Elio De Capitani e Ferdinando Bruni. Cura spettacoli di sua ideazione con cui circuita anche in festival come Primavera dei Teatri, Castel dei Mondi e Colline Torinesi. Tra le sue regie *Ghertruda, la mamma di A.* è prodotta dal Teatro Ctb di Brescia. Con la compagnia Idiot Savant da lui diretta lavora a un dittico sul teatro shakespeariano prodotto da Elsinor Teatro Fontana mettendo in scena e curando l'adattamento de *Il mercante di Venezia* (2016) e del *Sogno di una notte di mezza estate* (2018). Dal 2018 comincia la collaborazione con Mtm Teatro Litta di Milano per il quale è anche condirettore del Festival Hors. Tra le sue drammaturgie *Circeo, il massacro* (con Elisa Casseri) e *Tutto il male che non ti ho mai fatto* sono prodotte dal Teatro delle Donne. L'ultimo testo, *Decameron una storia vera*, debutta nel 2021 per la regia di Stefano Cordella e prodotto da Mtm/TrentoSpettacoli.



I festival nell'estate delle riaperture tra conferme e slittamenti temporali

di Laura Bevione



L'auumento costante dei vaccinati, l'ottimismo moderato che inizia a diffondersi, il desiderio di ritornare alla pratica artistico-sociale-mondana delle rassegne estive stanno configurando una stagione festivaliera piuttosto affollata, con qualche spostamento di calendario, con alcune fisionomie modificate e con certe avventure neonate o quasi.

Non pare abbiano subito contraccolpi - in primo luogo per quanto concerne pensiero e finalità - le grandi rassegne estive (un po' come è accaduto, Oltralpe, ad **Avignone**, 5-25 luglio, ed **Edimburgo**, 7-29 agosto, col consueto *parterre* di grandi nomi). Ecco dunque che la prima edizione curata dalla neodirettrice Monique Veaute del **Festival di Spoleto** si è svolta regolarmente dal 25 giugno all'11 luglio; così come ha conservato la sua imponente struttura (159 eventi!) il **Campania Teatro Festival**, diretto da Ruggero Cappuccio, che, dopo la programmazione di giugno-luglio, avrà un'appendice con artisti internazionali a settembre, mentre gli spettacoli classici dell'**Inda** a Siracusa (regie di Livermore, Padriša e Calenda rispettivamente per *Coefore/Eumenidi*, *Baccanti* e *Nuvole*) sono slittati dal 3 luglio al 21 agosto. Hanno mantenuto medesima formula e periodo anche tre rassegne toscane, **Inequilibrio** (23 giugno-4 luglio), **Kilowatt** (16-24 luglio) e **Radicondoli** (19-31 luglio), non esimersi però dall'ovvia necessità di riflettere su quanto la pandemia abbia influito

sulla scena: ecco dunque che il titolo/*claim* della rassegna di Sansepolcro - padri Scimone e Sframeli - è un ossimoro pregnante, *Questa fervida pazienza*. E ritorna, com'è sua consuetudine, nella prima metà di luglio il **Festival di Santarcangelo** che, con i direttori Enrico Casagrande e Daniela Nicolò, propone il "Il movimento" di quella che, nel 2020, sarebbe dovuta essere la trionfale cinquantesima edizione della rassegna: con il titolo *Futuro fantastico*, i curatori immaginano un avvenire post-Covid, ideando un «festival multiforme di meduse, *cyborg* e specie compagne». Non cambiano periodo neanche l'**Estate Teatrale Veronese** (2 luglio-18 settembre), divisa tra il Festival Shakespeariano a luglio e Settembre Classico, **Bolzano Danza** (16-30 luglio) e **B.Motion**, la sezione di **Operaestate** dedicata ai linguaggi contemporanei nella danza e nel teatro e che si terrà dal 19 al 22 agosto per la prima e dal 26 al 30 agosto per il secondo: a Bassano del Grappa i danzatori sono stati invitati «a investigare le esperienze personali e di comunità, in tempi di distanziamento»; mentre i teatranti indagheranno «l'animo umano, le sue differenti declinazioni, le narrazioni che ha costruito per raccontarsi».

La **Biennale Teatro**, con la prima edizione diretta da Ricci/Forte, è tornata a luglio, mentre ha anticipato alla prima metà di giugno **Inteatro**, la rassegna sviluppata fra Polverigi e Ancona da Marche Teatro. Da giugno a settembre **Piemonte dal Vivo** offre spetta-

coli di teatro, danza, musica e circo contemporaneo; si trasferisce, invece, in autunno, dal 14 ottobre al 14 novembre il **Festival delle Colline Torinesi_Creazione Contemporanea**: una scelta non dettata dall'emergenza quanto dalla volontà di «rilancio della rassegna e da un parziale ripensamento della tradizionale formula». Si sdoppia, invece, il **Mittelfest** diretto da Giacomo Pedini: accanto all'appuntamento tradizionale che, per il secondo anno, si terrà a fine estate, dal 27 agosto al 5 settembre, si è svolto a fine giugno **Mittelyoung**, nuovo programma dedicato ai giovani under 30 della Mitteleuropa. E un rinnovamento radicale, poi, è quello operato da Barbara Bonisegna e Dino Sommadossi, che hanno deciso di sostituire il consueto festival estivo con periodiche aperture di **Centrale Fies** nel corso di tutto l'anno: fertili momenti di incontro e confronto inaugurati a fine maggio con *Thank You for Coming* (foto in apertura: Roberta Segata), pensato dalla stessa Bonisegna e da Marco D'Agostin «come un dolce rituale di ritorno alle pratiche *live*».

Riconfigurazioni ma anche un desiderio di continuare a esserci, acuito dalla consapevolezza di quanto l'arte e la sua fruizione "comunitaria" siano oggi più che mai indispensabili, che sottende rassegne "piccole" ma coraggiose quali il **Festival delle Colline Geoteriche**, organizzato in Toscana da Officine Papage dal 2 luglio fino al 22 agosto; **I Teatri della Cupa**, in Puglia dal 23 al 31 luglio; **Terreni Creativi**, la rassegna che Kronoteatro ha programmato dal 4 al 7 agosto come sempre ad Albenga, in Liguria, regione dove, nel mese di giugno, **Fuoriluogo** ha celebrato a La Spezia il proprio decennale, mentre il **Festival di Borgio Verezzi** (9 luglio-22 agosto) si conferma vetrina di anticipazioni della stagione invernale. Ci piace infine segnalare un festival giunto alla sua quarta edizione in una regione piuttosto "periferica" quale l'Abruzzo: è **Artinvita**, nato nel 2018 dalla collaborazione tra l'Associazione abruzzese Insensi, diretta da Marco Cicolini, e il Théâtre de Léthé à Paris - Collectif 2 plus, guidato da Amahi Camilla Saraceni. In attesa delle date di **Primavera dei Teatri**, slittato come lo scorso 2020 in autunno, il mese di settembre vedrà le nuove sfolgoranti edizioni di **Torinodanza**, di **Contemporanea** a Prato e di **Romaeuropa**, segnali di un auspicato ritorno a una "quasi" normalità. ★

Accessibilità a teatro, disabilità grande esclusa

Sono stati resi noti a maggio dal British Council e dal progetto Europe Beyond Access, cofinanziato dal programma Creative Europe dell'Unione Europea, i risultati del sondaggio condotto da On the Move tra operatori di quaranta Paesi europei sul tema dell'accessibilità e dell'inclusione nelle arti performative. A sorpresa, i risultati hanno evidenziato che l'87% delle sedi culturali e dei festival non coinvolgono persone disabili nelle commissioni di selezione o nei processi di gestione. Il 52,4% degli intervistati ha valutato la propria conoscenza degli artisti disabili come scarsa o molto scarsa; l'87% delle istituzioni culturali ha ammesso di non adeguare i propri materiali di co-

municazione alle regole dell'accessibilità e solo l'11,9% ha garantito un processo di prenotazione accessibile. Come reazione, 26 realtà italiane, su iniziativa di Oriente Occidente, hanno sottoscritto un protocollo d'intesa per la creazione della Rete Italiana Europe Beyond Access 2021-23, un network per stimolare «gli stakeholders all'elaborazione di strategie e piani d'azione per abilitare e incoraggiare la partecipazione di persone con disabilità al mondo delle arti performative, garantendo, durante questo processo, una consultazione continua di persone con disabilità e delle loro organizzazioni rappresentative».

Info: disabilityartsinternational.org

Residenze Digitali: i vincitori della 2a edizione

Sono in corso le residenze dei sette vincitori della seconda edizione del Bando delle Residenze Digitali, promosse dal Centro di Residenza della Toscana (Armunia-CapoTrave/Kilowatt), in partenariato con Amat, Anghiari Dance Hub, Atcl-Circuito Multidisciplinare del Lazio per Spazio Rossellini, il Centro di Residenza dell'Emilia-Romagna (L'Arboreto-Teatro Dimora di Mondaino, La Corte Ospitale), la Fondazione Luzzati Teatro della Tosse di Genova e Zona K di Milano. Dalle 178 proposte sono stati selezionati i progetti *Whatever Happens in a Screen Stays in a Screen* di Chiara Taviani; *The Critters Room #experience* di Jan Voxel; *Woe-Wastage of Events* di Giacomo Lilliu/Collettivo Ønar e Lapis Niger; *Dealing with Absence* di Margherita Landi e Agnese Lanza; *Sà di fuse**; *Into the Woods* di Lorenzo Montanini in collaborazione con Simona Di Maio e Isabel Albertini; *I Am Dancing in a Room* di Mara Oscar Cassiani. Supportati da un budget di 3500 euro l'uno e dal tutoraggio di Laura Gemini, Anna Maria Monteverdi e Federica Patti, i lavori verranno restituiti al pubblico e online dal 22 al 28 novembre.

Info: residenzedigitali.it

Anticorpi XL: torna la Vetrina della danza

Sono state selezionate le 14 creazioni vincitrici del bando "Vetrina della giovane danza d'autore extra", promosso dal network Anticorpi XL (Bolognino,

Gli amanti; Bresolin, *Borderline*; Carecchia, *After All*; Comuniello/Guarino, *Let me Be*; D'Intino/Vanlerberghe, *Plubel*; Gazzani, *Pedro*; Incarbone, *About a Revolution*; Lolli, *Eufemia*; Morandini, *Idillio*; Napoli, *Narciso*; Nappi, *Dodi*; Rosa/Focaraccio, *How To Just Another Boléro*; Tedesco, *Punch 24*; Ventriglia, *Anonima*). Nove sono invece gli artisti (Francesco Biasi, Jessica D'Angelo, Veronica Boniotti, Agnese Forlani, Lucia Mauri, Annalisa Morelli, Teresa Noronha Feio, Silvia Oteri, Damiano Scavo) che prenderanno parte al percorso formativo "Nuove Traiettorie". Le creazioni saranno presentate dal 7 al 9 ottobre 2021 all'interno di Ammutinamenti-Festival di danza urbana e d'autore.

Info: networkdanzaxl.org

Interplay Still Digital: si crea sul web

Il premio Interplay Still Digital, promosso da MosaicoDanza per sostenere la danza digitale, è stato assegnato a Giselda Ranieri/Aldes e collettivo Diane con *Re-play Wireless Connection*, mentre è andato a Giulia Cermelli e Tommaso Cavalcanti con *After* l'Interplay Still Digital/Off. Claudia Caldarano e Giulia Lenzi con *Riflessioni*; Marco Augusto Chenevier e Andrea Carlotto con *Synergia Augmented Project*, Opera Bianco e Fabio Tomassini con *Phantasmata* si sono aggiudicati, rispettivamente, una menzione speciale e le segnalazioni di merito. I progetti sono stati trasmessi in *streaming* a maggio, in occasione del Festival Interplay.

Info: mosaicodanza.it

Costa e Sinigaglia, il Carcano si veste di rosa

Volta pagina lo storico Teatro Carcano di Milano e si affida alla duplice direzione artistica di Lella Costa e Serena Sinigaglia, mentre spetteranno all'agenzia di management Sosia&Pistoia e a Mariangela Piturru la gestione e la parte organizzativa. Trova così un parziale approdo, dopo quattro anni di nomadismo, l'Atir Ringhiera guidato dalla Sinigaglia, di cui il Carcano eredita lo spirito "contaminante e aperto al territorio", tramite attività metateatrali per «intersecare il rito serale con l'ordinario quotidiano». Continueranno, tuttavia, sia pure senza la supervisione costante della Sinigaglia, i laboratori nel Municipio 5, intorno a piazza

Veneto, Prato, Ert: il balletto delle nuove nomine

La primavera ha rimesso in moto il balletto delle nomine, con eventi inattesi e incognite riguardo il futuro di istituzioni importanti. Ad aprile **Giorgio Ferrara** - che nell'agosto scorso, dopo tredici anni, aveva detto addio alla direzione del Festival di Spoleto - si è insediato alla guida del **Teatro Stabile del Veneto**, sulla poltrona che era stata di Massimo Ongaro, con al fianco Irina Brook come regista residente e Bepi Morassi alla produzione (teatrostabileveneto.it). Negli stessi giorni arriva la notizia della nomina di **Massimiliano Civica** alla direzione del **Teatro Metastasio** di Prato, prendendo il testimone da Franco d'Ippolito che l'aveva voluto come consulente artistico per il triennio 2018-20. Civica si insedierà ufficialmente a ottobre e, a testimoniare la fluidità di questo passaggio di consegne, la prossima stagione 2021-22 sarà firmata dal regista ancora con d'Ippolito (metastasio.it).

Sorpresa, invece, ha destato la nomina di **Valter Malosti** alla direzione dell'**Ert** per il quadriennio 2021-25 (emiliaromagnateatro.com). Una scelta, fra le cento candidature arrivate, che premia un regista e attore forse schivo, ma forte di un percorso artistico di assoluto rilievo e che negli ultimi tre anni si è dimostrato capace di rinnovare felicemente l'offerta della torinese Fondazione Tpe, per la quale il responsabile organizzativo e direttore *ad interim* Fabio Rizzio ha lanciato un "avviso di selezione non vincolante" (fondazione-tpe.it). E chissà se finirà commissariato o ricorrerà a un nuovo bando il Teatro di Roma dopo la rinuncia, lo scorso maggio, di Pier Francesco Pinelli, nominato il novembre scorso (teatrodiroma.net). **Laura Bevione**

Fabio Chiesa, in attesa che la sala di via Boifava venga riaperta.

Info: teatrocarcano.com

Elisabetta Pozzi sbarca a Genova

Il Cda del Teatro Nazionale di Genova ha affidato la direzione didattica della Scuola di Recitazione a Elisabetta Pozzi (foto sotto). Attrice pluripremiata, è stata diretta da numerosi registi di spicco. Un riconoscimento speciale nel nuovo assetto della Scuola di Recitazione "Mariangela Melato", che rafforzerà la collaborazione con l'Università degli Studi di Genova, è andato ad Anna Laura Messeri, con una direzione *ad honorem*.

Info: teatronazionalegenova.it

Un nuovo edificio per il Teatro alla Scala

È stata posata ad aprile la prima pietra del nuovo edificio che amplierà la sede storica del Teatro alla Scala, nell'attigua via Verdi. Progettato da Mario Botta, l'intervento prevede spazi per l'amministrazione, sale prova per l'orchestra e il ballo, e un ingrandimento dell'area di montaggio/smontaggio delle scene. Sempre alla Scala entrano, rispettivamente, il Gruppo Armani co-

me fondatore sostenitore e l'Esselunga come fondatore permanente.

Info: teatroallascala.org

Per Aspera ad Astra, il teatro in carcere

Venticinque detenuti del carcere di La Spezia hanno seguito, tra il 2019 e il 2020, laboratori di recitazione, drammaturgia, scenografia, scenotecnica e fonica, guidati da Gli Scarti. L'esperienza ha prodotto un film, *Ciò che resta-Appunti dalla polvere*, frutto della seconda annualità del progetto "Per Aspera ad Astra-Come riconfigurare il carcere attraverso la cultura e la bellezza", promosso sul territorio nazionale da Acri e soste-





nuto da 10 Fondazioni di origine bancaria, che ha coinvolto 250 detenuti in 12 carceri italiane con più di 300 ore di formazione professionale, orientata al reinserimento sociale.
Info: acri.it, progettocult.it

Torna il Premio Fersen alla regia e drammaturgia

Sono stati resi noti i vincitori del sedicesimo Premio Fersen, in attesa della cerimonia di premiazione, prevista per la prossima primavera al Teatro di Documenti di Roma. Si impongono, per la sezione drammaturgia, *Per un sorso di tè dopo un pezzo di pane* di Antonio Carnevale, *S.A. Senso artificiale* di Andrea Gioffi, *Like o Dislike* di Stefania De Ruvo, *La consegna* di Rino Marino, *Chiedici chi sei* di Danilo Reschigna e *La straniera* di Giovanni Scarfò; mentre *Il colloquio* di Collettivo lunAzione, *Safe* di Fmg produzioni e *Alfredino*.

L'Italia in fondo a un pozzo di MaMimò (foto sopra: Alessandro Villa) sono i progetti selezionati per quella di regia.
Info: omb.deb@libero.it

I cento anni della "Teresa"

Il 2021 ricorre il centenario della nascita di Felice Musazzi, fondatore del Legnanesi. Molte le iniziative promosse a Legnano per ricordarlo, dal volume *Felice di essere Musazzi* (prefazione di Maurizio Porro, interventi di Alberto Bentoglio, Nicholas Vitaliano, Alessio Francesco Palmieri Marinoni) alla mostra *Teatro 900* di locandine e materiali, dal 4 al 12 settembre nella sede della Famiglia Legnanese; dall'esposizione "Un fiume di risate" sul lungo Olona e le serate di spettacolo "Corti e cortili", tra luglio e agosto, alla consegna del Premio Felice Musazzi Città di Legnano a dicembre.
Info: musazzi100.it

Bologna, mezzo secolo di Dams!

Quello di Bologna è stato il primo corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo attivato in Italia (Dams). Quest'anno, celebra i suoi cinquant'anni con un ricco programma di appuntamenti a ingresso libero, in presenza e online, tra marzo e ottobre (alcuni dei contenuti sono ancora fruibili sul canale YouTube del Dipartimento della Arti). Dams50 è composto di convegni, mostre, spettacoli, laboratori, videoinstallazioni e proiezioni, culminati in una festa finale, dal 18 al 20 giugno, tra Piazza Maggiore e vari luoghi del centro storico di Bologna.

Era il 1971 quando Benedetto Marzullo, grecista di fama internazionale e studioso di Aristofane, ebbe l'intuizione di istituire un percorso di studi che unisse le discipline artistiche in una prospettiva universitaria. Non dobbiamo dimenticare che all'epoca, ad esempio, i corsi di Storia del Teatro e dello Spettacolo erano mutuati dalle cattedre di Letteratura Italiana, Francese, Inglese e Spagnola. Si inventarono nuovi insegnamenti come Istituzioni di Regia, Drammaturgia, Comunicazioni di massa. Fu una rivoluzione, un modello accademico a cui risposero Umberto Eco, Giuliano Scabia, Luigi Squarzina, Gianni Celati. L'idea di Marzullo non aveva precedenti e, ancora oggi, non ha esaurito il suo potenziale. Proprio come recita lo slogan di Dams50: «Smettere di evolverci: l'unica cosa che non impareremo mai».
Giuseppe Liotta e Arianna Lomolino Info: unibo.it, dams50.it

Concorso Art Bonus, ecco i premiati

Sono sei i progetti teatrali tra i dieci selezionati dagli utenti nell'ambito del concorso nazionale "Progetto Art Bonus dell'Anno", riservato alle proposte culturali sostenute da privati tramite le donazioni liberali: Kilowatt Festival 2019, Macerata Opera Festival 2019-Cento Mecenate per lo Sferisterio, Csa di Udine con #iosonomecenate #iorestoacasaconilCsa, il Teatro dell'Opera di Roma con il "Sostegno annualità 2019", 369gradi per la Festa del Teatro Eco Logico a Stromboli e, per finire, Eco di Fondo per il "Sostegno all'attività 2018".

Info: concorsoartbonus.it

R-Evolution, 13 under 35 tra Italia e Grecia

È partito a maggio il progetto R-Evolution con 13 artisti under 35: Nadia Adis, Bruna Bonanno, Elvira Buonocore, Miryam Chilà, Carlo Galiero, Carlo Geltrude, Mariasilvia Greco, Evangelia Oikonomu-Vamvaka, Gianmarco Porru, Clio Scira Saccà, Laura Stefanidis, Leonardo Tomasi, Lyto Triantafyllidou. Per loro, una residenza a Napoli, Atene, Cagliari, Reggio Calabria e Catania: le creazioni saranno presentate all'interno di un festival diffuso tra il Sud Italia e la Grecia, con un meeting finale al Nuovo Teatro Sanità di Napoli, a dicembre.

Info: revolutionproject.eu

Bando Cura 2021: i cinque finalisti

Sono stati resi noti i cinque vincitori del Bando Cura 2021, network di residenze artistiche: Caterina Moroni con il progetto *Bloom&Doom (Poetic Riot)*; Compagnia Dimitri/Canessa e Garbuggino/Ventriglia con *La fanciulla senza mani*; ErosAntEros con *Libia*; Woody Neri + Johnny Faina con *Dracula! (Himself) Bella Lugosi*; Sanpapiè con *Amigdala*. In palio, per ogni compagnia, una residenza di trenta giorni tra Piemonte, Lombardia, Toscana, Lazio e Campania.

Info: progettocura.it

Premio Cantiere Risonanze

Lo scorso maggio è stato assegnato il Premio Nazionale Cantiere Risonanze 2021, promosso dall'omonimo net-

work per la tutela del teatro under 30, alla compagnia Creature Engrate di Silvia Torri e Rita Giacobazzi (*Bozzoli*). La menzione speciale è andata all'attrice Maria Anna Stella con lo spettacolo da lei scritto e interpretato *Vecchi si nasce (e io modestamente...)*.

Info: risonanzenetwork.it

Ciak! Piemonte che spettacolo

È nato "Ciak! Piemonte che spettacolo", progetto ideato da Fondazione Crt, Film Commission Torino Piemonte e Fondazione Piemonte dal Vivo per promuovere il patrimonio artistico, architettonico e paesaggistico attraverso le *performing arts* e le produzioni cinematografiche, con la realizzazione di dieci *clip* e cortometraggi. Entro l'estate saranno pronte le opere selezionate dalla *call* che verranno poi presentate in anteprima al Torino Film Festival e al Torino Film Industry.

Info: piemontedalvivo.it/ciak

Castrovillari: una rete per il Teatro Vittoria

Scena Verticale, Aprustum, Chimera e Khoreia 2000 hanno siglato un protocollo d'intesa per chiedere all'amministrazione di Castrovillari la gestione congiunta del Teatro Vittoria, pronto a riaprire i battenti dopo l'incendio del 1986. L'ambizione è quella di diventare un polo di riferimento per il rilancio della partecipazione democratica alla vita culturale e sociale della città, con particolare riguardo alle fasce più marginali.

Info: scenaverticale.it

La Caritas ambrosiana per i teatri milanesi

Uno spettacolo sui temi della povertà, dell'inclusione sociale, della solidarietà e dello spreco alimentare: obiettivo del bando Le Cure, promosso dalla Caritas Ambrosiana e dall'Associazione Teatri per Milano, è quello di rilanciare il ruolo sociale e culturale del Refettorio Ambrosiano. I quindici teatri di produzione affiliati presenteranno, entro il 30 novembre, una proposta che verrà valutata da un comitato presieduto dal cardinale Gianfranco Ravasi e finanziata con 20.000 euro.

Info: caritasambrosiana.it

Buon compleanno ai Pupi di Cuticchio!

La compagnia Figli d'Arte Cuticchio ha festeggiato quest'anno i suoi cinquant'anni. Grazie alla collaborazione con RaiPlay e Italiafestival questo mezzo secolo è stato celebrato attraverso una rassegna diretta da Mimmo Cuticchio, "Dalla piccola alla grande scena", composta da dieci titoli, tra cui *La pazzia di Orlando*, *Medusa* e *Don Giovanni all'Opera dei Pupi*, tutti disponibili on demand.

Info: italiafestival.tv

Catalogue, la scenografia di Arnaldo Pomodoro

Si arricchisce il *Catalogue raisonné* online di Arnaldo Pomodoro, supervisionato dallo stesso artista per rendere accessibile gratuitamente il materiale che documenta il suo lavoro: sculture, disegni, opere grafiche e, da maggio, anche una sezione dedicata alla scenografia con fotografie, progetti, locandine e note per la messinscena.

Info: fondazionearnaldopomodoro.it

Anna Maria Meo presidente di Opera Europa

Anna Maria Meo, direttore generale del Teatro Regio di Parma, è stata eletta presidente di Opera Europa. La neo direttrice era entrata a far parte di Opera Europa nel 2018 e nominata vice presidente nel 2019. È la prima volta di una donna italiana alla presidenza dell'associazione, fondata nel 2002.

Info: opera-europa.org

Fondazione Paolo Grassi: un nuovo Cda

Stefano Rolando è il nuovo presidente del Cda della Fondazione Paolo Grassi-La voce della cultura, nata nel 2006 e con sede all'interno del Piccolo Teatro di Milano. Confermati gli altri membri: Davide Rampello, Ferruccio de Bortoli, Elio De Capitani, Francesca Grassi, Federica Knuth e Mimma Guastoni mentre va a Elio Franzini la guida del Comitato Scientifico.

Info: fondazionepaolograssimilano.org

Nexo+, nuova piattaforma per la cultura

È ora disponibile in abbonamento la piattaforma Nexo+. Creata da Nexo Digital e diretta da Guido Casali, proporrà concerti, film d'autore, contenuti d'arte, documentari, musica, opera, balletto, danza, teatro, masterclass e approfondimenti culturali.

Info: nexoplus.it

Addio ad Andrea Cresti ma non al suo teatro

Il Teatro Povero di Monticchiello (e il Teatro italiano tutto) ha perso il 27 giugno Andrea Cresti, cofondatore, regista e ispiratore del progetto sociale e culturale che il Teatro Povero di Monticchiello persegue dagli anni Sessanta nella Val d'Orcia. Un'esperienza nata dall'esigenza di riscatto attraverso un teatro partecipato che mette al centro l'identità contadina, la formula teatrale è quella dell'autodramma, definizione suggerita da Strehler e sposata dalla compagnia la cui forza espressiva deve molto a Cresti il cui lavoro ha incarnato il significato più profondo di quest'esperienza.

Info: teatropovero.it

Diary of a Move, la danza in lockdown

Lo scorso aprile è uscito il documentario *Diary of a Move*, con la regia di Matteo Maffesanti e la sceneggiatura di Beatrice Bresolin. Prodotto da OperaEstate, racconta il progetto della danzatrice Masako Matsushita per collezionare e archiviare i movimenti quotidiani di 60 cittadini, durante il lockdown.

Info: italiana.esteri.it

Al via il restauro, del sipario del San Carlo

Lo scorso aprile sono iniziati i lavori di restauro del sipario del Teatro San Carlo raffigurante il *Parnaso* di Giuseppe Mancinelli. Risalente al 1854, unico esempio di sipario originario ancora esistente al mondo, è parte integrante della sala insieme al velario di Giuseppe Cammarano.

Info: teatrosancarlo.it

Si espande Sardegna Teatro

È stato inaugurato il primo giugno da Sardegna Teatro il nuovo spazio Tab all'interno di Sa Manifattura, a Cagliari. La sala è abitata in residenza permanente dalla compagnia di burattini e marionette Is Mascareddas.

Info: sardeginateatro.it

MONDO

Giornata del Teatro le parole di Helen Mirren

La Giornata Internazionale del Teatro si celebra il 27 marzo di ogni anno dal 1962, per iniziativa dell'Isti. In quest'anno complicato, è stata Helen Mirren a parlare di intelligenza e coraggio, dell'insicurezza e della necessità del teatro. A Vito Minoia è invece stato assegnato il messaggio del World Theatre Selfie Day, che si celebra dal 2019 ogni 20 aprile, per iniziativa della regista russa Marina Merkulova, promosso da Media-project Artist e dall'International Union of Theatre Festival. L'invito era a postare il proprio *selfie* scattato di fronte a un teatro. Quest'anno, con il titolo "Teatro, collezione di tesori", l'iniziativa ha voluto evidenziare il valore del teatro nella crescita umana e sociale delle comunità. Hanno aderito 56 istituzioni teatrali, festival e personaggi dello spettacolo da 14 nazioni.

Info: iti-worldwide.org, teatroaenigma.it, artistchannel.ru

A Notebook for winter sbanca a New York

Il corto *A Notebook for Winter* di Armando Pirozzi, Premio Ubu 2017 come miglior nuovo testo italiano, ha vinto due premi nella sezione Short Film del festival newyorkese Manhattan Rep's Stories Film Festival: migliore regista, Daniele Barbiero, e attore, Marco Quaglia. Il lavoro è stato prodotto da 369gradi all'interno dell'Italian and American Playwrights Project.

Info: 360gradi.it

Addio a Dupont e Hoghe

A marzo si è spento a Parigi il celebre ballerino dall'animo irrequieto Patrick

Luzzati, i 100 anni dalla nascita



Dal 3 giugno scorso proseguono a Genova gli appuntamenti pensati dalla Fondazione Luzzati Teatro della Tosse in collaborazione con Ett e il sostegno di Comune e Regione per celebrare il centenario della nascita di Emanuele Luzzati; il

calendario degli eventi procederà fino alla fine dell'anno con eventi, mostre e occasioni di incontro per omaggiare il maestro fondatore, insieme ad Aldo Trionfo e Tonino Conte, del Teatro della Tosse.

A un mese dall'inaugurazione, il 3 luglio, si è conclusa la mostra immersiva *Luzzati Experience* nel Palazzo della Borsa di Genova curata da Daniele Sulewic e Paolo Bonfiglio, collaboratori di Luzzati. Fino al 3 agosto lungo via Garibaldi sarà possibile assistere al gioco di luci, musiche e proiezioni di *Genua Picta* un percorso di *videomapping* animato che illumina tutte le sere i palazzi storici del centro città.

Fino all'8 agosto nella cornice del Parco Villa Duchessa di Galliera sarà di scena lo spettacolo *Un flauto magico* di Emanuele Conte (nella foto), ispirato a una delle favole più esplorate da Luzzati, costruito a partire dalle sue suggestioni visive e bozzetti.

A questi appuntamenti si aggiungono le numerose iniziative di #100Luzzati extra e altri appuntamenti in via di definizione, come la parata per le vie della città e l'inaugurazione del Parco del Flauto Magico a Santa Margherita Ligure. Il calendario e gli aggiornamenti sono disponibili sul sito del Teatro della Tosse. Arianna Lomolino Info: teatrodellatosse.it

Nomi, non spettacoli: gli Eolo Awards 2021

Sono stati comunicati il 6 maggio, in diretta dalla pagina Facebook del Festival Segnali, i vincitori degli Eolo Awards, assegnati annualmente dall'omonima rivista diretta da Mario Bianchi. Dedicati alla memoria di Manuela Fralleone, sono stati quest'anno assegnati non a spettacoli - assenti a causa della pandemia in corso - ma a personalità significative del teatro per l'infanzia e la gioventù. Come Graziano Melano, Claudio Montagna, Loredana Perissinotto e Remo Rostagno, vincitori del premio alla carriera l'uno per la creazione della Cooperativa Teatro dell'Angolo e quindi della Fondazione Teatro ragazzi e giovani onlus, Teatro Stabile d'Innovazione per l'Infanzia e la Gioventù a Torino; gli altri per il contributo dato negli anni Settanta alla nascita del movimento attraverso spettacoli, lo studio, la formazione e il sostegno all'animazione teatrale. È andato invece al fondatore di "Clac" e anima del progetto "Artexplora", Claudio Cavalli, il premio al teatro di figura intitolato a Giovanni Moretti; mentre Assitej Italia, sezione nazionale dell'associazione mondiale, e il "lavoratore indefesso dello spettacolo" Massimo Bertoni si sono aggiudicati l'Eolo Award al progetto, dedicato a Tinin Mantegazza, e quello alla gratitudine.

La serata si è conclusa con la segnalazione di alcuni progetti particolarmente significativi durante la pandemia, come quelli di Radio Lina e Radio Città bambina, la *Conta di Natale* di Claudio Milani, il Teatro per Corrispondenza di Simone Guerro, l'intervento digitale nelle classi *Leone che striscia* di Davide Giordano e Riccardo Reina; e con la consegna del Premio "Segnali per la drammaturgia per le nuove generazioni", voluto dalle direttrici artistiche Renata Coluccini e Giuditta Mingucci, a *Passi* di Marco De Rossi. **Roberto Rizzente** Info: eolo-ragazzi.it

Dupond. Classe 1959, Dupond, sotto la guida di Max Bozzoni, entrò a far parte del corpo di ballo dell'Opéra di Parigi a quindici anni, dove a diciannove fu nominato primo ballerino fino alla consacrazione, nel 1980, come *étoile* della prestigiosa istituzione che dirigerà dal 1990 al 1995. Dupond ha lavorato con i più importanti coreografi del suo tempo, da Béjart (*Salomé*, 1986) a Petit (*Il gatto con gli stivali*, 1988). Licenziato dall'Opéra e vittima di un incidente automobilistico, si dedicò negli ultimi anni al musical, all'insegnamento, al cinema e alla televisione. Il 14 maggio ci ha, invece, lasciati Raimund Hoghe. Giornalista, coreografo e danzatore, vincitore nel 2020 del Deutscher Tanzpreis, era stato

dal 1980 al 1990 al fianco di Pina Bausch come critico e dramaturg. In seguito alla rottura con il Wuppertal Tanztheater aveva intrapreso una ricerca personale, spesso dedicata - complice la scoliosi da cui era afflitto - agli emarginati della società.

Info: raimundhoghe.com

Barberio Corsetti approda in Giappone

Ad aprile *L'opera da tre soldi* di Brecht, con la regia di Giorgio Barberio Corsetti (foto sotto), è volata a Shizuoka in Giappone, per il World Theatre Festival. La pièce aveva debuttato al Tokyo Festival nel 2018



e questo nuovo allestimento è andato in scena sul palcoscenico del Sumpujo Park con vista sul monte Fuji.

Info: spac.or.jp/en/project/festival

Pippo Delbono multilingue

L'iniziativa è partita nell'ambito del festival digitale #laculturanonisferma di Ert e ha coinvolto 15 Istituti Italiani di Cultura nel mondo e 35 traduttori. Quattro spettacoli della Compagnia di Pippo Delbono, *Questo buio feroce*, *Dopo la battaglia*, *Orchidee* e *Vangelo* sono così disponibili sul canale Vimeo di Ert con sottotitoli in venti lingue diverse. Attualmente sono condivisi da 47 Istituti Italiani di Cultura e hanno superato le 30.000 visualizzazioni.

Info: emiliaromagnateatro.com

Bording Pass Plus per BelInternational

BelInternational, progetto ideato da Mara Serina per la Civica Scuola Paolo Grassi di Milano, in partnership con Città di Ebla (Festival Ipercorpo), Bolzano Danza, Coopri, Festival Prospettiva Danza e Scenario Pubblico, ha totalizzato il punteggio massimo nell'ambito del bando ministeriale Bording Pass Plus, che incentiva l'internazionalizzazione delle carriere di giovani artisti e organizzatori. Gli under 35 che parteciperanno al progetto, usciti dalla Paolo Grassi dal 2019 al 2021, verranno inseriti in un percorso biennale di formazione e sperimentazione presso le realtà europee partner del progetto (otto i soggetti coinvolti da Russia, Repubblica Ceca, Slovacchia, Spagna, Francia, Grecia, Israele e Germania).

Info: fondazionemilano.eu

I corti di Torino e Parma per Renaissance

Sono stati prodotti in occasione del 9 maggio, Festa dell'Europa, 22 cortometraggi di cinque minuti da 22 teatri di 18 Paesi per celebrare un ideale Rinascimento culturale, dopo la pandemia. Il progetto Renaissance è stato coordinato dalla European Theatre Convention, per l'Italia hanno partecipato lo Stabile di Torino e la Fondazione Teatro Due di Parma.

Info: europeantheatre.eu

PREMI E CORSI

Romaeuropa per gli under 30

Fino al 20 luglio è possibile partecipare alla *call* del progetto "Powered by Ref" di Romaeuropa Festival in collaborazione con Carrozzerie l.n.o.t. e 369 gradi, rivolto agli artisti under 30. I due progetti che verranno selezionati potranno usufruire di una serie di azioni di accompagnamento e tutoraggio fino al debutto all'edizione 2022 di Romaeuropa, nell'ambito della rassegna Anni Luce_Osservatorio di futuri possibili.

Info: romaeuropa.net

Campania: Nuove Sensibilità 2.0

È online il bando della 15a edizione del premio Nuove Sensibilità 2.0-Fondo di Garanzia per le Idee 2022. Gli interessati, under 40 e residenti in Campania, dovranno far pervenire le loro proposte entro il 31 ottobre all'indirizzo ns2.0@teatropubblicocampano.com. In palio 5.000 euro lordi per i cinque finalisti e la produzione della messa in scena del testo vincitore da parte del Teatro di Napoli; i risultati verranno comunicati il 4 febbraio 2022.

Info: teatropubblicocampano.com

Premio Ipazia, cercasi drammaturghe

Fino al 20 settembre è possibile partecipare al Premio Ipazia; l'argomento del bando 2021 è "Il genio femminile nel Nuovo Rinascimento". Il testo inedito, da inviare all'indirizzo premioipazia@eccellenzalfemminile.it, dovrà avere come tema il futuro e il ruolo delle donne in esso. La vincitrice verrà premiata a Genova in occasione della 16a edizione del Festival dell'Eccellenza al Femminile. La quota d'iscrizione è di 30 euro.

Info: eccellenzalfemminile.it

Si arricchisce il Premio Tragos

È stata lanciata la 16a edizione del Concorso Europeo per il Teatro e la Drammaturgia Tragos, indetto da Pro(getto)scena in ricordo di Ernesto

Calindri. Novità di questa edizione è la sezione Drammaturgia-Teatro per ragazzi, oltre alle canoniche drammaturgia, regia, saggio/tesi di laurea, fotografia di scena. La scadenza è prevista per il 30 settembre, compilando il relativo modulo online. La quota di partecipazione è di 30 euro, in palio una premiazione pubblica al Piccolo di Milano.

Info: progettoscena.it

Progetto Take Off 2.0: concorso di videotelling

Fondazione Cirko Vertigo, Associazione Sarabanda Impresa Sociale e Associazione Culturale IdeAgorà, in collaborazione con Fondazione Piemonte dal Vivo e con il sostegno di Fondazione Crt, Città di Grugliasco e Molecola, lanciano il progetto Take Off 2.0 per promuovere un circo contemporaneo italiano di qualità, anche grazie alla rete di partner internazionali. Tra le iniziative, segnaliamo il concorso di videotelling per le arti performative, con scadenza

il 20 settembre e un premio di 2.000 euro, pensato per raccontare tramite video il processo creativo di un artista. Info: takeoffproject.it

Per ricordare Emanuele Carboni

Per onorare la memoria di Emanuele Carboni, Music Theatre International indice la seconda edizione dell'omonimo premio, rivolto ad autori under 36. I testi originali vanno inviati entro il 31 luglio via pec a mthi@pec.it o per posta all'indirizzo: via Metaponto 8, 00183 Roma. La quota di iscrizione è di 25 euro, sono previsti premi in denaro e una lettura drammatizzata.

Info: lnx.mthi.it

Scuola di Teatro del Piccolo, aperte le iscrizioni

Fino al 12 agosto sono aperte le iscrizioni al Corso per Attori e Attrici "Claudia Giannotti" (triennio 2021-24)

della Scuola di Teatro Luca Ronconi diretta da Carmelo Rifici presso il Piccolo Teatro di Milano. Possono partecipare alle audizioni i nati tra il 1995 e il 2003, in possesso del diploma di scuola secondaria superiore e con buona conoscenza della lingua italiana. La frequenza alla scuola è obbligatoria e gratuita.

Info: iscrizioni.piccoloteatromilano.it

Al via i nuovi bandi della Paolo Grassi

C'è tempo fino al 28 agosto per candidarsi al triennio di recitazione presso la Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi. La quota d'iscrizione è di 110 euro, le lezioni inizieranno l'8 novembre. Scadranno invece il 31 agosto i bandi per i corsi di regia e drammaturgia; il 6 settembre e 4 ottobre quelli per la seconda e terza sezione del corso di danzatore e l'11 ottobre per il biennio di organizzazione dello spettacolo.

Info: teatro.fondazionemilano.eu

ArteMente per la danza: il campus estivo

C'è tempo fino al 31 luglio per candidarsi alla sesta edizione del Summer Lab del Centro di Alta Formazione per la Danza ArteMente di Milano in collaborazione con Oriente Occidente, che si svolgerà tra Rovereto e Trento, dal 20 agosto al 5 settembre. Il costo è di 700, 1.000 e 1.250 euro per uno, due o tre moduli, comprensivi dell'alloggio e della mezza pensione.

Info: centroartemente.it/summerlab-2021

Hanno collaborato:

Ilaria Angelone, Laura Bevione,
Giuseppe Liotta, Arianna
Lomolino, Chiara Viviani

26

FESTIVAL DELLE COLLINE ORINESI

14 ottobre - 14 novembre 2021

TORINO CREAZIONE CONTEMPORANEA

realizzato da

TPE TEATRO
PIEMONTE
EUROPA

in partnership con

fondazione merz



festivaldellecolline.it



ACCADEMIA
DEI
FILODRAMMATICI

membro del circuito europeo di scuole di teatro École des Écoles

SCUOLA PER ATTORI

corso biennale intensivo di preparazione alla professione del teatro
2021-2023



Iscrizioni dal 25 agosto al 9 settembre 2021.

L'ammissione alla Scuola è limitata a candidati dai 19 ai 28 anni.

Il costo del corso è interamente a carico dell'Accademia dei Filodrammatici.

www.accademiadefilodrammatici.it | iscrizioni@accademiadefilodrammatici.it
via Filodrammatici, 1 - 20121 Milano | tel. 02 86460849

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.

comitato scientifico: Alberto Bentoglio, Laura Caretti, Mimma Guastoni,
Gerardo Guccini, Isabella Innamorati, Fausto Malcovati e Paolo Mereghetti

direttore responsabile: Claudia Cannella

redazione: Ilaria Angelone, Laura Bevione, Arianna Lomolino, Roberto
Rizzente, Valeria Brizzi (segreteria).

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Nicola Arrigoni, Sandro Avanzo, Alberto Bentoglio,
Marco Bernardi, Mario Bianchi, Matteo Brighenti, Irina Brook, Marco
Cacciola, Fabrizio Sebastian Caleffi, Albarosa Camaldo, Roberto
Canziani, Laura Caparrotti, Laura Caretti, Elisa Casseri, Sara Chiappori,
Arturo Cirillo, Massimiliano Civica, Lorenzo Conti, Monica Conti, Elio De
Capitani, Massimo Dezzani, Renzo Francabandera, Pierfrancesco
Giannangeli, Maddalena Giovannelli, Antonio Latella, Gabriele Lavia,
Giuseppe Liotta, Fausto Malcovati, Stefania Maraucci, Marco Martinelli,
Lucia Medri, Leo Muscato, Giuseppe Montemagno, Ariane Mnouchkine,
Michele Pascarella, Filippo Renda, Carmelo Rifici, Francesca Saturnino,
Renata Savo, Elena Scolari, Francesca Serrazanetti, Andrée Ruth
Shammah, Serena Sinigaglia, Matteo Tamborrino, Francesco Tei,
Federico Tiezzi, Alessandro Toppi, Gabriele Vacis, Diego Vincenti, Chiara
Viviani, Irina Wolf, Carmelo Antonio Zapparrata, Giusi Zippo.

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

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.
Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti 14, 21052 Busto Arsizio (Va).
Distribuzione: 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 Paesi europei, euro 110 Paesi extraeuropei
versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a:

Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale
via Olona 17, 20123 Milano
oppure

bonifico bancario su Conto Corrente Postale n° 000040692204
IBAN IT6620760101600000040692204

oppure
on line www.hystrio.it

In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega di inserire l'indirizzo
completo del nuovo abbonato e di inviare la ricevuta al **fax: 02 45409483**.

Un numero euro 12, arretrati euro 25. 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 realiz-
zato per *Hystrio* la copertina e l'immagine di aper-
tura 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

Bookshop delle Muse
via Antonio Gramsci 2
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

Firenze

Librerie Feltrinelli
via dé Cerretani 30/32R

Genova

La Feltrinelli Libri e Musica
via Ceccardi 16

Milano

Chiostro Nina Vinchi/Libreria
Popolare
via Rovello 2
Factory32
Via Giacomo Watt, 32
Libreria dello Spettacolo
via Terraggio 11
Libreria Popolare
via Tadino 18

Napoli

Feltrinelli Libri e Musica
via Cappella Vecchia 3
Feltrinelli
via dei Greci 70

Padova

Librerie Feltrinelli
via San Francesco 7

Palermo

La Feltrinelli Libri e Musica
via Cavour 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

Siracusa

Libreria Gabò sas
Corso Matteotti 38

Torino

Libreria Comunardi
via Conte G. Bogino 2
Librerie Feltrinelli
piazza Castello 19
Librerie Feltrinelli
Piazza C.L.N. 2311

Festival teatrale di Borgio Verezzi

55ma edizione // 9 luglio > 22 agosto 2021 // 13 spettacoli, 11 prime



venerdì 9 luglio / Anteprima al Festival
È COSA BUONA E GIUSTA
 con Michele La Ginestra e con Irena Pastovits, Alessandro Guocanella, Alessandro La Ginestra, Sara Minotti / regia Andrea Fracchi

sabato 10 - domenica 11 luglio / Anteprima al Festival
ROGER
 con Emilio Solazzi / regia Umberto Marino

mercoledì 14 - giovedì 15 luglio / Prima Nazionale
SLOT
 con Paolo Guatini, Paolo Barabè e Mauro Conte / regia Luca De Bi

sabato 17 - domenica 18 luglio / Prima Nazionale
TI RICORDI DI ME?
 con Caterina Colabelli, Nicola Pietta, Dario Spinella, Carla Ferraro / regia Nicola Pietta

martedì 20 luglio / Prima Nazionale
LA PRIMA VOLTA
 con Paolo Corticchi / regia Luigi Russo

venerdì 23 - sabato 24 luglio / Prima Nazionale
COM'È ANCORA UMANO LEI, CARO FANTOZZI
 con Anna Mazzamano e Sadi Cabralle (L'Inno e la parodia) / regia Anna Mazzamano

lunedì 26 luglio / Prima Nazionale
AMORE SONO UN PO' INCINTA
 con Marco Cavallaro, Sara Valente, Guido Golini e con Antonio Conte / regia Marco Cavallaro

giovedì 29 - venerdì 30 luglio / Prima Nazionale
FIORI D'ACCIAIO
 con Tessa D'Aquino, Paolo Totino Chiacchi, Popo Munari Miralco, Caterina Gioia Lubari, Enry Bergamo, Martina Uffaro / regia Michele Androsio e Massimiliano Vato

lunedì 2 - martedì 3 agosto / Prima Nazionale
PIGIAMA PER SEI
 con Laura Curnio, Antonio Comacchini, Rita Pissani, Max Pisu, Roberta Petrosi, Rubin Dan Ciapanaru / regia Marco Rampoldi

venerdì 6 - sabato 7 agosto / Prima Nazionale
 in collaborazione con il Festival di Musica da Camera di Genova
CORTO MALTESE - La ballata del mare salato
 con Igor Cheri, Luca Cristofari e 4 attori emiliani / regia Igor Cheri e Luca Cristofari

martedì 10 - mercoledì 11 agosto / Prima Nazionale
SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE
 con Juri Panni e 8 attori di Progetto U.R.L. / regia Juri Panni

martedì 17 agosto / Prima Nazionale
BELLE EPOQUE E POLVERE DA SPARO
 con Margherita Di Paolo e Lello Giulio - accompagnamento musicale dal vivo con Susette Bon-Bon Jazz Trio / regia Paolo Colletta

venerdì 20 - sabato 21 - domenica 22 agosto / Prima Nazionale
TRE UOMINI E UNA CULLA
 con Giorgio Lupano, Gabriele Pignotta, Anna Fontana, Fabio Avanzi, Sochianna Pizzardi, Martina Ruggiano / regia Gabriele Pignotta

Info: 019 910167 / festivalborgioverezzi.it **13 spettacoli ore 21.30 / apertura preventiva venerdì 25 giugno 2021**



ESTATE TEATRALE VERONESE



DANZA
Teatro Romano Verona ore 21.00
30.07
SOIRÉE RUSSE Daniele Cipriani
03.08
FIGHT OR FLIGHT Chiara Frigo
05.08
BAYADÈRE Nuovo Balletto di Toscana
07.08
GRACES Silvia Gribaudo
10.08
COPPELLIA Ersilidanza
12.08
BOOMERANG RBR Dance Company



MUSICA
Teatro Romano Verona ore 21.00
28.06 EXTRALISCIO
30.06 PAOLO FRESU
16.07
BUDAPEST MAV SYMPHONY ORCHESTRA
ALESSANDRO PREZIOSI
DanteXperience

DANZA TEATRO MUSICA



TEATRO
Teatro Romano Verona ore 21.00
02.07 | 03.07
L'AMLETO Paolo Rossi
08.07 | 09.07
SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE
 Teatro Stabile del Veneto | Giorgio Sangati
12.07
THE MYSTERY OF HAMLET Filippo Nigro
20.07
LE ALLEGRE COMARI DI WINDSOR
 Serena Sinigaglia
27.07
OTELLO dalla parte di Cassio
 Alessandro Preziosi
07.09 | 08.09
RESURREXIT CASSANDRA
 Jan Fabre | Sonia Bergamasco

ON LINE SU
www.estateteatraleveronese.it
www.boxofficelive.it



OPERAESTATE FESTIVAL VENETO 41

La 41^a edizione di Operaestate Festival indaga le "ecologie del presente": relazioni tra umanità e natura, tra umani e umani, offrendo, attraverso i linguaggi della scena, nuove ispirazioni per un futuro possibile.

Oltre cento spettacoli in tre mesi, con 38 prime nazionali, a Bassano del Grappa e 28 città della pedemontana veneta.

Tutto il programma su www.operaestate.it



INDA
 ISTITUTO NAZIONALE DEL DRAMA 1917

EURIPIDE
BACCANTI | regia CARLUS PADRISSA (La Fura dels Baus)

ESCHILO
COΣFORZUMENIDI | regia DAVIDE LIVERMORE

ARISTOFANE
NUVOLΣ | regia ANTONIO CALENDIA

SIRACUSA, 3 LUGLIO - 21 AGOSTO 2021
 56^a STAGIONE TEATRO GRECO

ORESTEA ATTO SECONDO
 Mostra sulla ripresa delle rappresentazioni al Teatro Greco dopo la Grande Guerra e l'epidemia di Spagna
 Siracusa, Palazzo Greco, 1 luglio 2021 - 30 settembre 2022

