



teatromondo
VIENNA
BARCELONA
LONDRA
TIMIȘOARA
LOSANNA

testo: ATTI OSCENI
IN LUOGO PUBBLICO
 di Davide Carnevali

DOSSIER:
PIRANDELLO 150

51° Festival teatrale di Borgio Verezzi 2017

Il potere

8 luglio - ANTEPRIMA AL FESTIVAL

LE BAL

L'ITALIA BALLA DAL 1940 AL 2001
con Giancarlo Fares, Sara Valerio
e 14 attori ballerini

13 - 14 - 15 luglio - PRIMA NAZIONALE

LA VEDOVA SCALTRA

con Francesca Inaudi, Giuseppe Zeno,
Fabio Ferrari e Renato Cortesi

17 luglio - PRIMA NAZIONALE

CHE COSA HAI FATTO QUANDO ERAVAMO AL BUIO?

con Miriam Mesturino, Giorgio Caprile
e Alessandro Marrapodi

20 - 21 - 22 luglio - PRIMA NAZIONALE

UN BORGHESE PICCOLO PICCOLO

con Massimo Dapporto,
Susanna Marcomeri, Roberto D'Alessandro,
Fabrizio Coniglio e Federico Rubino

27 - 28 - 29 - 30 luglio

NON MI HAI PIU' DETTO TI AMO

con Lorella Cuccarini e Giampiero Ingrassia

2 - 3 - 4 agosto - PRIMA NAZIONALE

QUESTE PAZZE DONNE

con Paola Quattrini, Vanessa Gravina e
Emanuela Grimalda

6 agosto - PRIMA NAZIONALE

VIVO IN UNA GIUNGLA, DORMO SULLE SPINE

con Amanda Sandrelli, Luca Giordana
e Alessio Zirulia

9 - 10 - 11 agosto - PRIMA NAZIONALE

SABBIE MOBILI

ANGELI & COMICI PERSI TRA CACTUS
SENSIBILI E SALOTTI MIMETICI

con Roberto Ciufoli, Gaspare e Max Pisu

17 - 18 - 19 - 20 agosto

Grotte di Borgio Verezzi - EVENTO SPECIALE INFERNO

con Miriam Mesturino, Manuel Signorelli
e la Compagnia Teatrale 'Uno sguardo dal
Palcoscenico'

22 - 23 - 24 agosto - PRIMA NAZIONALE

LA CENA DELLE BELVE

con Marianella Bargilli, Francesco Bonomo,
Maurizio Donadoni, Ralph Palka, Gianluca Ramazzotti,
Giancarlo Ratti, Emanuele Salce e Silvia Siravo



GENELLATO CON
54 ANNI
FESTIVAL TEATRALE



ore 21.30 / Piazza S. Agostino
019 610167 - festivalverezzi.it

AMBRA ANGIOLINI



IO VADO AL MANZONI
STAGIONE TEATRALE 2017/2018

E CON ME VERRANNO ANCHE: GIGIO ALBERTI, LUCA BARBARESCHI, BRIGITTA BOCCOLI, RAOUL BOVA, MATTEO CREMON, LORELLA CUCCARINI, GENNARO DI BIASE, FILIPPO DINI, GIOVANNI ESPOSITO, CHIARA FRANCINI, MONICA GUERRITTORE, GIAMPIERO INGRASSIA, CHIARA NOSCHESI, FRANCESCA REGGIANI, VINCENZO SALEMME, VALERIO SANTORO, CORRADO TEDESCHI.

TEATRO
MANZONI

SAL 187X

WWW.TEATROMANZONI.IT

CAMPAGNA ABBONAMENTI
PROSA 2017/2018

ABBONAMENTI A PARTIRE DA 160€

www.teatromanzoni.it

social media icons

OPERA ESTATE

FESTIVAL VENETO 37

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



Per il Teatro focus sull'Arte della Commedia:
dalle radici del teatro popolare, alle
interpretazioni più contemporanee con
Emma Dante, Tindaro Granata, Punta Corsara.
E con: Esplorando, tra la meraviglia dei luoghi
inconsueti, tante drammaturgie originali
e inedite "passeggiate teatrali".
Per finire con la migliore scena contemporanea
in B.Motion teatro.



www.operaestate.it

Comune di Verona
Cultura

TEATRO ROMANO

ESTATE TEATRALE VERONESE 2017

6-7-8 luglio ore 21.15
RICHARD II
26-27-28-29 luglio ore 21.15
SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE

19-20-21-22 luglio ore 21.15
LE BARUFFE CHIOZZOTTE
di Carlo Goldoni

15-16 settembre ore 21.00
SETTE CONTRO TEBE
di Eschilo

4-5 agosto ore 21.15
CARMEN
8-9-10-11-12 agosto ore 21.15
STOMP

MUSICA
16-18-19 giugno ore 21.00
RUMORS
20-21-22-23-24-25-26 giugno ore 21.00
VERONA JAZZ

con il contributo di



REGIONE DEL VENETO

In collaborazione con



altri spettacoli
in CORTE MERCATO VECCHIO
dal 30 giugno al 28 luglio



Estate Teatrale Veronese



Verona Teatrale



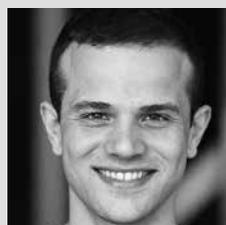
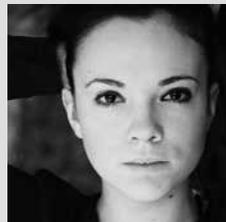
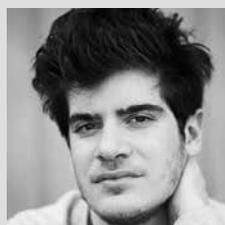
www.estateteatraleveronese.it
spettacolo@comune.verona.it
tel. 0458066488-0458066485

BANCA ALETTI
GRUPPO BANCO BPM

BANCA POPOLARE DI VERONA | BANCO BPM

2	speciale	Premio Hystrio 2017 — di Arianna Lomolino La cronaca, i premiati, le motivazioni
12	vetrina	Campania <i>felix</i>, il teatro oltre i confini di Partenope — di Alessandro Toppi La fabbrica di bellARTE nella periferia di Torino — di Laura Bevione Lunga vita al Teatro Florenskij — di Marco Menini Federico Tiezzi: la regia e il suo alfiere — di Francesco Tei Lucinda Childs, contare è il mantra della danza — di Roberto Canziani Milano, senza casa il Ringhiera, il teatro della nuova <i>polis</i> — di Ilaria Angelone
20	teatromondo	Londra: ponti di primavera tra i musical del West End — di Sandro Avanzo Barcellona, oltre la crisi un nuovo futuro da scrivere — di Davide Carnevali Wiener Festwochen, il <i>ground zero</i> del festival — di Irina Wolf A Losanna, la Svizzera si mette in scena — di Laura Bevione Timișoara, la città crocevia — di Irina Wolf
28	humour	G(I)ossip — di Fabrizio Sebastian Caleffi
29	dossier	Pirandello 150 — a cura di Roberto Rizzente e Albarosa Camaldo, con interventi di Andrea Camilleri, Roberto Alonge, Giuseppe Liotta, Andrea Bisicchia, Pierfrancesco Giannangeli, Roberto Canziani, Carmelo A. Zapparrata, Maria Grazia Gregori, Erica Capizzi, Laura Bevione, Franco Branciaroli, Monica Conti, Emma Dante, Roberto Latini, Gabriele Lavia, Sebastiano Lo Monaco, Valter Malosti, Umberto Orsini, Carmelo Rifici, Maurizio Scaparro, Serena Sinigaglia, Federico Tiezzi, Entro Vetrano e Stefano Randisi, Vico Quarto Mazzini, Giusi Zippo, Sandro Avanzo, Paola Abenavoli, Giuseppe Montemagno, Irina Wolf, Laura Caretti, Pino Tierno, Fausto Malcovati, Filippa Ilardo, Monica Ruocco, Giovanni Azzaroni.
60	nati ieri	I protagonisti della giovane scena/51: Gli Omini — di Diego Vincenti
62	teatro ragazzi	Da Torino a Bari, giro d'Italia fra le platee under 18 — di Mario Bianchi
64	critiche	Tutte le recensioni dell'ultima parte della stagione
93	lirica	La fiaba, la Storia, il mito: l'opera tra epica e melodramma — di Giuseppe Montemagno, Irina Wolf e Francesco Tei
96	danza	Da Torino a Ravenna, inizia l'estate della danza — di Laura Bevione, Carmelo A. Zapparrata e Michele Pascarella
98	testi	Atti osceni in luogo pubblico (Modi ameni di attendere l'arrivo del messia) — di Davide Carnevali
114	biblioteca	Le novità editoriali — a cura di Ilaria Angelone e Albarosa Camaldo
118	la società teatrale	Tutta l'attualità nel mondo teatrale — a cura di Roberto Rizzente

Premio Hystrio alla



VINCITORI

Dalila Cozzolino
Kabir Tavani

VINCITORI PREMIO HYSTRIO-UGO RONFANI PER UN GIOVANE TALENTO

Francesca Fedeli
Federico Gariglio

SEGNALATO

Giuseppe Palasciano

FINALISTI

Mariasofia Alleva
Elisa Armellino
Valentina Bonci
Annabella Calabrese
Marco Ciccullo
Michele Costabile
Pier Paolo D'Alessandro
Ilenia D'Avenia
Pietro De Nova
Viola Forestiero
Gaetano Franzese
Cosimo Frascella

Ermes Frattini
Giulia Gallone
Gaia Beatrice Gattai
Davide Giordano
Francesco Guglielmi
Yasmin Karam
Eleonora Lausdei
Caterina Luciani
Cecilia Lupoli
Daniele Madeddu
Caterina Marino
Alessandra Martino
Martina Massaro

Vocazione 2017



Silvia Napoletano
Ettore Oldi
Marica Pace
Gianluca Passarelli
Stefano Patti
Vincenzo Romano
Jacopo Sorbini
Rosita Speciale
Ludovico Succio
Camilla Violante

SCUOLE RAPPRESENTATE

Scuola del Teatro Stabile di Torino; Scuola di recitazione del Teatro Stabile di Genova; Scuola del Piccolo Teatro, Civica Scuola "Paolo Grassi", Accademia dei Filodrammatici, Il Faro Teatrale, Quelli di Grock, Scuola di recitazione Teatri Possibili, Scuola di Teatro Proxima Res, Scuola del Teatro Carcano, Milano; Accademia Teatrale Veneta, Venezia; Civica Accademia del Teatro Stabile del Veneto, Padova; Civica Accademia d'Arte Drammatica "Nico Pepe", Udine; T2 Studio, Parma; Scuola di Teatro "Alessandra Galante Garrone" di Bologna; CUT Scuola del Teatro Stabile dell'Umbria, Perugia; Scuola per attori "Orazio Costa" del Teatro della Pergola, Firenze; Accademia d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico", Accademia Europea d'Arte Drammatica Link Academy, Aiad Accademia Internazionale d'Arte Drammatica, Centro Sperimentale di Cinematografia, Eutheca, Roma; Accademia d'Arte Drammatica del Teatro Bellini, Laboratorio di Formazione Permanente dell'Attore-Teatro Elicantropo, Napoli; Scuola delle Arti e dei Mestieri del Teatro Biondo, Palermo; Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Giusto Monaco" dell'Inda, Siracusa; Università Nazionale d'Arte Drammatica e Cinematografica "I.L. Caragiale", Bucarest; Stella Adler Studio, New York.

Ventisette anni di vocazione

di Arianna Lomolino



Quest'anno è stato eduardianamente sabato, domenica e lunedì, dal 10 al 12 giugno, al Teatro Elfo Puccini, che ci ospita dal 2010. Il Premio Hystrio, fondato da Ugo Ronfani e rivolto, in un'ideale staffetta generazionale, alle nuove generazioni del teatro e ad artisti già affermati della scena italiana, è arrivato quest'anno alla sua ventisettesima edizione, e chi scrive può vantare di esserne coetaneo.

Il percorso per arrivare alle tre giornate finali è iniziato per gli aspiranti attori e drammaturghi a gennaio 2017, quando si sono aperte le iscrizioni (e proprio per la cronaca: nella redazione di via Olona 17 inizia un gran teatro). I numeri dei candidati crescono di anno in anno, 236 iscritti da tutta Italia per partecipare alle pre-selezioni del Premio Hystrio alla Vocazione, giocate fra il Teatro Argot di Roma e la Scuola Teatri Possibili di Milano.

Le giornate dei provini sono... piene di sorprese, di salutare inventiva, non scevra a volte da un pizzico di vanità che non sempre paga. Fra le scelte poetico musicali, si tende deci-

samente al classico, eppure, come il teatro, neanche la musica è solo nostalgia e nel repertorio dei nostri giovani accanto ai musical e al pop melodico, torna Tenco, come un ritornello che ronza nelle pause caffè. Impossibile, poi, fare a meno di Shakespeare, o degli assoluti greci. Gettonati Koltès, Cechov, Ruccello, la figura di Frida Kahlo affascina, forse un po' ingenuamente, diverse giovani aspiranti, e poi da Pinter indietro fino a Rostand, in un'altalena di registri, tempi e temi, che rivela comunque una complessiva curiosità drammaturgica. Tra chi predilige un approccio sobrio e il classico abbigliamento da *training* e chi si allestisce la sua piccola scena, i 236 candidati attraversano le preselezioni con piglio e determinazione.

Di tutti i candidati, 40 si confronteranno con la giuria della selezione finale, composta da registi e operatori da tutta Italia. Oltre agli hystrioni Claudia Cannella e Fabrizio Caleffi: Arturo Cirillo, Monica Conti, Mario Perrotta, Gilberto Santini, Walter Zambaldi, e, a fare gli onori di casa, Elio De Capitani. L'aria che tira, fin dalle preselezioni, è di salutare impe-

gno e, in un crescendo di tensioni emozionate, i finalisti affronteranno l'ultima fase nelle sale dell'Elfo.

Chi è di scena

I numeri crescono positivamente anche per i candidati al Premio Scritture di Scena, alla sua settima edizione, rivolto ai drammaturghi under 35. Ben 112 copioni, di cui due segnalati, *Trittico delle Bestie* di **Niccolò Matcovich** e *AAA- Un altro lone* di **Michele Ruolo**, e, soprattutto, un indiscusso vincitore: *Stabat Mater* di **Livia Ferracchiati**, il cui debutto è previsto ad agosto alla Biennale di Venezia, un onesto e sfacciato scrutare la precarietà identitaria dei generi.

Ferracchiati colpisce per la forza magmatica, e la fermezza cruda della sua penna, imbevuta di sferzante sarcasmo. La lettura scenica, che chiude la prima giornata fra i corridoi dell'Elfo Puccini, ne mette a nudo la nervatura: la Sala Bausch accoglie una messinscena del testo *ad hoc*, per la regia di Elisabetta Carosio con la supervisione di Sabrina Sinnati. Un cast d'eccezione, tutto al femminile,

troneggiato da Barbara Moselli, di singolare generosa bravura, accompagnata dall'assolo della madre, Ida Marinelli, e dalla spiccata femminilità di Sara Bertelà e Camilla Semino Favro.

Cambiano i toni con **Una vita a matita**, lo spettacolo ospite della seconda serata, già meritatamente *sold out* una settimana prima. La compagnia siciliana Quintoequilibrio propone uno spettacolo delicato, brioso, spumeggiante. L'ironica intesa fra i due attori-autori-registi travolge il pubblico. Le feste di compleanno sono troppo dispendiose, oltre che pericolose, bisogna provvedere, informare. Così, con tute bianche da tecnici, Quinzio Quiescenti e Lorenzo Covello si lasciano andare a una buffa illustrazione delle varie fasi della festa: dai pop corn alle trombette, dai palloncini agli invitati. La scena si tinge di malinconia in occasione delle foto di gruppo, le luci si attenuano, rimangono le candeline della torta a illuminare, quanto basta, la scena, sempre più raccolta intorno a una riflessione sul bisogno di semplicità.

La vocazione non è acqua

Torniamo ai protagonisti del lunedì, i 9 super finalisti del Premio alla Vocazione selezionati tra i 40 partecipanti arrivati in finale. Una curiosità pungente anima l'attesa, una sospensione venata di stupore, il foyer del teatro è ancora deserto, la canicola di Corso Buenos Aires qualcosa di lontano, e nel primo pomeriggio si hanno i fatidici risultati. Non tutti sanno non-vincere, perché qui nessuno perde davvero, ed è un peccato.

Ma eccoli i due vincitori: il romano **Kabir Tavani**, che fin dalle preselezioni rivela carisma e padronanza magnetica della scena. Convince con un monologo di Gigi Proietti, passando per l'Amleto, interpretando infine, con voce sporca, *Il carrozzone* di Renato Zero. L'altra vincitrice è **Dalila Cozzolino**, frizzante cosentina, centra il bersaglio con la sarcastica comicità di *Delitti Esemplari* di Max Aub, armata del suo phon e calzando pantofole, rigorosamente abbinate. E fin qui tutto regolare, anzi, dopo due anni di assegnazioni tutte al femminile nel 2016 (Luisa Borini e Giulia Trippetta), e al maschile nel 2015 (Gabriele Paolocà e Valentino Mannias), si rinnova una premiazione mista.

Uno solo è però il segnalato del 2017 ed è





Giuseppe Palasciano, talento maturo e versatile, stupisce la giuria con la sua versione della *Parpaja topola* di Dario Fo in dialetto pugliese, *La farfalla zoccola*, che durante la serata delle premiazioni raccoglie l'entusiasta consenso del pubblico, che però si perde l'occasione di sentirlo cantare.

Altra novità dell'anno è l'ex aequo della Borsa di Studio per giovani attori Ugo Ronfani, assegnata al dinoccolato **Federico Gariglio** e alla minuta **Francesca Fedeli**: torinese il primo, si distingue per la maturità delle scelte drammaturgiche; napoletana la seconda, eclettica ed energica.

I 5 prescelti, distrutti ma entusiati, hanno un pomeriggio per prepararsi, con l'aiuto di Monica Conti e di Arturo Cirillo, alla serata finale delle premiazioni, dove mostreranno al pubblico uno dei brani con cui si sono presentati alle audizioni. La sala Shakespeare è già tutta loro, incantevolmente silenziosa, nel buio, solo una luce a illuminare un palcoscenico insolitamente vuoto. Durante la serata i giovani vincitori occuperanno la scena: una prova adrenalinica, su un palco importante come quello intitolato al Bardo.

La festa finale

12 giugno, ore 20:30. La Sala Shakespeare è colma, febricitante. Alla quiete animosa della giornata si sostituisce l'effervescente brusio degli invitati. Da dietro le quinte gli umori vibrano, si ride con la tensione di un debutto, è il *clou* della festa! Conduce Mario Perrotta affiancato da Lady Claudia Cannela. Dopo i ringraziamenti e i saluti istituzionali dell'assessore Filippo Del Corno, il primo artista a essere accolto sul palco è **Roberto Herlitzka**, Premio all'Interpretazione nell'anno del suo *Minetti* di Bernhard. La riconoscenza del pubblico è commovente, il lungo applauso della platea è un abbraccio. Tutti in piedi, per ringraziare un uomo di rara eleganza, un'eccellenza del teatro italiano, non

indifferente al calore ricevuto. Dedica questo – ennesimo – Premio alla moglie Chiara, con parole montaliane.

È il momento di Emanuele Valenti e Marina Dammacco, in rappresentanza della compagnia emergente **Punta Corsara**, vincitrice del Premio Iceberg, per la consapevolezza cangiante del loro lavoro, dai paradossi di *Hamlet travestite*, all'allucinato realismo dello spettacolo *La solitudine delle ombre*.

Il Premio alla Regia va al coraggio concettuale e simbolico del teatro di **Romeo Castellucci**, *gentleman* dell'avanguardia del teatro italiano e fondatore della Societas Raffaello Sanzio, da più di vent'anni applaudita in tutto il mondo.

Il Premio altre Muse viene assegnato a **Maria Spazzi**, calorosamente sostenuta dalla vivace comunità dell'Atir, scenografa di *Utoya* e di *6Bianca* – tra i tanti spettacoli realizzati sulle regie di Serena Sinigaglia – che ringrazia i genitori per averle insegnato «a esercitare spericolatamente l'immaginazione nel gioco del teatro».

Una raggiante **Giuliana Musso** riceve Il Premio alla Drammaturgia e, da attrice, non nega la sorpresa d'essere premiata per la sua scrittura; ringraziando con emozionata ironia cattura il pubblico, come sulla scena.

Al ballerino, coreografo regista **Alessandro Sciarroni**, alla sua disincantata coerenza artistica svincolata dai codici prestabiliti va il Premio Corpo a Corpo, dedicato ai "corpi" incontrati, come avuti in prestito, modellati nella ricerca continua del movimento.

È il momento del **Premio Mariangela Melato**, per il terzo anno ospite del nostro Premio Hystrio, assegnato dalla sorella Anna Melato a **Oscar De Summa** e a **Federica Di Martino**.

Infine, il momento dello spettacolo dell'anno votato online dal pubblico, e nessuno meglio di uno spettatore potrebbe leggere le motivazioni del Premio Twister, raccolte tra i com-

menti arrivati in redazione, quest'anno, più numerosi che mai. Un'assegnazione coloratissima che va senza esitazioni al **Geppetto e Geppetto** di Tindaro Granata, premiato per l'autentica freschezza della sua voce.

Si chiude il Premio Hystrio 2017 in un movimentatissimo foyer, tra brindisi e chiacchiere. Non è mancata la fatica, ma è la festa del teatro, il teatro che vive di ottimismo e di tenace volontà, dell'entusiasmo di chi lo abita, in un mondo che va così così e in un'Italia che induce a lasciar perdere. Ma si resiste. Dalle platee, fra le quinte, nelle sale prova, la risposta – mettetevi comodi – è tutta da guardare. ★

In apertura, i finalisti del Premio alla Vocazione; nella pagina precedente, la giuria del Premio Hystrio alla Vocazione e i finalisti: Michele Costabile, Dalila Cozzolino, Pier Paolo D'Alessandro, Francesca Fedeli, Federico Gariglio, Yasmin Karam, Daniele Madeddu, Giuseppe Palasciano e Kabir Tavani; in questa pagina, una scena di *Una vita a matita*, della Compagnia Quintoequilibrio e Camilla Semino Favro, Ida Marinelli, Barbara Moselli e Sara Bertelà, in *Stabat Mater*, di Livia Ferracchiati, regia di Elisabetta Carosio. Le foto delle giornate del Premio sono di Marina Siciliano.

RINGRAZIAMENTI

Il Premio Hystrio ha raggiunto la sua ventisettesima edizione grazie anche al sostegno di istituzioni pubbliche e private. Al **Comune di Milano - Settore Cultura** e alla **Regione Lombardia** va la nostra gratitudine e il nostro più sincero grazie! Ma un grazie di cuore va anche ai teatri che ci hanno ospitato (Elfo Puccini e Scuola Teatri Possibili di Milano, Teatro Argot Studio di Roma), alla fotografa **Marina Siciliano** per le foto delle tre giornate, a **Eliana Del Sorbo** di Artega per le targhe del Premio Hystrio, a **Francesca Pavan** per i video, a **La Casa dei Giovani/Progetto Animacurale** per i vini, al **Panificio Davide Longoni** per il pane e le focacce e alle nostre stagiste **Laura Bertoni**, **Claudia Tanzi** ed **Elisa Valdina**, a cui si aggiungono le giovanissime **Costanza Crivelli Visconti**, **Caterina Girardi** e **Beatrice Peli** del Liceo Berchet di Milano.

Le motivazioni

PREMIO HYSTRIO ALL'INTERPRETAZIONE

Roberto Herlitzka

Abbiamo pensato a lungo a come riassumere le tante ragioni di questo premio a **Roberto Herlitzka**. Sessant'anni di carriera sono una sfida impegnativa per qualsiasi sintesi giornalistica. Ai veterani in redazione sono subito venute in mente le regie di Orazio Costa, grande maestro di Herlitzka ai tempi dell'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico. Altri hanno invece pensato a quell'*Ex-Amleto* divenuto col tempo un piccolo *cult*, assolo in bilico fra la ricerca e il puro istrionismo. Mentre alcuni colleghi, amanti di archivi e statistiche, hanno giustamente sottolineato le tante collaborazioni con Ronconi, Missiroli, Calenda, Lavia o Squarzina. Un elenco lunghissimo di titoli, talenti, registi. Fra teatro, cinema e tv. Eppure alla fine l'occasione è stata *Minetti* di Thomas Bernhard, interpretazione maiuscola di Herlitzka nel ruolo del titolo, cognome di un celebre attore anziano, stanco e irritato col mondo e con gli uomini. Che il *Minetti* diretto da Roberto Andò sia allora il pretesto di questo Premio Hystrio 2017 all'interpretazione. Per le altre ragioni ognuno scelga le sue. Senza troppi confini. Perché come solo i grandi attori riescono a fare, da sessant'anni Roberto Herlitzka rende credibile la poesia, il sogno, la menzogna.

PREMIO HYSTRIO ALLA REGIA

Romeo Castellucci

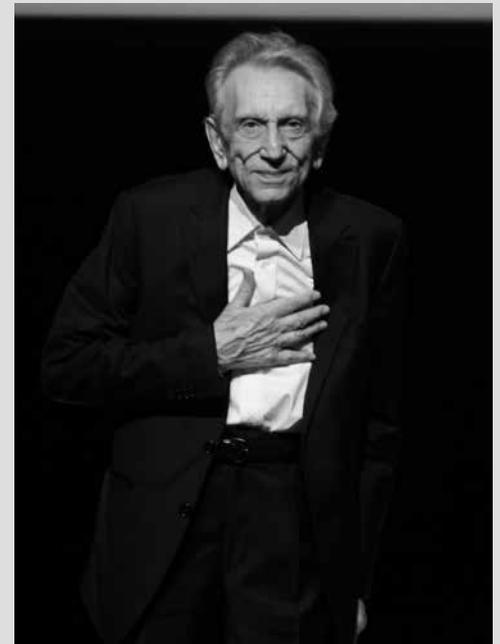
Artista noto in tutto il mondo come originissimo artefice di un teatro visionario e perturbante «fondato sulla totalità delle arti e rivolto a una percezione integrale», **Romeo Castellucci** è anche autore di numerosi saggi di teoria della messa in scena. Attraverso spettacoli memorabili (da *Oresteia*, a *Genesi*, da *Tragedia Endogonia* alla monumentale *Divina Commedia* fino a *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*), realizzati con la Societas Raffaello Sanzio, da lui fondata nel 1981 insieme a Claudia Castellucci e a Chiara Guidi, ha grandemente influenzato il modo di fare e di guarda-

re le arti sceniche contemporanee. Le sue regie, infatti, in cui si intrecciano una pluralità di linguaggi (musica, scultura, pittura e architettura) rendono il teatro un'arte plastica, complessa, ricca di visioni grazie alla creazione di un codice inedito e riconoscibile, che non fa riferimento a un sistema "altro", di matrice letteraria, nei cui confronti agire in una logica di traduzione. Artista poliedrico, capace di giocare in più ruoli (autore, regista, creatore di scene, luci e costumi), dal 2011 (con *Parsifal* di Richard Wagner) lavora con successo anche nel mondo dell'opera lirica internazionale. A Romeo Castellucci e all'unicità del suo segno autoriale viene assegnato il Premio Hystrio alla regia.

PREMIO HYSTRIO ALLA DRAMMATURGIA

Giuliana Musso

Con una serie di creazioni, centrate su ciò che più vicino è al sentire della gente, in questi ultimi quindici anni **Giuliana Musso** si è imposta tra le autrici-performer più intense della scena italiana. La nascita, la morte, la fede, il sesso, la guerra: temi che toccano fino in fondo le donne e gli uomini contemporanei sono stati da lei esplorati con strumenti affini al giornalismo d'inchiesta e poi traslati in una drammaturgia limpida, portata in scena il più delle volte in forma di monologo, coinvolgente e sempre consapevole di ciò che il corpo del performer racconta a chi guarda. Spettacoli come *Nati in casa* (2001), *Tanti saluti* (2008), *Sexmachine* (2005), *La fabbrica dei preti* (2012), *Mio eroe* (2016), *La base* (2011) e *Dreams* (2011) sono esempi dell'efficace "giornalismo teatrale" a cui si è dedicata, ottenendo l'attenzione viva, spesso commossa, del pubblico. Artista della consapevolezza civile, Giuliana Musso registra dati, comportamenti, opinioni nei territori dove compie le proprie indagini (il Nordest italiano, soprattutto), ma non rinuncia all'empatia con lo spettatore, sia nei frequenti slanci comici sia nell'avvicinarsi, con pudore e partecipazione, a eventi altamente drammatici.





PREMIO HYSTRIO-ALTRE MUSE

Maria Spazzi

Formatasi all'Accademia di Belle Arti di Brera, **Maria Spazzi** è la mente ideatrice dello spazio scenico degli spettacoli della Compagnia Atir, di cui è tra i fondatori. Ha firmato numerose scenografie per spettacoli di prosa e di lirica, la maggior parte per le regie di Serena Sinigaglia: da *Romeo e Giulietta* (1996) a *Troiane* (2004), da *Donne in Parlamento* (2007) a *La Cimice* (2009) fino a *Nozze di sangue* (2010), *Italia anni 10* (2014), *Utoya* (2015) e *Tre alberghi* (2016). Se con esigue risorse ha saputo dimostrare un fine ingegno, trovando in pochi elementi la forza minimale ed espressiva per definire la scena, ha confermato con coerenza e decisione le sue capacità anche nelle produzioni più importanti, mettendo a punto progetti più complessi ma mai superflui. Il suo lavoro, è esempio di un brillante artigiano teatrale e di un'inventiva che lavora sulla riduzione e sull'individuazione di segni, rivelando sempre una forte identità creativa. In modo mai banale e con soluzioni ingegnose nella loro semplicità, la sua scrittura scenica è infatti non solo funzionale ma anche di forte impatto visivo ed emotivo. A lei va il premio Hystrio-Altre Muse, riaffermando la centralità creativa di un ruolo, quello dello scenografo, troppo spesso trascurato nel complesso mosaico delle professioni del teatro.



PREMIO HYSTRIO-CORPO A CORPO

Alessandro Sciarroni

Danzatore, coreografo e regista, **Alessandro Sciarroni** percorre da sempre strade poco o per niente battute, in cui la danza si mescola con l'arte figurativa, la prosa, il circo, lo sport, ma anche con la letteratura e la cultura pop. Così *Your Girl* (2007) traeva libera ispirazione da *Madame Bovary*, mentre il successivo *If I was Madonna* utilizzava quell'icona pop quale modello da imitare o rifiutare. E un immaginario altrettanto "popolare" era alla base di *Cowboys*, un'indagine su quanto plasma l'immaginario contemporaneo proseguita nell'assolo *Joseph*, in cui è in scena lo stesso Sciarroni, davanti a un pc. Uno spettacolo in cui è palese quella volontà di creare spaesamento che è alla base dei tre lavori che compongono il progetto *Will You Still Love Me Tomorrow?* Un processo creativo basato sulla cura nel cogliere la bellezza e il segno eclettico dell'arte in contesti e prassi regolamentate - la danza "degli schiaffoni" in *Folk-s*, la giocoleria in *Untitled* e la disciplina del *goalball* in *Aurora* - e di tradurli poi in un linguaggio ironico e allo stesso tempo fortemente emotivo. Per questa capacità di lavorare con sognante e rigorosa visionarietà, Alessandro Sciarroni si aggiudica il Premio Hystrio-Corpo a Corpo 2017.

PREMIO HYSTRIO-ICEBERG

Punta Corsara

Associazione culturale indipendente e in continuo fermento, **Punta Corsara**, filiazione felice del Progetto Arrevuoto realizzato a Scampia nel triennio 2006-2008, vanta dieci anni d'attività, che hanno spaziato dai percorsi di formazione ai mestieri della scena e a spettacoli capaci di reinterpretare con intelligenza e disincantato umorismo la tradizione teatrale napoletana da *Petito* a *Eduardo*, passando per *Scarpetta* e *Viviani*. Una compagnia giovane ed effervescente che, con grinta e ostinazione, si è costruita una professionalità di tutto rispetto, proponendo testi nuovi con i quali ha saputo sdoganare il folklore di maschere e personaggi ingombranti come *Pulcinella* e *Felice Sciosciammocca*. *Il Convegno*, *PetitoBlok*, *Hamlet travestie*, *La solitudine delle ombre*, *Il signor di Pourceaugnac*, *Il cielo in una stanza* sono solo alcune delle loro creazioni, essenziali, antinaturalistiche, a tratti anche fiabesche e marionettistiche, continuamente in bilico tra simbolismo e satira graffiante. A questi valorosi Corsari, che sanno riscrivere la tradizione e i classici con audace originalità, viene assegnato il Premio Hystrio-Iceberg 2017, dedicato a una giovane compagnia emergente.



PREMIO HYSTRIO-TWISTER

**Geppetto e Geppetto,
di Tindaro Granata**

«Mi sono emozionata fino alle lacrime e, dopo lo spettacolo, l'emozione era una macchia nera davanti a me. E ho pensato che rappresentava la preoccupazione verso il futuro, di me genitore rispetto al futuro di mio figlio. E per me qui sta la potenza grande che porterà lontano *Geppetto e Geppetto*» (Barbara)

«*Geppetto e Geppetto*, un testo indimenticabile per la delicatezza con cui vengono trattati i problemi in tutte le loro sfaccettature, per il messaggio che ci arriva: l'amore vero vince su tutto...» (Brunella Polignano)

«Grazie Tindaro per avermi permesso di guardare con altri occhi la mia genitrice e di aver rivisto alla luce del tuo spettacolo la mia figura di figlia. Hai reso le relazioni umane con coraggio, leggerezza, parole semplici ma incisive e con un tocco di ironia sei riuscito a restituire centralità alle relazioni e ai sentimenti» (Anonimo)

«Avete trattato un tema molto delicato con la leggerezza di una farfalla, con delicatezza e piena libertà! Ma, oltre a tutto questo, lo spettacolo è anche pieno di *pathos*. Quindi grazie davvero, per aver dimostrato, senza prendere parti, che la cosa importante è l'amore...» (Anna, da Valdagno)

«Lo spettacolo è stato splendido e molto toccante. Ha affrontato il problema nel migliore dei modi sviscerandone le mille sfaccettature e mostrando quanto è difficile combattere contro l'ottusità e l'ignoranza» (Silvia, da Verbania)

In apertura, Roberto Herlitzka, Romeo Castellucci e Giuliana Musso; nella pagina precedente, Maria Spazzi, Emanuele Valenti e Marina Dammacco di Punta Corsara e Alessandro Sciarroni; in questa pagina, Mario Perrotta e Claudia Cannella, lo staff del Premio Hystrio e la compagnia di *Geppetto e Geppetto* (foto: Marina Siciliano).



Premio Hystrio-Scritture di Scena la vincitrice e i segnalati

La giuria del Premio Hystrio-Scritture di Scena – formata da Serena Sinigaglia (presidente), Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Roberto Canziani, Sara Chiappori, Renato Gabrielli, Roberto Rizzente, Massimiliano Speziani e Diego Vincenti – dopo lunga e meditata analisi dei 112 copioni in concorso, ha deciso, all'interno di una rosa di undici testi finalisti (*AAA – Un altro lone* di Michele Ruol, *Il Carrefour è aperto anche di notte* di Giulia Lombezzi, *Eden* di Fabio Pisano, *La fuga in Svezia* di Nicola Bremer, *Genesi Pentateuco#1* di Chiara Boscaro, *Lupi* di Gabriele Zobebe, *Mater* di Walter Prete, *Petrolio, una storia a colori* di Gaia Beatrice Gattai, *Stabat Mater* di Livia Ferracchiati, *Torre Elettra* di Giancarlo Nicoletti, *Trittico delle bestie* di Niccolò Matcovich), di assegnare il Premio Hystrio-Scritture di Scena 2017 a:

Stabat Mater di **Livia Ferracchiati**, che colpisce per personalità e originalità. Un raro esempio di riuscita commedia italiana dal sapore anglosassone. All'interno di una struttura drammaturgica complessa e ge-

stata con mano ferma, spiccano dialoghi credibili e incalzanti, ricchi di una destrezza ironica che ricorda il primo Woody Allen. Ne è protagonista Andrea, "un uomo in corpo di femmina, e anche uno scrittore", del quale il testo esplora un immaturo attaccamento alla madre e una propensione nevrotica a sedurre. Con uno sguardo lucido e spietato sulla solitudine e, forse, sull'egoismo indispensabili a conquistarsi una piena autonomia.

La giuria ha poi deciso di segnalare:

Trittico delle bestie di **Niccolò Matcovich**, un testo dalle atmosfere sospese, che alterna la concretezza del dettaglio a un orizzonte di simboli e violenza. Una scrittura matura, in cui l'immaginario animale compone una metafora dei conflitti generazionali.

AAA – Un altro lone di **Michele Ruol**, che affronta con acume l'ossessione contemporanea per la maternità: idealizzata e indotta in forma di nevrosi collettiva. Il ritmo è agile, la

scrittura precisa nell'intercettare dinamiche e slang della comunicazione social, mentre il riferimento mitologico amplia l'orizzonte del "qui e ora".



Premio Mariangela Melato a Oscar De Summa e Federica Di Martino

Con partecipazione e ironia, divertimento e commozone **Oscar De Summa** moltiplica la sua voce nelle voci di un'intera comunità e ci restituisce nella sua "Trilogia della provincia" (*Diario di Provincia*, *Stasera sono in vena*, *La*

sorella di Gesù Cristo) il ritratto di un luogo che diventa metafora di tutta la provincia italiana e di ogni tensione alla fuga e al riscatto, reinventando un genere, il teatro di narrazione, restituendogli il respiro di una vera e pro-

pria epopea, con la stessa lucidità ed efficacia con cui ha affrontato e reinventato grandi classici del teatro come *Edipo* e *Riccardo III*.

Formatasi all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'amico, **Federica Di Martino** esordisce giovanissima nel *Peer Gynt* di Ibsen diretta da Luca Ronconi. Dotata di acuta intelligenza scenica affronta i personaggi con studio meticoloso ed empatia, come nella *Medea* diretta da Gabriele Lavia e nella ruvida e ferina Mari-Gaila in *Divine Parole* di Ramón María del Valle Inclán, guidata da Damiano Michieletto. Con la volontà di indagare l'animo femminile è Marianne in *Scene da un matrimonio* di Bergman con la regia di Alessandro D'Alatri. Forza, lucidità e sensibilità, impegno costante nel rinnovarsi, fanno di Federica Di Martino una delle attrici più interessanti della sua generazione.



Premio Hystrio alla Vocazione i vincitori e i segnalati

Dopo accurata valutazione dei 236 iscritti al Premio Hystrio alla Vocazione 2017, 40 di loro hanno partecipato alle selezioni finali di Milano. In questa sede la giuria – composta da Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Arturo Cirillo, Monica Conti, Elio De Capitani, Mario Perrotta, Gilberto Santini e Walter Zambaldi – ha deciso all'unanimità di assegnare il Premio Hystrio alla Vocazione 2017 agli attori **Dalila Cozzolino** e **Kabir Tavani** e il Premio Ugo Ronfani, destinato ai più giovani partecipanti al Premio alla Vocazione con un percorso formativo ancora da concludere, *ex aequo* a **Federico Gariglio** e **Francesca Fedeli**.

Queste le motivazioni:

Dalila Cozzolino, cosentina dalla formazione non istituzionale convince per la solidità dei suoi strumenti interpretativi. Con sarcasmo tragicomico ha affrontato *Delitti esemplari* di Max Aub per poi trasformarsi con sensibilità riflessiva nella Viola della shakespeariana *Dodicesima notte* fino a toccare con consapevolezza tutta contemporanea le corde drammatiche dell'*Elettra* di Hofmannsthal.

Kabir Tavani, romano, neodiplomato alla Scuola dello Stabile di Genova, ha dimostrato una notevole intelligenza storico-teatrale nella scelta dei pezzi, eseguiti con personalità carismatica e matura padronanza dei mezzi. Dal toccante *Mio padre è morto a 18 anni partigiano* di Roberto Lerici all'intenso monologo dal film *Sacco e Vanzetti* di Giuliano

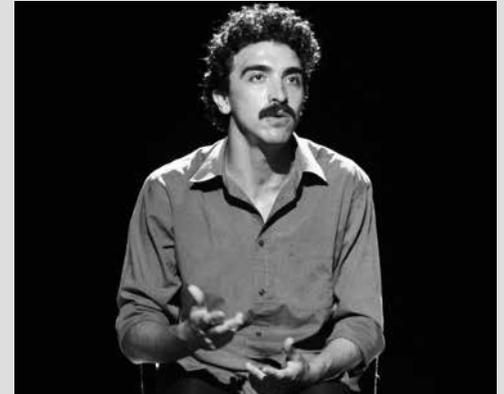
Montaldo passando per un Amleto giocato con un'irrituale metateatralità.

Dal 2015 il Premio Hystrio ha istituito il "Premio Ugo Ronfani", riconoscimento attribuito quest'anno *ex aequo* a Francesca Fedeli e Federico Gariglio, ventitreenne campana lei, ventiduenne piemontese lui, entrambi ancora impegnati negli studi alla Scuola del Teatro Stabile di Napoli e alla Paolo Grassi di Milano.

Francesca, allo stesso tempo garbata e grintosa, diverte con *Suor Filomena* di Stefano Benni e coinvolge per sensibilità interpretativa sia come Elena ne *Le Troiane* di Euripide, sia in *Canzone e sotto o'carcere* di Raffaele Viviani.

Federico convince e stupisce per la verve stralunata e la drammaticità sottintesa, esibite in un esilarante Ruzante in piemontese, ma anche nei dolenti ruoli di due figli incompresi in *Paté (Debris)* di Dennis Kelly e in *Lungo viaggio verso la notte* di O'Neill.

Accanto ai vincitori, la giuria ha ritenuto opportuno segnalare: **Giuseppe Palasciano**, pugliese, diplomato alla Scuola Paolo Grassi di Milano, per la versatilità dei registri interpretativi e di repertorio. Ha mostrato infatti tutto il suo talento nel musical come in Tennessee Williams (*Zoo di vetro*), in Shakespeare con la sua inconsueta Caterina da *La bisbetica domata*, come nella riscrittura in pugliese della *Parpaja topola* di Dario Fo.





Campania *felix*, il teatro oltre i confini di Partenope

Se il 55% dell'offerta teatrale campana è a Napoli, la provincia organizza la controffensiva mettendo in campo una schiera di giovani e agguerriti organizzatori, che raccolgono la sfida del decentramento per coltivare nuovo pubblico grazie a un'offerta creativa di qualità.

di **Alessandro Toppi**

«**H**o fondato **ErreTeatro** a **Salerno** nel 2012: da allora quest'associazione è lo strumento d'ogni mia iniziativa». Vincenzo Albano ha quarant'anni ed è il più innovativo tra gli organizzatori teatrali salernitani: girovago per festival e spazi off, monitora la teatralità nazionale per farla conoscere a una cittadinanza sempre più assuefatta all'amatorialità «comico-dilettantistica» e alla commercialità da palcoscenico. «La cassa di ErreTeatro – mi rivela – è stata formata con la vendita dei miei effetti personali e l'aiuto dei parenti: ora la sostengo con sponsor e botteghino». È proprio nella for-

mazione di un pubblico pagante, consapevole e curioso di nuove poetiche artistiche, la misura tangibile del lavoro che ha svolto: migliaia di spettatori hanno assistito negli anni a GEOgrafie, iniziativa dedicata alle drammaturgie "dei" Sud; TeatroGrafie, offerta monografica delle opere di Francesco Silvestri prima e di Spiro Scimone poi; Per Voce Sola (rassegna di monologhi) e MutaVerso, stagione autunno-primaverile con la quale i salernitani hanno conosciuto il teatro di – tra gli altri – Palazzolo e Vico Quarto Mazzini, Frosini/Timpano, Tindaro Granata, Caspanello, Aldrovandi, Gli Omini. Privo di una platea da gestire con continuità – di vol-

ta in volta indotto all'affitto di spazi comunali – Albano prosegue nell'intento: «Offrire a Salerno la progettualità delle migliori sale medio/piccole di cui è disseminato il Paese e da cui viene l'arte che continuerà a parlarci domani». Alla mia domanda sulla stanchezza possibile, conseguenza della precarietà economica e dell'attenzione solo simbolica delle istituzioni, risponde: «L'alternativa sarebbe rinunciare, e non è il momento, o andare via, come ho già fatto; tengo troppo a Salerno, tuttavia, e tengo troppo al teatro di cui m'innamoro perché non perseveri nell'idea che, di questo teatro, s'innamori anche la mia città».

Fuori da Napoli, fuori dal circuito

In *Panorama spettacolo*, analisi svolta nel 2014, Fabio Ferrazza scrive che in Campania si svolgono annualmente più di 5.000 spettacoli di prosa; di questi «oltre il 55% avvengono a Napoli»: è dunque evidente la «sproporzionata concentrazione dell'offerta» nella regione. Ampie aree sono «prive di iniziative artistiche» e «nel 40% dei Comuni con offerta si sono tenuti meno di sei eventi l'anno». A una regionalizzazione demografica – diminuiscono gli abitanti nella metropoli, crescono nell'*hinterland* e nelle altre province – non segue una capillare diffusione teatrale. Eppure la delocalizzazione è da tempo una priorità politica: in tal senso va letto tanto il rifinanziamento della Legge Regionale (passata nel 2016 da 9,7 milioni a 15 milioni), perché vi sia «un armonico sviluppo del sistema dello spettacolo dal vivo», quanto la mutazione della Fondazione Campania dei Festival, in *house providing* alla Regione, da ente che gestisce il Napoli Teatro Festival Italia a «istituzione a largo respiro che durante l'anno produce, promuove e amministra un articolato sistema di progetti» in Campania. D'altronde proprio la nevocazione regionale del Festival è una conferma: fu Dragone, nel 2016, a decentrarne la programmazione nei piccoli comuni (da Agropoli a Valva, da Vallo della Lucania a Montemarano) e ora Cappuccio conferma l'intento: «L'idea è quella del Gran Tour: d'altro canto i letterati-viaggiatori non visitavano una sola città ma un'intera regione vivendone le diversità» (vedi *Hystrio* n. 2.2017). Di contro due freni: da un lato la Regione non ha mai attuato un monitoraggio degli spazi medio-piccoli votati al teatro *underground* campano e nazionale, per cui continua l'elitarietà del finanziamento, concesso soprattutto ai grandi luoghi di spettacolo (esempio: i 32 milioni del *Piano Cultura 20-20* che nel 2016 sono stati ripartiti e assegnati a sette realtà: Teatro San Carlo, Ntifi, Ravello Festival, Stabile di Napoli, Teatro Gesualdo di Avellino, Comunale di Caserta, Teatro Verdi di Salerno, Teatro Massimo di Benevento); dall'altro persevera nel non attenersi alle funzioni previste dal suo Statuto il Teatro Pubblico Campano ovvero il circuito diretto, fin dalla fondazione (il 30 ottobre 1983), da Alfredo Balsamo: 35 soci tra

Comuni, Province e Regione, per 27 teatri in cui gli spettacoli delle compagnie più giovani fanno fatica a entrare: «tutti i direttori dei circuiti si dichiarano competenti nella scelta degli spettacoli di compagnie giovani e di danza» mentre «si dice con sincerità non competente Alfredo Balsamo» leggo in una ricerca condotta durante il Corso per Operatori dello Spettacolo e delle Attività Culturali della Paolo Grassi di Milano. È dunque all'ombra di una politica culturale ancora incapace di fare sistema, sostenendo la ricerca e il rischio compositivo e favorendo la formazione professionale in campo artistico, tecnico e organizzativo, che una nuova generazione di teatranti lavora in autonomia e con ostinazione da alcuni anni.

Hub culturali per il territorio

È il caso di Giovanni Granatina, Gina Oliva e Dimitri Tetta: trenta/quarantenni che hanno dato vita al **Nostos Teatro di Aversa** rinnovando un luogo in abbandono costruendovi una platea da 90 posti, un palcoscenico accogliente, un foyer che ospita angolo bar e zona ristoro colma di cuscini e divani. Programmazione di qualità (da Cosentino a César Brie), ospitalità di laboratori con maestri nazionali e internazionali, *open class* interdisciplinari, progressiva formazione del pubblico e lo stretto rapporto col Centro Teatrale Umbro hanno fatto di Nostos uno tra i migliori teatri della Campania: la sala è piena; le compagnie felicemente propense al ritorno. Perché? «Guarda quell'angolo del soffitto: dobbiamo ancora terminare di imbiancarlo» dice, sorridendomi, Dimitri.

A pochi chilometri dal Nostos il **Civico 14**, una scommessa vinta e adesso ulteriormente rilanciata. Sette anni in Vicolo della Ratta, nel centro storico di **Caserta**: 40 spettacoli l'anno, una platea da cinquanta posti, laboratori per adulti e bambini, *sold-out* costante. Il presente e il futuro del Civico adesso si chiama **Spazio X**: il primo *hub* creativo della città, vissuto assieme ad Amàtelab, *community* che si occupa di architettura, e la Cooperativa Obelix, impegnata in progetti di scuola-lavoro. Ilaria Delli Paoli, Rosario Lerro, Antonio Buonocore, Luigi Imperato e Roberto Solofria sono coloro i quali hanno trasformato una palestra, in abbandono da sei anni, in questo «moltiplicatore di esperienze culturali e di vincoli rela-

zionali, ampio 600 mq, che contiene un teatro da 70 posti, tre aule multifunzionali, 15 postazioni di *coworking* e che rimane aperto sette giorni su sette». A dirmelo è Solofria, che aggiunge: «Abbiamo investito 120.000 euro; l'obiettivo adesso è sostenere il progetto con le sue attività». Il primo anno teatrale: rassegna con anteprime nazionali ed esclusive campagne (da Latini a Licia Lanera), 8 compagnie nazionali ospitate, 47 titoli complessivi, 1.737 spettatori. «Sì, possiamo farcela».

Vincenzo Albano, il Nostos e il Civico 14 allo Spazio X sono le punte d'eccellenza di un più ampio movimentismo ancora parcellizzato, individuale o da micro-gruppo, che attende di diventare sistema o – se preferite – controsistema. Vicende-simbolo d'ostinazione e orgoglio da cui è attualmente esclusa Avellino e che ha un altro esempio nel **Sannio**, dove, a Benevento, sorge il **Magnifico Visbaal**, ultima storia che quindi merita un racconto. «Nati come compagnia nel 2005, nel 2011 abbiamo trasformato un locale preso in affitto in uno spazio-prove diventato, nel 2013, teatro. Abbiamo cominciato a fare stagione ospitando compagnie nazionali a Benevento, ossia in quella che è definibile come "la città dei teatri chiusi": se ne contano infatti nove che, per mancanza di agibilità, hanno l'ingresso sbarato da almeno un decennio. Il nostro impegno s'interrompe il 15 ottobre 2015, con l'alluvione che sommerge di fango la città: abbiamo perso tutto, rimanendo soli». «Adesso – mi dice Peppe Fonzo, anima del Visbaal – stiamo ripartendo, con le nostre forze»: un investimento iniziale di 20.000 euro per una sala con un palco più grande, da 60 posti a sedere, «che sarà sede di programmazione, laboratori e del lavoro che svolgo con gli ospiti del Centro di Salute Mentale di Benevento».

Così, altrove da Napoli e senza che le istituzioni se ne accorgano, giovani operatori favoriscono il pluralismo culturale; così diversificano l'offerta creativa, agevolano la circuitazione artistica, valorizzano le forme d'espressione contemporanee. Rendendo più fertili i territori della Campania, più viva la sua collettiva coscienza teatrale. ★

In apertura, una scena di *Il più grande*, della Compagnia Mutamenti/Teatro Civico 14, andato in scena al Magnifico Visbaal di Benevento.

La fabbrica di bellARTE nella periferia di Torino

A pochi passi dal grande parco della Pellerina, in mezzo ad anonimi caseggiati, nel 2006 è nato uno spazio eclettico, che l'Associazione Tedacà gestisce ponendo al centro l'arte e l'uomo.

di Laura Bevione



Può un'ex-fabbrica di mutande diventare «uno spazio di racconto dell'umano»? Un luogo animato da un'associazione che, nel proprio statuto, dichiara di avere come scopo fondante «l'espressione dell'umano attraverso l'uso delle arti della scena e delle arti in generale»? L'alto numero di persone – soprattutto giovani, fra i 25 e i 35 anni – che frequentano i laboratori e che affollano la sala per gli spettacoli ospitati e messi in scena; il bilancio attivo e i dieci dipendenti a tempo indeterminato, testimoniano l'effettiva fattibilità di un progetto, così come dell'ostinazione di chi l'ha ideato e perseguito. L'associazione Tedacà, di cui è presidente e vera "anima" il regista Simone Schinocca, partecipa, fra il 2005 al 2006, al tavolo indetto dalla Circoscrizione 4 – nel cui territorio sorge bellARTE – per la gestione dello spazio, che l'ente cittadino aveva sommariamente ristrutturato così da trasformarlo da ex-luogo industriale a contenitore neutro da destinare ad attività rivolte alla cittadinanza. Tedacà si aggiudica l'insolita "gara" e, sobbarcandosi notevoli investimenti, si preoccupa di dare al luogo l'attuale disposizione: un punto informazioni/biglietteria, un bar, una sala mostre/foyer, un'altra per la musica e una per la danza, e un teatro attrezzato che può

accogliere fino a cento spettatori.

Alla base delle attività realizzate da Tedacà all'interno del centro bellARTE c'è – ci dice Simone Schinocca – un «progetto di accessibilità al mondo del teatro», vale a dire la volontà di creare e curare una consapevole comunità di spettatori, letteralmente «conquistati uno per uno», per mezzo dei laboratori e della proposta di una stagione teatrale che nel corso degli anni si è aperta a nomi importanti della scena nazionale. Artisti anche non facili, con spettacoli «molto richiedenti» e che, nondimeno, l'attivo e cosciente pubblico di bellARTE ha saputo accogliere senza pregiudizi e, anzi, incalzando a volte gli stessi performer in animati dibattiti post-spettacolo. Una consapevolezza conquistata grazie ai percorsi di "formazione permanente" tracciati da Tedacà, che offre ai partecipanti ai propri laboratori la possibilità di incontrarsi settimanalmente per seguire un «cammino esperienziale, di incontro con l'arte» e con personaggi e realtà a essa variamente legati, come nel caso di Enzo Bianchi, priore di Bose. Il risultato è la creazione di un pubblico, da una parte, preparato e capace di rivendicare i propri diritti – comprensibilità, serietà, disponibilità – e, dall'altra, forse meno capace di riconoscersi in un tipo di teatro più "tradizionale". Ciò,

nondimeno, non significa che gli spettatori di bellARTE non frequentino altri spazi cittadini. Uno degli obiettivi perseguiti negli ultimi anni da Tedacà è stato, infatti, quello di creare una sorta di "rete" fra i teatri off di Torino, come testimonia l'abbonamento condiviso con Acti-Teatri indipendenti che sanciva una sorta di gemellaggio fra le rispettive stagioni 2016-17. E, negli anni, è proseguita anche la ricerca di nuovo pubblico, sempre all'insegna dei valori di «cura, qualità, bellezza»: così, la rassegna estiva Evergreen, organizzata nel Parco della Tesoriera, nel territorio ancora della Circoscrizione 4, ha suscitato tremila contatti in più su Facebook, molti dei quali divenuti poi concretissimi spettatori durante la stagione invernale. Non solo, una donazione ricevuta a Capodanno da un gruppo di amici è stata tradotta in 60 biglietti per altrettanti profughi ospitati in un centro d'accoglienza del quartiere, ora divenuti spettatori e partecipanti di un intenso laboratorio.

Cuore dell'attività di bellARTE è la sua stagione andata crescendo: se nei primissimi anni l'attenzione era rivolta esclusivamente ad artisti esordienti e compagnie amatoriali, in seguito si è aperta anche a musica, danza, arti figurative e fotografia, battezzandosi *Eclettica - L'arte in ogni sua forma* e ponendosi come fine «l'esplorazione dei linguaggi e del fermento culturale cittadino» e, a partire dal 2013, ha acquisito un respiro nazionale, invitando artisti italiani di alta qualità e, coerentemente con il progetto generale dello spazio, capaci di raccontare agli spettatori la quotidianità. L'ultima stagione, intitolata significativamente "Il bello deve ancora venire" – è stata pensata con Il Mulino di Amleto che, insieme a Compagnia dei Demoni, condivide oggi la progettazione delle attività di bellARTE: una stimolante ricerca di «equilibrio nel rispetto delle singole identità», una sfida importante, da affrontare forti anche dei fondi garantiti dalla vittoria del bando Funder 35, che, insieme a quelli offerti dalla Compagnia di San Paolo, compensano in parte la scarsità di contributi pubblici, limitati a due finanziamenti da parte della Circoscrizione 4 e del settore politiche giovanili del Comune di Torino... ★

Lunga vita al Teatro Florenskij avamposto di creatività indipendente

Ha il nome del filosofo fucilato in un Gulag nel 1937 lo spazio aperto nel cuore di Livorno da Gaetano Ventriglia e Silvia Garbuggino. Una stagione dall'identità chiara, che spazia tra Dostoevskij e Koltès, si completa con laboratori e attività per adolescenti.

di Marco Menini

Via Sproni a Livorno è un senso unico, una piccola via a due passi da Piazza XX Settembre, la piazza dove un tempo sorgeva il mitico Mercatino Americano, di cui oggi esiste una versione scolorita nei pressi dell'imbarco traghetti. Era il cuore popolare di una città che, attraverso una *casbah* di chioschi e baracchine dove si poteva trovare di tutto, assaporava una fetta di "America", arrivata dalla vicina base militare di Camp Darby oppure sottratta dai *container* in transito nel porto, fatti cadere in mare, leggenda vuole, per poi recuperarne il contenuto. Erano altri tempi, quando ancora i negozi monomarca e le grandi catene non avevano invaso le vie del centro. E certe cose si potevano trovare solo al Mercatino. Forse soltanto due "cavalieri dalla triste figura", due visionari con l'anima di un Myskin potevano trovare il coraggio e le motivazioni per aprire un nuovo spazio teatrale in un luogo il cui soffio vitale sembrava evaporato nei ricordi.

È così che nel 2012, al numero 14 della via sopra menzionata, Gaetano Ventriglia e Silvia Garbuggino – fondatori dell'omonima compagnia – hanno scelto di scommettere sulla forza generatrice del teatro, dando vita al Teatro Florenskij, uno spazio aperto e libero nel cuore di Livorno, caratterizzato da una programmazione di segno chiaro e preciso, «lontano dalle logiche di scambio», ci tiene a sottolineare l'attore pugliese. In questo posto che i due attori considerano come una casa, dove «entra chi piace a noi e basta», oltre agli spettacoli, si tengono laboratori e suonano jazzisti di fama europea, quali Toni Cattano, Gabrio Baldacci o Sebi Tramontana. Ma può capitare anche di assistere a piccoli gioielli come *Otello alzati e cammina*, capolavoro di Ventriglia, che dal lontano debutto al Rialto Sant'Ambrogio a Roma nel 2008, continua ancora a regalare emozioni.

Il Teatro Florenskij è nato da una spinta umana e artistica talmente forte da spazzare via tutte le difficoltà del momento. «A Livorno dovevamo elemosinare e pagare spazi prova. In più le istituzioni, sia politiche sia teatrali, non ci hanno mai sostenuto» racconta-

no. Ma non si sono arresi. La reazione è stata quanto mai coraggiosa, guidata da una ricerca di "bellezza" e di vita, che oramai è raro incontrare. Anche il nome scelto lo testimonia. Silvia Garbuggino sottolinea che la scelta del nome non è affatto casuale. E neppure dettata da motivazioni personali. Pavel Florenskij – mistico, matematico e filosofo russo fucilato in un gulag nel 1937 – nella sua esistenza ha cercato di custodire qualcosa di bello, di farlo essere vivo, ci dice. Nel suo *Le porte regali - Saggio sull'icona*, scrive che il pittore di icone è il santo che si è capovolto rispetto al mondo: come l'attore. E come l'icona, l'attore è un tramite, «confine tra il mondo visibile e il mondo invisibile».

Un ruolo di tramite che i due attori testimoniano quotidianamente, nel sincero intento pedagogico alla base dei laboratori che, anno dopo anno, portano avanti. Tra questi come non menzionare quello svoltosi nel 2014, un progetto che sulla carta sembrava folle nella sua ambizione: la messinscena integrale, con gli allievi del corso, de *Il Gabbiano* di Čechov, intitolata *Gabbiani nello spazio*. Debutto nel piccolo spazio labronico per poi andare in scena al Festival Inequilibrio.

E quella messinscena di giovani entusiasti e appassionati, ha commosso per l'emozione trasmessa e per la verità che ha saputo testimoniare, un "caso" che ha positivamente sorpreso pubblico e addetti ai lavori.

Ma non si respira solo Čechov negli spazi del Florenskij, si affrontano anche i classici che caratterizzano da sempre la ricerca e il percorso artistico della compagnia Garbuggino-Ventriglia, come Dostoevskij, Koltès e Shakespeare.

In questo 2017 ha preso il via anche un laboratorio per adolescenti, racconta Ventriglia, nel tentativo di riempire un vuoto di senso che spesso si trova quando si entra nel campo della pedagogia rivolta alle persone più giovani: «Rispettandone la serietà, i risultati saranno sorprendenti. Il nostro Teatro Florenskij spesso sorprende anche noi: pare avere vita propria». E quando chiedo qualcosa sul futuro, risponde che tanti sono i progetti in cantiere. E dopo essersi consolidato in città, lo Spazio Florenskij vorrebbe guardare anche oltre i confini comunali col proposito di fare rete con altri spazi indipendenti di altre città. E allora, lunga vita al Teatro Florenskij. ★



Silvia Garbuggino e Gaetano Ventriglia (foto: Lucia Baldini)

Federico Tiezzi: la regia e il suo alfiere

Dai collettivi dell'avanguardia anni Settanta alla definizione del ruolo di regista, Federico Tiezzi si confronta continuamente col proprio mestiere, senza dimenticarne le radici nel lavoro magistrale di Costa, Strehler, Ronconi, Castri e Squarzina.

di Francesco Tei



(foto: Luca Manfredi)

Dagli anni lontanissimi, quasi mitici, de Il Carrozone, poi Magazzini Criminali, alle messinscene pirandelliane (certo, fortemente personali) degli ultimi anni, attraverso un percorso non lineare e complesso ma senz'altro coerente, visto il comporsi di tappe tutte quante "necessarie". Un itinerario che, attraversando il teatro italiano – e non solo – dagli anni Settanta a oggi, ci consegna in Federico Tiezzi (e naturalmente in Sandro Lombardi) una delle realtà sicuramente di più alto livello del mondo della scena, di eccellenza raffinata e assoluta. E l'ex "rivoluzionario" (almeno teatralmente parlando) Federico è oggi uno dei "maestri" più affermati e stimati del teatro anche "ufficiale". E forse uno dei registi più importanti della sua generazione e della successiva.

Federico Tiezzi, è d'accordo se la definiamo uno degli alfieri attuali del teatro di regia in Italia? Quel teatro che ha avuto, nei decenni passati, maestri come Strehler, Ronconi, Castri...

Sì, mi riconosco in questa definizione. Ho cominciato nell'epoca dei gruppi. I gruppi si collocavano all'interno di una collettività, avevano tutti una specie di respiro comune. E nella realtà dei gruppi di ricerca affinavamo, con il tempo, le specificità di attore o di regista, anche se allora c'era tra i componenti una continua condivisione e corresponsabilità artistica. Negli anni, però, ho combattuto per una definizione teorica della regia. Oggi, spesso nelle scuole di teatro la regia è un'idea sconosciuta. «Il regista è quello che mette le luci, quello che dirige gli attori», mi ha detto qualche allievo. È vero. Ma non solo.

E allora, che cos'è la regia?

Il regista è uno che fonda la sua arte sulla capacità di muoversi in diversi campi: l'arte figurativa, la musica, la recitazione, ma ha un'estetica autonoma. Per essere un regista occorre prima di tutto un grande spirito di servizio. Regia è realizzare un'idea. Ma non solo. A volte ci sono regie che si limitano a illustrare un testo, o a costruire o comporre uno spettacolo: e questo non può bastare. Diciamo che il compito del regista è declinare in termini autenticamente scenici un'idea, traducendola in scrittura teatrale. È questo che ho visto fare a Ronconi, Strehler, Castri, ma anche a Luigi Squarzina...

Che rapporto ha avuto con Squarzina e con Ronconi? Quali altri registi considera un riferimento?

Squarzina era perfettamente capace di tradurre l'idea registica in termini concretamente scenici. Ronconi aveva una capacità unica di lavorare sul testo scoprendolo e traducendolo attraverso l'accentazione della recitazione. Lo seguivo con dedizione quando lavorava a Prato. Squarzina puntava di più sul movimento. Un'altro grande maestro, che non si può non citare, è stato Orazio Costa, anche se poi non c'è stata vicinanza tra noi due: davvero rara era la sua intelligenza attorale, così come anche la sua assoluta convinzione dell'importanza per l'attore di padroneggiare alla perfezione il proprio corpo. Massimo Castri, per restare tra questi maestri, mi stupì dicendo che la mia *Divina Commedia* gli ricordava il *Dybbuk* di Vachtangov.

Nei suoi lavori è sempre stato importante l'aspetto visivo. Questo è legato alla sua formazione storico-artistica?

Sì, sono laureato con una tesi sull'arte tardo-gotica. Ma anche le esperienze teatrali, la scoperta di Bob Wilson, per esempio – con cui ho anche lavorato – hanno avuto un peso. E, naturalmente, i rapporti che ho avuto sempre con gli artisti contemporanei, fino dagli anni Settanta, o con i protagonisti della poesia visiva. Tra gli artisti, ricordo in particola-

re Alighiero Boetti e Mario Schifano. Del resto, frequentando l'avanguardia romana, ne ho assorbito il legame fortissimo tra teatro e arti figurative: pensiamo solamente a Memè Perlini. Al tempo stesso, vedevo per la prima volta Trisha Brown – era il 1975 – e mi si apriva un mondo, perché scoprivo il linguaggio della danza.

Una volta ci disse che non amava affatto gli attori che chiedevano al regista l'intonazione, che gli domandavano come dire una frase o una battuta...

C'era un attore, per esempio, che mi faceva impazzire per questo. E allora io lo accontentai, dandogli l'accentazione del testo che doveva interpretare. Ma poi gli dissi: «E ora recitalo». E lui, che lo stava riproducendo esattamente come gli avevo detto io, si fermò, stupito: «Ma lo sto già facendo!» – mi disse. Invece, stava soltanto copiando un disegno recitativo datogli da me. Recitare non è questo, devi fare un salto, e devi farlo da solo.

Ad anno nuovo l'aspettano Freud e l'interpretazione dei sogni di Stefano Massini – una grande sfida – al Piccolo di Milano e un'Antigone a Roma...

Quello di Massini è un testo molto bello. È un dramma onirico, una cosa a cui aspiravo da tempo. Ci trovo anche un'inquietudine che sento molto mia, e che non c'era nel Massini della *Lehman Trilogy*. Protagonisti saranno Fabrizio Gifuni, nel ruolo di Freud, Giulia Lazzarini, Marco Foschi, Elena Ghiurov. Occorrono, per un lavoro come questo, attori in grado di capire che da uno spettacolo deve uscire un'intera visione del mondo. Io devo essere in grado di farla emergere dal mio lavoro di regia, come Massini è autore capace di farla emergere da un testo scritto. *Antigone* andrà in scena all'Argentina e avrà come protagonisti Sandro Lombardi e Lucrezia Guidone, che è protagonista anche de *La Signorina Else*. Prima, però, mi attende la messa in scena del *Simon Boccanegra* di Verdi alla Scala: la stessa che ho già fatto al Bolshoi.

Ecco, anche le regie liriche sono da molto tempo una parte rilevante della sua attività. Che differenza c'è tra lavorare con l'opera e con il teatro?

Direi che è la stessa cosa, invece. In questa visione totale della regia, dello spettacolo,

che unisce tanti linguaggi, che ci sia in scena qualcuno che reciti o che canti non fa troppa differenza.

Una domanda obbligatoria: lei è passato dal teatro non parlato o quasi dell'epoca dei primi Magazzini a un teatro in cui la parola ha un ruolo preponderante. Ma non le viene mai il desiderio di tornare alle origini?

Guardi, lo farò. Il prossimo anno, il laboratorio per giovani attori che conduco da qualche stagione a Pistoia culminerà nella messa in scena di un Plauto in latino. Una lingua di fatto incomprensibile per il pubblico. Senti-

vo la necessità di tornare a qualcosa in cui la parola fosse più *phonè* che significato. Non è poi così lontano da ciò che feci quando, nel 1994, portai in scena con Sandro Lombardi l'*Edipus* di Giovanni Testori: anche allora era un testo che suonava in gran parte incomprensibile. Vorrei ritornare a una dimensione in cui, al di là del teatro che potremmo definire "di testo", la teatralità sia al di sopra di un semplice raccontare; o sia, al limite, un raccontare sì, ma attraverso il corpo, la visibilità, la musica, il suono della voce. Certamente, per fare un teatro così, ci vogliono attori molto particolari. ★

PISTOIA

La dissezione di un'anima per una *Else* appassionata e tragica

LA SIGNORINA ELSE, di Arthur Schnitzler. Traduzione di Sandro Lombardi. Drammaturgia di Sandro Lombardi, Michele Sinisi e Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Gregorio Zurla. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Con Lucrezia Guidone, Martino D'Amico, Dagmar Bathmann (pianoforte e violoncello), Omar Cecchi (percussioni), Dusan Mamula (clarinetti). Prod. Compagnia Lombardi-Tiezzi, FIRENZE e Associazione Teatrale Pistoiese, PISTOIA.

Il Teatrino Anatomico dell'antico Spedale del Ceppo ospita la dissezione - in forma teatrale - di un'anima nella versione scenica diretta da Tiezzi del racconto-monologo interiore di Schnitzler, inevitabilmente scarnificato e semplificato. Uno spettacolo-evento realizzato per il festival teatrale di Pistoia Capitale Italiana della Cultura 2017, uno spettacolo che molto deve all'ambientazione (più suggestiva e "storica" che macabra e inquietante) in uno spazio affascinante, abitato anche dalle ricorrenti evocazioni sonore del trio di musicisti.

Una riduzione teatrale di *Signorina Else* non può che preannunciarsi come una prova d'attrice di altissimo livello e di difficoltà estrema. Lucrezia Guidone si mostra all'altezza, confermandosi interprete dotata, dagli innegabili mezzi espressivi e tecnici. La sua Else appare diversa da quella disegnata da Arthur Schnitzler, più aggressiva, più appassionata e drammatica, più scopertamente tragica. Una Else, forse, più mediterranea e senza tempo, lontana anche dalla collocazione storica e ambientale del testo originale. Come suggerisce anche il costume, che in uno spettacolo in cui il pubblico è a stretto contatto con l'attrice, diventa essenziale, diventa quasi il suo corpo. Ci manca, in ogni caso, la fragilità mentale venata di leggerezza, di svagata e svanita nevroticità della Else originaria.

Uno spettacolo di classe, di raffinata confezione, come sempre sono quelli di Tiezzi, segnato dalle sue bizzarre e caratteristiche presenze animali (simboliche e non). Un peso determinante - anche più di come ci sarebbe da attendersi - lo ha il von Dorsday di Martino D'Amico, controllatissimo e impeccabile nel gestire sapientemente i toni e i volti diversi del personaggio, dalla premurosa e rispettosissima affabilità - segnata però di ambiguità sottile - alla confessione, quasi dolorosa, del suo desiderio vizioso di vedere, solo vedere, Else nuda. Else che, così, esaudirebbe la richiesta dei genitori di farsi dare da lui la somma necessaria a pagare i debiti del dissennato padre. **Francesco Tei**

La Signorina Else (foto: Luca Manfrini).



Lucinda Childs, contare è il mantra della danza

La coreografa americana, premiata con il Leone d'oro a giugno in apertura del Festival Internazionale di Danza della Biennale, spiega come bisogna affrontare la danza. O piuttosto, la vita.

di Roberto Canziani

«**L**a danza è la più fragile delle forme d'arte. Spesso ne parliamo, a New York, nelle nostre chiacchiere, e a volte ci preoccupiamo della situazione. Poi però riusciamo sempre a trovare una soluzione. È una bella comunità, la nostra, siamo fortunati: i giovani coreografi di adesso non si fermano davanti a nulla». Lo dice Lucinda Childs, che a fine giugno ha ricevuto il Leone d'oro della Biennale di Venezia per la sua carriera di coreografa e danzatrice. La cosa più importante che Childs insegna a chi pratica oggi la danza è imparare a contare. Non solo contare i movimenti, come è normale che sia in questo campo, e come accadeva in maniera indimenticabile in *Einstein on the Beach*, partitura di numeri e variazioni che lei, Robert Wilson e Philip Glass avevano trasformato nell'opera più significativa degli anni Settanta. Contare, soprattutto su se stessi. Come se *one two three four five six*, la sequenza che si ripeteva infinite volte in quel kolossal minimalista di musica, teatro e danza, fosse un potente mantra d'artista. «L'importante è che, contando, ciascuno trovi la propria strada. Io non sono realmente portata per la matemati-

ca, ma contare mi è sempre servito per mettere in relazione i danzatori tra di loro, e con lo spazio e con il tempo». In altre parole: per fare coreografia.

Il tempo non sembra scalfire Lucinda Childs. Aveva 36 anni quando Wilson e Glass le chiesero di unirsi a loro, per realizzare quell'opera a cui il musicista stava lavorando da parecchi mesi. L'idea era di occuparsi di un personaggio le cui idee avessero cambiato il modo di pensare di un intero secolo. Chaplin o Hitler, proponeva Wilson. Mahatma Gandhi controbatteva Glass. Arrivarono a un compromesso: Einstein. Quattro atti, cinque intermezzi (i celebri *knee plays*), cinque ore ininterrotte di musica e performance. A Childs, i due chiesero di preparare una sequenza coreografica (lei la intitolerà "assolo per un personaggio su 3 diagonali"), di scrivere dei testi, di recitare. «A prescindere da chi danzasse o cantasse, tutti pensavamo soprattutto a riempire lo spazio in maniera uniforme. Condividevamo un pensiero molto aperto, ma l'aspetto più difficile di tutto il lavoro era proprio inventare un processo comune, piuttosto che far capo a scelte personali». Dopo il debutto di Avignone nel 1976 e una tournée mondiale, il termine mini-

malista entrò in tutti i vocabolari.

Non è difficile rievocare l'atmosfera culturale di allora: «Tutto è cominciato a New York. Quegli anni sono stati un momento di grande fermento. Il Living Theatre, la Pop Art, il Minimalismo. I maestri che danzavano allora erano George Balanchine, Martha Graham, José Limón. Ma c'erano anche personalità ribelli come Merce Cunningham. Mi attirava la sua ricerca, così andai da lui e mi ritrovai a contatto con personalità del calibro di John Cage. Ero circondata da individui così creativi e fuori dalle regole che pensai di aver trovato il mio posto».

Lo sguardo ancora penetrante e glaciale, il portamento ancora eretto: oggi Childs ha 77 anni. Li ha compiuti alcuni giorni dopo la premiazione e dopo aver presentato al pubblico della Biennale la ripresa di un suo altro titolo famoso, *Dance*, del 1979. Ancora una volta le musiche erano di Glass. A ideare lo spazio era invece stato l'artista visuale Sol LeWitt. Un velario sottile separava il pubblico dai dodici danzatori. Su questo sottile schermo venivano proiettate le immagini degli stessi performer. Un gioco di raddoppi, sovrapposizioni, sincronie impeccabili che dilatava e destrutturava lo spazio. E offriva angolazioni di vista diverse sui movimenti. Pare banale, oggi. Allora parve rivoluzionario.

«Non mi interessa illustrare o raccontare con la danza una composizione musicale. Mia intenzione è sempre stata quella di trovare una relazione tra la musica e il mio lavoro sul movimento». Principio che appare ancora più chiaro nei 60 minuti di *Dance*, reinterpretati adesso dai giovani danzatori della sua compagnia. «Non li ho costretti a studiare il film di allora, voglio che apprendano i movimenti direttamente da me, che imparino dal mio storyboard e dai miei appunti. Solo così possono affinare la personale presenza in scena, trovare le relazioni tra loro, e con il tempo e lo spazio. Quando ho deciso di scegliere proprio loro, l'ho fatto sapendo che sarebbero riusciti a sostenere l'opera per tutta la sua durata. Devono sapersi costruire nella forza». E ripete il suo mantra: basta saper contare. *One two three four five six...* all'infinito. ★



Lucinda Childs (foto: Lucie Jansch)

Milano, senza casa il Ringhiera laboratorio per una nuova polis

Problemi strutturali richiedono interventi sull'edificio in cui ha sede il teatro gestito da Atir: qual è il futuro per un presidio d'arte partecipata che ha ridisegnato la zona dal punto di vista sociale e urbanistico? Ne parliamo con Serena Sinigaglia.

di Ilaria Angelone

Un edificio anonimo, un enorme piazzale asfaltato su cui si apre un minuscolo foyer e una sala di medie dimensioni. Chi non conosce il Teatro Ringhiera farebbe forse fatica a trovarlo. Eppure per il quartiere, e per i teatranti, è un riferimento. E sta per chiudere i battenti. Tutto ha inizio nel 2007. Il Comune di Milano mette a bando la gestione dello spazio di via Boifava, chiuso da 15 anni. Le condizioni sono difficili: periferia sud; uno spazio (240 posti) che non consente economie vantaggiose; affitto e spese elevate (circa 40.000 euro). Si presenta solo Atir. In 10 anni il teatro, la sua stagione dall'identità unica e il progetto culturale che le sta intorno danno forma al luogo, creano una comunità, che si riappropria di spazi abbandonati e preda del degrado, tra micro-criminalità e tossicodipendenza. E ora, alla vigilia del nuovo Bando previsto per ottobre, lo stop dagli uffici tecnici: la struttura necessita di messa in sicurezza. Vi è preclusa l'attività aperta al pubblico. I rilievi, al momento in cui scriviamo, hanno messo in luce problemi alle strutture dei pavimenti e delle solette che vanno ricostruite. Tempi previsti per il ripristino: dai due ai quattro anni, a seconda dell'esito finale dei rilievi. «Per noi è stato uno shock. – dice Serena Sinigaglia, direttrice artistica del Teatro Ringhiera-Atir – Ad aprile, avevamo già scritto buona parte della stagione 2017-2018. Avevamo ridefinito con l'Assessorato alla Cultura i criteri del Bando, cercando un accordo che rendesse le spese di affitto e gestione più accessibili. È stato come un terremoto. Il teatro non c'era più».

Come avete reagito?

La prima reazione è stata gestire l'emergenza. Annullare la stagione significava azzerare la nostra attività, perdendo in un sol colpo il sostegno di Mibact, Comune e Fondazione Cariplo. Dunque occorreva agire nell'emergenza per mettere in sicurezza i due terzi del nostro lavoro: le produzioni della Compagnia Atir, che ci consentono l'accesso al Fus, e le ospitalità già definite. Ho chiamato tutti i teatri di Milano con i quali avevo un rapporto: Piccolo Teatro, Elfo Puccini, Franco Parenti, Filodrammatici, Carcano, Manzoni, Verdi, Pacta. Tutti, a sta-



gioni già chiuse, hanno aperto le loro sale per noi. Una reazione che mi ha restituito un po' di fiducia. Le relazioni, la nostra cultura dell'apertura hanno pagato. In questo modo abbiamo garantito la prossima stagione, che sarà itinerante: una sorta di "Atir fuori salone". In particolare con il Teatro Verdi stiamo mettendone a punto un tassello importante con due prime di rilievo: *Essere bugiardo* di Carlo Guasconi, Premio Riccione-Tondelli 2015, e il nuovo testo di Giuliano Scarpinato, *Se non sporca il mio pavimento*, a cui mi piacerebbe aggiungere il festival tematico dedicato alla "memoria del presente", ai nuovi "oppressi", ovvero i migranti.

Come gestirete, invece, la quotidianità?

La cosa importante sono gli uffici di Atir e le attività di laboratori e teatro integrato che offriamo ai cittadini: giovani, disabili, anziani della zona, bimbi... vogliamo continuare il nostro presidio culturale, almeno per la prossima stagione. Per questo abbiamo chiesto al Comune uno spazio in zona, con degli uffici e una sala prove. Stiamo valutando la disponibilità di una struttura della Città Metropolitana.

E nel lungo termine? Qual è l'alternativa, se i lavori nella sede di via Boifava durassero più del previsto o qualora i problemi della struttura si rivelassero più seri?

Esportare altrove la nostra attività, con la garanzia che il Ringhiera resterà comunque un luogo di cultura. Per quanto riguarda noi, però, vorrei che non venisse smantellato ciò che

abbiamo faticosamente costruito. Per dieci anni siamo stati un presidio, abbiamo portato la qualità dove non sarebbe mai giunta, penso a Baremboim o a Lella Costa, per fare due esempi, ma anche al Festival della Street Art, con la presenza di artisti internazionali. Abbiamo fatto arte partecipata, mostrando come la bellezza sia un modo concreto ed efficace per recuperare zone urbane degradate. Abbiamo mostrato che bellezza e condivisione sono valori che possono dare forma a una polis alternativa, un crocevia di saperi e relazioni che accoglie e protegge ma che apre anche gli orizzonti. Questo perché il teatro è il luogo dove costruire e migliorare le relazioni fra le persone. Un teatro così coinvolge interessi trasversali che non sono solo quelli della periferia. Siamo un modello e un laboratorio. Vorrei che qualsiasi soluzione futura per noi partisse da questa esperienza, per andare oltre, per crescere. Quello che non vorrei è trovarmi a dover ricominciare da zero.

Cosa succede, intanto, al Ringhiera fino al 4 ottobre?

Siamo aperti al futuro. Per testimoniare, a settembre abbiamo una serie di iniziative prima di lasciare lo spazio, dalla presentazione itinerante della stagione alla notte bianca del Ringhiera, il 30 settembre, che si aprirà con la mia regia de *Le allegre comari di Windsor*, per chiudersi con *Come un cammello in una grondaia*, per dire che resisteremo. Noi non ce ne andremo. ★



Ponti di primavera tra i musical del West End

A Londra i musical sono di casa, si sa. Nella fitta programmazione, tra riprese, *revival* e successi di importazione *made in Broadway*, spiccano alcuni *must* quali *The girls*, *An American in Paris*, *42nd Street* e *School of Rock*.

di Sandro Avanzo

È una mappa interessante ma non folgorante quella dei cartelloni primaverili del West End londinese. Tra la ventina di titoli in programma si conta più di un super-classico in scena da decenni (*Les Misérables*, *Phantom of the Opera*), o da almeno quattro anni (*The Book of Mormon*, *Matilda*, *Wicked*, *The Lion King*) e ben quattro *revival* di creazioni antecedenti al 1970. Innumerevoli anche i lavori approdati sul Tamigi a seguito di recenti successi a Broadway (*Disney's Aladdin*, *Kinky boots*, *Beautiful. The Carol King musical*, *Dreamgirls*). Per non dire della pratica sempre più evidente di portare sulla scena musicale soggetti nati per gli schermi del cinema (almeno otto titoli). Sono dati che rilevano il sicuro successo al botteghino, ma che indicano la prudenza dei produttori nei confronti della creatività degli autori inglesi.

Aria di provincia, colori parigini

Uno dei pochi lavori 100% *made in Uk*, forse l'unico davvero di rilievo, resta dunque *The Girls* al Phoenix Theatre, basato sull'ingle-

sissimo e popolarissimo film *Calendar Girls* (2003, regia di Nigel Cole), ispirato a una storia vera. Tim Firth, che già nel 2009 aveva riscritto la pellicola per il teatro di prosa, è tornato a metter mano allo stesso soggetto collaborando con Gary Barlow (musiche), dando più rilievo a spunti psicologici e significati sociali. La questione del calendario è motivo di confronto serio coi temi dell'assistenza a un amico malato terminale, dell'elaborazione del lutto, dell'invecchiamento del corpo, dell'autocoscienza fisica femminile, declinati però nelle forme accattivanti della commedia dolce-grottesca. Intelligentemente lo spettacolo esalta l'ambientazione geografica e antropologica nello Yorkshire (i girasoli onnipresenti, le scoscese scogliere scenicamente ricostruite con armadi, comodini e altra mobilia, la gara di torte fatte in casa, *clou* della vita sociale di una tipica *small town* di provincia). Piacevoli le musiche *easy* che sanno sostenere tanto i momenti di riflessione solitaria che di coscienza collettiva (come il gradevole corale dell'o-

pening quando tutti i personaggi si presentano ed enunciano la comune coscienza che nel loro paese «le stagioni arrivano e vanno mentre i secoli non passano mai»). Notovole l'interpretazione delle *forever young* Debbie Chazen, Sophie-Louise Dann, Michele Dotrice, Claire Machin, Claire Moore e Joanna Riding, capaci di caratterizzazioni assai personali, ma tutte talmente divertenti e divertite da meritare giustamente una *nomination* collettiva agli Olivier Award 2017. Carico dei premi ottenuti a Broadway (quattro Tony Awards nel 2015) approda sul palco del Dominion Theatre *An American in Paris*, lo *show all-Gershwin-music-&-songs*, ispirato al celebre film di Vincente Minnelli con Gene Kelly e Leslie Caron, che qui diventa un inno alla capitale francese, alla sua pittura e alla sua cultura. Siamo al termine della guerra e il tricolore può finalmente tornare a sventolare al posto della croce uncinata, quando un soldato è folgorato per strada da una ragazza che passa di corsa e decide così di fermarsi in Francia per

cercarla e per coltivare la propria passione per la pittura. L'esile trama originaria è arricchita di spessore dal commediografo-attore Craig Lucas che rende più complessi i caratteri dei personaggi. Tra un *The man I love* rivissuto con tutta l'autentica freschezza e l'ingenuità di una diciassettenne e uno *'S wonderful* cantato a tre voci, si arriva così all'articolato numero di danza del titolo, una creazione di assoluta magia (regia e coreografia di Christopher Wheeldon) giocata tra i riferimenti alla danza anni Cinquanta di Balanchine, Robbins e Cunningham e le figurazioni 2.0. Stupefacenti gli interpreti: Robert Fairchild, incantevole per la fluidità, e Leanne Cope, tutta delizia e freschezza. Ma ciò che lascia letteralmente senza fiato è il disegno unitario, che valorizza gli aspetti classici senza scivolare in nostalgie. Sfumati e morbidi i colori delle fantasiose proiezioni pittoriche in cui Picasso si somma a Manet, Renoir, Matisse (scenografia di Bob Crowley), smussati e dolci i toni (orchestrazione di Rob Fisher) perfino dei sincopati di *I got rhythm*.

Busby Berkeley vs il rock

Anche **42nd Street**, in scena al Drury Lane Theatre, viene da un film del 1933 e da una produzione diretta per la prima volta da Mark Bramble nel 2001, arricchita di ulteriore sfarzo e nuove sorprese a ogni ripresa. Nata in piena Depressione per sottrarre gli spettatori alle proprie gravi preoccupazioni, risponde oggi ai medesimi intenti. Un mondo di luci, di celeberrimi *refrain*, di numeri faraonici, frivoli quanto coinvolgenti, rapisce e fa dimenticare i problemi della crisi economica e della Brexit, riempiendo di ottimismo. Palcoscenici girevoli sovrastati da immensi specchi ricreano le meraviglie di Busby Berkeley, citazioni in scala 1:1 da *Gold diggers of 33*, immense stazioni ferroviarie compaiono sul palco a ritmo incalzante aggiungendo meraviglia a meraviglia, agiti da un affiatato cast composto da 48 elementi. All'unisono eseguono le travolgenti coreografie di *tap dance* ideate da Randy Skinner e regalano epicità perfino a uno standard zuccheroso come *Lullaby of Broadway*, mentre tutti i protagonisti (in particolare Sheena Eston e Claire Halse) sanno aggiungere un personale autentico spessore psicologico anche agli stereotipi più prevedibili.

E ancora di stupore bisogna riferire quando si parla di **School of Rock**, il musical di

Lloyd Webber ispirato all'omonima pellicola del 2003 di Richard Linklater, ora approdata al New London Theatre sulla scia dei trionfi a Broadway. In scena giovanissimi interpreti (età media sotto i 12 anni) sanno cantare, danzare e recitare, ma anche mirabilmente suonare strumenti come la chitarra, la batteria o il basso elettrico. Talmente alto è il livello che gli stessi orchestrali si affacciano al proscenio per applaudirli. Davanti alla loro performance passa tutto in secondo piano: sbiadisce la gradevole partitura che riporta l'autore ai moduli *rock* dei suoi esordi

antecedenti a *Jesus Christ Superstar*, impalidisce la divertente prova del protagonista Gary Trainor che pure strappa risate da crampi agli addominali, di certo risulta annebbiata la buona qualità della scrittura del copione anche là dove meglio approfondisce il disagio preadolescenziale. I detrattori hanno parlato di sfruttamento dell'infanzia, ma noi ci uniamo a chi apprezza il metodo anglosassone di coltivare, tra gioco e serietà, i talenti fin dalla giovane età per trovare nel futuro *star* capaci di brillare per molti decenni. ★

REGIA DI OSTERMEIER

Tra omicidi e *bunga bunga*, Riccardo III diventa un politico subdolo ed empatico

RICCARDO III, di William Shakespeare. Regia di Thomas Ostermeier. Traduzione e adattamento di Marius von Mayenburg. Drammaturgia di Florian Borchmeyer. Scene di Florence von Gerkan. Luci di Erich Schneider. Musiche di Nils Ostendorf. Con Lars Eidinger, Moritz Gottwald, Eva Meckbach, Jenny König, Sebastian Schwarz, Robert Beyer, Thomas Bading, Christof Ertz, Laurenz Laufenberg, Thomas Witte. Prod. Schaubühne, BERLINO.

Thomas Ostermeier torna al Piccolo Teatro di Milano con uno dei cavalli di battaglia della Schaubühne, *Riccardo III* (foto: Arno Declair). Un capolavoro duro, coraggioso, necessario, che reinventa Shakespeare secondo la personale visione del regista, rielaborando decenni di cultura teatrale per farne una geniale riflessione sui meccanismi censori del potere. Meglio, della rappresentazione, in ultima istanza del teatro.

Così, la scena in cui è inquadrato il dramma atavico degli York diventa un teatro-mondo, di elisabettiana memoria, che esibisce l'impalcatura, salvo poi introiettarvi il cielo, col filtro del video (di Sébastien Dupouey). In più di un'occasione Riccardo ostenta l'artificio - la gomma-piuma sulla spalla - che ne disegna la gobba. Il suo regale mantello, con reminiscenze dal Teatro Povero, è ricavato da un'umile tovaglia. La telecamera, nella notte prima della battaglia, si sofferma sui solchi del viso di Riccardo, scavati dal cerone. I figli del fratello Edoardo IV sono dei manichini, di kantoriana memoria, materiale plastico plasmabile e manovrabile a piacimento (marionette di Susanne Claus e Dorothee Metz). Il mondo è cieco, ci dice Ostermeier, l'indifferenza regna sovrana (si veda la festa nell'*incipit*, con rimandi al precedente *Amleto*), il male scorre, ma sotto una cornice di *bon ton*.

Lo stesso Riccardo non è, come nella vulgata, una bestia rozza e violenta, ma, prima di tutto, un seduttore, un politico. Il suo strumento di conquista è la parola: via, allora, le incrostazioni goticheggianti, il sangue che scorre a fiumi, i toni veementi e i versi aulici della tradizione tardo-ottocentesca, e dentro l'ironia, la leggerezza, le parole schiette e concrete di von Mayenburg, il coinvolgimento diretto della platea nelle decisioni criminali di Riccardo, con la trovata del microfono - stratagemma tanto più subdolo, che rende empatico il personaggio, e che Lars Eidinger padroneggia con fin troppa sicumera (si arriva a citare il *bunga bunga* nostrano, con inserti in italiano). Tanto che, alla fine, ciò che di autentico rimane, in un universo che non è come appare, è il corpo senza vita del terzo fratello di Riccardo, Giorgio. Quel nudo dirompente, i suoi singulti prima di morire, come un animale al macello. Il sangue che scorre, ricordandoci quanto oscura, insondabile sia la realtà che le parole - ma, potremmo aggiungere, il teatro - tentano di occultare. **Roberto Rizzente**



Barcelona, oltre la crisi un nuovo futuro da scrivere

Tra nuove proposte, istinto di sopravvivenza e necessità di cambi strutturali la scena catalana resiste alla riduzione delle risorse senza rinunciare alla qualità delle proposte. Anzi, facendone il proprio punto di forza.

di **Davide Carnevali**

Il teatro barcelonino post-crisi è certamente meno ricco, sia in termini economici, sia in termini di programmazione, di quanto non fosse una decina di anni fa, nell'età dell'oro in cui Àlex Rigola portava al Lliure Castellucci e Castorf, Le Page e Rimini Protokoll. Oggi nei teatri pubblici (gli altri sono il Teatre Nacional de Catalunya e il Mercat de les Flors) vige l'equivalenza meno *budget* = meno produzioni proprie = meno ospitalità straniera. Negli ultimi cinque anni Lluís Pasqual, Xavier Albertí e Francesc Casadesús (che ha da poco lasciato la direzione del Mercat a Àngels Margarit, per assumere quella del Festival Grec) hanno dovuto far fronte, loro malgrado, alla nuova situazione, riuscendo

con molti sforzi a trovare un buon equilibrio tra qualità artistica ed esigenze finanziarie.

Mentre il teatro privato viaggia su altri binari – dovendo comunque fare i conti con l'aumento dei prezzi dei biglietti – sono i teatri dedicati alla nuova creazione, le sale alternative e gli spazi off a risentire maggiormente dei tagli ai fondi pubblici. La Sala Beckett ne è un esempio lampante; ora, appena completato il trasferimento nello splendido edificio nel quartiere di Poble Nou, il suo direttore Toni Casares si trova davanti a una sfida non facile: riempire non più una ma due sale (250 e 100 posti), disponendo di un *budget* minore e mantenendo fede alla vocazione storica di promotrice della drammaturgia

contemporanea catalana ed europea. Attrarre spettatori è sicuramente la preoccupazione maggiore per gli spazi che non ragionano con una logica commerciale; c'è chi lo fa puntando sugli autori autoctoni, come la Beckett o la Flyhard diretta da Jordi Casanovas; e chi invece si apre a un ventaglio il più ampio possibile di generi, dalla prosa alla danza, passando per la musica o il teatro visuale, di movimento, di oggetti.

Luoghi per osare

All'Akadèmia, la Seca, il Tantarantana, la Nau Iwanov, gli artisti possono permettersi di osare e sperimentare; inoltre questi luoghi sono ideali per mantenere in vita spettacoli



che hanno già fatto stagione in altri paraggi o che hanno avuto una tenuta limitata all'interno di un festival.

Per esempio, in questo mese di luglio la Sala Atrium ripropone **Watching Peeping Tom** di Alicia Gorina, uno dei grandi successi del Festival Temporada Alta di tre anni fa. Una magnifica riflessione sullo sguardo e l'immagine, in forma di conferenza condotta dal noto critico di cinema Àlex Gorina; insieme a lui sul palco l'attrice Patricia Mendoza, che interpreta il ruolo della figlia Alicia, ideatrice, autrice e regista di uno spettacolo che ci parla del rapporto tra realtà e finzione, identità e rappresentazione, utilizzando con grande intelligenza spunti metateatrali e metacinematografici. Per restare in tema di esposizione pubblica di vita privata, abbiamo rivisto quest'anno all'Antic Teatre e a La Poderosa **Una familia baila (Una famiglia balla)**, di Mariona Naudin e Mònica Almirall, coprodotto nel 2015 dal Festival Tnt; qui sono il ballo e la musica a costituire lo spunto per mettere in mostra storie familiari delle due creatrici, accompagnate sulla scena dai rispettivi padri.

Ha invece appena debuttato nel circuito delle associazioni musicali l'ultimo lavoro di Albert Arribas, giovane regista legato al Teatre Nacional de Catalunya, che continua la sua opera di rivisitazione critica del panorama culturale catalano. In una divertente versione de **Les Oracions (Preghiere)** di Santiago Rusiñol, una cantante e un pianista – che sembrano usciti dall'universo di Marthaler – ripercorrono le opere musicate del polifacetico poeta modernista. Lo spettacolo si potrà vedere la prossima stagione alla Hiroshima, una delle sale più cool del momento (lì i Señor Serrano presentarono la prima di *Birdie*, nello scorso Festival Grec), che volentieri sostiene e programma proposte sperimentali tra teatro, danza, musica e performance.

Aguzzate l'ingegno

Se è vero che la crisi ha messo in seria difficoltà i bilanci, non per forza ha intaccato la qualità delle proposte; anzi, spesso le situazioni di emergenza mettono in moto l'istinto di sopravvivenza, aguzzano l'ingegno e portano a

risultati sorprendenti. In fondo il successo internazionale di creatori come Serrano, Roger Bernat, El Conde de Torrefiel, A Tres Bandes, La Conquesta del Pol Sud, per citarne solo alcuni, si deve anche alla necessità di pensare un prodotto artistico, spesso di medio-piccolo formato, non troppo caro e che possa facilmente uscire oltre i confini di un circuito troppo ridotto come quello del teatro di parola in lingua catalana. E parallelamente molti giovani artisti ne hanno approfittato per fare una capatina all'estero, Germania e Francia in testa, a sbirciare quel che si fa in giro, studiare modelli, assorbire suggestioni. Risultato: il teatro catalano è ben vivo, merito anche di quei festival e rassegne che scommettono sulla nuova creazione.

La Fira de Tàrraga, o i già citati Temporada Alta a Girona e Tnt – Terrassa Noves Tendències, per esempio; o il più piccolo Noves Escenes a La Pedrera, che durante il mese di maggio mette a disposizione di quattro creatori la sala ubicata nel seminterrato del celebre edificio di Gaudí. Ernesto Collado ha aperto quest'ultima edizione con **Landscape. El idiota y lo sublime (Paesaggio. L'idiota e il sublime)**, un interessante lavoro sullo sguardo e la memoria. L'occhio dello spettatore è invitato a posarsi su grandi proiezioni di paesaggi familiari all'autore; questi, esterno allo spazio scenico, ci espone le sue riflessioni dal punto di vista privilegiato di colui che non si fa vedere, ma solo sentire, mentre davanti a noi si alternano in carne e ossa i protagonisti muti delle sue storie. **Granotes (Rane)**, di Oriol Morales, combina invece narrazione e musica dal vivo: un chitarrista racconta la sparizione e il suicidio della sua fidanzata durante un viaggio negli Stati Uniti; mentre in **Fang (Fango)**, Quim Girón modella blocchi di creta con il proprio corpo, in un partitura coreografica suggestiva.

Ma è **Hasta agotar existencias (Fino a esaurire esistenze)** di Verónica Navas la proposta che più ha convinto. In questo monologo sottotitolato significativamente *Prova affinché la morte di mia madre non mi prenda alla sprovvista*, la trentenne drammaturga, regista e performer sviscera la relazione che la lega al-

la madre, tracciando un percorso esistenziale tra due donne appartenenti a due generazioni molto diverse, sottolineando parallelismi e punti di contatto. Giocando con videocamera e computer, Navas ricostruisce uno spaccato di vita per mezzo di fotografie, vestiti e oggetti personali, riuscendo a trovare uno stupendo equilibrio tra ironia ed emotività.

Insomma, creatori e compagnie giovani e meno giovani vanno avanti nonostante tutto; ma viverci, del teatro, è un'altra questione. Se i teatri non chiudono è certo un merito; che però nasconde un'altra faccia della medaglia. Lavorare al di fuori del teatro pubblico o commerciale è un'impresa sempre più ardua proprio a causa delle non sempre ottimali condizioni economiche che le sale alternative offrono. Per far fronte a un problema che rischia di strozzare l'attività artistica, una trentina di compagnie di Barcellona si sono recentemente unite in una piattaforma collettiva ([facebook.com/elcollectiudecompanyies](https://www.facebook.com/elcollectiudecompanyies)), che rivendica la necessità di salvaguardare certe garanzie. Dal 1 luglio 2017, i creatori che hanno aderito all'iniziativa non accettano contratti da parte delle sale che non prevedano almeno una divisione degli introiti 70-30% a loro favore, con una copertura minima garantita che equivale alla metà dei costi sostenuti per andare in scena (agibilità, pagamento degli attori e dei tecnici, costi variabili legati alla rappresentazione e così via). È inoltre richiesto alle istituzioni di non considerare "professionali" i teatri che non accettino queste condizioni, e quindi automaticamente di precludere loro la possibilità di richiedere sovvenzioni pubbliche. «Primo passo – si legge nel comunicato – perché sale e istituzioni si impegnino nel cambiare il paradigma attuale (...) e porre fine al precariato, adeguando gli stipendi ai parametri del contratto collettivo e mettere in agibilità i lavoratori del teatro, uscendo dall'economia sommersa». Una proposta che cerca soluzioni concrete a un problema ormai troppo diffuso, e non solo in Catalogna. ★

In apertura, **Hasta agotar existencias**, di Verónica Navas (foto: Pau Fabregat - Fundacion Cataluña - La Pedrera).



Promised Ends: The Slow Arrow of Sorrow and Madness (foto: David Vršnjic)

Wiener Festwochen, punto e a capo il *ground zero* del festival austriaco

Si sveste dell'aura storica e si rinnova profondamente, il festival viennese, aprendosi a nuovi linguaggi e a nuove tendenze e proponendosi quale terreno di sperimentazione di forme di convivenza e di creazione del futuro.

di Irina Wolf

Forti di una tradizione che risale a più di sessantacinque anni fa, nel 2017 le Festwochen di Vienna hanno svelato un *look* completamente nuovo. Per la sua prima edizione come direttore artistico, il manager culturale austriaco Tomas Zierhofer-Kin ha aperto il più importante festival viennese alla cultura pop, alle sottoculture, alla cultura club, alla controcultura e alla cultura *queer*. L'obiettivo era quello di «lasciare spazio a quanto non si era ancora visto né si era ancora potuto sentire».

Un'affermazione confermata fin dallo spettacolo di apertura. Ispirato al poema epico indù *Bhagavad Gita*, *Ishvara* è uno stupefacente miscuglio di generi. In sette scene, la star del cinema cinese Tianzhuo Chen sviluppa una storia riguardante l'eterno ciclo della vita. Il palcoscenico è ricoperto di oggetti, fra i quali la faccia in stile cartone animato di un uomo, una statua di Buddha, un pupazzo gonfiabile, uno stagno pieno d'acqua. E, in alto, una croce illuminata da neon rossi a dominare tutta la scena. Musica a tutto volume accompagna l'azione caotica che si svolge sul palco ma anche su una sorta di passerella posizionata fra le poltrone della prima

fila. Eppure la vicenda non è chiara. In mezzo alle numerose scene pomposamente visuali, due frammenti in lingua cinese. Le due paginette contenenti la traduzione consegnate al pubblico prima dell'inizio dello spettacolo hanno condotto al sipario comico rappresentato dal tentativo degli spettatori di decifrare il testo ricorrendo alla luce del proprio telefono cellulare. Il supremo Dio Ishvara di Chen si è dunque tramutato in un vero *happening*.

Opera riscritta, nuova politica

Il *visual artist* tedesco Jonathan Meese e il compositore austriaco Bernhard Lang trasformano il *Parsifal* di Richard Wagner in una produzione futuristica, intitolata ***Mondparsifal Alpha 1-8 (Erzmutterz der Abwehrz)***. Noto per i suoi lavori molto provocatori, Meese – autore della regia, dei costumi e della scenografia – crea un *collage* di spezzoni cinematografici, slogan mostrati come sovratitoli, elementi di fantascienza e note autobiografiche. Personaggi tratti dalla serie *Star Trek* e dal film *Zardoz*, James Bond, SpongeBob sono mescolati a figure mitiche (Kundry viene rappresentata come Barbarella). Nel nuovo universo sonoro, i *leitmotiv* di Wagner

risultano modificati, rallentanti ovvero mescolati con il jazz – il Klangforum di Vienna esegue la partitura magnificamente, con la direzione di Simon Young. Ogni frase cantata viene ripetuta almeno tre volte, in tedesco, inglese, francese o greco antico. Il lavoro di Meese tratta del diritto alla libertà di cui dovrebbe godere l'arte. Eccitati ovvero infastiditi, gli spettatori sono tuttavia testimoni di una stupefacente innovazione.

Compiendo un'operazione simile, il gruppo tedesco-ivoriano Gintersdorfer/Klaßen decostruisce *Il ratto dal serraglio* Mozart, creando ***Les Robots ne connaissent pas le Blues***. Restando nel campo dell'innovazione, l'artista statunitense Derrick Ryan Claude Mitchell e il suo gruppo Saint Genet si sono occupati della nostra società assetata di potere. Basato sulla tragedia della migrazione del Donner Party, nella quale un gruppo di coloni attraversarono gli Stati Uniti sopportando orrori inimmaginabili, ***Promised Ends: The Slow Arrow of Sorrow and Madness*** ritrae un'atmosfera allarmante. Al centro – proprio nel mezzo del palcoscenico, sotto un'installazione realizzata con tubi a neon – c'è re Lear, magnificamente impersonato dal pittore

paraplegico Baso Fibonacci. Le versioni cinematografiche della tragedia realizzate da Jean-Luc Godard e da Akira Kurosawa sono utilizzate per ritrarre un regno morente. Mentre alcuni fantastici danzatori si esibiscono attorno alla solitaria figura del re, parole tratte dalla tragedia di Shakespeare così come nomi di politici, scorrono lungo le pareti laterali. Una grande quantità di nebbia, miele e vino rosso, coriandoli e palloncini, concorrono a suscitare uno spirito orgiastico. Un ensemble di archi suona dal vivo sul palcoscenico. Come un vero direttore, Mitchell dà precise istruzioni parlando da un microfono sul fondo del palco. Viene così delineato un surreale ambiente pronto a ribellarsi contro l'attuale situazione politica. «Potere contro virtù». Quale dei due vincerà?

Il mondo di oggi, tormentato da conflitti e guerre, è al centro dei lavori di due "vecchie conoscenze" del festival, Romeo Castellucci (*Democracy in America*, vedi recensione a pagina 80) e Peter Brook (*Battlefield, Hystrio* n. 3.2016), ma è esplorato anche dal duo siriano formato da Omar Abusaada e Mohammad Al Attar. Nel loro dramma *Während ich wartete*, la stanza di ospedale, come luogo di confine fra la vita e la morte, diventa il simbolo del loro Paese.

Cultura e wellness

Ma il Festival ha in cartellone anche divertenti spettacoli interattivi. I due spettacoli della compagnia canadese Mammalian Diving Reflex offrono la rara opportunità, l'uno di avere un'acconciatura "stilosa" fatta da un bambino (*Haircuts by Children*), l'altro di ascoltare le esperienze sessuali di sei anziani (*All the Sex I've Ever Had*). Come accadeva negli anni passati, il cartellone comprende anche nomi assai conosciuti, come l'australiano Back to Back Theatre (*Lady Eats Apple*) e, da Amsterdam, il Toneelgroep di Ivo van Hove. Il suo adattamento teatrale del film *Ossessione* di Visconti, con protagonista la star hollywoodiana Jude Law, è stato il vero evento del Festival.

Per cinque settimane, dal 12 maggio al 18 giugno, le viennesi Festwochen hanno proposto una grande varietà di tematiche e stili, combinando arte, performance, teatro, danza, musica, laboratori, conferenze e progetti partecipativi in tutta la città, molti dei quali a ingresso gratuito, tanto che la consultazione del programma non è stato un compito semplice. La novità assoluta dell'edizione di quest'anno

è stato il Performeum, un museo temporaneo dedicato alle arti performative, aperto negli spazi occupati un tempo dalle ferrovie di Stato austriache nel decimo distretto della città. Considerato il "cuore del festival", comprendeva spazi espositivi, luoghi di incontro, l'Akademie des Verlernens e il Hamamness. Con la sua ampia gamma di lezioni, la prima ha insegnato l'arte di infrangere le regole e aprire la propria mente, mentre il corpo veniva purificato in tre stanze gonfiabili del secondo, attrezzato con zone per la doccia e aree relax. Nello spazio davvero unico del Performeum,

quattro curatori hanno allestito una sorta di caleidoscopio dell'arte contemporanea, includendo anche artisti provenienti da zone marginali quale l'Africa e mostrando originali pratiche estatiche quali forme di resistenza. È stato, inoltre, proposto un nuovo format: nel corso di quattro sessioni notturne, *Hyperreality* ha offerto musica elettronica in un contesto di *cultur club* internazionale. Sottoposte a una rinascita radicale, le viennesi Festwochen sono diventate «un campo di sperimentazione per la società del futuro». ★

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

VIENNA/2

Ritratti al femminile, la voce delle donne e il teatro al Museo

GANYMEDE FE MALE (Ganimede Femmina), di Peter Wolf. Regia di Jacqueline Kornmüller. Art History Museum, VIENNA.

Nel 2010, il dipinto di Correggio *Il rapimento di Ganimede* ospitato nel Museo di Storia dell'Arte di Vienna servi da ispirazione per un nuovo progetto. Sedici autori contemporanei furono invitati a scrivere testi per una delle tele presenti nella collezione del museo, a loro scelta. Gli attori hanno dato vita ai testi di fronte al quadro prescelto, sotto il titolo *Ganymede boarding*. La performance teatrale ideata dal direttore Jacqueline Kornmüller e da Peter Wolf, entrambi attori e produttori, è stata presentata durante la sera dopo il termine dell'orario delle visite del Museo.

Il successo riscosso fu tale che il progetto proseguì con *Ganymede Goes Europe* (2013), *Ganymede Dreaming* (2015) e *Ganymede Fe Male* nel 2017. Questa volta il punto di partenza è stato il movimento femminista che «un'altra volta gioca un ruolo primario dopo essere stato ignorato per un lungo periodo», dice Peter Wolf. Ritratti di donne di, fra gli altri, Tiziano, Rembrandt, Correggio, Bellini, costituiscono la base di un viaggio letterario e artistico attraverso le gallerie del museo. Nel suo testo umoristico sul *Ritratto di una donna anziana* di Balthasar Denner, la scrittrice inglese Zadie Smith riflette sul fenomeno dell'invecchiamento. Il monologo scritto da Anna Kim collega *Lo stupro di Dina* di Giuliano Bugiardini con le scene violente della guerra in Bosnia, mentre il testo spirituale di Franz Schuh si riferisce a *L'imperatrice Maria Teresa con la statua della pace* di Anton von Maron.

Nello stesso tempo, il progetto è stato allargato, danzatori e musicisti sono stati invitati a esibirsi accanto agli attori. Il momento *clou* della serata è stato *Fog* dedicato a *Giove e Io* di Correggio, con Simon Zöchbauer alla tromba e Julia Lacherstorfer al violino, il duo accompagnato da un gruppo vocale i cui membri maschi erano sparpagliati fra gli spettatori. Notevole è stato l'emergere, al suono prodotto da Matthias Loibner con un organo a mano, della cantante Agnes Palmisano da un sacco a pelo sotto il *Ritratto di Santa Caterina* del Tiepolo.

Suggestivo è stato anche l'assolo di danza. L'emozione prodotta da *La morte di Cleopatra* di Guido Cagnacci è stata illustrata con convinzione da sette ballerine che oscillavano verso il dipinto mormorando continuamente parole come *shock* o *faint* (svenire). Ma la scoperta più sorprendente dell'edizione di quest'anno è stata che nel catalogo del museo non meno di 679 dei 687 dipinti sono realizzati da artisti maschi. In compenso, gli interpreti sono in gran parte di sesso femminile. **Irina Wolf** (traduzione dall'inglese di Ilaria Angelone e Arianna Lomolino)



A Losanna la Svizzera si mette in scena

Programme Commun propone quanto di meglio i teatri elvetici hanno scelto di produrre, testimoniando uno sguardo acuto su quanto di nuovo si muove nel variegato ambito delle *performing arts*.

di Laura Bevione



Non è semplicemente una vetrina ma neppure può essere definito un festival, piuttosto un'occasione di incontro e di fecondo scambio di idee fra artisti, operatori e "semplici" spettatori. La terza edizione di Programme Commun si è svolta dal 23 marzo al 2 aprile in vari spazi di Losanna, fra cui il Théâtre du Vidy e Arscenic, i due principali promotori della rassegna, cui da quest'anno collaborano anche il Théâtre Sévelin 36, la Manufacture, l'Ecal (École Cantonale de l'Art de Lausanne) e la Cinématèque Suisse. Il sottotitolo scelto per questa edizione è stato *Libre circulation*, così da sottolineare ulteriormente l'obiettivo perseguito, ovvero quello di creare uno spazio aperto e informale, in cui far circolare con agio idee e linguaggi artistici i più vari, oltrepassando con disinvoltura rigide distinzioni di genere. Un eclettismo di cui siamo stati testimoni nel fine settimana in cui abbiamo seguito la rassegna che, in dieci giorni, ha ospitato sedici spettacoli, un film, due mostre, due conferenze e svariati momenti – più o meno formali, dal seminario alla festa – di incontro fra operatori e artisti.

Il nostro primo appuntamento è stato con la nuova creazione di **Romeo Castellucci**, quel *La democrazia in America*, molto liberamente ispirato all'omonimo saggio di Tocqueville, che appare incentrato più sulla fede e sulla sua presunta forza salvifica, sul violento frantumarsi delle speranze e sulla perdita dell'innocenza, che sulla costruzione dell'identità – passata e attuale – degli Stati Uniti (la recensione dello spettacolo è nella sezione Critiche, pagina 80). Com'è ovvio a Castellucci non interessa tessere un discorso politico, quello che, al contrario, sviluppa con la sferzante lucidità che gli è propria il regista svizzero **Milo Rau** che, ne *Le 120 giornate di Sodoma*, prende ispirazione dalla censuratissima e contestatissima pellicola di Pasolini per creare uno spettacolo esso stesso al limite di quanto in teatro possa essere lecito mostrare. Rau, infatti, porta in scena, accanto agli inappuntabili attori della Schauspielhaus di Zurigo, i membri del Teatro Hora, compagnia professionale formata esclusivamente da interpreti disabili, la maggior parte dei quali affetti dalla Sindrome di Down. Spogliati e umiliati, essi diventano le vittime dei sadici

carnefici dipinti da Pasolini e, prima ancora, dal Marchese de Sade cui l'italiano si rifece. Ma Rau non si accontenta di semplicistiche distinzioni fra buoni e cattivi, vittime e carnefici: al manicheismo egli preferisce l'inquieto interrogarsi su situazioni date per intoccabili e su ruoli sociali irrigiditi e, così, lo spettacolo pone sul medesimo piano attori "accademici" e attori "con handicap" e chiede apertamente al pubblico di abdicare alla comoda neutralità garantita dal buio della sala per rispondere del proprio innegabile voyeurismo. Il regista pone domande complesse, che mettono in discussione le stesse regole – e consuetudini – del teatro: chi davvero "comanda"? La platea o la scena? Qual è la differenza fra il dolore reale e la sua rappresentazione? Cosa è normale e giusto mettere in scena e che cosa no? E per quale ragione? Questioni che non possono essere minimizzate come semplici provocazioni, poiché è chiaro che, per quanto indubbiamente urtanti possano risultare determinate scelte registiche, il lavoro di Milo Rau si fonda su una sincera e urgente necessità di comprendere la finalità "politica" del suo essere.

Il collettivo tedesco **Rimini Protokoll** ha, invece, condotto gli spettatori a interrogarsi su ciò che lasciamo dopo la nostra dipartita. *Nachlass* (da *nach*, dopo e *lassen*, lasciare, ossia ciò che si lascia dietro di sé) è un'installazione articolata in otto differenti stanze ai lati di un corridoio ellittico, sormontato da un planisfero, sul quale si accendono ognora lucine a simulare in tempo reale il numero di decessi nelle varie parti del mondo. Ogni stanza raccoglie la testimonianza registrata, le immagini, gli oggetti di uomini e donne – alcuni già deceduti – intervistati nel corso dei due anni precedenti dallo staff dei Rimini Protokoll. Dal neurochirurgo di fama all'appassionato di lancio con il paracadute, dall'emigrato turco all'ambasciatrice dell'Unione Europea in Africa, un commovente ritratto di un'umanità orgogliosa della propria piccola ma unica e inimitabile vita. ★

Le 120 giornate di Sodoma, regia di Milo Rau (foto: Toni Suter).

Timișoara, la città crocevia

Posta al confine con Ungheria e Serbia, la città romena non può che ospitare un festival che fa dell'incontro e dello scambio fra le culture il proprio scopo primario, come dimostrano Árpád Schilling e i numerosi artisti internazionali.

di Irina Wolf

Il Festival di Teatro Euroregionale di Timișoara (Teszt), creato nel 2008 dal Teatro di Stato Ungherese Csiky Gergely al fine di sostenere una più assidua collaborazione fra i teatri della regione, è strettamente legato alla posizione geografica della città romena, che dista circa cento chilometri dal confine ungherese e ancora meno da quello con la Serbia. Lo spettacolo che ha inaugurato l'edizione di quest'anno e che è andato in scena dal 21 al 28 maggio, illustra perfettamente gli obiettivi del Festival. Diretta da Árpád Schilling, *Exit* è una coproduzione fra il Teatro Classico Ioan Slavici di Arad (Romania), il Teatro Nazionale di Sombor (Serbia) e l'ente organizzatore di Teszt. La pièce si è sviluppata a partire dalle improvvisazioni degli attori attorno a un tema di notevole rilevanza attuale: la migrazione. Dopo il loro arrivo in Gran Bretagna, dodici persone fuggite dall'Europa dell'Est verso Occidente alla ricerca di una vita migliore, si ritrovano imprigionate in un palazzo. Poiché le autorità britanniche pospongono all'infinito la loro uscita dall'edificio, i migranti subiscono significative trasformazioni dettate dalla necessità di raffinare le proprie capacità di sopravvivenza. Allestito nella sala principale del Teatro di Stato Ungherese, non ha previsto l'uso né di scenografie né di costumi. L'estetica minimalista del palco vuoto consente agli spettatori di concentrarsi sul dialogo fra i diversi personaggi, che parlano ungherese, romeno, serbo e inglese. Il pubblico può seguire il testo grazie ai sovratitoli nelle tre lingue – una prassi comune durante tutto il festival. Malgrado la sua componente tragica, lo spettacolo comprende molta satira, in particolare quando vengono esasperati i diversi pregiudizi. *Exit* è lo specchio della nostra società, interessata da un processo di disumanizzazione e alienazione.

Oltre ad Árpád Schilling, registi di rilievo quali Hajdu Szabolcs, Urbán András, Kókan Mladenović, Gianina Cărbunariu e David Schwartz – questi ultimi assai noti per il proprio teatro politico – ma anche Kristóf Kelemen, uno dei principali esponenti della giovane generazione, e il coreografo Adrienn Hód, formavano il gruppo degli artisti più significativi della regione. I temi trattati comprendevano un'ampia gamma di argomenti, dall'etica dell'arte alla condizione umana fino alla brutta-

lità della polizia. In particolare, è stata una vera rivelazione uno spettacolo prodotto dal Bitef. Dopo un viaggio di ricerca nella Corea del Nord, le drammaturghe Maja Pelević e Olga Dimitrijević hanno offerto una presentazione multimediale delle peculiarità del Paese. *Freedom is the most expensive capitalist word* è uno spettacolo dinamico e interattivo, che delizia il pubblico soprattutto durante lo *Shopping time*, scene nel corso delle quali gli attori vendono con successo agli spettatori souvenir quali un elisir di eterna giovinezza o un puzzle che riproduce l'unificazione delle due Coree, anche se, ovviamente, la maggior parte di essi si rivelano farlocchi.

Birdie dell'Agrupación Señor Serrano e *Riding on a Cloud* di Rabih Mroué (recensioni di entrambi su *Hystrio* n. 4.2016) sono stati due degli spettacoli internazionali, selezionati da Balázs Attila, il direttore del Festival, e da Gálovits Zoltán, consulente artistico. Il Teatro Koreja di Lecce ha proposto un lavoro dedicato alla tragedia di Otranto in *Katër i Radës. Il naufragio* (recensione su *Hystrio* n. 1.2015), mentre il regista tedesco Oliver Zahn ha analizzato l'origine e l'uso del saluto nazista in *Situation with Outstretched Arm*.

Il programma giornaliero del Festival prevedeva tre spettacoli. Il tratto distintivo di questa edizione, nondimeno, è rappresentato da spettacoli per un solo spettatore messi in scena in spazi non convenzionali quali gallerie d'ar-

te, biblioteche e anche il Canale Bega. Artisti provenienti da Polonia, Spagna, Austria, Gran Bretagna, Portogallo e Romania, hanno creato, ciascuno ricorrendo al proprio stile personale, atmosfere intime, stimolando così la riflessione su se stessi e l'introspezione. Essendo particolarmente coinvolta dalla questioni legate all'ambiente, Maria Lucia Cruz Correia invitava il suo spettatore a compiere un viaggio su un'originale zattera con pagaie così da immaginare una nuova società. *Common Dreams* è apparsa dunque quale una riflessione sugli schemi di sopravvivenza in un utopico futuro fondato sulla generosità, l'uguaglianza e il rispetto. *The Agency of Touch* si è rivelato un sublime incontro fra un paio di mani e un corpo. Ricorrendo a un particolare tipo di trattamento tattile, Mădălina Dan ha suscitato una gran varietà di sensazioni in ciascuno degli spettatori, ognuno disteso, con gli occhi chiusi. Alla fine di entrambi gli spettacoli, lo "spettatore" è stato invitato a fare un disegno che sintetizzasse l'esperienza vissuta, così da far emergere a un livello conscio le percezioni provate.

Teszt ha celebrato il suo decimo anniversario con un programma maturo, che comprendeva anche dibattiti, incontri con gli artisti e un laboratorio condotto dal performer bulgaro Ivo Dimchev, protagonista anche, con il suo concerto *live Songs from my Shows*, dell'evento conclusivo. ★

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)



G(L)OSSIP

Totti - gol Bellaciao
(i Girgenti della Montagna e il Mago Crotone)

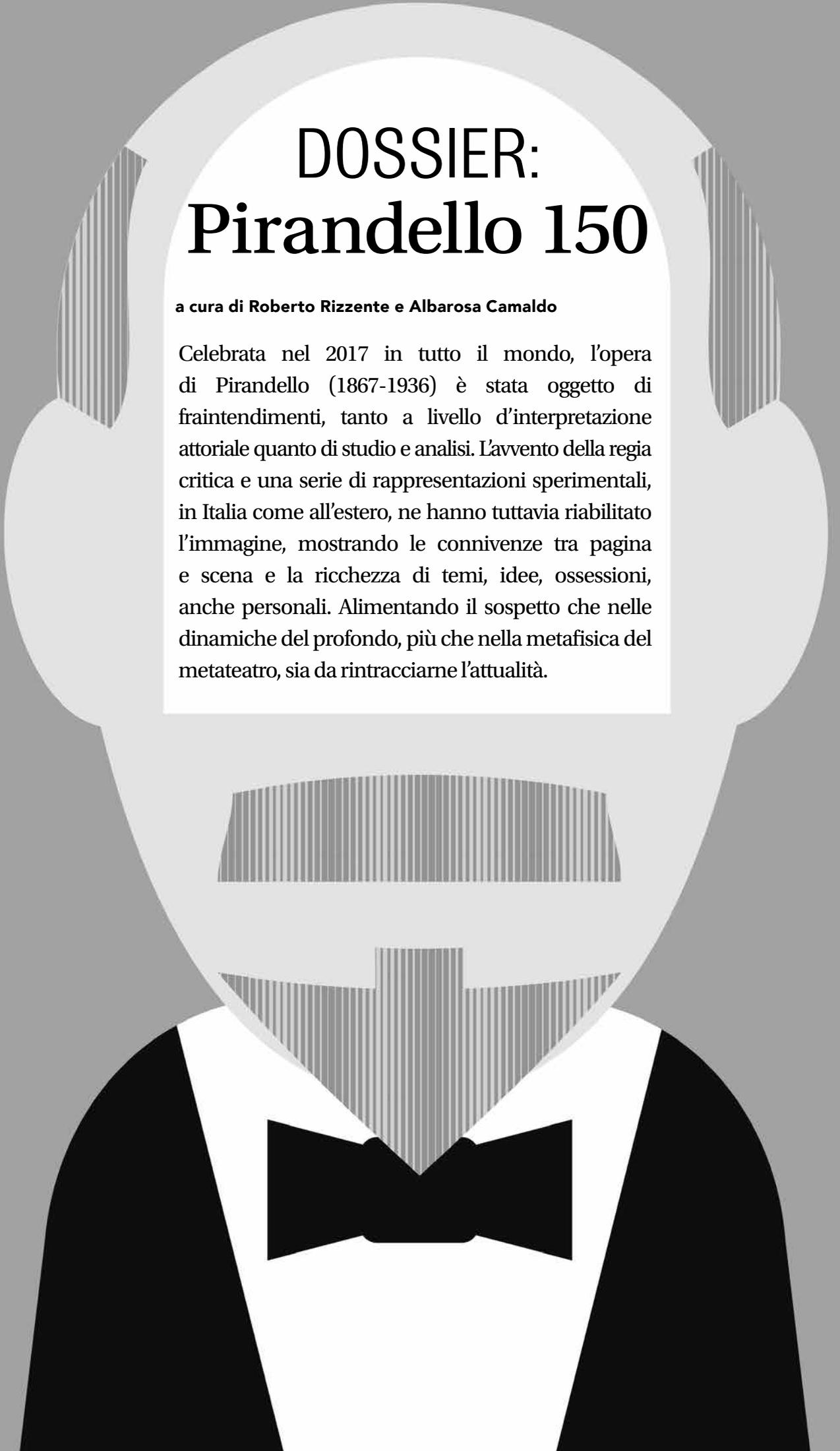
di Fabrizio Sebastian Caleffi



«...una mattina/mi son svegliato/o Totti ciao/ Totti ciao/ Totti ciao ciao ciao/una mattina mi son svegliato/e non ho più trovato il goleador...». Comincia così, a sipario chiuso, lo spettacolo di cui parliamo oggi. Poi la tela si apre e irrompe l'*hooligan* Marameo gridando «Gente a noi! Gente a noi!». Che gente? Ecco il cabriocar con Ilary Paulsen a bordo. Alla guida, il Conte Conte. Segue, in velosolex, Spizzichetti. E, a piedi, un ombrellino giallorosso aperto, la Donna Cannone di De Gregori. Questo ci fa ben presto capire il *mood* e le modalità di questa messa in scena pirandelliana. Le urla di Marameo e degli altri Scalmanati hanno fatto accorrere il Mago, che accoglie il Conte, ex allenatore di una non meglio identificata compagine più nera che bianca («...senza più squadra né squadristi»), e la bella Ilary. Crotone fa tosto apparire alla ribalta i suoi fantaccini, un *soccer team* alla 'nduja al quale il Mago ha fatto ottenere una salvezza insperata nell'ultima giornata di campionato, quando hanno battuto, toh, 'a Lazio.

Suona drammatica, epigrammatica e irmagrammatica la battuta di Paulsen: «Questi stadi che abbiamo attraversato... un tempo ero wag!». Wags: così si definiscono in gergo le mogli dei campioni. La Sgricia cerca di consolarla e di consolare il Conte Conte con una teglia fumante di "spaghetti alla sgricia", sua variante dei noti spaghetti alla gricia, preparati al guanciale e al pecorino romanista (al posto del consueto pecorino laziale) con pasta capelli d'angelo 101. Riteniamo che questa sia una citazione e un tributo a una celebre regia di Zeffirelli in scena a Londra: anche qui, il profumo "all'antica italiana" invade e pervade la platea. La vecchina resa memorabile nel miglior allestimento del

secolo scorso da Giulia Lazzarini narra la *Favola del Terzino Cambiato* sulla controversa sostituzione di un titolare nel corso di una finale di Coppa. È quindi la volta di una spregiudicata interpolazione nell'*entre act* di *Sei personaggi*: il Fu Matteo Renzi, Helenio Hinkfuss, l'uomo dal fiore in tasca, Lina Sarulli Vedova Taddei (dal racconto *La Buon'Anima*), la Signora Quaqueo e Marta, una degli Abba, che intona *Mamma mia!* Con ciò si ritorna a Ilary Paulsen e agli altri. Rispetto alla già citata fantastica edizione del 1994, dove chi scrive sostenne proprio il ruolo del Quaqueo, va notato che qui Marameo, con una brillante trovata filologica, estende la caratterizzazione, modellandola sul lampionaio protagonista della novella del 1912 da cui l'Autore italiano *par excellence* ricavò il personaggio dello zoppo lampionaio *cocu magnifique*, trasformato in lettore di contatori della luce (si spiega dunque la comparsa della di lui consorte tra i Sei di cui sopra). Questa lettura obliqua trasversale e *mush up* trasforma dunque i *Giganti della Montagna* in i Girgenti della Curva Sud (essendo Girgenti aka Agrigento l'Akragas natale del Nostro) per evidenziare lo scontro emozionale e culturale tra teatralità tradizionale per lingua e linguaggio e attualità polimediativa. Così nel finale sul cabriolet dell'inizio cala un *megascreen* dove si proietta l'addio al calcio di Francesco Totti. Del finale strehleriano detto al Lirico dal semplicemente immenso Tino Carraro rimane, flebile eppure sempre udibile, l'invocazione «Teatro, teatro». E dall'ultimo capolavoro del Novecento si passa, in traduzione di lingua e linguaggi, a Pirandello Nostro Contemporaneo. Bene gli altri.

A stylized, high-contrast portrait of Luigi Pirandello. The face is a light gray silhouette with a white rectangular area in the center containing text. The hair is represented by vertical gray lines. He is wearing a black tuxedo jacket, a white shirt, and a black bow tie. The background is a solid light gray.

DOSSIER: Pirandello 150

a cura di **Roberto Rizzente** e **Albarosa Camaldo**

Celebrata nel 2017 in tutto il mondo, l'opera di Pirandello (1867-1936) è stata oggetto di fraintendimenti, tanto a livello d'interpretazione attoriale quanto di studio e analisi. L'avvento della regia critica e una serie di rappresentazioni sperimentali, in Italia come all'estero, ne hanno tuttavia riabilitato l'immagine, mostrando le connivenze tra pagina e scena e la ricchezza di temi, idee, ossessioni, anche personali. Alimentando il sospetto che nelle dinamiche del profondo, più che nella metafisica del metateatro, sia da rintracciarne l'attualità.



Camilleri: quella volta con Luigino...

L'incontro inaspettato tra i due scrittori, i *Sei personaggi* di Costa e le introspezioni di Castri, gli eredi putativi, il Living, Grotowski: Luigi Pirandello visto e raccontato da Andrea Camilleri.

di Roberto Rizzente

Conosciuto, dai più, per l'intensa attività romanzesca legata alla figura del Commissario Montalbano, Andrea Camilleri è uno dei più fini pirandellisti, se così si può definire, del nostro tempo. Allo scrittore di Girgenti egli ha dedicato un'antologia, *Pagine scelte di Luigi Pirandello*, ordinata secondo un metodo filologico e affettivo; saggi sui *Giganti*, la trilogia del teatro nel teatro, le storie girgentine, la lingua; e ben due romanzi, *La tripla vita di Michele Sparacino*, ispirato all'ultima frase del romanzo *I vecchi e i giovani* e pirandelliano nella struttura, il tema dello scambio identitario; ma soprattutto la *Biografia del figlio cambiato*, un "racconto orale" che getta una luce retrospettiva sul difficile rapporto che Pirandello ebbe col padre e poi con la moglie, così importante per cogliere gli snodi dell'ispirazione creativa. Per non parlare, poi, dell'intensa attività registica: diplomatosi nel 1952 all'Accademia Silvio D'Amico, Camilleri ha messo in scena *Così è (se vi pare)*, nel 1958 e poi 1981; *La favola del figlio cambiato*, 1963; *Ma non è una cosa seria*, 1964; i drammi in siciliano *U Ciclopu* nel

1969, 1979, 1982 e 1983, *Glaucu*, 1970, e *'A birritta cu' i ciancianeddi*, 1978; *L'uomo, la bestia e la virtù*, nel 1977 e 1989; *La rappresentazione della favola destinata ai Giganti*, 1979, e *Il giuoco delle parti*, nel 1980. Cui si possono aggiungere senz'altro le collaborazioni internazionali ad Ankara, Lisbona, le regie radiofoniche dei *Sei personaggi* e *La ragione degli altri*, 1974; e quelle televisive dell'atto unico *Cecè*, nel 1978, e di nuovo *La ragione degli altri*, nel 1985, con Maddalena Crippa.

Una lunga carriera, quella di Camilleri, sancita dalla presidenza onoraria del Comitato d'Onore che il Comune di Agrigento ha istituito, in collaborazione col Mibact, per coordinare i festeggiamenti per il centocinquantenario dalla nascita di Pirandello.

Ha avuto la fortuna, nella sua infanzia, di incontrare Pirandello. Com'è andata? Che rapporto ha avuto, negli anni a venire, col suo conterraneo?

Ne ho parlato talmente tante volte di questo incontro che temo di annoiare i miei lettori. Era un dopopranzo pre-estivo ma già faceva un

caldo insopportabile, tutti i miei parenti stavano riposando e io ero solo che giocavo, avevo dieci anni. Bussarono alla porta, andai ad aprire e mi trovai davanti un signore in alta uniforme, così mi sembrò, da ammiraglio, perché aveva la feluca, lo spadino, la mantellina... ecc. Questo signore mi rivolse la parola in dialetto: «Cu s'ì tu?». Io risposi che ero Nenè Camilleri. Allora lui mi chiese se la mia nonna paterna, Carolina, fosse in casa, risposi di sì e mi disse di andarle a dire che c'era Luigino Pirandello che la voleva salutare. Lo feci accomodare, chiusi la porta e andai nella camera di nonna che dormiva. La svegliai dicendole che c'era un ammiraglio di nome Luigino Pirandello che la voleva salutare. La reazione di nonna m'impressionò: cominciò a rivestirsi febbrilmente pronunciando parole tra il meravigliato e il commosso. Ritenni opportuno avvertire i miei genitori, dormivano seminudi sul letto. Li svegliai dicendo che c'era un ammiraglio... eccetera. A sentire pronunciare quel nome papà e mamma balzarono dal letto ed ebbero la stessa reazione di nonna. M'impaurii: chi era quell'ammiraglio che provocava tanto trambusto in casa? Andai

a dare un'occhiata di nascosto e vidi che l'ammiraglio e nonna stavano abbracciati, nonna piangeva e l'ammiraglio le batteva una mano sulla spalla ripetendo: «La nostra giovinezza, la nostra giovinezza». Non so altro di quell'incontro perché andai a nascondermi sinceramente spaventato sotto il letto. E naturalmente mi capitò che quando cominciai a fare il regista di teatro e mi chiedevano di mettere in scena un'opera di Pirandello io rispondevo di no, forse per lo *shock* subito da bambino.

Nel 2000 pubblica la *Biografia del figlio cambiato*. Quanto le esperienze biografiche hanno influenzato l'opera di Pirandello?

Io credo che molte situazioni vissute siano state trasferite sulla pagina o sulla scena da Pirandello. Faccio un solo esempio: nella sua celebre battuta il Padre dei *Sei personaggi* dice a un certo punto che non si può fissare l'immagine di una persona sorpresa in un momento di debolezza. Ecco, qualcosa di simile avvenne quando Pirandello, giovanissimo, scoprì il padre con l'amante e da allora tra i due regnò una sorta d'incomprensione totale.

Ha messo in scena più di un'opera di Pirandello. Che lavoro ha fatto sulla lingua? Come giudica, oggi, la lingua di Pirandello?

Io ho messo in scena Pirandello in teatro, in televisione e alla radio: oltre quaranta opere, anche romanzi, sceneggiati e novelle. La lingua di Pirandello è, come disse Benvenuto Terracini, una lingua che sembra fatta apposta, come lo è, per mettere le battute in bocca all'attore nel modo più comodo possibile. È una lingua essenzialmente teatrale anche quando scrive romanzi o novelle e opere non destinate alla scena. Spesso la costruzione della frase risente della costruzione dialettale e questo dà un maggior valore scenico alle parole.

Non si contano, in Italia e all'estero, le rappresentazioni da Pirandello. Ne ricorda una in particolare? Com'è stata recepita, dai registi italiani, l'opera di Pirandello?

Se devo ricordare una rappresentazione esemplare è quella di Orazio Costa dei *Sei personaggi*. Tant'è vero che Giorgio Strehler, rifacendo al Piccolo lo spettacolo, scrisse nel programma che aveva tenuto presente l'edizione costiana. Devo dire che tra i registi italiani, a parte Costa e Strehler, quello che ho trovato che andasse più in profondità fosse Massimo Castri, ma credo in definitiva che con Pi-

randello non ci sia stata interpretazione registica che abbia illuminato tutta la complessità di ogni singola opera, voglio dire con ciò che ancora oggi, a distanza di tanto tempo, molto resta da scoprire.

Cosa avrebbe da dire Pirandello al mondo attuale? Ci sono eredi potenziali?

Gli eredi di Pirandello ci sono stati. Dal Living a Grotowski, che vennero ritenuti nel secolo scorso le più alte espressioni della ricerca scenica, per quanto possa parere assurdo, c'è una visibile traccia di Pirandello. Non so cosa avrebbe da dire Pirandello: quello che pensava del mondo, l'ha già detto tutto. ★

Per saperne di più

- AA.VV., *Attualità di Pirandello*. Atti del 45° Convegno Internazionale di Studi Pirandelliani, a cura di Enzo Lauletta, Pesaro, Metauro, 2008.
- AA.VV., *Quel che il teatro deve a Pirandello*, a cura di Enzo Lauletta, Pesaro, Metauro, 2010.
- R. Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida, 1972.
- R. Alonge, *Luigi Pirandello*, Bari, Laterza, 1997.
- R. Alonge, *Madri, baldracche, amanti. La figura femminile nel teatro di Pirandello*, Milano, Costa&Nolan, 1997.
- M.L. Altieri Biagi, *Pirandello dalla scrittura narrativa alla scrittura scenica*, in *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 162-221.
- U. Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza, 1989.
- U. Artioli, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Bari, Laterza, 2001.
- A. Bisicchia, *Pirandello in scena. Il linguaggio della rappresentazione*, Torino, Utet, 2007.
- N. Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Bari, Laterza, 1983.
- F. Callari, *Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio, 1991.
- A. Camilleri, *Biografia del figlio cambiato*, Milano, Rizzoli, 2000.
- A. Camilleri, *Pagine scelte di Luigi Pirandello*, Milano, Rizzoli, 2007.
- M. Castri, *Pirandello Ottanta*, a cura di Ettore Capriolo, Milano, Ubilibri, 1981.
- P. Casella, *L'umorismo di Pirandello. Ragioni intra e intertestuali*, Firenze, Cadmo, 2002.
- M. Collura, *Il gioco delle parti. Vita straordinaria di Luigi Pirandello*, Milano, Tea, 2010.
- A. D'Amico - A. Tinterri, *Pirandello capocomico. La compagnia del Teatro d'Arte di Roma, 1925-1928*, Palermo, Sellerio, 1987.
- E. Gioanola, *Pirandello, la follia*, Genova, Il Melangolo, 1983.
- G. Livio, *Il teatro in rivolta. Futurismo, grottesco. Pirandello e pirandellismo*, Milano, Mursia, 1976.
- R. Luperini, *Pirandello*, Bari, Laterza, 1992.
- G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981.
- M. Manotta, *Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori, 1998.
- L. Pirandello, *Opera completa (Tutti i romanzi, Novelle per un anno, Maschere nude, Lettere a Marta Abba, Saggi e interventi)*, diretto da Giovanni Macchia, "I Meridiani", Milano, Mondadori, 1973-2007.
- L. Pirandello, *Taccuino segreto*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1997.
- *Luigi Pirandello*, a cura di Roberto Rizzente, Milano, Società Europea di Edizioni, 2003.
- E. Providenti, *Pirandello impolitico. Dal radicalismo al Fascismo*, Roma, Salerno Editore, 2000.
- A.R. Pupino, *Pirandello. Poetiche e pratiche di umorismo*, Roma, Salerno Editore, 2013.
- P. Puppa, *Fantasma contro giganti. Scena e immaginario in Pirandello*, Bologna, Patron, 1978.
- P. Puppa, *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*, Imola, Cue Press, 2015.
- L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Galtanisetta, Salvatore Sciascia, 1961.
- L. Sciascia, *Alfabeta pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989.
- R. Tessari, *Come un angelo di fuoco. Verità, immaginario e scenotecnica in Pirandello*, Acireale, Bonanno, 2012.
- A. Tilgher, *Pirandello o il dramma di vedersi vivere*, a cura di Pierfrancesco Giannangeli, Chieti, Solfanelli, 2013.
- D. Tomasello, *Eduardo e Pirandello. Una questione "familiare" nella drammaturgia italiana*, Roma, Carocci, 2014.
- C. Vicentini, *Pirandello, il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993.
- S. Zappulla Muscarà - E. Zappulla, *Pirandello e il Teatro Siciliano*, Catania, Maimone, 1997.

Multimedia

- G. Bonghi, *Progetto Luigi Pirandello*, classicitaliani.it.
- Centro Nazionale Studi Pirandelliani, cnsp.it.
- Istituto di Studi Pirandelliani, studiopilupirandello.it.
- Pirandello Web, pirandelloweb.com.
- *Il teatro di Pirandello*, 23 dvd, La Repubblica, L'Espresso, 2012.

Cuore di tenebra, in cassaforte il meglio dell'eredità pirandelliana

Rivalutata dalla critica marxista in quanto coscienza della crisi, idolatrata fin dai tempi dell'Avanguardia per la rivoluzione del teatro nel teatro, la drammaturgia pirandelliana conserva un substrato di temi, idee, ossessioni, legato ai rapporti interfamiliari e manifestamente attuale, che ancora attende di essere scoperto.

di Roberto Alonge



La cultura crociana – egemone per la prima metà abbondante del Novecento – non ha saputo apprezzare il valore di Pirandello. Meno male che ci ha pensato la critica di formazione marxista, che però un po' ha forzato, e un po' ha omesso, per quella ipocrisia connaturata alla gente di sinistra. Pirandello è stato rivalutato in quanto "coscienza della crisi", testimone – più o meno consapevole – della invivibilità della società borghese. In realtà Pirandello è un gentiluomo del Sud, molto conservatore (con aforismi anti-ebraici, anti-neri, anti-omosessuali, ecc.), che aderisce dunque *naturaliter* al Fascismo, ma questo – ovviamente – è quello che non si poteva dire, e che non è mai stato detto, ma solo, al massimo, "sussurrato". Non mi atteggio con questo, s'intende, a mammoletta: ho partecipato anch'io al piccolo imbroglio ermeneutico, a partire dalla mia antica monografia del 1972, *Pirandello tra realismo e mistificazione*.

Al di là del marxismo e del metateatro

Certo, l'egemonia marxista è stata notevolissima, influenzando attori e registi. Due buoni spettacoli di Giorgio De Lullo e Romolo Valli portano, visibilissimi, i segni della "forzatura critica" cui ho accennato: *Enrico IV* (scritto nel 1921, un anno prima dell'avvento del Fascismo) presenta i nemici del protagonista come fossero ricchi borghesi appartenenti all'élite fascistissima. In *Così è (se vi pare)* le vittime hanno al collo la stella di Davide. Però, per fortuna, *Il giuoco delle parti* (1965) – sempre di De Lullo e Valli – è stato una meraviglia di intelligenza, che ha riscoperto un capolavoro assoluto, rimosso da sempre dal moralismo pudibondo di critici e spettatori, scandalizzati dal voyeurismo che è il filo rosso (e segreto) del testo. Pirandello slitta così progressivamente da Marx a Freud, dal conflitto fra le classi sociali al conflitto uomo-donna. Un decennio più tardi, Massimo Castri con *Vestire gli ignudi* (1976) rilancia con forza raddoppiata il tema dello scontro fra i generi. Come spesso accade, sono gli uomini di teatro (ma solo i pochissimi geniali) ad aprire la strada agli accademici.

In effetti, l'eredità di Pirandello è stata rivelata e "distribuita" solo in parte. La dimensione metateatrale è senz'altro quella più appariscente, penetrata anche nei gangli dell'Avanguardia. Senza però osservare che la "trilogia del teatro nel teatro" funziona essenzialmente come meccanismo di censura del cuore di tenebra della drammaturgia pirandelliana (idea, fe-

licissima, di André Bouissy, un pirandellista francese ingiustamente dimenticato). Sulla scia di questa intuizione, un paio di anni fa ho provato a rileggere *Sei personaggi in cerca d'autore*, e più recentemente (in un saggio in corso di stampa) *Questa sera si recita a soggetto*. Nei *Sei personaggi* c'è uno strato segreto e immondo della fantasia pirandelliana (se così posso dire, con un'espressione audace e irriuale), costituito dall'incesto padre-figlia e dal suo nesso organico con la pulsione pedofila: e anche qui i riscontri bibliografici più significativi mi sono venuti dai registi, non già dai colleghi pirandellisti (mi riferisco agli spettacoli recenti di Ronconi, di Gabriele Lavia, e a quello del 2001 del francese Emmanuel Demarcy-Mota). In *Questa sera si recita a soggetto* il cuore di tenebra alligna sempre dentro l'istituto familiare, ma con un duro rovesciamento degli schemi tradizionali: non più la famiglia raccolta, riservata, chiusa a protezione dell'intimità domestica, bensì la famiglia aperta agli estranei, al limite della trasgressione. Sono infatti ben sei gli ufficiali che godono di diritto d'entrata in casa La Croce: sei per le quattro figliuole di casa, due in più del necessario, con un'esagerazione numerica davvero inquietante (due cavalier serventi a disposizione della madre delle quattro birichine, birichina anche lei?).

Mogli, figli, amanti

Dove voglio arrivare? A dire che il meglio dell'eredità di Pirandello è forse in una cassetta di sicurezza che non è stata ancora aperta. Credo sia tempo di rileggere il suo teatro con un approccio nuovo. Provo a delinearlo in estrema sintesi. Escludendo gli atti unici, Pirandello ha composto 29 pièces, e in 25 di esse ritorna in maniera maniacale lo spettro di due uomini che si contendono una donna (nei quattro testi restanti c'è sempre un triangolo, ma rovesciato: due donne che si contendono un uomo). Statisticamente è un dato enorme, 86,20%. Certo, il triangolo adulterino moglie-marito-amante è una tipologia largamente diffusa nel teatro europeo fra Otto

e Novecento, ma Pirandello la piega nella direzione di un fantasma ossessivo, quello della maternità, dell'assoluta centralità della donna-madre. Bastano alcuni titoli: *Liola* (1916), *Il piacere dell'onestà* (1917), *L'innesto* (1917), *Ma non è una cosa seria* (1918), *Come prima, meglio di prima* (1919). Il *plot* è sempre lo stesso. Una donna non può avere figli perché il vecchio marito è sterile o forse addirittura impotente, ma va a letto una notte sola, sia pure riluttante, "per dovere", con un garzonaccio possente, e resta felicemente incinta. Un'altra ha avuto un figlio da un uomo separato, e ha sposato "per finta" un estraneo, per salvare le apparenze (non essendoci ancora l'istituto del divorzio), ma alla fine caccia di casa il padre carnale e si tiene come marito effettivo (e dunque padre solo spirituale della creatura) quello che inizialmente era unicamente un finto marito. Una brava moglie borghese, sposata a un uomo sterile, è violentata da un brutto in un parco cittadino e resta incinta: il marito vorrebbe che abortisse, ma lei minaccia la dissoluzione matrimoniale, pur di potersi serbare il figlio dello stupro, e il marito cede, acconciandosi anche lui nel ruolo di mero padre putativo. Una donna gioca uno contro l'altro due uomini (un giovane e un quasi vecchio) per ottenere di farsi ingravidare. Un'altra ancora gioca il marito contro l'amante, e alla fine se ne fugge con i due figli, a braccetto dell'amante che naturalmente opererà – anche lui – quale padre putativo. Lo spettro che perseguita Pirandello è manifestamente sempre lo stesso: la donna si realizza esclusivamente nella maternità, che è un dono del cielo, anche se arriva dallo sperma di uno stupratore. I figli appartengono solo alla madre. Se deve scegliere fra la maternità e il marito, la donna pirandelliana opta invariabilmente per la maternità.

Il terzo escluso

Tutto questo negli anni 1916-1919. Cosa produce il biennio 1920-1921? *La signora Morli una e due*, *Sei personaggi in cerca d'autore*. Apparentemente siamo sempre entro l'orizzonte di mogli figli mariti, ma risuona un ac-

cento più torbido: c'è un'iniziativa – strana, ambigua – del marito, che allontana la moglie, o che si allontana. La coppia è spezzata, i figli possono restare con il marito o con la moglie, a seconda dei casi, ma non è questo che conta. Conta il duplice movimento del marito, che mette una distanza, ma poi accorcia la distanza; determina la frattura ma cerca di controllarla, di guardare da lontano l'effetto della rottura. Nei *Sei personaggi* il procedimento è vistoso, ma non troppo diversamente ne *La signora Morli una e due*: il marito ritorna dopo quattordici anni di assenza e si infila impudicamente nella casa dove la povera moglie abbandonata si è sistemata con un altro uomo, confessando candidamente alla ex moglie: «Non ho saputo resistere alla tentazione di venire a vedere». Il triangolo adulterino si rompe, perché uno dei due uomini (il marito) fa un passo indietro; il triangolo si riduce a una coppia, osservata però dal "terzo escluso", da colui che ha operato, sì, un passo indietro, ma senza scomparire completamente dalla scena. Il piacere equivoco di quest'ultimo è propriamente quello di essere "escluso", di porsi come voyeur. Ed è qui che il mostro dormiente nella grotta infernale dell'immaginario pirandelliano inizia a oscillare, in un moto pendolare particolarmente scabroso. C'è un marito che allontana la moglie, che la cede a un altro uomo, ma che poi non riesce a nascondere (se non alla critica accademica, che normalmente non vede mai nulla...) come la sua eccitazione sia tutta nel fatto di "riprendersi la moglie", di riassorbire e fare propria – se così posso esprimermi – l'esperienza che la moglie ha avuto con l'altro uomo. Dunque, all'altezza del 1920-1921, Pirandello acquisisce la consapevolezza di un tema ingombrante, che da quel punto in poi non lo abbandona più. Lo ritroviamo infatti anche nei testi più tardi, per esempio in *Lazzaro* (1928). Naturalmente tutto è detto con il linguaggio misurato di un autore che scrive fra Otto e Novecento, ma sarebbe ingenuo e sbagliato credere che l'attualità sia una questione di linguaggio (o di stile). L'arte non è la moda. ★



Ago ergo sum: oltre la cultura del suo tempo

Testimone attento della sua epoca, Pirandello assorbe tutte le rivoluzioni politiche, culturali e sociali a cavallo tra i due secoli, oscillando tra attrazione e repulsione, sempre convogliandole nell'alveo di un pensiero originale che non conosce stasi e che ha a che fare con la vita, la realtà di tutti i giorni.

di Giuseppe Liotta

La storia di Luigi Pirandello, la sua vita, gli studi, l'evoluzione creativa, ma anche le "corrispondenze", gli incontri con poeti, filosofi, e le personalità più importanti dell'epoca rappresentano un esempio straordinario di quella che oggi chiamiamo "cultura attiva": non qualcosa di solido, immutabile, costruito nel tempo, un insieme di teorie coltivate con l'acribia dell'intellettuale che possiede la chiave per interpretare il mondo, ma al contrario una cultura colta nel suo divenire continuo, vario e disuguale, nel suo invernarsi come problema riconoscibile e "reale", per nulla astratto. Per il giovane Pirandello la cultura non viene né prima né dopo ma è contestuale al lavoro creativo come a quello saggistico, diventa parte intrinseca di tutta la sua opera, la sostiene, la trasfigura.

In pratica, lo scrittore di Girgenti accoglie tutte le istanze più avanzate del suo tempo, le fa sue e ce le restituisce, quasi sempre, in una forma e contenuti inediti, sorprendenti. Sa di essere dentro una realtà in piena "crisi" di riferimenti e di valori, acuiti dallo scoppio della Prima Guerra Mondiale, e nei dibattiti che appassionano gli autori della sua generazione non si schiera, teso com'è ad approfondire i legami fra l'uomo e la realtà piccolo-borghese, popolana, agreste che lo circonda (di qui, l'adesione al Fascismo, come parte di quella rivoluzione dal basso – il recupero dell'uomo come essere sociale – che va portando avanti con i romanzi e col teatro).

Oltre il positivismo

Nato nel 1867, Luigi Pirandello considera suoi maestri gli scrittori siciliani Giovanni Verga e Luigi Capuana, nati ventisette anni prima, mentre non ha nessuna sudditanza né debiti culturali con l'Italia letteraria a lui contemporanea rappresentata da Italo Svevo (1861), Gabriele D'Annunzio (1863), Federico De Roberto (1861) o Benedetto Croce (1866), col quale polemizza, dopo l'uscita della prima *Estetica* (1902), sul problema della "forma". Questo gli permette di perseguire una personale strategia di ricerca, che lo porta a indagare teorie e discipline di fine Ottocento anche distanti dalla sua formazione accademica di "filologo classico" e dal principale interesse di scrittore, facendole diventare la struttura invisibile, sinuosa e permanente di ogni sua opera, sempre maneggiandole con distaccata e illuminante ironia.

Come la nozione di relativismo che prende in prestito dal filosofo tedesco Georg Simmel o la questione dell'"ombra" che ricava dal *Peter Schlemihl* di Adelbert von Chamisso, o quella di "umorismo", che prende le mosse da *Le rire* (1901) di Henri-Louis Bergson per scardinare il meccanismo del "comico" e, attraverso una riflessione in più, promuoverlo da "effetto" quale era a "sentimento". Così il suo particolare interesse per l'esoterismo e le scienze occulte che, entrata in crisi la cultura positivista e naturalistica, gli consentono di indagare quella realtà seconda, spirituale, che de-

termina, pur senza darne ragione, le azioni umane. Ne *Il fu Mattia Pascal* si diverte a fare l'elenco dei libri più in voga sulla teosofia europea nella biblioteca di casa Paleari e, come sottolinea Giovanni Macchia nel suo *Pirandello o la stanza della tortura*, sceglie il nome di uno di quegli autori, Théophile Pascal, per il protagonista del suo primo romanzo.

Altre influenze fondanti il pensiero di Pirandello in questo periodo di formazione sono certamente lo scrittore e pensatore francese Max Nordau, che scardina da un punto di vista sociologico e politico il concetto di "verità", ma soprattutto lo scienziato e letterato Alfred Binet, i cui libri (*Les altérations de la personnalité*), sostiene Macchia, «lo avrebbero quasi sconvolto». Così come la psicoanalisi e l'*Interpretazione dei sogni* di Freud, da cui allontana una discendenza diretta con la sua opera. Addirittura li snobba, li mette in caricatura. In *Suo marito* (1911) scrive: «Se non dovessi guastarmi la professione, scriverei un libro da far epoca. Lo vorrei intitolare il *Bazar della Sapienza*. (...) Le darei io tutta la materia da trattarvi. Una sfilza di questi nomi difficili; (...), un po' di Nietzsche, un po' di Bergson», a cui aggiunge nella revisione del romanzo del 1936 anche il nome di Freud.

Contro tutti gli "ismi"

Insomma, dai maestri del pensiero suoi contemporanei Luigi Pirandello non si lascia intimidire né sorprendere. È come se si volesse proteggere dalle febbrili mutazioni di quegli anni, da quegli "ismi" che nascono e muoiono nel volgere di qualche stagione, dal sopraggiungere e dall'affermarsi di nuove forme espressive, come la nascita del cinema, che lo attrae e respinge allo stesso modo (si vedano le posizioni espresse nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, poi superate, grazie ai film tratti dalle sue opere – su tutti *Il fu Mattia Pascal* di Marcel L'Herbier del 1926 –, fino a desiderare una versione cinematografica, mai realizzata, dei *Sei personaggi in cerca d'autore*).

Questo, tuttavia, è un deciso atto della sua volontà che gli permette di lavorare solo su se stesso, impermeabile a influenze e contaminazioni con gli autori e gli intellettuali del tempo, sia dal punto di vista dei temi che della lingua. In un'intervista del 1922 Pirandello, infatti, afferma, con un certo orgoglio autoriale: «Fin dai miei primi libri apparvero nella mia opera quei problemi che hanno avuto poi il loro più largo svolgimento. Ebbene quei problemi erano unicamente miei. Solo dopo (...) mi fu detto che quelli erano i problemi del tempo, che altri come me, in quello stesso periodo si consumavano su di essi. E oggi ancora io non conosco Einstein!». Lo conoscerà due anni dopo a una replica dei *Sei personaggi in cerca d'autore* a Berlino, dove lo

scienziato, già Premio Nobel, lo va a trovare nei camerini e gli dice: «Noi siamo parenti».

Ma Pirandello è culturalmente "apolide", respinge i legami, le parentele, le consanguineità letterarie: la vita la si vive o la si scrive, certamente non la si legge nelle opere degli altri autori. Rifiuti, polemiche costanti, ostilità, insofferenze da Croce a Tilgher, da Ibsen a D'Annunzio, fanno parte del suo bagaglio d'intellettuale "contro", per ribadire l'autonomia del pensiero e sostenere la famosa distinzione fra "scrittori di cose" e "scrittori di parole".

A tu per tu con le Avanguardie

Con le Avanguardie artistiche del primo Novecento Luigi Pirandello ha un rapporto di curiosità e attenzione. Non vi aderisce, ma sa che a queste bisogna guardare per uscire dalle tentazioni del decadentismo imperante, di un fasullo idealismo o di un neo positivismo strisciante che avvertiva «come minaccia e motivo di smarrimento» (Stefano Giovanardi); in più, sollecitano e animano il suo impulso "sperimentale". Disseminate nelle opere di Pirandello, le ritroviamo tutte, dal dadaismo al surrealismo, futurismo, espressionismo, persino il coevo – e tutto italiano – «teatro del grottesco» (Chiarelli, Antonelli, Cavicchioli), ma declinate secondo le necessità della vicenda narrata, rappresentate non per "citazioni" ma trasformate, riplasmate, fatte talmente sue da essersene dimenticato. E ai quadri, alla pittura metafisica degli anni Venti-Trenta, "ruba" il tragico contrasto fra il tempo reale della visione e quello della realtà rappresentata, dove tutto è già avvenuto e racchiuso in una forma, dove ogni cosa è condannata a ritornare: il tempo mitico e il tempo storico, destinati perennemente a intrecciarsi. E gli torneranno utili quando, come regista, lavorerà nella Compagnia del Teatro d'Arte alla messinscena dei suoi testi anche dal punto di vista della scenografia, spostando l'interesse drammaturgico, più che sul "personaggio", sul corpo dell'attore, costumi compresi (*Diana e la Tuda*, nel 1926), o su quell'invisibile che la scena tende a negare (*La nuova colonia*, nel 1928).

Interessante è, infine, il rapporto fra Pirandello e la cultura musicale. Detestava Wagner; avrebbe voluto tradurre visivamente per lo schermo le *Sinfonie* di Beethoven; scrisse un testo per un musical americano mai andato in scena. Ma il libretto messo in musica da Malipiero, *La favola del figlio cambiato*, rappresentato con molte polemiche in Germania nel 1934, rimane l'esempio unico e straordinario di un rapporto che il drammaturgo siciliano avrebbe voluto continuo e intenso. A dimostrazione del fatto che la sua è stata principalmente una "cultura del fare". ★

Un uomo per tutte le stagioni: il teatro, la scrittura e la regia

Atti unici, novelle, commedie, fino alla prova della scena: il laboratorio di Pirandello è un teatro aperto al mondo e a se stesso, fatto di segreti interscambi e sottili reticenze, con un impianto teorico alla base e un linguaggio duttile, melodico a modularne le frequenze, a suo modo rivoluzionario.

di **Andrea Bisicchia**

L'atto unico pirandelliano può ritenersi un vero e proprio laboratorio artistico, i cui molteplici risultati sono stati utilizzati secondo il principio: «Non si butta nulla». In questo laboratorio si sperimentano non solo le trame delle novelle, ma anche le tematiche, oltre che il linguaggio, date le disarmonie strutturali e le incoerenze formali dei testi, utilizzati nella triplice versione. Dietro di essi, vigila il *Saggio sull'umorismo* (1908), nel quale Pirandello teorizza la forza di scomposizione dei caratteri che, portati in scena, non nascondono le incongruenze rappresentative. L'atto unico è un crocevia tra l'apologo e la parabola, carico, come la novella, di elementi grotteschi e paradossali, che la trasposizione in commedia non fa che portare alla luce (vedi *La patente*, *L'imbecille*, *Bellavita*, *Cecè*).

Dalla novella, all'atto unico, alla commedia

Concepiti come rivolta nei confronti della decadenza borghese e della giustizia del tempo, gli atti unici sono

stati utilizzati da Andrea Camilleri nella messinscena delle quattro commedie girgentine: *Lumie di Sicilia*, *L'altro figlio*, *La giara*, *La sagra del Signore della Nave*. Camilleri conosceva bene la differenza che esiste tra adattamento e riduzione, convinto che il passaggio dalla novella all'atto unico fosse da ritenersi una vera e propria riduzione o, meglio ancora, una "trasformazione", da un ragionamento complesso a un altro più semplice, da trattare come un copione *ad usum regiae*.

C'è, eventualmente, da chiedersi quali principi della narratologia siano da applicare nel passaggio dalla novella all'atto unico, alla commedia. Senza scomodare Todorov o Genet, con le loro teorie, al regista, in generale, spetta di "ascoltare" il testo per trarne delle suggestioni, oltre che delle riflessioni critiche ed estetiche. Studiosi come Federico Doglio e Giorgio Luti non hanno nascosto, nei loro saggi su Pirandello, la predilezione per i testi narrativi (Doglio) e per



gli atti unici, ritenuti da Luti una struttura autonoma, la cui matrice novellistica non è da considerare molto influente. Di opinione diversa è Mazzacurati, quando giudica l'atto unico una specie di dramma satiresco, simile a quello utilizzato dai greci per attenuare gli argomenti estremi delle trilogie.

In verità, ciò che Pirandello ricercava nelle novelle era la scelta di un argomento che, successivamente, diventasse l'oggetto primario del testo drammatico, sia nella forma di atto unico che di commedia. C'è da ricordare che su 44 titoli non meno di 27 hanno dei precedenti novellistici, benché, in alcuni casi, siano dei semplici abbozzi, vedi *Pensaci Giacomino*, dall'omonima novella, o *Il berretto a sonagli*, tratto da *La verità*.

C'è da chiedersi, in questo genere di trapassi, come sia stato utilizzato il linguaggio, date le molteplici matrici, quella dialettale, quella naturalista, quella simbolica, quella filosofica. Ricordo uno studio di Maria Luisa Altieri Biagi, *La lingua in scena*, in cui, attraverso un'analisi di tipo strutturalista e semiotico, oltre che glottologico, la studiosa si sofferma sulle risorse della lingua pirandelliana, costruita sul «comico del significante» e su un apparato di «linfe vitali» che vanno dalla mimesi alla deformazione del parlato, senza tuttavia impedire alla lingua di raggiungere una dignità letteraria, grazie a un'elasticità semantica che ne svecchia la sintassi, passando a una scansione melodica tale da tradurre in drammaturgia la lingua scenica adottata dal regista.

Come fare il teatro?

Dopo simili considerazioni, fino a che punto uno spettacolo può essere concepito come un testo a sé? A questa domanda, da qualche tempo (dagli anni Settanta, almeno, con la fine della storiografia teatrale di matrice letteraria), sono state date delle risposte anche teoriche, tanto che lo studio del linguaggio della scena è diventato una disciplina autonoma, la cui scientificità va ricercata sul campo.

Un simile traguardo è stato possibile nel momento in cui, a una schiera di studiosi di grande statura, come Apollonio, Nencioni, Segre, Getto, Petronio, Luti, Altieri Biagi, tutti attenti alla rigorosa analisi testuale, successe una schiera di giovani ricercatori che decise di "sporcarsi le mani" non solo interrogando il testo, ma collaborando con chi lo metteva in scena. Un simile capovolgimento avvenne dagli anni Settanta in poi, quando a una storiografia teatrale di matrice letteraria subentrò una storiografia più attenta ai risultati della drammaturgia, ovvero al lavoro del regista. Perché ci son voluti tanti anni? Perché non si è individuato subito l'apporto decisivo che il regista avrebbe potuto dare allo svecchiamento della saggistica storico-letteraria?

Dal 1948 al 1968, ovvero dalla nascita della regia critica al suo declino, non è stato possibile realizzare, a livello teorico, un analogo impianto metodologico, dato che i veri problemi non sembravano essere questi, bensì quelli che riguardavano la riforma del teatro, sia dal punto di vista sociale, sia da quello politico, sia da quello di una sua "stabilità". Pertanto, la formula che ho preferito, quando si parla di questo ventennio, è stata: "come fare il teatro?"; con essa intendevo soppiantare quella adottata per il teatro del primo Novecento, "quale teatro fare?".

Tali formule avevano lo scopo di verificare come fosse avvenuto il passaggio dal teatro degli autori a quello dei registi professionisti e, in particolare, ai rappresentanti della regia critica. Come si è giunti a questo traguardo, in parte, ce l'ha riassunto Claudio Meldolesi che, occupandosi della nuova generazione dei registi, sulla quale costruire i fondamenti del nuovo teatro, ci ha raccontato le difficoltà, le diatribe, le battaglie per capire come sia stato possibile realizzare il "come fare il teatro". Ebbene, questo tipo di opposizione non avvenne in maniera chiara, dal momento che il trapasso risentiva troppo del recente passato.

La risposta di Pirandello

La tipologia di teatro, prima della nascita degli Stabili pubblici, apparteneva ancora all'idea del vecchio teatro, quello dei divi, dei capocomici, dei gestori e degli impresari. Quando si comincerà a prendere consapevolezza? Sicuramente nel momento in cui registi come Strehler possono operare in una sede stabile, quando, cioè, hanno il tempo per "studiare", approfondire un testo e magari "riscriverlo", proprio con i mezzi messi a disposizione dal linguaggio della scena che, però, non è quello della scrittura scenica, che può persino rinunciare al testo. La regia critica è, al contrario, abbarbicata al testo, non ama tradirlo, al massimo, in un primo momento, lo scompone e, in un secondo momento, lo strutturalizza.

Praticamente, tra il 1948 e il 1953, ovvero tra la nascita del Piccolo Teatro e la messa in scena strehleriana di *Sei personaggi in cerca d'autore*, accadde quello che era accaduto a Pirandello tra il 1921 e il 1925, quando da scrittore dovette trasformarsi in drammaturgo e regista, con la fondazione del Teatro d'Arte, divenendo il primo riformatore del teatro italiano, tanto da essere considerato pari ai grandi registi del teatro europeo. Pirandello aveva capito che il vero autore del testo è il testo stesso che, a sua volta, è il riflesso del contesto sociale, politico, ideologico in cui è stato scritto, oltre che del tempo in cui viene realizzato. La mia tesi è sostenuta anche da Ferdinando Taviani che, in *Uomini di scena, uomini di libri* ebbe a scrivere che, senza alcun dubbio, i *Sei personaggi* fossero da considerare «l'equivalente delle invenzioni registiche dei grandi riformatori del teatro». ★

Dal teatro d'attore al teatro di regia, la storia di un rapporto controverso

Da Costa a Squarzina, dalla Compagnia dei Giovani a Strehler, Eduardo, Cecchi e Missiroli, fino a Castri, Ronconi e Tiezzi. A lungo trattenuto nelle maglie di un'interpretazione di maniera, Pirandello deve all'avvento della regia critica una più penetrante lettura della sua opera.

di Maria Grazia Gregori



C'è voluta l'affermazione della regia per togliere Pirandello all'estetica dei polsini lisi, alla parlata "ministeriale" di certi suoi personaggi, per dare uno spessore spesso inquietante al suo linguaggio freddo, cerebrale sotto il quale, però, pulsava un autentico vulcano di sessualità, di passioni trattenute, di triangoli amorosi che potevano sfidare la morale comune. Ma tutto sublimato come si conviene (anzi conveniva). Un teatro poi, all'apparenza, essenzialmente per attori. Eppure, a Pirandello piacque la regia di Max Reinhardt e quella francese di Pitoëff ma non gli piacquero quelle in cui gli sembrava che la regia (tedesca soprattutto) tradisse il testo concedendosi troppe libertà.

Dalla *Weltanschauung* alla regia critica

I tempi, la società e quindi anche il teatro che la rappresentava però cambiavano in fretta, mutavano direzione, cercavano strade nuove. E quando dalla regia come *Weltanschauung* si passò alla regia critica che, come sosteneva Orazio Costa, regista ma anche maestro di registi e di attori, rappresentava «la coscienza del testo» – che è poi anche quella del teatro inteso come scrittura fatta di scene, suoni, corpi e di parole che sono «le radici dell'anima» –, si iniziò a percorrere un'altra via verso, con, dentro, anche contro Pirandello. Che dire? Forse solo un testo pirandelliano, *Questa sera si recita a soggetto*, ipotizzava questo possibile cambiamento di sguardo, di visione, dove nella figura di Hinkfuss si rappre-

sentava il prototipo di regista "alla tedesca", forse Max Reinhardt per l'appunto, con la sua condiscendenza verso "la novellina" da cui nasceva lo spettacolo, ma alla fine l'autore si prendeva la sua vendetta mettendo in campo la ribellione degli attori verso di lui.

Anche un regista puro come **Orazio Costa**, figlio dello spiritualismo di Copeau, ha sentito l'esigenza di misurarsi con Pirandello entrando dentro le maglie fitte dei suoi testi, scardinando e poi ricomponendo le parole in un affascinante gioco al massacro. È il 1946 quando mette in scena una versione dei *Sei personaggi in cerca di autore* dove, però, a contare non è il mattatore o la singola interpretazione, ma soprattutto il gioco d'insieme, mantenendo l'azione «sui binari di una

meditata intensità». È sintomatico però che, dopo i *Sei personaggi*, il Pirandello che forse per Costa ha contato di più sia stato quello de *La favola del figlio cambiato*, uno dei suoi testi meno riusciti, andato in scena nella stagione 1956-57 al Piccolo Teatro. Qui il regista si lasciò affascinare dall'inquietudine visiva delle avanguardie spersonalizzando – grazie alle maschere astratte, alla ieraticità di una gestualità per molti aspetti rivoluzionaria e alle musiche di Roman Vlad – i personaggi, quasi ipotizzando, come si scrisse con qualche scandalo, una «commedia musicale» fra un tripudio di maschere e di azioni mimiche e Tino Carraro a leggere il prologo.

La fine del pirandellismo

«Noi non amiamo Pirandello»: così Natalia Ginzburg, la scrittrice dal lessico familiare, chiudeva una sua velenosa riflessione sul Premio Nobel. Non è chiaro chi rappresentasse questo “noi”: la sua generazione? Se stessa con il plurale *maiestatis*? La vita del teatro, però, non le ha dato ragione, soprattutto grazie alla capacità della regia di essere rivoluzionaria. Sicché si può tranquillamente sostenere, contro l'affermazione della Ginzburg, che, proprio in quegli anni a cavallo fra i Sessanta e gli Ottanta, grazie alla regia, Pirandello fosse ormai entrato nell'empireo tranquillo e quasi intoccabile dei classici; e in un modo estremamente più libero, sia pure con un po' di ritardo rispetto al grande teatro europeo, che l'aveva capito da tempo, si cominciò – direi “scientificamente” – a sottrarre Pirandello al pirandellismo, alla retorica dura a morire, per inquadrarlo storicamente all'interno della sua epoca.

Così, dopo tanta enfaticizzazione in prima persona, si giunse quasi a “didascalizzare” Pirandello, come in *Ciascuno a suo modo* di **Luigi Squarzina** (1961), dove al dramma dell'arte moderna e del suo pubblico si aggiungeva la consumazione lirica del pirandellismo. Dove era Pirandello a porre in questione se stesso e il suo impegno poetico-filosofico, in una commistione creativa in cui tutto era doppio, nell'illimitato gioco di specchi di uno spetta-

colo di mirabile impegno formale, di scintillante asciuttezza nella scenografia di Pier Luigi Pizzi, che comprendeva un palcoscenico girevole e due piattaforme rotanti.

Emblematici, anche se un po' eccentrici rispetto al nostro discorso, sono i Pirandello della **Compagnia dei Giovani**, da *Il giuoco delle parti* ai *Sei personaggi*, a *Così è se vi pare*. Fondamentale per il modo di intendere il teatro di Pirandello di questa compagnia è stata la realizzazione de *Il giuoco delle parti* (1964-65), dove il regista De Lullo isolò il nucleo tragico del testo astraendolo da ogni dato temporale e ambientale, in un luogo di geometrie silenziose e raffinatissime dominate dall'uovo bianco (di pierdellafrancescana memoria) di Pier Luigi Pizzi, che pendeva dall'alto non come un improbabile lampadario ma come punto di riferimento, costruttore di prospettive rigorose nelle quali rinchiudere i personaggi, ciascuno con la sua verità.

Strehler, lo spartiacque

A ribaltare davvero la prospettiva sono stati, tuttavia, *I giganti della montagna* di **Giorgio Strehler**, per chi scrive uno spettacolo memorabile che si poneva come uno spartiacque fra il prima e il dopo della messinscena pirandelliana, di cui il regista ha firmato ben tre edizioni nel 1947, nel 1966, nel 1993. Già l'edizione del 1947, che tanto affascinò Giovanni Testori, era fortemente innovatrice rispetto ad altri testi pirandelliani messi in scena dal regista triestino. Ma la vera novità, il vero salto, il capolavoro rimane senza dubbio quella, fortemente visionaria, del 1966, con Valentina Cortese nel ruolo di Ilse e la magnifica scenografia di Ezio Frigerio, che nasceva – per poi prendere strade autonome – dalla riflessione sulla pittura astratta degli inizi del Novecento. Allo stesso tempo, questo spettacolo era soggettivamente pessimistico per la volontà di Strehler di fare i conti non solo con il proprio *background* culturale ma anche con le colpe di una generazione, la sua, nei confronti di una civiltà volutamente poco interessata all'arte, *in primis* al teatro, e molto invece a un progresso senz'anima. Nella pro-

duzione pirandelliana di Strehler va comunque ricordato un fascinoso *Come tu mi vuoi* (1987-88), spettacolo certamente non rivoluzionario ma “semplicemente” affascinante.

Biografie d'artista

Il momento successivo, se volete il “dopo” Strehler che dura ancora oggi, tendeva a rivoluzionare le carte della rappresentazione ampliando le possibilità d'approccio a un autore considerato un classico, con il quale ogni regista, ogni attore voleva misurarsi non più all'interno di un'ottica storicistica, bensì attraverso la propria biografia d'artista, quando non la propria cifra stilistica: una vera e propria incursione nel mondo di Pirandello usando il grimaldello di linguaggi teatrali diversi, per azzerare quasi i conti con il passato e riproporre una rilettura tutta giocata sull'identificazione. Per esempio, è da citare lo splendido, squassante *Berretto a sonagli* di e con **Eduardo De Filippo** (è del 1981 la versione televisiva), dove la questione della lingua veniva superata da una rivisitazione in chiave partenopea e dove l'impianto naturalistico scelto per lo spettacolo rimandava per più di un aspetto al mondo teatrale del nostro autore-attore-regista. Guidato da uno scarto che definirei di tipo avanguardistico, invece, è da considerare *L'uomo, la bestia, la virtù* di **Carlo Cechi** (1976), dove a venire in primo piano è la chiave comicamente tragica del testo, grazie anche all'impronta del tutto personale e dissacratoria data allo spettacolo, costruito su di un'impetosa, inquietante, grottesca forza cinetica dell'interprete anche regista e degli altri personaggi, che non si ritrovava, però, nei suoi *Sei personaggi* (2006), pensati in una chiave piuttosto tradizionale.

Il bisogno di una riscrittura audacemente penetrante lo si ritrova anche nei *Giganti della montagna* di **Mario Missiroli** (1980), importante non solo per la qualità della realizzazione e per le notevoli interpretazioni degli attori guidati da una strepitosa Annamaria Guarnieri nel ruolo di Ilse, ma anche perché poneva come necessario un preciso momento di confronto con gli antichi e i nuovi maestri, con il

teatro e la morte. Qui due modi di vivere la scena si confrontavano in un teatro-mondo che era come un palcoscenico-macchina della fantasia, dove si giungeva attraverso un orifizio-salvadanaio, o piuttosto una grande conchiglia del tutto simile a un luogo infernale impossibile da risalire. Il pubblico, invisibile gigante tecnologico delle multinazionali, sta su: teatro come separatezza oppure teatro come solitudine, c'è una grande rete da pesca, le parole sono un fiume oscuro, negatività cieca e, realisticamente, pietre e terra. Su questa pietra, al contrario del noto adagio, non si può edificare nulla, forse solo la morte del teatro o il teatro della morte.

Castri e l'inconscio

Ma il vero punto di rottura, di non ritorno nella ricerca di una nuova via a Pirandello è senza dubbio il lavoro di **Massimo Castri**, che ha "scritto" una parola quasi definitiva sulla distruzione/ricostruzione della drammaturgia pirandelliana, come del resto aveva fatto con il teatro di Ibsen. Nel suo viaggio dentro Pirandello il regista toscano aveva concentrato la sua attenzione nell'estrarre le strutture profonde e – si direbbe – inconse della drammaturgia dell'autore. Da qui derivano alcune innovazioni stilistiche fondamentali: le rotture e le iterazioni di toni, di movimenti e di figurazioni eccentriche con spettacoli che

erano autentiche letture critiche a chiave e ben chiuse nella loro coerenza dimostrativa, un interessantissimo formulario per un crudele, chirurgico rappresentare.

Punto di svolta fondamentale nel suo lavoro è quella che potremmo definire "trilogia della morte" (*Vestire gli ignudi*, 1976; *La vita che ti diedi*, 1978; *Così è (se vi pare)*, 1979). Trilogia della morte e della coscienza infelice che trae la sua unitarietà dalla ripetitività non solo reale, ma soprattutto strutturale. A essere ripetuto, infatti, è l'atto forse più naturale del teatro, quello di morire. In *Vestire gli ignudi*, per esempio, la morte acquista la sua verità e realtà proprio quando viene ripetuta. In *La vita che ti diedi* la morte appare addirittura in scena attraverso la metafora della cecità. In *Così è (se vi pare)* c'è un colpo di pistola inventato ma quanto mai reale, che ha il compito di spezzare il balletto dei borghesi perbene vestiti di grigio, delle figlie morbosette in bianco che come corvi si affannano intorno alla signora Frola e al signor Ponza, alla ricerca di una verità che non si può dire.

Ronconi, finalmente

Lo aveva scansato per anni, ma alla fine perfino **Luca Ronconi**, nel 1994, ha ceduto al richiamo di Pirandello, scegliendo per il suo debutto non l'Italia, ma l'Austria del Festival di Salisburgo e delle miniere di sale vicine alla

città. La scelta era caduta su *I giganti della montagna* non perché sentisse l'urgenza di un confronto, seppure alla lontana, con Strehler, ma perché questo era un testo sul quale si era soffermato più di una volta. Chi scrive ricorda una bellissima lettura a due voci, piena di suggestioni del regista con Piera degli Esposti a Riccione, nell'ambito del premio drammaturgico legato a quella città. Lo spettacolo salisburghese, magnifico, con una grande Jutta Lampe nel ruolo di Ilse, però andò in scena con una precisa clausola voluta dal regista: doveva essere stanziale e non presupponeva nessuna tournée possibile, né nei Paesi di lingua tedesca né, tantomeno, in Italia.

L'approccio di Ronconi al testo era diversissimo da quello di Strehler: nessun autoriconoscimento personale, ma uno sguardo oggettivo e forte. Pirandello fino all'ultimo respiro, senza nessuna ricostruzione del finale mai scritto dall'autore, ma da lui rivelato sul letto di morte al figlio Stefano. Ci sono capolavori che sono ancora più grandi quando finiscono così, sull'ultima parola scritta («ho paura, ho paura» dice il nano Quaquè), sull'ultima nota composta dal musicista, come nella *Turandot* di Puccini. Tra il mondo degli Scalognati – una casa anni Trenta dalle aperture simili a occhi vuoti, quasi una citazione dechirichiana –, luogo delle apparizioni, e il mondo dei poveri saltimbanchi inchiodati alla propria car-



retta, simbolo di un destino che non poteva essere cambiato, non era possibile alcun incontro. C'era un mondo che doveva finire, che doveva essere demolito, distrutto: ecco allora apparire ai lati della grande sala delle gigantesche ruspe impegnate a compiere la loro opera di devastazione. Uno shock per gli spettatori perché, dentro quella rovina, ci saranno anche loro, messi a tacere, forse, per l'avvento di quel «teatro dei gladiatori» di cui a quel tempo parlava Luca, che lo temeva. Ma ci sono stati anche i *Giganti* di Leo, di Latini, il Pirandello di Perlini, di cui altri scriverà.

Pirandello, oggi

Messo in scena ma non del tutto riuscito, tanto da pensarne poco prima di morire una nuova edizione, *Questa sera si recita a soggetto*, forse il Pirandello più "suo", vedeva Ronconi "prendere le misure" a un Hinkfuss con i capelli argentati interpretato da Massimo Popolizio, in cui qualcuno ha voluto vedere una citazione di Giorgio Strehler. Non sappiamo quali sarebbero state le sue nuove idee, non ne voleva parlare. Sappiamo invece che cosa ha voluto fare dei *Sei personaggi*, ribattezzati *In cerca d'autore*, studio sui "Sei personaggi" di Luigi Pirandello, messi in scena nel 2012 con il gruppo di attori giovani che avevano lavorato con lui a Santacristina. Un lavoro appassionato, aperto, un magnifico laboratorio "in corpore Pirandello", vivisezionato, ma senza freddezza anzi quasi con amore, dove era possibile cogliere il frutto acerbo del teatro in divenire, il senso della creazione di un grande autore che si trasformava in quello di un grande maestro che oggi siamo portati a leggere come una specie di testamento rivolto al futuro, facendo intuire abbaglianti, possibili strade da percorrere.

Chi si è preso l'onere e l'onore di mettere in scena *Questa sera si recita a soggetto* praticamente senza rete, perché Ronconi non ha lasciato alcuna idea, è stato **Federico Tiezzi** che, nel 2016, ha realizzato uno spettacolo che ho molto amato e che credo porti avanti una possibile rilettura della drammaturgia pirandelliana nostra, di oggi. Per Tiezzi, che aveva alle spalle per esempio un notevole *Non si sa come* (2014), *Questa sera si recita a soggetto* è stata l'occasione di fare un confronto molto approfondito fra il mondo delle avanguardie e il teatro di parola, grazie a uno sguardo registico da sempre meticcio nei confronti dell'arte, con un'incursione visi-

va e concettuale nelle avanguardie storiche, mescolata al senso di una presenza dell'attore di rara intensità e inventando un Hinkfuss-scienziato a suo agio sia con l'estetica moderna sia con la filosofia di Wittgenstein. Questo, a grandi linee, per il passato, lo ieri e l'appena ieri. Chissà, forse dovremo prepararci a un futuro fuori da qualsiasi regola, tutto da inventare anche per un autore che ci piace

pensare perennemente in cerca di se stesso come i suoi personaggi, le cui parole ci arrivano da sotto un vulcano. ★

In apertura, una scena di *I giganti della montagna*, regia di Giorgio Strehler (foto: Luigi Ciminaghi); nella pagina precedente, Massimo Castri e Valeria Moriconi durante le prove di *Così è (se vi pare)* e una scena di *Questa sera si recita a soggetto*, regia di Luca Ronconi (foto: Marcello Norberth).



La Compagnia dei Giovani e Pirandello, un amore lungo quindici anni

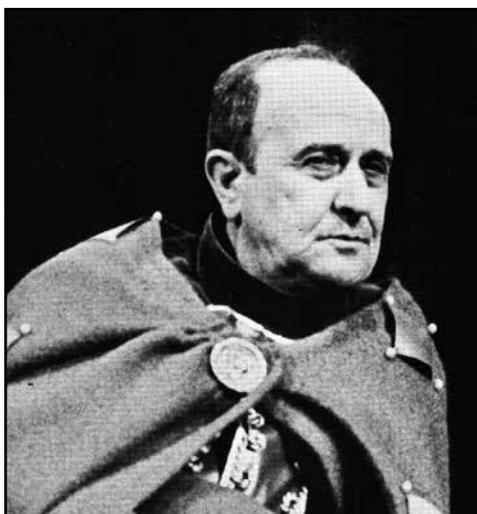
Se noi oggi abbiamo una certa idea del teatro di Pirandello e della sua attualità - tanto che siamo qui a celebrare il lontano anniversario della nascita - gran parte dei motivi risale alla lettura che ne diede oltre cinquant'anni fa la Compagnia dei Giovani. Quel nucleo, cioè, che si formò, tra la metà degli anni Cinquanta e l'inizio dei Settanta, per poi fondersi con la Morelli-Stoppa e diventare la Compagnia del Teatro Eliseo, intorno alle figure del regista Giorgio De Lullo, agli attori Romolo Valli, Rossella Falk, Elsa Albani e Anna Maria Guarnieri (e che vide ruotare attorno a sé altri nomi importanti della scena nazionale), insieme a Pier Luigi Pizzi, all'epoca - prima di diventare regista d'opera - scenografo e costumista del gruppo.

La Compagnia dei Giovani mise in scena alcuni tra i titoli più significativi del repertorio pirandelliano, restituendo l'autore a se stesso e sostituendosi, da formazione privata, alle lacune del teatro pubblico in tema di sperimentazione di nuovi linguaggi artistici. La partenza fu il rivoluzionario *Sei personaggi in cerca d'autore* del 1963 (nella foto), l'edizione che fece scuola con lo spazio scenico del Teatro Quirino di Roma completamente spoglio e i personaggi in abiti contemporanei - geniale colpo da maestro di Pizzi dopo la tournée nell'Europa orientale, dove invece lo spettacolo andò in scena in maniera classica, con scene e costumi - per restituire quella che Valli definì «la straziante umanità» del testo. Poi vennero *Il giuoco delle parti* nel 1965, altro esempio di dramma universale che si stacca da un certo bozzettismo di provincia; *L'amica delle mogli* nella stagione 1968-69, di cui il critico Raul Radice sottolineò la fuga «dalla soggezione cronachistica e ambientale»; il *Così è (se vi pare)* nella stagione 1971-72, nuova immersione nel dolore «vischioso, impotente, miserabile, imbarazzante, vergognoso», come scrisse Cesare Garboli, attraverso un recupero dei temi dell'Espressionismo tedesco e della Nuova Oggettività; il *Tutto per bene* nella stagione 1974-75, teso ad accentuare i caratteri dei personaggi e dell'ambiente. Si arrivò così, nella stagione 1977-78, al monumentale *Enrico IV*, di cui si ricordano ancora oggi la strepitosa interpretazione di Valli e la scenografia di Pizzi, che diventa personaggio in sé con l'idea del doppio sipario, a mettere l'accento sul gioco tra realtà e finzione, così vero, fino a essere tragico. **Pierfrancesco Giannangeli**

Eppur si muove: teoria e prassi dell'attore pirandelliano

A dispetto delle idee espresse dall'autore, fedele alle ragioni della scrittura contro quelle dell'azione, il teatro pirandelliano ha sempre accordato un'attenzione speciale alla figura dell'attore. Dai mattatori del primo Novecento agli illuminati interpreti del dopoguerra, la storia di un rapporto controverso.

di Pierfrancesco Giannangeli



Il teatro di Luigi Pirandello è un teatro costruito sull'attore, suo malgrado. Le reticenze, i dubbi, i contrasti, le prese di posizione che lo scrittore ebbe durante la sua vita nei confronti della recitazione dei suoi testi vengono infatti spazzati via dal dialogo pirandelliano, che sembra fatto apposta per essere restituito dal palcoscenico verso un pubblico. È come se, in sostanza, dopo aver trascorso una vita a tentare di far uscire la vita da personaggi ingabbiati nella forma delle convenzioni, il Pirandello autore cerchi, al contrario, nella rigida forma della pagina scritta, di legare l'attore alla parola, dunque privilegiando la scrittura all'azione. Eppure, forse inconsapevolmente, non ce la fa, perché quei dialoghi vanno ben oltre il foglio, prendono vita davanti agli spettatori, s'incarnano negli attori, e diventa dunque difficile, se non impossibile – nonostante i continui tentativi di lettura –, immaginarli non detti da qualcuno.

L'interprete nonostante l'autore

È per questo motivo che i testi di Luigi Pirandello continuano ad avere grande fortuna ancora oggi, soprattutto se li si analizza dalla parte del linguaggio. Gli è propria, infatti, una lingua contemporanea: anche se le parole risalgono a un vocabolario di un centinaio di anni fa, è il ritmo (Appia insegna) a farne qualcosa di molto vicino a noi. Quel linguaggio nervoso, continuamente interrotto, fatto di continui scambi tra un personaggio e l'altro e di frasi sospese, sembra essere il nostro. Se poi a questo si aggiungono lunghe riflessioni individuali, vale a dire i monologhi, l'equilibrio teatrale – e dunque tendente all'azione piuttosto che alla parola in sé – risulta perfetto. Soprattutto in un'epoca come la nostra, dominata dalla frammentazione dello stile *social*.

Ma non basta, perché la restituzione definitiva di qualsiasi personaggio (i principali, ma anche, in qualche modo, i secondari) prevede anche un'adesione fisica a quanto tracciato sul testo. È ovvio che quella di Pirandello sia la scena della parola, ma appunto perché sono drammi che vogliono uscire dalla pa-

gina e diventare un incarnato, senza la partecipazione fisica dell'attore le vicende del personaggio difficilmente uscirebbero fuori, prendendo a volte al cervello, altre volte alla carne lo spettatore. Insomma, l'assunto «l'autore prima dell'attore» sarà pure una volontà pirandelliana, ma a ben vedere resta, e per fortuna, soltanto nell'universo del desiderio. Questo teatro, grazie alla tridimensionalità dell'interprete, dice qualcosa di sostanzialmente diverso.

Una generazione di mattatori

Parlando dell'attore pirandelliano si rischierebbe un lunghissimo elenco, pertanto appare necessario, per la sintesi che lo spazio richiede, ragionare su alcuni snodi interpretativi, sia cercando tra gli attori del passato sia tra quelli più vicini a noi, fino ai contemporanei. Procedendo in questo senso, la prima figura che s'incontra è quella di **Angelo Musco** (1871-1937), attore di riferimento per Pirandello e per il suo teatro dialettale (ma non solo), e anche primo esempio dello scontro tra la rigida fedeltà al testo predicata dall'autore e la necessità di espressione praticata dall'attore. Tra i due ci fu stima, ma si registrarono anche scontri, il più delle volte appianati dall'opera di mediazione di Nino Martoglio. Motivo del contendere, le libertà che Musco si prendeva con la sua debordante comicità, associata sempre però a una sottile capacità di lettura psicologica del personaggio.

Restando al periodo, ma di tutt'altro stile rispetto a Musco, fu **Lamberto Picasso** (1880-1962), che venne assai stimato da Pirandello per la capacità di mescolare misura e accenti nuovi nelle sue interpretazioni, la necessaria modernità con cui doveva essere affrontato quel tipo di teatro. Nel 1921 fu il protagonista dei *Sei personaggi* e quattro anni dopo venne chiamato a far parte del Teatro d'Arte. Picasso per tutta la sua carriera rimase legato agli aspetti fondanti del teatro di Pirandello (negli anni Cinquanta, affrontò con successo il personaggio di Enrico IV) e li trasferì in altre interpretazioni, come quelle dei testi di Ugo Betti.

Certamente in questo elenco non può essere trascurata poi la musa **Marta Abba** (1900-1988), custode fedele dei segreti dell'arte pirandelliana, che riversò nelle sue interpretazioni, per le quali resta un riferimento fondamentale, ma soprattutto ispirò testi in grado di esprimere compiutamente il pensiero dello scrittore. Su tutti va ricordato *Diana e la Tuda*, più alto esempio di quel contrasto tra le forme chiuse e l'energia vitale di tilgheriana memoria. E poi c'è **Ruggero Ruggeri** (1871-1953), che arrivò al teatro di Pirandello dopo essersi affermato in quello di D'Annunzio. Una maturità nella quale portò le caratteristiche del grande attore formatosi nell'ultima stagione dell'Ottocento e che forse più da vicino si riverberano nell'idea dell'interprete più adeguato secondo l'autore siciliano: il controllo fino all'estremo del gesto, la misura nella mimica facciale, la voce modulata senza cadere negli eccessi, la capacità didascalica di interpretare il testo. Un'estetica che lo fece diventare per lunghi tratti un modello, grazie soprattutto alle interpretazioni di Martino Lori in *Tutto per bene*, Baldovino ne *Il piacere dell'onestà*, fino all'*Enrico IV* nel ruolo del titolo. Erede di Ruggeri fu il suo allievo **Salvo Randone** (1906-1991), ma con uno stile completamente diverso: inquieto fino a essere nevrotico, malinconico, per certi versi ombroso, fu l'altra faccia, ma sempre autentica, dei tanti personaggi pirandelliani che interpretò. Memorabile fu il confronto nella parte di Enrico IV, due modi diversi per scandagliare le stesse profondità.

Oltre il teatro di regia

E veniamo all'attualità, considerando la lunga stagione in cui si afferma il teatro di regia, che però, per quanto riguarda Pirandello, pare non andare a ledere la figura del mattatore. Bisogna essere tali, non c'è scampo, per regalare al pubblico tutte le sfaccettature dei suoi personaggi. Come si fa, infatti, a non definire mattatore in senso contemporaneo un attore come **Roberto Latini** (1970), che, in solitaria, interpreta *I giganti della montagna* con infinite sfumature di voce? E **Leo De Bernardinis** (1940-2008), nella sua fragile, delicata e nello stesso tempo fortissima *Ilse en travesti* (anche se la definizione forse non è del tutto esatta, perché in quella versione del 1994 *Ilse* era fuori dallo spazio, dal tempo, dal mondo)? E mattatore è pure **Gabriele Lavia** (1942), commovente Martino Lori in *Tutto per bene*, emozionante Padre nei *Sei personaggi*, con la morte addosso ne *L'uomo dal fiore in bocca*. E può calzare la definizione anche per **Carlo Cecchi** (1942), che restituisce al teatro il suo gioco più vero, privo d'intellettualismi che fanno rima con i dannosi pirandellismi, prima con le maschere in *L'uomo, la bestia e la virtù* e poi, un quarto di secolo dopo, con l'ironia dolente di *Sei personaggi in cerca d'autore* (e nel prossimo autunno sarà Enrico IV). Così come sono viaggi di prim'attori quelli effettuati nel teatro pirandelliano da **Umberto Orsini** (1934) e **Franco Branciaroli** (1947).

Ma l'attualità dei nostri decenni resta sempre rappresentata nel suo senso più alto dal tormento e dal dolore espressi da **Romolo Valli**

(1925-1980) con la Compagnia dei Giovani. È lui, ancora oggi, il testimone delle fratture e delle contraddizioni dell'uomo contemporaneo. Tormento ed estasi, perché Valli sul palcoscenico è stato un innovatore fuori da ogni schema, capace di togliere dai testi le incrostazioni interpretative. Romolo Valli era «l'attore che parla», come lo definì un maestro del giornalismo come Orio Vergani in un articolo per il *Corriere d'informazione*. Intendeva, Vergani, che Valli era capace di realizzare il ritratto più autentico e profondo di un personaggio, evitando il superfluo. «Fosse uno scrittore, si direbbe che la sua prosa è senza aggettivi: tutta sostantivi e cose, senza sbavature di effetti frondosi, senza soste o modulazioni compiaciute, in un ritmo che dà uno smalto alla realtà, ma che non si fa soffocare dal minuzioso realismo» si legge in un illuminante scritto del 1959. «La ricerca è dovunque sussistano sincerità, un po' di buona fede, di indipendenza, di disinteresse», disse poi Valli a Luigi Vaccari in un'intervista pubblicata su *Il Messaggero* nel gennaio 1980. A Dante Cappelletti, invece, nel marzo 1978 per la rivista *Il Dramma* dichiarò che «in generale un attore che si rispetti non può non avere il problema della conoscenza». In queste affermazioni si riconosce molto Pirandello, autore che richiede sempre un mattatore intelligente. ★

In queste due pagine, Angelo Musco, Salvo Randone, Romolo Valli, Umberto Orsini, Gabriele Lavia e Franco Branciaroli.



Quando i registi tolsero a Ciampa la corda pazza

Breve viaggio con illustrazioni e suoni tra coloro che hanno sabotato, rottamato e demolito la rispettabilità pirandelliana, da Carlo Cecchi a Massimo Castri, da Leo de Berardinis a Vico Quarto Mazzini, passando da Vetrano/Randisi, Nanni Garella, Memè Perlini e Roberto Latini.

di Roberto Canziani



Tra i molti fili che intrecciano la storia degli allestimenti pirandelliani si può districare pure la «corda pazza». Quella invocata, in una battuta diventata celebre, dal mite scrivano Ciampa. Per amor di data, vale la pena ricordare che *'A birritta cu' i ciancianeddi* – la prima versione, in siciliano, del *Berretto a sonagli* – ottenne il permesso di rappresentazione della prefettura di Palermo l'8 settembre del 1917. Cent'anni, in tema di allestimenti, sono davvero tanti. Pirandello e il suo scrivano pensavano allora alla carica degli orologi a pendolo. La corda pazza è quella che una volta "girata", anziché scandire il tempo come sarebbe suo dovere, produce «un brontolio di mille calabroni». Sempre secondo quella battuta, le altre due corde sarebbero la «seria» e la «civile». Del filone serio e civile della teatrografia pirandelliana si è occupata in uno dei precedenti contributi Maria Grazia Gregori. Possiamo ora soffermarci sull'altro. Il filone "pazzo", termine che a Pirandello fu caro. Dolorosamente caro. Al posto di costruire l'ennesimo monumento "civile" a un autore ancora oggi molto amato dai seri professori delle nostre scuole, gli allestimenti "pazzi" tendono invece a demolirne la base: il piedistallo duro su cui riposa la sua solidità scolastica che, nonostante una guerra mondiale, un cambiamento antropologico, una rivoluzione sessuale, una crisi economico-finanziaria globale e il salto senza ritorno della tecnologia, resta ancora agganciata in Italia alle formule di rito: la relatività, l'umorismo, il teatro nel teatro. Roba da rottamare, a cent'anni di distanza almeno.

Gli uomini, le bestie, le virtù nostrane

«Ingombri e manierismi diventati insopportabili – lamentava Luca Ronconi avvicinandosi per la prima volta, nel 2012, ai *Sei personaggi* – penso a quel gioco del teatro nel teatro che è vecchio come il cucco, ma anche a tutto quel ron ron tipicamente pirandelliano». Di quel ron ron ormai insopportabile il filone dei "rottamatori" ha fatto felicemente a meno. Pirandello senza pirandellismo, appunto.

Lasciamo stare il **Living Theatre** che nel 1955 decide di mettere in scena *Questa sera si re-*

cita a soggetto. Forse per sbaglio. Judith Malina e Julian Beck sono affascinati solo dal meccanismo.

La prima bandierina (italiana) andrebbe invece piantata nel 1976, quando **Carlo Cecchi** si applica a *L'uomo, la bestia e la virtù*. Nemmeno le guarda, Cecchi, le pedanti didascalie: preferisce puntare su apparizioni mascherate che strizzano l'occhio a Totò (che al cinema, proprio su quel testo, si era già dato da fare, complice Orson Welles), e alla signora Perrella, protagonista rappresentante della Virtù, affibbia una copia caricaturale «dei tremiti e dei languori "interiori" del suo modello "alto", la Divina Eleonora (Duse)». Così almeno la raccontava Nico Garrone.

Si può obiettare che in gioco sia qui un Pirandello grottesco. Ma da allora in poi, per fortuna senza pudori, una sequenza cospicua di rottamatori ha dato alla luce Pirandelli sperimentali, Pirandelli d'avanguardia, Pirandelli sottotestuali (anche contro-testuali, a volte). Pirandelli ai quali sarebbe stato sconveniente portare le scolaresche nelle rumorose *matinée* di libera uscita. Avrebbero capito, i ragazzini, che Pirandello non è cosa per adolescenti perché principalmente si occupa di problemi di famiglie, che da decenni e decenni non sono più le loro. Paternità incerte, relazioni adulterine, proprietà di figli, questioni di reputazione pubblica, sfide a duello in nome dell'onore. E che volete che se ne facciano i ragazzini, né di ieri né di oggi. Vecchie storie di "corna", francamente fuori tempo dopo le emancipazioni che hanno trasformato la società italiana dagli anni Cinquanta in poi.

Potrebbe sembrare facile sbrigarsela così, sul versante della sociologia, o sul piano dei problemi personali che affliggevano lo scrittore. Va perciò aggiunto che anche il Pirandello *raisonneur*, il Pirandello filosofo, il Pirandello dei miti, è solidale a un sistema di sensibilità, culture, virtù e valori, che è quello dell'Italia umbertina prima, giolittiana poi, mussoliniana infine. Del cui peso storico, con un bisturi ben maneggiato, **Massimo Castri** sapeva liberarsi senza ripensamenti. Le sue edizioni de *La ragione degli altri* (1982, ripresa poi nel 1997) tagliano via di netto la Roma umbertina del

Pirandello e la danza

La giara, ieri, oggi e domani

La riflessione sulla maschera, il rapporto tra vita e forma e un folklore che trascende il locale per abbracciare il mondo. Molti sembrano essere i possibili punti in comune tra Pirandello e la danza, anche se rare sono state le effettive coreografie ispirate alle sue opere.

Se nel Novecento con Isadora Duncan l'arte del movimento si lega in forme paniche alla vita e con la danza d'espressione tedesca si recupera l'utilizzo delle maschere, è a Parigi che bisogna volgere lo sguardo per scoprire l'autentico balletto pirandelliano. Proprio lì, città in cui il drammaturgo ha forte seguito, grazie anche all'allestimento dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pitoëff alla Comédie des Champs-Élysées, operano dal 1920 i Ballets Suédois di Rolf de Maré. Impegnati sul doppio binario folklore e avanguardia, de Maré e Jean Börlin, eclettico coreografo dell'*ensemble*, decidono di scommettere proprio sull'autore di Girgenti. «Ho chiesto a Pirandello di scrivere lo scenario di un balletto per noi - spiega de Maré - non solamente perché è il più grande autore di quest'epoca: nessuno potrebbe dipingere meglio di lui la pittoresca atmosfera di questa Sicilia inzuppata di sole, le cui danze contadine mi hanno sempre catturato».

Scelta *La giara* e ingaggiato per le musiche Alfredo Casella, i due svedesi con il compositore partono per l'Italia dove, raggiunti dallo scrittore in persona, hanno modo di studiare i tratti tipici siciliani, con tanto di visita al Museo Etnografico di Palermo. È in queste circostanze che, oltre a riscrivere il testo per il teatro di danza, Pirandello istruisce Börlin su come plasmare al meglio la sua creazione, impreziosita dalle scene e dai costumi di Giorgio de Chirico.

Con il titolo *La jarre*, il balletto va in scena con successo al Théâtre des Champs-Élysées nel 1924; l'anno dopo i Ballets Suédois si sciogliono. Sopravvissuta negli anni grazie alla partitura di Casella, *La giara* viene nuovamente messa in scena da Bronislava Nijinska (Buenos Aires, 1927), Ninette de Valois (Londra, 1934), Aurel Milloss (Roma, 1939) ed Enzo Cosimi, quest'ultima per MaggioDanza nel 1991. Si dovrà attendere la direzione di Carla Fracci dell'Opera di Roma per ammirare la versione originale del balletto, ricostruita nel 2008 da Millicent Hodson e Kenneth Archer. Sempre sulla partitura di Casella sono nate, infine, *La giara* di Fredy Franzutti per il suo Balletto del Sud (2009-2017) e il trittico *Pirandello Suite* di Massimiliano Volpini (2016), presentato dal Teatro Regio di Torino all'interno del festival dedicato al compositore. **Carmelo A. Zapparrata**



Una scena di *La giara*, coreografia di Fredy Franzutti per il Balletto del Sud.



Parlamento e dei giornali, in cui è ambientato il *plot*, e lo asciugano radicalmente nei tempi (durava circa un'ora, se ricordo bene) per concentrarsi sul nucleo incandescente del dramma: il possesso di una bambina, esito della disputa tra madre biologica e madre affettiva.

Visioni

Ma già nel 1973, **Memè Perlini** aveva intitolato *Pirandello chi?* la sua prima regia: un Pirandello interrogativo. Lo spettacolo estrapolava qua e là ritagli, scaglie, particolari, e li piegava a «effetti di natura fotografica» e a un «codice filmoide» (dicono le analisi di allora), che poco o niente dovevano al testo. Una materia tut-



ta visiva, anzi, fatta di neri tagliati con lame di luce. Una «drammaturgia del buio» che, nella sua fascinosa prosa barocca, Angelo Maria Ripellino dipingeva come «discesa agli inferi, saltuaria parata di lemuri, strappati alla notte». Quei «luminosi rettangoli, in cui guizzano facce stregghesche, infarinate come una tinca o impiastrate di rosso» sarebbero diventati il capitolo primo di una breve fila di Pirandelli analitico-esistenziali, cresciuti nel teatro-immagine di cui Giuseppe Bartolucci fu l'eccellente timoniere. In mano a quei registi anni Ottanta, i temi pirandelliani riuscirono a perdere la loro natura di dibattito intellettuale e si «materializzarono». Fino ai *Giganti* firmati nel 1989 da **Carlo Quartucci** («nel portarli in scena, mi sono convinto che gli Scalognati erano un quadro di Oskar Schlemmer, che Pirandello aveva visto a Berlino al Bauhaus») e ancora giù nel tempo, fino a *P.i.r.a.n.d.e.l.l.o impromptu* di **Pippo Di Marca** (2004).

Quando si fanno risalire dalla memoria le immagini, davvero indimenticabile resta però quella di **Leo de Berardinis**, ancora una volta con *I giganti della montagna* (1993). I lunghi capelli d'argento, la tunica nera, in proscenio, aggrappato al sipario come una diva del muto, che per la Contessa trova quel filo di voce che diventa il distillato dell'arte stessa dell'attore. «Mi chiamavo allora Ilse Paulsen... avevo lasciato un buon ricordo di me sulle scene», sembra esalare Ilse/Leo nel silenzio della platea. La stessa che si accende d'emozione allorché nel finale il demiurgo Cotrone riesce a missare il *requiem* di Mozart con la *Vedova allegra*.

In quell'edizione, assieme ad Antonio Neiwiller, Elena Bucci, Marco Sgrossa, nella compagnia di Leo militavano pure **Enzo Vetrano** e

Stefano Randisi. Così non c'è stupore alcuno nello scoprire che proprio quell'esperienza ha convinto i due siciliani a incamminarsi dentro la loro avventura pirandelliana, culminata nel 2010 in altri *Giganti*. Nei quali l'irraggiungibile performance di Leo veniva coraggiosamente sdoppiata, con un gioco spinto di drammaturgia a sorpresa: due sorelle (le gemelle Ester e Maria Cucinotti) interpretavano Ilse. Mentre nell'Arsenale delle apparizioni, fantasmi e giganti avrebbero potuto abbracciarsi al suono di un languido valzerino – *Françoise* – che rimane sempre attaccato alle orecchie, da quando Kantor lo ha usato nella *Classe morta*. Un Pirandello citazionista ampliava così l'elenco delle variazioni. Cui sarebbero da aggiungere, in quello stesso giro d'anni, anche **Marcido Marcidorjs** (*Facciamo nostri questi giganti*, 2006) e diverse creazioni di **Virginio Liberti** e **Annalisa Bianco** (*Questa sera si recita la nostra fine*, 2010).

Fantasm

La corda pazza, in senso letterale, risuonava intanto nel progetto di **Nanni Garella**. Già nel 1999, in un lavoro di accompagnamento e scoperta con il Dipartimento di Salute Mentale dell'Usl di Bologna, Garella aveva voluto che quei pazienti incontrassero gli abitanti della Scalogna, la villa delle magie. Quel lavoro, *Fantasm*, partiva dalla novella del 1931, abbozzo del primo atto dei *Giganti*. C'era allora Virginio Gazzolo, Cotrone, a orchestrare il coro, il loro borbottio somnesso. Che accentuava sì l'ossessione psichica dell'autore, ma al tempo stesso svelava l'omologia tra gli abitanti di quella villa e questi pazienti speciali, abitatori anch'essi degli «orli della vita».

Questa intuizione avrebbe segnato la svolta artistica di Arte e Salute Onlus, dando il via al singolare percorso di Garella, che toccherà anche *Sei personaggi*, e sarà ripreso nell'edizione 2017 di *Fantasmì*.

Il fatto è che *I giganti*, la loro incompiutezza, offrono lo stimolo più forte alle manipolazioni. Come sa bene **Roberto Latini**, che in una lettura stregonasca ed estetizzante (2015), per attore solo e microfoni, ha messo a frutto la lezione di Leo (o piuttosto, quella di Perla Peralgallo) fino a cavarne fuori uno spettacolo rifinitissimo nelle immagini e nell'orchestrazione delle voci (dello stesso Latini, di Caruso, di Gianluca Misiti, Ubu 2015 per questa partitura). Un esercizio di poesia, che rivela l'ombra di un Pirandello addirittura dannunzieggiante. Proprio l'opposto di ciò che **Principio attivo** fa sullo stesso testo (*Opera nazionale combattenti presenta...*, 2015), fingendo di ricostruirne l'ultimo atto incompiuto, e in realtà lavorando su caricature e gag comiche, come avrebbero fatto i sabotatori surrealisti. Identica brigata a cui appartengono anche i giovanissimi di **Vico Quarto Mazzini**, i quali chissà se per scelta o necessità mettono in scena sì i *Sei personaggi* (2015), ma sono in cinque. Pirandello in contumacia.

Lo scuro in fondo all'anima

Ma della schiera che in questi ultimi cinquant'anni ha demolito le basi del Pirandello-istituzione, il più radicale resta senz'altro Castri. Perché la sua lettura psicanalitica è la chiave che penetra più a fondo nell'ingranaggio pirandelliano. Ne svelle i pezzi senza danneggiarli e li mostra nella loro nudità elementare, senza l'abbigliamento con cui sono stati rivestiti.

È in *Così è (se vi pare)* (1979) che Castri stende definitivamente sul lettino di Freud il suo nevrotico paziente e, a forza di domande, lo spoglia della rispettabilità piccolo borghese. Ci svela, Castri, ciò che lo stesso autore non potrebbe confessare nemmeno a se stesso. E che tuttavia è sotto gli occhi di tutti. Che sullo strano terzetto, di cui tutto il paese chiacchiera, pesa l'oscura colpa dell'incesto. Altro che «sono colei che mi si crede»: la misteriosa donna velata è moglie e allo stesso tempo figlia, sospetta Castri. Ombra temibilissima che si prolunga portandoci a pensare che nel capolavoro del "teatro nel teatro" il problema sia proprio un altro. Che la Figliara debba piuttosto essere chiamata Figlia.

E che si tocchi così un nervo sensibilissimo e pauroso, il "cuore di tenebra" che potrebbe portare a rileggere diversamente il Pirandello "uomo segreto" (è il titolo della biografia "autorizzata" di Federico Vittore Nardelli, 1931) e perfino il carteggio con la sua giovane attrice feticcio Marta Abba. Un demolitore davvero, Castri. Proprio quel Castri che alla Abba, musa ed erede di un sesto del patri-

monio pirandelliano, non piacque mai e poi mai. Ed espose perciò irritata dal novero dei testi nel suo diritto d'autore. ★

In apertura, Leo de Berardinis in *I giganti della montagna*; nella pagina precedente, Luisa De Sanctis, Carlo Cecchi e Carlo Monni in *L'uomo, la bestia e la virtù*, regia di Carlo Cecchi; una scena di *Sei personaggi in cerca d'autore*, di Vico Quarto Mazzini; e Roberto Latini, regista e interprete di *I giganti della montagna*.



Pirandello in musica, la fortuna

Nell'opera di Pirandello l'interesse verso la musica appare significativo e ininterrotto. Primo esperimento fu la commedia coreografica in un atto *La giara*, nata nel 1924 dalla collaborazione con Alfredo Casella. Rolf de Maré, fondatore dei Ballets Suédois, cercava a Parigi autori adatti alla creazione di un balletto tipicamente italiano - tema mai affrontato dagli antagonisti Ballets Russes - e tramite Érik Satie raggiunse Casella. Fu steso con Pirandello il canovaccio, coinvolgendo Giorgio De Chirico per scenografie e costumi dai colori sgargianti e mediterranei. Dopo la prima a Parigi il 19 novembre 1924, il balletto andò oltre oceano in tournée negli Stati Uniti. Il sogno mimico *La salamandra*, con musiche di Massimo Bontempelli, costituì per lo scrittore agrigentino un'esperienza differente: rappresentato nel marzo del 1928 a Torino, quindi a Milano per il Teatro della Pantomima di Enrico Prampolini, deriva dalle pièce teatrali futuriste l'utilizzo di suoni/rumori e della musica come elemento fondante.

Nel catalogo delle opere liriche, caso particolare è costituito dalla *Favola del figlio cambiato*, i cui versi erano nati dalla penna di Pirandello appositamente per essere musicati e nel 1932 Gian Francesco Malipiero licenziò la partitura. Difficile sorte toccò allo spettacolo: rappresentato in Germania il 13 gennaio del 1934, approdò nello stesso anno a Roma ma venne brutalmente stroncato e ritirato per ordine di Hitler e Mussolini. In scenari ben differenti proietta *Liola* di Giuseppe Mulè, autore di testo e musica (Napoli, 2 febbraio 1935). Il linguaggio del compositore palermitano, ispirato al folklore siciliano, trovò aperta espressione nell'opera di Pirandello, anche se i toni realistici rimanevano in consonanza con il sentire fascista: *Liola* incarna infatti l'immagine canora di uno spirito in sintonia con la vita di campagna, fedele al valore della famiglia.

Dai *Sei personaggi in cerca d'autore* nacque, dopo la morte dell'autore, l'opera lirica in tre atti di Hugo Weisgall (New York, 26 aprile 1959), con libretto di Denis Johnston, e la vita musicale delle pagine pirandelliane continuò negli anni Settanta con la rappresentazione della *Sagra del Signore della Nave* dell'agrigeno Michele Lizzi (Palermo, 12 marzo 1971) e del *Sogno (ma forse no)* di Luciano Chailly su libretto di Renato Prinzhofer (Trieste, 28 gennaio 1975).

Pirandello continua comunque a sorprendere: al Verdi di Trieste, nel giugno 2012, ha visto la luce *C'est ainsi*, una sua inedita commedia musicale con musiche di Jack Berls e Gad Gherson, alias Guido Torre.

Erica Capizzi

Alfredo Casella, Luigi Pirandello e Jean Börlin.

Abbattiamo Pirandello o forse no?

Abbiamo rivolto una domanda provocatoria ad attori e registi che hanno messo in scena in questi anni testi di Pirandello, ma anche a chi, pur subendone il fascino e lasciando intravedere suggestioni nei propri allestimenti, non si è mai misurato con il drammaturgo siciliano, così da verificarne l'attualità.

Contributi raccolti da Roberto Rizzente, Albarosa Camaldo e Laura Bevione



**Pirandello, oggi,
è da rottamare
sì, no, perché?**

sono disponibili a fare questo lavoro, "reinventano" Pirandello e il pubblico – quello giovanissimo, soprattutto, che ha il diritto di godersi o di rifiutare un grande autore – ne rimane affascinato e stupito. La lingua dell'agrigentino, però, è interessante anche presa in sé per farla propria, per renderla "corpo", con la sua musicalità e densità tematica. Ed è utile per la formazione dei giovani attori. Nel 2011/2012 ho usato i *Sei personaggi* come strumento didattico: ho tenuto la lingua di Pirandello solo per i "personaggi" e "gli attori" sono stati tradotti in siracusano dagli allievi.

EMMA DANTE

Pirandello è un narratore, un uomo di teatro, un filosofo, ci sono tante sfaccettature che convergono in un'unica grande opera. Se noi rottamiamo il Pirandello teatrale, il Pirandello pensatore rimarrebbe zoppo, come potremmo rinunciare a *Il fu Mattia Pascal*. Nonostante il suo – il siciliano come l'italiano – sia un linguaggio datato, lontano dal nostro modo di approcciarci alle relazioni tra i personaggi, ai dialoghi, alle faccende amorose e non. C'è poi il problema di quello che racconta: se ci fermiamo al fattarello, sbagliamo. Ne *La morsa* si parla del delitto d'onore, cancellato cinquant'anni fa, ma la violenza psicologica tra l'uomo e la donna che descrive è e rimane universale. E lo stesso potremmo dire delle situazioni paradossali ne *La giara*, *La patente*, da cui si parte per poi ragionare sulla vita. Quindi io salverei Pirandello, ma cercherei di tradurlo. E di tradirlo, perché ogni traduzione è un atto infedele. E sono sicura che non si offenderebbe, perché non verrebbe messa in discussione la sua grande capacità di elaborare il pensiero umano e anche i suoi orrori.

ROBERTO LATINI

Sì, perché l'occasione del teatro non è nella grammatica del testo o nella sua presunzione. Quanto si apre sul palcoscenico del pre-

FRANCO BRANCIAROLI

Se rottami Pirandello, dovresti rottamare anche tutto il resto, dovrebbero chiudere tutti i teatri. Pirandello è l'unico drammaturgo che fa incassare, ma non è questo il motivo per cui non va rottamato. La lingua di Pirandello ha un segreto ritmo, non è quello che appare, quando la parli in scena ti accorgi che è una gran lingua teatrale. A parte *I giganti della montagna*, su cui c'è ancora molto da scoprire, *l'Enrico IV* viene annoverato negli Stati Uniti tra i vertici del teatro; e *I sei personaggi* hanno rivoluzionato la drammaturgia mondiale. Pirandello era l'unica firma italiana a scrivere sulla rivista londinese *Faber & Faber*: dovresti trovare almeno una ventina di autori per

sostituire uno così, ma che siano al livello di Beckett. Magari alcune sue commedie, come le storie di corna, si possono mettere in un cassetto, ma non certo tre capolavori come *I giganti*, *Enrico IV* e *I sei personaggi*.

MONICA CONTI

Un autore capace di indagare il cuore umano è sempre attuale. Pirandello permette agli attori e ai registi di scrutare in maniera profonda quello che sta dietro le parole, basti pensare a *L'innesto*, o all'attrito tra il linguaggio ecclesiastico, melodrammatico, da Italicetta del primo Novecento (e non solo), e il sottofondo laido, osceno che viene occultato ne *L'uomo, la bestia, la virtù*. Quando i registi

sente è costruito da un'incoscienza sensibile che rinnova il suo appuntamento attraverso la traduzione scenica dei testi. *I giganti della montagna*, particolarmente, in quanto ultimo e incompleto, ci si presenta senza la revisione dell'autore e le parole sembrano spesso essere sorprese nella loro impreparazione. Così potrebbe il teatro.

No, perché l'occasione del teatro non è nella grammatica del testo o nella sua presunzione. Quanto si apre sul palcoscenico del presente è costruito da una coscienza sensibile che rinnova il suo appuntamento attraverso la traduzione scenica dei testi. *I giganti della montagna*, particolarmente, in quanto ultimo e incompleto, ci si presenta senza la revisione dell'autore e le parole sembrano spesso essere sorprese nella loro impreparazione. Così dovrebbe il teatro.

GABRIELE LAVIA

Pirandello non è attuale perché è morto, ma è contemporaneo perché il pubblico lo va a vedere. Non è da rottamare perché non butta via qualcosa di cui le persone si cibano. Pirandello è un grande, anche più di Shakespeare, perché ci racconta che l'uomo non è libero di decidere, recita sempre una parte, che gli è già stata assegnata dalla cultura, dalla tradizione, dal mito che sovrasta ogni società: il mito di Edipo, come nei *Sei personaggi*; o l'*aletheia* greca, la "svelatezza" che i latini chiamavano *veritas*, come in *Ciascuno a suo modo*. Ognuno ha la sua verità, la verità non esiste: non sono libero di avere una verità comune, ma condannato ad avere la "mia" verità, svelando la mia "svelatezza": questa è la grandezza di Pirandello, è un autore che quando lo vedi ti appassiona, anche se è difficile da capire, i suoi sono temi filosofici. Chi ha detto che Pirandello è da rottamare è un

deficiente: perché non si rottamano i cuochi che scrivono libri di cucina e invadono le librerie?!

SEBASTIANO LO MONACO

Pirandello per primo ha iniziato ad approfondire le patologie dell'animo umano, grazie anche a Freud (Pirandello aveva vissuto a Bonn e a Berlino ed era imbevuto di cultura mitteleuropea), e ha sconquassato il *plot* della commedia borghese, tanto che ai suoi contemporanei alcuni testi risultarono incomprensibili. Si pensi all'*Enrico IV*, a parte la pazzia scaturita dalla caduta da cavallo, mostra un uomo malato di depressione, evidente dalla difficoltà di relazionarsi con gli altri. Il motivo per cui Pirandello è attuale è perché parla a uomini che hanno le stesse idiosincrasie degli uomini di allora. Quando mi chiedono perché faccio sempre Pirandello, dico: è Pirandello che ha scelto me; un giornalista inglese non chiederebbe mai a un attore inglese perché fa sempre Shakespeare! Studiosi e critici hanno ritenuto *I sei personaggi* il più grande capolavoro drammaturgico mondiale, non dobbiamo sorprenderci se Pirandello è così presente nei teatri, dobbiamo girare, come quando vediamo i tragici greci in scena.

VALTER MALOSTI

A mio parere, il teatro di Pirandello non è da "rottamare" ma da ristudiare senza le appendici ideologiche e filosofiche, e sostanzialmente da ricreare. Nel mio primo approccio, ho utilizzato la prima versione de *Il berretto a sonagli*. Ciò mi ha offerto materia per un lavoro di riscoperta, non solo linguistica. Appare qui una lingua straordinaria, artificiale, che usa il siciliano ma assomiglia agli esperimenti di riappropriazio-

ne dialettale di Moscato, Scaldati, Tarantino, i padri del Novecento: Testori, Pasolini, Gadda, Petrolini. E, non ultimo, Eduardo, sul cui rapporto con Pirandello andrebbe fatta un'indagine, nel solco del saggio di Melodoli sulla genesi di *Questi fantasmi*. Ne *'A birritta cu 'i ciancianeddi* troviamo spunti ulteriori legati alla natura eversiva, feroce, politicamente scorretta del teatro di Pirandello. Senza dimenticare che il collante di tutto resta la "commedia", essendo la pièce scritta per il "comico" Angelo Musco. E qui ci sarebbe da aprire un discorso sull'importanza della commedia nella creazione artistica italiana.

UMBERTO ORSINI

Quando ho affrontato un testo di Pirandello l'ho fatto senza pensare se fosse attuale o no. Da capocomico ho sempre pensato al vantaggio che porta e cioè l'impatto sul pubblico. Resta da chiedersi perché questo fenomeno avviene. E le risposte possono essere tantissime. Direi che Pirandello piace al pubblico perché le sue storie sono semplici e il linguaggio complicato. Un po' come la poesia alta. Le parole, la lingua, la sintassi, i contorcimenti, i ritmi, oserei dire i suoi versi danno al pubblico la sensazione di qualcosa di sommerso e misterioso. E questa struttura, vista dalla parte di un attore, permette variazioni infinite. Poi un giorno arriva Luca Ronconi che ti fa vedere i *Sei personaggi* come non li avevi mai immaginati e come forse Pirandello non li aveva mai immaginati e allora ti viene da domandarti se quello che sappiamo di questo scrittore è ancora troppo poco per poter dare dei giudizi definitivi e nel contempo ti prende un'angoscia e un'impotenza che ti spinge a non toccarlo più per non guastare la grandezza.





CARMELO RIFICI

Pirandello è stato un grande pioniere del linguaggio. Non ho avuto ancora occasione di confrontarmi con le sue opere, ma questo non significa che lo si possa considerare autore da rottamare. È evidente che testi più legati a temi ormai desueti, piuttosto che a personaggi troppo ideologici, come il Laudisi di *Così è (se vi pare)*, oggi risultano indigesti e, se mal interpretati, addirittura ridicoli e parodistici, ma dalle invenzioni meta e anti teatrali della trilogia del "teatro nel teatro" fino al suggestivo mondo de *I giganti della montagna*, le intuizioni di Pirandello restano, per un regista che ama le trappole di linguaggio come me, un terreno fertile di indagine. Capire come Hinkfuss possa rapportarsi al cinico e smalzato pubblico di oggi, come "vivisezionare" la complessità di Ilse, il suo muoversi tra impressionismi fantasmagorici e realtà manicomiali, scandagliare il linguaggio ripetitivo e ossessivo del Padre, mi paiono motivi sufficienti per ritenere l'opera di Pirandello non morta, anzi pronta per un vero e proprio intervento di destrutturazione.

MAURIZIO SCAPARRO

Da rottamare è la stupidità di oggi, quindi Pirandello non è da rottamare. Pirandello va dal classico all'assoluta avanguardia, è figlio, coetaneo e padre del futurismo, la compenetrazione di ambienti, tempi diversi lo rendono interprete e precursore di modi anche lontani di fare arte. Come il cinema, di cui era inna-

morato, ricambiato, tanto che quando, malato, si recava a Cinecittà, i tecnici gli collocavano vicino i riflettori bianchi, per riscaldarlo (e ancora oggi si dice, in gergo, «dammi un Pirandello»). Pirandello è il nostro capolavoro da tenere in caldo, si può rottamare il pirandellismo, ma non l'autore che ha dato un respiro europeo alla drammaturgia italiana. Che sarebbe, se oggi nascesse un Pirandello! In questo tempo di transizione, in quest'afasia da shock imperante, dove la parola è contraddetta, mortificata, il linguaggio, soprattutto delle nuove generazioni, per ora impoverito, la gente rottamata dalla tecnologia: quali idee, quali spunti avrebbe trovato Pirandello!

SERENA SINIGAGLIA

Non ho messo in scena Pirandello perché... non ne ho avuto l'occasione! E perché, bambina, ebbi la fatalità di assistere a *I giganti della montagna* di Strehler: il tagliafuoco che fracassava il carretto dei comici era come la voce di Dio: «Dopo di me, nessuno più». Certo, bisogna affrontare i fantasmi del passato. Ma sarò in grado? Che poi, a dirvela tutta, Pirandello mi attrae moltissimo. I meccanismi scenici, i personaggi, i temi, gli impulsi che lo muovono, sono di una potenza rara. Il solo punto che mi risulta debole è il linguaggio. L'italiano è una lingua straordinaria ma che non esiste nella realtà. In più, Pirandello scriveva in un italiano dei primi del Novecento: per quanto mi sforzi, suona artificiale. Lavorerei, allora, su Pirandello, magari proprio

sui *Giganti*, ma come fosse un classico della drammaturgia straniera. Chiamerei un drammaturgo e proverei a "riformulare" su istanze più contemporanee il suo linguaggio, badando, però, a non intaccarne la sostanza "divina". Questo sì che mi piacerebbe un sacco. Anzi, mi metto subito al lavoro!

FEDERICO TIEZZI

Per me, l'opera di Luigi Pirandello costituisce (ancora!) una scoperta continua. Per me, che da decenni trasgredisco al disordine costituito del teatro con l'ordine della mia visione, Pirandello offre un testo-corpo vivo e problematico: condannato ontologicamente a essere frammentato, esplosivo, condannato alla logica della scrittura scenica, si manifesta come convulsione del pensiero, della ragione e infine del teatro stesso. Il regista ne rivelerà le cicatrici, la vita segreta, la malattia di cui la scrittura, il linguaggio è cura e soluzione. Il mio compito? Quello di "esporre" allo sguardo il "pensiero feroce" di un autore che pensa alla drammaturgia come luogo dell'analisi e non della cronaca; del conflitto (e della redenzione) del linguaggio; della dimostrazione e della sua confutazione. E infine: in Pirandello non ho mai sentito la "diffidenza" che qualsiasi letterato nutre verso l'autonomia della visione registica e verso l'attore: elementi sentiti spesso come un'interferenza a ciò che l'autore persegue: il rapporto diretto con il lettore. Non conosco il significato della parola "rottamare", *I'm sorry*.



ENZO VETRANO - STEFANO RANDISI

RANDISI: Non riusciamo ad associare la parola rottamare a Pirandello che ha dato apertura e sguardi al nostro lavoro e alla nostra vita. Pirandello non solo è attuale, è necessario per la ricerca sulla verità che richiede agli attori, oggi più che mai necessaria. Per i contenuti che regala, Pirandello continua a essere innovativo. A patto di rinnovarsi nel proporlo, contestualizzandolo e seguendone le indicazioni.

VETRANO: Abbiamo messo in scena Pirandello molte volte. Per la nostra compagnia, abbiamo utilizzato lo slogan che egli indirizzava ai suoi attori, per ricavarne le giuste emozioni: «Per mosse d'anima», come l'«essere e non fare» di de Bernardinis. Ogni volta che rileggo o recito Pirandello mi emoziona: *L'uomo dal fiore in bocca* parla della malattia con una leggerezza impressionante e tocca nel profondo l'animo del malato, anche se non è un testo realistico. Ci sono tante cattive messinscene di Pirandello, molti lo producono perché si vende. Ecco, quelle andrebbero rottamate, hanno fatto conoscere Pirandello in una maniera melodrammatica, con attori di quarta categoria!

VICO QUARTO MAZZINI

Durante la realizzazione del nostro *Sei personaggi in cerca d'autore* ci siamo resi conto che il buon vecchio Luigi, quando provi a metterlo in scena, ti mette i bastoni tra le ruote, cerca continuamente di prendere il sopravvento e di farti sviare dai tuoi binari creativi: la lingua, il contesto storico, le novecentesche destrutturazioni metateatrali, tutto sembra volerti dire «ehi, questa è roba mia, sarà difficile per il tuo estro riuscire a emergere da qui». Ma Parigi val bene una messa! La letteratura pirandelliana è un materiale estremamente vivo dal punto di vista filosofico e squisitamente unico nella sua elaborazione del pensiero. Ciò che serve per poterlo rappresentare è, a nostro dire, «un corpo a corpo» con l'anacronismo del Pirandello uomo (e regista!). E soprattutto serve uscirne vincitori.

In queste pagine, Franco Branciaroli, Monica Conti, Emma Dante, Roberto Latini, Gabriele Lavia, Sebastiano Lo Monaco, Valter Malosti, Umberto Orsini, Carmelo Rifici (foto: Attilio Marasco), Maurizio Scaparro, Serena Sinigaglia (foto: Serena Serrani), Federico Tiezzi (foto: Luca Manfrini), Stefano Randisi ed Enzo Vetrano e Michele Altamura e Gabriele Paolocà di Vico Quarto Mazzini.

**Pirandello, Viviani e i De Filippo: il triangolo d'oro**

Napoli e Pirandello. La città fu terreno di un grande scontro, quello con Benedetto Croce, strenuo sostenitore dell'arte come pura intuizione, che non accettava il momento della riflessione nelle opere pirandelliane. Ma di Napoli Pirandello subì sempre il fascino, la considerava la capitale dello spettacolo, e proprio qui poté fare alcuni dei suoi felici incontri teatrali.

Fu un estimatore di Raffaele Viviani che, con una deformazione espressiva, sapeva coniugare il comico al tragico, con gestualità, mimica e il singolare uso della voce, restituendo spettacoli in cui la prosa si accompagnava al canto e alla danza. Il rapporto di stima sfociò in una collaborazione: tre i testi che Viviani traspose in napoletano, *La patente* (1924), in cui lo jettatore Rosario Chiàrchiaro diventa Pasquale Schiattarella, *Pensaci Giacomino!* (1933), che trionfò al Fiorentini, e *Bellavita* (1943), al Delle Palme.

Nel 1933 Pirandello incontrò Eduardo nel camerino del Teatro Sannazaro, alla fine del primo atto di *Chi è cchiù felice 'e me!*. Eduardo, anni prima, era rimasto impressionato dai *Sei personaggi*, visti al Mercadante, tanto da battezzare, nel 1931, la sua compagnia Teatro Umoreistico i De Filippo. A Pirandello non era sfuggita la cifra distintiva della recitazione dei fratelli De Filippo, dall'ambizione quasi surrealista, come non gli era sfuggito l'interesse sperimentale di Eduardo, o l'istrionismo di Peppino. Da quell'incontro nacque una proficua collaborazione: Eduardo e Pirandello stesero insieme il testo de *L'abito nuovo*, in quindici giorni, nella casa romana di via Bosio. Tra il 1935 e il '36, Peppino De Filippo riscrisse in napoletano *Lumie di Sicilia* (che diventò *L'uva rosa*) e *Liolà*, che lo vide applauditissimo interprete in un'ambientazione non naturalistica firmata da Mario Pompei, diretta dal fratello Eduardo. Su suggerimento di Pirandello, Eduardo adattò *Il berretto a sonagli*, conferendo al personaggio di Ciampa una nuova paternità.

L'abito nuovo debuttò al Manzoni di Milano pochi giorni dopo la morte del drammaturgo siciliano, non fu accolto benevolmente dal pubblico, andò ad aumentare i dissapori tra i fratelli De Filippo, testimoniando tuttavia quanto il debito di Eduardo nei confronti di Pirandello sia stato grande. Non solo per le tematiche, dalla seconda metà degli anni Quaranta, ma per certe situazioni, rielaborate in chiave fantastica e a volte quasi parodistica, un esempio su tutti l'arrivo della famiglia in *Questi fantasmi!*, che ricorda quello dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Come il gioco di assonanze ne *La grande magia*, dall'*Enrico IV* e *Questa sera si recita a soggetto*, con soluzioni visive che echeggiano *L'abito nuovo*. Pirandello inseguì con fervore dalla pagina scritta il palcoscenico, riuscendo nell'intento di padroneggiarlo anche attraverso il percorso artistico di autori-attori come Viviani ed Eduardo, segnando il loro modo di fare e concepire il teatro. **Giusi Zippo**

Eduardo e Titina De Filippo con Luigi Pirandello.



Kaos, dei fratelli Taviani



Uno, nessuno e centomila schermi

Molto ricca, dagli anni Dieci a oggi, è la filmografia internazionale ispirata ai romanzi e alle opere teatrali di Pirandello. Nonostante le contraddizioni che, dai *Quaderni di Serafino Gubbio operatore in avanti*, hanno caratterizzato il rapporto dell'Agriantino con la settima arte.

di Sandro Avanzo

Affrontare il rapporto complesso e conflittuale tra Pirandello e il cinema significa partire dai *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, composti tra il 1916 e il 1925, anni in cui non solo i registi e gli sceneggiatori iniziavano a interrogarsi sul senso del proprio operato e a formulare specifiche teorie estetiche, ma in cui anche gli intellettuali (i futuristi *in primis*) sostenevano la trasformazione del cinema da fenomeno di costume a *medium* di comunicazione per le masse popolari. Sinteticamente basti ricordare che i *Quaderni* sono uno scritto a metà tra la narrazione e il saggio critico in cui l'autore usa i temi consueti per ampliarli a riflessioni di natura estetica (nel finale il protagonista assiste all'omicidio di una donna, "la tigre", uccisa al posto di una vera tigre, con la belva che

poi sbrana l'operatore che sta riprendendo la scena. Il trauma rende il protagonista muto e lo porta a rinunciare a qualsivoglia forma di comunicazione). Siamo davanti a una chiara metafora della volontà dell'Agriantino di stare lontano da un mezzo di comunicazione considerato troppo univoco nell'angolazione narrativa, in grado di offrire solo il punto di vista di chi manovra la macchina da presa, cristallizzando la vicenda in un fotogramma inalterabile nel tempo. A cui Pirandello aggiunge l'accusa primaria di trasformare vita e natura in merce di puro consumo. La sua contestazione si estende al modulo narrativo, giudicato talmente frenetico da impedire a chi guarda un'adeguata riflessione su temi fondanti come il senso della morte. In più, nel racconto per immagini in movimento, vede gli autori per-

dere la propria identità, in quanto impediti a intervenire criticamente nel e sul processo espressivo di cui sono parte, condannandosi all'inutilità.

Pirandello sceneggiatore

Tali posizioni rimasero sostanzialmente inalterate nel tempo e non trovarono ulteriori formalizzazioni in un saggio. Va però colto un parziale cambio di rotta nel periodo di passaggio dal cinema muto al sonoro. Tra le lettere a Marta Abba e quanto dichiarato nelle interviste (fondamentale, quella del 9 dicembre 1932 su *La Stampa*) troviamo infatti, vergata a mano nel 1928, l'affermazione «si possono fare col cinematografo cose meravigliose; ne sono convinto da un pezzo. Ho in mente cose straordinarie. E non mi par l'ora di concluderle, per attuarle».

Di certo, è con questo spirito di repulsione e attrazione che Pirandello, ormai riconosciuto internazionalmente maestro del teatro, si deve esser lasciato convincere a impegnarsi come sceneggiatore in progetti specifici come la versione tedesca di *Sei personaggi in cerca d'autore* (1929) o *Acciaio* (1933), unico film a soggetto firmato dal Walter Ruttmann. In quest'ultimo caso, è indicativo del suo disagio il fatto che, a film ultimato, pretese di essere accreditato solamente come soggetto. Fino a quel momento, Pirandello aveva guardato con molto distacco ai numerosi adattamenti per lo schermo di suoi scritti, a *Il lume dell'altra casa* di Ugo Gracci (1918), tratto da una novella del 1909, piuttosto che a *Lo scaldino* di Augusto Genina (1919), ispirato da un'altra novella del 1906.

Nel decennio 1920-1930, sono una decina i film realizzati, da *Ma non è una cosa seria* di Augusto Camerini (1921) a *Il fu Mattia Pascal* di Marcel L'Herbier (1924-25), e perfino il primo film sonoro della cinematografia italiana, *La canzone dell'amore* di Gennaro Righelelli (1930), è debitore verso il drammaturgo siciliano, essendo tratto da *In silenzio*, una delle *Novelle per un anno*. Negli stessi inizi anni Trenta, resta celebre il contrasto con la Mgm che aveva contattato Pirandello per scritturarlo a Hollywood a titolo di sceneggiatore di Greta Garbo per *As you desire me* (*Come tu mi vuoi*), affidata al regista George Fitzmaurice, proposta ben presto rigettata. Pur se il film finì nella lista della Top Ten Films del 1932 della National Board Review Award, l'autore siciliano se ne discostò con ribrezzo, quasi a disconoscerne ogni legame di paternità.

Dalla Garbo a Woody Allen

Da allora, sono oltre una cinquantina i film ispirati alle opere di Pirandello, con una netta preferenza per la narrativa rispetto ai testi teatrali. Per limitarsi ai registi italiani è curioso notare che spesso non è bastata loro una singola esperienza. Marco Bellocchio, oltre all'*Enrico IV* (1985), è ricorso alle *Novelle per un anno* per *La balia* (1999), Michele Placido ha attinto ai racconti *La carriola*, *All'uscita* e a *L'uomo dal fiore in bocca* per *Ovunque sei* (2004), senza dimenticare il dittico formato da *Kaos* (1984) e *Tu ridi* (1998), firmato dai fratelli Taviani.

Per quanto riguarda il teatro, a una semplice lettura statistica dei titoli, il preferito dai cineasti risulta *Enrico IV* con ben tre trasposizio-

ni: di Giorgio Pàstina (1943), di Sacha Pitoëff (1967) e di Marco Bellocchio per la Rai (1985), con un indimenticabile Marcello Mastroianni. Anche *La giara* può vantare tre riduzioni, nei film a episodi *Questa è la vita* di Giorgio Pàstina (1954) e nel capolavoro *Kaos* di Paolo e Vittorio Taviani (1984), ma anche come soggetto autonomo di *Kevri*, versione russo-georgiana di Irakli Kvirikadze (1974).

Il testo pirandelliano più celebre, *Sei personaggi in cerca d'autore*, è stato tradotto come produzione cine-televisiva o per l'home-video solo due volte, ma da registi-attori importanti, una prima volta nel 1976 da Stacy Keach, col titolo *Six characters in search of an author*, e ancora una volta in una produzione americana da Bill Bryden nel 1992. Anche *As you desire me* della Garbo ha avuto due remake, un primo *Asy te desejo* per mano dell'argentino Belisario Garcia Villar (1948) e, più recentemente, *Va savoir* (2001)

del maestro francese Jacques Rivette. Le *majors* hollywoodiane si sono appropriate di commedie pirandelliane in almeno un altro paio di occasioni, *The rules of the game* (*Il giuoco delle parti*, 1975), per la regia di Kirk Browning e Stephan Porter, e *Never say goodbye* (*Come prima meglio di prima*), affidato a Jerry Hoppe. Nella nostra cinematografia nazionale non si possono trascurare le versioni di due maestri del cinema popolare del calibro di Steno e Alessandro Blasetti, autori, rispettivamente, di *L'uomo, la bestia e la virtù* (1953) e *Liola* (1963).

Se però volessimo valutare le influenze indirette di Pirandello sugli sviluppi del cinema o le ispirazioni che ha offerto e gli insegnamenti che ha lasciato, il discorso si amplierebbe all'infinito. Gli sono debitori, più o meno consapevolmente, Bergman, i Fratelli Cohen, Antonioni e Truffaut, Scorsese e Woody Allen e ancora... ancora... ancora... ★

Pirandellismi di celluloido tra Antonioni, Bergman e Kurosawa

Non solo film tratti dalle sue opere: Pirandello ha ispirato la visione autorale di innumerevoli registi. E non poteva essere altrimenti, dato il gioco tra maschera e realtà, persona e personaggio, che si presta a una trasposizione cinematografica in cui l'immagine diventa metafora di quella maschera, valorizzata e anzi esaltata dagli strumenti della Settima Arte, a partire dal montaggio.

Pirandello, dunque, ispiratore di grandi del cinema, italiani e non solo: a partire da Michelangelo Antonioni. Il tema dell'incomunicabilità è legato a filo doppio con quello dell'impossibilità di essere se stessi. Anche *Blow up* è incentrato sulla ricerca di verità e nella famosa partita a tennis "mimata", immaginario e reale si sfiorano. Pirandello allo stato puro. Ma Antonioni è solo un esempio, tra i più alti, di registi che hanno guardato, nella loro opera, al drammaturgo siciliano: un altro esempio "alto" è Ingmar Bergman. Un autore che ha riflettuto sulla psiche umana e che, soprattutto in *Persona*, con l'elemento della "maschera", sembra aver dato linfa nuova alla classica antinomia tra "vita" e "forma", a suo tempo teorizzata da Adriano Tilgher. E ancora, Orson Welles, con il dualismo arte-finzione, o Woody Allen, nel periodo più "meditativo", in cui lo scontro apparenza/essenza è fortissimo, come nella partita a tennis di *Match point*, prossima ad Antonioni, o ne *La rosa purpurea del Cairo*, in cui il personaggio dello schermo "entra", letteralmente, nel mondo reale. Senza contare uno sceneggiatore come Charlie Kaufman, autore di *Essere John Malkovich* e *Synecdoche, New York* (di cui è anche regista) e ispiratore del protagonista de *Il ladro di orchidee*, sui temi del doppio e della ricerca di sé. Reale e rappresentazione tornano in *The Truman Show*, di Peter Weir, sospeso tra Pirandello e Kafka, o in *Birdman*, di Iñárritu. E poi le tante verità, raccontate da ognuno dei protagonisti, in un *must* come *Rashōmon*, di Akira Kurosawa, che originò *remake* come *L'oltraggio* di Martin Ritt, con Paul Newman. Fino ad arrivare ai tanti italiani che all'autore siciliano si sono ispirati in tempi più recenti, come Gabriele Salvatores con *Happy family* e Ferzan Özpetek con *Magnifica presenza*, che rimandano ai *Sei personaggi*. E l'elenco potrebbe continuare... **Paola Abenavoli**



Dalla Sicilia al mondo, ciascuno a suo modo

Conosciuto e apprezzato dagli intellettuali fin dal suo apparire, il teatro di Pirandello incontra in Europa, Asia e Stati Uniti alterne fortune, potendo contare su messinscena divenute leggendarie, dai *Sei personaggi* di Pitoëff e Reinhardt a quelli di Vasil'ev, ma anche di volta in volta scontando le accuse di cerebralismo e la concorrenza delle culture teatrali tradizionali.

di Giuseppe Montemagno, Irina Wolf, Laura Caretti, Pino Tierno, Fausto Malcovati, Filippa Ilardo, Monica Ruocco e Giovanni Azzaroni



FRANCIA

Sulla scorta del processo di rinnovamento del teatro francese dell'*entre-deux-guerres*, la scoperta del teatro di Pirandello in Francia ha inizio il 20 dicembre 1922, quando il regista e attore Charles Dullin presenta al Théâtre de Montmartre, nella stessa sera, *La volupté de l'honneur* (*Il piacere dell'onestà*), nella versione di Camille Mallarmé, con *Antigone* di Cocteau. Ma la consacrazione ufficiale arriva il 10 aprile dell'anno successivo, con i *Sei personaggi* che Georges Pitoëff mette in scena alla Comédie des Champs-Élysées, interpretando anche il ruolo del Padre: celeberrima ri-

mane la trovata di far arrivare sul palcoscenico i sei personaggi utilizzando il montacarichi del teatro. Con lo stesso sistema poi abbandonavano la scena, ripartendo verso l'alto, quasi a voler suggerire che trasportavano altrove i loro conflitti e un dramma irrisolto. Il medesimo spettacolo, divenuto leggendario, viene ripreso negli stessi termini alla Comédie Française nel 1952 con identico, entusiastico riscontro di pubblico e di critica. Pitoëff avrebbe continuato su questa strada, ora con un *Henri IV* (1925) astratto, ora con un *Comme ci (ou comme ça)* (1926) in cui replicava la tecnica del teatro nel teatro.

Pirandello entra ufficialmente nel repertorio della Comédie nel 1937 (*Chacun sa vérité*, ancora per la regia di Dullin), in produzioni firmate da Gaston Baty e André Barsacq. Nel corso del dopoguerra, la carica avanguardista delle sue opere viene riscoperta da Jean Vilar al Théâtre National Populaire. Nel 1967, anno del centenario della nascita, viene creato un Premio Pirandello, che per la prima edizione viene assegnato a Tommaso Landolfi. E, superate le revisioni ideologiche del Sessantotto, le opere del drammaturgo girgentino vengono declinate secondo prospettive diverse: *I giganti della mon-*

tagna (1981) di Georges Lavaudant rivaleggiano con la versione di Strehler; mentre il 1993 si rivela un anno particolarmente felice, con Christian Schiaretti che conquista il pubblico di Avignone con *L'homme, la bête et la vertu*; Jean-Luc Boutté, *sociétaire* della Comédie, impegnato con *Il piacere dell'onestà* all'Hébertot; e Bernard Sobel che riscopre la carica rivoluzionaria dei *Giganti* a Genevilliers. Nel nuovo millennio conta ricordare almeno i *Sei personaggi* di Emmanuel Demarcy-Mota, che dal 2001 al 2015 trionfano in tournée; e il doppio impegno di Stéphane Braunschweig alla Colline con i *Sei personaggi* (2012) e gli onirici *Giganti della montagna* (2015), in cui mantiene in italiano il racconto della Sgricia per il vertiginoso cammeo di Daria Deflorian. *Giuseppe Montemagno*

GERMANIA E AUSTRIA

Il debutto tedesco dei *Sei personaggi in cerca d'autore* avvenne il 4 aprile 1924 al Raimundtheater di Vienna. Lo spettacolo, diretto da Karlheinz Martin e Rudolf Beer, fu adattato alla realtà locale: il capocomico – interpretato da Beer, che era anche l'impresario – fu rappresentato come un monarchico. Fino ad allora Pirandello era ancora sconosciuto, per cui alcuni critici pensarono che i produttori dello spettacolo avessero adottato uno pseudonimo per celare un autore viennese e giudicarono il risultato quale «una brillante performance del capocomico in contrasto col poeta».

Otto mesi dopo, il “mago del teatro” Max Reinhardt mise in scena lo stesso dramma alla Kammerspiele del Deutsches Theater di Berlino, trasformando il testo di Pirandello in un *morality play* nello stile di Calderón. Lo spettacolo fu uno dei più grandiosi mai visti. Oltre a superare le 131 repliche, diede origine a una “moda pirandelliana” che plasmò l'immagine di Pirandello giunta fino ai giorni nostri.

Quasi la metà di tutti gli allestimenti in lingua tedesca di drammi di Pirandello sono messe in scena dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Data l'onnipresente “ombra” di Reinhardt, la traduzione del 1924 è stata rivista soltanto nella prima decade del XXI secolo, fra gli altri, dal regista svizzero Felix

Prader, che ripulì il testo di Pirandello senza indebolirne i fulminanti aforismi filosofici. Nella sua messinscena allo Staatstheater di Mainz nel 2009, benché si esprimessero con un linguaggio contemporaneo, gli attori riuscivano perfettamente a svelare il grottesco e l'intelligente perfidia dell'illusione teatrale. Una delle più meravigliose, misteriose e costose messe in scena de *I giganti della montagna*, il dramma incompiuto di Pirandello, fu una coproduzione della Schauspielhaus di Vienna con il Festival Wiener Festwochen, diretta da Hans Gratzer nel 1985. Nella cappella dell'ospedale psichiatrico dello Steinhof, progettato da Otto Wagner, la scenografa Ina Peichl costruì un palcoscenico esattamente di fronte all'altare. Così, il passaggio dal sogno alla realtà avveniva in maniera spettacolare.

Per l'edizione del 1994 del Festival di Salisburgo, la messa in scena dell'ultimo dramma pirandelliano realizzata da Luca Ronconi riempì l'ingresso della fabbrica Halle con un movimento incessante, raggiungendo significativi effetti teatrali grazie a macchine leggere, burattini, attori trascinati da cavi o impegnati in danze indemoniate. Fu uno spettacolo grandioso. Al termine, i giganti

di Ronconi emergevano da una gru da costruzione che compariva da un lato mentre dall'altro una sfera da demolizione si mostrava attraverso lo sgangherato fondale del palcoscenico. In questo modo l'arte veniva improvvisamente e brutalmente distrutta. *Irina Wolf*

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

INGHILTERRA

Sembra proprio che Pirandello abbia previsto alcune delle reazioni provocate dal suo teatro. Così in Inghilterra, dove le parole del capocomico sull'impossibilità di rappresentare “la verità” dell'incontro del Padre con la Figliastra anticipano la censura che all'inizio impedisce la messinscena dei *Sei personaggi*. Sfugge al bando (e forse apre la strada al cambiamento) la Compagnia del Teatro d'Arte, diretta dallo stesso Pirandello che, nel 1925, porta con successo a Londra la nuova versione del dramma. Per una regia inglese di rilievo, bisognerà però attendere quella di Tyron Guthrie nel 1928. Da allora, una serie di variazioni senza punte di spicco che dividono il giudizio del pubblico, finché nel 1963 anche i più scettici sono convinti dell'eccezionalità di quest'opera dall'allestimento innova-





tivo di William Ball e dalla recitazione di Ralph Richardson, fluida, cangiante, tutta ritmata sui moti interiori del personaggio del Padre, così diversa dalla sua tradizionale verbosità. In una cultura teatrale come quella inglese – che, ancora oggi, non fa del regista l'autore assoluto della messinscena – sono gli attori al centro dell'attenzione. A loro è affidato il compito di cancellare l'accusa persistente di cerebralismo rivolta a Pirandello, e di congiungere i poli dell'intelletto e del sentimento, facendo vibrare le corde esistenziali dei suoi drammi. Se ne scopre così l'appartenenza a quell'ambito del "teatro dell'assurdo" delineato da Martin Esslin, e Pirandello appare precursore di Beckett, Pinter, Ionesco e così via, antesignano di una drammaturgia che sa dare vita scenica ai dilemmi, alle dissociazioni, alle solitudini e alle follie della condizione umana contemporanea. In questa prospettiva, i riflettori vengono soprattutto puntati su *Enrico IV*, che offre una partitura d'eccezione a bravi attori come Albert Finney (1963), Rex Harrison (1973) e Ian Mc Diarmid (2004), applaudito in una messinscena che si avvale della versione inglese di Tom Stoppard. Ma a ben guardare, tutto Pirandello non può venire compreso dentro questi confini, molto sfugge e improvvisamente coglie di sorpresa, per esempio quando il drammaturgo Charles Wood e il regista William Gaskill presentano *I giganti della montagna* (1993) come il culmine della riflessione pirandelliana sull'arte nella sua più spericolata capacità d'invenzione fantastica

o, più di recente, quando Richard Eyre mette in scena *Liola* (2013), e quella commedia così sensuale, spregiudicata, realistica e mitica insieme, non sembra a nessuno che sia di Pirandello! *Laura Caretti*

SPAGNA

A differenza di quanto è accaduto in Italia e nella maggior parte dei Paesi europei, i diritti per l'utilizzo delle opere di Pirandello in Spagna sono scaduti soltanto nel 2016, a 80 anni dalla sua scomparsa, dal momento che questo Paese, solo per le opere create prima del 1987, non applica l'attuale *copyright term*, che limita a 70 anni i diritti *post-mortem*. Il fatto che le sue opere non fossero ancora di pubblico dominio potrebbe aver influito sulla scarsa frequentazione dei testi dell'agrigentino, negli ultimi anni. Secondo i dati Siae, compagnie amatoriali a parte, bisogna addirittura risalire al 2008 per ritrovare un allestimento di rilievo, in questo caso de *L'uomo, la bestia e la virtù*, prodotto dal Teatro Nazionale di Catalogna, diretto da Pep Pla e tradotto in catalano da Josep Maria Fulquet. L'anno prima, José Sancho aveva diretto e interpretato quella che egli stesso considerava «una delle opere più universali del XX secolo», *l'Enrico IV*, in una produzione dei Teatres de la Generalitat di Valencia. Nessuna produzione di rilievo, invece, nella capitale, dove risultano molto più popolari e frequentate le opere di Dario Fo e di Eduardo De Filippo. Eppure la Spagna era stata una delle

prime nazioni ad accogliere e ad apprezzare il genio di Pirandello. Proprio la Catalogna aveva proposto, nella lingua della regione, la prima messinscena de *Il berretto a sonagli*, nel 1923 al Teatro Romea di Barcellona. Lo stile del siciliano s'impose ben presto in un panorama teatrale dove ancora regnavano realismo e schemi consolidati. La notorietà delle opere più importanti crebbe fino agli inizi della guerra civile ma naturalmente bisognerà aspettare la fine del secondo conflitto mondiale per ritrovare in scena i suoi capolavori. Ancora una volta furono Barcellona e il Teatro Romea a manifestare un rinnovato interesse per Pirandello con una messinscena dell'*Enrico IV*. Sarà solo nel 1949 che Madrid riproporrà i testi del Premio Nobel, *Il berretto a sonagli* prima, e i *Sei personaggi* dopo. Negli anni si sono susseguiti svariati allestimenti, grazie anche al coinvolgimento di artisti importanti come Arturo Carbonell e soprattutto José Tamayo, che ha più volte frequentato il nostro autore con messe in scena divenute leggendarie.

L'interesse accademico per le opere dell'agrigentino è stato ugualmente molto elevato, anche negli ultimi decenni, e gli studiosi spagnoli non hanno mancato di sottolineare come l'originalità dirompente di Pirandello abbia influenzato non poco la scrittura di autori del calibro di Alejandro Casona e di Antonio Buero Vallejo, nonché contribuito in maniera decisiva a scuotere e a svecchiare le tavole dei palcoscenici iberici. *Pino Tierno*

RUSSIA

Un drammaturgo osannato dall'Italia fascista, anche se Premio Nobel? Stalin dice no. Per sdoganare Pirandello in Unione Sovietica bisogna aspettare il 1978, anno della prima messinscena.

In realtà, non è del tutto vero: nel 1924 esce sul primo numero de *L'Occidente contemporaneo* una traduzione di *Sei personaggi in cerca d'autore*. Ma poi, silenzio. Nel 1930 Pirandello manda ad Anatolij Lunačarskij la traduzione di *Questa sera si recita a soggetto*, pregandolo di sistemare e proporre in patria il testo. Lunačarskij, che da un anno, per volontà di Stalin, non è più Commissario del popolo per l'Istruzione, scrive un articolo pieno di lodi, ma non ottiene risultati. Nel 1932 esce, presso la prestigiosa casa editrice Accademia, *Maschere nude*, una raccolta di sette testi teatrali, ma i tempi non sono maturi.

Per rivedere Pirandello in Unione Sovietica, bisogna aspettare il 1960: una nuova edizione di *Maschere nude* con altri testi. Ma poi, silenzio per altri diciotto anni. Finalmente il Teatro Sovremennik mette in scena *Enrico IV* con un magnifico protagonista, Valentin Gaft. L'anno dopo, a Leningrado, al Teatro Lensorviet, Genrietta Janovskaja scopre *L'uomo, la bestia e la virtù*. Spettacoli di cui si parla poco. Il silenzio dura fino al 1987. Anatolij Vasil'ev apre il suo teatro a Mosca con una strepitosa messa in scena dei *Sei personaggi*: attori che si scambiano le parti, recitano in platea in mezzo al pubblico, lazzi da Commedia dell'Arte, gestualità clownesche, incredibile energia, invenzioni continue. Lo spettacolo viene al Piccolo Teatro ed è un osanna: un russo geniale riesce a dar nuova vita a Pirandello! Vasil'ev torna dodici anni dopo con *Questa sera si recita a soggetto*. Nel 1990 a Perm' va in scena *Come prima, meglio di prima*; nel 1993 a Pietroburgo *Il berretto a sonagli*; nel 1996 vince il Premio Salvo Randone a Caltabellotta il Model-teatr di Mosca, con *l'Enrico IV* di Anatolij Leduchovskij. Ma i tre spettacoli da ricordare sono più recenti: nel 2008 il Malyj di Mosca presenta un *Folle, folle Enrico (Enrico IV)* con la regia di Vladimir Bejlis, apprezzabile per la bravura del protagonista Vjaceslav Ezepov; nel 2012 a Perm' Petr Šereševskij firma la regia di un ottimo *L'uomo, la bestia e la virtù* che si conclude con le note di *Felicità* (Al Bano-Romina); e finalmente nel 2014, al teatro moscovita di Petr Fomenko, va in scena per la prima volta *I giganti della montagna* con la regia di Evgenij Kamenkovič e Polina Agureeva nel ruolo di Ilse (che si appassiona a tal punto allo spettacolo da diventarne co-regista). Spettacolo bellissimo, visionario con echi felliniani, strampalati costumi per la compagnia di attori e un finale aperto: semplice lettura delle indicazioni dettate prima di morire da Pirandello, per una possibile conclusione del dramma. *Fausto Malcovati*

EUROPA DELL'EST

La drammaturgia pirandelliana ha avuto un impatto determinante nelle pratiche teatrali dell'Europa dell'Est. In Polonia, Pirandello appare nel 1923 con due versioni dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, al Teatro Słowacki di Cracovia e al Maly di Varsavia, cui segue nel 1925, diretto da Węgięrkowski, *l'Enrico IV*, con la lucida interpretazione di Junosza-Świętowski, ben diversa dalle versioni prece-

denti (come quella di Brydziński). Nella metà degli anni Sessanta la sua opera, fino ad allora giudicata freddamente filosofica, nonostante le prove d'attore, comincia a fornire materiale per sperimentazioni che osano fino a "violentare il testo", esagerandone il carattere grottesco o contaminandolo con l'arte figurativa moderna, il cinema, la cultura pop, con meno parole e più azione, come ne *I giganti della montagna* di Izabella Cywińska, per il Nuovo Teatro di Poznan, del 1973. È l'inizio di una fortuna ininterrotta, che dura tutt'ora, potendo i *Sei personaggi* contare su undici allestimenti fino al 2013; sedici *l'Enrico IV*, fino all'ultimo del 1995; e sei *I giganti della montagna*, fino al 2009. Altrettanto precoce è stata la fortuna di Pirandello in Cecoslovacchia: risale al 1923 la prima versione dei *Sei personaggi*, diretta da Karel Dostal al Teatro Nazionale di Praga. Nel giro di tre anni, i suoi testi vengono

portati in scena nei teatri di varietà alla moda anche dai divi del cinema. La stessa compagnia Teatro d'Arte, diretta dall'autore, fa visita a Praga nel 1926 e nel 1934, imprimendo una svolta nella percezione della drammaturgia pirandelliana, considerata prima in chiave metafisica, e ora rivalutata in senso più realistico. Meno scontata è, tuttavia, l'assenza dalle scene negli ultimi decenni, se si esclude la ritraduzione del 2017, in lingua ceca, di una decina di opere, a cura della Casa Editrice Institut Umieni - Divadelni ustav.

Se in Ungheria non è stato fra i drammaturghi più popolari (la prima raccolta significativa è uscita nel 1983), anche se costantemente presente, dopo le visite a Budapest del 1924 e del 1926 e per la mediazione di Deszö Kosztolányi (ma la televisione ungherese realizzò il telefilm *Note di un operatore cinematografico*, tratto dai *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*), in Romania, dal mo-

Pirandello ha un premio in cui specchiarsi

Ha ripreso la sua attività nel 2007, dopo undici anni di silenzio, il Premio Nazionale di Teatro Luigi Pirandello, grazie ai finanziamenti della Fondazione Sicilia, «una fondazione di origine bancaria – come dice il presidente del Premio, Giovanni Puglisi – erede morale della Cassa di Risparmio Vittorio Emanuele che diede origine al Premio, nel 1966, per iniziativa di Ferdinando Stagno d'Alcontres». Tre le sezioni in cui è articolato il nuovo corso, a cadenza biennale e sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica: Nazionale (12.000 euro), per opere mai rappresentate (tra i vincitori, nel 2010/2012, il Premio Hystrioscritture di Scena 2015, Emanuele Aldrovandi); Internazionale (15.000 euro); e per la saggistica, critica-storica e filologica (7.500 euro per sezione).

Di rilievo la giuria, «in parte riconfermata dalle edizioni precedenti, e in parte dall'effettiva disponibilità di critici, registi e attori»: per l'edizione 2017, Roberto Andò, Giovanni Ardizzone, Felice Cavallaro, Massimo Bray, con la consueta presidenza di Puglisi. Prestigioso anche il nome dei vincitori nell'Internazionale, per il 2017, «su cui Pirandello si rispecchierebbe»: Toni Servillo, «geniale manipolatore della tradizione teatrale», oltre al Premio Speciale Michele Riondino, andando a sedare le polemiche sollevate da alcune, recenti scelte (Luca Micheletti, Alberto Oliva, Corrado D'Elia, contro Bergman, Strehler, De Filippo, Pinter, Ronconi, Kantor, Barba, tra i vincitori delle edizioni precedenti).

Non del tutto scontato è, tuttavia, il futuro del Premio, vincolato, secondo Puglisi, «alle risorse della Fondazione, alla disponibilità e alla volontà politico-culturale di continuare nella ricerca di materia e materiali, di autori e registi che possano meritare di essere valutati, e all'interesse del mondo per la cultura, interesse che purtroppo sembra scemare». Rimane la volontà del Premio di aprirsi ai giovani, «riscoprendo Pirandello come maestro di vita». **Info: fondazioneitalia.it Albarosa Camaldo**

Agrigento, Caos, casa natale di Luigi Pirandello.



mento in cui la Compagnia Pitoëff porta a Bucarest, nel 1926, *Enrico IV* e *Sei personaggi in cerca d'autore*, Pirandello influenza la drammaturgia nazionale, come nell'opera di Camil Petrescu, grazie anche a rappresentazioni di rilievo, da *Vestire gli ignudi* e *I giganti della montagna* di Cătălina Buzoianu, presentati nel 1978 e 1987 a Bucarest; a *I giganti* del 2009 di Silviu Purcărete; fino ai *Sei personaggi* di Liviu Ciulei, nel 2005. *Filippa Ilardo*

STATI UNITI

A New York ha preso il via, a gennaio, Pirandello 150, un festival "lungo un anno" che mira a far conoscere Pirandello a un pubblico anche di giovanissimi e a colmare il divario

tra l'eco della fama "globale" e l'esperienza diretta della sua opera. Un divario ancora più forte in America, dove all'influsso esercitato su molti scrittori (da O'Neill ad Albee, da Wilder a Mamet) non ha corrisposto una messinscena davvero significativa del suo teatro. Insomma un'impresa difficile, inaugurata con una rassegna di alcuni dei migliori film tratti da fonti narrative e teatrali. Tra questi, *Enrico IV* di Bellocchio (1984) e *Sei personaggi in cerca d'autore* (1976) che il regista Stacy Keach allestì sul set di uno studio televisivo. Poi, nei mesi successivi, un programma di teatro dal vivo, con la messinscena di alcuni atti unici, di *Così è (se vi pare)*, e di *Questa sera si recita a soggetto*, che vuole essere an-

che un omaggio ai 70 anni del Living Theatre. Un revival di quel *To-night we improvise*, che Julian Beck (Hinkfuss, ribattezzato Beckfuss) e Judith Malina (Molina) seppero trasformare in una "loro" straordinaria partitura metateatrale, aperta all'improvvisazione e a un dialogo-scontro con il pubblico. È il 1955 e il successo, ripetuto per 4 mesi, ha una nuova ripresa nel 1959, mentre la giovane compagnia va esplorando un linguaggio contaminato dal jazz (*The connection* di Jack Gelber) e un'idea di teatro più vicina a quella dei *Giganti della montagna* (1961), dove il Living si riconosce nell'isolamento della Villa di Cotrone da un mondo contemporaneo di Giganti. Da allora fino al recente *Six characters (a family album)*, rinato dentro a grandi puppets al teatro La MaMa di New York (2016), sembra proprio che la vitalità sperimentale di Pirandello appartenga alle compagnie che operano off e off off dal teatro ufficiale. Tra queste merita almeno un accenno l'American Repertory Theatre Company, diretta da Robert Brustein, il critico che annoverò Pirandello tra i grandi "rivoltosi" del teatro moderno (*Theatre of Revolt*, 1964), nonché il regista di molti suoi testi, e in particolare dei *Sei personaggi* (1984), tutti centrati sulla collisione tra illusione e realtà. È l'innovazione più sconvolgente, come dice Arthur Miller in un elogio del teatro "tragico" di Pirandello, di cui lamenta la scarsità di rappresentazioni a New York (*Conversations*, 1987). Anche per questo, il nostro ultimo sguardo va a Susan Sontag, regista a Torino di *Come tu mi vuoi* (1979-1980), vista come una feroce dark comedy, ben lontana dalla versione a lieto fine con Greta Garbo (1932), e ispirata invece agli inquietanti film *Rebecca* e *Vertigo*, di Hitchcock. *Laura Caretti*

150 modi per ricordare Pirandello

Moltissime le iniziative nel mondo per ricordare i 150 anni dalla nascita di Pirandello (28 giugno 1867): lo scorso novembre, il Mibact ha nominato la Commissione incaricata di curare l'Edizione Nazionale dell'*opera omnia*, mentre ad Agrigento è stato istituito il Comitato d'Onore (tra i membri, il direttore scientifico Massimo Bray, Andrea Camilleri, Pier Luigi Pirandello, Roberto Andò, Onofrio Cutaja) che presiederà le celebrazioni. Pezzo forte del calendario, grazie al Ministero degli Esteri e agli Istituti Italiani di Cultura nel mondo, è il ciclo di convegni "Pirandello International 2017", pensato per indagare e valorizzare l'attualità dello scrittore, inaugurato il 5 gennaio a Philadelphia e che si concluderà l'1-3 dicembre ad Agrigento, con il 54° Convegno Internazionale di Studi Pirandelliani (pirandello.eu/international2017). Né si possono dimenticare il Festival della Strada degli Scrittori, conclusosi a luglio nella casa di contrada Caos, tra la vecchia Girgenti e Porto Empedocle, dove Pirandello nacque; il Festival diretto da Giulio Graglia in Piemonte, tra giugno e luglio; il ciclo di letture con cadenza mensile "Mondo di carta", nella sede dell'Istituto di Studi Pirandelliani a Roma, a cura degli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia; i concorsi *Uno, nessuno e centomila*, promosso dal Miur e riservato alle scuole secondarie, vinto da Elvira Giuditta La Mattina di Palermo; e *Adesso continua tu...*, voluto dal Comitato di Agrigento della Società Dante Alighieri. Su scala internazionale, vanno ricordati almeno il gemellaggio tra Lisbona e Agrigento, con l'intitolazione di una via nella capitale portoghese; la targa posta all'Università degli Studi di Bonn, nella quale Pirandello si laureò nel 1891; e il "Pirandello Stable Festival", diretto a Malta, lo scorso febbraio, da Mario Graziano. **Albarosa Camaldo**



MEDIO ORIENTE

Nell'autobiografia *La prigionia della vita*, il drammaturgo egiziano Tawfiq al-Hakim, ricordando il soggiorno a Parigi negli anni Venti, annovera Pirandello tra gli autori all'avanguardia. Più avanti, esortando i colleghi ad abbandonare generi accessibili per un teatro "difficile", al-Hakim citerà proprio Pirandello, più «basato sul gioco interiore del pensiero e dell'animo che non su quello esteriore dell'intreccio e dei sentimenti».

Tra gli anni Cinquanta e Settanta Pirandello diventa l'autore che meglio rappresenta lo spirito del tempo e ha una grande influenza

sui drammaturghi egiziani della Scuola Nuova (al-Madrassa al-haditha) e su Bishr Faris; la sua opera viene tradotta e messa in scena dall'egiziano Muhammad Isma'il Muhammad, il giordano 'Isa al-Na'uri, il libico Khalifa Mustafa al-Tillisi. Sempre dagli anni Sessanta, vengono realizzate per la seguitissima radio egiziana *Sei personaggi in cerca di autore*; *La morsa*; *All'uscita*; *Pensaci Giacomino!* e una versione di *Questa sera si recita a soggetto* tradotta da Sa'd Ardash e diretta da Baha'Taher. Tra le altre rappresentazioni del teatro pirandelliano si ricordano *Ciascuno a suo modo* del siriano As'ad Fidda nel 1965 e quelle della compagnia irachena Masrah al-Yawm (Il Teatro d'oggi), fondata nel 1969 e diretta da Ja'far 'Ali. Nel 1971 la compagnia del Teatro Nazionale yemenita mette in scena a Sanaa, adattandola al contesto locale, *La giara* con la regia di Husayn al-Asmar, la cui traduzione in arabo risale al 1965.

Una delle esperienze più originali rimane quella di Noureddine Chouchane, che per la televisione tunisina realizza nel 1976 *La patente* (*Al-batinda*), sposando il dialetto tunisino con le espressioni gergali italiane; *Così è, se vi pare*, nel 1978, calata in una cittadina tunisina all'indomani della seconda guerra mondiale; la trilogia, tra il 1982 e il 1985, *Al-Fakh* (*Il tranello*), *Al-Marhum* (*Il defunto*) e *Al-'Awda* (*Il ritorno*), tratti da *L'imbecille*, *Il giuoco delle parti* e *Il fu Mattia Pascal*; e la serie del 1987 ispirata a *Lumie di Sicilia*, con la cantante Zina nel ruolo della protagonista. L'attualità del teatro pirandelliano in contesti islamici è testimoniata da recenti messe in scena: *l' Enrico IV* nel 2000 al Teatro Nazionale del Cairo, i *Sei personaggi* al Festival del Teatro Giovani di Amman del 2016. In Indonesia Abu Hanifa, tra i fondatori negli anni Quaranta del collettivo Maya, ricorda nella sua autobiografia quanto nella sua formazione siano stati importanti i lavori di Pirandello; in persiano esistono oltre 15 volumi di opere tradotte, e tra le più importanti messinscena si ricorda *Questa sera si recita a soggetto*, realizzata nel 2005 da Pari Saberi, una delle più note registe di teatro in Iran. *Monica Ruocco*

CINA, GIAPPONE, INDIA

Il teatro di Pirandello è conosciuto in Cina, Giappone e India, sin dai primi anni Venti del secolo scorso. Gli storici del teatro e gli



intellettuali più accorti lo apprezzano, i titoli pirandelliani compaiono nelle riviste teatrali e letterarie, ma bisognerà attendere la seconda metà del Novecento per la messa in scena. *I sei personaggi in cerca d'autore* è il titolo più apprezzato, le filosofie di Pirandello influenzano le avanguardie, che le rimodellano nei contesti delle rispettive culture.

In Cina, *I sei personaggi* sono stati tradotti dall'inglese nel 1928, *Vestire gli ignudi* è presentato in televisione nel 1991, un anno dopo *I sei personaggi* sono allestiti dall'Accademia Teatrale Centrale, nel 1995 *I giganti della montagna* sono portati in tournée ad Agrigento dalla Compagnia Artistica dei Carbonieri in occasione del Convegno Internazionale di Studi Pirandelliani. Nel 2010 *I sei personaggi* sono rappresentati a Shanghai, al Padiglione Italia dell'Expo, da giovani attori della Shanghai Theatre Academy in coproduzione con il Piccolo di Milano.

In Giappone, nel 1924, il Piccolo Teatro di Tsukiji propone *I sei personaggi*, censurati e pertanto riservati ai soci. Nonostante l'assenza dalle scene, Pirandello influenza gli studiosi di teatro, che riflettono in particolare sulle tematiche della "maschera" e sul ruolo della donna nella società. Nel 1951 *Rashomōn* di Kurosawa, avversato in patria dalla casa produttrice, "pirandelliano" nella struttura tematica, vince il Leone d'Oro a Venezia e un anno dopo il Premio Oscar Onorario.

In India, nel 1961, il Nandikar Group Theatre

di Kolkata (West Bengal), vocato alla ricerca, allestisce *I sei personaggi* con la regia di Ajitesh Bandopadhyay e successivamente *l' Enrico IV*. A Mumbai, nel 2017, Trishla Patel dirige *I sei personaggi*.

Come si può vedere, la presenza del teatro di Pirandello in Cina, Giappone e India è quasi invisibile, ma lo stesso si potrebbe affermare per tutta la drammaturgia occidentale (eccetto, forse, Shakespeare e Brecht). Le ragioni sono molteplici e possono essere individuate nella persistenza del teatro tradizionale, preferito dalla maggior parte degli spettatori. Le opere che hanno tentato contaminazioni con i generi occidentali sono state un fallimento, basti ricordare *l' Otello* del 1983 in Cina, riveduto da Shao Hongchao, Zheng Bixan e Lu Xingcai con gli stilemi dell'Opera di Pechino. Non è quindi senza significato che Pirandello non sia presente nei teatri principali ma sia diventato un punto di riferimento importante, anche se non esclusivo, per i gruppi che fondano il loro lavoro sulla ricerca e si rivolgono a un pubblico che aspira al rinnovamento e alla conoscenza critica delle scene tradizionali. *Giovanni Azzaroni*

In apertura, *Sei personaggi in cerca d'autore*, regia di Anatolij Vasil'ev; a pagina 55, *I giganti della montagna*, regia di Stéphane Braunschweig; a pagina 56, *Questa sera si recita a soggetto*, del Living Theatre; in questa pagina, *Sei personaggi in cerca d'autore*, regia di Emiliano Bronzino per la Shanghai Theatre Academy (foto: Attilio Marasco).

Dieci anni di Omini, a fari spenti fra le vite degli altri

I protagonisti della giovane scena/51: Un teatro che nasce sul territorio, quello degli Omini, chiacchierando con la gente e ascoltando le sue storie. In bilico fra arte e antropologia. Mica facile uscirne indenni per Francesco Rotelli, Francesca Sarteanesi, Luca e Giulia Zacchini.

di Diego Vincenti



Ci scusiamo per il disagio
(foto: Gabriele Acerboni)

Seduti a un tavolino all'aperto. Primavera a Milano. Due Omini per lato. Quasi un assedio. Il desiderio è di capirci qualcosa in più di un'esperienza lunga ormai dieci anni. Un'esperienza viva, in qualche modo unica. Ma un'esperienza non ancora del tutto (ri)conosciuta come meriterebbe.

«Ci hanno definito anarco-antropologi. Forse però per descrivere il nostro lavoro è più preciso il pensiero di Piergiorgio Giacchè, che per quest'epoca ha creato il concetto di "antropologia di superficie", visto che in profondità non c'è più nulla. Un'immagine che credo sintetizzi bene quello che facciamo». A parlare è Luca Zacchini, ma da questo momento gli interventi saranno collettivi. Indossa una maglietta col profilo del Carlo Monni che non gli si può che invidiare. Cortocircuito: gusto pop e riferimenti amplissimi. Alto e basso, direbbe qualcuno. Che poi è da sempre caratteristica peculiare della compa-

gnia toscana. Del modo di intendere l'arte di Francesco Rotelli, Francesca Sarteanesi, Luca e Giulia Zacchini. «Amiamo la commedia all'italiana, è quello il mondo che abbiamo incorporato. In *Ci scusiamo per il disagio* è evidente l'omaggio a *Café Express* di Nanni Loy con Nino Manfredi, quando durante la pausa ci aggiriamo fra gli spettatori offrendo un goccio di caffè...».

Appena visto al Teatro Franco Parenti di Milano, è stato il primo step del Progetto T prodotto dall'Associazione Teatrale Pistoiese, con l'obiettivo di rilanciare la Ferrovia Porrettana. E se il nome non vi dice nulla, niente paura: è normale. Ma si tratta di un'antica tratta che si incunea fra gli Appennini. Con un vagone carico di fascino e di storia. «Dal 2014 siamo compagnia residente presso l'Associazione Teatrale Pistoiese. Sono stati loro un giorno a buttarci lì questo progetto triennale a cui forse non avremmo pensato da soli. Il primo risultato è stato *Ci scusiamo per il*

disagio, nato dopo più di un mese d'indagini alla Stazione di Pistoia. Lo scorso anno con *La corsa speciale* abbiamo invece organizzato ogni sera un treno per cento spettatori, andando poi in scena a Castagno, un bosco in mezzo a due gallerie. Mentre col prossimo lavoro proseguiremo fino a Bologna, andando a indagare l'altro pezzo della Porrettana». Progetto che incuriosisce. Vien voglia di essere da quelle parti.

Alla ricerca dell'uomo qualunque

Ma come si esce dalla provincia? Quali sono le reali potenzialità di questa sorta di glocalizzazione teatrale? L'impressione è che con metà delle idee (e della fatica) dei quattro, splendidi Omini, altri colleghi abbiano costruito intere carriere gonfie di retorica popolare. Loro no. Loro si muovono un po' a fari spenti. Con un archivio pieno di foto e video che farebbe la fortuna di qualsiasi editore. E quella voglia di sedersi sempre alla prossima

Casa del Popolo, a sentire cos'ha da raccontare la cassiera. Felliniana e pettoruta, ovviamente.

«Fin da subito ci ha incuriosito l'uomo qualunque, da qui nasce il nostro nome. Ci interessano i baratri dietro la normalità. Piano piano poi inizi a riconoscere chi ha qualcosa da raccontare, a volte è sufficiente uno sguardo, un gesto. È anche una questione di allenamento, all'interno di una situazione che presuppone un livello di attenzione enorme e continuo. Altrimenti non porti a casa niente. Non puoi partire con la domanda diretta. È una conversazione guidata, in cui rimani per ore in ascolto, cercando di cogliere almeno una quindicina di minuti di materiale buono per il gruppo. Questo è il nostro metodo e continua a esserlo dopo dieci anni, pur cercando ogni stagione di rinnovarci». Ore e ore di materiale sbobinato poi da Giulia Zacchini, il cui compito è anche quello di iniziare a selezionare le storie con il maggiore potenziale teatrale.

Il manifesto del tempo presente

Lei l'ultimo acquisto della compagnia. Dopo la grande crisi del 2012 e l'uscita di Riccardo Goretti. «Il successo di *7 Novembre 2008* ci aveva un po' mangiato, era come se stesso cercando di essere l'etichetta che ci avevano appiccicato addosso: sempre dissacranti, sempre cinici. È stato uno spettacolo importante, un tentativo di partire per una volta senza indagine. Ma era anche l'espressione di un momento di confusione, non era del tutto onesto, genuino. Ci stavamo facendo molte domande. È stata anche l'occasione in cui a fianco del nostro solito teatro, abbiamo iniziato a creare alcuni spettacoli un po' differenti come *L'asta del santo*, *L'uovo e il pelo* o *Io non sono lei*, riuniti poi nel progetto Casamatta che prosegue tuttora».

Insomma, un momento di crisi di passaggio, come avrebbe cantato Vasco Brondi. Prima di ricominciare. Con nuove idee. Ma con sempre quel metodo alla base di tutto. Un metodo che nelle sue linee base nasce insieme al gruppo nel 2006, raccolto nel manifesto del progetto "Memoria del Tempo Presente": un teatro di indagini e interviste sul territorio, a costruire eventi unici che debuttano e muoiono a ogni data.

«La prima esperienza fu in una compagnia molto più ampia, la Distilleria Teatrale Cefalù, dal nome di una frazione sulle mon-

tagne pistoiesi, caratterizzata un tempo dai fumi delle miniere di carbone. Era il 2004. Da quel progetto emerse poi il nucleo de Gli Omini, che fondammo due anni dopo. Avevamo già tante idee e la convinzione di poterne realizzare buona parte. Ci venne così naturale a un certo punto scrivere un vero e proprio manifesto, la "Memoria del Tempo Presente". Lì si trovano già le linee che seguiamo tuttora, per quanto poi ci siamo allenati molto all'ascolto e sono un po' cambiate le dinamiche lavorative. Anche la consapevolezza socio-antropologica è venuta solo col tempo ma bisogna ammettere che già all'epoca non è che fossimo così ingenui. Capivamo che la nostra idea di teatro ci avrebbe permesso di andare a chiedere qualcosa all'assessore, alla pro loco, all'associazione sul territorio. E magari anche di andare oltre il palcoscenico. Solo che ci mancava l'esperienza. E con quella è arrivato un pizzico in più di amarezza e di affetto

nei confronti di questa umanità». Un metodo, una dichiarazione d'intenti, una presa di posizione. Non poco a pensarci, in un periodo che anche a livello artistico sembra tutto fluido, liquido. Dal metodo nascono spettacoli divenuti piccoli cult: *CRisiKo!*, *Gabbato lo Santo*, *Tappa* («Sono questi i momenti in cui il meccanismo raggiunge il suo apice, mettiamo insieme uno spettacolo dopo una settimana di interviste, pensiamo la regia di notte, bello ma faticosissimo»). E poi *Capolino*, *La famiglia Campione*, ora i treni. E qui la storia ricomincia dall'inizio. Con alle spalle il Premio Rete Critica come miglior compagnia. Un percorso umano. Troppo umano. Quanto dolore ci si porta a casa? Che le vite degli altri ti rimangono addosso. Come un sudore freddo. Forse chi cerca il nuovo dovrebbe guardare da queste parti. A questi Omini vecchi di dieci anni. Che a farli spenti continuano a non temere di immergersi nel Paese reale. ★



SCUOLA PER ATTORI

corso biennale intensivo di preparazione alla professione del teatro
2017-2019



iscrizioni dal 21 agosto al 5 settembre 2017.

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./fax 02 86460849



Da Torino a Bari, giro d'Italia fra le platee under 18

Con la bella stagione a nord, centro e sud Italia si distende la rete dei festival: tra oche parlanti, eroi civili e bambini che dialogano con la morte, ecco i debutti delle più recenti creazioni dedicate alle nuove generazioni.

di Mario Bianchi

Arrivano puntuali, con l'avanzare della primavera, quattro festival dedicati al teatro ragazzi tra i più importanti del settore: Teatro fra le Generazioni a Castelfiorentino, Giocateatro a Torino, Segnali a Milano e Maggio all'Infanzia a Bari. Molti gli spettacoli notevoli, anche se rare le perle, a confermare la varietà e originalità dei percorsi. E ai risultati più originali, dunque, cercheremo di dare qui spazio.

A Castelfiorentino Daria Paoletta (**Burambò**) ha presentato la sua ultima creazione, **Il fiore azzurro**, nella quale, per la prima volta, in modo originale, coniuga i linguaggi che più le sono congeniali, la narrazione e il teatro di figura, per raccontare la storia di un ragazzino tzigano, Tzigo, qui con le fattezze di un pupazzo (creato con perizia da Raffaele Scarimboli) che l'attrice muove con assoluta, veritiera maestria. Daria Paoletta riesce a rendere vivi tutti i numerosi personaggi che Tzigo incontra, i luoghi da lui attraversati, in modo credibilissimo, attraverso una lingua che si nutre anche di diversi dialetti.

Il pupazzo diventa alla fine umano, pur rivendicando la sua vera e particolarissima natura.

Becco di rame, del **Teatro del Buratto**, ci riporta alla tradizione del teatro di figura su nero, narrando la storia esemplare di un'oca di Tolosa e dei suoi amici animali, due maiali, tre galline e una cicogna, animati con abilità da Nadia Milani, Matteo Moglianesi, Serena Crocco. Una notte, per proteggere l'aia e il pollaio, in una lotta furiosa con una volpe, il protagonista perde la parte superiore del becco, rischiando la vita. Un veterinario, il dottor Briganti, con un'idea geniale e fruttuosa, gli innesta una protesi di rame che gli permette di sopravvivere. Tratto da una storia vera, lo spettacolo, utilizzando la splendida metafora del mondo animale, affronta in modo esemplare temi importanti come la diversità, la disabilità e l'importanza di essere accolti e accettati.

Ragione e sentimento

Ecco poi due spettacoli che trattano in modo diversissimo il tema dell'infinito. *Accross the*

universe, del Teatro delle Briciole e *L'universo è un materasso*, della Compagnia del Sole.

Accross the universe, affidato ai giovanissimi Daniele Bonaiuti, Chiara Renzi e Riccardo Reina, è una specie di *zapping* fra situazioni forti e ironiche, spot televisivi, dichiarazioni d'amore, eventi sportivi, avventure extraspaziali dove galassie e stelle si incontrano con i buchi neri. Questa originale creazione porta il pubblico degli adolescenti, a cui lo spettacolo è rivolto, a misurarsi con lo spazio che non riesce più a contenerli e con il tempo che corre troppo veloce, impedendo loro di vivere tutta la complessità e poesia della vita. Su testo di Francesco Niccolini, Flavio Albanese si presenta davanti ai piccoli spettatori in **L'universo è un materasso**, impersonando il Tempo. Attraverso il suo racconto ci narra di sé e della sua meravigliosa evoluzione, da quando si chiamava Crono ed era imperatore dell'universo, fino a oggi. In mezzo a un cielo trapunto di stelle, l'attore sa rendere il testo effervescente, dialogando con luci, immagi-

ni e voci che giungono dall'alto, parlandoci in modo fervido, semplice e divertente, di un tema scientificamente complesso e di come l'essere umano sia solo un piccolo granello nella complessità dell'universo.

Ecco poi creazioni che vedono al centro del discorso il gioco e l'amicizia. In **Azzurra e Sole**, di Onda Teatro, due attrici, confrontandosi fra loro e con il loro rapporto fraterno ma fatto anche di piccole ripicche, creano una specie di Abecedario del gioco come esperienza dello stare insieme, della vera e autentica amicizia, in cui ognuno dà quello che ha e condivide quello che l'altro vuole donare.

Icone e altri eroi

Due le creazioni importanti che si confrontano con icone del passato. **Va, va, va, van Beethoven**, prodotto dall'Unione Musicale onlus in collaborazione con Fondazione Teatro Ragazzi e Giovani e Associazione Culturale Tzimtzum, è il terzo tassello di un percorso di avvicinamento alla musica, tramite il confronto tra le forme musicali classiche e le forme narrative teatrali e rende un omaggio divertito e divertente all'immortale genio tedesco, narrando uno degli innumerevoli e avventurosi traslochi del maestro. Pasquale Buonarota (un credibilissimo Beethoven) entra in scena mentre due fidi compagni servitori – Alessandro Pisci e Diego Minghella (che al pianoforte esegue variazioni e fuga su motivi dell'*Eroica*, asse musicale portante allo spettacolo) – trasportano i suoi bagagli con annesso pianoforte. I giovani spettatori si confrontano con il carattere non certo facile di Beethoven e con la sua angosciata consapevolezza della sordità incombente, ma anche con il suo anelito inesaurevole verso un'arte che rivoluzionerà il successivo percorso musicale.

Tragicomic heroes, di Pem Habitat Teatrali, su regia di Rita Pelusio, si ispira a Shakespeare. Protagonisti sono quattro sfigatissimi creativi, chiusi negli scantinati della loro ditta di *entertainment*, e costretti dal loro capo, la terribile Lady Mac, a progettare un videogioco che abbia per protagonisti i personaggi del Bardo. Tra discussioni, ripicche e battibecchi da ufficio, i quattro scoprono che le loro esigenze, perfino i loro desideri quotidiani, sono simili ai sentimenti che il Nostro dissemina nelle sue opere. Così il pubblico degli adolescenti, a cui lo spettacolo è destinato, come in uno specchio, si riflette e riflette sulle cose del mondo, in uno spettacolo di fresca e immediata godibilità.

Nelle produzioni viste non poteva mancare il teatro civile. A Torino, Guido Castiglia di Nonsoloteatro, nel suo personale riconoscibilissimo teatro, affronta, in **Una storia disegnata nell'aria**, la vicenda di Rita Atria, giovanissima testimone di giustizia, morta suicida a 17 anni. Rita è un'adolescente immersa completamente in un mondo ostile, dominato dalla mafia, di cui sono vittima anche le persone a lei più vicine, lasciata troppo sola ad affrontare cose troppo grandi per lei. Un'adolescente in cui i giovani possono ritrovarsi perfettamente e a cui, invitati da Castiglia, scrivono ancora lettere commoventi che Nonsoloteatro conserva gelosamente. Un atto simbolico per conservare intatta la memoria.

Anche la fiaba non può mancare tra i riferimenti del teatro ragazzi. In **Vassilissa e la Barbaracca**, di Kuziba Teatro, viene narrata la famosa storia di Vassilissa e della sua avventura con la strega Baba Yaga. Figurativamente splendida, questa versione della fiaba russa (molto bravo Soriano, attore e scenografo, che per le scene si è ispirato chiaramente al mondo di Hieronymus Bosch) sa creare atmosfere di paura e speranza con pochissimi tratti, dove le musiche di Mirko Lodedo e Francesco Bellanova sono fondamentali per catturare l'emozione dei bambini e dove finalmente un'attrice, Annabella Tedone, è una bambina e non fa finta di esserlo.

La vita, la morte

Veri capolavori sono *Racconto alla rovescia* di Claudio Milani, presentato a Segnali, e *Biancaneve, una storia vera* di Crest, a Maggio all'Infanzia.

Racconto alla rovescia parla dell'incontro tra un bambino (Arturo) e la morte, la famosa e triste regina dei conti alla rovescia. Nel giorno del suo compleanno la morte porta ad Arturo sette regali, tutti di diversa grandezza, tutti in bella vista sul palco e che Arturo piano piano svela davanti al pubblico. Non sono giocattoli

o caramelle, ma sentimenti e opportunità, per scoprire tutte le meraviglie che nella vita di ognuno di noi servono per crescere e diventare ciò che siamo. Ancora una volta il teatro ragazzi mette in scena il tema della morte e lo fa in modo poetico, senza enfasi e senza tabù, attraverso un colloquio franco e quasi cordiale tra il bambino e la nera signora. La tecnologia è utilizzata non come mero supporto, ma finalmente come linguaggio emotivamente e teatralmente forte. Tutti i regali che Arturo scopre appaiono al pubblico attraverso dei meccanismi nascosti, come veri miracoli, affidati a segni di semplicissima materia che fa parte dell'infanzia: fili di lana, palloncini, uova, strisce di carta, fiori ed erba colorata.

Biancaneve, la vera storia, con Catia Caramia, Maria Pascale e Luigi Tagliente, messa in scena dal maestro Michelangelo Campanale per i tarantini di Crest, narra invece un'altra celebre fiaba, nella versione cruda e cupa dei fratelli Grimm. A narrarla come si deve è Cucciolo, l'ultimo dei sette nani. Biancaneve in realtà era la principessa Maria Sophia Margaretha Catherina von Erthal, realmente vissuta alla fine del Settecento. *Biancaneve, la vera storia*, nel confronto tra la perfida madre e Biancaneve, pone al centro il tema della vera bellezza che non risiede nell'aspetto esteriore, ma nella profondità dell'essere umano. A Campanale riesce il miracolo di raccontare in tutta la sua prorompente verità, con un filo radioso di ironia, sempre latente, una storia ancora oggi esemplare, in una cornice di assoluta bellezza, dove tutti gli aspetti tecnici – luci, musiche, scene, costumi, bellezza e conformità dei tre interpreti – concorrono a porre in risalto "le trame speciali" di cui ancor oggi la storia di Biancaneve, tra verità e leggenda, è intessuta. ★

In apertura, Claudio Milani, regista e interprete di *Racconto alla rovescia*; in questa pagina, Catia Caramia in *Biancaneve, la vera storia*, del Crest (foto: Tea Primiterra).



Nel mondo al femminile delle Colline Torinesi

È il filo conduttore della ventiduesima edizione del festival torinese: lo sguardo delle donne che si posa su se stesse e sul mondo, confrontandosi con la propria natura e la propria storia, da attrici, autrici, poetesse, artiste.



50 Grade of Shame
(foto: Doro Touch)

50 GRADES OF SHAME, di e con She She Pop. Scene di Sandra Fox. Drammaturgia di Tarun Kade. Costumi di Lea Søvsø. Luci di Michael Lentner. Musiche di Santiago Blaum. Prod. She She Pop, Berlino e Münchner Kammerspiele, Monaco. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI.

Ci hanno parlato, in passato, di relazioni madri-figlie nella Germania pre e post caduta del muro (*Schubladen*, *Hystrio* n. 4.2012), di rapporto con i padri sulla falsariga di *Re Lear* (*Testament*, *Hystrio* 3.2015) e ancora con le madri e con le loro debolezze (*Frühlingsopfer*, *Hystrio* n. 3.2015). Il collettivo berlinese She She Pop, un tempo tutto al femminile e ora con qualche innesco maschile, torna a sondare il tema delle relazioni umane, questa volta declinandolo sulla sessualità, sulle pulsioni erotiche e su quanto e cosa sia lecito "mostrare" in pubblico. Il titolo, *50 Grades of Shame*, indica beffardo uno dei due riferimenti letterari, antitetici, sottesi allo spettacolo. Il sesso spiatellato senza pudore (e ai limiti del ridicolo) di *50 sfumature di grigio* di Erika Leonard James e i

turbamenti erotici di un gruppo di adolescenti, repressi dagli adulti e destinati a tragici epiloghi, di *Risveglio di primavera* di Frank Wedekind. Nel mezzo ci sono tredici "lezioni", più una danza macabra finale, per illustrare diversi passaggi: come la vergogna entra nel corpo, l'eterosessualità, l'omosessualità, la masturbazione, cosa è permesso fare e cosa no e via di seguito. Ironia nera, nerissima, vagamente punitiva come il ricorrere, fin dal titolo, della parola "vergogna", che si associa facilmente, con un certo retrogusto di cristianesimo puritano, a quella di "senso di colpa", che tanto lavoro ha dato alla psicanalisi. Salgono in cattedra uno a uno i membri della compagnia a illustrare le loro lezioni con giochi di ruolo e bizzarre proiezioni post dadaiste composte dall'assemblaggio di pezzi di corpi, più o meno nudi, dei compagni di lavoro presenti in scena a formare figure dall'incerta identità sessuale. Così come incerte, in questa specie di apparentemente smandrappata *dark room* tecnologica, rimangono le risposte

ai temi affrontati. E per fortuna. Si ridacchia a denti stretti per l'arguzia spiazzante con cui i bravi performer si mettono in gioco e ci mettono in gioco. Alla lunga, però, il meccanismo diventa ripetitivo. *Chapeau* all'intelligenza straniante di She She Pop, ma attenzione all'autocompiacimento, sempre in agguato e davvero "antierotico". *Claudia Cannella*

PIXELATED REVOLUTION, testo, regia e interpretazione di Rabih Mroué. Prod. Berlin Documentary Forum - Hkw, Documenta 13, Kassel. **SO LITTLE TIME**, testo e regia Rabih Mroué. Scene di Samar Maakaroun. Musiche di Kari'atal-funjan, Abdel Halim Hafez. Con Lina Majdalanie. Prod. Théâtre de la Bastille, Parigi - Festival d'Automne à Paris - Wiesbaden Biennale - Hau Hebbel Am Ufer, Berlino. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

Focus sull'artista libanese Rabih Mroué al Festival torinese che presenta una sua opera del 2012, *Pixelated Revolution*, e il recentissimo *So little time*, di passaggio in Piemonte prima di approdare al Festival d'Automne di Parigi. Due proposte accomunate dalla stessa urgenza di definire il senso del reale in una terra travagliata come il Medio Oriente. Un reale sempre sfuggente e dai contorni indefiniti, mutevoli come giochi di specchi, in un mondo, come quello arabo, che noi occidentali stentiamo a comprendere pur arrogandoci il diritto-dovere di determinarlo. Azioni concrete - la ripresa tramite videocamere e cellulari, da parte di comuni cittadini, dei primi scontri della guerra siriana per la prima performance, o l'incredibile vicenda del martire Deeb Al-Asmar per la seconda - che diventano metafore potenti di una lotta, di una rivoluzione che sembra avanzare per cerchi concentrici, in cui vivere o morire sono momenti senza definizione, in cui forse l'unica realtà è un attimo sospeso carico di senso. Mroué adotta una forma di rappresentazione che fluttua tra il documentario e la *fiction*. In *Pixelated Revolution* è egli stesso che commenta alcune immagini ricavate da internet, in *So little time* si avvale della bravura e

della comunicativa di Lina Majdalanie per narrarci del mito dell'eroe e del suo sfruttamento a fini propagandistici. In entrambi gli spettacoli, con il rigore e l'essenzialità, si impone una scrittura implacabile ma leggera, ironica e inflessibile, crudele ma nello stesso tempo rispettosa degli uomini di cui parla. Una drammaturgia che sa essere sorprendente nella sua logica, sa aprire varchi al dubbio e suscitare riflessioni assolutamente non scontate. Un teatro, come pochi, necessario e che speriamo di vedere più spesso nel nostro Paese. *Nicola Viesti*

TITANS, regia, coreografia e scene di Euripides Laskaridis. Costumi di Angelos Mentis. Luci di Eliza Alexandropoulou. Musiche di Giwrgos Poullos e Konstantinos Michopoulos. Con Euripides Laskaridis, Drossos Skotis. Prod. Osmosis Performing Arts Co, Atene - Athens & Epidaurus Festival e altri 6 partner internazionali. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

L'eclettico artista greco Euripides Laskaridis allestisce sul palcoscenico un paesaggio allo stesso tempo lunare e domestico, una sorta di variegata natura morta in cui atmosfere da avanguardia storica fanno da sfondo a un asse da stiro e a uno specchio abbellito da corone di fiori finti. E poi neon di varie dimensioni reiteratamente movimentati, un'altalena e uno specchio tondo, strani idoli-sculature costruiti con la paglia, una coperta da salvataggio dorato-brillante e, soprattutto, molte lastre di polistirolo, materiale che, debitamente sbriciolato, diventa neve e sale. Uno spazio sospeso in una dimensione altra, in quel limbo prima dell'inizio del tempo in cui, secondo la mitologia greca, vissero i Titani. Un universo in cui tutto deve ancora accadere e, paradossalmente, tutto è già stato: ecco allora i ben due cellulari e il ferro da stiro, ma anche l'oscurità dominante e la strenua ricerca di amore. Sì, perché ciò che l'ambigua creatura - scarpe, calze e tutina rosa, naso allungato, il capo ricoperto da varie parrucche e una pancia che potrebbe ospitare un bambino - ricerca nel corso dello spettacolo, è proprio l'attenzione di un essere altrettanto enigmatico, vestito completamente di nero, compreso il volto ricoperto da una sorta di passamontagna semi-trasparente. Creatura oscura, un compagno ognora sfuggente e che nondimeno Laskaridis rincorre e corteggia senza requie. Un movimento realizzato con umori cangianti e a volte contrastanti - la paura scivola senza soluzione di continuità nel riso - e ricorrendo anche a una lingua metallica e stridula, puro significante. Non vi è, tuttavia, senso del tragico né melodramma, ché l'artista greco preferisce escogitare le proprie - ora grottesche, ora surreali - metamorfosi all'insegna di una sincera autoironia, senza prendersi davvero sul serio. E proprio questa dichiarata e non velleitaria leggerezza getta sullo spettacolo ombre inquietanti: il ritratto di un'umanità costantemente sull'orlo di un baratro oscuro, sull'incerto confine fra amore e morte. *Laura Bevione*

AMELIA LA STREGA CHE AMMALIA AND FRIENDS - Ovvero: "Quando si è visto Dio qual è il rimedio?", di Marco Isidori da testi di Amelia Rosselli, Sylvia Plath, Emily Dickinson e "amici". Con Marco Isidori, Maria Luisa Abate, Paolo Oricco, Valentina Battistone, Francesca Rolli, Marzia Scarteddu, Vittorio Berger, Nevena Vujic, Eduardo Botto. Prod. Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, Torino. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

I Marcido Marcidorjs non recitano poesie, le personificano. Nel senso di tradurre i versi scritti in una forma, sonora e visiva, che sia dinamica e fisica; si tratta di teatralizzare l'espressività di quei versi. Il testo di partenza è una composizione di poesie "prese in prestito ad altri" ma pensata in modo originale da Marco Isidori, che è anche autore di alcuni dei testi, mentre il corpo principale è costituito da una selezione di poesie di tre donne accomunate da un triste destino: Amelia Rosselli, poetessa italiana del Novecento, a cui fa riferimento il titolo (con scherzosa citazione della papera fattucchiera di Topolino); la contemporanea americana Sylvia Plath, che fu tradotta in Italia dalla Rosselli stessa; e un modello poetico femminile indiscusso, Emily Dickinson. Donne per cui la poesia fu risposta alla solitudine, alla sofferenza, alla malattia. Isidori imbastisce, poi, il copione con alcuni testi di Dino Campana, autore dei *Canti Orfici*, e di Nietzsche. Il componimento poetico viene reso teatralmente alla maniera di un dramma corale che ha in sé qualcosa di arcaico: il macro personaggio - formato da nove attori della compagnia - si dispone come un coro attorno all'altare sacro, che è una pedana circolare, l'unico elemento scenico presente - la Dal Cin si è limitata a disegnare il sipario. Il gruppo recita i versi all'unisono, ora alternando le voci, ora uno di loro fa un monologo e gli altri tacciono, ma nessuno resta mai inattivo. La maniera dei Marcido di affrontare la parola poetica si traduce inevitabilmente nello sforzo fisico che coinvolge tutto dell'attore; il verso è una piena crescente e costante, densa di sensazioni e significati che per la loro tempestività è impossibile afferrare totalmente. *Francesca Carosso*

ROBERTA VA SULLA LUNA - How to explain theatre to a living dog, di e con Roberta Bosetti e Renato Cuocolo. Prod. Cuocolo Bosetti/Iraa Theatre, Torino e altri 4 partner. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO - DA VICINO NESSUNO È NORMALE, MILANO.

IN TOURNÉE

Roberta Bosetti e Renato Cuocolo sono i veri protagonisti di questo ultimo lavoro di Iraa Theatre: il personaggio narrante, la Roberta teatrale da loro creata, rimane in secondo piano. Questa volta condividono tutto, Roberta firma anche la regia e Renato è attore in scena dal principio alla fine, anche se con le sembianze di un orso polare. Si tratta di

una tappa doverosa dopo anni di felice carriera, il momento di ripercorrere la strada fatta e fare il punto della situazione insieme al pubblico: l'incontro con Renato, gli anni in Australia, il ritorno alla casa d'infanzia, il successo in Italia, la depressione, l'arrivo del cane Nuvola. La domanda che affiora tra le righe del monologo di Roberta è: «Quanta strada abbiamo fatto?». Se siamo sbarcati sulla Luna, come mai oggi non siamo tutti lì? Cosa resta del sogno di una grande impresa? Pensare un teatro che funzioni ancora dopo trent'anni è una grande impresa, come andare sulla Luna. Forse l'ossessione per la Luna è motivata dal fatto che «qualcosa sulla Terra non ci convince», vale lo stesso discorso per chi si ostina, come Roberta, a confondere la realtà con il teatro. Poi arriva Nuvola, il cagnolino della coppia, lasciato libero di scorrazzare nello spazio durante lo spettacolo. Nuvola è l'elemento di imprevedibilità, poiché i suoi movimenti non possono essere codificati. Come tutti gli animali, il cane è spontaneo, non può capire il teatro perché non ha bisogno, come noi uomini, della finzione. Noi recitiamo in continuazione, tutto il mondo è teatro, riflette Roberta. La forza di Cuocolo/Bosetti sta nell'innocente fiducia, nell'intimità condivisa, nascosta dietro a una teatralità necessaria, il comune denominatore della nostra specie. Roberta e Renato si raccontano, «non perché ci crediamo importanti, ma perché pensiamo che le nostre esperienze di vita siano uguali a quelle di tutti». E anche se sulla Luna, alla fine, non hanno mai messo piede, grazie al teatro ne hanno creata una loro sulla Terra. *Francesca Carosso*



Amelia la strega che ammalia

PEDIGREE, di Valeria Raimondi ed Enrico Castellani. Con Enrico Castellani e Luca Scotton. Prod. Babilonia Teatri, Oppeano (Vr). FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO - FESTIVAL PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

IN TOURNÉE

Tra i pochissimi che nel nostro Paese si avventurano nelle non agevoli strade di un teatro politico - nel senso di aperto al contemporaneo e alle sue contraddizioni senza proporre verità, ma favorendo feconde riflessioni - senz'altro Babilonia Teatri occupa un posto preminente. Un percorso artistico sin dall'inizio caratterizzato da rigore e punti di vista inediti, da una centralità testuale esaltata da una propria cifra stilistica, fatta da monologhi vertiginosi che si placano per dare spazio a fulminanti visioni. Un *continuum* che trova una sintesi che contribuisce a disorientare lo spettatore che, per forza di cose, almeno per un attimo, è costretto a mettersi in gioco, ad allontanarsi dalla sua passività. *Pedigree* non fa eccezione e usa il bisturi delle parole per aprire varie ferite intorno alla vita di un uomo con due madri, una persona concepita in provetta che si interroga - a volte con crudele dolcezza, a volte senza infingimenti e con spietata durezza - sulla famiglia, sulla figura del padre, dei fratelli sparsi per il mondo, nati dallo stesso seme, su genitori biologici e genitori di fatto. Un tema caldo dei nostri tempi, contraddistinti da una miriade di nuovi problemi che la società e il singolo individuo devono affronta-

re e a cui devono trovare soluzioni. Valeria Raimondi ed Enrico Castellani sono attenti a una complessità drammaturgica che non rinuncia a una giusta ambiguità, lavorando su una teatralità senza concessioni, ma di segno alto. E Castellani, che con Luca Scotton abita la scena tra polli che si cuociono in tempo reale e immacolati abiti femminili messi sotto vuoto, si dimostra ancora una volta perfetto nel suo essere una presenza contemporaneamente forte e fragile, di raziocinante delirio e - nella bella scena del ventre colmo di una vita concepita da un uomo - di inquietante erotismo. *Nicola Viesti*

IFIGENIA IN CARDIFF, di Gary Owen. Traduzione di Valentina De Simone. Regia di Valter Malosti. Con Roberta Caronia. Prod. Teatro di Dioniso, Torino. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

Di certo non circolano molti miti greci nelle pagine di questo copione, ambientato lungo le strade gallesi, in proletari quartieri periferici che l'autore conosce e descrive con puntiglioso realismo, restituendone il sapore e i motivi del degrado umano dovuto ai tagli di finanziamento ai servizi sociali e al *welfare* pubblico. Quello stesso realismo, quelle stesse storie abbiamo già imparato a conoscere attraverso i film di Mike Leigh, Stephen Frears o Ken Loach e qui la sensazione è di vivere in diretta e in soggettiva proprio all'interno di una di quelle pellicole. Effie, l'Ifigenia contemporanea, è una ragazza indipendente, un'arrabbiata non consapevole, una sbandata senza progetti

a lungo termine, ma vitale e determinata, a suo modo simpatica. Passa da un partner all'altro e con la stessa inconsapevolezza da una sbronza a un'altra, fino a che non si ritrova incinta di un soldato tornato dall'Afghanistan, e da questo momento inizia la sua vera odissea di crescita umana. Un percorso che la porta, come la protagonista di Euripide, ad accettare il sacrificio di sé come una possibile via di esodo per altri, l'annullamento di uno in cambio del riscatto per tutti. A dar voce e corpo all'eroina moderna è un'intensa e assai generosa Roberta Caronia, sotto la direzione di Malosti, che però non riesce mai a essere pienamente convincente e autentica, sia perché bloccata fisicamente in limitanti e statici movimenti scenici (la sua unica vera azione è numerare su una lavagna i capitoli della storia), sia perché nel restituire la presenza di tutti i personaggi le è imposto di ricorrere a un'inutile e contraddittorio mix di italiche cadenze dialettali, con un fastidioso effetto Brancaleone. Forse la resa dello spettacolo sarebbe stata migliore se si fosse studiata una forma recitativa più vicina al naturalismo e un parallelismo sociale (e di conseguenza linguistico) con un'analoga realtà, scelta tra le tante possibili nel nostro Paese. *Sandro Avanzo*

CORALE NUMERO UNO - Ritratto di Bambola, testo, regia e interpretazione di Elena Bucci. Luci di Loredana Oddone. Con Dimitri Sillato (violino e pianoforte). Prod. Le Belle Bandiere, Russi (Bo). FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

Annunciato come uno studio, prima tappa di avvicinamento alla forma definitiva dello spettacolo, ci si è trovati invece davanti a un lavoro compiuto. Lo si può dunque considerare come il nuovo ritratto inserito da Elena Bucci nel personale album teatrale della libertà femminile che da anni va componendo. Al centro del suo interesse pone ora la figura della cantante e poetessa di etnia rom Bronislawa Wajs, da tutti detta Papisza ovvero Bambola, personaggio dall'esistenza complessa e tragica, scissa tra desiderio di diffondere la cultura orale e di affermare la civiltà del suo popolo e l'accusa di tradirne le caratteristiche peculiari. Fuga dai *pogrom* e dai

campi di sterminio nazisti, notti all'addiaccio sotto le stelle, trionfi nei teatri dell'Europa dell'Est, studi di nascosto dagli anziani, nuotate nell'acqua ghiacciata, matrimonio combinato con adozione di figli non suoi, ostracismi da parte della comunità e fuga in Occidente, sono organizzati con grande sapienza drammaturgica dalla Bucci, che realizza uno spettacolo con molte caratteristiche del teatro di narrazione, ma anche lontano da esso là dove si discosta dalla biografia, per farsi analisi antropologica dei meccanismi di inclusione e di ripulsa, o del potere che obbliga all'omologazione forzata quando non sa gestire le differenze. La forma adottata per restituire a Papisza le contraddizioni della sua anima libera di cittadina del mondo è quanto di più lontano dal folklorismo tzigano: il formalismo astratto e il codice del teatro orientale. Nel buio tagliato da luci geometriche o sul rettangolo di un tappetino rosso lacca, dietro una maschera neutra che si toglie solo per pochi minuti, la Bucci sciorina l'arcobaleno delle sue infinite vocalità attecchendosi a *on'nagata* con tanto di *kimono*, che solo nel finale si sfilava, nel significativo atto di trovata identità. A sostenere e commentare i suoi ipnotici movimenti vibrano le sincretiche musiche dal vivo di Dimitri Sillato al piano e al violino, in una partitura che rispetta a tal punto i motivi rom da arrestarsi all'occorrenza e ricorrere a registrazioni originali. *Sandro Avanzo*

THE BLACK'S TALES TOUR, di e con Licia Lanera. Scene di Giorgio Calabrese. Costumi di Sara Cantarone. Luci di Martin Palma. Con Qzerty. Prod. Fibre Parallele, Bari - Co&Ma Soc. Coop. Costing & Management, Bari. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

N TOURNÉE

Creato nel 1926 come sala da ballo, Le Roi - il *dancing* che accoglie il debutto del nuovo spettacolo di Licia Lanera - nella seconda metà degli anni Cinquanta fu affidato al restauro spettacolare e immaginifico del celebre architetto e fotografo Carlo Mollino, che si ispirò a un bosco ricreato in ceramica e mosaici. Da dove quindi iniziare al meglio il tour di *The Black's Tales* se non da un bosco, luogo deputato di tutte le fiabe, soprattutto quelle più



Pedigree

crudeli? Luogo rischioso e impegnativo ma, da vera combattente, Licia Lanera ha instaurato una singolar tenzone con lo spazio e si è travestita da cantante, da *rockstar* con tanto di faccione di medusa tatuato sul braccio, rendendosi tutt'uno con l'ambiente, dissonante, come lei sa esserlo, ma in vena di armistizi. D'altronde la sua messainscena partiva già - oltre che dai Grimm e da Andersen - dal giocare con i miti del *rock*, quasi fossero oggi i protagonisti di quell'universo, gli unici a garantire incanti fiabeschi. *The Black's Tales* è uno spettacolo dalla lunga gestazione, che sembra avanzare a ritroso da un primo livello - quello della creazione del personaggio - a quello testuale - una bella e inquietante rilettura di alcuni racconti che, giunti al punto cruciale, sembrano andare in cortocircuito, risciversi per essere nuova fonte di stupore. E infine il livello più importante, quello che svela il tutto e che rende il teatro di Fibre Parallele mutante, ma sempre leggibile nel rapporto tra arte e vita. Il piedistallo è smontato e si scopre fatto da lettere che compongono parole nere come la pece. Non vi è più in scena un personaggio ma una donna che ricorda nottate in bianco, incubi che nascono dalla propria stanza e invadono l'anima. Mostri che costringono chi li subisce a diventare mostro egli stesso. Da palcoscenico, ovviamente, nel caso di Licia che, mai come questa volta, accudita dal reticolo sonoro che, con grande maestria, Qzerty le cuce addosso, non si risparmia e, con vorticiosa bravura, inanella visioni che grondano sangue e ironia. *Nicola Viesti*

DA PARTE LORO NESSUNA DOMANDA IMBARAZZANTE. *Lecture da L'amica geniale*, di Luigi De Angelis, Chiara Lagani, Fiorenza Menni. Regia e progetto sonoro di Luigi De Angelis. Drammaturgia di Chiara Lagani. Costumi di Midinette. Suono di Vincenzo Scorza. Con Chiara Lagani, Fiorenza Menni. Prod. Fanny & Alexander, Ravenna - Ateliers, Bologna. **FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO - DA VICINO NESSUNO È NORMALE, MILANO.**

Una "lettura scenica", ovvero una personale appropriazione - fisica e poetica - del primo volume della celebrata quadrilogia scritta dalla misteriosa Elena Ferrante. Chiara Lagani e

Fiorenza Menni - abito candido con ampia gonna; i capelli legati in un'educata coda di cavallo - danno voce all'esordio e ad alcuni brani tratti da *L'amica geniale*, concentrandosi in particolare sul centrale episodio dello sdegnoso abbandono, da parte delle due protagoniste - Lila e Lenù - delle rispettive bambole, sul fondo di un oscuro scantinato. La coppia di interpreti imprime alla narrazione un ritmo ipnotico e incalzante, duplicato dai movimenti, ispirati a stilemi coreografici disegnati da "maestre" quali Trisha Brown e Pina Bausch. Il racconto si fa più accelerato, finché il palcoscenico spoglio è avvolto dal buio, animato soltanto dalle voci delle attrici, che ricompaiono poco dopo: i loro abiti - stessa foggia di quelli indossati nella prima parte - sono neri, i capelli sciolti, il trucco marcato. La Napoli della Ferrante trasla verso latitudini più mitteleuropee. Lo spettacolo vira così verso una direzione inquietante e *dark*, rimarcando l'elemento perturbante legato, da sempre, all'oggetto "bambola". Lagani e Menni non sono più Lila e Lenù, bensì le loro bambole gettate con reciproco sprezzo nello scantinato di Don Achille, l'"orco" del loro rione. Qui, alle parole della Ferrante, si mescolano le poesie della Szymborska e le argute filastrocche di Toti Scialoja, brani dal *Mago di Oz* - romanzo-manifesto dei Fanny - e testi scritti dalla stessa Lagani. I movimenti diventano più frenetici, le voci più stridule, così da dare fisica concretezza a un immaginario archetipicamente perturbante, a quell'ancestrale paura-attrazione per esseri inanimati eppure così simili a noi, tanto da essere nostri doppi. *Laura Bevione*

PERSONALE POLITICO PENTOTHAL, di e con Marta Dalla Via. Scene e costumi di Michela Benestà e Roberto Di Fresco. Con Omar Faedo, Simone Meneguzzo, Michele Secli, Alessio Sulis, Giovanni Zaccaria e Roberto Di Fresco. Prod. Fratelli Dalla Via, Tonzella del Cimone (Vi) - La Piccioniaia Centro di Produzione Teatrale, Vicenza e Gold Leaves. **FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO - FESTIVAL PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).**

IN TOURNÉE



Inscindibile il rapporto dei Fratelli Dalla Via non tanto con la musica ma con la musicalità della lingua italiana. La loro ricerca sonora, del gusto dell'assonanza letteraria, del piacere dell'ascolto, non poteva, prima o poi, che sfociare nell'*hip hop*. L'armonia di fondo dell'ultimo *Personale Politico Pentothal* (spalmando Andrea Pazienza ma riesumando anche, soprattutto nell'omaggio contenuto nel titolo, il poeta di Casarsa della Delizia) è un martellamento pneumatico, un continuo scansionare, come un *sonar* sul fondale paludoso della nostra storia recente italiana. E naufragar m'è dolce in questo mare di parole, onomatopeiche e sgrammaticate, un dondolio costante che fa risacca e rivolo, sovrastare e scandaglio. Le rime (si sentono i fraseggi di De Andrè o Guccini, perfino Silvestri) in questa prosa rap alla quale fanno da rimando, risposta e passaggio, due esecutori dell'arte della parola applicata a un concentrato di bassi che entrano nelle ossa. Un dj al mixer e un "rumorista" sul fondo completano la cornice in quest'ambizioso e coraggioso tentativo (riuscito) di unire due linguaggi parenti senza scadere nell'ovvio. Una prova ulteriore della grande intelligenza drammaturgica, della sensibilità contemporanea dei Fratelli, dopo l'esplosivo *Drammatica Elementare*. Una cultura sciorinata in un tam tam futurista e ritmico. Le parole vengono palleggiate, coccolate e poi lanciate, mai represses, scagliate, addentate. I Dalla Via non sono soltanto, e semplicisticamente, emuli di Bergonzoni o Bartezzaghi, ma stanno trovando e traccian-

do una nuova strada "personale" e "politica". Una loro intima Via. *Tommaso Chimenti*

HUMAN ANIMAL, di Paola di Mitri. Regia di Nicola Di Chio, Paola di Mitri, Miriam Fieno. Video e riprese di Vieri Brini e Irene Dionisio. Con Martin Chishimba, Paola di Mitri, Miriam Fieno. Prod. La Ballata dei Lenna, Valle San Bartolomeo (AI) - Acti Teatri Indipendenti, Torino. **FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.**

Un esperimento teatrale, per testare i confini di questo mezzo di comunicazione. Ecco un teatro che si stufa di essere solo narrazione (senza nulla togliere a quest'ultima), ma che vuole sperimentare e scatenare una reazione nel pubblico o che, almeno, ci vuole provare. *Human Animal* ha i toni quasi di una provocazione. Tre attori recitano una scena: all'Agenzia delle Entrate c'è stato un guasto non meglio precisato e l'ufficio si è allagato letteralmente di merda; tre dipendenti, impegnati nel ripulire dei documenti, condividono tra loro pensieri e divagazioni sul retro del palco, mentre il pubblico vede la scena ripresa e proiettata in tempo reale su di uno schermo. Dopo una mezz'oretta i tre attori si palesano come tali e sullo schermo vengono presentate le loro controparti "reali". Il pubblico, visibilmente annoiato, viene allora fatto spostare in un'altra sala senza che vi sia reale necessità; i tre attori si presentano ora come persone vere, quando è palese che stanno ancora recitando un copione. Si alternano

vari siparietti volutamente "allunga brodo" che non conducono a nulla. La scena si chiude con il racconto di come il vero spettacolo non sia mai stato realizzato a causa dell'impossibilità di ottenere i diritti per adattare il romanzo *The Pale King* dello scrittore David Foster Wallace. Lo spettacolo gioca sul dualismo realtà-finzione, sulla mediazione della tecnologia e sulle convenzioni teatrali che regolano i confini dello spazio attoriale e i codici di comportamento dello spettatore, portato anche sotto provocazione a subire passivamente ciò che vede e ciò che gli viene detto di fare, e pure ad applaudire appena fa buio anche se lo spettacolo non è veramente finito, anche se lo spettatore in tutta onestà non ha capito niente. *Francesca Carosso*

LINGUA MADRE. MAMELOSCHN, di Sasha Marianna Salzmann. Regia di Paola Rota. Con Elena Callegari, Francesca Cutolo, Maria Roveran. Prod. Teatro Stabile di Genova - Festival delle Colline Torinesi, Torino - PAV, Roma. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

Muttersprache Mameloschn è un testo complesso: per argomento e intreccio, per contesto culturale (tra Germania prima e dopo il muro ed ebraismo), per modalità narrative sovrapposte (dialogo, lettera, soliloquio, diario). Un respiro da romanzo, tre donne che incarnano tre epoche storiche in estrema sintesi, ma anche tre sguardi sulla vita legati ai

propri caratteri e vissuti. Tre identità in nessun modo monolitiche, al contrario sfaccettate, irrisolte per cui dire nonna (Elena Callegari) madre (Francesca Cutolo) e nipote (Maria Roveran) è fuorviante e riduttivo. Tre modi di essere donna e individuo rispetto ai temi intimi e a quelli sociali e politici. Tre modi di relazionarsi con l'altro affettivo, anche qui, più o meno condizionati dal tempo, più o meno risolti, più o meno scandalosi tra matrimoni, amanti, relazioni infelici, lesbismo. Il respiro e l'estensione della scrittura così come la variegata e conflittuale identità di questi personaggi nella regia di Rota subiscono una contrazione. Sul palco il movimento è ridotto al minimo, la staticità sembra essere la soluzione alla carica di parole e contenuti, ma quelle e questi subiscono un processo di essiccazione emotiva dove per costrizione finiscono per essere detti. Centrate come statue su tre micro-universi scenografici, nonna madre e nipote hanno tre micro-spazi adiacenti fitti di simboli che didascalicamente spiegano alcuni punti salienti delle loro inquiete identità e le inchiodano in cornici inalterabili come cammei. C'è anche un grande assente: figlio, fratello e nipote che genera solo dolore. In ognuna però configurato in modo diverso, aggravando il livello di incomprensione e di non-detto per pudore, per proteggersi l'un l'altra o anche per conservare egoisticamente qualcosa di lui. Articolazioni ingessate e scolpite più che svelate. *Laura Santini*

ELEPHANT WOMAN, testo e regia di Andrea Gattinoni. Con Silvia Lorenzo. Prod. Teatro Filodrammatici, Milano - Festival delle Colline Torinesi, Torino. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

Non ha nulla di apparentemente mostruoso Topazio B., la *elephant woman* protagonista del monologo scritto e diretto da Andrea Gattinoni e generosamente ed efficacemente interpretato da Silvia Lorenzo. Se l'*elephant man* al centro dell'omonimo film di David Lynch era un essere fisicamente ributtante, Topazio è una donna affascinante e che, nondimeno, avverte la mostruosità - in tutte le sue molteplici e insospettabili declinazioni - quale componente inestirpabile della propria esistenza, fin dall'infanzia. Una donna - in scena indossa pantaloni neri e bretelle sul petto nudo, un po' alla Charlotte Rampling - che abbandona il lavoro al casinò di Saint Vincent per condurre una vita squilibrata e frenetica, varcando disinvolti i confini di ciò che è lecito e morale. E d'altronde - scopriamo seguendo l'acronico e incalzante flusso di coscienza della protagonista, immersa in una scena spoglia e perlopiù scura - i concetti di giusto e sbagliato, secondo o contro natura, sono del tutto estranei alla sua esperienza di essere umano, abusata dal padre nell'indifferenza della madre, appassionata di telenovela sudamericana (da cui l'esotico nome di battesimo), vittima di un marito violento, cubista-prostituta, ladra e, inevitabilmente, assassina. Trentacinque anni vissuti senza conoscere la "normalità" dell'amore - familiare, di un'amica, di un compagno/a - e rincorrendo, invece, lusso e trasgressione, non tanto per reali lussuria e avidità, quanto quale autodistruttiva rivincita per le lacerazioni - in primo luogo spirituali - subite. Una vendetta contro il mondo perpetrata tenendo sempre ben salda in mano una pistola, unico, eloquente oggetto di scena. Un prolungato urlo contro il mondo che, benché a tratti cada in qualche stereotipo del genere *maudit*, tuttavia convince per la potente sincerità dell'ispirazione, tradotta in scena in un *pathos* non estemporaneo che, con varietà di toni e umori, sa generare immediata e salda empatia da parte del pubblico. *Laura Bevione*

Egotici ed egoisti gli italiani di Leopardi

RITRATTO D'ITALIA, da *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani* di Giacomo Leopardi. Regia di Fabrizio Falco. Scene di Eleonora Rossi. Luci di Daniele Cipri. Musiche di Angelo Vitaliano. Con Fabrizio Falco, Sara Putignano. Prod. Teatro Stabile di TORINO - Le Vie dei Festival, ROMA - Minimo Comune Teatro, ROMA.

IN TOURNÉE

Come risuonano contemporanee, a distanza di quasi duecento anni, le parole del lucidissimo Leopardi nel suo *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*, sferzante *pamphlet* composto nel 1824 e pubblicato per la prima volta soltanto nel 1906. Il poeta marchigiano tratteggia con penna pungente un ritratto desolato delle abitudini, della mentalità, dei modi di fare dei propri connazionali, lamentandone lo spiccato individualismo e l'incapacità di essere vera e civile comunità. Una denuncia condotta da Leopardi con sconsolata ironia e veemente rassegnazione, forse dettate dal presagio dell'immutabilità di quei "costumi". E quell'atteggiamento di disincantato sdegno informa pure lo spettacolo che Fabrizio Falco ha tratto dall'opera leopardiana, affidandone la messinscena in primo luogo alla qualità attoriale - la propria e quella di Sara Putignano, con lui sul palco - e a una scenografia pregnante - una selva di manichini con lussuosi abiti ottocenteschi e i volti coperti da neutre maschere bianche. I due interpreti - pantaloni scuri e camicia bianca, poi una giacca di velluto bordeaux di foggia antica - pronunciano con coinvolta indignazione e sincera passione il testo di Leopardi, interpolandolo con brani tratti dalle poesie e da altre prose. L'Italia di ieri e di oggi, benché questo parallelismo non venga mai esplicitato, ma risulti inevitabile per un orecchio sensibile, è descritta quale realtà frammentata ed egotica, incapace di immaginarsi realmente quale soggetto politico unico, finalizzato al raggiungimento del bene comune. Non sopravvive che un fievolissimo barlume di speranza in un provvidenziale cambiamento, quello che Falco e Putignano provano ad alimentare ancora reiterando dal palco l'esortazione leopardiana. *Laura Bevione*



Lingua madre. Mameloschn

Il Misanthropo, ovvero le relazioni impossibili

IL MISANTROPO, di Molière. Traduzione, adattamento e regia di Marco Lorenzi. Con Fabio Bisogni, Roberta Calia, Yuri D'Agostino, Marco Lorenzi, Federico Manfredi, Barbara Mazzi, Raffaele Musella. Prod. Tedacà-Il Mulino di Amleto, TORINO - La Corte Ospitale, RUBIERA (Re).

IN TOURNÉE

Il sottotitolo scelto dal giovane regista Marco Lorenzi - "una commedia sulla tragedia di vivere insieme" - bene sintetizza la chiave di lettura che egli coerentemente sviluppa in questo spettacolo esuberante e, allo stesso tempo, intrinsecamente riflessivo, in cui rappresentazione e meta-teatro si mescolano a comporre una disincantata meditazione sulla difficoltà di essere comunità. Ostacoli e diffidenze che si sperimentano persino in quella effimera società che si ricrea ogni sera fra attori e pubblico ed ecco, allora, che lo spettacolo è introdotto da un monologo/dialogo con gli spettatori affidato a Raffaele Musella/Filinte. Una relazione diretta con la platea che è il vero filo rosso dello spettacolo: i camerini a vista sul fondo del palcoscenico, il coinvolgimento nella "festa" organizzata da Célime... La volontà è quella di non mascherare il lavoro teatrale così da spingere il pubblico ad accettare di instaurare con gli attori/personaggi una relazione che, per quanto destinata a durare appena l'ora e mezza dello spettacolo, sia il più possibile sincera. Una trasparenza del meccanismo teatrale che non mina la fedeltà al dettato molieriano, bensì riesce a evidenziarne quella lucidità - amara e dolorosa - nell'osservare il genere umano che il drammaturgo francese travestì abilmente di disperata comicità. Pure in questo spettacolo si ride molto, anche grazie al versatile talento degli interpreti - compreso il regista, in scena in qualità di se stesso, intento anche a relazionarsi con gli attori - ma il gusto per il grottesco, unito alla sincerità della messinscena, cesellano un'altra realtà, quella di una società in cui pare sempre più arduo relazionarsi schiettamente con gli altri. *Laura Bevione*

Un'elegante Clitennestra tra furore e distacco

CLITENNESTRA DEVE MORIRE, di Osvaldo Guerrieri. Regia di Emiliano Bronzino. Scene di Francesco Fassone. Costumi di Augusta Tibaldeschi. Luci di Mauro Panizza. Con Patrizia Milani e Gisella Bein. Prod. Fondazione Teatro Piemonte Europa, TORINO.

L'acuta e colta sensibilità di Osvaldo Guerrieri filtra il mito di Clitennestra attraverso un linguaggio elegante e incisivo, a cavallo tra classicità e accenni di contesto borghese. Al centro, allestito dal raffinato progetto scenografico di Francesco Fassone, un cratere circolare rivestito di tessuto scarlatto, magma e placenta, che ha il suo doppio sonoro in un gorgogliare di liquido denso, come di fluidi corporei. Cratere in cui Clitennestra, nella curata regia di Emiliano Bronzino, si immerge, spogliata di tutto fuorché del suo stesso destino. La assiste la terrigna e presaga nutrice Alcina, una concreta e convincente Gisella Bein, investita della responsabilità di riportare Clitennestra al reale, impedendole di smarrirsi tra i suoi stessi fantasmi. Milani alterna stati di energia compressa, livida e ancora inesplorata, a un deflagrare di *pathos* viscerale, quasi animalesco. Nel mezzo, rasoiate di raziocinio condensate nel linguaggio pulito, erudito, ma duro ed evocativo che Guerrieri le consegna. Diafana, altera, tutta nervi, l'attrice lascia trapelare di Clitennestra una sensualità dolente, che porta i segni dell'umiliazione, della dignità calpestata, del tentativo di annichilimento da parte dell'uomo che l'ha strappata dalla casa di Tieste e che ne ha fatto la sua sposa e la madre dei suoi figli. Doppia madre, tradita, come madre e come donna, Clitennestra dichiara di patire i segni del tempo e rievoca il suo delitto, il massacro dello sposo, quell'Agamennone vittorioso che le ha sacrificato la figlia e preferito la preda troiana. Il cratere scarlatto diventa via via lavacro, polla di sangue e utero trafitto, fino al compimento del destino, sotto forma del vendicatore Oreste, che Clitennestra attende quasi con sollievo. E, finalmente, può scorrere acqua limpida, libera dal sangue perché nel sangue redenta, segno di un'espazio-



ECO/MASSINI

Insegue invano il film Il nome della rosa di Muscato

IL NOME DELLA ROSA, di Umberto Eco e Stefano Massini. Regia e adattamento di Leo Muscato. Scene di Margherita Palli. Costumi di Silvia Aymonino. Luci di Alessandro Verazzi. Musiche di Daniele D'Angelo. Con Eugenio Allegri, Giovanni Anzaldo, Renato Carpentieri, Luigi Diberti, Luca Lazzareschi e altri 8 interpreti. Prod. Teatro Stabile di TORINO - Teatro Stabile di GENOVA - Teatro Stabile del Veneto, PADOVA.

IN TOURNÉE

Non è una sfida da poco mettere in scena un romanzo che ha venduto milioni di copie e i cui personaggi e ambienti, nell'immaginario collettivo, corrispondono inevitabilmente a quelli di un altrettanto celebre film. Chi si accinga a tale improba prova ha davanti a sé due possibilità: procedere a un adattamento "scolastico" e filologico e, coerentemente al fine di non disorientare troppo gli spettatori, rifarsi apertamente alle atmosfere della pellicola di Jean-Jacques Annaud; oppure scavare fra le pagine del romanzo così da farne emergere l'intrinseca teatralità e tramutarla poi in una drammaturgia originale.

La prima possibilità è quella scelta da Stefano Massini, autore nel 2015 di una riduzione del libro di Eco, ora adattata e diretta da Leo Muscato. Il regista, per garantire la sopravvivenza del narratore esterno - Adso anziano - ne sdoppia il personaggio sulla scena, dove convivono il "giovane", interpretato da Giovanni Anzaldo, e il "vecchio", incarnato da Luigi Diberti. Per suggerire l'atmosfera dell'abbazia, Muscato ricorre a inventive e raffinate video-proiezioni (di Massimo Iaquone e Luca Attilii) che animano un pannello nero in cui si aprono squarci dai quali si affacciano i personaggi o che può essere sollevato a svelare una sontuosa scena che riproduce lo *scriptorium* al centro della vicenda. La regia ricorre dunque a espedienti - anche gli ologrammi nella parte finale - che imitano esplicitamente il linguaggio cinematografico: la sensazione è che, da una parte, si voglia ammicciare al pubblico, proponendogli qualcosa che egli già conosce; dall'altra, sia mancata la fiducia nella capacità della grammatica teatrale di tradurre efficacemente in scena il romanzo.

Il risultato è una sorta di "brutta copia" del film, priva però del suo ritmo e della sua tensione: sì, perché, il filone giallo-*thriller* della trama risulta annacquato, mentre la denuncia della corruzione della Chiesa viene ridotta a farsa. Una fragilità d'impostazione dello spettacolo che alcuni degli interpreti principali certo non aiutano ad attenuare: Luca Lazzareschi è un Guglielmo assai poco convinto - e convincente - del proprio ruolo; mentre deludente è apparsa la prova di Eugenio Allegri, impegnato nel doppio ruolo di Ubertino e dell'inquisitore Bernardo. *Laura Bevione*



ne avvenuta, cui Patrizia Milani apre le porte, all'improvviso, allentando la tensione scenica e scivolando in una leggerezza prosodica che promette pacificazione. *Alessandra Limetti*

La duchessa genovese nei ricordi della serva

LA DUCHESSA DI GALLIERA, testo e regia di Laura Sicignano. Scene e costumi di Francesca Mazzarello e Carolina Tonini. Luci di Luca Serra. Con Annapaola Bardeloni. Prod. Teatro Cargo, GENOVA.

Una donna-reliquia, serva ottocentesca, riesuma da una memoria imperfetta - «Cosa andavo dicendo?» -, episodi che ripercorrono la Storia con la s maiuscola, quella vissuta più che vista. Personaggio d'invenzione di Laura Sicignano per il suo dramma storico in due parti, Maria è quella giovinetta coetanea della protagonista assente, la Duchessa di Galliera: fu lei a salvarla da un gruppo di bullelli, fu proprio la nobildonna ancora ragazza, la Marinetta. Framezzando il ritratto della gran dama genovese con piccoli aneddoti personali, Maria segue da vicino e con antica trepidazione la Marinetta e il di lei marito Raffaele De Ferrari, marchese. In una sorta di venerazione e immedesimazione Maria è lo specchio di un'intera vita. A partire dalla terra, dalle piante, dal giardino, con un gusto un po' vittoriano nella dizione composta e vagamente antica di Annapaola Bardeloni, scorriamo un polveroso album di ricordi, ancora vividi nonostante la veneranda età

dell'affabulatrice. Lutti familiari inattesi, l'assassinio del portantino Francesco Morgavi, la nascita del primogenito adorato - «Andrea un diavoletto sempre di buon umore» -, il vizio del gioco, altri lutti, turbamenti e viaggi tra Genova, Voltaggio e Parigi. Un'epoca intera riprende corpo e svolazza tra i ricordi come trama di un tessuto, leggera la vicenda si snoda seppure tra tanti cupi passaggi che segnano l'esistenza della Marinetta e del Marchese, come la perdita di Andrea adolescente, l'infelice secondogenito Filippo e l'impossibilità di amarlo di Marinetta. Un cofanetto antico che si apre tra carte e lettere storiche e che attrice e autrice/regista restituiscono con infinitesima cura, in una scena minimale ma evocativa, come un piccolo ninnolo offerto su velluto, mentre Maria si sporca le mani di terra e dispensa anche consigli botanici e segreti legati alla simbologia di fiori e piante. *Laura Santini*

Le ossessioni di Poe per Bruni mattatore

UNA SERIE DI STRAVAGANTI VICENDE, un omaggio a Edgar Allan Poe. Scritto, diretto e illustrato da Ferdinando Bruni e Francesco Frongia. Luci di Nando Frigerio. Musiche di Teho Teardo. Con Ferdinando Bruni. Prod. Teatro dell'Elfo, MILANO.

Darkness, fear, death, grave. Ossessioni incubi, allucinazioni. Edgar Allan Poe muore alcolizzato, in miseria, tra deliri e visioni mostruose. Tutta la sua vita è

un tormento continuo: conflitti, incomprensioni, improvvise morti. Ferdinando Bruni e Francesco Frongia registi (il primo anche interprete) ne hanno tratto un monologo, impressionante per disperazione, strazio, ribellione, furia. Frongia ha curato anche la parte visuale: disegni e proiezioni, Theo Teardo la parte musicale, anch'essa impressionante per forza, intensità. Un monologo breve, impetuoso, veemente. La voce di Bruni invade, aggredisce, tuona. Intorno volano immagini tratte dai racconti più famosi, dal *Corvo* a *Il gatto nero*, da *Eleonora* a *La cassa oblunga*. In scena, appunto, una cassa da morto e intorno volteggiano tutte le sue ossessioni, essere sepolto vivo, l'orrore della decomposizione, l'ombra che avvolge la mente, lo specchio che riflette volti deformi. Tutto lo sconvolgimento, lo strazio di un'esistenza divorata dall'angoscia affiora nelle parole di Bruni. Magnifica prova. È un attore forse unico nel panorama del nostro teatro: sa essere a volte ironico, leggero, sornione, indolente a volte irruente, passionale, tumultuoso. I suoi monologhi (un esempio per tutti, *La tempesta* shakespeariana raccontata da solo), le sue letture (Dickens, Wilde) sono esempi di rigore, intelligenza e perfetta padronanza. E sorprende tutte le volte. Una lunga storia, la sua, che andrebbe raccontata. *Fausto Malcovati*

Vite da cani umani loro malgrado

FUGA IN CITTÀ SOTTO LA LUNA, da *Favola* di Tommaso Landolfi e da *Il lupo mannaro* di Boris Vian. Regia di Cristina Crippa. Scene e costumi di Carlo Sala. Luci di Nando Frigerio. Con Cristina Crippa e Gabriele Calindri. Produzione Teatro dell'Elfo, MILANO.

Unendo due storie, *Favola* di Tommaso Landolfi e *Il lupo mannaro* di Boris Vian, che parlano di animali che osservano il mondo degli uomini e che esprimo sentimenti umanissimi, Cristina Crippa e Gabriele Calindri danno vita con poesia ai pensieri e alle azioni rispettivamente di una anziana cagna che racconta ai suoi cuccioli la storia della sua vita avventurosa e di un lupo buono che, morso da un umano cattivo, si trasforma in uomo e va alla scoperta di Parigi. Tutto lo spettacolo viene condotto dal punto di vista degli

animali che osservano con ironia e, a volte, distacco il mondo dei padroni che si comportano in modo per loro spesso anomalo. Calindri mostra, nel ruolo del lupo gentile, come i ruoli si invertono quando diviene la vittima di un uomo rabbioso e prepotente: trasformato in umano, grazie a una sorta di incantesimo in una notte di plenilunio, sperimenterà infatti il suo lato "cattivo" nel godersi la serata nella Ville Lumière prima di riprendere le sue sembianze ferine. L'attenta regia della Crippa interseca le due storie così da farle apparire due facce di uno stesso racconto in cui la prospettiva è capovolta e per una volta sono gli animali a guardare gli umani dall'alto in basso. Efficace il trucco, i costumi e le movenze degli attori che fanno dimenticare la loro natura umana per condurre gli spettatori in una favola senza tempo adatta a tutte le età. *Albarosa Camaldo*

Lettere fra due amiche Massini riscrive Balzac

LOUISE E RENÉE, da *Mémoires de deux jeunes mariées* di Honoré de Balzac. Drammaturgia di Stefano Massini. Regia di Sonia Bergamasco. Scene di Marco Rossi. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Cesare Accetta. Con Federica Fracassi e Isabella Ragonese. Prod. Piccolo Teatro di MILANO.

Tutto ben confezionato. Come certi doni preziosi. Ma la sostanza? Cosa trasmette (cosa lascia) questo *Louise e Renée*, lunghissima tenitura del Piccolo Teatro firmata dal consulente artistico Massini? Poco. E senza troppe sorprese. Ché francamente le peripezie amorose ed esistenziali di due amiche di metà Ottocento in età da marito, non è che siano argomento di amplissimo interesse. Per anni compagne nello stesso collegio, una volta separatesi si aggiornano attraverso un serrato carteggio. E così si scopre che una si sposa presto, adeguandosi (più o meno) alla tranquillità borghese della provincia. Mentre l'altra rimane inquieta, affamata, ribelle. Tratto da *Memorie di due giovani spose* di Balzac, poco frequentato e non facile da reperire, è un raffinato duetto drammaturgico assemblato con gusto da Massini, che ha cercato di lavorare sull'emozione e il ritmo, in un impianto che però nasce

statico, verboso. Cosa peraltro non così atipica ultimamente, ché sembra quasi ci si sia dimenticati dell'azione scenica, che i personaggi dovrebbero agire oltre che declamare. Pazienza. Comunque brave la Fracassi e la Ragonese, precise, amabili. complici. Vestono uguale e con le rosse chiome al vento si prestano al gioco di specchi. All'interpretazione che siano riflessi caleidoscopici di una stessa donna. Mentre i movimenti si fanno quasi coreografici, con lettere-separé che corrono in orizzontale fra le due, a rammentarci didascaliche l'origine epistolare dello scambio, in una tavolozza di colori che pare d'essere in una natura morta di Morandi. Ecco, una natura morta. Bellina. A modo. Che sta bene appesa nel salotto buono del teatro milanese. Ma che finisce quasi per confondersi con la tappezzeria. Progetto per abbonati. Forse si potrebbe osare un po' di più. Meticoloso il lavoro alla regia di Sonia Bergamasco, pulita, geometrica. Ma nient'altro. D'altronde aggiungere un po' di vivacità non era impresa facile. *Diego Vincenti*

Il dottor Sganarello in scena a Versailles

IL MEDICO SUO MALGRADO di Molière. Traduzione, riduzione per marionette e regia di Eugenio Monti Colla. Scene e luci di Franco Citterio. Costumi di Eugenio Monti Colla e Cecilia Di Marco. Con la Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli. Prod. Associazione Grupporiani, MILANO.

Siamo nei giardini della reggia di Versailles, tra statue mitologiche, verzure e tralci di glicine. Lì, all'aperto, è allestito un piccolo palcoscenico, dove Molière mette in scena per Luigi XIV *Il medico suo malgrado*. È ambientata così, con un intelligente ed elegante gioco di teatro nel teatro, l'ultima produzione della Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli che, nel suo repertorio ultracentenario, ha sempre dato un posto di rilievo ai grandi classici della letteratura teatrale. Così come alle opere liriche. Si trattava sempre di adattamenti, certo, non di versioni integrali, realizzati *ad usum populi*, semplificando quanto bastava per rendere intelleggibili e godibili a un pubblico popolare i grandi capolavori della scena, da Shakespeare a Giusep-

pe Verdi. Il soggetto molieriano era già stato frequentato più volte nella storia della Compagnia e con diversi titoli (*La lavandaia astuta*, *Famiola schiappalegna*, *Gerolamo medico empirico*), versioni assai edulcorate dell'originale con Gerolamo a sostituire Sganarello. In questa nuova edizione, integrale rispetto alle precedenti e corredata dalle musiche di Lulli, Sganarello torna protagonista, richiamando il mondo che gravitava intorno all'autore e ponendo l'accento sull'aspetto popolare del testo. Diverte il litigioso *ménage* coniugale di Sganarello e della moglie Martina che, per vendicarsi delle botte ricevute dal marito, lo fa passare per un grande medico un po' bizzarro, che svolge la sua opera solo se costretto a bastonate. Così come pungente è lo sberleffo nei confronti del ricco Geronte, che ci casca e gli fa curare la figlia diventata muta, convinto che sia malata, mentre il realtà la fanciulla sta solo cercando di salvarsi da un matrimonio imposto per interesse e non gradito, perché innamorata di Leandro, giovane in apparenza spiantato. A trionfare, più che la medicina, sarà l'astuzia popolare di Sganarello e, naturalmente, l'amore. Un delizioso *divertissement* sulla credulità umana, soprattutto dei ricconi, e sul labile confine tra medici e ciarlatani, che in qualche modo anticipa i temi del *Malato immaginario*. *Claudia Cannella*

Quel Capodanno che non ti aspetti

BUON ANNO, RAGAZZI, di Francesco Brandi. Regia di Raphael Tobia Vogel. Scene di Francesca Pedrotti e Alice De Bortoli. Luci di Luigi Biondi. Musiche di Andrea Farri. Con Sebastiano Bottari, Francesco Brandi, Miro Landoni, Daniela Piperno, Camilla Semino Favro. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

Un testo originale che unisce le vite di cinque personaggi, già legati tra loro in passato, ma che scoprono nuove dinamiche a causa di una notte di convivenza coatta in cui emergono segreti, rancori e illusioni. Autore e regista infondono il loro estro giovanile nel raccontare la storia di Giacomo, un insegnante di filosofia e scrittore per passione (Brandi) che cresce da solo la figlia avuta

MILANO/LUGANO

Ifigenia in sala prove Rifici e Dematté rileggono Euripide

IFIGENIA, LIBERATA, drammaturgia di Angela Dematté e Carmelo Rifici. Regia di Carmelo Rifici. Scene di Margherita Palli. Costumi di Margherita Baldoni. Luci di Jean-Luc Chanonat. Musiche di Zeno Gabaglio. Con Caterina Carpio, Giovanni Crippa, Zeno Gabaglio, Vincenzo Giordano, Tindaro Granata, Mariangela Graneli, Igor Horvat, Francesca Porrini, Edoardo Ribatto, Giorgia Senesi, Anahi Traversi. Prod. LuganoInscena, LUGANO.

Cosa accade in sala prove quando si tenta di mettere in scena e far rivivere un classico? *Ifigenia, liberata* squarcia il sipario e mostra al pubblico i meccanismi della creazione: un regista (interpretato da Tindaro Granata) e una drammaturga (Mariangela Graneli) si interrogano sull'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, scomponendola e attraversandola a tavolino insieme agli attori.

I loro due *alter-ego* fuori scena, Carmelo Rifici e Angela Dematté, scelgono di rileggere il dramma euripideo secondo la chiave interpretativa del capro espiatorio: la morte della giovane Ifigenia, sacrificata per permettere all'armata greca di salpare alla volta di Troia, non è altro che una precoce testimonianza di come ogni società tenda a esorcizzare le proprie tensioni sociali attraverso un deliberato esercizio di violenza. La lettura antropologica della tragedia si nutre delle riflessioni di pensatori novecenteschi (su tutti: René Girard e Giuseppe Fornari) ma anche di fonti antiche ed eterodosse come Platone e i Testamenti. I debiti vengono apertamente dichiarati: i libri in questione campeggiano su un tavolo dell'imponente sala prove e una telecamera indugia sulle copertine proiettandole su uno schermo.

La scena, firmata da Margherita Palli, gioca tra dimensione simbolica e piano di realtà, accostando un erogatore di acqua potabile, sedie e divani a tre grandi porte che paiono allargare costantemente i confini del "qui e ora" spettacolare. Anche i registri dello spettacolo vivono dello stesso contrasto: le battute "di servizio" di Tindaro Granata, metateatrali e non di rado ironiche, si alternano a pregnanti riflessioni filosofiche e alla parola poetica dei molti autori scelti. Le scene euripidee - che Angela Dematté riduce all'essenziale - vengono interrotte, smontate, commentate di continuo, e la regia sembra voler deliberatamente tenere lontano lo spettatore da un coinvolgimento acritico ed emozionale nella vicenda rappresentata. Il risultato è uno spettacolo (visto al Piccolo Teatro di Milano) denso e di largo respiro, che a tratti corre il rischio di spiegare e ragionare fin troppo, ma, se si può forse obiettare ai due autori di aver messo in campo spunti e materiali in eccesso, va senza dubbio riconosciuto loro il coraggio di una rilettura coerente e fortemente interpretativa. Ingrediente raro e prezioso, soprattutto quando si tratta di classici. **Maddalena Giovannelli**



Ifigenia, liberata (foto: Masiar Pasquali)

ZENO COME GASSMAN

**Il sorpasso: dal film alla scena
l'Italia del boom economico**

IL SORPASSO, di Dino Risi, Ettore Scola e Ruggero Maccari. Adattamento teatrale di Micaela Miano. Regia di Guglielmo Ferro. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Françoise Raybaud. Musiche di Massimiliano Pace. Con Giuseppe Zeno, Luca Di Giovanni, Cristiana Vaccaro, Marco Prosperini, Simone Pieroni, Pietro Casella, Francesco Lattarulo, Francesca Florio. Prod. Bananas srl, MILANO - ABC Produzioni, ROMA - Teatro Arte e Marche Teatro, ANCONA.

IN TOURNÉE

Dopo diversi successi televisivi Giuseppe Zeno si confronta con il primo adattamento teatrale del celeberrimo film *Il sorpasso* di Dino Risi, interpretato da Vittorio Gassman e Jean-Louis Trintignant. La trama è la stessa: a Ferragosto Bruno (Giuseppe Zeno) conosce Roberto (Luca Di Giovanni), che sta studiando per un esame, e lo trascina con sé in un viaggio. Non molto originale, ma efficace, la trovata scenografica di Chiti per ricreare la corsa in macchina sull'Aurelia da Roma alla Toscana dei due personaggi: ai lati dell'auto appare un telone sul quale scorrono a tutta velocità proiezioni di immagini di alberi, campagne, città così da dare l'idea del movimento. Mentre le ambientazioni vengono ricreate in modo vivace e dettagliato: la casa della ex moglie di Bruno, la cascina degli zii di Roberto, la locanda in cui si fermano a mangiare e il colorato stabilimento balneare delle spiagge della Versilia.

Zeno si cala con abilità nel ruolo del *playboy* che vuole "educare" l'inesperto Roberto su come si conquista, per esempio, la cameriera della locanda, satirizzando a tratti anche l'inconfondibile timbro recitativo di Gassman. Entrambi gli attori conferiscono malinconia e spessore psicologico ai loro personaggi che, pur essendo così diversi, si sostengono uno con l'altro per sfuggire alle rispettive solitudini. Zeno rivela anche le fragilità di Bruno quando si mostra incapace di relazionarsi con sua figlia, che non vede da tempo e che decide di tornare a trovare per scoprirla promessa sposa. Ha difficoltà anche con la sua ex moglie Gianna, interpretata dalla brillante Cristina Vaccaro, che sostiene anche il doppio e molto differente ruolo dell'avviziata zia di Roberto, che Bruno cerca di sedurre.

Emerge anche, dai racconti dei personaggi, l'Italia del boom economico, ma la regia punta soprattutto sulla valorizzazione delle storie personali di ciascuno di loro che conquista così un suo spazio: oltre ai due protagonisti, anche gli zii di Roberto e la famiglia di Bruno sono tratteggiati con sicurezza e profondità così da restituire una visione completa della vita di quegli anni. Fino al tragico epilogo che aggiunge un altro tassello alla costruzione dell'inquieto personaggio di Bruno. **Albarosa Camaldo**



dalla ex compagna Silvia (Camilla Semino Favro, Premio Hystrio 2009), fuggita per tentare la carriera d'attrice. Durante la notte di Capodanno, che coincide anche con il compleanno della bambina, irrompono nella casa i genitori di Giacomo (Miro Landoni e Daniela Piperno) in crisi matrimoniale - lui giudice in pensione e lei moglie perfetta che, scoperto il tradimento del marito, diviene cinica - e l'amico di infanzia (Sebastiano Bottari), orfano e molto legato a tutti loro. Ma il vero colpo di scena è l'arrivo di Silvia che, inseguita dalla polizia per una rapina, prende tutti in ostaggio. Tra luci, suoni, rumori, stralci di telegiornali, sirene spiegate, in contrasto con l'interno ovattato della casa dominato da un grande tappeto bianco maniacalmente pulito da Giacomo, i personaggi trovano le giuste modalità per rivelarsi gli uni agli altri, ognuno apparendo diverso da come sembra fino a poco prima. Si ride, ci si commuove, ma anche si riflette su come sia difficile oggi costruire una relazione sincera in cui ognuno si possa mostrare per quello che è realmente senza nascondersi dietro a stereotipi. **Albarosa Camaldo**

**Jim e Mike
amicizia ad alta quota**

UN ALTRO EVEREST, di e con Mattia Fabris e Jacopo Maria Bicocchi. Scene di Maria Spazzi. Luci di Alessandro Verazzi. Musiche di Sandra Zoccolan. Prod. Atir-Teatro Ringhiera, MILANO.

Che cosa hanno in comune il teatro e la montagna? Vi bastino pochi elementi: la dimensione dell'incontro, la condivisione di tempi e spazi. Sembrano pensarla così Mattia Fabris e Jacopo Maria Bicocchi che, dopo il successo delle numerosissime repliche di *S(ile)gati*, tornano a parlare di imprese d'alta quota. Lo fanno con la storia vera di Jim Davidson e Mike Price che nel 1992 decidono di scalare il temibile Monte Rainier, nello stato di Washington, "The Mountain": il loro Everest. Anche in questo caso alla base della scrittura drammaturgica c'è un libro, *Il cerchio bianco*, che raccoglie e racconta quell'avventura con lo sguardo di chi è sopravvissuto. Quella che i due amici affronteranno non sarà una semplice scalata, bensì

un vero e proprio viaggio nella profondità della loro amicizia. La drammaturgia procede per *flashback* intorno alla vicenda al centro della narrazione: il cammino che dovrebbe rappresentare il coronamento di un sogno porta i due ad affrontare una situazione estrema, in cui la fiducia nell'altro sarà l'unica cosa che potranno dare per certa. Il ritmo della scrittura scenica procede per accelerazioni e rallentamenti, come il tempo della montagna: tra l'incalzare delle tempeste e l'andare lento delle salite, la narrazione si articola tra racconto e ricordi, divenendo esperienza universale del tentativo di raggiungere un'impresa e della irreversibilità delle perdite. A dare forza allo spettacolo e al suo potere immaginifico è la scenografia minimale e allo stesso tempo efficacissima di Maria Spazzi: due sedie si spostano e si smontano pezzo per pezzo, fino a incrinarsi e ricomporsi. Il loro progressivo frantumarsi diventa simbolo di rottura e di riunione, seguendo passo dopo passo i movimenti del testo e degli interpreti. Il teatro, come la montagna, diventa metafora di quella necessità di sentire l'altro, anche quando non può esserci. «Non ti vedo, ma ti sento»: Jim, anche se non può vedere l'estremità della corda, se tira riesce ancora a sentire che c'è Mike dall'altra parte. **Francesca Serrazanetti**

**L'apocalisse a Milano
con i centauri di Testori**

GLI ANGELI DELLO STERMINIO, di Giovanni Testori. Drammaturgia di Francesca Garolla e Renzo Martinelli. Regia di Renzo Martinelli. Luci di Mattia De Pace. Con Ruggero Dondi, Liliana Benini, Emanuele Turetta. Prod. Teatro i, MILANO.

Un ragazzo che si suicida, lanciandosi dalla tromba delle scale. Un motociclista, vittima di un incidente stradale, che dall'obitorio lancia le sue maledizioni. La rivolta in carcere, da cui parte un incendio che fagocita la città. L'apocalisse dei centauri, cinquanta motociclisti che scorrazzano tra macerie e corpi sventrati: sono i fili narrativi di cui è intessuto l'ultimo lavoro di Giovanni Testori, *Gli angeli dello sterminio* (1992). Renzo Martinelli, dopo *Erodiàs*, riesce, con intelligenza, a preservarne la polifonia, alternativa-

mente affidandosi a tre attori e a una scena neutra, bianca, minimale, mentale, propizia alle epifanie, al più segmentata - come la scrittura del novatelese - in una successione di piani, sapientemente incastrati l'uno all'altro. Con, nel mezzo, un video a sovrascrivere le frasi più significative e due figure, la *dama à la flûte* (troppo stereotipata, la signora della Benini) e il regista biancovestito (bravissimo, Dondi), a orientarne gli snodi. Pochi tratti, pochi segni per dare, beckettianamente, un fondamento quasi metafisico alla parola, stemperarne la virulenza (ma l'enfasi nell'interpretazione del terzetto è dietro l'angolo) e aggiungere, nel grado zero della narrazione, una riflessione sul fare teatro, tramite il dibattito tra il regista e i due attori. Il che va benissimo, stante quella tensione meta-teatrale, post-drammatica che, da qualche anno a questa parte, sottostà all'ispirazione di Martinelli, ma a patto di tradire il senso dell'ispirazione testoriana. Perché va a privarla del necessario elemento dialettico, da cui è alimentata: il confronto/scontro con Milano. La realtà degli esclusi, i corpi sfatti, le periferie: attuale, concretissima, e che sarebbe bene affrontare per comprendere il perché di certi affondi. Senza uno sviluppo anche narrativo, lo spettacolo rischia invece di arrotolarsi su di una sequela ininterrotta di frammenti, invettive e profezie. Bella, esteticamente, ma nel fondo elitaria, e poco comprensibile.

Roberto Rizzente

Oriente vs Occidente aporie di comunicazione

RITRATTO DI DONNA ARABA CHE GUARDA IL MARE, di Davide Carnevali. Regia di Claudio Autelli. Scene e costumi di Maria Paola Di Francesco. Luci di Marco D'Andrea. Suono di Gianluca Agostini. Con Alice Conti, Michele Di Giacomo, Giacomo Ferrà, Giulia Viana. Prod. Lab121, MILANO.

Il confronto/scontro tra Occidente e Medio Oriente, noi e l'altro, lo straniero: difficile trovare per la letteratura, non solo teatrale, un motivo più attuale, ma anche più abusato. Davide Carnevali (*Ritratto di donna araba* ha vinto il 52° Premio Riccione) affronta il tema da un altro punto di vista, ori-

ginale, soggettivo: il confronto/scontro tra due sistemi linguistici. Prima che sui dissapori politici e sulle retoriche della migrazione, il testo è una riflessione sulle aporie della comunicazione. E allora eccola, la novità del testo: non la frantumazione della struttura, come negli altri lavori di Carnevali, ma la dissezione del segno linguistico, la relazione ondivaga tra il significato e il significante, e tra questi e l'azione. Giallo epistemologico, il *Ritratto* vive della valenza polisemica della parola. Nella versione scenica, Claudio Autelli è abile a cogliere questo elemento. A isolarlo e a restituirlo, moltiplicato. Perché, come la parola, così la scena è giocata sull'ambiguità: è realtà, il modellino di un' indefinita città nordafricana, ma è anche mistificazione, si manifesta per il tramite della telecamera, principio linguistico, in cui l'inquadratura stabilisce gerarchie, giustapposizioni, censure. Lo stesso per la luce: il principio dialettico luce/ombra assolve a una funzione politica, soggettivizza ciò che decreta il potere e, nel finale, addirittura riduce a *silhouette* il momento dello scontro, lasciandolo all'immaginazione. In questo universo magmatico, che certo risente di Koltès e di Camus, sono bravi gli attori a muoversi. Restituiscono quella giusta dose di carnalità, verità, che impedisce al gioco intellettuale di avvitarsi su se stesso, orientando la pièce su di un giusto equilibrio, che seduce e affascina. Un piccolo, interessante miracolo, che vale la pena seguire.

Roberto Rizzente

Fabre: se il fallimento è un valore creativo

L'IMPERATORE DELLA SCONFITTA, di Jan Fabre. Traduzione di Giuliana Manganelli. Regia di Elena Arvigo e Sara Thaiz Bozano. Scene di Alessandro di Cola. Luci di Marcello Lumaca. Con Elena Arvigo e Marco Vergani. Prod. Teatro Out Off, MILANO.

L'imperatore della sconfitta (*The Emperor of Loss*, 1994) di Jan Fabre è un monologo composito, centrato sul tema del fallimento. Il racconto del non riuscire è un complesso sistema di simboli che parte dal cuore pulsante in videoproiezione sul tulle nero che separa platea e scena all'ingresso del pubblico in sala. Sarà su questa su-



Ritratto di donna araba che guarda il mare

perficie che si svilupperà un codice di segni onirico, a cui la recitazione e l'elaborazione del testo non si sottraggono: a conti fatti una quarta parete che verrà a più riprese abbattuta. Il fallimento, la sconfitta, non vengono indagati in una dimensione esteriore e sociale ma in un'analisi emotiva, trasformando il monologo in un dialogo con il proprio *alter ego* (con riscritture e inserti, a volte più interessanti a volte meno) e sviluppando due personaggi che forse sono la stessa anima nel tentativo di guardarsi e ripensarsi. Spazio buio, illuminato da fioche luci di tono freddo, con alcune atmosfere in rosso, disegnate da Marcello Lumaca. I dilemmi, i dubbi e i ripetuti assilli dell'essere sconfitto, vestito di abito e tuba neri, si arrampicano, come gli attori stessi abbracciati al loro cuore gigante, su due scale malferme e deformi, che paiono portare al nulla, mentre davanti a loro le continue proiezioni di tono surreale spostano il codice semantico in una riflessione sulla fragilità delle nostre identità e sul valore anche creativo del fallimento. Si esce dallo spazio del monologo per cercare un'esperienza scenica duale, esperimento che riesce e conferisce al testo una dinamica viva, pur all'interno dell'intenzione post-drammatica. La cifra registica di Sara Thaiz Bozano sembra più indirizzata alla creazione di un'emotività scenica di tono ambientale, figlia dalle sue ricerche ed esperienze creative al servizio di artisti come Liberovici, Boddeke, Greenaway e Wilson. Buone le interpretazioni, per una creazione complessivamente equilibrata e coerente, non banale.

Renzo Francabandera

La banda della Uno Bianca trent'anni di misteri

LE BUONE MANIERE - I FATTI DELLA UNO BIANCA, di Michele Di Vito. Regia di Michele Di Giacomo. Scene e costumi di Roberta Cocchi e Riccardo Canali. Con Michele Di Giacomo. Prod. Alchemico Tre, MILANO.

Cronaca italiana. La vicenda della Banda della Uno Bianca rivive sulla scena, a trent'anni di distanza, con lo spettacolo *Le buone maniere - I fatti della Uno Bianca*. Un episodio che, fra gli anni Ottanta e Novanta, sconvolse l'opinione pubblica italiana: 24 morti, più di un centinaio di feriti, sette anni di latitanza per i colpevoli, i fratelli Savi. In un percorso a ritroso, attraverso il punto di vista di uno dei tre protagonisti, l'unico a non essere riuscito a intraprendere la carriera nella Polizia di Stato, a differenza degli altri due fratelli. Il testo spietato di Michele Di Vito si innesta nella regia assennata di Michele di Giacomo, unico interprete. La scatola scenica è una cella, e immediatamente interno di una mente, la mente criminale di Fabio, «lo sfigato occhialuto», il braccio crudele del freddo fratello maggiore, nessuna traccia di pentimento sul suo volto, nessuna volontà di affrancamento. Ma il perno dell'ordito drammaturgico non è l'indagine cronachistica. Il materiale su cui si costruisce lo spettacolo sta tutto nell'uomo e nella sua maschera. Jeans e camicia, occhiali ben piantati all'attaccatura del naso, una gestualità ben studiata, fatta di movimenti pacati, abituarini, una

MILANO/ELSINOR

I Promessi Sposi secondo Sinisi il lato pop delle icone letterarie

I PROMESSI SPOSI, di Alessandro Manzoni. Adattamento e regia di Michele Sinisi. Scene di Federico Biancalani. Costumi di GdF Studio. Con Diletta Acquaviva, Stefano Braschi, Gianni D'Addario, Gianluca delle Fontane, Giulia Eugeni, Francesca Gabucci, Ciro Masella, Stefania Medri, Giuditta Mingucci, Donato Paternoster, Michele Sinisi. Prod. Elsinor Centro di Produzione Teatrale, MILANO.

IN TOURNÉE



L'adattamento di un'opera letteraria è operazione dagli esiti tutt'altro che scontati anche per registi di esperienza: ricordiamo John Turturro in affanno con *Calvino* e le *Fiabe italiane*, o Nekrošius e una *Divina Commedia* intrisa di luoghi comuni sull'italianità. La sfida di Michele Sinisi ai *Promessi Sposi* mette di fronte un esperto di prosa, finora più sul fronte attoriale che registico, eccezion fatta per la positiva direzione di *Miseria&Nobiltà*. Rispetto a questa rimane una certa invarianza della compagine di attori, guidata in modo orizzontale e senza gerarchie in abiti fra antico e

moderno, così come si confermano le positive collaborazioni su scrittura (Francesco Asselta) e scenografia (Federico Biancalani), artefici di ulteriori trasposizioni nella contemporaneità della lingua e della storia dell'arte.

Cambia invece l'approccio al testo che, con il capolavoro manzoniano, necessariamente deve fare i conti con un riadattamento per la scena. L'ambientazione ruota attorno a un'impalcatura che, ricoperta da pannelli rimovibili, assume caratteristiche di grande flessibilità, diventando canonica del curato, superficie di proiezione, casa di Don Rodrigo, stanza in cui viene murata la Monaca di Monza. I capisaldi concettuali e i personaggi fondamentali sono tutti presenti ma, se nel primo atto la vicenda mantiene un'aderenza totale al romanzo, persino nel ricorso alla prosa, nel secondo la regia agisce in maniera più libera, mettendo in secondo piano la vicenda a tutto vantaggio di un'indagine sul senso dell'icona letteraria nel suo rapporto con la cultura italiana, utilizzando un codice leggero, intelleggibile, a cui da sempre Sinisi aderisce, cercando di dire senza pontificare.

Se ciò implica a volte alcune semplificazioni, per altro verso permette alla creazione scenica di mantenere il contatto con lo spettatore, senza che questo significhi ammiccamento. Al di là delle difficoltà di una riduzione complessa, perché ricca di vicende, l'operazione, nelle oltre due ore di spettacolo, non annoia né banalizza e trova la sua miglior riuscita nel cercare di restituire la vivida potenza del classico al pubblico, che infatti resta attento e interessato, oltre le distinzioni anagrafiche.

Renzo Francabandera

rozza lucidità di pensiero, punto di forza nell'interpretazione di Di Giacomo, segnata da vivace mimetismo e spigliata curiosità. Lo spazio è quindi quello della prigione, tanto fisica quanto mentale, il tempo è quello di una notte, la notte prima di un'intervista (forse quella a Lucarelli?), in cui Fabio dialoga forzatamente con una sorta di controparte, un demone che striscia attraverso le fessure della coscienza, impedendo alla memoria di cancellare, ricordando il crimine, alimentando il vuoto assoluto di pietà. Suona dostoevskiano, ma senza pretese; Di Giacomo e Di Vito non si perdono in filosofie o morali da giudici, ma con un pizzico di ironica leggerezza, suggerita fin dal titolo antifrastico, raccontano con stile personale l'interno torbido e (im)puro dell'essere umano. Arianna Lomolino

Una festa psichedelica per un Macbeth all'osso

PSYCHEDELIC MACBETH, drammaturgia di Antonello Antinolfi, Giulia Pes, Francesco Leschiera. Regia di Francesco Leschiera. Scene e costumi di Paola Ghiano, Francesco Leschiera. Luci di Luca Lombardi. Musiche di Antonello Antinolfi. Con Sonia Burgarello, Alessandro Macchi, Andrea Magnelli, Jacopo M. Pagliari. Prod. Teatro del Simposio, MILANO.

Antonello Antinolfi, Giulia Pes, Francesco Leschiera: un trio collaudato. Bello era il loro recente *Il ring dell'inferno*, interessante questa riduzione della tragedia shakespeariana. *Psychedelic*, già. Un *Macbeth* al bar, durante una festa, tra musiche manovrate da un abile dj (Alessandro Magnelli) che ogni tanto partecipa all'azione, impossessandosi, per esempio, delle voci delle streghe. Un *Macbeth* ridotto all'osso: tre personaggi. Lui, lei e Banquo. Luci psichedeliche, appunto, fumi, nebbie, proiezioni. Ma Shakespeare c'è. Leschiera, regista oltre che drammaturgo, ha molto tagliato, ma ha ben rispettato quel che ha scelto di lasciare. Ci sono le streghe, cupe voci dilatate dai microfoni, c'è la lettera che innesca gli omicidi, c'è Duncan e il suo assassinio, c'è il pugnale che balena davanti agli occhi di Macbeth, c'è il banchetto con le allucinazioni, c'è la follia della Lady e la foresta di Birnam che si muove. C'è lo

stupendo monologo finale: «La vita non è che un'ombra che cammina, un guitto che si agita sulla scena del mondo, una favola raccontata da un idiota, piena di rumore e di furore, che non significa nulla». Jacopo Pagliari è Macbeth: si sdoppia, ha due facce. L'uomo che conquista il potere con tutti i mezzi, sicuro, arrogante e l'uomo del sottosuolo, che si aggroviglia negli spasmi di una coscienza dilaniata. Usa, nel secondo caso, una gestualità contorta, che denuncia gli spasmi di un'angoscia che lo devasta. Sonia Burgarello è la Lady, Alessandro Macchi Banquo: entrambi seguono bene la linea registica, dove Shakespeare s'incontra e si confronta con gli uomini di oggi. Fausto Malcovati

Con Medea, un viaggio al termine della notte

MEDEA PER STRADA, ideazione e regia di Gianpiero Borgia. Drammaturgia di Elena Cotugno e Fabrizio Sinisi. Con Elena Cotugno. Scene di Filippo Sarcinelli. Luci di Pasquale Doronzo. Prod. Compagnia dei Borgia, BARLETTA.

IN TOURNÉE

Difficile guardare il cellulare o abbassare lo sguardo: in *Medea per strada* non esiste distinzione tra palco e platea. Sette spettatori condividono il loro spazio vitale sul retro di un piccolo furgone, e si lasciano trasportare in un viaggio narrativo e geografico per le strade della città. Lo spettacolo, scritto e interpretato da Elena Cotugno, si trasforma data per data, adattandosi ai diversi reticoli urbani che visita. Bari, Genova, ora Milano: il furgone parte dal centro, e poi si intrufola nei viali, nelle tangenziali, nei bui angoli della prostituzione. Elena, trucco pesante e sguardo inquieto, sale a bordo dopo pochi minuti. Invece contro il guidatore e cerca, tra domande e risatine, di avviare una conversazione con i compagni di viaggio. Basta poco perché l'imbarazzo si trasformi in intimità, la prossimità produca una strana forma di confidenza tra sconosciuti e le frasi spezzate diventino un vero e proprio flusso di racconto. È una storia come tante, quella che ascoltiamo: il viaggio verso l'Italia, l'illusione di trovare un lavoro, un amore per la persona sbagliata, il mercato del sesso e le sue maglie. Niente che non sapessimo, apparentemente. E allo-

ra come mai si scende dal furgone turbati e commossi? Lo spettacolo ha il merito di superare gli stretti steccati della cronaca, e di cercare l'ampio respiro dell'archetipo. A far riverberare le vicende della giovane donna romana - che scopriremo giovane madre - è infatti la figura di Medea: attraverso la lezione del mito, lo spettatore viene invitato a riflettere a fondo sulla dialettica vittima/carnefice e a chiedersi cosa può produrre su un individuo sradicato dal proprio contesto il sistematico esercizio della violenza. L'interpretazione intensa e mai sopra le righe della bravissima attrice, e il senso di straniamento che il viaggio produce fanno il resto. Fuori dai finestrini, possiamo osservare il palcoscenico di una tragedia che abbiamo tutti i giorni sotto gli occhi ma che non abbiamo tempo di osservare.

Maddalena Giovannelli

Se in un mondo di carta la materia prende vita

CRINKLED. Due vite piegate, spiegazzate, sgualcite, di e con Alice Therese Gottschalk. Regia di Frank Soehnle. Costumi di Evelyne Meersschaut. Musiche di Anja Füsti. Prod. Evelyne Meersschaut/Fabtheater, BERLINO-STOCCARDA.

Fondata nel 2004 da Alice Gottschalk, Fabtheater è una compagnia di teatro di figura tedesca, residente fra Berlino e Stoccarda, dove l'artista si è formata per poi completarsi alla scuola di Frank Soehnle, che di questo spettacolo firma la regia. La performer cerca di andare oltre il concetto di burattino, in favore di una ricerca relativa agli strumenti narrativi, mossa da intenzioni pedagogiche che hanno la loro linea guida nel gioco e nella libertà di scoperta. Nel caso di *Crinkled* (ultimo appuntamento di IF Festival, al Teatro Verdi di Milano), la materia veicolo di significato è la carta, da cui ogni cosa prende vita - maschere, oggetti e marionette - e che, in un formato grandissimo, danza libera nell'aria, mossa da forze invisibili. Il tracciato drammaturgico privo di parola è sostenuto da un curioso accompagnamento dal vivo da parte della percussionista Anja Füsti che, attraverso l'uso più o meno convenzionale di moltissimi dispositivi sonori, crea le atmosfere per i frammenti creativi di cui lo spettacolo si compone. Una specie di mostro della

carta fa da *trait d'union* fra le sequenze: fa e disfa ogni foglio gli capiti fra le mani, e sembra farne sorgere creature sempre più incredibili, attraverso le quali la carta viene raccontata nelle sue varie forme e stati. Ne emerge un universo di piccoli camei, fra realtà e sogno, microstorie che sembrano poi svanire e tornare nel mondo del fantastico da cui sono emerse. Le meccaniche sono quasi tutte a vista, con l'azione di tiranti e fili la cui presenza discreta è svelata dalla performer che li agisce all'interno dello spazio scenico, senza volontà di creare illusione. La tecnica artigianale raggiunge vette di creazione assai alte, lavorando sulla realizzazione delle maschere da fogli di carta con il semplice processo del taglio senza asportazione di materia. Una sfida che sa di alto *design*. Dal punto di vista drammaturgico, invece, resta la sensazione dell'assemblaggio di tante piccole (e comunque belle) suggestioni creative, a volte distanti fra loro, che completano probabilmente l'indagine dell'artista con il *medium* cartaceo ma non arrivano a profonda unità, nonostante lo sforzo registico.

Renzo Francabandera

Donne di mafia raccontate dal carcere

L'INFANZIA DELL'ALTA SICUREZZA, testo e regia di Mimmo Sorrentino. Con otto detenute del reparto di alta sicurezza del Carcere di Vigevano. Prod. Teatroincontro soc. coop., VIGEVANO.

Da un paio d'anni Mimmo Sorrentino realizza un laboratorio di quello che egli stesso ha definito "teatro partecipato" all'interno del reparto di alta sicurezza del carcere di Vigevano. Uno spazio abitato da donne rinchieste per reati associativi: madri, figlie, sorelle di uomini affiliati a Cosa Nostra, alla 'ndragheta, alla Camorra e dunque coinvolte nella criminale vita familiare. E sono proprio le loro vicende autobiografiche - ma mescolate e confuse, chi parla non è mai la protagonista di quanto sta raccontando al pubblico - il contenuto dello spettacolo che il regista ha tratto dall'attività laboratoriale. Un lavoro che è stato messo in scena anche fuori dal carcere grazie a un magistrato particolarmente illuminato che ha concesso alle detenute la possibilità di uscire, non con un

MILANO

IT Festival: i primi cinque anni e l'attesa di un nuovo domani

«Voglio rifugiarmi sotto il Patto di Varsavia, voglio un piano quinquennale e la stabilità». Altri tempi. Anche per Giovanni Lindo Ferretti. Ma per IT? I primi cinque anni sono alle spalle. Cambiano gli orizzonti. Non certo perché la formula non funzioni più. Anzi. Il problema semmai è capire quale forma dare al festival milanese del teatro indipendente per rispondere alle sue tante e diverse anime. Magari nel frattempo trovando la quadra fra gli assessorati in Giunta: la Cultura di Filippo Del Corno che da sempre segue (e supporta) il progetto e l'Educazione e Istruzione del vicesindaco Anna Scavuzzo. Ovvero il referente per la Fabbrica del Vapore, che peraltro si trascina da tempo problemi strutturali di messa in regola e di destinazione d'uso. Si vedrà.

Per il momento una quinta edizione ricchissima, al solito organizzata dall'associazione omonima, che ha comunque potuto usufruire appieno degli spazi di via Procaccini. Dettaglio non da poco. Che se da una parte ha portato a serate dall'atmosfera un po' più dispersiva, dall'altra ha permesso un'organizzazione meno frenetica dei palchi *indie*. Cartellone bulimico, sotto il titolo: *We Are Animals for a New Era!*. Speriamo. I numeri hanno confermato i risultati degli scorsi anni (cinquemila le presenze dichiarate dall'organizzazione). Di contorno tavole rotonde, attività per i più piccoli, *street food*, gusto *movida*. Più rilassato l'apporto critico, curiosi gli *speed date* teatrali: aumentando il numero degli interlocutori e il tempo, se ne potrebbe sfruttare al meglio le potenzialità. Complessivamente l'impressione è quella dell'esperienza da preservare, fragile per natura ma pressoché unica nel rappresentare uno spontaneismo dal basso che profuma d'altri tempi. Il piccolo miracolo è quello di riuscire a rigenerarsi ogni anno. Fra ambizioni personali e spirito comunitario.

La formula artistica rimane la stessa: venti minuti a testa e poi si spengono le luci. Difficile addentrarsi nei giudizi. Struggente *Folliar* di Astorri-Tintinelli: baratro umano di poesia e atmosfere lunari. Bello vederli a IT. Puro *underground*. Ma è da tempo che loro si meriterebbero qualche solida produzione. Si confermano i Teatro Presente con il premiatissimo *The hard way to understand each other*, mentre da seguire fra gli altri Amor Vacui e i Carolina Reaper. Come si vede, si mischiano *work in progress* ed estratti di lavori già terminati. Cortocircuito che forse andrebbe risolto. Non è forse il cantiere la forma più aderente allo spirito originario di IT? Ma il tempo passa, cambiano gli orizzonti. Ed è palpabile l'interesse sempre maggiore verso l'aspetto fieristico (di vendita?), a scapito delle repliche destinate agli spettatori. Insomma: un po' meno festa, un po' più fiera. Destino parecchio milanese. Che sia questa la direzione del prossimo piano quinquennale? Sarebbe un peccato. **Diego Vincenti**



LE BELLE BANDIERE

Pericolosi giochi di società alle soglie della Rivoluzione

LE RELAZIONI PERICOLOSE, dal romanzo omonimo di Choderlos de Laclos. Drammaturgia di Elena Bucci e Marco Sgrosso. Regia di Elena Bucci. Luci di Loredana Oddone. Con Elena Bucci, Marco Sgrosso, Gaetano Colella. Prod. Ctb Centro Teatrale Bresciano, BRESCIA.

IN TOURNÉE

Giochi di società. Nella Francia del secolo dei lumi poco prima di venire sovvertita dalla Rivoluzione. Borghesi e aristocratici fanno fermentare nei loro ambienti germi e cattive usanze a provocare la rivolta. Gli accenti sulle virtù della ragione, della verità, dell'onestà intellettuale e morale, non sono che di facciata. E fra parrucche, costumi sfavillanti, ricevimenti e salotti, si tramano squallori. E si fanno vittime.

Ancora la Compagnia Le Belle Bandiere, con il supporto produttivo del Ctb, si affida a dimensioni letterarie e sociali del passato per sovrapporsi all'oggi. Com'era avvenuto con i lavori su Cechov o con la tragedia greca. A testimonianza di quanto l'uomo sia rimasto uguale a se stesso, e di conseguenza il mondo, di cui l'uomo vorrebbe essere architetto, sconfitto invece dall'incontrovertibilità del destino, della vita. Dall'omonimo romanzo di Choderlos de Laclos alla scena, traducendo un carteggio fitto tra i protagonisti e spezzettando così i livelli d'azione e di narrazione. Al centro la parola e l'attore, per meccaniche e segni cari alle composizioni della compagnia - approdo verticale, espressionismo, dinamismo spaziale, istrionismo, virtuosismo drammaturgico d'insieme - ma definiti in mutamenti che fanno di ogni spettacolo una nuova creazione, come si alimentasse (e si forgiasse) del proprio processo creativo.

Una cinquina di quinte mobili designano scene e suggerimenti, determinando profondità o acutizzando attenzioni, variando la predisposizione all'ascolto, inducendo percezioni differenti. Lo studio accurato sul personaggio, a cui la recitazione del duo Bucci-Sgrosso rende grazia sia negli assoli che nei "duelli", vivacizza, per fascinazione, un complesso d'insieme ancora da limare e rendere fluente. L'eccessiva verbosità rende infatti stagnanti, qua e là, i resoconti e di conseguenza l'azione, già minima per via della forma epistolare. Le situazioni, i cambi di registro, l'incedere narrativo, la semiotica non verbale (impercettibile e pure così originale), vengono così opacizzati da una prosa sovrabbondante, nonostante l'utilizzo di controcene d'evasione e un'ironia diffusa per cui ridacchiare a denti stretti. **Emilio Nigro**



permesso premio come è d'abitudine in casi simili, bensì con un «permesso di necessità con scorta», riconoscendo così il teatro come un bisogno reale. E certo le otto donne in scena - di età e temperamento differenti, ma accomunate da una consuetudine al dolore e alla mancanza così come alla violenza che ne disegna i tratti del volto e l'intera figura - lo confermano. Ben truccate e curatissime, narrano con ardente freddezza un'esistenza diversa da quella "normale": non genitori che svolgono un lavoro regolare e tornano a casa ogni sera; non mariti scelti liberamente e con i quali condividere una lunga vita, ma visite in carcere, prolungate assenze, fughe e vite segregate. Una per volta, illuminate dalle torce delle altre, poi in coro e ancora da sole, le otto detenute - nessuna delle quali pentita o dissociata - svelano al pubblico come si vive in questa realtà "altra". Non la rinnegano, né la rimpiangono, semplicemente la descrivono, invitandoci a fare i conti con un lato del nostro Paese che amiamo ignorare. *Laura Bevione*

Marito, moglie e figlia un triangolo involontario

MONTAGNE RUSSE, di Eric Assous. Regia di Fabrizio Visconti. Scene di Marco Muzzolon. Costumi di Mirella Salvischiani. Luci di Fabrizio Visconti. Musiche di Marco Pagani. Con Rossella Rapisarda, Antonio Rosti. Prod. Eccentrici Dadarò - Progetto La Gare, CARONNO PERTUSELLA (Va) - Arterie Cirt, MODENA.

IN TOURNÉE

Lui, lei, l'altra. Sembrerebbe il solito triangolo fedifrago, raccontato un milione di volte dalla letteratura e dal cinema e complicato qui da una ridda di identità sfoderate in un'ora e un quarto di dialoghi serrati dalla protagonista femminile: *single* impenitente, donna in cerca di protezione maschile, prostituta, ricercatrice universitaria, investigatrice privata al soldo della moglie tradita... Il lui della vicenda è invece un prevedibile «marito ancora in servizio», che considera un'indiscreta «irruzione nel proprio stato civile» le domande incalzanti della giovane donna, compagna occasionale di una sera e portatrice un segreto davvero difficile da confessare. Perché *Monta-*

gne russe, del drammaturgo francese Premio Molière Eric Assous, narra il primo incontro fra due *stranger in the night* che sono in effetti consanguinei: un padre ignaro di esserlo e una figlia sistematicamente rimossa dal campo delle possibilità in cerca, da adulta, di una qualche forma di riscatto, più umano che sociale. Plurirappresentata in patria (celebre l'interpretazione teatrale della coppia Alain Delon-Astrid Veillon), una commedia degli equivoci che svela poco alla volta una materia molto più incandescente. In scena, i due attori Rossella Rapisarda e Antonio Rosti sono bravissimi nel gestire tutte le fasi e le dinamiche di una "relazione" che si modifica in tempo reale, scompaginando ruoli e aspettative fino all'agnizione finale, che azzerà tutto e impone scelte istantanee, forse un po' precipitose. A condurre il gioco, sempre più vertiginoso, come evocano le "montagne russe" del titolo, è platealmente il personaggio femminile, che si atteggia a maliarda salvo rivelare poi una natura ben più fragile e indifesa. Lo scambio è sempre molto brillante, pieno di ironia, a tratti esilarante, ma con un sottotesto drammatico che conferisce interesse e spessore alla vicenda "montata" con taglio cinematografico, moderno e coinvolgente. *Paolo Crespi*

Dietro la vita di un paese un mondo di violenza

LO STRANO CASO DELLA NOTTE DI SAN LORENZO, testo e regia di Roberto Cavosi. Scene e costumi di Daniela Cernigliaro. Luci di Gerardo Buzzanca. Musiche di Alfredo Santoloci. Con Fabio Bussotti, Fulvio Falzarano, Edoardo Chiabolotti, Nicolas Zappa, Giovanni Battaglia, Cristian Giammarini, Michele Nani, Mario Sala, Stefano Trizzino, Manuela Festuccia, Francesco Scimemi, Arianna Battilana. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

Liberamente ispirato a un fatto di cronaca nera in Alto Adige, *Lo strano caso della notte di San Lorenzo* traccia i deboli confini tra la colpevolezza e l'innocenza anche di fronte a prove evidenti. Da questo assunto Cavosi rincorre la ricostruzione dell'assassinio della bella e giovane Karin Heller, abbandonata morta sulla spiaggia di Gaorle. Non solo: la combinazione di elementi in mo-



Lo strano caso della notte di San Lorenzo

do del tutto casuale concorre a rivelare la verità e a vanificare l'impianto accusatorio. Nello specifico si tratta dell'incontro tra il commissario (Fabio Bussotti) e un formaggiario (Fulvio Falzarano) che alimenta tra i due personaggi un dialogo prima di intrattenimento spensierato poi rivelatore di inquietanti responsabilità, a rovesciare la sentenza processuale scagionando il presunto colpevole, un giovane vessato dal padre e dal fratello che gestisce il minigolf di famiglia. Trascinati in un vorticoso gioco di *flashback*, i tanti personaggi coinvolti sprigionano con forza i tratti di un mondo di paese apparentemente bonario ma di fatto violento e degradato. Diventano figure surreali e inquietanti che si muovono tra frammenti di pista da minigolf, tavolini domestici, scale, altalene, piani rialzati della scena, accompagnati da cupi ed efficaci effetti sonori. Uomini-corvi rendono l'atmosfera sinistra, un presentatore di karaoke le restituisce frivolezza: sono le due caratteristiche che informano di sé la poetica drammaturgica del testo. Lo spettacolo dal ritmo serrato, verboso e macchinoso nella prima parte, cresce progressivamente di intensità fino a esplodere nell'incredibile finale. La regia di Cavosi orchestra, con adeguata precisione sincronica, l'azione corale dei tanti personaggi quasi sempre presenti in scena e li caratterizza con connotazioni espressive proprie e quasi prossime a diventare citazioni metaforiche della condizione umana. Massimo Bertoldi

Rimpianti e *sliding doors* nel gioco delle coppie

CANCUN, di Jordi Galceràn. Traduzione di Ilaria Panichi e Pino Tierno. Regia di Marco Mattolini. Scene di Francesco Fassone. Costumi

di Andrea Stanisci. Luci di Bruno Guastini. Musiche di Luca Pirozzi. Con Pamela Villoresi, Blas Roca Rey, Giancarlo Ratti, Nicoletta Della Corte. Prod. La Contrada, TRIESTE.

IN TOURNÉE

Cosa succede se due coppie, che si conoscono da una vita e che fanno sempre le vacanze insieme, una mattina si svegliano al fianco dei rispettivi coniugi scambiati? E se una di loro, la straordinariamente comica Pamela Villoresi, non capisce che è avvenuto magicamente e misteriosamente un intreccio e non accetta il nuovo marito? Il commediografo catalano Galceràn, con senso dell'umorismo e originalità, costruisce una situazione paradossale per sottolineare nevrosi e difficoltà di una vita matrimoniale decennale consolidata, tuttavia, su fragili certezze e rimpianti per quello che avrebbe potuto essere. Due coppie - Giovanni (Giancarlo Ratti) e Francesca (Pamela Villoresi), Paolo (Blas Roca Rey) e Laura (Nicoletta Della Corte) - sulle bellissime spiagge del Messico, ripercorrono il loro passato e, con divertenti colpi di scena, ricordano episodi nei quali, se uno di loro si fosse comportato diversamente, le loro vite sarebbero state differenti. Alternando con abilità momenti di sconforto ad attimi di entusiasmo, Francesca si accorge di come la sua vita ora potrebbe cambiare. Blas Roca Rey si sente, invece, rifiutato poiché la "nuova moglie" non lo accetta e rimpiange il vero marito. L'attenta regia di Mattolini innesca meccanismi comici in un gioco di scatole cinesi e valorizza la pièce che non appare mai banale e scontata. Il finale è a sorpresa e rivela nuovi scenari. Albarosa Camaldo

POMMERAT/ARCURI

Cenerentola e Pinocchio: due fiabe per una generazione senza maestri

CENERENTOLA/PINOCCHIO, di Joël Pommerat. Regia di Fabrizio Arcuri. Scene di Luigina Tusini. Con Luca Altavilla, Valerio Amoruso, Matteo Angius, Gabriele Benedetti, Elena Callegari, Irene Canali, Rita Maffei, Aida Talliente, Sandro Plaino. Prod. Css-Teatro Stabile di Innovazione del Fvg, UDINE - Accademia degli Artefatti, UDINE

IN TOURNÉE

Insegnava Bruno Bettelheim che dentro ogni fiaba si nasconde un percorso di crescita infantile. Allo stesso modo la pensa Joël Pommerat, visionario *ecrivain de spectacle* francese che aveva deciso di rileggere in palcoscenico alcuni pilastri della letteratura per l'infanzia. Tra i quali un *Pinocchio* e una *Cenerentola* che adesso, in un dittico pop, il regista Fabrizio Arcuri ripropone in Italia mettendo insieme i suoi attori dell'Accademia degli Artefatti e quelli del Ccss di Udine. E fioccano i colpi di scena, con un fondo di motivi psicanalitici, cui Arcuri aggiunge baroaonda e rapsodia, *hip hop* e *storytelling*, ben piazzati davanti al sipario d'argento.

Che si tratti di parodie è evidente, tanto più se messe a confronto con l'immaginario disneyano associato a quei racconti. Alle affusolate creature del film d'animazione, Arcuri preferisce robuste invenzioni d'attore tra le quali spicca, in *Cenerentola*, la matrigna impersonata da Rita Maffei. Giganteggia, questa *milf* cinquantenne e vorace che, come il diavolo veste Prada, Armani, Valentino (però tutti assieme) e si mette in gara con le sorellastre per la conquista del Principe occhi azzurri (Matteo Angius). Fatica sprecata, visto che il giovanotto è oberato da sindrome edipica che supererà solo attraverso le cure dell'orfana Cenerentola (ribattezzata Sandra e interpretata con sincerità e disincanto da Irene Canali). Assieme elaboreranno il lutto che Pommerat pone alla base della vicenda. Mentre la fata, anzi il "fato", di Gabriele Benedetti si conquista ogni simpatia con certi maldestri giochi di prestigio e l'irrinunciabile voglia di sigaretta.

Anche lo sdolcinato *Pinocchio* disneyano subisce un trattamento simile. Sbozzato da una paurosissima sega elettrica, il burattino, fatto rivivere da Angius, cresce nel sottobosco sociale della povertà, tra i loschi figure di un mondo *dark*, mascherato, animale, e mostra quel caratterino *choosy*, con cui la professoressa Fornero qualificava le giovani generazioni italiane. Ma anche il suo è un percorso iniziatico, senza peraltro l'aiuto del Grillo parlante. Che viene freddato fin dall'inizio, con un bel colpo di pistola. Più che giusto, per questa generazione, che ha dissipato tutti i maestri. E se la deve cavare da sola. Roberto Canziani



Cenerentola (foto: Giovanni Chiarot)

GIOVANNI TESTORI

Un "esorbitante" Gifuni per l'epopea del *Dio di Roserio*

IL DIO DI ROSERIO, di Giovanni Testori. Regia e interpretazione di Fabrizio Gifuni. Prod. Solares Fondazione delle Arti, PARMA.

IN TOURNÉE

Esorbitante. Nel senso etimologico di "fuori orbita", lanciato in una corsa smisurata che eccede categorie, generi, confini. Che cosa fa Fabrizio Gifuni quando prende pezzi di letteratura e li porta in scena? Non sono *reading*, per carità (e per fortuna), non sono monologhi, non sono banali passaggi da un supporto all'altro. Sono stupefacenti oggetti non identificati che cercano e trovano il teatro nascosto nel romanzo, il respiro del corpo dentro la geometria della pagina scritta, la sintassi misteriosa incuneata tra significato e significante, in quello spazio invisibile ma molto concreto di connessione tra ritmo e senso che ritrova il luogo dove i segni coincidono. L'abbiamo visto all'opera con Gadda, Pasolini, Camus, Bolaño e Cortazar, ma *Il dio di Roserio*, primo romanzo di Giovanni Testori, uscito nel 1954 (stesso anno di un altro esordio eccellente, *Ragazzi di vita* di Pasolini), segna un nuovo scarto che lo avvicina ulteriormente alla performance risalendo alla composizione complessa delle sue particelle elementari.

La storia è quella del proletario Dante Pessina, ciclista dilettante in fuga verso la vittoria da una vita di periferia e minestre riscaldate sulle strade della Lombardia. Pur di farcela, fa cadere il suo gregario, il povero Consonni, che batte la testa restando menomato per sempre. Di questa epopea spericolata per forma e lingua, Gifuni ha scelto il primo capitolo, quello con la storia editoriale più travagliata, in cui l'incidente è raccontato in prima persona dal Consonni in un lisergico contrappunto di *flashback* e soggettive in presa diretta.

In equilibrio instabile su uno sgabello come su pedali da spingere con tutta la forza della disperazione, orchestra il suo prodigioso corpo scenico in progressiva espansione, assimilando fisicamente la ruvidità della lingua lombarda, il fiato animale della fatica, i pensieri sconnessi come quelle strade che schizzano sassi, il paesaggio che, sotto lo sguardo ansimante del ciclista, si destruttura in una sorta di allucinazione cubista. Il pubblico corre, suda e cade con lui. Il teatro è qui, nell'alchimia segreta che ingloba palco e platea trasformandoli in un'unica entità che pulsa e respira all'unisono. **Sara Chiappori**



Se Raskolnikov è un immigrato africano

DELITTO E CASTIGO, di Fëdor Dostoevskij. Adattamento e regia di Kontantin Bogomolov. Scene e costumi di Larisa Lumakina.

Luci di Tommaso Checcucci. Con Leonardo Lidi, Paolo Musio, Renata Palmiello, Diana Höbl, Enzo Vetrano, Margherita Laterza, Anna Amadori, Marco Cacciola. Prod. Ert Fondazione, MODENA.

IN TOURNÉE

Cosa significa portare in scena oggi *Delitto e castigo*? Kostantin Bogomolov, regista moscovita quarantenne, osannato più dal pubblico che dalla critica, così risponde: «Significa cercare il modo di rapportarsi a un materiale fortemente arcaico, di padroneggiare l'inattualità del testo. Le domande che ci si poneva nel XIX secolo oggi sono formulate in modo diverso. È importante riuscire a dare nuova linfa a queste domande, e nuova vita all'argomento che stiamo affrontando». Quali le scelte di Bogomolov? Intanto Raskolnikov è un africano, così come la madre Pulcherija e la sorella Dunja. Dunque balza subito agli occhi il conflitto razziale tra un nero oppresso e la società bianca che gli nega dignità, lavoro onesto. Scelta non originalissima. La vecchia usuraia non viene uccisa con la scure, ma mentre fa un pompino al giovane nero che le porta un pegno. Altra scelta discutibile. Sonja è, sì, una prostituta, ma qui diventa una ninfomane che ha continui rapporti sessuali, con gemiti e contorcimenti. Il giudice Porfirij è omosessuale, contempla con evidente compiacimento il sedere di Raskolnikov e lo palpeggia durante i loro colloqui. Fin qui niente di originale, tutto piuttosto prevedibile e noioso. Le *gag* sono frequenti e spesso di cattivo gusto, ma il pubblico ride, dimostra di gradire. Amen. C'è tuttavia, in questo spettacolo piuttosto sgangherato, un lato positivo: il lavoro drammaturgico sul romanzo e l'interpretazione di alcuni attori. In effetti i frammenti di testo sono ben scelti, la forza della prosa dostoevskiana risuona in tutta la sua evidenza: Marmeladov che racconta la sua desolata biografia, i dialoghi tra Sonja e Raskolnikov sul delitto, i monologhi di Porfirij mantengono

la loro potenza. Leonardo Lidi (Raskolnikov), Paolo Musio (Porfirij), Renata Palmiello (Svidrigajlov *en travesti*), Diana Höbel (Sonja) sono spesso intensi, sicuri, coinvolgenti, anche se agiscono in un contesto che lascia perplessi. *Fausto Malcovati*

Il disertore e la guardiana, due solitudini a confronto

L'ESECUZIONE, di Vittorio Franceschi. Regia di Marco Sciaccaluga. Scene e costumi di Matteo Soltanto. Luci di Vincenzo Bonaffini. Musiche di Andrea Nicolini. Con Vittorio Franceschi e Laura Curino. Prod. Ert Fondazione, MODENA - Teatro Stabile di GENOVA.

IN TOURNÉE

Non c'è nulla di nuovo, solo di antico nell'ultimo testo di Vittorio Franceschi che, partendo da una situazione estrema di matrice esistenzialista, si spalanca in un immaginario senza tempo dove i conflitti drammatici, privi di dimensione storica, risultano astratti, non favoriscono nessuna azione scenica, rimbalzano in una manifesta coazione a ripetere assfissante, evocativa, talmente ossessiva da franare su se stessa. È la storia di un condannato a morte assediato, più che da pericoli concreti, dai fantasmi di una memoria sfilacciata, che sembra ripercorrere itinerari conosciuti, apocalissi prevedibili, trame segrete che partono dalle trombe di Gerico per approdare al quotidiano più prosaico («A me fa paura la torta di mele») in un disordine concettuale e drammaturgico che riesce, tuttavia, a svelare i mondi interiori degli autori che l'hanno preceduto: Beckett, Cervantes, Eliot. Quello che manca a questo testo sono soprattutto i fatti, la relazione vera fra i due personaggi in scena, un disertore e la sua guardiana, qualcosa che ci dica esattamente chi sono, che ci stanno a fare in quello spazio affollato di oggetti che sembrano relitti di una civiltà perduta, o emblemi di una catastrofe prossima a venire. Certamente sono presenze in cui riconosciamo varie figure del teatro classico e novecentesco ma dove, in questo affollarsi di identità sovrapposte, alla fine non ne emerge nessuna. Quello che rimane è un universo chiuso, intrasmissibile in quel conti-

nuo comunicare per immagini, metafore, con quel linguaggio teatrale assiomatico e sospettosamente solenne. Dentro questa cornice di un avveniristico delirio a due, Vittorio Franceschi e Laura Curino faticano a trovare le ragioni di un possibile dialogo scenico, né la regia di Marco Sciaccaluga ci aiuta a sciogliere il loro mistero. *Giuseppe Liotta*

La coscienza opaca della Bologna anni '70

CHIEDI CHI ERA FRANCESCO, uno spettacolo di Andrea Adriatico.

Drammaturgia di Grazia Verasani.

Con Leonardo Bianconi, Olga Durano, Gianluca Enria, Francesca Mazza.

Prod. Teatri di Vita, BOLOGNA.

Chi era Francesco Lorusso, lo studente di Medicina militante di Lotta Continua colpito a morte a Bologna, l'11 marzo del 1977, da un giovane carabiniere nel corso di una manifestazione politica in via Mascarella? Lo spettacolo di Andrea Adriatico non vuole essere una riflessione su quel particolare momento di Bologna devastata, qualche anno dopo, il 2 agosto del 1980, dalla strage alla Stazione, né essere la commemorazione di un tragico anniversario, ma, attraverso un forte, lucido racconto teatrale annullare, per l'intera durata della rappresentazione, l'incolabile distanza del tempo e riportarcelo in vita in una serie di documenti che hanno la forza emotiva del ricordo e dove la semplice cronaca dei fatti, le interviste, le immagini diventano testimonianza drammatica e sostanza tangibile di un'intera epoca. Siamo nello studio di una radio libera e la conduttrice (Olga Durano) invita gli ascoltatori a telefonare per parlare di Lorusso e di quegli anni. Telefonano in tre: la prima Barbara (Francesca Mazza) ricorda gli anni del Movimento che ha vissuto da partecipante attiva; oggi è una donna con molte disillusioni e nessun rimpianto. Il secondo Alberto (Gianluca Enria) era a fianco di Francesco, quando lo vide cadere a terra. Il terzo è Andrea (Leonardo Bianconi) un ragazzo d'oggi che non può avere memoria di quel tempo, ha 25 anni, un lavoro precario, ma il suo problema più importante è che è stato lasciato dalla sua ragazza. Tre frammenti di vita bolognese che ci parlano di memorie lontane, irrimediabilmente perdute, ormai fuo-

ri uso, tristemente irrecuperabili: uno squarcio di teatro-verità che raddoppia il suo senso, soprattutto scenico, nel momento in cui quei tre attori, che avevamo visti prima dal vivo, ce li ritroviamo nelle immagini proiettate su una parete della scena a interpretare i tre radio-ascoltatori, ripresi da una telecamera fuori dal teatro: nessun nastro registrato, tutto accade in diretta video in un *reality play* coinvolgente, originale e suggestivo. *Giuseppe Liotta*

Dalla Grecia, cronaca di una crisi annunciata

MUOIO COME UN PAESE, di Dimitris Dimitriadis. Traduzione di Barbara Nativi e Dimitri Milopulos. Regia e interpretazione di Francesca Ballico. Musiche di Antonia Gozzi. Prod. Associazione Ca' Rossa, BOLOGNA.

Un intento virtuoso e lungimirante ha intrecciato alcune realtà produttive e accademiche di area bolognese per dare visibilità e corpo scenico a *Muio come un paese* di Dimitris Dimitriadis, autore nato a Salonico nel 1944, tradotto e rappresentato in molte lingue, ma in Italia forse non sufficientemente noto. Lo spettacolo di Francesca Ballico ha messo in scena un testo, pubblicato nel 1978 a pochi anni dalla fine del «regime dei colonnelli», che anticipa ed evoca l'attuale crisi sociale ed economica greca. Questo allestimento potrebbe forse essere fruito come radiodramma: è un teatro dell'ascolto al cui centro è la voce, sia in quanto veicolatrice di parola e linguaggio (entità *semantica*) che in quanto suono, al di qua e al di là del significato (entità *vocalica*). Riprendendo alcuni temi e stili del teatro greco classico, Francesca Ballico si pone come una sorta di novella Antigone: sola contro tutto e tutti, con veemenza "esprime" un vortice di sentimenti dalle tinte tragiche (rabbia, disperazione, nostalgia...). Ed è proprio un eccesso recitativo, finanche di "dolorismo" à la Duse, il maggior limite di questo spettacolo: un costante "troppo pieno" che ne rende faticosa la fruizione. Grava su *Muio come un paese*, inoltre, un'assoluta mancanza di "ironia", termine da intendersi non tanto come benefico sghignazzo, forse fuori luogo in una tragedia, ma - socraticamente - come presa di distanza fra sé e ciò di cui si parla: se una cosa la modernità (con tutti i



BOLOGNA

1.000 *Futuri maestri* interrogano il presente, una parabola epica che sa di utopia

FUTURI MAESTRI, progetto del Teatro dell'Argine, coordinamento registico di Andrea Paolucci, Nicola Bonazzi, Vincenzo Picone, Mattia De Luca, Paolo Fronticelli, Giacomo Armaroli. Con 1.000 bambini e giovani delle scuole della provincia di Bologna. Prod. Teatro dell'Argine, San Lazzaro di Savena e altri partner (Bo).

I numeri sono da capogiro: mille fra ragazzi e bambini, 15 artisti, 9 Maestri, protagonisti indiscussi nei rispettivi ambiti professionali, un percorso di incontri che ha portato delle giovanissime generazioni a confrontarsi con personalità del calibro di Roberto Saviano, Michela Murgia, Daniel Pennac, Nicola Sani; una mostra su "Presente e Futuro" che ospita i lavori di 16 artisti dai nomi illustri che, attraverso parole, immagini e visioni, indagano su 5 parole chiave della nostra contemporaneità: amore, guerra, lavoro, crisi, migrazione.

Per finire, lo spettacolo *Futuri Maestri* andato in scena all'Arena del Sole che, per l'occasione, ha sollevato la platea al livello del palcoscenico creando uno spazio enorme per le incursioni di giovani scatenati, guidati da un efficientissimo coordinamento, che la animano con la loro irresistibile, innocente vivacità. La trama attinge ai testi della classicità, ma soprattutto a quella letteratura fantastica che ha come suo tema principale il viaggio: da Aristofane (*Gli uccelli*) al *Mistero buffo* di Majakovskij, all'Ariosto dell'*Orlando furioso*, non dimenticando *Il piccolo principe*, *La storia infinita*, *Momo*, Dante e Sofocle fatti incontrare nel luogo immaginario del teatro, in cui qualsiasi utopia può prendere corpo e avvicinarsi molto alla realtà.

Una "parabola epica" l'hanno definita gli artisti del Teatro dell'Argine che hanno ideato e condotto questo progetto. Niente viene lasciato al caso, compreso l'intervento di quei 9 Maestri "del nostro tempo" (Simonetta Agnello Hornby, Paola Caridi, Ignazio De Francischi, Gabriele Del Grande, Alessandro Frigiola, Giuseppe La Rosa, Loredana Lipperini, Alessandra Morelli, Yusra Mardini) che, uno diverso per ogni sera di rappresentazione, hanno regalato ai ragazzi in scena e a noi spettatori una lettera aperta sui temi più urgenti e vicini alla nostra sensibilità. Se è vero, come è vero, che i bambini ci guardano, una volta tanto un tale ampio, approfondito e felicemente riuscito incrocio di sguardi fra piccoli e grandi, fra «la bellezza della giovinezza e quella delle arti», non può che essere salutato col legittimo entusiasmo nei confronti di una manifestazione teatrale che aveva le peculiarità inconfondibili di una festa molto speciale. *Giuseppe Liotta*

ROMEO CASTELLUCCI

Democrazia, la liberazione della parola sottratta alla colonizzazione della lingua

DEMOCRACY IN AMERICA, regia, scene, costumi e luci di Romeo Castellucci. Testo di Claudia Castellucci e Romeo Castellucci. Musiche di Scott Gibbons. Con Olivia Corsini, Giulia Perelli, Gloria Dorliguzzo, Evelin Facchini, Stefania Tansini, Sophia Danae Vorvila. Prod. Societas Raffaello Sanzio, CESENA e altri 11 partner internazionali.

IN TOURNÉE

Quando il riferimento ad Alexis de Tocqueville e al suo viaggio negli Stati Uniti, per Romeo Castellucci sia sostanzialmente un punto di partenza per accendere riflessioni altre, è evidente fin dalla prima scena del suo nuovo spettacolo. Una ventina di danzatrici simil-majorette compare in scena brandendo bandiere su cui è stampata una lettera: si compone il titolo dello spettacolo e poi, con semplici coreografie "da parata", le performer, a cui si uniscono ballerine scelte nelle singole città tappa della tournée, costruiscono altri sintagmi, ammiccanti e ironici.

La vicenda centrale ha come protagonista una coppia - il marito è interpretato comunque da un'attrice, che indossa un'impegnativa protesi facciale - di puritani, i primi "colonizzatori" degli Stati Uniti. E quanto poco Castellucci sia interessato al discorso politico è ulteriormente chiarito: marito e moglie, poverissimi, discutono di fede, di quanto sia difficile continuare a credere allorché la terra offre solo patate rancide. In particolare, la donna è tentata da riti indigeni, ha sogni inquietanti, inizia a parlare una lingua ignota - sappiamo quanto questo tema sia stato indagato dal regista - si macchia forse di infanticidio... Al dialogo, quasi naturalistico, fra i due coniugi, segue una parte più onirico-allucinata, la messa in scena di una sorta di rito primigenio. Un passo indietro verso una religiosità maggiormente legata alla natura e alle sue forze oscure, un credo di cui sono portatori i due indiani - ancora le due attrici, strette in tute simil-pelle - che dialogano nella parte finale dello spettacolo.

Argomento centrale, ovviamente, il tentativo di colonizzazione - in questo caso "linguistica" - messo in atto dai neo-abitanti del Nord America. L'inglese come strumento di oppressione mentre l'idioma degli indigeni diventa invece, per la donna puritana, mezzo di liberazione. L'austera fede dei padri pellegrini come atto di speranza che si tramuta in soffocante prigione. Fra naturalismo, sipari danzati ispirati a balli tipici di Albania, Grecia, Botswana, Inghilterra, Ungheria e Sardegna, musiche ipnotiche, articolate e immaginose proiezioni luminose, Castellucci crea un universo senza tempo, in cui la politica - così come oggi la intendiamo - ha ceduto il posto a un'organizzazione arcaica e misterica e, nondimeno, profondamente "umana". **Laura Bevione**



Democracy in America (foto: Guido Mencari)

«post» del caso) ha definitivamente sancito è il salvifico - nell'arte come nella vita - evitare di prendersi troppo sul serio. Altrimenti è una tragedia. *Michele Pascarella*

Mondaino, nel laboratorio del Teatro Valdoca

GIURAMENTI, di Mariangela Gualtieri. Regia, scene e luci di Cesare Ronconi. Costumi di Cristiana Suriani. Con 12 giovani partecipanti al laboratorio teatrale presso l'Arboreto di Mondaino. Prod. Teatro Valdoca, CESENA.

Si iscrive in una linea tutta novecentesca che pone la pedagogia al centro del proprio fare arte, la nuova opera corale del Teatro Valdoca: *Giuramenti* si (pro)pone come affioramento tangibile di un'esperienza che ha coinvolto dodici energici ragazzi, incontrati in un anno di seminari, in tre mesi di residenza produttiva a L'arboreto di Mondaino. Questo luogo appartato e accogliente, e il bosco intorno, sono stati la culla di una creazione, intessuta di canti provenienti da diverse tradizioni del pianeta, composta secondo modalità tipicamente laboratoriali: corse in cerchio, passaggi coreografici al rallentatore, aggregati di corpi immobili, elenco di variazioni in reazione a un medesimo stimolo, scene corali dal sapore tragico (a tratti funereo), testi detti con esibita «intensità». Se *Giuramenti* non rappresenta in alcun modo una novità rispetto a temi e stilemi del gruppo cesenate (e ciò potrebbe far sorgere alcune domande, in considerazione del lungo, protetto tempo di ricerca e creazione), l'elemento di maggior interesse pare essere la capacità - per nulla scontata - di Cesare Ronconi di spezzare i vincoli dei testi poetici di Mariangela Gualtieri (in parte scritti durante le prove e in parte recuperati, in ogni caso il punto di forza di ciò che ci è dato vedere), portando in piena luce un intento propriamente "estetico" (termine da intendersi come l'opposto di anestetico, non di inestetico). Vale forse considerare questo esempio di teatro rituale non come opera d'arte, ma come «opera dell'arte»: un fatto che persegue la trasformazione di chi lo compie, l'attenzione sottile, l'incontro fra umani. *Michele Pascarella*

Meglio poveri o ricchi? Aristofane a Prato

PLUTOCRAZIA. UN CONTRASTO ECONOMICO, UN COLLASSO DIALETTICO, drammaturgia e regia di Gianluca Guidotti ed Enrica Sangiovanni. Luci di Roberto Innocenti. Con Gianluca Guidotti, Giro Masella, Enrica Sangiovanni. Prod. Teatro Metastasio, PRATO.

Da un laboratorio tenutosi a Prato e dalle riflessioni del testo *Vendere e comprare - Processi di mobilità sociale dei cinesi a Prato* fuoriescono trama e ordito del tessuto con cui Archivio Zeta "riveste" il *Pluto* di Aristofane. A questo si vanno ad aggiungere le parole di Franco Belli, Chomsky e Parise che "conflagrano" nel copione e, tra i personaggi in scena, anche un certo Karl Marx, un Ciro Masella che dà sfoggio di tutto il suo talento istrionico. Ecco così riassunto per sommi capi *Plutocrazia*, progetto teatral-economico che, partendo con leggerezza dalla commedia antica, ci proietta nei nostri anni di crisi, compresa anche la situazione di Prato, città del tessile e dei cinesi, richiamata per mezzo di inserti scenografici e musicali. Se la ricchezza fosse meritocratica e finisce con l'essere distribuita agli onesti che fine faremmo? Una "finuccia", si dice in Toscana. In fondo meglio essere poveri, invece che ricchi mollaccioni, perché le ristrettezze rendono reattivi e alacri. Poveri nel senso di persone che hanno il minimo sindacale però, non poveri "pitocchi", specifica il commediografo ateniese per bocca della Povertà. A una prima parte veloce e leggera, divertente e divertita, fa seguito una seconda con qualche inciampo. Ma nell'insieme Aristofane è sempre Aristofane e l'ossatura del lavoro regge bene il peso delle aggiunte drammaturgiche. C'è spazio anche per una discesa improvvisa, che ci coglie un po' impreparati, nelle problematiche pratesi. Una sorta di coro in video, dove interviste a persone di origine cinese sono "interpretate" per bocca degli abitanti della città. Effetto distonico, ma efficace. In *Plutocrazia* si rischia talvolta di scivolare nel/sul retorico. Certe tematiche complesse sono pareti impervie da scalare tutte d'un fiato. Pesano un poco le parti nelle quali si cercano risposte "condensate" su problemi complessi, che meriterebbero una riflessione più

ampia. Resta un progetto ambizioso, che si salva grazie alla bella prova di Masella e a un classico (Aristofane) intramontabile. *Marco Menini*

Il ladro, il professore e la poesia salvavita

UN QUADERNO PER L'INVERNO, di Armando Pirozzi. Regia di Massimiliano Civica. Scene di Luca Baldini. Costumi di Daniele Salernitano. Con Alberto Astorri e Luca Zacchini. Prod. Teatro Metastasio, PRATO - Armunia, CASTIGLIONCELLO (Li).

IN TOURNÉE

Il ladro e il professore di letteratura. Con il primo che - coltello alla mano - minaccia il secondo. Scopriremo che non vuole soldi, ma una poesia. Nel quadernetto, infatti, che il ladro ha rubato al professore il giorno prima, c'erano delle poesie bellissime. Se ora ne scrivesse un'altra per la moglie del ladro, in ospedale in coma, questa potrebbe salvarle la vita. È il tema iniziale del testo di Armando Pirozzi, autore con cui Massimiliano Civica rinnova in palcoscenico il suo sodalizio di fiducia. Un testo messo in scena in maniera volutamente spoglia, senza orpelli di nessun genere, senza abbellimenti "teatrali" nemmeno visivi. La vicenda, lentamente, si evolve, ma l'impressione per chi guarda, e soprattutto ascolta, resta quella di un testo ricco di potenzialità non adeguatamente espresse, di significati e di suggestioni sotterranei che rimangono, appunto, nascosti e non portati alla luce. Un problema di scrittura o di recitazione e regia? Probabilmente entrambe le cose. Pirozzi, come detto, sembra non sfruttare, se non in misura minima, le sue stesse idee; ma due attori dalle capacità interpretative ed evocative maggiori di quelle di Astorri e di Zacchini avrebbero potuto dare al dramma qualche cosa di più. Magari ambiguità, sfuggenti ed enigmatiche allusioni, sfaccettature inquietanti (o, invece, umanamente confortanti) di cui c'è appena una labile traccia. Certamente, Civica ha scelto apposta attori così antiaccademici, ma l'esito complessivo innegabilmente ne soffre, visto che soltanto Astorri raggiunge un livello appena soddisfacente, pur facendo del personaggio del professore poco più che uno schizzo (se non quasi una macchietta). *Francesco Tei*

Il lavoro secondo Collettivo Controcanto trionfa alla nona edizione di In-Box



Gia dall'appassionato e interminabile scroscio di applausi si era capito che il frizzante *Sempre domenica* del Collettivo Controcanto aveva ottime probabilità di vincere. Eppure al momento della premiazione della nona edizione di In-Box, non sono mancate le sorprese. Il premio, organizzato da Straligut e sostenuto da Fondazione Toscana Spettacolo, insieme al Mibact, Regione Toscana e Comune di Siena, mette infatti palio 52 repliche nei teatri partner.

Questo coeso gruppo se ne è aggiudicate 27, tre volte di più del secondo classificato, l'incisivo *Vania* del gruppo Oyes (10 repliche), portando a casa anche il riconoscimento della giuria under 25, i *Millennials*, che assegna una replica a Siena. «È la prima volta che ci sentiamo capiti», ha commentato Clara Sancricca, che ha diretto i giovani attori in questo spettacolo sul lavoro. Siedono in fila sulle loro sedie e interpretano, senza soluzione di continuità, varie storie e personaggi. Ecco allora un portapacchi che sogna di aprire un B&B, un meccanico che vorrebbe noleggiare auto, una segretaria che ripensa alla sua tesi sul Bernini. Basta un gesto per farci immaginare lo schermo di un computer o un letto matrimoniale in questo lavoro fresco e originale, che però resta un po' in superficie e non riesce a mantenere il ritmo per i 90 minuti dello spettacolo.

Più completo *Vania*, che racconta le frustrazioni e le insicurezze dei trentenni di oggi sulla falsariga del capolavoro cechoviano (vedi la recensione di Fausto Malcovati su *Hystrio* n. 2.2016). Il terzo posto è andato a Dimitri/Canessa per *Hallo! I'm Jacket*: due performer in costume da bagno che cercano di attirare l'attenzione camminando fra il pub-

blico con strane espressioni facciali o girando intorno a un armadio al centro del palco. Parlano di performance e lanciano qualche ironico strale al teatro contemporaneo. Ci si diverte, ma si esce più o meno come siamo entrati. Non meritava l'ultimo posto *Homologia*, un lavoro di teatro di figura con qualche momento di poesia (vedi *Hystrio* n. 4.2015). Gli altri spettacoli, quarti a pari merito, sono *My place*, di Qui e Ora Residenza Teatrale, dove tre donne di mezza età sfidano il pudore e l'estetica canonica andando in scena in mutande, scelta non particolarmente originale né ben sviluppata, e *Scarabocchi*, dove il Teatro Rebis prova a tradurre sulla scena i fumetti di maicol&mirco, rimanendo però intrappolato in un turpiloquio che forse sulla carta fa un altro effetto. *Gherardo Vitali Rosati*

SEMPRE DOMENICA, drammaturgia collettiva. Regia di Clara Sancricca. Prod. Collettivo Controcanto, FERRARA. **VANIA**, drammaturgia collettiva. Regia di Stefano Cordella. Prod. Oyes MILANO. **HALLO! I'M JACKET! Il gioco del nulla**, testo e regia di Elisa Canessa. Prod. Compagnia Dimitri/Canessa, LIVORNO. **HOMOLOGIA**, drammaturgia collettiva. Regia di Alessandra Ventrella. Luci di Emiliano Curà. Con Rocco Manfredi e Riccardo Reina. Prod. Dispensa Barzotti, PARMA. **MY PLACE**, drammaturgia collettiva. Regia di Silvia Gribaudo. Prod. Qui e Ora Residenza Teatrale, BERGAMO. **SCARABOCCHI**, di maicol&mirco e Andrea Fazzini. Regia di Andrea Fazzini. Prod. Teatro Rebis e maicol&mirco, MACERATA.

Nuove visioni di futuro di passaggio alla Leopolda

A Firenze, Fabbrica Europa si muove tra universi post umanisti, improbabili conferenze sulla fisica quantistica e molta danza, dall'India a Jérôme Bel.



Bhinna Vinyasa
(foto: Marco Caselli Nirmal)

BHINNA VINYASA, coreografia di Jayachandran Palazhy e Attakkalari Repertory Company. Dramaturg Adrés Morte Terés. Musiche di Martin Lutz. Costumi di Aloka Gloria D'Souza. Luci di Shymon Chelad e Andrea Narese. Con Attakkalari Repertory Company. Prod. Attakkalari Centre for Movement Arts, Bangalore - Fabbrica Europa, Firenze. **FABBRICA EUROPA FESTIVAL, FIRENZE.**

Affascina e pone interrogativi *Bhinna Vinyasa* di Jayachandran Palazhy. Nato dall'incontro tra danzatori del vivacissimo polo indiano e artisti legati al festival fiorentino, lo spettacolo indaga i differenti impulsi di un corpo contemporaneo visto come archivio vivente di una tradizione millenaria. Attivo dal 1992 e guidato da Jayachandran Palazhy, Attakkalari Centre è luogo di formazione e ricerca sul rapporto tra corpo e multimedia, compagnia di danza e festival biennale dal respiro internazionale. In *Bhinna Vinyasa*, con Palazhy, sei danzatori della sua Repertory Company svilup-

pano un visionario universo "post-umanistico". Dalla proiezione di continue lettere e simbologie emergono corpi in perenne oscillazione e totalmente immersi nelle sonorità elettroacustiche ideate dal tedesco Martin Lutz, ispirate dalla rielaborazione della musica carnatica. Con fluidità gli abilissimi danzatori accennano gesti delle mani, espressioni facciali e pose delle antiche danze classiche indiane - vedi Bharata Natyam e Kathakali - o delle arti marziali, come il *Kalaripayattu*, prima di stemperarli in movimenti circolari continui legati al suolo o innervati sull'interazione tra i singoli interpreti. L'effetto è quello di un tessuto coreografico che, partendo volutamente dai principi della tradizione, acquista dinamiche del tutto contemporanee. Tra la mappatura grafica della spazio e la necessità di richiamarsi a un altrove spirituale, le continue proiezioni digitali dialogano con movimenti che evidenziano le individualità persino nell'unisono. Cubi usati come piedistalli presentano, infatti, figure ieratiche intente più a scrutare il proprio

destino che a mettersi in contatto tra loro, spia forse di una comunicazione non più legata all'immediatezza fisica, ma a esoteriche onde cosmiche che pullulano in scena. Il tutto calato in una drammaturgia non consueta, dove però alla fine è un lirico duetto a chiudere questo assemblaggio multiplo di identità, sospese in un tempo dilatato e liquido. Carmelo A. Zapparrata

GALA, di Jérôme Bel. Con 20 danzatori non professionisti. Prod. Firenze Fabbrica Europa - Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato e altri 12 partner internazionali. **FABBRICA EUROPA FESTIVAL, FIRENZE.**

Lui è uno dei geni della scena europea, uno di quelli che scompaginano continuamente i presupposti e i puntelli sui quali si reggono le certezze del concepire la danza. Inverte gli schemi, ne scolora il tratto, irride le accademie, pure quelle di fattura "contemporanea". Eppure la sua ori-

gine di danzatore, di eccellente esecutore e interprete ci restituisce un *pedigree* tutt'altro che non accorto alla perfezione del gesto e dell'intenzione nel segno, anzi. Ma da tempo ormai ci ha abituato a una "narrazione" sregolata o, come ebbe a dire Jean-Marc Adolphe, a una esposizione di un corpo critico, un corpo capace di cedere piuttosto che conquistare, che si lascia andare invece che controllarsi, che smaschera la sua verità a fronte di un'incisività formale ricercata. Arriva a Fabbrica Europa lo spettacolo *Gala*, un progetto ormai rodato oltralpe, un *format* che si aggiusta e calibra di volta in volta nel contesto in cui si va a depositare. Una nuova provocazione che è sì concettuale ma, stando allo sguardo dello spettatore, sembrerebbe reggersi su ipotesi interpretative sempre rivedibili. Lo spostamento di senso, anche in questa performance, mette dunque in moto in chi guarda una sostanziosa dose di empatia, perché il confine tra personale e universale passa per le attitudini e i gesti reali dei suoi "inaspettati" interpreti. Chi scrive dichiara la propria affezione, proprio per quella intelligenza dell'esposizione dei corpi che il coreografo e regista francese ci offre. Una composizione sempre in procinto di lasciarsi evaporare, in crisi insomma, nell'accezione di "passaggio" che in questo caso è emozionale, esperienziale per i "danzatori" e di conseguenza per noi. Un gruppo di professionisti e non, in sedia a rotelle, persone down, anziani, persone di mezz'età e giovani astanti, smaliziati e pigri introversi, un gruppo eterogeneo di aspiranti danzatori chiamati a eseguire passi o a imitarne il modo quando è uno di loro a condurre. E ad arrovellarsi sul senso autoironico di un gioco delle parti. Bellissimo. Paolo Ruffini

AFASIANS - THE LAST

CONFERENCE, creazione e regia di Los Corderos.sc e Za!. Costumi di Laila Munoz. Musiche di Za! (Pau Rodriguez e Toni Mas). Luci di Cube.bz. Con David Climent, Edu Pou, Pau Rodriguez, Toni Mas. Prod. Los Corderos e Festival Grec, Barcellona. **FABBRICA EUROPA FESTIVAL, FIRENZE.**

Rumorosi, frenetici, incontenibili, inarrestabili, assordanti: sono i quattro *Afasians*, due performer teatrali (Climent e Pou) più due musicisti (Rodríguez e Mas), venuti a travolgere con la loro aggressiva energia anche il pubblico (in gran parte stupito) del festival con la loro chiassosa, ipercinetica “conferenza” in forma mimico-musical-teatrale. Con spreco di mezzi sonori elettronici (campionatori, amplificazioni digitali, oggetti “microfonati” e altro) utilizzati indubbiamente con abilità, creano una colonna sonora fragorosa, invadente, alla lunga insostenibile, sia per i volumi sia per la durata dello spettacolo. L’idea del lavoro è invece simpatica, interessante, tradotta in soluzioni sceniche spesso azzeccate, con mezzi mimici e acrobatici autenticamente teatrali. Il tema della performance è la fisica quantistica, o piuttosto il suo mettere sottosopra ogni legge logica e ogni certezza di una “realtà” assodata. Ne piace, insomma, il contenuto “rivoluzionario”, trasgressivo, con le sue apparenti (?) assurdità e i suoi paradossi: uno su tutti, quello di Schroedinger, del gatto vivo che contemporaneamente è anche morto. Le evoluzioni ginniche del “burattino quantico”, i suoi movimenti e spostamenti continui e rapidissimi intendono illustrare - a loro modo - il concetto di fondo che una particella (per esempio un elettrone) può essere, contemporaneamente, in un luogo e in un altro. Seduti a un tavolo l’uno accanto all’altro, come improbabili scienziati, i quattro interpreti ci parlano di onde e di particelle, tentando di spiegarci che l’universo e le sue leggi non sono - e lo sappiamo da molti decenni - così come crediamo di conoscerli. *Francesco Tei*

HERETICO - DOPO QUESTO

APPARENTE NULLA, ideazione e regia di Simone Perinelli. Scene e luci di Fabio Giommarelli. Costumi di Labàrt Design. Musiche di Massimiliano Setti. Con Claudia Marsicano, Elisa Capecchi, Daniele Turconi, Simone Perinelli. Prod. Fondazione Orizzonti d’Arte, Chiusi (Ar) - Fabbrica Europa, Firenze - Gli Scarti/Fuoriluogo, La Spezia - Armunia, Castiglione (Li) - Triangolo Scaleno Teatro/Teatri di Vetro, Roma. **FABBRICA EUROPA FESTIVAL, FIRENZE.**

IN TOURNÉE

Sulla carta *Heretico* promette di essere un lavoro interessante. Una riflessione sulle religioni, quindi sull’uomo, un’esaltazione dell’evoluzione come “atto poetico”. Ma ciò che sulla carta dovrebbe essere una riflessione contro l’ipocrisia delle religioni si rivela, a tratti, una mera invettiva anticlericale, un po’ semplicistica. Perinelli (quanto ricorda per movenze e voce Roberto Latini) come regista e attore ha le sue carte. Ci sono belle immagini (un plauso anche a Fabio Giommarelli, disegno luci e scene) e momenti efficaci. Ma quando si vogliono combattere luoghi comuni con altrettanti luoghi comuni si perde efficacia e certe prese di posizione, certe tesi sanno un po’ di già detto. Ci si aspetterebbe di più. Si parte dalla *Genesis*, recitata tra risate incontenibili dalla Marsicano. Poi spazio a molti argomenti, in sette capitoli più e meno riusciti. Dipende dalla materia. Perché quando Perinelli veste i panni di una fervente cattolica col sogno di fare la ballerina che ci racconta della sua vita, lo spettacolo risulta divertente e riuscito. Quando invece si va su *Antico Testamento*, pedofilia, finte tirate contro i gay, difesa della famiglia, c’è poco di nuovo. Si rischia di dire sempre le stesse cose. E, nel tentativo di esaltare l’evoluzione a scapito della fede, si finisce in una semplice presa in giro di luoghi comuni che la Chiesa alimenta da sempre. Ma la Chiesa, e soprattutto la società, non sono esattamente quelle di cinquant’anni fa. Il mare è profondo. Oltre a stare a galla tocca anche immergersi e vedere che c’è sotto. *Marco Menini*

VELTRONI/GHINI**Padre e figlio, dialogo impossibile sull’Italia di ieri e di oggi**

CIAO, di Walter Veltroni. Regia di Piero Maccarinelli. Scene e costumi di Maurizio Balò. Luci di Umile Vainieri. Con Massimo Ghini e Francesco Bonomo. Prod. Fondazione Teatro della Toscana, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Dal libro di Walter Veltroni (adattato da lui stesso con Maccarinelli) il racconto dell’incontro, immaginario e toccante, fra l’autore e il padre Vittorio, giornalista, voce della radio e poi fra i padri fondatori della televisione in Italia, morto nel 1956 quando Walter aveva soltanto un anno. Vittorio (Francesco Bonomo) appare nel salotto-studio della casa un tempo sua e oggi del figlio (Massimo Ghini): tutto, nel quartiere intorno, è cambiato.

Il lavoro teatrale, realizzato in collaborazione con la Q Academy di Roma, si regge sul paradosso di un figlio che, anagraficamente, è molto più maturo del padre, rimasto ai 37 anni che aveva quando scomparve prematuramente. La domanda, ovvia, è: cosa si direbbero, i due, se questo incontro impossibile avvenisse? In verità, il clima del colloquio non è struggente, come ci potremmo immaginare: tutto è molto composto, controllato, la commozione resta quanto meno velata e affiora delicatamente, con estremo pudore (il figlio mostra al padre di avere appreso tutto quello che era possibile, nei particolari anche più minuti, di lui nel privato e sul lavoro). Visto che lo “strano incontro” avviene in un momento di incertezza e di crisi per Walter, disilluso, se non sconfortato dalla realtà - sociale, politica e civile - che lo circonda, il lungo racconto del padre viene a disegnare per il figlio (e per il pubblico, anche per i giovani) il ritratto di un’Italia molto diversa, migliore, certamente meno complessa e pretenziosa, in cui, lontano da ogni egoismo, uno spirito di coesione e di comune impegno permetteva di ottenere risultati straordinari: quale, ad esempio, quello di far rinascere un popolo dalla macerie (anche morali) della guerra.

Lo spettacolo, guidato con mano fin troppo discreta da Maccarinelli, allinea così in quantità reperti audiovisivi d’epoca, forniti da Rai e Istituto Luce. E se Francesco Bonomo eccede, forse, nel puntare su un registro di aerea leggerezza nel delineare la figura del padre, Massimo Ghini, senza nessun effettismo e senza nessun tratto scopertamente drammatico, ci regala una prova d’attore sapiente e di classe, segnata da una sensibilità sottile e profonda. Si conferma interprete maturo anche per il “grande” teatro, pronto per uscire, in futuro, da quel repertorio leggero e brillante in cui si muove - pur con assoluta bravura ed eleganza - da anni con grande successo. *Francesco Tei*



TOLCACHIR/LAZZARINI

Emilia, storia d'amore e di morte davanti agli occhi della vecchia tata

EMILIA, testo e regia di Claudio Tolcachir. Traduzione di Cecilia Ligorio. Scene di Paola Castrignanò. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Luigi Biondi. Con Giulia Lazzarini, Sergio Romano, Pia Lanciotti, Josafat Vagni, Paolo Mazzarelli. Prod. Teatro di ROMA.

IN TOURNÉE

Le famiglie sgangherate, le mille diverse sfumature dell'amare e dell'essere amati, un intrecciarsi continuo del registro comico-grottesco con quello drammatico nel fotografare complesse relazioni umane in un coinvolgente mix di iperrealismo, desiderio di sopravvivenza, attitudine alla telenovela e spiazzante ironia. Sono temi e modalità drammaturgiche ricorrenti nel teatro di Claudio Tolcachir, quarantenne, tra i più quotati teatranti argentini, del quale in Italia si sono visti negli ultimi dieci anni un paio di spettacoli, *La omisión de la familia Coleman* ed *Emilia*, da lui scritti e diretti per la sua compagnia Timbre 4.

Su *Emilia* è ora ritornato, ma con un cast tutto italiano capitanato da una Giulia Lazzarini in stato di grazia. È lei l'Emilia del titolo, una vecchia tata che, dopo tanti anni, incontra per caso Walter, il bambino di cui si era presa cura da piccolo, che la invita nella casa in cui ha appena traslocato con la famiglia. Passato presente e futuro si intrecciano, così come parti narrate al pubblico e dialoghi tra i personaggi. Walter è ben diverso dal bambino di allora, cicciottello e pacioso, seppur problematico. Ora è sposato con una donna singolarmente catatonica e padre putativo di un giovane che predilige relazioni con signore mature. Quando il padre naturale del ragazzo si ripresenterà a reclamare il suo ruolo, le fragilità emotive di Walter esploderanno in una gelosia fuori controllo.

A tutto ciò Emilia assiste con sgomento. Perché è vero che sembrano tutti felici, che ognuno di loro ama l'altro, seppur in modo bislacco. Però lei si sente a disagio, fuori posto perché legata a ricordi di un passato che non coincide più con il presente. O forse anche perché percepisce il serpeggiare di tensioni e violenze pronte a deflagrare. Atmosfere minacciose, cariche di allusioni e di non-detti, che molto bene emergono in questa edizione italiana. Si pensa a Pinter in salsa sudamericana. Con in filigrana l'eco, tutta politica, della crisi economica argentina, che si materializza in scena nella povertà e nella solitudine della vecchia Emilia, così come nella casa-accampamento di Walter, segno sì di un recente trasloco, ma forse anche di altri disagi, economici ed emotivi. Merito della bella mano registica di Tolcachir, rigorosa ma mai invasiva, e di una compagnia eccellente (menzione speciale per Sergio Romano e Pia Lanciotti), che ha saputo tenere una temperatura in perfetto equilibrio tra sentimenti forti, a rischio melò, e sottili, ma profondissime inquietudini esistenziali. **Claudia Cannella**

Ascanio Celestini in *Laika*

L'umanità di Celestini sacrificata al progresso

LAIKA, di e con Ascanio Celestini. Con Gianluca Casadei (fisarmonica). Prod. Fabbrica srl, ROMA - RomaEuropa Festival 2015 - Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA.

IN TOURNÉE

Cosa c'entrano Laika, la cagnetta sparata in orbita dai russi nel 1957, Dio e un povero cristo dalla sambuca facile, una donna «con la testa impicciata», una vecchia, una prostituta e un barbone africano che prima faceva il magazziniere? Sono i protagonisti dello spettacolo che Ascanio Celestini ambienta in un piccolo frammento di periferia urbana, non-luogo come tanti, col suo condominio, la strada con il bar, il supermercato con il suo piazzale-parcheggio asfaltato. Celestini intesse le parole con il suo stile unico e con il contrappunto della fisarmonica e del personaggio-specchio di Pietro, cui Gianluca Casadei presta muta presenza (la voce fuori campo è invece di Alba Rohrwacher). Una tenda rossa, le piccole lampade, cassette della frutta di plastica colorata completano la visione. Storie di piccole persone, abitanti di una periferia urbana grigia come il cemento, prendono vita nelle parole di Celestini e del suo *alter ego* narratore, che agli avventori del bar racconta fatti straordinari e personaggi ordinari. Come la vecchia che guarda, entra

nelle vite dei vicini, della donna «con la testa impicciata», tanto per cominciare, si prende cura degli altri, brusca e rude come una che ne ha viste tante e che alle madonne e ai santini proprio non ci crede. O la prostituta, divenuta tale per caso, ma rigorosa nella sua etica professionale, che per un giorno al mese non si fa pagare, come i Musei. Il barbone è un «nero africano» che prima faceva il magazziniere e poi, licenziato, scivola nel nulla, perché oggi il sistema è così: lavoro sottopagato, sfruttato, esternalizzato, senza nessuna protezione. I magazzinieri si ribellano sì, fanno sciopero, ma la fila di chi è pronto a prendere il loro posto è lunga e chi paga è il povero «nero africano», vittima sacrificabile - proprio come Laika - problema di ordine pubblico da risolvere a bastonate. È l'economia 3.0 e ci siamo tutti dentro, vittime più o meno consenzienti. Nessuna speranza allora? Sì, invece, finché ci saranno persone capaci di distinguere ciò che è giusto da ciò che non lo è e ad agire di conseguenza. Ha uno sguardo lucido, Celestini, nel leggere la realtà del presente e le sue storture e nel raccontarle senza nessun pietismo, con la forza del suo stile popolare, delle sue parole ricche di tracce del parlato quotidiano e gergale romanesco. E se forse qualche colpo di lima avrebbe reso ancora più compatta e coerente la drammaturgia, poco importa, perché nel complesso la storia arriva, in tutta la sua dolorosa forza civile. *Ilaria Angelone*

Napoli Teatro Festival la nuova vita comincia oggi

Un grande progetto dedicato a Shakespeare, i "graffi" di Angelica Liddell, la *Spoon River* napoletana di Moscato e la poesia di Irène Némirovsky sono solo alcuni dei protagonisti del festival partenopeo, prima edizione firmata da Ruggero Cappuccio.



Una commedia di errori

GLOB(E)AL SHAKESPEARE, un progetto di Gabriele Russo. Prod. Teatro Bellini, Fondazione Campania dei Festival, NAPOLI.

GIULIO CESARE, adattamento di Fabrizio Sinisi. Regia di Andrea De Rosa. Con Nicola Ciaffoni, Daniele Russo, Rosario Tedesco, Isacco Venturini.

UNA COMMEDIA DI ERRORI, adattamento di Marina Dammacco, Emauele Valenti, Gianni Vastarella. Regia di Emanuele Valenti. Con Giuseppina Cervizzi, Christian Gioso, Vincenzo Nemolato, Valeria Pollice, Emanuela Valenti, Gianni Vastarella. **RACCONTO D'INVERNO**, adattamento di Pau Miró ed Enrico Ianniello. Regia di Francesco Saponaro. Con Luigi Bignone, Rocco Giordano, Tony Laudadio, Mariella Lo Sardo, Vincenzo Nemolato, Francesca Piroi, Marcello Romolo, Leonardo Antonio Russo, Eduardo Scarpetta, Edoardo Sorgente, Petra Valentini. **OTELLO**, adattamento di Giuseppe Miale di Mauro. Regia di Giuseppe Miale di Mauro. Con Viviana Altieri, Francesco Di Leva, Martina Galletta, Giuseppe Gaudino, Adriano

Pantaleo, Andrea Vellotti. **TITO**, adattamento di Michele Santeramo. Regia di Gabriele Russo. Con Roberto Caccioppoli, Antimo Casertano, Giandomenico Cupaiuolo, Gennaro Di Biase, Pierluigi Di Tanno, Maria Laila Fernandez, Fabrizio Ferracane, Daniele Marino, Francesca Piroi, Leonardo Antonio Russo, Filippo Scotti, Isacco Venturini. **LE ALLEGRE COMARI DI WINDSOR**, adattamento di Edoardo Erba. Regia di Serena Sinigaglia. Con Mila Boeri, Annagaia Marchioro, Chiara Stoppa, Virginia Zini, Giulia Bertasi.

NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Quarantadue interpreti, sei registi, dieci drammaturghi. Ancora: una squadra di tecnici e di amministrativi *ad hoc*, i ragazzi della Factory del Bellini impiegati durante le prove, in sostituzione momentanea di attori o attrici assenti, e il palco divenuto un assito di quattordici metri di profondità, inclinato verso il pubblico, che viene raggiunto a metà platea. Intorno, trenta panche lignee in semi-

cerchio, sostituiscono le poltrone. I palchetti sono illuminati con luci fioche e verticali. «Un investimento antieconomico» mi dice Roberta Russo, «di cui non ci pentiremo mai» aggiunge subito. Perché *Glob(e)al Shakespeare* è l'unico vero "progetto scenico" ospitato dal Ntff: "progetto", va ribadito, che per quaranta giorni fa del Bellini una bottega iperattiva in cui si prova da mattina a sera, con continua alternanza di titoli e parole, voci e suggestioni. Un'alternanza che genera incontri, scambi reciproci, di continuo nuove idee. Istantanee da chi ha seguito parte delle prove: una ventina di interpreti a fare riscaldamento insieme; Saponaro che sale sul palco cercando la musicalità della propria regia mentre De Rosa, invece, osserva composto, seduto su una panca, i propri attori lavorare; Santeramo che cambia a penna una battuta sul copione. C'è in *Glob(e)al Shakespeare* il ritorno al palco come luogo di fatica quotidiana, come spazio nel quale è possibile la trasmissione e l'esercizio del mestiere. Ne vengono sei prime, in tre giorni da tutto esaurito, che replicheranno a ottobre. Qualche cenno.

Strappano applausi *Le allegre comari* della Sinigaglia, che danno vita a una commedia musicale da interno femminile, tutta tè e merletti, che smaschera i vizietti delle signore bene, borghesi, innalzando l'inno al grande assente Falstaff: vizioso tentatore, desiderio sottaciuto, golosa tentazione. Applausi anche per il *Tito* di Gabriele Russo, nel quale l'Andronico diventa un uomo stanco, che vorrebbe soltanto vivere ai margini e nell'ombra: del trono di Roma, del suo destino personale, di questa trama che lo obbliga invece di nuovo a combattere, a uccidere, scorticare e vendicarsi. Convincono Saponaro - che fa narrazione antropologico-teatrale: la Sicilia e una Boemia che somiglia al Sud di Ernesto De Martino sono i luoghi in cui va in scena la gelosia, il mascheramento, il magismo del *Racconto d'inverno* - e Punta Corsara che, componendo *Una commedia d'errori* sul raddoppio dei *Menecmi*, col doppio giocano: America anni '30, qualche colpo di pistola, una trentina di casse a fare da scenografia modulare e continui scambi di persona, entra-edesci calcolati, inseguimenti che avvengono anche sottopalco. Dubbi per il *Giulio Cesare* di De Rosa: efficace scambio livido di battute all'inizio, contraddistinto da asciuttezza e da un'eco che dà peso alle parole, ma che si slabbra nella seconda parte, quando modernizza il dettato per rendere il legame



Genesis 6, 6-7 (foto: Luca Del Pia)

sempiterno - e dunque attuale - tra il potere e la guerra, la (cattiva) politica e la menzogna. Passo falso è invece l'*Otello*: Miale di Mauro e i ragazzi del Nest non riescono a liberarsi dai cliché della narrazione camorrista e la tragedia scade presto in pantomima: pistole, una continua propensione al femminicidio, Otello a torso nudo, abiti kitsch. Vertici negativi: lo Jago-spacciatore di Pantaleo, la violenza carnale a Desdemona («così muoiono le puttane»), il video-porno del presunto coito Desdemona/Cassio proiettato sulla tavola nuziale.

Restano - al netto degli spettacoli - il valore dello sforzo economico-produttivo e della convivenza tra gli artisti. Resta, alla fine di ogni sera, il pubblico che indugia all'esterno del teatro: non ha voglia, evidentemente, di lasciarsi alle spalle quest'esperienza teatrale. *Alessandro Toppi*

GENESIS 6, 6-7, testo, regia, scenografia, luci e costumi di Angelica Liddell/ Compagnia Atrabilis Teatro. Con Yury Ananiev, Juan Aparicio, Tania Arias Winogradow, Itziar Barriobero, Sarah Cabello Schoenmakers, Paola Cabello Schoenmakers, Lola Cordón, Angelica Liddell, Sindo Puche, Aristides Rontini. Prod. Fondazione Campania dei Festival-Napoli Teatro Festival Italia - Iaquinandi SL, Madrid e altri 3 partner internazionali. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

«Si pentì di aver fatto l'uomo sulla terra e se ne addolorò in cuor suo, tanto che disse: sterminerò dalla faccia della terra l'uomo da me formato: uomini

e animali, rettili e uccelli dell'aria, tutto sterminerò poiché mi pento di averli fatti». Questi i versetti biblici cui fa riferimento il titolo della terza parte della *Trilogia dell'infinito* di Angelica Liddell, la regista catalana nota per i suoi spettacoli colti e provocatori, che combinano audacemente generi e stili d'arte diversi. *Genesis 6, 6-7* non fa eccezione: i versetti cui fa riferimento il titolo, associati a quelli della profezia di Ezechiele sulla resurrezione del popolo di Israele, proiettati sulla scena all'inizio dello spettacolo, e immediatamente seguiti dalle immagini truci e in primissimo piano di un intervento di circoncisione (inutilmente lunghe e dettagliate, a dire il vero), fanno intravedere alcune delle possibili chiavi utili a decifrare uno spettacolo criptico e oscuro, che utilizza codici altamente simbolici per sollecitare una riflessione sul senso universale della spiritualità, proponendo continui esempi di dialettica fra opposti come la perdita e la riconquista della bellezza attraverso un atto violento, la creazione e la distruzione, la morte e il ritorno alla vita, l'osservanza della legge e la sua trasgressione. Sempre in bilico fra teatro e performance artistica, si passa dunque dalle dissertazioni filosofiche su spirito e materia di un uomo e una donna, completamente nudi e dipinti di rosso, alla violenza e alla guerra rappresentata dagli ormai immancabili kalashnikov, dai ripetuti riferimenti a riti sacrificali alla cerimonia eucaristica rappresentata da un bambino che spezza e mangia un pezzo di pane. Il tutto in una scena dove inizialmente campeggia soltanto una grossa macchina industriale, forse un'impastatri-

ce, intorno alla quale si avvicendano vari personaggi, quasi sempre nudi, che si esibiscono in coreografie e pose plastiche. E poi un rabbino (quasi completamente nudo pure lui) maiali morti, cavalli a otto zampe che calano dall'alto a testa in giù, un danzatore vestito di nero con il braccio destro mutilato: un sistema di simboli decisamente sovrabbondante e oltremodo reiterato che sortisce il risultato di infastidire più che di sollecitare o, meglio ancora, provocare lo spettatore. *Stefania Maraucci*

I MALVAGI, da Fëdor Dostoevskij. Ideazione e regia di Alfonso Santagata. Con Sandra Ceccarelli, Carla Colavolpe, Massimiliano Poli, Alfonso Santagata, Tommaso Taddei, Giancarlo Viaro. Prod. Katzenmacher soc.coop., San Casciano Val di Pesa (Fi). NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

IN TOURNÉE

«Ho sempre odiato il bianco». È l'*incipit* dello spettacolo *I malvagi*, ispirato alle pagine dostoevskijane delle *Memorie dalla casa dei morti*. A pronunciare la battuta, Alfonso Santagata, autore interprete e regista, in proskeno, mentre straccia lembi di un sudario. Immagine intensa, cruda e dolente al tempo stesso, che suscita mille evocazioni, così come il riferimento al bianco, assenza e sintesi di colore, simbolo di purezza, ma anche di morte. Inizia così uno spettacolo che, in diciotto quadri e per poco più di cento minuti, immerge gli spettatori in un'atmosfera spettrale con i suoi chiaroscuri e le sue ombre disegnate sul palcoscenico. *Memorie dalla casa dei morti* è un affresco, tra romanzo e cronaca autobiografica, dei campi di prigionia siberiani, da cui emerge una galleria di sopravvissuti, esiliati e dannati della terra, un *humus* in sintonia con la poetica della marginalità e della devianza del regista. Ne viene uno spettacolo visionario, che scava in maniera struggente nell'anima di individui che le asperità della vita hanno condannato a essere reietti della società. Santagata si ritaglia il ruolo di Dostoevskij, testimone severo e pietoso di vite recise. Cinque gli attori della compagnia Katzenmacher che lo accompagnano in scena: Sandra Ceccarelli, Carla Colavolpe, Massimiliano Poli, Tommaso Taddei, Giancarlo Viaro,

che con rigore e bravura, alternano l'ironia graffiante di alcune scene alla sacralità di altre. Si avvicendano sul palco il prete ortodosso, i ladri, il folle, una Pietà capovolta, la danza macabra con un corpo senza vita. Gli autori musicali russi si mescolano alla *tunz dance* in un iperbolico cortocircuito, capace di restituire tutta l'umanità travagliata magistralmente descritta dallo scrittore russo. Una trasposizione autentica ed efficace che ricrea con tratto ruvido il luogo fisico e dell'anima - in cui gli uomini sono condannati a sopravvivere con la loro dignità fatta a brandelli. Una regia asciutta, austera e mai compiaciuta, regala uno spettacolo feroce e struggente. *Giusi Zippo*

TEMPI NUOVI, scritto e diretto da Cristina Comencini. Scene di Paola Comencini. Costumi di Antonella Berardi. Con Ennio Fantastichini, Iaia Forte, Marina Occhionero, Nicola Ravaioli. Prod. Compagnia Enfi Teatro, Roma e Teatro Stabile del Veneto, Padova. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

IN TOURNÉE

Tempi nuovi, scritto e diretto da Cristina Comencini, parla di una famiglia investita e destabilizzata dagli incalzanti cambiamenti della nostra epoca: da quelli nel campo dell'elettronica a quelli del mondo del lavoro e delle relazioni di coppia. Argomenti decisamente seri che la Comencini sceglie di affrontare in chiave marcatamente comica, puntando essenzialmente sulla *verve* dei bravi Ennio Fantastichini e Iaia Forte, che interpretano il ruolo dei genitori. Giuseppe è uno storico attaccato ai suoi innumerevoli e amatissimi libri, ma non del tutto indifferente al computer che usa combinando pasticci. Suo figlio Antonio, invece, è un esemplare perfetto della sua epoca fatta di connessioni rapide e priva di qualsiasi legame col passato, che entra in relazione con il sapere del padre soltanto quando ha bisogno di scrivere un compito sulla Resistenza. Sabina è una giornalista, che si considera più "moderna" del marito solamente perché ha seguito un corso di aggiornamento per imparare a dare una notizia in tre righe e non essere licenziata. Clementina è la figlia maggiore della coppia: vive fuori casa e i

genitori la credono felicemente fidanzata con Davide, ma in realtà convive con una donna incinta grazie all'inseminazione artificiale. Con un'improvvisa e discutibile virata drammaturgica, dopo una non meglio precisata operazione, Giuseppe diventa un maniaco della rete e della tecnologia e non vuol più saperne dei suoi studi e dei suoi libri, salvo poi trovare il proverbiale punto di equilibrio. I personaggi sono appiattiti su stereotipi piuttosto banali, cui la regia non riesce a dare spessore. La scena che riproduce uno studio smaccatamente "finto" con i volumi dipinti nelle librerie, i passaggi drammaturgici poco verosimili e non sempre coerenti delineano, in definitiva, uno spettacolo piuttosto inconsistente e di puro intrattenimento. *Stefania Maraucci*

RACCOGLIERE & BRUCIARE, liberamente ispirato all'Antologia di Spoon River di Edgar Lee Masters. Testo, scene, costumi e regia di Enzo Moscato. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Enza Di Blasio. Con Enzo Moscato e altri 23 interpreti. Prod. Fondazione Campania dei Festival - Napoli Teatro Festival Italia e Compagnia Enzo Moscato/Casa del Contemporaneo, Napoli. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Per la sua ennesima e sempre intrigante "trad'invenzione" d'un classico, Enzo Moscato si è rivolto a Edgar Lee Masters e alla sua *Antologia di Spoon River*. Un progetto tenuto nel cassetto per molto tempo dal drammaturgo napoletano e finalmente realizzato. Il sepolcreto della minuscola e ignota cittadina dell'Illinois, nell'immaginario drammaturgico moscatiano diventa, dunque, l'affollato, musicale, inverte composito della città di Spentaluce, metafora non troppo oscura della greca Neapolis, distrutta da una micidiale eruzione del Vesuvio, unico vero e incontrastato demiurgo, nel bene e nel male, dei suoi abitanti. Fra le tenebre e i simulacri di morte (sempre di grande impatto emotivo il disegno luci di Cesare Accetta, come pure lo spazio scenico abitato dalle installazioni di Mimmo Paladino) i defunti cittadini di Spentaluce, con movimenti minimali, "danno vita" a una sorta di prolungamento, in for-

ma sepolcrale, di tutte le loro insoddisfazioni, pulsioni e passioni, in un disperato carosello di racconti e di ricordi capace di descrivere le sfaccettature più varie delle umane debolezze: un oltretomba caotico, ora indulgente ora violento, che pare non abbia un confine netto e deciso con la vita. Del resto cos'è spesso la vita se non un cimitero di ambizioni fallite, di realtà dure da accettare, di desideri frustrati, di rimpianti? I frammenti dell'antologia, accuratamente scelti e riscritti nell'inconfondibile, babelica lingua moscatiana, trovano nello stesso autore la loro voce centrale, sempre ipnotica e ammaliante, alla quale fanno da contrappunto le canzoni che Enza Di Blasio interpreta accompagnandosi con la chitarra, ma soprattutto gli interventi d'una compagnia numerosa e sanguigna che senza mai sovrapporsi, ma alternandosi nel racconto, rappresentano una formicolante commedia umana nella quale vizi e valore di ciascuno fioriscono sul terreno arido e corrotto d'una società inesorabilmente involuta. *Stefania Maraucci*

IN ATTESA DI GIUDIZIO, testo e regia di Roberto Andò. Scene e luci di Gianni Carluccio. Costumi di Gianni Carluccio e Antonella D'Orsi. Con Giovanni Esposito, Fausto Russo Alesi, Simona Severini (vocalist) e con trenta interpreti/figuranti. Prod. Fondazione Campania dei Festival - Teatro Nuovo, Napoli. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Roberto Andò indaga la degradazione progressiva del Giudizio e del Diritto, «crisi dello Stato» e «dell'uomo». Lo fa con una drammaturgia di portata poetica e giuridica che, come un albero, ha come fusto *È una commedia? È una tragedia?* di Bernhard e come fronde *Il mistero del processo* di Satta. Frutti occasionali le citazioni da Canetti e l'uso del *Vangelo* di Giovanni per raccontare di Cristo-Pilato. Da lì di fatto inizia la storia narrata da Andò: dal «Barabba!» che porta - dopo millenni, questa sera - a riflettere sul processo come atto autoreferenziale, sul tribunale come luogo parolaio, sulla condanna emessa non in nome della legge ma per il parere d'un giudice. Il testo rapisce per spessore e qualità delle citazioni e rapisce Fausto Russo Alesi, portatore epico, che si aggira tra le concretizzate (e attualizzate) visualiz-

zazioni del testo di Bernhard: una quindicina di installazioni/scenarioposte nel vasto cortile del Castel Sant'Elmo di Napoli - in cui attori/comparse, immobili come statue, fissano reati e violenze: sfruttamento della prostituzione, femminicidio, pedofilia ecclesiastica, gli spari killer a un giornalista, il tagliagole dell'Isis. Di tanto in tanto i figuranti respirano, agiscono, giocano poi tornano statue, giacché il reato e il giudizio «sono il contrario rispetto al fluire della vita». Fa da spalla a Giovanni Esposito, da benedetta giustizia canterina, Simona Severini. Il progetto ha fascino ma peccatolara - d'estetismo di maniera, d'eccesso d'orpelli. Esempi: i trenta figuranti; le diciotto toghe messe a pendere dalla parete frontale del Castello; l'uso del *playback* per i frammenti cristiani o i dialoghi tribunalizi (fuori sincrono gli attori). Cede insomma Andò al troppo da cinema, quando sarebbero bastati l'attore e il testo, Fausto Russo Alesi, Bernhard e Satta. *Alessandro Toppi*

I CANI E I LUPI, di Irène Némirovsky. Drammaturgia, regia e musica di Paolo Coletta. Scene di Luigi Ferrigno. Costumi di Zaira De Vincentiis. Con Martina Carpi, Salvatore D'Onofrio, Giacinto Palmarini, Annalisa Renzulli. Prod. Stati Teatrali, Napoli. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Uno spettacolo insieme spietato e brillante, con un ritmo serrato, *I cani e i lupi*, proprio come gli umori dell'ultimo romanzo omonimo di Irène Némirovsky da cui è tratto. Con disincanto, indaga sulle differenze di classe rac-

contando una storia d'amore malinconica e senza lieto fine. I protagonisti sono Harry e Ada, componenti di una stessa famiglia, i Sinner, ma divisi da un diverso destino sociale. Harry è il rampollo del ramo ricco della famiglia, Ada appartiene a quello povero, relegato nel ghetto. La città è Kiev, negli anni che precedono la Rivoluzione d'Ottobre. Si rincontreranno anni dopo a Parigi, sposati ma infelici, lei pittrice chiusa nella sua «solitudine selvaggia», lui ricco banchiere grazie agli aiuti della sua famiglia e del suocero. La passione divorerà le loro esistenze, Ben, il marito di Ada, approfitterà della relazione per entrare in affari con gli zii di Harry, coinvolgendo l'intera famiglia in un tracollo finanziario. Ada rinuncerà all'amore di una vita supplendo Laurence, la moglie di Harry, di salvarlo e promettendo di sparire dalle loro vite. Coletta fa partire lo spettacolo dall'incontro a Parigi. Al centro della scena troneggia una costruzione mobile che da un lato ricostruisce la prepotente effigie di Harry, dall'altro il minuscolo monolocale, adibito a studio, dove vivono Ada e Ben. Una scenografia metaforica e funzionale, che condensa i due mondi che si contrappongono, quello di Harry Sinner e quello di Ada: i due Paesi, l'Ucraina e la Francia, i due rami della stessa famiglia, le due coppie, i due tipi sociali, i cani e i lupi. Il proscenio, complice il gioco di luci, diventa il luogo dell'introspezione, sul quale i personaggi si confessano e si fronteggiano. Gli attori perfettamente in parte restituiscono con autenticità i personaggi. Annalisa Renzulli è Ada la giovane donna rimasta bambina imprigionata nel



In attesa di giudizio

suo candore. Giacinto Palmarini un Harry confuso e smarrito. Martina Carpi una Laurence rassegnata al ruolo che le impone la sua estrazione sociale. Salvatore D'Onofrio è un Ben ripugnante e avido, pronto a tutto per ottenere ricchezza e riconoscimento sociale. *Giusi Zippo*

RITALS (ITALIANI), testo e regia di Mario Gelardi. Scene di Armando Alovisi. Costumi di Alessandra Gaudioso. Luci di Paco Summonte, Alessandro Messina. Con **Ciro Burzo, Agostino Chiummariello, Michele Danubio, Antonio Della Croce, Annalisa Direttore, Irene Grasso, Nicola Orefice, Alessandro Palladino Fabio Rossi e gli allievi della Bottega Teatrale del Nuovo Teatro Sanità.** Prod. Nuovo Teatro Sanità, Napoli. **NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.**

L'annuncio della ditta Brunner di Zurigo, che cerca muratori. Datato 20 luglio 1969, giorno in cui l'uomo tocca la Luna. La conquista del cielo mentre il Sud (siamo a Napoli) offre giovani braccia, spossate dalla miseria. Gelardi così vuol dire delle migrazioni odierne, e di un'Italia il cui l'articolo 1 della Costituzione sembra un inganno, uno sberleffo, un'offesa. L'assito - sei panche come unico arredo - fa da limbo in vista del colloquio lavorativo e da stazione di partenza verso il Nord: nove candidati, un selezionatore che li chiama uno a uno portandoli oltre quinta, l'attesa nella quale i nove si mettono in relazione svelandosi: un matrimonio con infedeltà inclusa, il duro rapporto padre/figlio, un'amici-zia destinata a finire, la rivendicazione femminista dei diritti di genere. L'alternanza italo-dialettale dice il grado di scolarizzazione individuale mentre, da una radio, vengono la cronaca lunare di Tito Stagno e canzoni d'annata. Buone le intenzioni, *Ritals* si mostra tuttavia opera schematica, i cui personaggi sono meri stereotipi. Inca-pace di dare al tema un contributo ulteriore rispetto al saggismo già noto (*L'orda. Quando gli albanesi eravamo noi* di Stella) la drammaturgia diventa abbozzo d'annata, lo spettacolo un lento quadro da interno, da coppola e valigia di cartone, con dinamiche prevedibili, fini a se stesse. Resta l'impegno attoriale del gruppo, in cui si distinguono Agostino Chiummariello, Annalisa Direttore, Michele Danubio. *Alessandro Toppi*

Dostoevskij, Trevisan e le follie di un ludopatico

IL GIOCATORE, da Fëdor Dostoevskij. Adattamento di Vitaliano Trevisan. Regia di Gabriele Russo. Scene di Roberto Crea. Costumi di Chiara Aversano. Luci di Salvatore Palladino. Con Daniele Russo, Marcello Romolo, Camilla Semino Favro, Paola Sambo, Alfredo Angelici, Martina Galletta, Alessio Piazza, Sebastiano Gavasso. Prod. Fondazione Teatro di NAPOLI-Teatro Bellini - Teatro Stabile di CATANIA.

Coercizione, malattia, ossessione, sono i temi dominanti de *Il giocatore*, lo spettacolo diretto da Gabriele Russo, sulla riscrittura teatrale di Trevisan. Lo spettacolo chiude la *Trilogia della libertà*, cominciata con *Arancia meccanica*, sempre con la regia di Russo e proseguita con *Qualcuno volò sul nido del cuculo* firmato da Gassman, restituendo una trasposizione teatrale molto singolare del racconto di Dostoevskij. L'ossessione del gioco d'azzardo viene stigmatizzata in scena attraverso immagini surreali e atmosfere cupe. Sul palcoscenico la personificazione del tema dominante della narrazione - il gioco - diventa un *croupier* che spinge e tortura Aleksej costretto su una sedia a rotelle. La storia si sdoppia: prima Dostoevskij e Anna Grigor'evna (sua moglie) lavorano alla stesura del manoscritto e poi, tra gli attori, correggono ora un dialogo, ora la caratterizzazione di un personaggio. Man mano che la storia prende corpo, diventano Aleksej e Polina, quasi a rimarcare il tratto autobiografico del testo (lo scrittore russo, grande giocatore d'azzardo, era divorato dai debiti). I quattro ruoli interpretati in maniera convincente dagli stessi attori, Daniele Russo e Camilla Semino Favro, danno corpo a una felice intuizione registica che crea un doppio ambiguo ed emblematico. I personaggi della storia recitano al di là di un velatino, mettendo in scena gli opportunismi, le meschinerie e le debolezze degli ospiti della fittizia città termale tedesca di Roulettenburg. Il generale, mademoiselle Blanche, mister Astley, il marchese De Grioux, la *baboulinka* (nonnina), il *croupier*, costituiscono la galleria di personaggi che si muovono sul labile confine tra ironia e disperazione. Su tutti si distinguono le interpretazioni di Marcello Romolo, il generale, e di Paola Sambo, la nonnina. *Giusi Zippo*



REGIA DI NEKROŠIUS

Da Kafka, un antieroe anoressico diventa metafora dell'arte umiliata

A HUNGER ARTIST, UN DIGIUNATORE, di Franz Kafka. Regia di Eimuntas Nekrošius. Scene di Marius Nekrošius. Costumi di Nadežda Gultiajeva. Luci di Audrius Jankauskas. Musiche di Arvydas Dūkšta. Con Viktorija Kuodytė, Vygasdas Vadeiša, Vaidas Vilius, Genadij Virkovskij. Prod. **Meno Fortas Theatre, VILNIUS.**

A Hunger Artist, un digiunatore, tratto dal racconto omonimo di Kafka, narra le gesta di "un artista della fame", fenomeno da baraccone acclamato e poi dimenticato in un circo. Il protagonista dell'ultimo racconto dello scrittore boemo diventa metafora e incarnazione dell'emarginazione, vittima d'una società che insegue mode effimere, emblema dell'artista esiliato. In rassegna i temi familiari allo scrittore: l'arte, la morte, l'isolamento, il fallimento.

Partendo da questi argomenti Nekrošius costruisce uno spettacolo asciutto, operando per sottrazione, nel suo stile visionario e antinaturalistico. Una trasposizione teatrale che provoca stupore, capovolge i segni e ridistribuisce i simboli, per tracciare un identico, ma contrario, percorso in un minimalismo ascetico, carico di significato ed evocazioni, in totale sintonia con l'opera di Kafka. Così il protagonista maschile diventa una donna, la gabbia un interno borghese tratteggiato da una semplice parete con disegnate due porte socchiuse, sedie e un appendiabito. Pochi oggetti di scena per ricostruirne la vita. L'immobilità del protagonista, propria della pagina scritta, lascia il posto a grida, salti e suoni ricreati al pianoforte dall'impeccabile e malinconica Viktorija Kuodytė. Il suo ingresso in scena è scandito dalla frase che pronuncia, quasi ossessivamente anche in italiano, «la cena è pronta!» scrivendo poi su una lavagna il menu, ossia il digiuno, che si impone e subisce, di quaranta giorni. Nessuna implicazione religiosa. Il digiuno non ha finalità ed è per questo accomunato all'arte. Vitalità disperata e senso di abbandono caratterizzano la protagonista, in un'interpretazione emozionale mai compiaciuta.

L'accompagnano tre personaggi stravaganti e stralunati che di volta in volta incarnano conferenzieri, i guardiani che vigilano sul suo digiuno, l'impresario testimone e garante del suo successo iniziale, i circensi che l'accolgono all'epilogo della sua carriera. Uno spettacolo che diventa racconto allegorico, ironico, epico e malinconico al contempo, sul significato dell'arte e sul destino dell'artista. Uno spettacolo di una bellezza semplice quanto lineare, austera quanto sostanziale che, con grazia e raffinatezza, riesce ancora una volta a trasportare sulla scena l'essenzialità della pagina scritta. *Giusi Zippo*

Primavera dei Teatri resiste e diventa maggiorenne

Prezioso avamposto culturale della scena contemporanea, la 18a edizione del festival organizzato da Scena Verticale a Castrovillari si muove quest'anno fra coraggiose riletture dei classici, spaccati di famiglia e inquietudini sul futuro.

IL CANTICO DEI CANTICI, regia e interpretazione di Roberto Latini. **Luci di Max Mugnani. Musiche di Gianluca Misiti. Prod. Fortebraccio Teatro, Bologna. PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).**

IN TOURNÉE

Il *Cantico* divino gronda amore, attraversato dal furore dell'eros, dallo sbiottamento per la presenza dell'altro, di un amato per cui gli occhi dell'amata sono colombe, melagrane le gote, come cerbiatti i seni. E per l'amata l'amato è egli stesso un cerbiatto, ha gambe solide come i cedri del Libano e labbra bianche e vermiglie. Il desiderio si nutre di lontananza e la fanciulla è sgomenta dal non trovare il suo signore accanto a sé nel talamo, lo cerca, lo trova per perderlo ancora. Per il suo *Cantico dei cantici* Roberto Latini allontana – ma non rinnega – le suggestioni da un Flaubert o da un Wilde per affidarsi, con geniale intuizione e coraggio, ad altro, a un universo *camp* apparentemente “stonato”

ma che si rivela potentissima chiave di lettura. E così Jennifer, senza più rose ma con fioretti di plastica e tremende parrucche, guarda da lontano lo splendore abbagliante di Jerusalem; telefoni muti ricordano isteriche eroine di Cocteau in vana attesa e insensibili a piogge di gemme e pendenti d'oro, dalla mitologia cinematografica sorgono sentimenti bambini destinati all'eternità che rivaleggiano con i sospiri degli amanti, in un paesaggio di notti nel deserto. Tutto un roteare di specchi che si rifrangono in altri specchi, in un gioco infinito nel claustrofobico spazio di una radio dove una maschera, tanto simile alle disperate marionette create da Danio Manfredini, attende - in uno straordinario flusso sonoro che non teme romanticismo e pop che più pop non si può - segni esterni di vite perdute, di solitudini senza speranza. Tutto un affastellarsi di passioni plebee, che si compattano in sgangherati eserciti che muovono guerra e assedio alla spaventevole e sublime torre costituita dalla poesia millenaria del *Cantico*, al

suo segreto inconoscibile. Uno scontro senza possibilità di vittoria tra povere, umanissime immagini d'amore e il distillato, eccelso desiderio, quasi un pugnale di carne infisso nell'*Antico Testamento*. Meraviglioso è il *Cantico* e superbo il suo interprete. *Nicola Viesti*

LA CERIMONIA, testo e regia di Oscar De Summa. **Scene e costumi di Lorenzo Banci. Luci di Roberto Innocenti. Con Oscar De Summa, Vanessa Korn, Marco Manfredi, Marina Occhionero. Prod. Teatro Metastasio, Prato. PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).**

IN TOURNÉE

Colpisce quando un attore porta in scena un suo lavoro mettendosi in gioco a viso aperto. Colpisce ancor di più quando l'esito è felice, come nel caso de *La cerimonia* di Oscar De Summa. Uno spaccato familiare ambientato nel 1999, caratterizzato da una bella spruzzata di pop, come accade spesso nelle

messinscene dell'attore pugliese. A testimoniare basti una colonna sonora di *hit* uscite tutte in quell'anno. De Summa ci mette cuore, forza e vitalità e si getta nell'agone liberandosi di vecchie insicurezze mascherate di intellettualismi. E se pure ci sono piccole sbavature, qualche scivolata, poco male: sono piccole scorie che rendono la materia dello spettacolo più viva. Edi è una giovane adolescente. Il padre Laio vive una seconda giovinezza e tradisce la moglie Gio con un trentenne conosciuto in palestra. La donna lo accusa di essere assente, esigendo da lui una presenza che l'uomo mostra di non avere. Sono litigi continui e la giovane, immersa nella sua normalità indifferente a tutto ciò che la circonda, soffre l'ingarbugliata situazione. Menomale che in mezzo a tutta questa confusione c'è Tire, un De Summa nella parte di uno zio un po' piacione e amico, un po' illuminato e navigato, consapevole che al momento giusto nella vita si è costretti a delle scelte. E meglio farlo al momento giusto. *La cerimonia* indaga l'incrocio tra il mito (Edipo) e la contemporaneità. Ma quando si parla di Edipo qui a mancare sono proprio i padri e da uccidere non c'è più nessuno. E il consumismo, il capitalismo, simboleggiati in scena dal desiderio di Edi di un nuovo telefono, non possono fornire quella pulsione omicida simbolica, necessaria al decisivo ingresso nel mondo degli adulti. *La cerimonia* scorre in un equilibrio ben dosato tra tragico e comico, fino a un finale solo all'apparenza scontato. Senza dubbio uno dei lavori più felici nel percorso dell'attore pugliese, che firma anche il testo, con un'unica citazione da Thoreau. *Marco Menini*

AIACE, drammaturgia di Linda Dalisi e Matteo Luoni. Regia di Linda Dalisi. **Scene di Giuseppe Stellato. Costumi di Graziella Pepe. Luci di Simone De Angelis. Musiche di Marco Messina. Con Abraham Kouadio Narcisse, Estelle Franco, Annibale Pavone. Prod. Stabilemobile, Napoli - Asilo Filangieri, Napoli. PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs) - DA VICINO NESSUNO È NORMALE, MILANO.**

IN TOURNÉE

Tre interpreti del mito, tre lingue e tre Nazioni. Sono questi gli elementi alla base del nuovo spettacolo di Stabilemobile. La compagnia, dopo il fortunato esperimento di riscrittura di *Santa*



Estasi, si muove ancora nel solco tracciato dai classici: Linda Dalisi e Matteo Luoni si confrontano con la tragedia sofoclea e con la furia di Aiace, scatenata dall'assegnazione delle armi del defunto Achille a Odisseo. Lo fanno mettendo al centro la lingua come segno di incomunicabilità, ovvero di impossibilità di far dialogare follia, ingiustizia e ingegno. Gli interpreti sono quindi di tre diverse nazionalità: Aiace è Abraham Kouadio Narcisse, attore non professionista ivoriano che lavora come interprete nelle questure; Achille è l'italiano Annibale Pavone, mentre la francese Estelle Franco dà corpo ora alla dea Atena, ora alla compagna di Aiace, Tecmessa. I loro idiomi costruiscono un testo a più quadri e a più livelli, che lavora su distanze solo apparenti eppure incolmabili. La semplicissima e suggestiva scena di Giuseppe Stellato moltiplica luci e visioni. I personaggi del mito sembrano trovarsi in un tempo sospeso, nella purezza di abiti e scena completamente bianchi e nell'attesa di un pubblico-testimone. Disegni proiettati e luci accompagnano la narrazione con pochi segni che richiamano di frequente al simbolo: numeri, sezioni auree, parole, profili e figure si creano e subito si cancellano. Così si definiscono anche i caratteri dei personaggi: Aiace vive l'irrequietezza di danze tribali e lingue africane, annodando e sciogliendo di continuo una corda; Odisseo è razionale calcolatore che prende misure e sembra non perdere mai il controllo. Lo spettacolo lavora così su una ridondanza di idiomi, di rimandi e di segni che potrebbe trovare maggiore sintesi e incisività, ma è coraggiosa ed efficace trasposizione della complessità del gesto tragico. E dell'impossibilità di controllare - e comunicare - le proprie ragioni di fronte a voleri più forti di noi. *Francesca Serrazanetti*

IO NON SONO UN GABBIANO, di Anton Cechov. Ideazione e regia di Stefano Cordella. Con Camilla Pistorello, Camilla Violante Scheller, Francesco Meola, Umberto Terruso, Dario Merlini, Dario Sansalone, Fabio Zulli, Daniele Crasti. Prod. Compagnia Òyes, Milano. PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

IN TOURNÉE

Le riletture dei testi cechoviani fatte dalla Compagnia Òyes dimostrano che la forza dell'autore del *Giardino dei ciliegi* è davvero inesauribile. Curioso era il loro *Vania* ambientato in un paesino della provincia lombarda, con il Professore tenuto in vita da un respiratore artificiale a condizionare le vite di tutti; certamente interessante questa rilettura del *Gabbiano*. Cechov c'è, ma solo in parte, solo a frammenti. La base del lavoro è l'improvvisazione: ogni personaggio viene dilatato, deformato, esasperato a partire da suggestioni certamente presenti nel testo. Si parte con un funerale: quello della Arkadina. Medvedenko, il banale fidanzato e poi marito di Maša, si scatena in banalissimi discorsi funebri sulla defunta, ma poi Nina dice il suo famoso e fumoso monologo al centro del primo atto, Kostja le urla il suo amore non corrisposto, fino alla disperazione (e al denudamento, forse superfluo). Nina si butta tra le braccia dell'indifferente Trigorin, che la seduce raccontandole le sue imprese letterarie nel bel monologo qui mantenuto. Interessante la ricostruzione, in Cechov solo raccontata nel quarto atto da Kostja, del loro amore infelice: in effetti un bel materiale su cui improvvisare. Insomma uno spettacolo con molti spunti stimolanti e una compagnia affiatata, energica, dinamica (anche se in qualche momento girano a vuoto).

to). Stefano Cordella, che guida il gruppo e firma la regia, ha idee da vendere e le sa coordinare con un ottimo ritmo. Cechov è davvero smontabile e rimontabile senza che perda energia. *Fausto Malcovati*

FRANCO STONE, UNA STORIA VERA, testo e regia de I Sacchi di Sabbia. Scene e costumi di Guido Bartoli. Luci di Stefania De Cristoforo. Musiche de I Gatti Mézzi. Con Marco Azzurrini, Francesco Bottai, Gabriele Carli, Giulia Gallo, Giovanni Guerrieri, Enzo Illiano, Tommaso Novi, Rosa Maria Rizzi, Giulia Solano. Prod. Internet Festival/I Sacchi di Sabbia, Pisa - Armunia, Castiglioncello (Li). PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

IN TOURNÉE

Dove si è persa la sana e fresca sagacia toscana dei Sacchi di Sabbia? Si è smarrita la loro solita arguzia, si è annacquata la loro artigianalità della scena in quest'ultimo *Franco Stone*, parodia sbiadita che miscela una storia tutta pisana (troppo provinciale e chiusa per affascinare) con il *Frankenstein* di Mary Shelley. Il segno distintivo di Giovanni Guerrieri e soci è da sempre il saper coniugare divertimento popolare, oggettistica semplice, una grande inventiva, espressività estrose, trovate leggere e felici, con grande gusto per la piacevolezza dell'ascolto. Questo *Franco Stone* si fa, invece, criptico con una storia che tocca molti punti senza incuriosire, più personaggi e leggende che complicano la comprensione. La pulizia di linguaggio tipica dei Sacchi di Sabbia viene qui compromessa da una sovrabbondanza di segni che vanno a sommarsi ingarbugliando la matassa: il duo musicale I Gatti mezzi e poi la lirica, apparizioni, video e spiegazioni ridondanti non fanno altro che affossare questo composito e ricco (troppo) varietà dove non si riescono a tracciare i confini, a carpire i passaggi, a essere pienamente dentro una storia affastellata, scombinata, confusionaria. Un errore la proposta di scegliere un prodotto e un'operazione ristretta alla comprensibilità degli abitanti della città della Torre pendente: sovradimensionato, squilibrato, caotico, disorganico. Vogliamo rivedere i Sacchi pieni di vita e *verve* de *I 4 moschettieri* in

America, quelli frizzanti dei *Piccoli suicidi in ottava rima*, quelli misurati e iperbolici di *Abram e Isaac*, quelli avventurieri e colorati di *Sandokan*. *Tommaso Chimenti*

TROPICANA, un progetto di Frigoproduzioni. Scene di Alessandro Ratti e Sara Navalesi. Luci di Daniele Passeri. Con Francesco Alberici, Salvatore Aronica, Claudia Marsicano, Daniele Turconi. Prod. Frigoproduzioni, Milano - Gli Scarti, La Spezia - Teatro i, Milano. PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

IN TOURNÉE

Futuro, inquietudine, ricerca di sé, successo, incognite, dubbi, crescita, maturità: può una canzone pop innescare una riflessione su tutti questi temi? Frigoproduzioni prende a prestito *Tropicana*, hit degli anni Ottanta, per parlare di altro, rimarcando - e rimandando, così, a questa contrapposizione forma-essenza - il fatto che dentro un brano apparentemente giocoso ed estivo, che nel titolo si rifà a una bibita, in realtà possa celarsi una visione critica di una società alla deriva, sull'orlo di un'esplosione: ovvero, la spensieratezza che sembrava connotare quegli anni, non era del tutto tale e dietro di essa si intravedevano i problemi che tuttora pervadono quella stessa società. Spunto interessante che, però, qua e là si perde; un percorso che è viaggio interiore (di quattro giovani, componenti di una *band*, tra speranze, sogni e delusioni), che è metafora, ma che forse rischia di voler mettere insieme troppi temi. Tuttavia, molti aspetti mostrano - e confermano - la grande capacità di innovazione e l'energia di questa giovane compagnia: le scene iniziali e il sottofinale (un po' spezzato dal finale da "racconto in stile *talent*"); il ritmo, esaltato dalla musicalità che pervade lo spettacolo; la bravura dei protagonisti, perfetti e poliedrici. Meno riuscite, seppur divertenti, sembrano alcune scene, quadri con tratti *sketch*, che poi però lasciano il posto a brevi monologhi dei singoli, capaci di evidenziare il talento degli attori e la storia, i dubbi dei vari personaggi, dei giovani di oggi come di quelli degli anni Ottanta. *Tropicana* continua a risuonare nelle orecchie, ma se ne percepisce un gusto diverso, anche se - restando nella metafora - un'effervescenza



Io non sono un gabbiano (foto: Angelo Maggio)

maggiormente decisa, un sapore maggiormente "compatto" potrebbero dare forse un tocco in più a uno spettacolo che già mostra elementi non comuni di freschezza creativa e novità. *Paola Abenavoli*

LA CREPANZA, di e con Francesco D'Amore e Luciana Maniaci. Regia di Andrea Tomaselli. Costumi di Pasquale Pellegrini. Luci di Daniel Coffaro. Prod. Maniaci d'Amore, Torino - Fondazione Luzzati/Teatro della Tosse, Genova - Nidodiragno, Sanremo (Im). **PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).**

IN TOURNÉE

Assito vuoto, eccetto un fondale con gli omini danzanti di Keith Haring, che fa da rimando a un *rave party*. Breve ballo in *slow motion* poi rumore di vento, svenimento dei due che, al risveglio, si scoprono soli: «Dove sono gli altri?». Deserto scenico beckettiano per cui il palco è un palco (derivano allusioni metateatrali e frontalità corporea), ma è anche l'unico luogo rimasto, il posto da cui sembra impossibile andare via. Amara («come la vita») e Mio («come il formaggino») - i nomi dei personaggi - iniziano la relazione dialogica che durerà quanto dura lo spettacolo: lui fissato per una gigantesca aragosta di plastica, scovata tra le quinte, che gli fa da totem d'una religione personale e inventata; lei attratta ciecamente da lui, fino a subirne l'addio sul finale: sono d'un pullman, «vengono a prenderci», l'attesa, poi il distacco definitivo. Nel mezzo il battutismo dei Maniaci d'Amore, che sembrano ironizzare sul legame di coppia (la conoscenza, l'affetto, la gelosia e il contatto fisico, il cambio necessario di carattere, il desiderio d'un figlio) mentre invece - più alto è il vero tema - ragionano sulla propensione che ognuno di noi ha nel dare un senso alla propria vita cercandolo fuori da sé. È di questa schiavitù esogena, autoindotta, umorale e ostinata, che parla *La crepanza*. Lo fa con una drammaturgia che funziona, basata su *nonsense*, alternanza pop d'alto e basso contenutistico, affiatamento attorale. Confermata l'abilità di scrittura, migliorerà nel tempo e con le repliche il ritmo d'uno spettacolo che - a momenti - soffre di lentezza, ma che conferma la progressiva crescita del duo. *Alessandro Toppi*

Eroi per un giorno davanti alle porte di Tebe



Sette contro Tebe (foto: Centaro)

SETTE CONTRO TEBE, di Eschilo. Traduzione di Giorgio Ieranò. Adattamento e regia di Marco Baliani. Scene e costumi di Carlo Sala. Musiche di Mirto Baliani. Coreografie di Alessandra Fazzino. Con Marco Foschi, Anna Della Rosa, Gianni Salvo, Aldo Ottobriano, Massimiliano Frascà, Liber Dorizzi. **FENICIE**, di Euripide. Traduzione di Enrico Medda. Regia di Valerio Binasco. Scene e costumi di Carlo Sala. Musiche di Arturo Anecchino. Luci di Pasquale Mari. Con Isa Danieli, Simone Luglio, Giordana Faggiano, Gianmaria Martini, Guido Caprino, Michele Di Mauro, Alarico Salaroli, Matteo Francomano, Massimo Cagnina, Yamanuchi Hal, Simonetta Cartia, Eugenia Tamburri.

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

Spira vento di guerra, sulla città di Tebe. Con lo scalpito di mille cavalli, lo stridore di porte sprangate, il ferro di catene strascinate. Era difficile immaginare guida migliore di Marco Baliani per raccontare la storia di una famiglia fratricida del passato, quella dei *Sette contro Tebe*, che sembra pericolosamente insistere anche sul presente: Tebe, come Sarajevo o forse Aleppo, ritrova vigore - nei limiti di uno dei testi meno accattivanti della produzione eschilea - in un parlare concitato, frammentario, spezzato. Non più un coro unanime, allora, ma un rubarsi le battute a vicenda, molte delle quali diventano appannaggio dell'Antigone istintiva di Anna Della Rosa: quasi a voler prefigurare sviluppi futuri del personaggio, ma sin d'ora tetragona alle imposizioni di Eteocle, che Foschi vuole impetuosa, inesorabile macchina da guerra. Europa, Asia e Africa - nella coreografia tribale che accompagna il vaticinio di Tiresia - si ritrovano unite su una scena in cui a ogni porta

della città corrisponde un'icona di sangue, un'immagine di quell'«inesausta tragedia» che, infine, deflagra sulla scena: in una sequenza cinematografica d'impatto *kolossal*, Mirto Baliani replica l'attacco di elicotteri e mitragliatrici e spari, grida e disperazione. Poi saranno cadaveri sparsi ovunque; e dichiarazioni di pace emesse da un altoparlante che ricorda antichi lutti e più recenti proclami di pace; e un albero, intorno al quale si era stretta la comunità, piegato, piagato, sradicato dalla violenza fratricida.

Più ampio respiro infonde Binasco alle sue *Fenicie*, di cui spola la drammaturgia ibrida, al confine tra generi diversi: a partire dalla scelta di un coro che assume movenze arcaiche e maschere orientali. Per questo lo raccoglie in una sorta di piccolo *boudoir* novecentesco, intorno al pianoforte minimalista di Eugenia Tamburri: unica sopravvissuta al silenzio generale, la Corifea di Cartia ha una cadenza slava, quasi a suggerire, con garbo, odierne deportazioni di massa. La storia dei Labdacidi si declina in una polifonia di ritratti di qui e d'altrove: Giocasta, coraggiosa *mater dolorosa* mediterranea cui una sublime Isa Danieli infonde contenuto *pathos* brechtiano; l'accorato Pedagogo di Luglio, il Tiresia *homeless* e svampito di Salaroli e l'Araldo di Cagnina, con il suo tormentone comico; i due fratelli, lacerati tra la foga rabbiosa del Polinice di Martini e l'arroganza del potere dell'Eteocle di Caprino; fino al Creonte ieratico e imponente di Michele Di Mauro, personaggio perché voce d'antico, superbo imposto; e all'Edipo che Yamanuchi Hal trasfigura in un'immagine metafisica. Il piancito purpureo, su cui si staglia lo scheletro dell'albero bianco, viene così evacuato anche da un «piede, che non ha più forza di un sogno»: diventare, essere *Heroes*, come sparano le note di David Bowie, ai trionfali saluti di prosenio. *Just for one day*, o forse per sempre. *Giuseppe Montemagno*

In un'aula kantoriana i Peter Pan di ricci/forte

TROILO vs CRESSIDA, di William Shakespeare. Traduzione e adattamento ricci/forte. Regia di Stefano Ricci. Scene di Simone Mannino. Costumi di Dora Argento. Con Sara Calvario, Toty Cannova, Bruno Di Chiara, Marta Franceschelli, Salvatore Galati, Anna Gualdo, Alessandro lenzi, Francesca Laviosa, Piersten Leirom, Nunzia Lo Presti, Alessandra Pace, Lorenzo Randazzo, Giuseppe Sartori, Simona Sciarabba, Claudio Zappalà. Prod. Teatro Biondo, PALERMO.

Troilo vs Cressida, da Shakespeare, riadattato da ricci/forte, non è solo un gioco provocatorio consumato sulla deriva pop del nostro tempo. Il lavoro prodotto dal Biondo di Palermo vede in scena i dodici allievi appena diplomati dalla "Scuola dei Mestieri dello Spettacolo" del Teatro Biondo diretta da Emma Dante. Colpisce la qualità del lavoro attoriale che trasforma i performer in corpi vivi - animalizzati, sacralizzati, martoriati, ridotti a icone - strumenti incandescenti di un'esperienza performativa che sa di dionisiaco, rituale: una grammatica che corre il rischio di divenire maniera, e pretende di mettere in discussione la stessa comunicazione teatrale. Una kantoriana aula scolastica, banchi e sedie di ferro nero, dietro una grande lavagna frontale con i nomi degli eroi greci, che diventerà poi una grande insegna luminosa. Una classe che non vuole crescere, e una scuola che non sa formare, crea solo esclusione e massificazione, è un campo di battaglia che non insegna a vivere, ma solo a difendersi e ad attaccare. Un gruppo di giovani scolari alla ricerca di qualcosa, imprigionati dal bisogno continuo di approvazione, in un mondo dominato da guerre e logiche di potere. Ma non è solo colpa del mondo esterno: questi moderni, irresponsabili Peter Pan, sono così concentrati su loro stessi che si perdono alla ricerca di valori esteriori e nella ricerca dell'approvazione degli altri come unica forma di essere e stare nel mondo. Aspirazione e massificazione, questi i due poli in cui si dilania l'individuo contemporaneo. Quello che rimane di Shakespeare non si sa e non solo perché il testo è stato ingerito, digerito e vomitato, cosa che potrebbe essere un punto a favore, ma perché lo scheletro drammaturgico, strutturalmente frammentato, si sfilaccia dentro una selva di simboli, segni, azioni, in cui si disperde il vero nucleo poetico e ideologico dell'opera. *Filippa Ilardo*

Calamaro, vita e morte tra verità e simboli

LA VITA FERMA: SGUARDI SUL DOLORE DEL RICORDO (*Dramma di pensiero in tre atti*), testo, regia, scene e costumi di Lucia Calamaro. Luci di Loic Hamelin. Con Riccardo Goretti, Alice Redini, Simona Senzacqua. Prod. Sardegna Teatro, CAGLIARI.

IN TOURNÉE

La colloquialità. E la tensione intellettuale. La concretezza di un balletto, un intercalare. Per poi concedersi l'ampiezza di senso del simbolo. È nelle antitesi che nasce la scrittura della Calamaro. Un contrasto che rimane come sospeso: fra l'iperrealismo della parola e la sua astrazione. Dunque più che elogiarne come è stato fatto il valore "letterario" (sottintendendo una distinzione ambiguamente gerarchica), varrebbe la pena ribadire la novità dell'apporto drammaturgico. La riconoscibilità di una grammatica propria che lavora sul tempo e la stratificazione, amplificandosi nella visionarietà registica. Lo dimostra *La vita ferma*, riflessione sul ricordo e sull'elaborazione del lutto. Protagonista una mamma morta che non ha nessuna intenzione di andarsene. Neanche fossimo in un romanzo sudamericano. Lì sul palco ricorda, puntualizza, ribadisce. Mentre il marito e la figlia cercano di fare i conti con la presentissima assenza. Riflessione centrale: il tempo dedicato al dolore, alla ritualità della morte. Tema peraltro affrontato dritto, sfacciato, con la consueta ironia. C'è molta eleganza nella scena pensata dalla Calamaro. Il bianco, il vuoto, una geometria orizzontale. C'è il controllo della materia. Ma l'equilibrio è fragile. E appena viene a mancare lo spettacolo s'incaglia: si veda il verbosissimo primo atto, duetto fra marito e moglie che assume i connotati di una sovraesposizione di saperi, nonostante alcuni momenti di grande emozione (*l'abat-jour*, il trasloco con gli scatoloni della memoria). Non c'è bisogno di ribadire ogni due frasi quanto si è colti. Specie in una scrittura che nasce già citazionista. Provinciale invece il riferimento al tal critico, all'amico opinionista. Una caduta di stile. Ci manca solo che anche sul palco ci si faccia l'occholino fra teatrali. Ma dal secondo atto è come se il lavoro iniziasse ad acquisire un respiro diverso. Più ampio. Come se si accantonasse la prova di forza culturale per addentrarsi davvero

SARDEGNA TEATRO

La voce nera e arcaica della Sardegna nelle parole potenti del *Macbeth*

MAGBETTU, di Alessandro Serra da *Macbeth* di William Shakespeare. Traduzione in sardo di Giovanni Carroni. Regia, scene, luci, costumi di Alessandro Serra. Musiche di Pinuccio Sciola. Con Fulvio Accogli, Andrea Bartolomeo, Leonardo Capuano, Andrea Carroni, Giovanni Carroni, Maurizio Giordo, Stefano Mereu, Felice Montervino. Prod. Sardegna Teatro e Teatropersona, CAGLIARI.

N TOURNÉE

Se Shakespeare fosse nato e vissuto in Barbagia, in che modo avrebbe immaginato il suo *Macbeth*? Che cosa accomunano i luoghi e la cultura dove è ambientata l'opera shakespeariana con la Sardegna? Ha provato a dare una risposta Alessandro Serra che, per il Teatro di Sardegna, ha creato una particolarissima versione dell'opera del Bardo nutrendosi degli aspetti arcaici e tribali, parte fondamentale della cultura dell'isola. Ed è così che gli interpreti di questo *Macbettu* sono tutti uomini, come nel teatro di Shakespeare e, come nei rituali ancestrali che troviamo ancora intatti nella Sardegna profonda, il nero la fa da padrone.

Un nero che si stempera sui vestiti degli attori e che imbeve per tutto il tempo la scena, nero il muro di legno utilizzato come fondale e che le luci trasformano in pietra e da dove fuoriescono tutte le apparizioni e i fantasmi che costellano lo spettacolo. Nere ovviamente anche le streghe, simili alle vecchiette curve che possiamo trovare a chiacchierare agli usci dei piccoli paesi del nostro Sud. Appaiono improvvisamente tra rimbombo di tuoni, si muovono sornione, quasi danzando, sull'intero palcoscenico. Gli attori si stagliano in questa atmosfera soprattutto con i loro corpi e con la loro lingua forte e profonda, il potentissimo e barbarico sardo.

Macbettu è il sardo Leonardo Capuano, protagonista assoluto della scena, mentre una barbata Lady Macbeth è qui confinata a semplice comprimaria, anche se la sua voce risuona nel petto dell'infame marito. Poi, a ricordarci che siamo in Sardegna, ci sono i sassi, quelli dei nuraghi. A ogni assassinio perpetrato da *Macbettu*, i corpi nudi degli uccisi vengono trascinati pesantemente fuori dalla scena. Una tomba arcaica viene costruita, davanti alla quale il tiranno, inondato di luce e dondolando su una sedia, recita il monologo sul domani senza speranza, mentre Lady Macbeth si issa nuda su una parete precipitando nel buio. La Sardegna risuona anche nei rumori, nei versi dei porci, nei campanacci, nelle maschere di sughero che alludono alla foresta di Birnam che avanza inesorabile. Ed è così che *Macbeth* diventa per incanto *Macbettu*, in uno spettacolo di grande forza espressiva. **Mario Bianchi**



Macbettu (foto: Alessandro Serra)

nella riflessione. Nel teatro. E lì si ritrova la Calamaro. Quella forza innovatrice di cui si parlava. Forse non un caso che il tutto coincida con l'arrivo del terzo personaggio

(la figlia). Emerge una visceralità empatica. Si scalfisce l'intellettuale. E ci si emoziona. Solidissimo il cast. Con una Simona Senzacqua dall'intensità lunare. *Diego Vincenti*

La fiaba, la Storia, il mito, la stagione d'opera tra epica e melodramma



Rigoletto (foto: Clärchen e Matthias Baus)

RIGOLETTO, di Giuseppe Verdi. Regia di Damiano Michieletto. Scene di Paolo Fantin. Costumi di Agostino Cavalca. Luci di Alessandro Carletti. Nederlands Philharmonisch Orkest, Koor van De Nationale Opera, direttore d'orchestra Carlo Rizzi, maestro del coro Ching-LienWu. Con Luca Salsi, Lisette Oropesa, Saimir Pirgu, Rafał Siwek, Annalisa Stroppa, Cornelia Oncioiu, Carlo Cigni, Roberto Accurso, Airam Hernández, Tomeu Bibiloni, Esther Kuiper. Prod. De Nationale Opera, AMSTERDAM.

Dal preludio al finale, il tema della "maledizione" attraversa *Rigoletto*, tanto che, nella maggior parte dei casi, viene considerato come corviva indicazione di un *flashback* che poi progressivamente si dipana. Non è solo questo per Michieletto, che pure riparte dalla fine per raccontare la storia del buffone: ne fa infatti un'*idée fixe*, l'ossessione di un malato di mente che, recluso nella camera piastrellata di un ospedale psichiatrico, fa i conti con la sua allucinazione, l'odio viscerale che nutre nei confronti del Duca di Mantova, la cui immagine si moltiplica nelle maschere dei cortigiani. In uno sterile universo concentrazionario è folgorante scoprire che uno dei termini ricorrenti nel libretto, «porta», è sempre associato alle nozioni di chiusura e di impenetrabilità. Per questo, è da improvvisi squarci nel muro che l'azione erompe e fin quasi s'impone nella psiche malata del buffone, animato unicamente da desiderio di rivalsa e di ven-

detta. Ma *Rigoletto* narra anche un'altra storia, parallela: quella di Gilda, la figlia, unica nota di colore in una clausura dalle tinte acide e urticanti, segregata in casa perché resti all'oscuro della misteriosa scomparsa della madre come dell'amore, che si accende in lei quando fa la conoscenza del Duca. È figlia amata e al tempo stesso donna oggetto, la ragazza, protetta nella misura in cui lei - o il suo doppio, una bambola che risponde ai desideri inconfessabili del padre - accetta l'ignoranza e la violenza privata. Con inarrivabile virtuosismo Michieletto gioca una partita a scacchi col mondo, negato all'uno e proibito all'altra, tra agghiaccianti disegni di famiglia divorati dalle cancellature e le paurose risonanze di voci "di dentro" che perseguitano Rigoletto, fino all'*elettroshock* finale. Ma è la morte di Gilda a conquistare la ribalta: perché mentre si fa sgozzare da Sparafucile, immolandosi per salvare il Duca, sullo sfondo un video la mostra mentre spalanca la finestra, fugge di casa e, nel gesto estremo, finalmente conquista la libertà. *Giuseppe Montemagno*

IDOMENEO, di Wolfgang Amadeus Mozart. Regia di Damiano Michieletto ripresa da Eleonora Gravagnola. Scene di Paolo Fantin. Costumi di Carla Teti. Luci di Alessandro Carletti. Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino, direttore d'orchestra Gianluca Capuano, maestro del coro Lorenzo Fratini. Con Michael Schade, Rachel Kelly, Ekaterina

Sadovnikova, Carmela Remigio, Leonardo Cortellazzi, Mirko Guadagnini, Chanyoung Lee. Produzione Theater an der Wien, VIENNA e Fondazione Maggio Musicale Fiorentino, FIRENZE.

Lo spettacolo proposto dal Maggio Musicale Fiorentino a Pistoia, nell'anno in cui è Capitale Italiana della Cultura, divide il pubblico. In realtà, l'allestimento sicuramente originale di Michieletto rende giustizia in pieno alla grande forza drammatica di quella che può essere ritenuta la più riuscita e incisiva delle opere serie di Mozart. Questa forza drammatica è restituita dalla regia in termini attuali e contemporanei, con soluzioni spesso curiose ma efficaci. Forse troppo curiose, però. Dal naufragio con giubbotti di salvataggio arancio del bellissimo coro doppio di marinai del primo atto agli immancabili migranti naufraghi (i Troiani prigionieri a Creta), all'Elettra con le borse da *shopping*, sfacciata e infaticabile arrampicatrice in virtù della spregiudicata iperattività erotica. Inevitabile, a dire il vero, non puntare, come ha fatto con decisione Michieletto, sul nodo edipico del rapporto Idamante-Idomeneo suggerito già dalla vicenda dell'opera: durante l'*ouverture*, un video ci mostra Idomeneo e suo figlio, ancora bambino, l'uno davanti all'altro, con il padre che veste il figlio dei suoi abiti seri e del suo ruolo "ufficiale" quasi con violenza. Il li-

bretto prevede che il sovrano - per decreto divino - ceda il trono al figlio, scontando così la colpa di aver promesso a Nettuno, per salvarsi dal mare, di sopprimere la prima persona che avrebbe incontrato al ritorno a Creta (proprio Idamante). Alla morte di Idomeneo, cui assistiamo in questa edizione, rende lentamente onori funebri il figlio, che però prende repentinamente il suo posto. Ilia (la Sadovnikova), la principessa troiana prigioniera di cui Idamante si innamora, è addirittura già incinta (di lui!) fin dall'inizio (?), e facciamo in tempo, prima della morte del re, anche ad assistere alla nascita del bimbo. Idomeneo è perseguitato ripetutamente da due figure maschili seminude, rosse di sangue, due corpi che lo assalgono e che si attaccano a lui fisicamente (immagini delle colpe e dei delitti del potere?). E queste solo alcune delle soluzioni sceniche messe in campo dalla regia, che quasi travolge lo spettatore, mettendo forse in difficoltà anche direzione e cantanti, certamente messi a dura prova dalla parte teatrale del loro lavoro. Rigorosa la direzione di Capuano, monumentale, dalle mille sfumature sceniche, l'Idomeneo di Schade, purtroppo non più impeccabile vocalmente: i migliori, alla fine, sono l'esuberante e appassionata Remigio (Elettra) e Leonardo Cortellazzi nella parte di Arsace. *Francesco Tei*

LA FANCIULLA DELLE NEVI, di Nikolaj Rimskij-Korsakov. Regia e scene di Dmitrij Černjakov. Costumi di Yelena Zaytseva. Luci di Gleb Filshinsky. Video di Tieni Burkhalter. Orchestra e coro dell'Opéra Bastille, direzione musicale di Mikhail Tatarnikov, maestro del coro José Luis Basso. Con Aida Garifullina, Thomas Johannes Mayer, Yuriy Mynenko, Martina Serafin, Maxim Paster, Elena Manistina, Vladimir Ognovenko, Franz Hawlata. Prod. Opéra Bastille, PARIGI.

Tratto da un «racconto primaverile» di Aleksandr Ostrovskij, *La fanciulla delle nevi* è un fluviale lavoro giovanile di Rimskij-Korsakov, ripreso a Parigi nell'ambito di una più ampia ricognizione del teatro musicale russo operata da Černjakov nel corso dell'ultimo quindicennio. Non è certo l'aspetto fiabesco a interessarlo, quanto le permanenze di questo ele-

mento culturale nella cultura russa contemporanea: per questo il prologo prende le mosse dalla sala prove di un corpo di ballo *junior*, dove ci si esercita in vista di uno dei traguardi più attesi per i giovani artisti, il confronto con una tradizione coreografica che trova uno dei suoi vertici nel *Sacre du printemps* di Stravinskij, di argomento analogo. Ma poi l'azione si sposta in una Russia mitica e atemporale, nella radura di un bosco dove vive la comunità immaginaria dei Berendeis e dove arriva la Fanciulla delle nevi, figlia di Gelo e Primavera, desiderosa di confrontarsi con il genere umano. È una storia di metamorfosi, dunque, da una natura semidivina a quella umana: la Fanciulla innescherà una sciarada emotiva, un inestricabile groviglio di sentimenti che la porteranno a una dolorosa scoperta, quella dell'amore, tanto da morirne sciogliendosi alla luce del sole, nel primo giorno dell'estate. In maniera assai creativa, il regista russo immagina che tutto questo avvenga nell'ambito di un collettivo votato a un gioco di ruolo, che mira a riscoprire i valori di una Russia pagana e ancestrale, legata alla celebrazione di riti di passaggio valorizzati da suggestive pagine coreografiche e corali. Singolare diventa il legame con il pastore Lel, qui affidato a un controtenore, androgina figura messianica un po' *hippy* e un po' snob: una sorta di Orfeo silvano, irresistibile cantore di melodie dal fascino antico, che guida la Fanciulla in una selva sempre più oscura, sino al limitare della luce. Che coinciderà con la musica, in un'ultima, commovente piroetta drammaturgica, pri-

ma che il trascorrere delle stagioni riprenda, inalterato, il suo corso. *Giuseppe Montemagno*

PARSIFAL, di Richard Wagner. Regia e scene di Alvis Hermanis. Costumi di Kristine Jurjane. Luci di Gleb Filshinsky. Orchestra e Coro della Vienna State Opera, direttore musicale Semyon Bychkov. Con Gerald Finley, René Pape, Christopher Ventris, Jochen Schmeckenbecher, Nina Stemme. Prod. State Opera, VIENNA.

WAGNER'S HOSPITAL. Grandi lettere che dominano il palco. Un esperto viennese riconosce immediatamente la facciata della Chiesa di Steinhof, capolavoro d'architettura psichiatrica dell'Art Nouveau, realizzato dal rinomato architetto austriaco Otto Wagner nel 1907 e qui ricostruito dettagliatamente. Nella nuova produzione dell'Opera di Vienna, Alvis Hermanis sposta la trama del *Parsifal* di Richard Wagner appunto a Vienna, prima della Grande Guerra. Secondo il regista lituano (anche autore delle scene), la capitale austriaca era a quel tempo un «laboratorio di modernità, centro intellettuale del mondo». Perciò il Sacro Graal è... un cervello, le cui dimensioni aumentano durante lo spettacolo. Vienna è anche la città di Freud. Gurnemanz e Klingsor sono dottori che si adoperano strenuamente per ottenere una supremazia sulle menti dei loro pazienti. Questi rappresentano la comunità dei Cavalieri del Graal, e sono sul punto del collasso. Sono dopotutto sotto-

posti a un trattamento terapeutico. Il primo lavoro di Hermanis per l'Opera di Vienna è colmo di idee e dettagli psicologici. Mentre dorme in una branda, Kundry viene svegliata da Klingsor con l'*elettroshock*. Infine viene esaminata su un divano freudiano, avvolta in un vestito dorato che la fa somigliare a un quadro di Klimt. Il forte impatto scenico è travolto da elementi *fin-de-siècle*. Diverse personalità del tempo sono riconoscibili fra i coristi. Sebbene l'interpretazione del regista e del direttore abbia dato luogo a varie controversie (e molti fischi alla prima), i cantanti erano sublimi. Primo fra tutti René Pape, nei panni di Gurnemanz, che ha dovuto sostituire con poco preavviso il malato Hans-Peter König. Nina Stemme al suo debutto come Kundry e Christopher Ventris - per la ventesima volta Parsifal - padroneggiano con leggiadria i brani delicati. Anche Gerald Finley nei panni di Amfortas, e Jochen Schmeckenbecher in quelli di Klingsor sono stati davvero convincenti. Attraverso la fusione della trama con delle parti di libretto proiettate in forma di video, Hermanis offre la sua personale interpretazione del lavoro: un omaggio a una società passata opposta a quella attuale, che ha perso la rotta della sua spiritualità. *Irina Wolf* (traduzione dall'inglese di Arianna Lomolino)

LA VOIX HUMAINE, di Francis Poulenc. **CAVALLERIA RUSTICANA**, di Pietro Mascagni. Regia di Emma Dante. Scene di Carmine Maringola. Costumi di Vanessa Sannino. Coreografie di Manuela Lo Sicco. Luci di Cristian Zucaro. Orchestra e coro del Teatro Comunale di Bologna, direzione musicale di Michele Mariotti, maestro del coro Andrea Faidutti. Con Anna Caterina Antonacci, Carmen Topciu, Marco Berti, Gezim Myshketa, Claudia Marchi, Anastasia Boldyreva e gli Allievi della Scuola di Teatro Alessandra Galante Garrone. Prod. Teatro Comunale, BOLOGNA.

Ritratti di signore, folli per amore. Al suo percorso frastagliato Emma Dante ne aggiunge altri due: *Cavalleria rusticana* e *La voix humaine*, capolavoro sperimentale di Cocteau e Poulenc. La regista palermitana rac-

chiude quest'ultimo in un'asettica camera dalle pareti aperte, ma pronte a rinchiudersi sulla lucida follia della protagonista (un'Antonacci ormai paradigmatica nella sua ulcerante interpretazione) per diventare ospedale psichiatrico, clinica per malati mentali. O forse sfondo su cui si materializza il suo immaginario, lei con il vestito rosa e il cappello nero, lui con un foulard rosso, l'altra, una bambola rosa da *carillon*; e ancora un medico e due infermiere come carcerieri. Ma poi le pareti si chiudono, le luci dal rosa confetto virano all'albicocca, poi al malva e infine al grigio: e *La voix humaine* si palesa macroscopica scena della pazzia del Novecento. Mariotti immerge la partitura in quel clima di «sensualità orchestrale» auspicato dall'autore, trasformandola in un ipnotico valzer lento: finché - ed è *coup de théâtre* geniale, quasi accompagnato da due laceranti «strappate» degli archi - la telefonata si conclude quando il filo della cornetta si stringe intorno al collo di lui, serrandosi fino a ucciderlo in un ultimo, allucinato abbraccio.

Segue *Cavalleria rusticana*: per raccontare una Sicilia che non c'è più, inghiottita, fagocitata dai piani sequenza di tulli neri, sipari mobili da cui emergono frammenti di riccioli barocchi e vivaci tavolate pasquali; ma soprattutto una Sicilia declinata al femminile. La femminilità bambolleggiante e provocante di Lola si accosta a quella di colorate manole nel giorno di festa; e a quella ironica di quattro cavalle impennacchiate, che rispondono al frustino di compar Alfio alla guida di un bizzarro carretto siciliano. O ancora quella di Santuzza, sedotta e abbandonata, che lancia la maledizione della mala Pasqua dopo che Turiddu le ha sferrato un calcio al ventre, in cui cela il frutto della colpa. E infine quella di mamma Lucia, chiave di volta di una Pasqua tragica e arcaica, in cui la processione si fa specchio degli eventi narrati: con un Gesù nero colpito dalle frustate di un legionario, mentre lei assume i tratti dell'Addolorata e ricomponne, con gli altri personaggi, il *Compianto sul Cristo morto*, intensa terracotta quattrocentesca di Niccolò dell'Arca. Con i colori accesi di oggi, il dolore muto di ieri, lo stupore di sempre. *Giuseppe Montemagno*



PETER GRIMES, di Benjamin Britten. Regia di Cesare Lievi. Scene di Csaba Antal. Costumi di Marina Luxardo. Luci di Luigi Saccomandi. Orchestra e coro del Teatro Comunale di Bologna, direzione musicale di Juraj Valčuha, maestro del coro Andrea Faidutti. Con Ian Storey, Charlotte-Anne Shipley, Mark S. Doss, Gabriella Sborgi, John Molloy, Kamelia Kader, Chiara Notarnicola, Sandra Pastrana, Paolo Antognetti, Saverio Bambi, Maurizio Leoni, Luca Gallo, Amos Colzani. Prod. Teatri Comunali di MODENA, FERRARA e RAVENNA.

Un dente di palcoscenico, su cui si erge il tribunale incaricato di giudicare Peter Grimes, s'incunea verso la sala, quasi a creare un ponte ideale tra la finzione teatrale e l'uditorio contemporaneo. È un rapporto strettissimo, quello che Cesare Lievi intende stabilire tra il *borough* inglese, dove è ambientato il capolavoro di Britten, e la sala, dove lo spettacolo si rappresenta: perché lo immagina come un potente atto di accusa contro la grettezza, la cecità e la mancanza di *pietas* del consorzio civile verso un pescatore - che si è macchiato di colpe gravi, ma cui viene negata ogni speranza di riscatto. Se un elemento fatalmente latita - nella bella scena dai colori calcinati di Antal - è la presenza del mare, motore primo e inesorabile dell'azione, che qui dilaga unicamente negli interludi orchestrali, resi con gesto asciutto ed essenziale da Valčuha: forse per amplificare il senso di ineluttabile chiusura, di claustrofobica assenza di vie di scampo che si respira nel piccolo villaggio. Saccomandi elabora tutto un gioco di ombre cinesi che, di fatto, rendono la piazza del villaggio sempre abitata da presenze spettrali e inquietanti, che poi si materializzano nella galleria di cammei, resi con strepitosa potenza teatrale: la vedova spietata, ricca e ficcanaso e la più comprensiva Zietta, proprietaria del pub; l'avvocato e il farmacista, fino alla maestra e all'attempato comandante, tutti tasselli di un mosaico finemente tratteggiato. Rimane sempre sullo sfondo, bloccato e per questo ancor più minaccioso, il coro, anima pulsante del borgo, giudice inappellabile degli errori di Peter Grimes, personaggio in cui Ian Storey giganteggia perché opportunamente replica il suo memorabile Tristano: che prima conquista per il suo ottimismo visionario, quindi scivola verso un'in-

contenibile follia. Lo accoglierà il mare, in un estremo abbraccio purificatore. Giuseppe Montemagno

PASSIONE SECONDO GIOVANNI, di Johann Sebastian Bach. Regia di Pippo Delbono. Scene di Renzo Milan. Costumi di Alberto Cavallotti. Luci di Salvatore Spataro. Orchestra, coro e coro di voci bianche del Teatro Massimo di Palermo, direzione musicale di Ignazio Maria Schifani, maestro del coro Piero Monti. Con Nathan Vale, Ugo Guagliardo, Marleen Mauch, Nils Wanderer, Alessandro Luciano, Giorgio Caoduro e Bobò, attori della Compagnia di Pippo Delbono, Compagnia teatrale "Ciclope" dell'Ente nazionale sordi, Missione di Speranza e Carità di Biagio Conte. Prod. Teatro dell'Opera, ROMA - Teatro di San Carlo, NAPOLI - Teatro Massimo, PALERMO.

Era uno scontro annunciato tra titani: da una parte la *Passione secondo Giovanni*, la più intensa, meditata e meditativa tra quelle del *Kantor* di Lipsia; e dall'altro la forte personalità creativa di Pippo Delbono, deciso a dar seguito al suo *Vangelo* con un vasto affresco capace di riannodare le fila tra tardo-barocco e contemporaneità. Lo spettacolo che ne è scaturito non può - e forse non vuole - fare l'unanimità: perché mette in scena una partitura scritta a uso liturgico, refrattaria alla ricerca performativa; ma soprattutto perché decide di doppiare e interpolare il testo con considerazioni - sussurrate, suggerite, lette, recitate, cantate - talora ridondanti, presto estenuanti. Le stesse immagini si rivelano spesso prevedibili: celebrare l'ultima cena su una tavola sontuosamente imbandita o elevare alla porpora cardinalizia l'indifferente Pilato sembrano scelte dettate dalla ricerca dell'effetto facile, che ammiccano ma non colpiscono. Traversando ad ampie falcate la scena come la platea, Delbono assume la funzione di gran cerimoniere, inflessibile celebrante e custode di un rito di cui ricerca le motivazioni profonde per rinnovarle. Ci riesce in parte quando identifica nel ruolo dell'Evangelista un narratore di stampo brechtiano, cui incombe l'onere di raccontare una passione di dolore e di luce. E allora convince quando anima, agita e scuote l'intera sala in una sorta di gran coreografia, gigantesca mappa di corpi in cui ogni voce si fa gesto, lo spazio si



fonde nel tempo. Sullo sfondo, una grande impalcatura si accende di bagliori sinistri, babelico monumento all'incomprensione, cattedrale incompiuta eretta per delimitare confini, dividere, separare. Raccontata, danzata nella lingua dei segni, la Deposizione associa la morte di Cristo a quella di

poveri e migranti, che hanno coperte isotermiche come sudario e pochi stracci per riempire valigie di speranze. Per loro, la delicatezza di Bobò si fa preghiera: con una rosa bianca in mano e il suo triste, salmodiante borborigmo, che si spegne nel silenzio. Giuseppe Montemagno

ELAN FRANTOIO

GORMENGHAST

XXVI Scuola Internazionale di Performance
ideata e diretta da Firenze Guidi

photo credit: N. Gionti graphics: F. Tomai

workshop-creazione
dal 18 al 31 agosto

spettacoli
29 - 30 - 31 agosto
Parco Corsini - Fucecchio (FI)

info, iscrizione e prenotazioni:
www.elanfrantoio.org
seguici su

ELAN FRANTOIO Parco Corsini 50054 Fucecchio (FI) info@elanfrantoio.org

Da Torino a Ravenna inizia l'estate della danza



Boys (foto: Keren Kreyzer)

BOYS, coreografia di Roy Assaf. Costumi di Doron Ashkenazi. Luci di Omer Sheizaf. Musiche di Reut Yehudai. Con Avshalom Latucha, Geva Zaibert, Oz Mulay, Tomer Pistiner, Kelvin Vu. Prod. Tmuna Theatre, Roy Assaf Dance, Tel Aviv. FESTIVAL INTERPLAY, TORINO.

Il trentacinquenne Roy Assaf è nome di punta fra i coreografi israeliani, apprezzato e pluripremiato in patria e all'estero. Nei suoi spettacoli l'inventiva e la cura formale si uniscono a una vivida drammaturgia, mirata a raccontare storie e a riflettere su vicende e stereotipi, e attraversata da pungente ironia - così in *The Hill*, visto nell'edizione 2014 di Interplay (cfr. *Hystrio*, n. 3.2014). Se allora nel mirino era l'ideale patriottico-militaresco che aveva animato il racconto della Guerra dei Sei Giorni; in questo spettacolo ancora interpreti solo maschili e di nuovo, benché più generalizzata e articolata, l'analisi e la messa in discussione di diffusi e accreditati modelli di virilità. Così i cinque interpreti - calzoncini neri e petto nudo - introducono la coreografia intonando, seduti comodamente a terra, una romantica canzone, ammiccando maliziosamente. I danzatori - non a caso dal fisico e dalla fisionomia tutt'altro che uniformi - mimano; destrutturano, più o meno ironicamente o con soffocata disperazione, immaginari radicati; scherzano e provano vergogna; mettono in scena gli antitetici sentimenti di tenero amore e odio rabbioso. La bellezza classica delle sculture greche e i calzoncini tirati giù l'uno all'altro chiudendosi gli occhi a vicenda; l'incrociarsi delle braccia e delle gambe ora in abbracci ora in stilizzati assalti. Ad accompagnare la danza, che asseconda la mutevolezza di situazioni e sentimen-

ti, anche un intervento tratto da uno show del cantante-cabarettista statunitense Reggie Watts e, nel tormentato e ardente finale, il farneticante e accorato discorso di Charlie Chaplin/Hitler da *Il grande dittatore*, che chiosa l'emblematica immagine del danzatore, le braccia e il volto chinati in rassegnato abbandono, uomo crocifisso dagli stereotipi che lo vogliono "soldato" e "potente", appoggiato ai piedi e alla gambe dei compagni distesi a terra. Intensa rappresentazione della nuda e potente fragilità umana. *Laura Bevione*

IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI, progetto, coreografia, costumi, musica, luci di Roberto Castello. Con Mariano Nieddu, Giselda Ranieri, Ilenia Romano, Irene Russolillo. Prod. Aldes, Torino. **POSTPRODUZIONE DUO_SHORT**, coreografia di Andrea Gallo Rosso. Luci di Francesco Dell'Elba. Con Ramona di Serafino, Anais Van Eicken. Prod. Compagnia Morse, Torino e altri 4 partner. **R.OSA_10 esercizi per nuovi virtuosismi**, coreografia di Silvia Gribaudo. Costumi di Erica Sessa. Luci di Leonardo Benetollo. Con Claudia Marsicano. Prod. Silvia Gribaudo Performing Arts, Venezia e altri 10 partner. **TROP**, di e con Andrea Costanzo Martini. Costumi di Nir Benita. Luci di Yoav Barel. Prod. Pavillon Noir, Aix-en-Provence - Zürich Tanzhaus e altri 4 partner internazionali. FESTIVAL INTERPLAY, TORINO.

Un ambiente - scenografico e sonoro - immersivo e magnetico, all'interno del quale si muovono quattro scure creature, il volto spesso chinato sul mento, i capelli scarmigliati. Il potente videopro-

iettore crea spazi chiaroscuri, a tratti attraversati da grate, mentre la musica scandisce i reiterati passaggi da oscurità a luce. I quattro danzatori procedono lentamente, trascinando i piedi, palesando una strenua fatica e una condizione di schiavitù, alle incomprensibili leggi dell'esistenza umana più che a un concreto padrone. L'azione dei quattro si complica poi nel corso dell'ipnotico spettacolo, suggerendo violenza e sopraffazione, ma altresì inconsueti attimi di spensierata allegrezza. Il concentrato lavoro di Roberto Castello *In giro igimus* è una pregnante iconica traduzione dell'enigmatico palindromo che ne è il titolo completo: il viaggio dell'uomo sulla terra non è che una passeggiata nell'oscurità della notte, alla ricerca di quel fuoco che, allo stesso tempo, scalda la vita e inesorabilmente la consuma. Un analogo percorso fra le contraddizioni dell'esistenza è quello compiuto dal coreografo torinese Andrea Gallo Rosso nel suo *PostProduzione Duo_short*: due danzatrici vestite di nero agiscono in uno spazio quasi sempre oscuro e, all'inizio, occupato per una porzione da grate proiettate sul palcoscenico. Ispirato al laboratorio realizzato con persone over60 e con disabilità, lo spettacolo mira a offrire la rielaborazione dal punto di vista femminile di quanto emerso sui temi del rapporto con l'altro e del conflitto. Ecco allora la ricerca di una propria identità - magari faticando, ballando sulle punte senza scarpette - e della modalità di relazionarla armoniosamente con quella dell'altro/a. E di percezione della propria individualità e di consapevolezza di sé parla con sferzante ironia Silvia Gribaudo che, in *R.osa*, affida alla poliedrica attrice Claudia Marsicano una riflessione sulla necessità di guardarsi

allo specchio, certo, ma per imparare a conoscere il proprio corpo e tentare di sfidarne gli evidenti limiti. Così il fisico decisamente *over-size* di Claudia, tanto lontano dall'agile magrezza delle danzatrici, si mette orgogliosamente in mostra, si flette e si muove con insospettata grazia, valorizzando la mimica facciale e movimenti minimi degli arti. Non solo, coinvolgendo apertamente il pubblico nei suoi "esercizi", Claudia chiede implicitamente non soltanto di mettersi in gioco con lei, quanto di spostare il proprio punto di vista, emancipandolo da quei pregiudizi che limitano le possibilità di libera espressione del sé. E un invito a modificare il proprio sguardo sulla realtà è anche nello spettacolo *Trop*, ideato e interpretato da Andrea Costanzo Martini, che pone il proprio originale gusto per il grottesco e il surreale e la propria propensione all'ironica dissacrazione di realtà passivamente accettate, al servizio di un trascinate discorso sulla ricerca di un dialogo possibile fra artista, ipertrofico universo dei mass-media e frastornati spettatori. *Laura Bevione*

PLAY & PLAY: AN EVENING OF MOVEMENT AND MUSIC. RAVEL: LANDSCAPE OR PORTRAIT?, coreografia di Bill T. Jones con Janet Wong e i danzatori. Scene di Bjorn Amelan. Costumi di Liz Prince. Luci di Robert Wierzel. Musica di Maurice Ravel. **STORY**, coreografia di Bill T. Jones con Janet Wong e i danzatori. Scene di Bjorn Amelan. Costumi di Liz Prince. Luci di Robert Wierzel. Musica di Franz Schubert. Con Bill T. Jones/Arnie Zane Company. Prod. Bill T. Jones/Arnie Zane Company, NEW YORK.

Coniugare ricerca formale e necessità di un nuovo umanesimo, tenendo salda sia la personalità dei singoli interpreti sia le strutture da loro stessi plasmate. Bill T. Jones, classe 1952, non delude neanche quando i suoi progetti abbandonano le tinte drammatiche, a cui siamo abituati, per creare piaceri da donare con generosità al pubblico. In scena al Teatro Ponchielli di Cremona sono stati presentati due lavori appartenenti a *Play & Play: an evening of movement and music*, etichetta per una serie di titoli nati o rielaborati esaltando l'antica essenza della danza. Giocare sul rapporto movimento/musica insieme ai compositori del passato ma senza mai perdere quel gusto per l'indefinito, grazie all'utilizzo delle tecniche aleatorie, in grado di far riflettere anche i più edonisti. Una scelta sagace.

Con un cubo di corde, confine da attraversare o cornice da perforare ideato dallo scultore Bjorn Amelan, **Ravel: Landscape or Portrait?** prende forma sul *Quartetto per archi in Fa Maggiore* di Ravel sviluppandosi attraverso una successione di piani orizzontali e verticali. Raccordi tra i corpi diversi, pronti a coagularsi agli angoli della figura o a distendersi al suo centro, vengono impreziositi dalle proiezioni luminose di Janet Wong, mentre quartetti danzanti tessono dialoghi con i corrispettivi strumenti musicali. Nella sua calma apparente, questo titolo, nato nel 2012 e qui dato in una nuova versione, evoca riflessioni sul gruppo e il singolo, come sul maschile e il femminile. Tutt'altra atmosfera, invece, per **Story/** sul *Quartetto per archi n. 14 in re minore (La morte e la fanciulla)* di Schubert. Creato da Bill T. Jones nel 2013 ispirandosi a *Indeterminacy* di John Cage e al suo precedente e celebre *Story/Time*, questo vigoroso ordito modella forme statuarie attraverso corpi morbidi. Sospinti da un impeto *country* e *folk*, gli interpreti innescano, con urli di incitamento e battiti di mani e piedi, dei contrasti alle melodie romantiche, regalando così la bellezza di una fresca alchimia da gustare qui e ora. Carmelo A. Zapparrata

LA FRESQUE (dal racconto cinese La pittura sul muro), coreografia di Angelin Preljocaj. Scene e video di Costance Guisset. Costumi di Azzedine Alaïa. Luci di Eric Soyer. Musiche di Nicolas Godin. Con Ballet Preljocaj. Prod. Ballet Preljocaj, Aix-en-Provence e altri 6 partner internazionali. MODENADANZA.

Chi sostiene che raccontare attraverso gesti e movimenti sia un retaggio del passato, legato al polveroso balletto di repertorio, dovrebbe fare marcia indietro su alcuni punti, specialmente di fronte a solide opere in cui le forme contemporanee non vengono meno. Ne è un esempio *La fresque*, ultima creazione del franco-albanese Angelin Preljocaj. Un raffinato gioco tra reale e virtuale che, su ascendenze antiche, lega la danza alle arti sorelle della pittura e della letteratura. In prima italiana al Teatro Comunale di Modena, lo spettacolo, ispirato al racconto tradizionale cinese *La pittura sul muro*, grazie a una drammaturgia ben plasmata su impulsi emotivi di ascendenza moderna, riesce a dare corpo alla vicenda dei due viandanti Chu e Meng. Persi tra i boschi, i due amici trovano rifugio

all'interno di un tempio, dove un eremita mostra loro un antico dipinto con giovani donne nubili dai lunghi capelli sciolti. Ammirandone la bellezza, i due finiscono per esservi dolcemente intrappolati, trovandosi proprio in quel mondo incantato in compagnia delle dolci fanciulle, prima di esservi scacciati dal guerriero con la corazza dorata. Sulle musiche composte per l'occasione da Nicolas Godin e con i pregiati costumi griffati dallo stilista Azzedine Alaïa, Preljocaj in questa creazione, nata per il pubblico dei giovanissimi, riflette sul potere dell'immagine e sulla sua simbologia, attraverso frizzanti movimenti d'insieme e pose plastiche, dove si perdono i confini tra soggetto e oggetto dell'osservazione, tratteggiato con eleganza nei passi a due amorosi. Dominato dalla dolcezza delle sfumature, a differenza della maggiore tempra data ai precedenti titoli di taglio narrativo come *Blanche neige* e *Les nuits*, il titolo dimostra ancora una volta la grande versatilità di Preljocaj, in grado di esaltare l'arte del movimento sia nella ricerca formale, sia in grandi affreschi che raccontano storie. Carmelo A. Zapparrata

LES MEMOIRES D'UN SEIGNEUR, di Olivier Dubois. Costumi di Chrystel Zingiro. Luci di Patrick Riou. Musica di François Caffenne. Con Rémi Richaud e la partecipazione di 40 interpreti maschili appositamente selezionati a Ravenna. Prod. Ballet du Nord - Centre Chorégraphique National de Roubaix Hauts-de-France e Productiehuis Rotterdam-Rotterdamse Schouwburg. RAVENNA FESTIVAL.

Una marea tutta al maschile per creare «un viaggio di lungo corso bagnato di teatro elisabettiano». È proprio con queste suggestioni che Olivier Dubois definisce il suo *Les mémoires d'un seigneur*, mirabile creazione che dipinge ascesa e caduta del signore solo per eccellenza, l'uomo di potere. Di ritorno al Ravenna Festival, dopo il sestetto africano di *Souls*, Dubois ha ripreso questo spettacolo di grande successo, presentato in prima mondiale nel 2015. Il coreografo francese dà qui libero sfogo alla sua abilità nel creare universi, facendo della danza l'ossatura di un'estetica ben congegnata e mai fine a se stessa. Una quarantina di validi e precisi interpreti amatoriali, tutti uomini, tra 18 e 65 anni, selezionati a Ravenna e diversissimi per corporatura, ha invaso il pal-

coscenico per farsi «scenografia vivente» e intessere così un dialogo con il misterioso uomo solo. Si tratta di Rémi Richaud, danzatore professionista e qui in sostituzione del creatore del ruolo prediletto da Dubois Sébastien Perrault. Dalla solitudine iniziale il singolo, un vigoroso e tenace Richaud con muscoli e sguardo superbo, trova la forza per staccarsi dalla collettività e riuscire a dominarla. Tra momenti dove con spirito bellico brandisce la spada o altri in cui raccoglie a sé con discorsi profetici i propri seguaci, il tiranno cade nel più totale delirio, trovandosi intenti a tramare tranelli alle sue spalle. Un magma plastico in continuo fermento, dove si fondono estratti dal *Caligola* di Albert Camus e dal *De morali principis institutione* di Vincent de Beauvais, plasma senza stonature un tessuto coreografico organico, sviluppato sulle potenti musiche di Caffenne. Diviso in tre epoche (*Gloria, Caduta, Addio*) e diversi capitoli (*Il tempo, L'ordine del mondo, L'insurrezione, La civiltà, Il piccolo teatro del tiranno, Il canto della guerra, L'addio*), questo dramma di solitudine desta ammirazione. Carmelo A. Zapparrata

SLEEP TECHNIQUE, di Dewey Dell (Agata, Demetrio e Teodora Castellucci, Eugenio Resta). Coreografia di Teodora Castellucci. Scene e luci di Eugenio Resta. Costumi di Guoda Jaruševičiute. Musica di Demetrio Castellucci e Massimo Pupillo. Con Agata e Teodora Castellucci, Ivan Björn Ekemark, Enrico Ticconi. Prod. Compagnia Dewey Dell, CESENA-BERLINO.

Nel 1940 Pablo Picasso, appena visitate le grotte di Lascaux da poco scoperte, mormorò: «Nous n'avons rien

inventé». Questo aneddoto può sintetizzare il maggior pregio e al contempo il più grande limite del nuovo spettacolo di Dewey Dell, *ensemble* di origine cesenate (leggi: Societas) da tempo basato a Berlino. È certo meritevole, in un panorama odierno sempre più privo di memoria, l'intento di appartenere a una storia che trascende e nutre: *Sleep technique* tenta un dialogo con «quello che ci è pervenuto dai primi *homo sapiens sapiens* nella caverna di Chauvet-Pont d'Arc, scrigno di pitture di 36.000 anni». Lo spettacolo si pone nella traiettoria di una nascita al mondo, articolando un percorso che, dal fondo della caverna, progredisce verso l'uscita. Quattro figure entrano ed escono dalla madre-terra (leggi: un pertugio alla base della scena vuota) con scatti e rilassamenti, guizzi e sospensioni. Dialettica naturale-artificiale, qui-altrove: le pitture parietali di cui si nutre *Sleep technique* richiedono la capacità di spingersi oltre il presente. Se è forse vero per altre proposizioni performative di Dewey Dell, in questo caso pare programmatico: i tracciati sensibili stimolano l'immaginazione e la memoria chiamandole all'invisibile. L'attraversamento scenico di queste «menti incorporate» da un punto di vista concettuale pare pienamente convincente. Si rimane dubbiosi, invece, in merito al tipo di movimento proposto (che, al di qua e al di là di ogni considerazione, resta uno degli elementi costitutivi della danza): esso è troppo simile a quello di lavori che partivano da suggestioni completamente altre. L'inclinazione narcisistica a riflettere se stessi in qualsiasi cosa si guardi è comune a molti, ma farsi attraversare (e modificare) dal mondo è (sarebbe) pre-requisito ineludibile di ogni ricerca artistica. Michele Pascarella



La fresque (foto: Jean-Claude Carbonne)

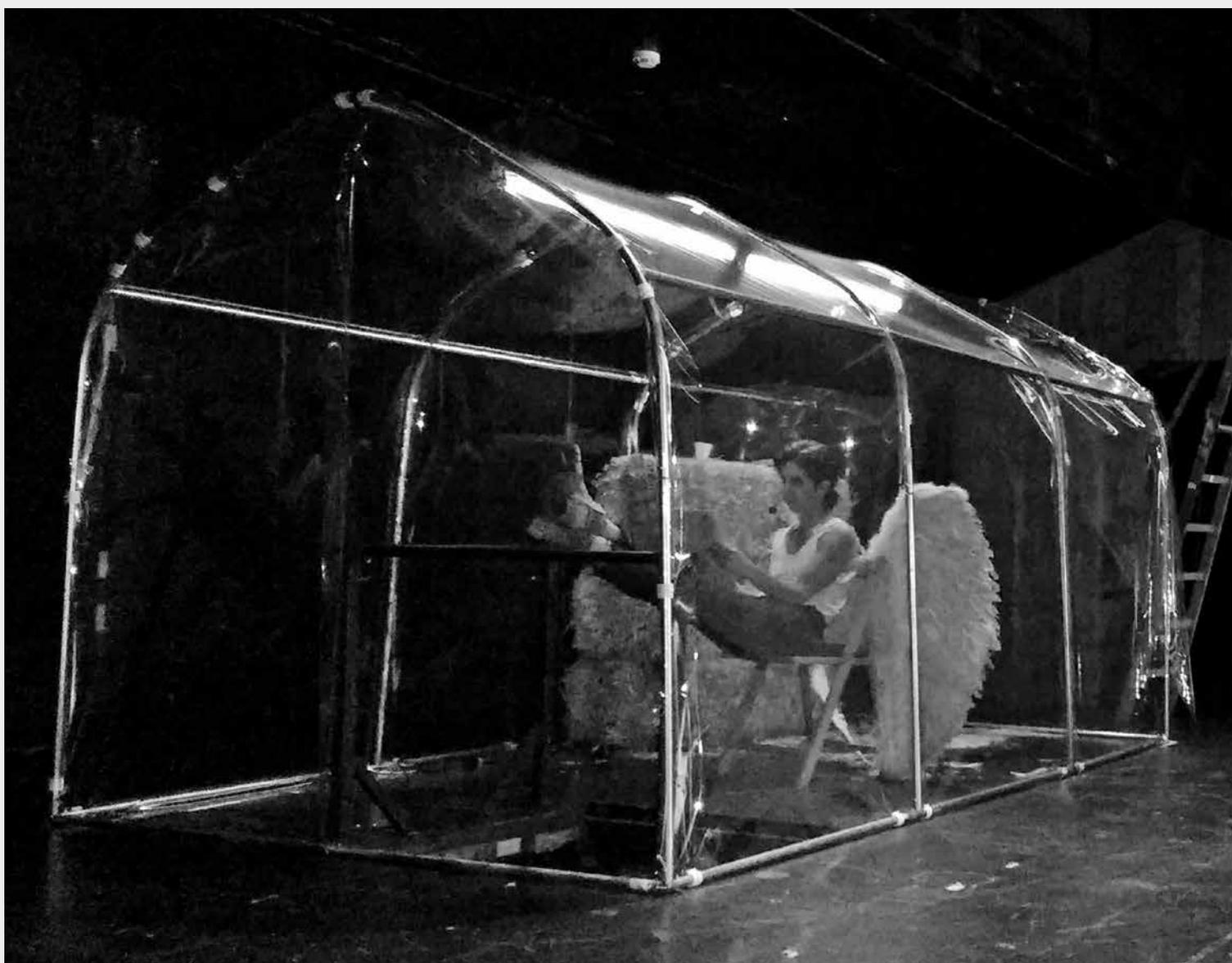
testi

ATTI OSCENI IN LUOGO PUBBLICO

(Modi ameni di attendere l'arrivo del messia)

di Davide Carnevali

a partire da *Teorema* di Pier Paolo Pasolini
un incarico del Teatre Nacional de Catalunya



IN SCENA

il Padre, un uomo incinto, Zaccaria, il Giovane ricco, Giuda l'Iscriota
 la Madre, una donna incinta, un'amante senza amato
 la Figlia, una Sposa, Salomè, Maddalena
 il Figlio, un pittore, forse Fancis Bacon, Tommaso Didimo
 il Diavolo, un Angelo annunciatore, un Angelo incinta, l'Angelo della Storia, la testa del Battista
 la Serva
 un gallo, poi sacrificato come pollo arrosto, poi risorto di nuovo come gallo

Osceno è, in senso etimologico, tutto ciò che dovrebbe restare estraneo alla scena e che non dovrebbe essere portato alla vista del pubblico. Questi atti teatrali sono osceni perché portano davanti al pubblico ciò che compete alla sfera del privato e dell'intimo e che mai dovrebbe essere mostrato, la nostra debolezza più grande: l'abbandono - e quindi, in un certo modo, la sottomissione - di fronte all'amore. Osceno è dunque questo amore che sconvolge irrimediabilmente la vita dell'uomo. Ma forse questi atti mostrano anche qualcos'altro, qualcosa di più terribile e più difficile da rivelare: la nostra effettiva incapacità di abbandonarci, pur volendo, a questo amore devastante e pericoloso. O forse ciò che mostrano in verità questi atti è qualcosa di ancora più osceno, per descrivere il quale nessuna parola è sufficiente: quella tremenda, disperata necessità di amare sempre e comunque, pur avendo preso coscienza della nostra incapacità di abbandonarci all'amore.

Prologo pasoliniano**Dio e il Diavolo discutono sulle rovine d'Europa**

Entra il Diavolo.

DIABOLO - Un giorno dio e il diavolo si incontrarono sulla cima di una montagna per osservare insieme il mondo dall'alto. Vedendo il caos che regnava nel mondo, il diavolo disse a dio: «Uhi uhi uhi, questo mondo sembra che non sia riuscito tanto bene al nostro dio!». Al che, dio rispose: «Perché dici questo?». E il diavolo continuò: «Guerre, sofferenza, crisi economiche, capitalismo. Gli umili non vogliono più essere umili e i poveri inseguono la ricchezza a buon mercato. Gli uomini che tu hai creato hanno imboccato la via della perdizione, e invece di cercare una soluzione, aspettano che qualcuno, dall'alto, la trovi per loro». «E cosa avresti fatto tu al mio posto? - chiese dio al diavolo -. Saresti forse stato capace di creare uomini migliori di questi? Dopotutto, io sono dio, e tu sei solo il diavolo». «Io? - disse il diavolo -. No. Io probabilmente avrei creato uomini peggiori di quelli che hai creato tu, però avrei detto loro la verità». «E quale sarebbe questa verità? Sentiamo» - chiese di nuovo dio. E il diavolo: «Avrei detto agli uomini che non vale la pena aspettare che arrivi qualcuno a salvarli, perché nessuno arriverà». Ci fu un attimo di silenzio, in cui dio pensò. Un attimo che sembrò eterno: era l'eternità del pensiero di dio. Ribatté infine: «Ma tu sai bene che questa non è la verità». «E cosa vuoi che ti dica? - concluse l'altro -. Dopotutto, io sono solo il diavolo».

Il Diavolo si volta ed esce.

Voltandosi, srotola una lunga coda rossa.

Una coda lunghissima.

La Locandina

ACTES OBSCENS EN ESPAI PÚBLIC (*Maneres amenes d'esperar l'adveniment del messies*), di Davide Carnevali, traduzione in catalano di Albert Arribas. Regia di Albert Arribas. Scene e costumi di Silvia Delagneau. Luci di Ignasi Camprodon. Suoni di Lucas Ariel Vallejos. Con Mònica Almirall, Màrcia Cisteró, Sílvia Delagneau, Oriol Genís, Antònia Jaume, Sergi Torrecilla. Prod. Teatre Nacional de Catalunya, Festival Grec 2017 e Centaure Produccions, Barcellona.

Lo spettacolo ha debuttato a Barcellona, presso il Teatre Nacional de Catalunya, Sala Petita, il 6 luglio 2017 nell'ambito del Festival Grec 2017.

Come un ladro arriva di notte¹

Buio.

Una debole luce illumina una porta chiusa. Due voci, nel buio, come una poesia.

VOCE - Ascolta.

Silenzio.

Cos'era?

VOCE - Cos'era?

VOCE - Ascolta.

VOCE - Sto ascoltando.

VOCE - Silenzio.

VOCE - Sto facendo silenzio.

VOCE - Silenzio.

Silenzio.

Non senti?

VOCE - Non sento.

VOCE - Questo rumore.

VOCE - Quale rumore?

VOCE - Questo suono.

VOCE - Quale suono?

VOCE - Questo sussurro, come un soffio, un respiro.

Silenzio.

VOCE - È il vento.

VOCE - Non è il vento.

VOCE - È il vento in giardino.

VOCE - Non viene dal giardino.

VOCE - È il vento alla finestra.

VOCE - Questa cosa, come un soffio, un respiro, una voce.

VOCE - È il vento là fuori, il vento in giardino, il vento tra gli alberi.

Torna a dormire.

VOCE - Viene da dentro.

VOCE - Entra dalle fessure, passa sotto le porte, sposta le tende, per questo ti sembra un soffio, un respiro, una voce.

Silenzio.

Ma non è niente.

VOCE - Sento i passi.

VOCE - Torna a dormire.

VOCE - Ascolta.

Silenzio.

Hai sentito? Non senti?

Silenzio.

Qualcuno è entrato.

VOCE - Nessuno è entrato.

VOCE - Qualcuno è entrato in casa.

VOCE - Nessuno è entrato in casa.

VOCE - Hai chiuso la porta?

VOCE - Ho chiuso la porta.

VOCE - A chiave?

VOCE - A chiave.

Silenzio.

VOCE - Qualcuno ha aperto la porta. Qualcuno è entrato in casa.

Qualcuno è entrato a rubare in casa nostra. Puoi andare a vedere?

Viene da dentro. Vai a vedere. Per favore.

Lungo silenzio.

VOCE - Non si sente niente.

Silenzio.

Non si sente più niente.

Silenzio.

Ha smesso.

VOCE - Per favore.

Silenzio.

Accendi la luce e vai a vedere.

Silenzio.

Si sente un battito di ali. Qualcuno si muove, nella penombra.

La porta si apre, si intravede una luce.

La luce di una piccola lampada a olio. È la Serva.

La Serva cammina nel buio facendosi luce con la lampada.

Cammina incontro a qualcosa, o a qualcuno.

Illumina il suolo con la sua lampada a olio.

Per terra, una grande macchia rossa.

La Serva pulisce con uno spazzolone quella macchia.

Poi va in cucina. Inizia a preparare.

Durante tutto il tempo in cui non sarà impegnata in altre azioni, la

Serva preparerà la tavola e la cena. Quando vuole, può chiedere a qualcuno del pubblico che la aiuti. Lo farà senza parlare, a gesti.

Perché la Serva non utilizza il linguaggio per farsi capire. Mai.

Un gallo canta. Si è fatto giorno.

I. ATTESA

Primo studio per una crocefissione

Dietro una tenda trasparente, come un velo, uno spaccato di salotto borghese, illuminato da una luce innaturale.

Una famiglia a tavola. Padre, Madre, Figlio, Figlia.

Nessuno parla. Si ascolta solo il suono dei cucchiari nei piatti.

Un minuto.

Si spegne la luce.

Il suono dei cucchiari nei piatti continua.

Proiezione

Istruzioni per riconoscere l'arrivo del messia (1)

L'arrivo del messia secondo i cristiani

Toc toc. Bussano alla porta. Il cristiano va ad aprire.

CRISTIANO - Entri, la stavo aspettando.

Entra il messia.

L'arrivo del messia secondo gli ebrei

Toc toc. Bussano alla porta. L'ebreo va ad aprire.

EBREO - Entri, la stavo aspettando. Ma non pensavo sarebbe arrivato così presto.

Il messia dubita se entrare o rimandare la sua visita a data da destinarsi.

L'arrivo del messia secondo i musulmani

Toc toc. Bussano alla porta. Il musulmano va ad aprire.

MUSULMANO - Entri. Ma prima si toglia le scarpe, per favore.

Il messia si toglie le scarpe ed entra.

La concezione immacolata

Il suono dei cucchiari e dei piatti si confonde con il suono di una culla che dondola.

Luce sulla prima Madre. È incinta. Seduta su una sedia, accarezza la sua pancia.

Il ritmo della culla che dondola detta il ritmo delle sue parole.

MADRE 1 - Ascolta

cos'è

questo suono

questo rumore

questa cosa

questa cosa che non so dirti, come qualcosa che è un soffio, un respiro?

C'è qualcosa qui dentro,

che non sa come uscire

da qui

qualcosa per cui

questo mondo è già

piccolo

minuscolo

insufficiente

come il mio corpo.

Perché tu non appartieni

a questo mondo

tu

non sei di qui

e se ti lascio uscire

te ne andrai subito

via

già lo sento

sei con me

eppure non ci sei più

sei ancora qui

eppure sei già scappato

dal mio corpo

dalle mie braccia
dalle mie mani
come
il vento
un soffio
un respiro
volato via
puf.

Silenzio. Il suono della culla che dondola.

Ma vorrei chiederti
- sai cosa vorrei chiederti? -
vorrei chiederti
incontrandoti di persona
guardandoti negli occhi
prendendo la tua mano nella mia
vorrei chiederti
se tu
hai davvero voglia
di uscire
oppure no.
Se tu,
che non sei ancora arrivato
vuoi già abbandonarmi

Silenzio. Il suono della culla che dondola.

Perché non dici niente?
Perché non parli?
Hai perso la parola
figlio mio?
Non ti sento.
Non ti sento, figlio mio.
Parla più forte.
Dimmi qualcosa,
dimmi una parola,
dì soltanto una parola.

Lungo silenzio. Il suono della culla che dondola si è interrotto.

La prima Madre accarezza la sua pancia.

Qualcosa come un soffio, come un respiro.

Poi di nuovo il suono della culla che dondola.

Luce sulla seconda Madre. È un Angelo. È incinta. Seduta su una sedia, accarezza la sua pancia esattamente come sta facendo la prima Madre.

MADRE 2 - Anche l'amore di una madre per suo figlio non è l'amore come noi lo conosciamo.

Non è l'amore come noi lo diciamo.

Non è l'amore come noi desideriamo conoscerlo e dirlo.

Anche l'amore di una madre per suo figlio è un amore *utile*.

Perché una madre dovrebbe amare quella cosa piccola, brutta, sporca di sangue, uscita dal suo corpo?

Perché invece non la odia, per come è, e per come è nata, e per tutto il male che le ha fatto?

Cos'è questo istinto all'amore, se non una regola *utile* alla conservazione della specie?

Al contrario, non dovrebbe essere amore solo ciò che *non è utile*?

Non dovrebbe essere amore solo ciò che è disinteressato?

Non dovrebbe essere amore solo ciò che si dona senza una causa e senza uno scopo?

Possiamo davvero chiamarlo amore, l'amore di una madre?

O non dovremmo forse trovare un'altra parola?

Ma qual è, questa parola?

Puoi davvero chiamarlo amore, il nostro amore, figlio mio?

Questo amore così chiaro e nitido, che tutti sentono e che nessuno vede?

Lungo silenzio. Il suono della culla che dondola si è interrotto.

La prima e la seconda Madre accarezzano la loro pancia.

Qualcosa come un soffio, come un respiro. No. Un cuore che batte.

Poi di nuovo il suono di una culla che dondola.

Luce sulla terza Madre. È vestita esattamente come le altre due madri. E, esattamente come le altre due madri, è incinta.

Ma, a differenza delle altre due madri, la terza Madre è un uomo.

Seduto su una sedia, accarezza la sua pancia.

Il ritmo della culla che dondola è aumentato.

MADRE 3 - Ho scavato una buca

nel mio corpo, all'altezza

del petto, ho annaffiato

con le lacrime la terra.

Un fiore è spuntato nel mio corpo,

ha messo radici nel mio ventre,

è cresciuto lungo le mie braccia

e ora sboccia nel mio petto.

Io sono un campo,

io sono terra e vento,

e il mio petto un giardino

in cui nascono fiori.

Hai camminato sul mio cuore

ho sentito i tuoi passi

erano un soffio, un respiro

si è portato via tutti i fiori.

Terra è rimasta tra le mie mani,

l'ho seppellita nel mio costato

e ho posto sul mio capo

una corona di dodici petali.

La terza Madre ha le doglie. Alza le braccia al cielo.

Una luce, dall'alto, la illumina. Le acque si rompono.

A terra si forma una grossa macchia.

Nel punto esatto in cui si trovava la macchia che la Serva aveva pulito precedentemente.

Entra la Serva.

Di nuovo illumina il suolo con la sua lampada a olio.

Di nuovo pulisce con uno spazzolone quella macchia.

Si sente un battito di ali.

La Serva guarda volare via qualcosa che tutti sentono e nessuno vede.

Pala d'altare: un tritico**Pala di sinistra****Zaccaria non può pronunciare il nome di suo figlio**²

Luce a sinistra.

Entra il Padre, ora Zaccaria.

Cerca di parlare.

Ma dalla sua bocca non esce alcun suono.

Zaccaria tenta in tutti i modi di farsi capire.

Prova a esprimersi con la lingua dei segni.

Prova a esprimersi con il corpo, con tutto il suo corpo.

Ma nessuno capisce quello che vorrebbe dire.

All'inizio è comica, quella buffa immagine di un corpo che si muove, nella disperata ricerca delle parole che non riesce a pronunciare.

Ma poi, con il passare del tempo, quel corpo, da comico, si fa tragico.

E tragica risulta ora la vista di quel corpo che si muove e si contorce, fino alla disperazione.

Zaccaria apre la bocca per gridare.

Grida con tutto il fiato che ha.

Ma il suo grido è un grido muto.

Dalla sua bocca non esce alcun suono.

Zaccaria si porta le mani alla bocca.

Srotola una lunga lingua rossa.

Una lingua lunghissima.

Le sue mani sono sporche di sangue.

Pala centrale**L'opera del pittore: il pittore all'opera**

Luce al centro.

Tre cornici vuote.

Il Figlio, come un pittore.

Porta sul suo capo una corona di spine.

Monta una tela sulla cornice centrale

Poi inizia a dipingere.

Nella tela centrale dipinge se stesso come un fiore rosso.

È una grande macchia di sangue.

Pala di destra**L'Arcangelo Gabriele come una sibilla annuncia senza dire**

Luce a destra.

Entra l'Angelo, vestito di stracci.

Le sue ali cadono.

La sua bocca è cucita.

VOCE IN OFF - Bisogna intraprendere un lungo viaggio attraverso il dolore, per non sentire più se stessi, per arrivare a non sopportare più il proprio corpo, a odiarlo, a odiare se stessi fino a desiderare la morte del proprio corpo, fino a desiderare di sparire e restare solo l'eco di un'assenza.

Bisogna intraprendere un lungo viaggio attraverso il dolore, per arrivare a odiare la propria voce, per essere costretti ad ascoltare la propria voce attraverso la voce dell'altro, di un altro che non esiste, di un altro che è solo, per l'appunto, la voce di se stessi.

E quando però questa voce si fa corpo, quando questo corpo che abbiamo odiato, ucciso e visto sparire, quando questo corpo che non esiste più compare davanti a noi e rivendica la sua esistenza, nonostante - o forse proprio perché - noi l'abbiamo odiato, ucciso e visto sparire, allora, in quel momento, solo in quel momento, in qualche modo, noi torniamo a vivere.

Silenzio. Una luce, dall'alto, illumina l'Angelo. L'Angelo alza le braccia al cielo. E dal cielo cade un pugno di terra. Il capo dell'Angelo viene cosparso di terra.

La parabola delle vergini³

Silenzio.

Nel silenzio, il rumore di un cuore che batte.

Luce sulla Figlia. Si sta vestendo da sposa. La Serva la aiuta.

Il ritmo del cuore che batte detta il ritmo delle sue parole.

SPOSA - Amore mio,

gli dirò,

amore

mio

chiudi gli occhi,

gli dirò quando entra, prima di entrare, quando è sulla porta o sul sentiero nel giardino, o ancora prima, ai cancelli del giardino,

gli griderò:

amore

mio

e gli correrò incontro.

Oppure no.

Lo aspetto qui.

Aspetto che suoni alla mia porta,

come un tocco di campana

che suona a festa

per le mie nozze.

Tu cosa dici?

La Sposa guarda la Serva. La Serva fa un gesto con la testa, come per dire: Sì.

Anche se non so

cosa te lo chiedo a fare,

tu non ti sei mai sposata.

La Sposa guarda la Serva. La Serva fa un gesto con la testa, come per dire: No.

Ma guarda,

sai cosa ti dico?

Hai fatto bene.

Meglio sole che con il primo coglione che capita.

Perché chi ti avrebbe presa, te?

Saresti finita con uno stronzo che ti fa lavorare tutto il giorno,

ammazzare di fatica,

a fare la schiava,

la serva in casa.

O no?

La Serva fa un gesto con la testa, come per dire: Non sono forse io serva nella tua casa?

Io, per fortuna,
ho trovato un uomo
che mi ama.
Il mio sposo
non è come tutti gli altri.
Il mio sposo è unico,
fra mille e mille.
Il suo capo è oro, oro puro,
i suoi riccioli grappoli di palma,
neri come il corvo.
I suoi occhi, come colombe
su ruscelli d'acqua.
Le sue guance, come aiuole di erbe profumate;
le sue labbra sono gigli.
Il suo petto è tutto d'avorio,
le sue gambe, colonne di alabastro.
Il suo aspetto è magnifico,⁴
e quando lo guardo,
devo distogliere da lui i miei occhi,
perché il suo sguardo mi turba.⁵

La Sposa distoglie gli occhi dalla Serva.

Il mio sposo verrà
e mi porterà via
dalla casa di mio padre
e la gente dirà:
«Chi è colei che sale dal deserto,
appoggiata al suo diletto?»⁶
Per questo la sposa si prepara,
si veste di ornamenti e si lega la veste con la sua cintura.⁷
Dove sono i miei ornamenti?
Dov'è la mia cintura?

La Serva li cerca. Non li trova.

Va beh,
non importa,
il mio sposo mi ama anche così,
senza ornamenti,
senza cintura.
Cosa se ne fa degli ornamenti
se poi me li deve togliere?
Cosa se ne fa della cintura,
se poi me la deve slacciare?
Ben altro
ho da offrirgli,
ben altro che gli ornamenti e la cintura,
ben altro,
sotto la cintura
sta il vero ornamento
soprattutto sotto la cintura
c'è ben altro da offrire,
vuoi vedere il mio ornamento?

La Sposa solleva la gonna. Ma solo fino a scoprire il ginocchio. Ride. Fa un gesto alla Serva, come per dire: Ridi anche tu. La Serva ride. Brevemente.

Ben altro ho da offrire al mio sposo,
perché solo il meglio il mio sposo si merita.
Non si danno le cose sante ai cani,
o le perle ai porci, perché quelli le calpestano con le loro zampe.⁸
Si porta forse la lampada per metterla sotto il letto?
O piuttosto per metterla sul lucerniere?⁹

La Serva solleva la gonna della Sposa.

Non dimora certo insieme il lupo con l'agnello,
la pantera non si sdraia accanto al capretto.
La vacca e l'orsa non pascolano insieme;
non si sdraiano insieme i loro piccoli.
Né il leone si ciba di paglia, come il vitello.¹⁰
La leonessa ha il suo leone,
la lupa il suo lupo,
la vacca il suo toro,
e io,
che sono più di una vacca,
ho il mio sposo.
Sai quanti pretendenti ho avuto in questi anni?
Lo sai?

La Serva fa un gesto con la testa, come per dire: Non lo so, però lo immagino.

Di più.
Eppure ho detto di no a tutti.
No.
No.
No no no.

La Sposa scuote molte volte la testa, come per dire: No no no. La Serva scuote molte volte la testa, come per dire: Sì sì sì.

Certo una scopatina ogni tanto qui e là me la sono fatta.
Una ripassatina su e giù qualche volta me la sono fatta dare.
Il campo, nella stagione opportuna, bisogna ararlo.
E nella stagione successiva, seminarlo.
E poi mieterlo.
E tornare ad ararlo.

La Sposa ride. La Serva no.

Eppure guarda,
per lui,
sono ancora tutta vergine.

La Sposa fa un gesto alla Serva, come per dire: Portami uno specchio. La Serva va a prendere lo specchio. La Sposa si specchia. La Serva poggia sul capo della Sposa una corona di dodici petali. La vestizione è terminata. Una campana suona.

È lui,

è qui,
ai cancelli del giardino,
sta arrivando.

La Sposa prende la lampada a olio della Serva. Intorno a lei scende il buio.

Sei tu,
amore mio?
Sei tu?
Tu che abiti nei giardini
fammi sentire la tua voce.¹¹

Silenzio. Un gallo canta.

Sei tu questa voce che mi chiama?
Questa voce che non so descrivere, come qualcosa che è vento,
come un soffio, un respiro?

Il gallo canta una seconda volta.

Perché non dici niente?
Perché non parli?
Hai perso la parola
amore mio?
Non ti sento.
Non ti sento, amore mio.
Parla più forte.
Dimmi qualcosa,
dimmi una parola,
di' soltanto una parola.

*Il gallo canta per la terza volta.
La luce della lampada si spegne.*

Da possessore a posseduto

*Il Padre seduto in poltrona legge il giornale.
Intorno a lui, i mobili e gli oggetti di una casa borghese.
Ogni tanto il Padre allunga la mano, distrattamente, per prendere qualcosa. Gli occhiali, una penna, una luce, un bicchiere di vino, un oggetto qualsiasi. Ma gli oggetti si ritraggono dalle sue mani.
In principio il Padre non sembra accorgersene, intento com'è nella sua lettura.
Dopo un po', però, il Padre si rende conto che intorno a lui non c'è più niente. Che tutti gli oggetti che ha cercato di afferrare si sono allontanati da lui.
Il Padre si alza. Si avvicina alla tavola che la Serva sta preparando.
Si avvicina al cibo e agli utensili da cucina.
Ma nel momento stesso in cui fa per toccarli, il cibo e gli utensili si ritraggono. Si ritraggono dalle sue mani.
Non si lasciano toccare.
Non si lasciano prendere.
Non si lasciano possedere.
Una luce, dall'alto, illumina il Padre.
Il Padre alza le braccia al cielo.
Non accade nulla. Il Padre esce.
Poi, dal cielo, cade un pugno di terra.*

*La Serva, con uno schiocco di dita fa tornare tutti gli oggetti della casa al loro posto. Poi pulisce con uno spazzolone quella terra.
Ma subito, dal cielo, cade altra terra.
Una montagna di terra ricopre lo spazio.*

II. INNAMORAMENTO

Secondo studio per una crocefissione

*Dietro una tenda trasparente, come un velo, uno spaccato di salotto borghese, illuminato da una luce innaturale.
Una tavola. Al centro della tavola, un vaso con un mazzo di fiori rossi. Nessuno a tavola.
Si ascolta solo il suono dei cucchiari nei piatti.
Il suolo è ricoperto di terra. I fiori volano via.
Due minuti. Si spegne la luce.*

Proiezione

Istruzioni per riconoscere l'arrivo del messia (2)

L'arrivo del messia secondo Walter Benjamin

Toc toc. Bussano a una piccola porta. Walter Benjamin va ad aprire.

BENJAMIN - Mh. Credevo fossi piccolo e gobbo.

Entra il messia, facendosi piccolo e gobbo, per passare da quella piccola porta.

L'arrivo del messia secondo Karl Marx e Friedrich Engels

Toc toc. Bussano alla porta. Karl Marx va ad aprire.

MARX - Sì? C'è nessuno?

Silenzio. Sulla porta c'è il messia.

C'è nessuno?

Silenzio. Sulla porta c'è il messia.

Friedrich, hai ordinato per caso delle pizze?

Engels scuote molte volte la testa, come per dire: No no no.

Bene, perché noi disponiamo di tutti i mezzi di produzione necessari per farci le pizze in casa da soli.

Marx richiude la porta.

L'arrivo del messia secondo Pier Paolo Pasolini

Toc toc. Bussano a una grande porta.

Pier Paolo Pasolini va ad aprire.

Sulla porta c'è il messia.

*Pasolini gli salta al collo e lo bacia.
Poi lo trascina in casa e lo adagia teneramente sul letto.*

Nient'altro che un adulterio?

Un letto, su cui sono ammucchiati dei vestiti da uomo. La Madre al capezzale. La Madre guarda il letto. Guarda quei vestiti. Li tocca con le sue mani. Passa le sue mani su quei vestiti. Li accarezza. Li afferra. Li strofina contro di sé, sul suo capo, contro le sue guance, contro la sua pelle. Li annusa. Li abbraccia.

Afferra, annusa e abbraccia quel corpo assente. Getta quei vestiti sopra il suo corpo, getta il suo corpo dentro quei vestiti. Indossa quei vestiti.

Ma nemmeno questo le basta. Disperata, alza le braccia al cielo. Ma nessuna luce la illumina.

E dal cielo non cade niente.

La Madre cerca di seppellirsi sotto un mucchio di terra.

Niente.

Un Angelo entra e la prende tra le sue braccia e la porta via, porta via quella povera donna che, nel suo silenzio, cerca e invoca, esige e implora, e implora più forte, e più forte ancora, e si muove e si contorce fino alla disperazione, affinché si manifesti ora, immediatamente, la presenza del corpo dell'amato.

Resta in scena solo un paio di scarpe. Sporche di terra.

Entra la Serva. Spazzola e pulisce con cura quelle scarpe. Le lava. Poi le asciuga con i suoi capelli.

Il paradosso dell'artista

Il Figlio come un Pittore davanti a una tela coperta di terra. La terra cola dalla tela. Ogni tanto, il Pittore afferra un mucchio di terra e lo tira contro la tela.

PITTORE - Ho passato la mia vita a dipingere per amore della pittura, senza voler niente in cambio. Senza voler niente in cambio dalla pittura, né dalla vita. Ho dipinto perché non potevo far altro, ho dipinto per esigenza, costretto senza essere costretto, ho fatto coincidere la mia pittura con la mia vita.

La gente pensa che sia bella, la vita del pittore. La gente pensa che il pittore sia un sognatore che ha realizzato il suo sogno di essere pittore. Un sognatore che realizza i suoi sogni nell'atto della pittura. Ma la gente non immagina che il vero pittore, in realtà, non vorrebbe mai realizzare i suoi sogni. E chi sogna di essere pittore non vuole realmente esserlo. Vuole solo continuare a sognarlo.

Perché il vero pittore non ha voglia di dipingere. È pigro, molle e stanco, e soffre ogni volta che sta lì in piedi davanti alla tela. Certo, dipinge. Ogni tanto dipinge. Ogni tanto è costretto a dipingere e ogni tanto è obbligato a realizzare i suoi sogni. Ma questi sogni, nell'atto della pittura, non vengono davvero realizzati. Piuttosto vengono infranti.

Ciò che il pittore dipinge, infatti, non è mai quello che sognava di dipingere.

Ma piuttosto quello che sognava di *non* dipingere.

Ciò che il pittore dipinge non è che un effetto collaterale, diciamo, una perversione, in fin dei conti, della sua vera natura, che è quella del *non-pittore*. Dipingendo, egli si priva un poco alla volta della sua essenza di pittore, e dunque di sognatore. In questo senso, la pittura è, per il pittore, autodistruttiva.

L'unico pittore che si salva è quello che sa di essere pittore e rinuncia a dipingere.

Solo in quel modo può continuare a sognare, e può quindi continuare a essere pittore.

A volte però può capitare che il pittore dipinga cose sublimi.

In quel caso il pittore si converte in dio, e il suo sognare si converte nel sognare di dio, e il suo sogno, nel sogno di dio. E il sogno di dio, come sappiamo, non è sogno ma realtà. Dunque, anche in questo caso, il pittore non si sente realizzato come pittore; si sente, al massimo, *realizzato come dio*.

Ma un dio realizzato, cioè reale, è davvero ancora un dio?

O un dio è dio solo nella misura in cui è sognato?

Certo questo non accade a chi dipinge senza avere davvero l'esigenza di dipingere. Ma quelli, io, non li considero pittori, ma *dipingenti*. Il participio conferisce loro questo privilegio: essi sono coloro che dipingono perpetuamente. E questo perpetuo dipingere toglie loro il tempo per sognare. Essi dipingono solo ciò che non sognano.

Per questo, negando di essere dio, si salvano come uomini.

Tutta la terra è colata giù dalla tela.

Rivelando, sulla tela, uno specchio.

Al centro del quale, sovrapposta al volto del Pittore, sta una grande macchia di sangue, come un fiore rosso.

Salomè si iscrive a un corso di teatrodanza

Entra la Figlia, ora Salomè.

È vestita da sposa e il suo abito è ricoperto di veli.

Mentre danza, fa cadere uno a uno i veli del suo abito.

Danza con il suo corpo, con tutto il suo corpo.

All'inizio è desiderabile, la bella immagine di un corpo che si muove in silenzio, senza pronunciare alcuna parola.

Ma poi con il passare del tempo quel corpo, da desiderabile, si fa indesiderabile. E indesiderabile risulta ora la vista di quel corpo che si muove e si contorce, fino alla disperazione.

Il canto del gallo mette fine alla danza.

Salomè si riposa, quasi senza più vestiti addosso. Tutti i veli sono sparsi intorno a lei, come petali di fiori.

La Serva le porta un vassoio.

Salomè alza il coperchio del vassoio. Sul vassoio c'è la testa dell'Angelo, ora il Battista. Con la bocca cucita.

Salomè guarda quella testa. La tocca con le sue mani. Passa le sue mani su quella testa. La accarezza. La afferra. La strofina contro di sé, contro le sue guance, contro la sua pelle. La annusa. La abbraccia.

Afferra, annusa e abbraccia quella testa, il cui corpo è assente.

Scuce con le sue mani quella bocca, la apre, cerca la lingua, tira fuori quella lingua, la srotola, una lingua lunghissima si srotola tra le sue mani, e Salomè scorre le sue dita su quella lingua, come se volesse leggere su di essa tutte le parole che quella lingua non dice.

Disperata, vorrebbe alzare le braccia al cielo.

Ma le sue braccia si sono annodate a quella lingua lunghissima.

Tutto il suo corpo è annodato a quella lingua lunghissima e muta che, come una catena, ormai le impedisce ogni movimento.

Salomè si contorce ancora. Poi resta immobile. E si addormenta.

E sogna. Sogna di essere innamorata, e libera da ogni catena.

La parabola del ricco Epulone¹²

Quando Salomè si è addormentata, la testa parla.

ANGELO - C'era una volta un uomo molto ricco che vestiva da [*nome di un conosciuto negozio di abbigliamento del luogo*] e tutti i giorni banchettava lautamente al [*nome di un conosciuto ristorante del luogo*]. Un mendicante giaceva sulla porta di una filiale della [*nome di una conosciuta banca del luogo*], coperto di piaghe, bramoso di sfamarsi di quello che cadeva dalla mensa del ricco. Un giorno il povero morì e nessuno se ne accorse, fu sepolto in una fossa comune, e fu portato in cielo dagli angeli. Morì anche il ricco e fu sepolto nel [*nome di un conosciuto cimitero del luogo*]. Stando nell'inferno tra i tormenti, levò gli occhi e vide di lontano il povero. Allora gridando disse: «Angelo, abbi pietà di me e manda il povero a intingere nell'acqua la punta del dito e a bagnarmi la lingua, perché questa fiamma mi tortura».

La Serva intinge il suo dito in un bicchiere di vino e bagna la lingua dell'Angelo. Una goccia di sangue gli cade dalla bocca.

Ma l'angelo rispose: «Figlio, ricordati che hai ricevuto i tuoi beni durante la vita e il povero parimenti i suoi mali; ora invece lui è consolato e tu sei in mezzo ai tormenti. Per di più, tra noi e voi è stabilito un grande abisso: coloro che di qui vogliono passare da voi non possono, né di costì si può attraversare fino a noi». E quegli replicò: «Allora, angelo, ti prego di mandarlo a casa di mio padre, perché ho cinque fratelli, tutti indagati. Li ammonisca, perché non vengano anch'essi in questo luogo di tormento». Ma l'angelo rispose: «Loro hanno già le scritture, i profeti e i teatranti; ascoltino loro». E lui: «No, angelo, i miei fratelli non vanno a teatro. Ma se qualcuno dai morti andrà da loro, si ravvederanno». E l'Angelo rispose: «Se non vanno a teatro, neanche se uno risuscitasse dai morti saranno persuasi».

*L'Angelo beve un bicchiere di vino e sputa sangue.
Per terra si forma una grande macchia rossa.*

Il giovane ricco¹³

Una debole luce illumina una porta chiusa. Qualcuno bussava alla porta. Silenzio. Qualcuno bussava di nuovo. Silenzio. Qualcuno bussava una terza volta. La porta si apre. Sulla porta compare il Padre, ora come il Giovane ricco, con addosso una grande quantità di vestiti. Cerca di entrare. Ma, a causa della grande quantità di vestiti che ha addosso, non riesce a passare per la porta. Silenzio. Cerca di entrare di nuovo. Non ci riesce. Silenzio. Dopo alcuni tentativi non riusciti, gira intorno alla porta ed entra.

RICCO - Sono un uomo comune
figlio della mia generazione,
educato secondo i valori dei padri e dei padri dei padri.
Ho imparato che per raccogliere
nella stagione opportuna bisogna arare il campo.
E nella stagione successiva, seminarlo.
E poi mieterlo.
E tornare ad ararlo.
Affinché la terra dia frutto.

Perché in questo tempo
nessuno dà niente per niente.
Questo ho imparato.

Ho imparato che tre è maggiore di uno,
che sommare è meglio di sottrarre,
che avere è meglio di dare,
e che prima di fare qualcosa è necessario valutare il rischio di impresa.
Chi, volendo costruire un edificio, non si siede prima a calcolarne la spesa e vedere se ha i mezzi per portarla a compimento?
Quale re, partendo in guerra contro un altro re, non siede prima a esaminare se può affrontare con diecimila uomini chi gli viene incontro con ventimila?¹⁴

Un gallo canta.

Fino al giorno in cui sei entrato
per quella porta,
e mi hai detto:
«Io ti darò la vera ricchezza».

Il Giovane ricco inizia a svestirsi. Si toglie la giacca. La camicia. I pantaloni. Sotto quei vestiti, indossa altri vestiti.

Tu l'hai detto,
io ti ho creduto.
Ho assunto più operai,
perché tu hai detto ancora:
«La messe è molta, ma gli operai sono pochi! Bisogna dunque che il padrone della messe mandi operai nella sua messe».¹⁵

E sotto quei vestiti, altri ancora.

Ho aumentato i salari,
perché gli operai non dovessero più preoccuparsi del vitto e l'alloggio, perché tu hai detto:
«Guardate gli uccelli del cielo: non seminano, né mietono, né ammassano nei granai; eppure hanno il loro nutrimento».¹⁶

E sotto quei vestiti, altri ancora.

Eppure neanche questo ti è bastato.

E sotto quei vestiti, altri ancora.

Così mi hai detto:
«Se vuoi essere perfetto,
vai, vendi quello che possiedi,
spogliati di tutto,
poi vieni e seguimi».¹⁷

E altri ancora.

Ecco.

E altri ancora.

Prendi,
prendi tutto quello che ho,

E ancora.

prenditi tutto,
tutto.

E ancora.

Io ti sto aspettando,

E ancora.

tu però fai in fretta,

E ancora.

fai in fretta ad arrivare,

E ancora.

altrimenti avrò freddo

E ancora.

così spoglio e nudo

E ancora.

in mezzo a questo deserto.

Silenzio.

Il Giovane ricco è solo, in mezzo a un mucchio di terra.

Continua a togliersi vestiti, eppure è ancora vestito.

*Nel silenzio si ascolta solo il suo pianto, come un sussurro, un soffio,
un respiro.*

III. IL DESERTO

Terzo studio per una crocefissione

*Dietro una tenda trasparente, come un velo, quel che resta di uno
spaccato di salotto borghese, illuminato da una luce innaturale.*

Una tavola, rotta. Le sedie, rotte. Un vaso, rovesciato. Fiori sparsi.

Il suolo è ricoperto di terra.

Un gallo razzola in mezzo a quella terra, a quelle macerie.

Batte le ali.

Tre minuti. Si spegne la luce.

Proiezione

Istruzioni per riconoscere l'arrivo del messia (3)

L'arrivo del messia secondo la borghesia

Toc toc. Bussano alla porta. Il borghese va ad aprire.

AUTOPRESENTAZIONE

La Storia, il messia, Marx e la parabola pasoliniana

Atti osceni in luogo pubblico nasce da un'idea della direzione artistica del Teatre Nacional de Catalunya, che per la stagione 2016/2017 mi ha commissionato un'opera ispirata a *Teorema* di Pier Paolo Pasolini. La mia intenzione è stata quella di scrivere un testo originale che recuperasse alcuni degli spunti presenti nell'opera di Pasolini; in primo luogo, il tema dell'irruzione del messia nella storia dell'uomo.

L'opera propone una serie di scene ispirate a *Teorema* e altre ispirate a quella tradizione messianica testamentaria che Pasolini ha ben presente nel momento in cui scrive. Ho dunque mischiato l'identità dei personaggi pasoliniani con quella di alcune delle figure che svolgono un ruolo fondamentale nell'annuncio e la testimonianza della venuta del Cristo tra gli uomini. Si tratta di un'operazione di riattualizzazione di figure che rischiavano di restare appiattite sul piano letterario, e quindi di apparire lontane dallo spirito di questi tempi. In questo senso viene dunque perseguita l'operazione pasoliniana di *Teorema*: riattualizzare un nucleo mitico e offrirlo al lettore contemporaneo attraverso un'estetica e un linguaggio nuovi, spesso dai risvolti dissacranti e ironici. Cos'è in fondo una parabola, se non la traduzione in linguaggio corrente di un messaggio atemporale? E ancora: cos'è una parabola se non la traduzione in linguaggio di un nucleo mitico, antico e universale, che resiste al linguaggio?

Lo scopo di una parabola è proprio quello di parlare attraverso un processo di metaforizzazione a più strati, nel quale almeno il piano letterario e quello allegorico devono essere di facile comprensione per il ricettore; mentre il piano morale può instaurarsi come un dispositivo di avviamento della sua attività intellettuale. L'irruzione della figura messianica nella storia comporta innanzitutto la distruzione, violenta, di un equilibrio strutturale; che qui è l'equilibrio formale della rappresentazione teatrale. Il messia irrompe nella storia spezzandone il corso. Il tempo messianico è, come il tempo teatrale, un tempo di ricapitolazione: il tempo in cui i segni "si compiono", materialmente. In questo senso la Storia e la storia non possono che restare invalidate: siamo di fronte ad altro, un tempo "in bilico". Questo era già un tema fondamentale in *Teorema*; ed era naturalmente un tema caro, oltre che a Pasolini, a un altro marxista eterodosso e religioso ancor meno ortodosso: Walter Benjamin. L'apertura finale della piccola porta da cui il messia deve entrare è un chiaro omaggio alle sue *Tesi di filosofia della storia*. **Davide Carnevali**

BORGHESE - Entri. Stavamo giusto parlando di lei.

Il messia resta sulla porta.

L'arrivo del messia secondo la Chiesa

Toc toc. Bussano alla porta. Un cardinale va ad aprire.

CARDINALE - Entri. Stavamo giusto parlando di lei.

Il messia resta sulla porta.

L'arrivo del messia secondo il proletariato

Toc toc. Bussano alla porta. Il proletario va ad aprire.

Sulla porta c'è il messia.

Il proletario guarda il messia, senza dire niente.

Il messia gli salta al collo e lo bacia.

Poi lo trascina in casa e lo adagia teneramente sul letto.

Beati voi quando vi insulteranno¹⁸

*La Madre prende da parte la Serva e la fa sedere a tavola.
La Serva porta sul capo una corona di dodici petali.*

MADRE - Prendi carta.

La Serva prende la carta.

E penna.

La Serva prende la penna.

Scrivi.

La Serva attende.

Scrivi.

La Serva attende.

Amore mio.

La Serva scrive.

No.

La Serva attende.

Cancella.

La Serva cancella.

Scrivi.

La Serva attende.

Amore.

La Serva scrive. Silenzio.

Mio.

La Serva scrive. Silenzio.

No.

La Serva attende.

Cancella "mio".

La Serva cancella.

Lascia amore.

Silenzio.

Amore.

Silenzio.

Amore.

La Serva guarda la Madre. La Madre guarda la Serva.

Non guardarmi.

La Serva scrive.

No.

La Serva si ferma.

Questo non lo devi scrivere.

La Serva attende.

Questo lo dicevo a te,
vacca,
che mi guardi con quegli occhi
da vacca
troia
non guardare me,
guarda quello che stai scrivendo
deficiente
che poi fai errori
di ortografia
zoccola
metti gli accenti sbagliati
e ti dimentichi le parole
cogliona.
Non una!
Non una parola deve andare dimenticata!
Perciò fai attenzione
a quello che scrivi
puttana
scrivi.

La Serva attende. Poi, quando la Madre parla, scrive tutto ciò che la Madre dice.

Questa notte, amore mio, piccolo mio, all'improvviso, ho sentito una terribile malinconia del tuo corpo, delle tue braccia, della tua presenza, malinconia della tua presenza, della tua presenza così ingombrante, ho sentito malinconia per quel fastidio, per il fastidio che mi dava il tuo corpo, accanto a me, dentro di me, un'enorme malinconia, questa notte, all'improvviso, amore mio, ho sentito una tremenda tristezza per non averti più.
Senza di te il mio corpo è diventato un deserto, strappa uno dei miei capelli e sarà come strappare un fiore secco da un campo di terra. Il mio cuore è una pietra, il mio ventre è una valle arida, il fiume che la bagnava si è prosciugato quando ho terminato tutte le lacrime che ho versato per te.
Perché non sei rimasto in me quando sei entrato?
Ti ho lasciato uscire e te ne sei andato via, scappato dal mio corpo, dalle mie mani, come il vento, come un soffio, un respiro, vo-

lato via, puf. Ma vorrei chiederti, sai cosa vorrei chiederti? Tu,
tu,
tu
non guardarmi

La Serva si ferma. La Serva guarda la Madre. La Madre guarda la Serva.

Cosa fai,
vacca
subnormale
decerebrata di merda
chi ti ha detto di smettere di scrivere?
Chi ti ha detto
di fermare in questo modo
il flusso dei miei pensieri
così armonico
così compatto
non senti
come fluiva organicamente?
Perché hai smesso di scrivere?
Cosa credevi?
Che fossero per te quelle parole?
Ti piacerebbe, eh?
Scema di guerra.
No.
Le mie parole
sono sue
sue
non sono per te
neanche un po' ce ne sono per te, di parole, bagascia infetta schifosa pezza da culo ripiegata su un escremento cacato male da una vacca malata che pascola i resti di spazzatura in una discarica al centro di una zona depauperata ai margini di un'area depressa di un paese sottosviluppato di questo mondo di merda che con la tua nascita ha fatto fare un salto di qualità, però in peggio.

Silenzio.

Scrivi, dunque,
mia cara,
riprendi a scrivere,
scrivi,
su,
non guardarmi

La Serva scrive.

Non guardarmi
con quegli occhi,
gli occhi
di un bambino
quando cercano il latte della madre,
quegli occhi
che chiedono,
che supplicano,
che vogliono.
Cosa vogliono?

Cosa vuoi da me?
Non sei più un bambino,
cosa vuoi allora?
Cos'hai da guardare?

La Serva guarda la Madre. Poi si rimette subito a scrivere.

Se continui a guardarmi
così,
figlio mio,
mi viene voglia
di strapparti gli occhi
con le unghie
strapparti il viso,
i capelli,
le guance,
la bocca,
strappartela,
e portarla al mio petto,
attaccarla al mio seno,
e darti tutto,
tutto quello che non ho dato più a nessuno in tutti questi anni.
E quando avrai finito di togliermi tutto,
tutto quello che ho,
proprio tutto,
prenderò la tua testa,
la poggerò sulle mie ginocchia
e carezzandola
tirerò fuori la tua lingua,
la svolgerò come un lungo nastro rosso,
e leggerò sulla tua lingua quelle parole d'amore
che non hai mai detto a tua madre
per ringraziarla di averti messo al mondo.

Lungo silenzio. La Serva guarda la Madre. La Madre guarda la Serva.

Straccia.
Straccia.
Straccia tutto.

*La Serva straccia la lettera.
La Madre prende tutti quei pezzetti di carta e li mangia.
Dalla terra spunta dell'acqua. Una piccola fonte d'acqua.
La Serva torna in cucina. Finisce di preparare la cena.
Comincia ad apparecchiare la tavola.*

Tre canti d'amore per amante assente

Maddalena ricorda il suo amore perduto

Entra la Figlia, ora Maddalena. L'abito da sposa è sporco. Abbraccia un fantoccio di vestiti riempiti di terra.

MADDALENA - Pensate alla persona che più avete amato.

In che modo pensate a lei?
Potete davvero ricordarla, ricordarla così com'è?
Potete davvero descrivere il suo volto, il suo corpo, le sue mani, il suo petto, così come realmente sono?

E se potete, a cosa vi serve davvero questo ricordo?
Ad amare ancora di più questa persona, o ad amare ancora di più
l'immagine che avete di lei?

L'unico modo per amare è dimenticarsi di aver amato. Nello
stesso modo in cui due amanti che vogliono continuare a essere
amanti devono dimenticare di esserlo.

Solo così rinnovano in ogni momento la loro promessa d'amore.
Solo così rinnovano lo stupore di innamorarsi a ogni istante.
Ma com'è difficile dimenticare di aver goduto di una cosa così
bella.

Com'è difficile dimenticare il momento felice passato insieme
all'amante.

E se dimenticassimo quel momento felice, avremmo ancora vo-
glia di incontrare di nuovo il nostro amante?

Non vogliamo forse incontrarlo di nuovo proprio per rivivere *quel*
momento felice?

E se vogliamo riviverlo, è perché ne è dolce il ricordo: come po-
tremmo allora dimenticarlo?

Dimenticare l'amante e dimenticare di essere stato amato, e allo
stesso tempo ricordare l'amante e ricordare di essere stato amato.
Per la via dolorosa di questo paradosso passa l'amore.

Perché il desiderio, non è in fondo un *avere senza possedere*?

Ecco perché, anche se non vediamo il nostro amante per qualche
giorno, anche in quel caso l'abbiamo con noi. Perché è già con noi
nel nostro desiderio di lui; solo il desiderio non si è ancora mutato
in possesso; solo non si è ancora realizzato nella sua *nuova venuta*.

E attendendo la sua venuta, non lo sentiamo forse con noi nella sua
assenza, non lo desideriamo a tal punto da non poterlo definire
più un semplice pensiero, e non soffriamo proprio per questo, per
averlo con noi e non poterlo possedere ancora come corpo?

E non sentiamo allora che tutto ciò che facciamo sarà inutile, fin-
ché lui non arriva?

Inutili le nostre parole, inutili i nostri gesti, inutile il nostro pianto.
E non dobbiamo forse accettare tutto questo, quando amiamo?

E se fosse questo desiderio di lui - ecco, proprio perché inutile -
l'amore?

Questo desiderio che io non so dire, inesprimibile a parole, que-
sto desiderio folle che, anche solo dopo tre giorni, dopo tre miseri
giorni senza lui, non solo vorrebbe,

ma esige,
esige e implora,
e implora più forte
e più forte ancora
fino alla disperazione

che si manifesti ora, immediatamente, la presenza del suo corpo?

*Maddalena abbraccia più forte il suo fantoccio. Il fantoccio si sgretola
tra le sua braccia. Di quel fantoccio resta solo un mucchio di terra.*

Tommaso si strappa il cuore¹⁹

*Entra il Figlio, ora Tommaso Didimo. Le sue mani sono sporche di
terra. Sul suo petto c'è una grande macchia di sangue, come un fiore
rosso.*

TOMMASO - Se potessi vedere nel mio petto i segni delle ferite,
e se potessi mettere il dito nelle mie ferite,
e se potessi mettere la mano dentro il mio petto,

e ritrarre la mano e trovarla sporca di terra,
e se potessi scavare con le unghie nel mio petto,
come scavando con un coltello,
e dentro il petto trovare il cuore,
che ancora si muove e si contorce
fino alla disperazione
per te,
e se potessi tenere il mio cuore sul palmo di una mano,
e avvicinarlo alla mia bocca,
e se potessi affondare nel mio cuore
la mia bocca,
i miei denti
e la mia lingua,
allora crederei
di avere amato.

Perché io ti giuro:
quello che vorrei di più al mondo
è avere un cuore,
per regalarlo a te
e non volerlo mai più indietro.

*Tommaso si apre il petto e il costato. Mette le sue mani nel suo petto,
nel suo costato. Tira fuori tutto quello che c'è dentro.
Muscoli, viscere, tendini, ossa. E il cuore.
Il suo cuore è fatto di terra. Si sgretola tra le sue mani.*

Giuda parla con un animale morto

*Entra il Padre, ora Giuda l'Iscriota.
Sul capo porta una corona di pietre.
La Serva sta portando un vassoio a tavola, coperto da un coperchio.
Giuda la chiama con un gesto. La Serva si avvicina a Giuda. Giuda
fa un gesto alla Serva. La Serva alza il coperchio. Sul vassoio c'è un
pollo. Un pollo arrosto preconfezionato, come quelli del supermerca-
to. Giuda guarda quel pollo. Gli parla.*

GIUDA - Non guardarmi
con quegli occhi
da bestia,
tu sei morto,
per me.

Non guardarmi
con quegli occhi,
tu non sai
quanta fatica si fa
a vivere come un uomo,
tu
solo sai morire
come una bestia.

Ma il ruolo del morto
è sempre quello migliore.

Tu non immagini quanto sia difficile
essere quello che sceglie di uccidere,
invece di quello che muore.

Quello che ripudia,
e non il ripudiato.
Quello che proferisce i peggiori insulti,
e non l'insultato.
Quello che rinuncia all'amore,
e non quello che continua, nonostante tutto, ad amare.

Io ho scelto per entrambi
quando ti ho chiesto di abbandonarmi,
quando ti ho costretto ad allontanarti da me,
quando ti ho supplicato di lasciarmi in pace,
di non tormentarmi,
quando mi sono finto malato,
pazzo,
pur di non dover ricambiare il tuo amore,
e mi sono strappato gli occhi
con le unghie
pur di non vederti piangere,
quando ho scelto la pace,
e ho rinunciato alla felicità.

Da quando sei andato via
non posso più dormire,
la notte si riempie di voci,
gli oggetti si ritraggono dalle mie mani,
il cibo si allontana dalla mia bocca,
i vestiti che indosso sono pesanti,
la terra su cui cammino
è arida come un deserto
e sul mio petto è sbocciata una macchia
rossa come un fiore
che non riesco a strappare.

E ora vieni a dirmi
che una
mia parola
basterebbe,
per farti tornare?
Che se io lo volessi,
se io lo volessi davvero,
se io dicessi una parola
soltanto una parola,
dopo così tanto tempo,
dopo così tanti anni,
tu torneresti con me
e mi ameresti
ancora,
fino alla fine dei giorni?

Perché chiedi a me una parola,
tu che non sei in condizione di pronunciarne una sola?

Se mi hai amato davvero,
se davvero,
come dici,
ancora mi ami,
se davvero,
come dici,

hai dato tutto per me,
anche la tua stessa vita,
allora
perché da tutto questo amore
hai tolto la cosa più importante?
Perché insieme a tutto questo amore
non mi hai dato anche
la capacità di amarti?

*Giuda ripone il coperchio al suo posto.
Una luce, dall'alto, illumina Giuda.
Dal cielo cadono petali di fiori.
Ricoprono il capo di Giuda.*

ίνα η γραφή πληρωθῆ²⁰

*Silenzio. Nel silenzio, il rumore di una culla che dondola.
Davanti alla culla, una sedia vuota.
L'Angelo, ora vestito di stracci, canta Wild is the wind, nella versione di Cat Power.*

Love me, love me
Say you do
Let me fly away
With you
We're creatures of the wind
Wild is the wind

Give me more than one grasp
Satisfy this hungriness
We're creatures of the wind
And wild is the wind

You touch me
I hear the sound of mandolins
You kiss me
With your kiss my life begins

Like a leaf clings to a tree
Baby please cling to me
We're creatures of the wind
Wild is the wind

You touch me
I hear the sound of mandolins
And you kiss me
With your kiss my life begins
Love me, love me
Say you do
Let me fly away

With you.

La musica finisce. L'Angelo vorrebbe allontanarsi da quel deserto di terra e macerie intorno a lui, su cui fissa lo sguardo. Spalanca gli occhi, apre la bocca, distende le ali. L'Angelo della Storia deve avere questo aspetto. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma entra in azione, davanti a lui, un grosso ventila-

*tore. Una tempesta spira dal Paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo di rovine sale davanti a lui al cielo.*²¹

Crocefissione

Il velo si squarcia. Dietro il velo, al posto dello spaccato di salotto borghese, c'è una macchia rossa al suolo.

Alla parete Blood on the Floor, di Francis Bacon (1986).

Tre minuti. Poi più nulla.

Proiezione

Istruzioni per riconoscere il messia (4)

L'arrivo del messia secondo una pecora

Toc toc. Bussano alla porta. La pecora va ad aprire.

PECORA - Figlio mio!

La pecora dà una leccatina al messia.

L'arrivo del messia secondo il diavolo

Toc toc. Bussano alla porta. Il diavolo va ad aprire.

DIABOLO - Sì? C'è nessuno?

Silenzio. Sulla porta non c'è nessuno.

C'è nessuno?

Silenzio. Il diavolo esce per controllare.

Sei quello delle pizze?

In quel momento, il messia sgattaiola dentro e chiude la porta alle sue spalle.

Il diavolo rimane chiuso fuori. E ha lasciato dentro le chiavi.

Il messia gli fa il dito.

L'arrivo del messia secondo me

Fine della proiezione

Silenzio. Toc toc. Bussano alla porta della sala.

Il pubblico si volta. Nessuno va ad aprire.

Non sapremo mai chi c'era sulla porta.

Corollario

Intanto la Serva ha terminato di preparare la cena.

La tavola è apparecchiata.

La Serva si asciuga il sudore.

Mette al loro posto tutti gli oggetti.

Riordina lo spazio. Spegne tutte le luci.

Accende la sua lampada a olio.

Sistema la lampada sul tavolo. E si siede al posto centrale.

La Serva alza il coperchio del vassoio.

Sul vassoio c'è il gallo.

La Serva prende del pane. Spezza il pane.

Dà le briciole al gallo.

Il gallo mangia il pane, la Serva si serve del vino. Beve.

Il gallo canta.

Si apre una piccola porta.

LA FINE OLTRE LA FINE (APOCALISSE PROFANA)

Avevo fame (perché lo spettacolo è durato tanto e mi avete dato da mangiare)²²

Il pubblico è invitato a sedersi a tavola.

Per mangiare ciò che è stato cucinato.

Perché la Serva, è evidente, ha preparato per tutti. Anche per noi.

La porta stretta²³

Alla fine dello spettacolo, solo due porte della sala vengono aperte.

Una è la porta larga, attraverso cui l'uscita è agevole.

L'altra è la porta stretta, davanti a cui si forma una lunga coda.

Il pubblico deve scegliere quale utilizzare per uscire dalla sala.

Gli Angeli delle Sette Chiese

All'esterno della sala, nel foyer, luci e musica per la sfilata della fashion-week. Sfilano sette angeli di Victoria's Secret.

La festa ha inizio.

Giovanni drogato dopo un rave sull'isola di Patmos Ibiza

Alla fine della festa entra Giovanni Evangelista. È in mood after.

Giovanni sta avendo qualcosa di simile a una visione mistica. L'Angelo lo obbliga a rivelare quello che ha visto. Giovanni balbetta e ogni tanto grida. Durante interminabili minuti. Non si capisce praticamente nulla di quello che dice.

GIOVANNI - Un un gio giorno sta stav stavo su su su su su la ri va del fi fi fiu fiuuu fiuuu mememememem afarelemie co co co se se se se di oooo gni gior no e di di ccccccevo a tut tu tut tut tuuuu ti: Coco coco coco nvertitevi, peperché il reg reg gno dei cie liè vivi vivi cinò.

Po pop o rt avo un ves un ves un ves tito tito tito dipe pe pep pepe li di locu locu locusta e una ci cintu ra di pellllllle atto tot o rno ai fia nnn chi; il mi il mi il mi mio cibo e e e e rano cammme mme mmell e mie leselva tico.

Allo allo allo rara acco corre vavano ammè da Ge ge geru salemme, e da tttt utta la Giu Giu Giudecca e la zozona aaaaa dia? cente il Giggio giggio rdano; e, coco nfessssss ando i lorororo pepe pepe pepe. Pepe. Ccati, si fa fa fa cevano batte battè battè zzzzzare dammè nenel fiuuuuume Giogio. Rodano.

Silenzio. L'uomo si asciuga il sudore. È un supplizio per lui parlare. E, per chi lo ascolta, stare ad ascoltarlo.

Ve ve ve vedede ndo però momò lti farì farì sei e sa sasa dducei ve ve ve nini rere al battè battè simo, didì sisì loloro:

Rarararazza di viiii pere! Chichì vihà susu susgggerito di so-sosttrattataratrrrvi all'ira immì immì immì nente? Fafatefe dufunquefe frufuttifi defegnifi difi cofonvefersifionefe, fe nofon crefediafatefe difi pofoterfervifi difirefe frafa voi: Abbiamo Abra-mo per padre. Viii di cocheDiopuò farsor gerefi glidiA bramoda-que stepie tre tre tre. Giàlla scureèopo staallara diccede glialbe ri: Coco luichè vie nedo podime è più popo tetente di me e io non son ddddegnoneaaaanche di poporta ta rgli i sasa sasa ndali; egli pupù lirà la sua aia e raccoco glierà il suo gragra gra grano nel gragra gra naio, ma bru bru bruuuuu. Cerà lapula confuo co ine ine inè ssss tingui bile.²⁴

Silenzio. «Finalmente avrà finito» – penserà la gente. E invece no, disgraziatamente.

No.

No no.

Nononono.

Me memè memerda.

Ho sbasba. Ho sba sba sbagliato papaparte.

Que que que sta era la paparte dede l'al tro Gio giova nnnnni.

Ora de de vo vo rico rico rico ricominciare tutto daccapo.

Giovanni Evangelista collassa.

Colui al quale era stato detto: «Scrivi dunque le cose che hai visto, quelle che sono e quelle che accadranno»²⁵ non è più in condizione di aggiungere una sola parola. Ora è davvero la fine.

EPILOGO PASOLINIANO

Dio e il Diavolo discutono sulle rovine del teatro

Dio e il Diavolo sulla cima di una montagna di terra hanno osservato insieme lo spettacolo dall'alto.

DIAVOLO - Hai visto? Nessuno è venuto a salvare i tuoi uomini.

Un attimo di silenzio, in cui Dio pensa. Un attimo che sembra eterno.

DIO - Ma tu sai bene che questa non è verità. Questa è solo una storia.

DIAVOLO - E conoscevi questa storia?

DIO - Conosco tutte le storie.

DIAVOLO - Me la sono appena inventata.

DIO - Sapevo anche questo. Io so tutto ciò che accade, e tutto ciò che si racconta che accada. Per questo so ogni cosa.

DIAVOLO - Allora sapevi anche che non la conoscevi prima che io la raccontassi.

DIO - Smettila con questi stupidi sillogismi. È proprio questo che rovina gli uomini che io ho creato.

DIAVOLO - Questa era una conclusione. Non un sillogismo.

DIO - E quindi?

DIAVOLO - Quindi non è stupida.

DIO - Lo vedi che hai fatto un sillogismo?

Silenzio.

Scommetto che non sapevi che sarebbe finita così.

DIAVOLO - E cosa vuoi che ti dica? Dopotutto io sono solo il diavolo, non posso sapere ogni cosa.

Silenzio.

Però posso sempre immaginarmi che sia come io vorrei che fosse.

FINE

1 Vedi: *Prima lettera di Paolo ai Tessalonesi*, 5, 2.

2 Vedi: *Luca*, 5, 20.

3 Vedi: *Matteo*, 25,1-13.

4 Vedi: *Cantico dei cantici*, 5, 9-15.

5 Vedi: *Cantico dei cantici*, 6, 5.

6 Vedi: *Cantico dei cantici*, 8, 5.

7 Vedi: *Geremia*, 2, 32.

8 Vedi: *Matteo*, 7, 6.

9 Vedi: *Matteo*, 5, 15.

10 Vedi: *Isaia*, 11, 6-7.

11 Vedi: *Cantico dei cantici*, 8, 13.

12 Vedi: *Luca*, 16, 19-31.

13 Vedi: *Matteo*, 19, 16-22.

14 Vedi: *Luca*, 14, 28-32.

15 Vedi: *Matteo*, 9, 37-38.

16 Vedi: *Matteo*, 6, 26.

17 Vedi: *Matteo*, 19, 21.

18 Vedi: *Matteo*, 5, 11.

19 Vedi: *Atti degli Apostoli*, 20, 24-28

20 Vedi: *Giovanni*, 19, 24.

21 Vedi: Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, Tesi IX.

22 Vedi: *Matteo*, 25, 35.

23 Vedi: *Matteo*, 7, 13-14.

24 Vedi: *Matteo*, 3, 1-12.

25 Vedi: *Apocalisse di Giovanni*, 1, 19.



DAVIDE CARNEVALI (Milano, 1981) è un autore, regista e teorico. Con *Variazioni sul modello di Kraepelin* (Actes Sud, 2013; in pubblicazione per Einaudi) si è aggiudicato nel 2009 il Premio Theatertext als Hörspiel al Theatertreffen di Berlino e il Premio Marisa Fabbri al Premio Riccione per il Teatro, e nel 2012 il Prix de les Journées de Lyon des auteurs. Nel 2011 ha ricevuto il Premio Borrello alla nuova drammaturgia per *Come fu che in Italia scoppiò la rivoluzione ma nessuno se ne accorse* (pubblicato su *Stratagemmi*, 18, 2011). *Sweet Home Europa* (Cue Press, 2015) ha debuttato nel 2012 al Schauspielhaus Bochum e in forma di radiodramma per la Deutschlandradio Kultur; nel 2015 è stato prodotto dal Teatro di Roma, per la regia di Fabrizio Arcuri. Nel 2013 ha vinto il Premio Riccione per il Teatro con *Ritratto di donna araba che guarda il mare* (Actes Sud, 2015). Nel 2016 *Menelao* ha ottenuto la menzione speciale della giuria alla prima edizione del Premio Platea. Tra gli ultimi testi, di cui cura anche la regia, si contano *Maleducazione Transiberiana* (Teatro Franco Parenti, 2018) e *Ritratto dell'artista da morto* (Berlin Staatsoper e Münchner Biennale, 2018). Le sue opere sono state presentate in numerosi festival e stagioni teatrali internazionali e sono tradotte in tredici lingue. Attualmente insegna Drammaturgia e Teoria del teatro presso la Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi e 17 Instituto de Estudios Críticos di Città del Messico. Il suo saggio *Forma dramática y representación del mundo* è in corso di pubblicazione presso la casa editrice Paso de Gato. (foto: Pino Montisci)

Dalla teoria al metodo: lezioni su Stanislavskij

Robert Lewis
Metodo o follia?

Roma, Dino Audino, 2017, pagg. 94, euro 13



Robert Lewis è stato attore e regista e, soprattutto, insegnante di recitazione, contribuendo a una maggiore conoscenza e diffusione del metodo Stanislavskij negli Stati Uniti. Membro, insieme a Lee Strasberg, Elia Kazan, Stella Adler e Harold Clurman, del mitico Group Theatre, nel 1947 fu tra i fondatori

dell'altrettanto mitico Actors Studio e, in seguito, insegnò a lungo recitazione alla prestigiosa Yale School of Drama. Una vocazione didattica - scevra però da dogmatismo e didascalismo - evidente nelle "otto lezioni sulla recitazione" tenute nel corso del 1957 presso il Playhouse Theatre di New York e raccolte in questo agile volume, arricchito da una breve introduzione di Harold Clurman. Si trattò di una serie di conferenze sul "metodo" cui parteciparono più di settecento fra attori, drammaturghi e critici, scelti fra ben cinquemila candidature, a testimoniare della curiosità suscitata allora dal sistema di recitazione elaborato da Stanislavskij, da alcuni acriticamente osannato, da altri altrettanto superficialmente condannato. Con affabilità e professionalità, Lewis approfondisce nelle sue conferenze le molte questioni suscitate dal "metodo", quali il rapporto fra "verità" e recitazione, che cosa significhi essere "attori" ovvero "artisti", le differenze fra teatro "realistico" e teatro "poetico", numerosi i riferimenti ai mattatori italiani in primis Tommaso Salvini ma la conoscenza della storia teatrale passata e recente non sfocia mai nella pedanteria bensì risulta funzionale alla pragmatica volontà di fare chiarezza su un sistema di recitazione spesso frainteso ovvero poco o mal conosciuto. Una lettura ancora oggi assai istruttiva e pure piacevole, grazie all'indiscussa capacità affabulatoria dell'autore. *Laura Bevione*

Dietro il microscopio la curiosità del critico

Marco De Marinis
Al limite del teatro

Imola, Cue Press, 2016, pagg. 272, euro 9,99-22,99

Rileggere, a oltre trent'anni di distanza dalla prima edizione (La Casa Usher, 1983), il volume *Al li-*

mite del teatro aiuta a ricordare che studioso di razza ed esegeta brillante dei nuovi fenomeni fosse già all'epoca il giovane Marco De Marinis. E per chi non l'avesse finora mai incrociato - un po' difficile perché, o sui banchi prima dell'Università di Macerata (per pochi anni) e poi nella lunga militanza all'ateneo di Bologna, oppure attraverso il corpo a corpo con i suoi libri, chi si occupa di teatro è destinato a intercettare il suo pensiero - questa ripubblicazione da parte di Cue Press, impreziosita da una prefazione di Moni Ovadia, fa risaltare almeno una caratteristica del De Marinis studioso: la curiosità per tutto ciò che di nuovo si muove agitandosi sulla scena, qualità che non è mai fine a se stessa, ma si intreccia con la lucidità delle analisi e la capacità di mettere in relazione necessaria cose e concetti. Insomma, De Marinis, già in questo, che è uno dei suoi primi scritti, dimostra di non aver mai abbracciato le novità con aprioristico entusiasmo, bensì fa trasparire la sua adesione solo dopo aver sottoposto l'oggetto all'analisi del microscopio storico-critico. E così puntualmente accade in *Al limite del teatro*, il volume in cui l'autore si occupa in presa diretta di ciò che accade sulle scene dal 1973 al 1982, vale a dire gli anni in cui si odono ancora gli echi del Sessantotto e che pongono al loro centro la stagione creativa dei movimenti del Settantasette. È l'epoca in cui collettivo e partecipazione, teatro politico e decentramento, laboratorio e animazione erano le direttrici su cui si muoveva il lavoro dei giovani gruppi. Fenomeni che, probabilmente, in Italia non hanno avuto eguali, pur somigliando, nelle motivazioni e nelle modalità organizzative, al bisogno di fare teatro che si respira oggi. Ma la lettura del saggio è anche un monito per i giovani dal ripetere gli errori dei loro padri: quella stagione infatti durò pochissimo, travolta dalle spirali autodistruttive di spaccature e scissioni. *Pierfrancesco Giannangeli*

L'epica di Lampedusa

Davide Enia
Appunti per un naufragio

Palermo, Sellerio, 2017, pagg. 216, euro 15

«Nascerà un'epica di Lampedusa». E forse già sta nascendo, come sta già iniziando la storia sotto i nostri occhi. Davide Enia parte da qui con il suo nuovo libro, *Appunti per un naufragio*, fatti di cronaca che si fanno racconto, un fenomeno storico che è insieme presente e futuro di cui siamo testi-



moni diretti. Quello di Enia si configura come un tentativo di dare forma e significato a una tragedia, umana, esistenziale, universale che ancora faticiamo a capire e interpretare. Laddove le definizioni non servono a nulla, perché non restituiscono la complessità di un evento o di un essere umano, la presen-

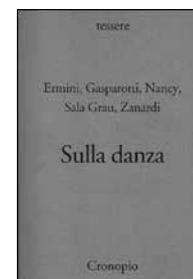
za dell'autore sull'isola, il suo personale punto di vista, la sua esperienza vissuta trasforma statistiche in persone in carne e ossa, con il loro carico di dolore e speranze. Un viaggio affrontato insieme al padre, cardiologo in pensione con la passione per la fotografia, che si fa racconto - necessario, inevitabile, doloroso e catartico nello stesso tempo -, un viaggio alla ricerca di altri racconti di coloro i quali, ogni giorno, si confrontano con questa dura lotta tra la vita e la morte che sono gli sbarchi. E in questi racconti c'è tutto l'eroismo muto e discreto di esseri umani che sfidano le forze incontenibili della natura per salvare altre vite umane, trovando in questo fine, la giustificazione di tutta una vita. *Filippa Iardo*

Tra danza e teatro

Ermini, Gasparotti, Nancy, Sala Grau, Zanardi
Sulla danza

Napoli, Cronopio Editore, 2017, pagg. 171, euro 14

La danza - nella sua varietà e multidisciplinarietà - è una pratica dirompente e necessaria, che in Italia spesso tendiamo a separare o considerare in tono minore rispetto al teatro. A questo proposito è da segnalare la recente uscita di un piccolo volume intitolato *Sulla danza*. L'operazione ha un certo ardore - il che non sorprende se conosciamo un po' la storia di questa casa editrice napoletana - perché la danza è declinata su un piano teorico-filosofico attraverso gli interventi di danzatori-pensatori quali il francese Jean-Luc Nancy, filosofo che ha esteso il suo campo di ricerca anche all'arte e all'estetica; Romano Gasparotti, altro filosofo che in gioventù si avvicinò alla danza; Nuria Sala Grau, danzatrice e coreografa vicina alla pratica del Bharatanatyam, stile di teatro danza neoclassico; Flavio Ermini, poeta e scrittore; infine Maurizio Zanardi, editore e curatore del testo. La lettura, oltre a fornire spunti diversi sul rap-



porto tra danza e filosofia e sulle potenzialità dirompenti della pratica della danza stessa, risulta infine cruciale nel rinsaldare il legame sacrosanto - e oggi perduto - tra danza e teatro, ricollocando artaudianamente la prima in una posizione cruciale e affermando che la danza senza il teatro può esistere ma non è possibile il contrario.
Francesca Saturnino

Attori e contadini

Massimo Marino (a cura di)

Teatro delle Ariette. La vita attorno a un tavolo
Corazzano (Pi), Titivillus, 2017, pagg. 307, euro 18



«Fare il nostro teatro è come trinciare, arare, seminare»: così Paola Berselli in una lettera indirizzata al marito, Stefano Pasquini, e contenuta nell'articolato e corposo volume che ricostruisce l'originale avventura teatrale del Teatro delle Ariette. E in

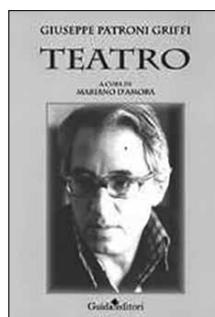
quella frase di Paola c'è il senso di una scelta di vita in cui arte ed esistenza quotidiana sono facce non contrastanti di una stessa mela. Fare teatro, per le Ariette, non è qualcosa di "altro", magari più gratificante e "prestigioso", rispetto alla cura del loro podere, bensì qualcosa di complementare a esso, tanto che i membri della compagnia - Paola e Stefano e l'amico Maurizio Ferraresi - si autodefiniscono "attori-contadini". In che cosa consista questo loro particolarissimo modo di fare teatro, quali ne siano i semi e il concime, ce lo illustra questo libro felicemente composito, curato da Massimo Marino. Ci sono i testi completi degli spettacoli - dal mitico *Teatro da mangiare?* fino al più recente *Tutto quello che so del grano* - ma anche lettere e pagine tratte dai diari di Paola e Stefano così come - sotto la dicitura "Storie" - il racconto-commento del curatore, che tesse così il filo di una vicenda teatrale ormai pluridecennale. A completare il volume, poi, teatrografia e bibliografia di prammatica, ma anche un contributo-omaggio di Armando Punzo - che per primo volle credere nella qualità artistica delle Ariette e invitò la compagnia a Volterra - e la raccolta dei "menù" - il condividere il cibo è una delle costanti e dei segni distintivi della poetica del gruppo - compilata con amabile ironia dallo stesso Stefano. E, ancora, le fotografie scattate da Stefano Vaja, che sono emblematico corrispettivo iconografico di un'idea di arte e di vita perseguita con testarda e allo stesso tempo tenera determinazione.
Laura Bevione

Un intellettuale autentico

Giuseppe Patroni Griffi
Teatro

a cura di Mariano d'Amora, Napoli, Guida Editore, 2016, pagg. 435, euro 35

Ammesso, e non concesso, che tutti i libri siano necessari, ci sono indubbiamente alcuni libri più necessari di altri, almeno in certi periodi storici. Uno di questi è senza dubbio il volume curato con grande attenzione e sapienza dallo studioso Mariano d'Amora, che offre tutta la produzione teatrale di Giuseppe Patroni Griffi (Napoli, 1921 - Roma, 2005). Per la prima volta l'intera produzione teatrale di uno dei drammaturghi più importanti del secondo Novecento è raccolta in un unico volume. Autore di quelli fondamentali, ma di cui purtroppo - tranne che in gruppi di affezionati, che ne tengono viva la fiamma della memoria culturale e umana - a una dozzina d'anni dalla morte comincia colpevolmente a scricchiolare il ricordo. Quindi il libro arriva in un momento che forse più opportuno non poteva essere, perché Peppino Patroni Griffi non merita l'oblio. È stato uno dei non molti intellettuali autentici del nostro Paese, uno di quei personaggi a cui la definizione calzava a pennello: a fronte di molti che usurpano la qualifica, lui no, lui era veramente un intellettuale a tutto tondo, capace di interpretare i sentimenti umani, anche i più scomodi, con un'originalità di scrittura che era una grazia. Ne sono una testimonianza, nella prima parte del volume, i testi napoletani, su cui spiccano il radiodramma *Il mio cuore è nel Sud* e *In memoria di una signora amica*. E poi, nella seconda, tutti i testi portati al successo dalla Compagnia dei Giovani (e successive formazioni derivate), quel gruppo esclusivo in cui Patroni Griffi venne accolto a braccia aperte. Sono titoli entrati nell'immaginario collettivo, come *Anima nera* e *D'amore si muore*, *Metti una sera a cena* - di cui quest'anno ricorre il cinquantenario e da cui nel '69 venne tratto l'omonimo celebre film: il testo costruito sul geniale "presente continuo" con tutti i personaggi sempre in scena - e *Prima del silenzio*,



titolo terribilmente profetico perché dopo l'ultima replica, all'alba del 1° febbraio 1980, Romolo Valli si schiantò con la sua auto a pochi metri da casa. Chiude il volume *Gli amanti dei miei amanti sono i miei amanti*, un omaggio all'affine mondo del melodramma.
Pierfrancesco Giannangeli

La poesia e la roccia: Gigio Dadina attore

Michele Pascarella
Racconti su un attore operaio.
Luigi Dadina nel Teatro delle Albe

Corazzano (Pi), Titivillus, 2017, pagg. 208, euro 17

Gigio, per tutti. All'anagrafe Luigi Dadina. Attore operaio, come dice il titolo, non perché figlio di operai, ma perché in tutta la sua carriera ha sempre usato, oltre al corpo e alla voce, anche le mani. Tecnico, elettricista, manovale, attrezzista, montatore, scaricatore, autista e insieme contabile, organizzatore, istruttore. Ma prima di tutto attore. «Una fisicità rocciosa - dice Marcella Nonni - ma anche lirica, vulcanica, fragile, incendiaria». Possente, rude, solare, forte e feroce. Un attore che ha dietro un popolo, dice Marco Martinelli, un attore che affonda le radici nella sua terra, la Romagna. Un grande *fulêr*, un cantastorie itinerante, forse l'ultimo di una secolare tradizione. Un attore che non ha fatto accademie: le sue università, come diceva Gor'kij di sé, sono la fabbrica, il calcio, la pineta di Ravenna, le osterie, le spiagge, le partite a cerbottane, la gente. Renata Molinari ricorda «il respiro a volte pesante del suo dire, la forza mansueta e irriducibile del suo fare, l'affetto verso i suoi personaggi, la lealtà verso i compagni di lavoro, le iperboli delle sue narrazioni». È un libro magnifico, quello di Michele Pascarella, scritto a due mani, nella cucina di Gigio. Un libro emozionante: ne esce il ritratto di un uomo generoso, attento, uno «che aiuta gli altri a realizzare se stessi», che affronta personaggi diversissimi con studio incessante e irriducibile volontà di fare di ogni suo lavoro un capitolo nuovo nella sua storia di attore. Indissolubile il suo legame con Marco Martinelli ed Ermanna Montanari e con la grande storia delle Albe, condivisa in ogni tappa, in ogni difficoltà, in ogni crisi, in ogni invenzione, in ogni progetto, in ogni viaggio, da Ravenna al Senegal. E poi il lavoro al Lido Adriano con gli immigrati, e gli spettacoli storici, fra tutti il *Griot Fulêr*, *Narrazione della pianura*, *Il placido Don*, viaggio a zonzo per la bassa padana, *Stranieri*, in cui fa un personaggio femminile, «una trasformazione agghiacciante, una completa uscita da sé», *Pantani*, in cui fa il padre del corridore con una compostezza toccante, *Amore e anarchia*. Racconti su Gigio con le sue malattie, e con la sua forza, la sua fragilità, il suo modo unico di fare teatro. Gigio, grande attore, diverso da tutti. *Fausto Malcovati*



Roberto De Monticelli L'ATTORE

Imola (Bo), Cue Press 2017, pagg. 347, euro 24

Non è soltanto l'attore il protagonista di queste pagine di memorie teatrali pubblicate da Roberto De Monticelli per la prima volta nel 1988 e ora riproposte con l'inedita introduzione del figlio Guido. Protagonista di questo racconto teatrale lungo 40 anni è il palcoscenico e gli uomini e le donne che lo hanno abitato, da Eleonora Duse agli anni Ottanta, passando per Barrault, Strehler, Brook, Grotowski. Come in un film, immagini e ritratti di un'epoca d'oro della scena italiana, resa indimenticabile dai protagonisti, scorrono attraverso le parole di un "critico teatrale" fra i massimi del Novecento.

CENTO STORIE SUL FILO DELLA MEMORIA. IL "NUOVO TEATRO" IN ITALIA NEGLI ANNI '70

a cura di Enzo Gualtieri Bargiacchi e Rodolfo Sacchetti, Corazzano (Pi), Titivillus, 2017, pagg. 544, euro 25

Oltre cento testimonianze, storie, testi critici, interventi per rievocare un decennio, gli anni Settanta, di grande creatività e di forti contraddizioni. Un'opera corale che presenta le voci di attori, registi, performer, musicisti, artisti, critici, operatori. Ricordando rassegne, festival, spettacoli, si racconta anche di un Paese che ha avuto in alcune città di provincia, tra cui Pistoia, luoghi favorevoli, seppure per brevi periodi, per la diffusione dell'avanguardia teatrale.

LA SCENA RITROVATA. BOZZETTI E FIGURINI PER LAMBERTO PUGGELLI

a cura di Giuseppe Montemagno, Siracusa, Tyche Edizioni, 2017, pagg. 63, euro 8

Questo prezioso catalogo dell'omonima mostra ospitata in aprile dal teatro Machiavelli di Catania - dove tornerà in ottobre - è anche il volume inaugurale della collana "Quaderni della Fondazione Lamberto Puggelli". Questo primo testo raccoglie, oltre a interventi critici e significativi ricordi di collaboratori, riflessioni storico-critiche che consentono di apprezza-

re con maggiore consapevolezza i bellissimi bozzetti e figurini raccolti nel volume, provenienti dalla collezione di Puggelli.

Cristina Vallaro I MILLE VOLTI DI SHAKESPEARE NELLA CULTURA DI MASSA

Milano, Vita e Pensiero, 2016, pagg. 252, euro 25

Il libro esamina la presenza di Shakespeare in diversi ambiti della cultura di massa: romanzi e cartoni animati, fumetto e cinema, musica pop e *fiction* televisiva, fino ad arrivare al *web*, ai *social*, alla pubblicità. Attraverso numerose citazioni, Cristina Vallaro mette a confronto i testi originali delle opere shakespeariane con le rispettive trasposizioni e versioni nei vari ambiti considerati.

LAVIA IL TERRIBILE

a cura di Tommaso Le Pera e Anna Testa, Imola (Bo), Manfredi Edizioni, 2017, pagg. 310, euro 39

Il volume, con una prefazione di Dacia Maraini, attraverso gli scatti del fotografo di scena Tommaso Le Pera e le interviste e le testimonianze curate dalla giornalista di teatro Anna Testa, racconta la vita professionale e privata del grande e indiscusso protagonista del teatro italiano, da *Masnadieri* di Schiller del 1982 fino all'ultimo spettacolo del 2016, *L'uomo dal fiore in bocca* di Pirandello. Completano il volume i ricordi e le testimonianze dei colleghi (Orsini, Sciaccaluga), dei compagni di viaggio (Giammusso, Lucidi), degli amici (Guerritore, Herlitzka) e dei figli.

Matteo Paoletti MANUALE ATIPICO DI SOPRAVVIVENZA TEATRALE. EMANUELE CONTE E IL TEATRO DELLA TOSSE

Corazzano (Pi), Titivillus, 2017, pagg. 160, euro 16

L'odierno Teatro della Tosse nasce nel 2007, quando la scomparsa di Emanuele Luzzati e il "farsi di lato" di Tonino Conte danno nuovo stimolo alla compagnia per sperimentare nuove strade e garantirsi un futuro in un sistema teatrale in profondo mutamento. Il "teatro fuori dal teatro", le grandi ospitalità internazionali, il sostegno

alle giovani compagnie e la ricerca di una proposta artistica non convenzionale sono oggi i cardini dell'istituzione guidata dal regista Emanuele Conte.

Gianni Guastalla LE RINASCITE DELLA TRAGEDIA. ORIGINI CLASSICHE E TRADIZIONI EUROPEE

Roma, Carocci Editore, 2017, pagg. 382, euro 15

Durante il Medioevo si tentò di costruirsi una propria idea della tragedia, scomparsa dalla cultura occidentale per un lungo periodo e riscoperta dalle varie tradizioni nazionali a partire dai modelli classici, da Seneca e dai grandi capolavori attici. I saggi di questo volume si concentrano sulla varietà dei modi in cui la cultura moderna ha reinventato la tragedia classica.

Caterina Pagnini IL TEATRO DEL COCOMERO A FIRENZE (1701-1748)

Firenze, Le Lettere, 2017, pagg. 270, euro 26

Il Teatro del Cocomero di Firenze, fondato nel 1650 dall'Accademia degli Immobili di Giovan Carlo de' Medici, divenne un punto di riferimento italiano e internazionale per l'opera in musica e gli spettacoli dei Comici dell'Arte, rivaleggiando con la Pergola. Dell'esperienza vissuta dal teatro tra il 1701 e il 1748, il libro fornisce una ricca analisi basata su numerose fonti primarie, proponendo il suo inquadramento storico, sullo sfondo della politica coeva.

IL TEATRO SOCIALE DI SONDRIO. LA RINASCITA: LA STORIA, IL PROGETTO, IL CANTIERE

a cura di M. Mazzetto e G. Rinaldi, Saonara (Pd), Il Prato, 2017, pagg. 224, euro 50

Il volume ripercorre la storia del Teatro Sociale di Sondrio e dei suoi cambi di destinazione, da primario edificio lirico (dalla sua edificazione nel 1820) a cinema-teatro Pedretti, nel secondo dopoguerra. Una narrazione dei principali protagonisti, che hanno contribuito al recupero e alla rinata funzione teatrale dell'edificio, corredata da una significativa documentazione fotografica.

Siro Ferrone COMMEDIE E DRAMMI BORGHESI

Imola, Cue Press, 2017, pagg. 966, 3 voll., euro 9,99 - 45,99

Pubblicata per la prima volta nella collana "Teatro italiano" diretta da Guido Davico Bonino, l'antologia documenta la nascita italiana del dramma moderno e l'avvento di una nuova comicità dialettale, a Milano e a Napoli. Curata da Siro Ferrone, è arricchita da una preziosa appendice di documenti sul dibattito teorico e sulla vita teatrale, sui mutamenti sopraggiunti nel gusto del pubblico, nella cultura dei governi, nella vita e nella tecnica degli attori.

Giulia Taddeo UN SERIO SPETTACOLO NON SERIO. DANZA E STAMPA NELL'ITALIA FASCISTA

Milano, Mimesis Edizioni, 2017, pagg. 256, euro 24

Col rigore critico e metodologico tipico della studiosa appassionata del suo campo di indagine, Giulia Taddeo scrive un libro importante, per l'ampiezza della ricerca e la lucidità dell'analisi, sul binomio danza e stampa nel periodo del ventennio fascista. Un vivace spaccato politico e sociale su quanto di problematico, di sommerso quel dibattito culturale riusciva a mostrare.

Laura Pernice MOTUS. LA VERTIGINE MULTIMEDIALE

Catania, Villaggio Maori, 2017, pagg. 216, euro 17

Laura Pernice racconta il frutto dell'incontro diretto con la compagnia teatrale Motus, pioniera nell'uso del video come parte integrante del linguaggio teatrale: si analizza qui il percorso artistico della compagnia riminese e si indagano le sue dinamiche rappresentative, dai loro esordi fino al più recente progetto *Rooms*.

Antonio Vaccaro VARIAZIONI PIRANDELLO

Venosa (Pz), Osanna Edizioni, 2017, pagg. 194, euro 8

Centocinquanta citazioni tratte dalle opere teatrali di Luigi Pirandello - ven-

Il principe di Homburg (1982),
dal volume *Lavia il Terribile*,
Manfredi Edizioni
(foto: T. Le Pera).

tiquattro in dialetto siciliano - distribuite con studiata eterogeneità, ciascuna con la propria autonomia, costituiscono le variazioni sul tema Pirandello, offerta dal volume per creare percorsi imprevedibili nei quali liberamente muoversi. «Schegge d'universo» che, strappate dal contesto e da esso isolate, assumono una loro universalità come i personaggi delle commedie pirandelliane.

MEDIA E SPETTACOLO. UNO SPAZIO ORMAI VIRTUALE?

A cura della Fondazione Paolo Grassi, Milano, Sefer Books, 2017, pagg.138, s.i.p.

Profondamente influenzato dalla comparsa del web e della sua evoluzione 3.0, il mondo della comunicazione è in mutamento e con esso quello della critica. Come cambia, in questo contesto, il rapporto tra la produzione dello spettacolo dal vivo e la critica teatrale e musicale? Affronta il tema un convegno (Milano, 20 novembre 2015) organizzato dalla Fondazione Paolo Grassi e dalle Associazioni dei Critici Teatrali e Musicali, con interventi di artisti e operatori (da Chailly a De Capitani, Massini, Veaute, ma anche Del Corno) e di giornalisti (fra gli altri Baffi, Canova, Marino, Provedini) di cui ora il volume riporta gli atti.

TEATRO E MIMESIS

Stratagemmi, n. 35/2017, Milano, Pontremoli, 2017, pagg. 188, euro 20

È dedicato alla rappresentazione della realtà il numero della rivista *Stratagemmi*, con riflessioni che affrontano il rapporto tra teatro e mimesi nell'ultimo decennio come nell'antichità, il concetto di realismo e le sue implicazioni etiche, il rapporto con lo spettatore e con la scena digitale, fino alle esperienze laboratorio di Agrupación Señor Serrano, Berlin, Civica, Cuocolo/Bosetti e García.

PONTI SOSPESI TRA TEATRO CARCERE SCUOLA

Quaderni di Teatro Carcere, n. 4/2017, Corazzano (Pi), Titivillus, 2017, pagg. 60, euro 10

Carcere e scuola sono due istituzioni educative molto differenti. Fra il 2015 e il 2016 un progetto ha coinvolto le scuole dell'Emilia Romagna, portando gli

studenti nelle carceri come spettatori, partecipanti attivi e, in alcuni casi, attori. Il numero della rivista rende conto dei risultati di questo percorso con approfondimenti pedagogici, testimonianze dei partecipanti, foto e un testo teatrale. Il volume è completato da servizi sulla Compagnia della Fortezza, del Teatro del Prandello di Bologna e sul progetto teatrale presso il Carcere Minorile femminile di Pontremoli.

Cecile Alix e Isabelle Renard PREPARAZIONE AL TEATRO VOL.2 - PER BAMBINI DAGLI 8 ANNI.

100 NUOVI ESERCIZI COMMENTATI
Roma, Gremese, 2017, pagg. 352, euro 18

Questo volume è pensato per gli insegnanti, i genitori, gli animatori che vogliono praticare il teatro come gioco insieme ai propri figli o allievi. Le autrici propongono 100 nuovi esercizi per i bambini: lavoro sul corpo, il movimento, la respirazione, la voce, la memoria, la capacità di improvvisazione, la dizione. Il capitolo conclusivo offre una sintesi d'insieme finalizzata all'allestimento di uno spettacolo.

Fabrizio Sinisi TRE DRAMMI DI POESIA

Bari, Edizioni di Pagina, 2017, pagg. 152, euro 17

Raccolti in un libro, i tre drammi di Sinisi - *La grande passeggiata*, *Natura morta con attori* e *Agamennone* - costituiscono la trilogia dell'identità esistenziale e del rapporto dell'individuo con la Storia. Nel primo l'ispirazione è la "trappola" dell'accusa di stupro in cui il direttore del Fmi, Dominique Strauss-Kahn, cadde essendone travolto. Nel secondo, l'ispirazione è l'omicidio di Pasolini, di cui offre una lettura inedita. Il terzo è una riscrittura postmoderna della tragedia-archetipo dove tutte le passioni umane sono portate all'estremo.

Vittorio Franceschi L'ESECUZIONE

Imola, Cue Press, 2017, pagg. 52, euro 5,99-11,99

Attraverso la finzione scenica, l'attesa di un'esecuzione che avrà luogo domani, prende corpo e parola nei due protagonisti - un uomo e una donna colti nella loro profonda solitudine - e



nella loro necessità di riscatto, di rinascita che può arrivare solo attraverso una spietata messa a nudo della propria interiorità.

Pascal Rambert L'ARTE DEL TEATRO

Imola, Cue Press, 2017, pagg. 22, euro 5,99-8,99

Una persona parla con il suo cane, e gli affida le sue confidenze sul teatro e sulla vita dell'attore, in un fluire incessante di parole, brillante confessione, critica feroce, preghiera e struggente dichiarazione d'amore. Pascal Rambert affida a questo testo, breve e intenso, la sua idea di teatro, con un linguaggio poetico e struggente.

Guo Shixing CESSI PUBBLICI

Imola, Cue Press, 2017, pagg. 90, euro 5,99-11,99

Nel testo di Guo Shixing l'evoluzione della Pechino nella seconda metà del Novecento è raccontata impietosa-

mente attraverso un cesso pubblico, il suo custode, i frequentatori del quartiere. Dagli anni Settanta ai giorni nostri, dalla rivoluzione culturale al Grande Decollo Economico, il tutto in soli tre giorni: uno nel 1975, uno nel 1985, uno nel 1995.

Edoardo Erba ROSALYN

Corazzano (Pi), Titivillus, 2017, pagg. 72, euro 10

Durante la presentazione di un suo libro, Esther, una scrittrice americana, conosce Rosalyn, la donna delle pulizie della sala conferenze. Il libro insegna a liberare la vera natura del sé e Rosalyn vuole leggerlo. Ammirata e sconvolta, la donna rivela a Esther la storia del suo amore per un uomo bugiardo e perverso. Ricca di colpi di scena, sostenuta da una scrittura incalzante, è il ritratto della solitudine e dell'isolamento delle persone nella società americana contemporanea. E parla di quella violenza compressa e segreta pronta a mandare in frantumi vite fragili.

Festa o Festival?

di Corrado Rovida



Forse proprio sereno il cielo sopra Volterra non lo era da diverso tempo, ma quando qualche giorno fa è giunta la lettera con cui Armando Punzo ha annunciato di rinunciare alla direzione di **VolterraTeatro**, in molti devono essere stati colti alla sprovvista. A balenare, nelle parole del regista della Compagnia della Fortezza, non c'è solo l'amarrezza dell'uomo costretto per ragioni di carattere politico-economico indipendenti dalla propria volontà ad abdicare a un ruolo e a un progetto che lo ha visto impegnato per circa un ventennio, ma anche il lucido pragmatismo del professionista di teatro. «Organizzare un festival internazionale in venti giorni è impensabile». Come a dire: Teatri dell'Impossibile va bene, ma forse ci state prendendo troppo in parola! Garantire partecipazione popolare e sperimentazione artistica, come ha fatto sapientemente Carte Blanche in questi anni, ha un costo elevato in termini progettuali: a ribadirlo, nello scritto di Punzo, un elenco di punti (acuminati come frecce) su cosa occorre fare in caso di festival (mentre andiamo in stampa, corre voce che il nuovo direttore sarà l'attore e regista Andrea Kaemmerle). Una specie di prontuario che, nel vivo della stagione festivaliera, diventa utilissimo *reminder* per chi si appresta a fare scelte e a tracciare le prime valutazioni di merito.

Anche a **Santarcangelo dei Teatri** (7-16 luglio, santarcangelofestival.com) la nuova era targata Eva Neklyae-

va non è ancora iniziata ufficialmente e già tra gli addetti ai lavori infiamma una piccola *querelle*. Piccola ma sostanziale. Gettando un occhio alla programmazione dell'edizione 2017, ci si accorge immediatamente della pressoché totale assenza di spettacoli teatrali *tout court*: a farla da padrone, con la complicità di artisti del calibro di Dana Michel, Doris Uhlich, Strasse, Cristina Kristal Rizzo (e altri ancora), sono soprattutto performance, installazioni, concerti e *dancefloor*. *Habitat* diversi che, stando alle parole degli organizzatori, vogliono essere espressione di un potenziale artistico irriducibile, di un vitalismo che non si rassegna a conoscere una forma definita. Un festival, quindi, che nasce dichiaratamente "adolescente": affascinato dal proprio corpo in divenire - come ben testimonia il "sirenetto" assunto a immagine-simbolo della manifestazione - e focalizzato su un obiettivo di ri-creazione, anche nell'accezione edonistica del termine. E se questo desiderio di evasione nascondesse qualcosa di più strategico? Ad esempio la volontà di rinsaldare fin da subito il rapporto con le realtà locali, a cominciare da pubblico e territorio, non sempre capaci di apprezzare la coerenza e il rigore intellettuale della gestione Bottioli? Oppure, al contrario, cosa accadrà se il "performativo" sposterà ancora più in là il confine tracciato dalle edizioni precedenti? Difficile rispondere prima del 16 luglio. Certo è che l'eterno dilemma dei festival - e non solo di quello romagnolo - rimane

come far quadrare il cerchio tra dimensione popolare e intellettuale; accontentare, secondo termini più schematici, critica e pubblico, col rischio costante di pendere sempre dalla parte sbagliata.

Un ritornello che si devono sentire ripetere spesso dalle parti di Dro quelli di **Centrale Fies** (21-29 luglio, centralefies.it): è vero, ci sono le locandine *pop-friendly* che con i loro colori acidi ammiccano a diverse latitudini dello spettro spettatoriale, ma è altrettanto vero che le produzioni ospiti e residenti dell'ex centrale idroelettrica sono spesso dirette a un pubblico piuttosto elitario. Ciò non significa che tra Drodese e il circuito nazionale non esistano scambi fruttuosi: ne sono lampante esempio *Socrate il sopravvissuto* degli Anagor o, più recentemente, il rilancio dell'artista libanese Rabih Mroué. Ma chissà se le produzioni di Marta Cuscunà, Collettivo cinetic0 e Alessandro Sciarroni riusciranno a proseguire su questa strada, rendendo giustizia a una delle manifestazioni considerate tra le più sperimentali del Paese.

Ben più "maturo" e "tradizionale" il palinsesto presentato dal **Festival dei Due Mondi** di Spoleto (30 giugno-16 luglio, festivaldispoleto.com) che giunge quest'anno alla 60a edizione. Qui la dicotomia popolare-intellettuale si gioca tutta su livelli teatral-istituzionali che permettono di coniugare nomi di fama internazionale come Bob Wilson (quasi un ospite fisso al festival umbro) a quelli dell'eccellenza italiana come Emma Dante, senza tralasciare eventi dal forte impatto nazional-popolare: dal *Van Gogh* firmato Stefano Massini con Alessandro Preziosi a *La paranza dei bambini* tratto dall'ultima fatica di Saviano.

Tradizione e forte presenza di pubblico caratterizzano anche gli appuntamenti dell'**Estate Teatrale Veronese** (fino al 16 settembre, estateteatraleveronese.it), dove si segnalano *Richard II* di Peter Stein, *Sette contro Tebe* di Marco Baliani, la compagnia madrilenia Victor Ullate con *Carmen* e gli inglesi Stomp, e il cartellone del **Festival di Borgio Verezzi** (8 luglio-24 agosto, festivalverezzi.it), con dieci appuntamenti tra cui la goldoniana *Vedova scaltra*, protagonista Francesca Inaudi diretta da Gianluca Guidi, e *Un borghese piccolo piccolo* di Vincenzo Cerami, con Massimo Dapporto.

A ridefinire la bipolarità festivaliera di "intrattenimento-popolare vs programmazione-culturale" potrebbe essere il tema della formazione, che anima con *atelier*, seminari e laboratori molte delle manifestazioni nazionali. Sembra esserne certo anche Antonio Latella che, neo-direttore della sezione Teatro della **Biennale di Venezia** (25 luglio-12 agosto, labiennale.org), ha rinnovato i laboratori del Colle e rivendicato l'impegno della Biennale a non essere semplice «contenitore, vetrina, o clonazione dei tanti festival che ci sono in Europa», bensì terreno di scambio, «luogo d'ideazione e

istruzione» con al centro, quest'anno, la figura femminile in ambito artistico. *Ladies first!*, dunque, ma anche spazio all'*artists&* - aggiungiamo noi - *audience development*. Una questione sempre più sentita soprattutto da esperienze giovani e attente al contemporaneo come il milanese **IT Festival** (itfestival.it), che proprio quest'anno segna un dato significativo in termini di crescita, vedendo diversi dei "suoi" studi diffondersi nei festival nazionali: da Marco Cacciola ed Elena Guerrini a Castiglioncello per **Inequilibrio** (21 giugno-2 luglio, armonia.eu), a Teatro Presente a Sansepolcro per **Kilowatt Festival** (14-22 luglio, kilowattfestival.it), altra realtà particolarmente sensibile alla vocazione formativa, come dimostrano da anni i suoi Visionari.

Quale terreno accomuna dunque la vasta compagine festivaliera? Quale il possibile supporto per le sue diverse modulazioni culturali/d'intrattenimento/formativa? Sembrerà effimero ma, come in un qualsiasi modello di comunicazione funzionale (Jakobson *doctet*), a determinare la riuscita di un festival è il contesto, il *mood*, la sua atmosfera: utili lubrificanti sia per il fluire di idee, suggestioni e scambi sia nel facilitare l'affluenza di pubblico. Lo sanno bene esperienze come **Teatro a Corte** (27 giugno-2 luglio, teatroacorte.it) e **OperaEstate** (17 luglio - 2 settembre, operaestate.it). Il primo, inserito nella splendida cornice delle residenze sabaude e in particolare della Venaria Reale, affida a Jérôme Thomas e al suo *nouveau cirque* il compito di celebrare degnamente il suo decimo anniversario. Il secondo, oltre a offrire un solido palinsesto che spazia tra lirica, teatro e cinema, prevede anche passeggiate culturali e una sezione *Explorando* per ammirare, attraverso eventi culturali, luoghi inediti della Pedemontana (Marco Paolini sarà il 29 luglio a Tagliata della Scala di Primolano). E se disporre di bellezze paesaggistiche aiuta, si può creare la "giusta atmosfera" anche in città: sono diversi ormai i teatri che prolungano sempre più la propria programmazione estiva creando palinsesti pensati *ad hoc* nella speranza di intercettare nuove fasce di pubblico o addirittura rassegne estive come nel caso di **Da vicino nessuno è normale** di Olinda (10 giugno - 23 luglio, con Cuocolo/Bosetti, Massimiliano Civica, Chiara Guidi, Abbondanza/Bertoni, olinda.org). E allora, festa o festival? Forma o formazione? Città o campagna? Nel dubbio fate le valigie, portatevi indiscriminatamente taccuino e occhiali da sole e, senza pregiudizi, iniziate a esplorare. ★



I lavoratori dello spettacolo, questi sconosciuti

È stata presentata il 4 maggio a Roma la ricerca Vita da Artisti. Curata da Daniele Di Nunzio, Giuliano Ferrucci ed Emanuele Toscano della Fondazione di Vittorio per la Slc-Cgil, coordinata da Emanuela Bizi e Marilisa Monaco, descrive le condizioni di vita e di lavoro dei professionisti dello spettacolo, tramite 2.090 questionari, su 3.856 pervenuti. Ne emerge un quadro desolante, se è vero che il 3,5% gode di un contratto a tempo indeterminato, il 21,8% ha un solo committente e il 57,1% lavora in trasferta.

Il numero medio annuo di giornate di lavoro pagato si attesta, addirittura, sulle 34 (14 per gli attori), con una retribuzione media sotto i 5.000 euro all'anno (51,4%), tanto che molti sono costretti a svolgere un'altra professione (40,4%) per sopravvivere, nell'ambito dell'insegnamento, del commercio, della ristorazione o dei servizi. Segno che il teatro è, per i più giovani (il 71% dei contribuenti ha meno di 45 anni) e gli attori *in primis* (il 54,2% dei 136.571 artisti censiti sono attori) un'esperienza temporanea, un hobby, la valvola di sfogo dalla disoccupazione, poi abbandonata (il 62,7% dichiara molto o abbastanza difficile continuare a fare questa professione nei prossimi cinque anni). Un allarme di cui le Istituzioni non possono non tenere conto (il 15 maggio, il Ministro Poletti ha condiviso la necessità di un tavolo congiunto tra il Ministero dei Beni Culturali, quello del Lavoro e quello dell'Economia), abbandonando modelli di stabilità "alla tedesca", immaginando contratti di lavoro inclusivi, non tarati soltanto sui lavoratori subordinati, e inquadrando il lavoro autonomo entro un quadro legislativo certo, con forme di tutela della disoccupazione e della formazione permanente (Camusso). Oltre che sensibilizzando, come a più riprese è stato detto, le famiglie rispetto ai consumi culturali, ancora troppo bassi a fronte delle medie europee. **Roberto Rizzente** Info: fondazionedivittorio.it

Katrin Brack e Lucinda Childs, le leonesse della Biennale

Un poker di Premi tutto al femminile, alla Biennale Teatro e Danza di Venezia. La scenografa tedesca Katrin Brack (**nella foto a sinistra**) - collaboratrice, fra gli altri, di Luk Perceval e Dimiter Gotscheff - e Lucinda Childs (**nella foto a destra**), americana, pioniera del minimalismo astratto, vincono il Leone d'oro alla carriera, per il teatro e la danza. Alla regista polacca Maja Kleczewska, già assistente di Krzysztof Warlikowski, e a Dana Michel, afroamericana di Ottawa, ex atleta, autrice di un percorso di reinvenzione coreografica a partire dalla propria autobiografia, va invece il Leone d'argento per l'innovazione.

Info: labiennale.org

Binasco allo Stabile di Torino

Sarà Valerio Binasco il nuovo consulente alla direzione artistica del Teatro Stabile di Torino per il triennio 2018-2020 (sul prossimo numero, l'approfondimento del suo progetto). Lo ha deciso all'unanimità il cda del teatro, con le felicitazioni del presidente Lamberto Vallarino Gancia e del direttore Filippo Fonsatti, dopo che Mario Martone aveva affermato, lo scorso marzo, di voler lasciare lo Stabile a fine 2017, per la regia di un nuovo film e di una serie televisiva.

Info: teatrostabiletorino.it

Nuova direzione per Aterballetto

Pompea Santoro è la nuova direttrice di Aterballetto, la cui Fondazione è presieduta, da quest'anno, da Gigi Cristoforetti. Danzatrice per oltre 20 anni del Cullberg Ballet di Mats Ek, vincitrice, tra gli altri, dei Premi Karina Ari (1993) e Danza&Danza (1994), già

consulente artistica del Teatro Nuovo di Torino e fondatrice dell'Eko Dance International Project, raccoglie la sfida di «sviluppare ulteriormente il livello e il posizionamento di Aterballetto, rispettandone al tempo stesso la natura e le esigenze specifiche».

Info: aterballetto.it

Anna Cremonini a Torinodanza

La commissione istituita dalla Fondazione del Teatro Stabile di Torino, presieduta da Filippo Fonsatti, ha scelto all'unanimità Anna Cremonini come consulente artistica di Torinodanza, a partire dal 2018. Giornalista, la Cremonini ha collaborato con la Biennale Danza, col Teatro dell'Opera di Roma, diretto la programmazione danza dell'Auditorium Parco della Musica e presieduto la commissione consultiva per la Danza presso il Mibact fino a gennaio 2017. Succederà a Gigi Cristoforetti.

Info: torinodanzafestival.it

Arrivano i Premi Enriquez

È stata annunciata la rosa dei vincitori della 13a edizione del Premio Enriquez 2017 Città di Sirolo. In attesa della consegna ufficiale, il 30 agosto, spiccano il Premio alla Carriera a Gabriele Lavia; Edoardo Siravo, Enrico Lo Verso e Anna Teresa Rossini, Giuseppe Di Pasquale, Elio De Capitani e Alessandra Pizzi, migliori attori e registi nel teatro classico; Massimo Ghini, Francesca Benedetti, Monica Nappo, Lino Musella e Paolo Mazzarelli, Marco Carniti, Marche Teatro, migliori attori, regista e produzione in quello contemporaneo; Michele Maccagno, Marta Ossoli e Federica Fracassi, migliori attori nella sezione dedicata a Giovanni Testori; Tindaro Granata e Punta Corsara, vincitori della sezione di impegno sociale e civile e nuovi linguaggi e il Festival Santarcangelo.

Info: enriquezlab.org

Piccolo Teatro, i numeri

5.572.508 euro di incasso, con un incremento del 20% rispetto all'anno solare precedente; 293.000 spettatori, di cui quasi 138.000 (47%) sotto i 26 anni; 25.000 abbonati; un volume di affari di oltre 20 milioni di euro e un autofinanziamento pari a oltre il 47%: sono i numeri della stagione del Piccolo appena conclusa. Il merito? La lunga tenuta degli spettacoli e le tournée nazionali e internazionali, secondo il direttore Sergio Escobar. Sul fronte internazionale è stato anche rinnovato l'accordo di collaborazione tra il Piccolo Teatro di Milano e la Shanghai Theatre Academy, inaugurato nel 2006 con la coproduzione dei *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Info: piccoloteatro.org

Stabile del Veneto e Nuovo di Verona, il divorzio

Farà da sé, dalla prossima stagione, il Teatro Nuovo di Verona. È stato deciso a giugno dalla Fondazione Atlantide di uscire dal Teatro Stabile del Veneto, a causa della «diversità di idee e di vedute». Un duro colpo per lo Stabile, potendo portare il Nuovo in dote 59.819 spettatori su 163.551, con una crescita del 17% a fronte di una diminuzione del 9% delle alzate di sipario, 4.231 su 8.815 abbonati e 193 eventi sul totale di 789.

Info: teatronuovoverona.it

Fondo de Berardinis

È stata completata la prima *tranche* del lavoro di riordino, catalogazione, digitalizzazione del Fondo-Archivio Leo de Berardinis, affidato al Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna con contratto di comodato d'uso, sottoscritto dalle eredi Carola de Berardinis e Maria Grazia Grassini. Centrato sugli anni che vanno dal 1967 al 2001, l'archivio comprende manoscritti, appunti e brogliacci di lavoro, copioni, registrazioni sonore e video, fotografie, locandine, programmi di sala, rassegne stampa degli spettacoli del maestro. La presentazione pubblica si è tenuta il 12 giugno, a cura di Cristina Valenti, con Marco De Marinis e Laura Mariani, per La Soffitta.

Info: dar.unibo.it

I giovani protagonisti della Vetrina Danza

Anticorpi XL pubblica i nomi dei 14 selezionati per la Vetrina Giovane Danza D'Autore 2017, in programma a Ravenna dal 15 al 17 settembre, in occasione del Festival Ammutinamenti: Angelo Petracca, Antonio Bissiri, Camilla Monga, Diego Tortelli, Francesco Colaleo e Maxime Freixas, Ginevra Panzetti ed Enrico Ticcioni, Isabella Giustina, Luna Cenerre, Matteo Marfoggia, Mattia Russo e Antonio De Rosa, Umberto Ciceri, Olimpia Fortuni, Sara Sguotti, Nicola Simone Cisternino, Simone Zambelli, Siro Guglielmi. Vincitori di Danza Urbana XL, pensata per spazi non teatrali, sono invece Alessandro Carboni (*Asifweweredust*), Collettivo Pirate Jenny (*Cheerleaders*), Manfredi Perego (*Dei crinali*) e Francesco Colaleo (*Re-Garde*).

Info: networkdanzaxl.org

Coorpi in 1 minuto: tutti i vincitori

Il 25 marzo, alla Lavanderia a Vapore di Collegno (To), si è conclusa la sesta edizione de La Danza in 1 Minuto, *contest* di video-danza promosso da Coorpi. Il primo premio è stato assegnato a Gianluca Ricceri per *Boxed*. I Premi speciali della Giuria e alla Produzione sono andati, rispettivamente, a *Le stanze della follia* di Gianpaolo Bigoli e a *Saettanti Boummm* di Pietro Firrincieli e Claudia Rossi Valli. *Prêt a porter* di Xanthippi Papadopoulou e Panos Boudouroglou, *1180 and more* di Riccardo De Simone e *Ingresso non autorizzato* di Vincenzo Zaccardi sono, invece, i vincitori del Premio internazionale, dei partecipanti e del pubblico della rete.

Info: coorpi.org

EaT, Emozioni a Teatro

Per promuovere la cultura teatrale a Milano, ScenApertaAltomilanese Teatri, Università degli Studi e Atelier Europeo organizzano EaT, un progetto di formazione del pubblico per giovani. Iscrivendosi sul sito emozioniateatro.it, è possibile assistere agli spettacoli dei teatri aderenti con un biglietto agevolato, esprimendo in seguito le emozioni provate. Al progetto pilota, realizzato grazie al contributo di Fondazione Cariplo, parte-

Addio a Toni Bertorelli

È scomparso il poliedrico Toni Bertorelli: classe 1948, originario di Barge (Cn), esordisce come attore teatrale nel 1969 con Gualtiero Rizzi e inaugura una lunga collaborazione con Carlo Cecchi (tra gli spettacoli, *L'uomo la bestia e la virtù*, 1980; *Il misantropo*, 1986; *Amleto*, 1988). Dopo le esperienze con Mario Missiroli (*Vestire gli ignudi*, 1976), Gianfranco De Bosio (*Un marito*, 1983), Luca Ronconi (*Le tre sorelle*, 1989), Luca De Filippo (*Il piacere dell'onestà*, 1990) e Mauro Avogadro (*L'onorevole Ercole Malladri*, 1995), vince, nel 1999, il Premio Ubu per *Tartufo* di Armando Pugliese.

Di rilievo anche le sue regie, tra cui *Les femmes savantes* di Molière (1996), *Three hotels* di John Baitz (1999), *Possesso* di Abraham Yehoshua (2001) e *Gossip! La scuola della maldicenza* di Sheridan, adattato poi a musical (2005). Fa invece la sua prima comparsa al cinema nel 1974, con *E cominciò il viaggio nella vertigine* di Toni de Gregorio, ma la notorietà arriva grazie a Mario Martone e a Marco Tullio Giordana, che lo dirigono, rispettivamente, in *Morte di un matematico napoletano* (1992) e in *Pasolini, un delitto italiano*, (1995) per il quale riceve il Premio Sacher d'oro.

La sua carriera decolla con *Il partigiano Johnny* di Guido Chiesa, *La stanza del figlio* e *Il Caimano* di Nanni Moretti, *Romanzo Criminale* di Michele Placido. Molto amato da Marco Bellocchio, partecipa anche a *fiction* e serie tv, tra le quali *L'onore e il rispetto - parte terza*, *Guerra e pace* e il recentissimo *The Young Pope*. Scrittore, pubblica, nel 2013, il suo primo romanzo, *L'effetto del jazz*. **Chiara Viviani**



cipano Atir-Teatro Ringhiera, Teatro i, Teatro Verdi, Pacta dei Teatri. I giudizi degli spettatori saranno poi elaborati da un Osservatorio, gestito dall'Università degli Studi di Milano, allo scopo di fornire ai teatri un supporto utile a programmare le proprie proposte.

Info: emozioniateatro.it

A Treviso, le affiches della Belle Époque

Illustri persuasioni (fino al 24 settembre), una mostra dedicata ai manifesti teatrali tra la fine dell'Ottocento e la prima guerra mondiale, inaugura l'attività della Collezione Salce di Treviso, riconosciuta Museo Nazionale. La collezione comprende oltre 25.000 opere grafiche (cartelloni, manifesti, locandine) realizzate presso le Officine Grafiche Ricordi e raccolte da Nando Salce e dai suoi eredi dal 1895. Un patrimonio di grande valore, contenente le opere di Dudovich, Mucha, Cappelletto, Mataloni, Hohenstein, Metlicovitz, donato allo Stato nel 1962 e interamente disponibile online.

Info: collezionesalce.beniculturali.it

Sciami, un network per il teatro

È nato, lo scorso maggio, Sciami, un *network* dedicato al teatro e alle *performing arts*. Ideato da Stefano Scipioni, diretto da Valentina Valentini ed edito da Zu Creative Lab, integra una *webzine* semestrale, in italiano, francese e inglese (*SciamiRicerche*); tre siti che raggruppano i risultati delle ricerche di critici e dottorandi (*Nuovo Teatro Made in Italy*, *Gruppo Acusma* e *Video d'autore*); e una biblioteca tematica, *SciamiDigital Library*. Il progetto è sostenuto da una campagna di *crowdfunding* sulla piattaforma BeCrowdy.

Info: sciami.com

Nuova inaugurazione del DiDstudio

È stato inaugurato il 1 aprile con *AperisonA* di Ioannis Mandafounis il progetto DiDstudio2 - Fabbrica dal Vivo, vincitore del bando "Spazi al Talento", che ha permesso ai due direttori artistici, Ariella Vidach e Claudio Prati, di vedersi riassegnato lo storico spazio all'interno della

Fabbrica del Vapore di Milano. Quattro i percorsi previsti: Fabbrica Forma, dedicato alla formazione, Pratiche condivise, le residenze di Naocrea, e un calendario di performance, che si concluderà a dicembre con il Nao Performing Festival.
Info: didstudio.org

Gabriele Vacis per i migranti

Il teatro come strumento di cura: è il fondamento del Progetto Migranti, all'interno del neonato Istituto di Pratiche Teatrali per la Cura della Persona. Ideato da Gabriele Vacis, con Roberto Tarasco e Barbara Bonriposi, e sostenuto dal Teatro Stabile di Torino, in collaborazione con la Regione Piemonte e la Compagnia di San Paolo, ha raccolto storie e materiali sui migranti, andando a costituire un archivio sfociato, come prima tappa, nello spettacolo *Cuore/Tenebra. Migrazioni tra De Amicis e Conrad*, dal 22 maggio al 10 giugno al Carignano.
Info: listituto.it

Olivieri torna a dirigere il Corpo di Ballo della Scala

Frédéric Olivieri torna alla direzione del Corpo di Ballo del Teatro alla Scala per i prossimi tre anni. Cavaliere delle Arti e delle Lettere, secondo il Ministro della Cultura Francese, danzatore e coreografo presso i Teatri dell'Opera di Parigi, Amburgo, Zurigo e Montecarlo, approda in Italia a MaggioDanza, di cui è direttore dal 2000 al 2002. *Maître de ballet* della Scala, ha già diretto il Corpo di Ballo dal 2002 al 2007, il Dipartimento Danza dell'Accademia dal 2003 e la Scuola dal 2006.
Info: teatroallascala.it

Focus sui Paesi Arabi

Si concluderà il 23 settembre il Focus Young Arab Choreographers, promosso dal Mibact e dal Ministero degli Affari Esteri per facilitare lo scambio tra sei artisti arabi (Guy Nader, Hamdi Dridi, Bassam Abou Diab, Jadd Tank, Mounir Saeed, Sharaf Dar Zaid) e undici realtà del nostro territorio, con *masterclass*, incontri e spettacoli, da Torino a Potenza. Tappa conclusiva, Teatri di Vetro a Roma.
Info: teatridivetro.it

Firma la petizione per salvare il Cargo!

Il direttore del Teatro Cargo di Genova, Laura Sicignano, ha lanciato una petizione sulla piattaforma change.org per salvare la compagnia dall'imminente fallimento causato dalla mancanza di fondi (meno 67% dal Comune, dal 2008 al 2016; e meno 50% dallo sponsor, la Compagnia di San Paolo) e sostegno da parte delle Istituzioni (chiusura, nella stagione 2015/2016, della sala principale per i lavori di messa in sicurezza).
Info: teatrocargo.it

Castrovillari, riapre il Teatro Vittoria

Un incendio lo aveva distrutto nel 1986. Dopo trentun'anni, il Teatro Vittoria riapre grazie a un progetto di recupero che ne completerà il restauro già avviato e mai concluso dal Comune di Castrovillari, proprietario della struttura, e grazie all'impulso di Scena Verticale. Il ripristino del teatro, reso accessibile in occasione di Primavera dei Teatri 2017, verrà completato con l'ampliamento del palco e una platea di 200 posti.
Info: scenaverticale.it

La Danza? Pedalare!

Aquileia (29 luglio), Udine, Chiusaforte, Villach e Salisburgo in Austria (5, 12, 26 e 27 agosto), Pontebba (2 settembre): sono le tappe di Urban Dance Festival on Ciclovía Alpe Adria, ideato da Arearea con la direzione artistica di Marta Bevilacqua e l'aiuto di Paolo Ermano. Inserito nella settima edizione di Area Danza, il progetto mira a trasformare le modalità di fruizione della danza, proponendo un percorso cicloturistico.
Info: arearea.it

Torna la Borsa di lavoro Marietti

È stata assegnata a *Bastard* di Illenia Raimo la Borsa di Lavoro Alfonso Marietti 2015-2017. Intitolata all'ex presidente dell'Accademia dei Filodrammatici, offre un contributo di massimo 6.000 euro agli ex allievi

più giovani, con cadenza biennale. In nove edizioni, solo 4 borse sono state assegnate, tra le altre all'attuale direttore artistico del Teatro, Bruno Fornasari.

Info: accademiadefilodrammatici.it/alfonso-marietti

Trieste: il Verdi a tutto campo

Sarà presente in più di una città, il prossimo anno, il Verdi di Trieste: al Teatro Nuovo Giovanni da Udine, con tre titoli, grazie al patto siglato il 30 aprile. E poi in Regione, grazie alla collaborazione con l'Ert del Friuli Venezia Giulia, e all'estero, per gli accordi col Teatro Nazionale Croato di Zagabria, il Nazionale Sloveno di Lubiana e il Nazionale di Maribor.
Info: teatroverdi-trieste.com

Trentino Alto Adige si danza due volte

Proseguono fino al 28 luglio gli appuntamenti della 33a edizione di Bolzano Danza con, tra gli altri, Alessandro Sciarroni, Francesca Pennini e Anne Teresa de Keersmaeker e Salva Sanchis. Si terrà invece a Trento, dall'11 al 14 ottobre, la seconda edizione di Y Generation, dedicato ai linguaggi della danza per le nuove generazioni.
Info: bolzanodanza.it; yfestival.it

Padova: i vincitori del Premio Ruzante

La giuria del Premio Ruzante, presieduta da Fabrizio Caleffi, ha proclamato il 17 giugno a Padova, allo Spazio

Ciao Memé, il ribelle del nostro teatro

Sperimentatore, scopritore di talenti, regista curioso e attore ironico, Memé Perlini è morto suicida, lo scorso 5 aprile, nella sua casa romana, nei pressi di Piazza Vittorio. Era stato fra i protagonisti della scena teatrale romana degli anni Sessanta e Settanta.



Nato l'8 dicembre 1947 nel pesarese, in una famiglia di giostrai, trascorse l'infanzia girovagando per i paesi d'Italia. La sua vocazione artistica lo portò a Roma per frequentare l'Accademia di Belle Arti, dove rivelò un grande talento figurativo. Il teatro l'incontrò nelle cantine dell'Off romano, dove conobbe il maestro e amico Giancarlo Nanni. Nello stesso anno, il 1973, fondò con Antonello Aglioti e Alain Curran il Teatro La Maschera. Kantor, Grotowski e Vasilicò furono i numi ispiratori di una stagione vivace e vivissima di sperimentazione autentica. Nel 1978, dopo il successo di *Pirandello chi?* (1973), *Otello perché* (1975) e *Locussolus* (1976), fondò, ancora con Aglioti, il Teatro La Piramide. Qui condusse le più significative ricerche, dove l'originalità del suo sguardo e della sua esperienza artistica diedero vita ai più riusciti allestimenti. Si misurò con Wedekind (*Risveglio di primavera*, 1978), Shakespeare (*Il mercante di Venezia*, 1981), Ibsen (*John Gabriel Borkman*, 1981), Artaud (*Eliogabalo*, 1981), Pirandello (*L'uomo dal fiore in bocca*, 1987).

Curioso scopritore di talenti, dal suo teatro, negli anni, passarono Martone, Servillo, Castellitto, come le performance musicali degli Area e di Philip Glass. Come molti colleghi fu attratto dal cinema: dopo l'esordio alla regia negli anni Settanta (*Grand Hotel de Palmes*, 1977), accolto a Cannes, seguirono *Cartoline italiane* (1978) con Lindsay Kemp, ma anche numerose e divertite partecipazioni come attore con Sergio Leone (*Giù la testa*), Comencini, Mazzacurati, Scola. Alla regia teatrale era tornato negli anni Novanta firmando regie importanti quali *Medea* e *La lupa* (1992). Il suo testamento è *Arianna: la via dell'amore* (2010). **Ilaria Angelone**

Gea, i vincitori della prima edizione: Antonio de Lisa per *Rock'n'road* (categoria *rap comedy*); Di Grezia&Rizzo per *Io non sbaglio (quasi) mai* (*love-dy*); Angela Di Maso per *Primo amore* (duettanti), *Æsir* di Margareta Egorova (*dramedy*), *Mille x una: ora sugnu talianu* di Giuseppe Piccione (*one man show*).

Cardinale, Marcorè e Bisio agli Arcimboldi

Punta sull'ironia il titolo della minirassegna presentata dal Teatro Arcimboldi di Milano per la primavera 2018: *Perfetti sconosciuti*, infatti, sono Claudia Cardinale, Neri Marcorè e Claudio Bisio, con *La strana coppia* (1-18 febbraio), *Quello che non ho* (22-25 febbraio) e *Father and son* (1-11 marzo).

Info: teatroarcimboldi.it

Barbareschi, Re Mida *ad personam*

8 milioni extra Fus: a tanto ammonta il regalino concesso dal Parlamento all'Eliseo. Tutto comincia a gennaio: il senatore Pd Astorre presenta un emendamento alla legge di conversione del decreto Milleproroghe per stanziare 4 milioni a favore dell'Eliseo, in occasione del centenario della fondazione. Le polemiche, legittime, impongono il ritiro dell'emendamento. Il 15 marzo, in conferenza stampa, il direttore Luca Barbareschi annuncia la chiusura del teatro, ma il Ministro Franceschini non cede al ricatto. Ad aprile, in occasione della manovra correttiva, l'art. 22 comma 8 autorizza 2 milioni per il 2017 all'Eliseo, poi passati a 4 (il Piccolo ne prende 4.363.5444), in base agli emendamenti bipartisan sostenuti in Commissione Bilancio dal Pd e Fi, e quindi a 8, essendo confermati, oltre che per il 2017, anche per il 2018, «mediante corrispondente riduzione del Fondo per interventi strutturali di politica economica». Senza vincoli e senza controlli sulla sostenibilità della stagione del teatro. *Ad personam*, senza dichiarare il soggetto giuridico beneficiario (l'Eliseo o la società, la Casanova srl, che lo gestisce?).

Alla faccia del parere negativo a suo tempo espresso dal Ministro Franceschini, e nonostante i debiti e le ingenti risorse di cui l'Eliseo ha già beneficiato, tanto dal Fus (514.831) quanto dai fondi integrativi (250.000), Regione Lazio (300.000) e Comune di Roma (100.000), a detta dei Teatri Riuniti (oltre 40 teatri e associazioni di categoria). Un provvedimento «iniquo e inopportuno», ha ribadito l'Agis insieme a 20 associazioni di categoria e 300 operatori in una lettera al Parlamento, che consentirebbe alla Casanova srl, secondo voci di corridoio non confermate, di acquistare l'immobile. Non si è fatta attendere la replica del Ministro Padoan, che ha

manifestato la contrarietà del Governo alla manovra. E mentre Barbareschi difende il Provvedimento, parlando di «precedente per risolvere anche altre situazioni di crisi», la querelle continua. **Roberto Rizzente**
Info: teatroeliseo.com



Un restauro per Luzzati

È stata avviata una campagna di *crowdfunding* per il restauro di 18 tavole dal *Flauto Magico* e 8 tavole di *Ubu* del 1975 di Emanuele Luzzati, conservate dalla Fondazione Luzzati Teatro della Tosse. Il progetto, nel decennale della scomparsa dell'artista, è coordinato dal Rotary Genova Sud Ovest.

Info: rotarianservice.it

Cagliari in festa

Fino al 30 luglio i quartieri storici di Cagliari ospitano *Vita nella Città-Cagliari aperta al mondo*, un progetto multiculturale e multidisciplinare prodotto da Asmed e diretto da Karim Galici. L'iniziativa, vincitrice del bando MigrArti, si articola in otto laboratori e due giorni conclusivi di spettacoli itineranti.

Info: vitanellacitta@gmail.com, asmed.it

A Gigi Proietti il Premio Viviani

È stato consegnato lo scorso 24 giugno a Gigi Proietti il Premio Raffaele Viviani-Cantieri Viviani, in occasione dell'omonimo Festival, promosso a maggio dalla Fondazione Campania dei Festival e diretto da Giulio Baffi, nel Parco delle Antiche Terme di Stabia, riaperte dopo sedici anni di abbandono.

Info: cantieriviviani.it

Roma che danza

La danza ritorna da protagonista nel cartellone del Teatro di Roma con la terza edizione de *Il Teatro che danza*. Si ricomincia il 19 settembre, dopo la lunga stagione estiva, con *Euforia* di Silvia Rampelli per chiudere, il 26-27 settembre, con Enzo Cosimi e il suo *Thanks for Hurting Me*.

Info: teatrodiroma.net

Per ricordare Puggelli

Riaprirà le porte dal 1 al 13 ottobre al Teatro Machiavelli di Catania la mostra *La scena ritrovata. Bozzetti e figurini per Lamberto Puggelli*, a cura di Giuseppe Montemagno, Paolo Caponetto e Teresa Spina, col sostegno della Fondazione Puggelli. Trentotto le opere in mostra, frutto del lavoro di 6 artisti.

Info: fondazionebertopuggelli.org

Ermanna Montanari, la professionista

Ermanna Montanari si è aggiudicata a giugno, alla Biblioteca Classense di Ravenna, il Fidapa BPW Italy Sezione Ravenna (Federazione Italiana Donne Arti Professioni Affari). Istituito nel 1991, biennale, premia una personalità femminile che si sia distinta nella propria attività professionale.

Info: teatrodellealbe.com

Un compleanno per la Fortezza

Idobu-ethical birthday è la nuova piattaforma che permette di donare i soldi raccolti per il proprio compleanno alle organizzazioni che perseguono scopi di utilità sociale. Tra i beneficiari del progetto, la Compagnia della Fortezza.

Info: compagniadellafortezza.org, idobu.org

Alejandro G. Iñárritu alla Fondazione Prada

Sarà in programma fino al 15 gennaio alla Fondazione Prada di Milano *Carne y Arena*, l'installazione virtuale sperimentale di Alejandro G. Iñárritu. Basata sul racconto di fatti reali, fa rivivere agli spettatori un frammento del viaggio di un gruppo di rifugiati.

Info: fondazioneprada.org

MONDO

Edimburgo, il Fringe compie 70 anni

Torna, dal 4 al 28 agosto, l'Edinburgh International Festival. Segnaliamo, tra i numerosi eventi, la prima mondiale di *The Divide* di Alan Ayckbourn, *Rain* di Anne Teresa De Keersmaeker, la riscrittura dell'*Oresteia* a cura del drammaturgo Zinnie Harris, *Real Magic* dei Forced Entertainment e l'ospitalità del Teatro Regio di Torino, con *La Bohème*, regia di Alex Ollé e *Macbeth*, regia di Emma Dante. Stesse date anche per il Fringe, che festeggia quest'anno il settantesimo anniversario.

Info: eif.co.uk, edfringe.com

A Lugano, una fondazione per i giovani artisti

Organizza un bando annuale rivolto ad artisti under 35 (*Testinscena*, la cui prima edizione è stata vinta, il 31 maggio, da *La fabbrica della felicità* di Cambio di fuoco/Connettiv024grammi; oltre alle menzioni a *Birra economica* di Leche De Tigre e a *Il Carrefour è aperto anche di notte* di Lumen), offre una "casa" dove le compagnie possono lavorare in residenza avvalendosi di una consulenza organizzativa, amministrativa e artistica personalizzata: è la Fondazione Claudia Lombardi per il Teatro, nata a Lugano nell'agosto 2016 dalla passione e dalla generosità della sua fondatrice nonché presidente. La Fondazione è un ente no profit e si propone di sostenere la creatività delle compagnie locali e lombarde indipendenti anche mediante la formazione professionale.

Info: fondazioneteatro.ch

Calabria: la legge si fa

Mentre prosegue l'esame in Senato del disegno di legge recante la delega al Governo per il Codice dello Spettacolo (S2287-bis), presentato il 6 ottobre dello scorso anno dal Ministro Franceschini, la Regione Calabria approva a maggio la Proposta di Legge 198 "Norme per la programmazione e lo sviluppo regionale dell'attività teatrale", che abroga e sostituisce la Legge 3 del 9 febbraio 2004. Sette i settori di intervento: le compagnie di produzione attive da almeno 3 anni, con un minimo di 40 giornate recitative e 300 lavorative; i centri di produzione teatrale con a carico un massimo di 3 sale per 300 posti complessivi, di cui 200 in una sala; i soggetti che svolgano attività di distribuzione, promozione e formazione del pubblico, con un minimo di 100 giornate recitative in almeno 10 piazze; i festival della durata non inferiore ai 5 giorni e non superiore ai 60, con almeno 9 spettacoli in cartellone, di cui un terzo in prima nazionale e almeno una produzione; le residenze impegnate nella produzione, la programmazione multidisciplinare, la formazione, in due spazi al massimo nella stessa provincia; le attività specifiche di formazione; i progetti speciali, valutati su base qualitativa, la sostenibilità, il numero dei soggetti coinvolti e le ricadute per il turismo. Vengono inoltre istituiti, meritoriamente, un Albo regionale, con l'elenco delle realtà operanti sul territorio, divise per settore; e un piano triennale di finanziamenti, sostenuto dal programma U.05.02 del Bilancio Regionale e integrato dalle risorse stanziare dal Piano di Azione e Coesione (Pac) della Regione Calabria 2014-2020. Mancano tuttavia, alla Proposta di Legge, criteri precisi per la valutazione qualitativa e una più specifica normativa in merito a quella quantitativa. **Roberto Rizzente** **Info: consiglioregionale.calabria.it**

Avignone, il programma

Diretta da Oliver Py, la 71a edizione del Festival di Avignone è in programma dal 6 al 26 luglio. Molti, come sempre, i nomi di richiamo, da Guy Cassiers a Frank Castorf, da Katie Mitchell a Dimitris Papaioannou fino ai nostri Emma Dante, Ambra Senatore e Antonio Latella con, rispettivamente, *Bestie di scena*, *Scena Madre* e il monumentale *Santa Estasi - Atridi: Otto ritratti di famiglia* (foto a destra: **Brunella Giolivo**). Più esteso, dal 7 al 30 luglio, è invece il parallelo Festival Off.

Info: festival-avignon.com

Europa Creativa: i vincitori

Ci sono anche due progetti italiani tra i 15 vincitori del bando Creative Europe 2017-2020, categoria larga scala: *Fabulamundi. Playwright Europe*, il network per la drammaturgia contemporanea di Pav Snc di Claudia Di Giacomo e Roberta Scaglione; e *Atlas of Transitions* di Ert, sul meticcio culturale tra residenti e migranti.

Info: pav-it.eu; emiliaromagnateatro.com

CORSI E PREMI

4 Masterclass per Todì

Sono quattro le masterclass del Progetto Todì Off, a cura di Teatro di Sacco: "Degli intenti e della sorte", con Elena Bucci (26-31 agosto); "L'attore senza spettacolo", con Roberto Latini (29 agosto-3 settembre); "La grande bugia", con Michele Sinisi (29 agosto-3 settembre); "Cuore Articolare", con Giovanna Velardi (26-31 agosto). Le candidature vanno inviate entro il 31 luglio a **info@teatrodissacco.it**. Il costo è di 170 euro. **Info: teatrodissacco.it**

Venezia, una laurea per le arti performative

L'Università Iuav di Venezia istituisce il nuovo Corso Magistrale di Teatro e Arti performative. Accanto agli insegnamenti teorici, laboratori e workshop con artisti e professionisti consentiranno agli allievi di approcciare le professioni dello spettacolo: regista, scenografo, performer, coreografo, organizzatore. 23 i posti disponibili più 6 riservati a studenti extra Ue. **Info: iuav.it**

Roma, master in Critica Giornalistica

L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico apre le iscrizioni al Master di Primo Livello in Critica Giornalistica, con specializzazione in Teatro, Cinema, Televisione e Musica, per l'anno accademico 2017/2018. C'è tempo fino al 23 ottobre per partecipare al bando; la quota è di 3.500 euro; le ore, 1.500.

Info: criticagiornalistica.it

Mantova, a scuola con Carrozeria Orfeo

Si svolgerà dal 31 luglio al 5 agosto a Mantova, presso la Corte Maddalena, il laboratorio residenziale di recitazione "L'Altro", a cura di Massimiliano Setti e Alessandro Tedeschi di Carrozeria Orfeo. La quota è di 560 euro, le iscrizioni scadono il 21 luglio.

Info: carrozzeriaorfeo.it

Scuola del Piccolo Teatro: aperte le iscrizioni

La Scuola del Piccolo Teatro di Milano raccoglie le domande fino al 20 agosto. 28 allievi nati tra il 1992 e il 1999 saranno ammessi dopo una prova che ne valuta l'attitudine alla scena e la cultura generale. Per i suoi 30 anni, con la direzione artistica di Carmelo Rifici, la scuola si rinnova nell'intento di offrire agli allievi percorsi interdisciplinari, nuovi metodi e discipline per lo studio del movimento, studio e pratica della drammaturgia e della

storia della regia contemporanea. Le lezioni iniziano a ottobre per concludersi col diploma nel 2020.

Info: piccoloteatro.org

Audizioni all'Accademia dei Filodrammatici

L'Accademia dei Filodrammatici di Milano riceve le iscrizioni fino al 5 settembre. Possono partecipare giovani nati tra il 1989 e il 1998. La prova di ammissione è in tre fasi, a complessità crescente: si parte con una poesia e un dialogo, si prosegue con una prova di canto e un monologo per finire con una intensa tre giorni dove gli aspiranti allievi vengono sottoposti a un lavoro in gruppo, a coppie, a prove di attitudine e di cultura teatrale. Le lezioni iniziano il 30 ottobre e ci si diploma dopo 2 anni.

Info: accademiadefilodrammatici.it

AAA Attori cercasi alla Civica Paolo Grassi

Ha sede a Milano la Civica Scuola Paolo Grassi e forma attori, danzatori, registi, organizzatori e drammaturghi, con corsi specifici. Per gli attori la domanda va inviata entro il 4 settembre. Le prove di ammissione (su monologo, dialogo, poesia e canzone) danno accesso a un triennio dove, accanto alle discipline classiche, si lascia ampio spazio alla ricerca espressiva individuale, con l'esplorazione dei diversi linguaggi della recitazione (teatro musicale, dizione in versi, movimento e canto scenici, Commedia dell'Arte).

Info: fondazionemilano.eu/teatro



Eolo Awards per il teatro ragazzi

Al Teatro Sala Fontana di Milano, il 4 maggio, nel corso del Festival Segnali, sono stati consegnati gli Eolo Awards, i premi del teatro ragazzi italiano, attribuiti dall'omonima rivista e dedicati a Manuela Fralleone. Numerosi i vincitori, tra cui Gabriele Ferraboschi e Giorgio Testa per la carriera.

Il premio per il miglior progetto creativo è andato a *Caino e Abele* della Compagnia Rodisio, con Davide Doro e Manuela Capece; ai Sacchi di Sabbia quello per la miglior compagnia di teatro di figura. Tris di riconoscimenti per *Ahia!* di Senza Piume (nella foto), prodotto dai Teatri di Bari e diretto da Damiano Nirchio: miglior spettacolo e vincitore per la drammaturgia, dello stesso Nirchio, e per l'interpretazione, di Raffaele Scarimboli. Migliore novità è stata, da ultimo, *Piccoli eroi* del Teatro del Piccione.



Chiara Viviani
Info: eolo-razzatti.it

In Equilibrio per la danza

La Fondazione Musica per Roma promuove il Premio Equilibrio per coreografi entro i 35 anni. Dopo una prima selezione dai video dei progetti (massimo 15 minuti), inviati entro il 2 settembre all'indirizzo Premio Equilibrio 2017, viale Pietro de Coubertin 10, 00196 Roma, i finalisti (massimo 10) presenteranno i loro progetti l'11 e 12 novembre. Una giuria internazionale sceglierà il progetto vincitore a cui sarà conferito un premio di produzione di 10.000 euro. Info: promozione@musicaperroma.it, auditorium.com

Curino e Baliani, tutor avversi

Al via i bandi "Riparare il Mondo" e "La Notte atomica", promossi dalla Residenza Multidisciplinare della Bassa Sabina/Teatro delle Condizioni Avverse, a favore di 4 artisti under 35. In palio, una residenza di 20 giorni (1-20 settembre, 17 ottobre-5 novembre), col tutoraggio, rispettivamente, di Laura Curino e Marco Baliani, e un contributo spese di 700 euro. Le domande vanno inviate entro il 20 luglio all'indirizzo info@condizioniavverse.org. Info: condizioniavverse.org

Premio Fersen: pronti i bandi

Parte la 13a edizione dei Premi Fersen alla drammaturgia e alla regia, ideati e diretti da Ombretta De Biase. Si concorre con testi inediti e con spettacoli della durata massima di 90 minuti. Il testo (della lunghezza massima di 30 pagine) va inviato a Premio Fersen alla drammaturgia, c/o Mirios, via Cesare da Sesto 22, 20123 Milano. Per il premio alla regia è possibile inviare il dvd integrale (in duplice copia) dello spettacolo. La scadenza è il 10 settembre. Quota di iscrizione 40 euro.

Info: ombrettadebiase.it, omb.deb@libero.it.

A Napoli, Galleria Toledo per Stazioni di Emergenza

Galleria Toledo organizza la nona edizione di Stazioni d'Emergenza, piattaforma di lancio della nuova creatività teatrale. Si concorre inviando il proprio progetto (presentazione e video integrale) a galleriatoledocasting@yahoo.com entro il 31 luglio. I cinque finalisti presenteranno i propri lavori durante la rassegna che si svolgerà nel mese di settembre. Al vincitore, poi, la presenza nella sta-

gione di Galleria Toledo e un contributo di 1.000 euro. La quota di iscrizione è di 25 euro.

Info: galleriatoledo.info

Nutrimenti_Habitat Creativo a Terni per tre settimane

Risiederanno a Terni per tre settimane, dal 7 al 28 ottobre, con un contributo di 650 euro più le spese di viaggio, i 3 vincitori del bando Nutrimenti_Habitat Creativo per progetti artistici partecipativi e interventi performativi o installativi in luoghi non convenzionali, promosso da Demetra. Gli artisti verranno coinvolti in una serie di proposte da svolgere quotidianamente, fino all'intervento pubblico del 21 ottobre. Scadenza, 31 luglio.

Info: tel. 349.849096, bandonutrimenti@gmail.com

Residenze interregionali

Residenza Idra (Bs), Teatro Akropolis (Ge), Residenza SettimoCielo/Teatro di Arsoli (Roma), Teatri di Vita (Bo), Elsinor Centro di Produzione Teatrale (Fi), Residenza Multidisciplinare Arte Transitiva diretta da Stalker Teatro (To) e Armunia (Castiglione, Li): sono le realtà pronte a ospitare le residenze interregionali, da 20 giorni l'una, del progetto Cura. Per concorrere, occorre compilare il form online entro il 30 luglio.

Info: progettocura.it, residenzaidra.it

Emergenze romane: ecco i bandi

C'è tempo fino al 25 luglio per partecipare alle selezioni per la nuova stagione di prosa, teatro-ragazzi e stand-up comedy, riservata ad artisti operanti nella provincia di Roma, e a quelle per le residenze estive e invernali, aperte agli autori nazionali. Emergenze Romane è promosso dalla Sala Romateatri, tra Rebibbia e Casal de' Pazzi, e diretto da Pietro Dattola.

Info: romateatri.it

Prospettiva Danza per il futuro

Giunge all'8a edizione il Premio Prospettiva Danza. Promosso dal Comune di Padova, con la direzione artistica di

Laura Pulin, mette in palio una residenza di una settimana e 5.000 euro per i coreografi under 40 residenti in Italia e in Europa. Le domande vanno presentate entro il 30 agosto all'indirizzo Arteven, via G. Querini 10, 30172 Venezia-Mestre.

Info: prospettivadanzateatro.it

Registi cercasi

Avranno diritto a una residenza di 15 giorni a Trento i registi selezionati per il Festival Internazionale di Regia Teatrale Fantasio, in programma dal 17 novembre al 1 dicembre al teatro di Villazzano. In palio, un premio di 1.500 euro. Scadenza, 5 agosto, tramite il form online. Gli spettacoli presentati dovranno avere una durata massima di 15 minuti

Info: festivalregia.com

Belli Corti, 2a edizione

Torna il concorso rivolto alla drammaturgia breve, organizzato dal Nuovo Teatro San Paolo di Roma. Si partecipa con testi di 3.000 parole, da inviare, entro il 30 settembre, a bellicorti@nuovoteatrosanpaolo.it. I testi saranno presentati al pubblico da registi scelti dalla direzione artistica del teatro. Al vincitore un premio di 300 euro.

Info: nuovoteatrosanpaolo.it

In Costa d'Avorio il teatro di strada

Scade il 15 settembre il bando Masa, Mercato delle Arti dello Spettacolo Africano in programma dal 10 al 17 marzo in Costa d'Avorio e riservato al teatro di strada. I dossier di candidatura vanno inviati per mail all'indirizzo administration@masa.ci e per posta a Direction Générale du Masa; 17, boulevard Roume; 09 BP 2877 Abidjan 09; Côte d'Ivoire.

Info: fr.masa.ci

Hanno collaborato:

Ilaria Angelone
Laura Bevione
Fabrizio Caleffi
Francesca Carosso
Corrado Rovida
Chiara Viviani

HYSTRIO

Rivista trimestrale di teatro e spettacolo

fondata da Ugo Ronfani

editore: Hystrio-Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale, via Olona 17, 20123 Milano.

direttore responsabile: Claudia Cannella

redazione: Ilaria Angelone, Laura Bevione, Arianna Lomolino, Roberto Rizzente, Valeria Brizzi (segreteria) e Laura Bertoni, Costanza Crivelli Visconti, Caterina Girardi, Beatrice Peli, Claudia Tanzi ed Elisa Valdina (stagiste).

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Paola Abenavoli, Roberto Alonge, Sandro Avanzo, Giovanni Azzaroni, Massimo Bertoldi, Mario Bianchi, Andrea Bisicchia, Franco Branciaroli, Fabrizio Sebastian Caleffi, Albarosa Camaldo, Andrea Camilleri, Roberto Canziani, Erica Capizzi, Laura Caretti, Davide Carnevali, Francesca Carosso, Sara Chiappori, Tommaso Chimenti, Monica Conti, Paolo Crespi, Emma Dante, Massimo Dezzani, Renzo Francabandera, Pierfrancesco Giannangeli, Maddalena Giovannelli, Maria Grazia Gregori, Filippa Ilardo, Roberto Latini, Gabriele Lavia, Alessandra Limetti, Giuseppe Liotta, Sebastiano Lo Monaco, Valter Malosti, Fausto Malcovati, Stefania Maraucci, Marco Menini, Giuseppe Montemagno, Emilio Nigro, Umberto Orsini, Michele Pascarella, Stefano Randisi, Carmelo Rifici, Corrado Rovida, Paolo Ruffini, Monica Ruocco, Laura Santini, Francesca Saturnino, Maurizio Scaparro, Francesca Serrazanetti, Serena Sinigaglia, Francesco Tei, Pino Tierno, Federico Tiezzi, Alessandro Toppi, Enzo Vetrano, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Gherardo Vitali Rosati, Vico Quarto Mazzini (Michele Altamura e Gabriele Paolocà), Chiara Viviani, Irina Wolf, Carmelo A. Zapparrata, Giusi Zippo.

direzione, redazione e pubblicità: via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02 40073256, fax 02 45409483, segreteria@hystrio.it – www.hystrio.it

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990. Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti 14, 21052 Busto Arsizio (Va). Distribuzione: Joo, via Filippo Argelati 35, 20143 Milano, tel. 02 8375671

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono. È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.

abbonamenti Italia euro 35 - Estero euro 65

versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a:

Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale
via Olona 17, 20123 Milano

oppure

bonifico bancario su Conto Corrente Postale n° 000040692204

IBAN IT66Z0760101600000040692204

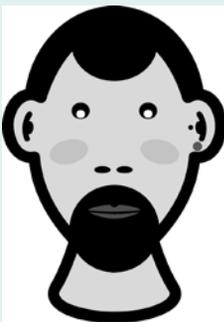
oppure

on line www.hystrio.it

In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega di inserire l'indirizzo completo del nuovo abbonato e di inviare la ricevuta al **fax: 02 45409483**.

Un numero euro 10,00, arretrati euro 15. In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.

MAX DEZZANI



Massimo Dezzani, che ha appositamente realizzato per *Hystrio* la copertina e l'immagine di apertura del dossier, è nato a Torino nel 1975. Vive tra Torino e Milano, dove lavora come grafico. Come illustratore collabora con testate e case editrici nazionali. Ha esposto in importanti manifestazioni in Italia e all'estero, tra le ultime in ordine di tempo la triennale del poster di Lahti in Finlandia e la BiCeBè, biennale del poster in Bolivia. È il disegnatore del fumetto *La Tilda*, facebook: La Tilda <http://latildacomics.blogspot.it>
Info: dezzamax@inwind.it, tel. 328.3074929

PUNTI VENDITA

Trova *Hystrio* nella tua città:

Ancona

Librerie Feltrinelli
c.so G. Garibaldi 35
tel. 071 2073943

Librerie Feltrinelli
via dé Cerretani
30/32R
tel. 055 2382652

Libreria Popolare
via Tadino 18
tel. 02 29513268

Rimini

Librerie Feltrinelli
largo Giulio
Cesare 4
(angolo corso
Augusto)
tel. 0541 788090

Bari

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Melo da Bari 119
tel. 080 5207511

Genova

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Ceccardi 16
tel. 010 573331

Libreria Puccini
c.so Buenos Aires 42
tel. 02 2047917

Modena

La Feltrinelli
Librerie
via C. Battisti 17
tel. 059 222868

Roma

La Feltrinelli Libri
e Musica
l.go Torre
Argentina 11
tel. 06 68663001

Benevento

Libreria Masone
via dei Rettori 73/F
tel. 0824 317109

Lecce

Librerie Feltrinelli
via Templari 9
tel. 0832 279476

Bologna

Libreria Ibs
via Rizzoli 18
tel. 051 220310

Mantova

Libreria Ibs
via Verdi 50
tel. 0376 288751

Librerie Feltrinelli
p.zza Ravegnana 1
tel. 051 266891

Mestre

La Feltrinelli Libri
e Musica
piazza XXVII
Ottobre 1
tel. 041 2381311

Librerie Feltrinelli
via dei Mille
12/A/B/C
tel. 051 240302

Milano

Abook Piccolo
Piccolo Teatro
Grassi
via Rovello 2
tel. 02 72333504

Brescia

La Feltrinelli Libri
e Musica
corso Zanardelli 3
tel. 030 3757077

Catania

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Etna 285
tel. 095 3529001

Anteo Service
via Milazzo 9
tel. 02 6597732

Joo Distribuzione
via Argelati 35
tel. 02 4980167

Cosenza

Libreria Ubik
via Galliano 4
tel. 0984 1810194

La Feltrinelli Libri
e Musica
c.so Buenos Aires
33/35
tel. 02 2023361

Librerie Feltrinelli
corso Mazzini 86
tel. 0984 27216

La Feltrinelli Libri
e Musica
piazza Piemonte 1
tel. 02 433541

Ferrara

Libreria Ibs
piazza Trento e
Trieste (Palazzo
San Crispino)
tel. 0532 241604

Librerie Feltrinelli
via U. Foscolo 1/3
tel. 02 86996897

Librerie Feltrinelli
via G. Garibaldi
30/A
tel. 0532 248163

Librerie Feltrinelli
corso XXII Marzo 4
tel. 02 5456476

Firenze

Libreria Ibs
via dé Cerretani
16/R
tel. 055 287339

Libreria
dello Spettacolo
via Terraggio 11
tel. 02 86451730

Napoli

La Feltrinelli
Express
varco corso A. Lucci
tel. 081 2252881

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Cappella
Vecchia 3
tel. 081 2405401

Librerie Feltrinelli
via T. D'Aquino 70
tel. 081 5521436

Padova

Librerie Feltrinelli
via S. Francesco 7
tel. 049 8754630

Palermo

Broadway Libreria
dello Spettacolo
via Rosolino Pilo 18
tel. 091 6090305

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Cavour 133
tel. 091 781291

Parma

La Feltrinelli Libri
e Musica
Strada Farini 17
tel. 0521 237492

Pescara

La Feltrinelli
Librerie
via Trento angolo
via Milano
tel. 085 292389

Pisa

Librerie Feltrinelli
corso Italia 50
tel. 050 47072

Ravenna

Librerie Feltrinelli
via Diaz 14
tel. 0544 34535

Librerie Feltrinelli
via V. E. Orlando
78/81
tel. 06 4870171

Salerno

La Feltrinelli Libri
e Musica
c.so V. Emanuele
230
tel. 089 225655

Siracusa

Libreria Gabò
corso Matteotti 38
tel. 0931 66255

Torino

Libreria Comunardi
via Conte
Giambattista
Bogino 2
tel. 011 19785465

Librerie Feltrinelli
p.zza Castello 19
tel. 011 541627

Trento

La Rivisteria
via San Vigilio 23
tel. 0461 986075

Treviso

La Feltrinelli
Librerie
via Antonio
Canova 2
tel. 0422 590430

Verona

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Quattro Spade 2
tel. 045 809081

Vicenza

Galla Libreria
corso Palladio 12
tel. 0444 225200



PICCOLO

TEATRO DI MILANO • TEATRO D'EUROPA

Abbonati al Piccolo!

Info e biglietti
piccoloteatro.org
02.42.411.889

STAGIONI
2017|8

#piccoloteatro

