

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

anno XXIII

4/2010

HY

DOSSIER: REGIA 2000

**TEATROMONDO: EDIMBURGO,
AVIGNONE, SINGAPORE, LHASA, MOSCA**

**GENET, BARRAULT, RUSSO ALESI,
GERMANO, PUNTA CORSARA**



critiche / danza / lirica / biblioteca / la società teatrale

5-6-7 novembre 2010
Compagnia Teatro 88
EDIPO di Sofocle
con Franco Branciaroli

12 novembre 2010
Compagnia Teatri Possibili
NOVECENTO
di Alessandro Baricco
con Corrado d'Elia

20-21 novembre 2010
Compagnia Dedalo
DIVINA COMMEDIA:
CANTICA II - PURGATORIO
una creazione
di Emiliano Pellisari
musica rivisitata di Debussy,
Satie, Rossini, Beethoven,
Stravinskij

27 novembre 2010
Produzioni Ridens
UNA VITA DA PAVURA
di e con Giuseppe Giacobazzi

3 dicembre 2010
Associazione Liberincipit
RITUALS: Gianmaria Testa canta,
Stefania Nardini racconta
Serata dedicata a Jean-Claude Izzo

10-11-12 dicembre 2010
Compagnia di Teatro
di Luca De Filippo
LE BUGIE CON LE GAMBE LUNGHE
di Eduardo De Filippo
con Luca De Filippo

18-19 dicembre 2010
Compagnia The Eccentric Company
/ Circo e Dintorni
GRAVITÀ FUORI LEGGE
scritto, diretto e interpretato
da Avner Eisenberg

29 dicembre 2010
a cura dell'Associazione Cultura
e Musica G. Curci
CONCERTO DI CAPODANNO
The State Hermitage
con l'Orchestra Sinfonica
di San Pietroburgo

7-8-9 gennaio 2011
PRIMA NAZIONALE
Compagnia Attori & Tecnici
TRAPPOLA PER TOPI
di Agatha Christie
con Stefano Altieri, Annalisa Di Nola

14-15-16 gennaio 2011
Compagnia Stemat
CIAO FRANKIE
di Massimo e Alessandro Lopez
con Massimo Lopez
e la Big Band Jazz Company
diretta da Gabriele Comeglio

21 gennaio 2011
Compagnia Teatro dell'Argine
ODISSEA scritto, diretto e
interpretato da Mario Perrotta

22 gennaio 2011
a cura dell'Associazione
Amici della musica M. Giuliani
FRANZ LISZT, MAGO MERLINO
DEL PIANOFORTE
con Paola Bruni

23 gennaio 2011
Compagnia Teatro del Chiodo
SMOKING CHOPIN
di e con Thomas & Lorenzo

teatro curci barletta direzione artistica sergio maifredi stagione teatrale 2010 2011

funamboli di emozioni

28-29-30 gennaio 2011
PRIMA NAZIONALE
Compagnia Circo e Dintorni
DESTINO DI CLOWN
con David Larible
e Gensi il clown bianco

1 febbraio 2011
Ass. Cultura e Musica G. Curci
UTO UGHI IN CONCERTO
Uto Ughi in concerto
violino Uto Ughi /
pianista Stefan Vliadar

4-5-6 febbraio 2011
Teatro Eliseo
LE ALLEGRE COMARI
DI WINDSOR
di William Shakespeare
con Leo Gullotta

11-12-13 febbraio 2011
Murciano Iniziative
e Just Pour Rire France
BRACHETTI, CIAK SI GIRAI
di e con Arturo Brachetti

18 febbraio 2011
a cura dell'Ass. Amici della
musica M. Giuliani
ORCHESTRA DEL TEATRO
REGIO DI PARMA
direttore Peter Tiboris
con Pasquale Iannone

19-20 febbraio 2011
Compagnia Just in Time
SEMIANYKI di e con
Licedei Clown Theatre



TEATRO CURCI

BARLETTA

25 febbraio 2011
"Tra il dire e il fare" -
"La luna nel letto"
I MAMMASANTISSIMA
IN AMMERIKAI!
progetto e direzione
musicale di Tommaso
Scarimbolo

26 febbraio 2011
Scorcio Spettacoli
GIÀ UNO VARREBBE PER DUE
con Andrea Di Marco
e Nando Timoteo

27 febbraio 2011
Ass. Cultura e Musica G. Curci
CECILIA GASDIA
Recital lirico /
pianista Leonardo Quadrini

4-5-6 marzo 2011
Teatro Stabile delle Marche
OTELLO di William Shakespeare
con Arturo Cirillo

12 marzo 2011
PRIMA NAZIONALE
Compagnia Arte&Balletto
LES LIAISONS DANGEREUSES
di e con Mauro de Candia

13 marzo 2011
a cura dell'Ass. Cultura
e Musica G. Curci
ENCUENTRO - FLAMENCO VIVO
di Lara Ribichini e Darlo Carbonelli

19-20 marzo 2011
Compagnia Circo e Dintorni
MUSICA, ACQUA
E CARAMELLE
con Andrei Jigalov
e Csaba Szegö

22 marzo 2011
Compagnia Gank
QUESTA SERA SI RECITA
A SOGGETTO di Luigi Pirandello
con Alberto Giusta



8 aprile 2011
a cura dell'Associazione
Cultura e Musica G. Curci
ANTAL SZALAI
con l'Orchestra Tzigana
di Budapest musica tzigana
e popolare ungherese

9 aprile 2011
Spettacoli ADR
BIANCHI E PULCI
con Alessandro Bianchi
e Michelangelo Pulci

10 aprile 2011
Compagnia Pantakin
Circo Teatro
CIRK. IL TEATRO DEL CIRCO
di Ted Keijser
con Emmanuelle Annoni,
Giovanna Bolzan,
Emanuele Pasqualini,
Benoit Roland,
Beppe "Sipy" Tenenti

15-16-17 aprile 2011
Compagnia T.T.R.
Il Teatro Stabile di Tatro Russo
IL FU MATTIA PASCAL
di Luigi Pirandello
con Tatro Russo

15 maggio 2011
a cura dell'Associazione
Cultura e Musica G. Curci
CONCERTO SINFONICO
con i finalisti del 14° concorso
internazionale pianistico
Premio Mauro Paolo Monopoli

HYSTRIO

Rivista trimestrale di teatro e spettacolo
fondata da **Ugo Ronfani**

editore: Hystrio-Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale,
via Volturino 44, 20124 Milano.

direttore responsabile: Claudia Cannella

redazione: Albarosa Camaldo, Giorgio Finamore, Roberto Rizzente, Simona Lomolino e Iris Brusamolino (segreteria), Marta Vitali (promozione), Claudia Zambianchi (web)

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Paola Abenavoli, Nicola Arrigoni, Sandro Avanzo, Giovanni Ballerini, Elena Basteri, Fabio Battistini, Laura Bevione, Ottavia Bruno, Fabrizio Sebastian Caleffi, Roberto Canziani, Laura Caretti, Tino Caspanello, Sara Chiappori, Tommaso Chimenti, Lucia Cominoli, Renzo Francabandera, Renato Gabrielli, Gigi Giacobbe, Pierfrancesco Giannangeli, Gerardo Guccini, Joey Guidone, Katia Ippaso, Margherita Laera, Giuseppe Liotta, Fausto Malcovati, Stefania Maraucci, Antonella Melilli, Giuseppe Montemagno, Andrea Nanni, Simone Nebbia, Pier Giorgio Nosari, Renato Palazzi, Gianni Poli, Andrea Porcheddu, Robert Quitta, Domenico Rigotti, Maggie Rose, Giordano Sangiovanni, Simone Soriani, Massimiliano Speziani, Francesco Tei, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Marta Vitali, Giusi Zippo

direzione, redazione e pubblicità: via Olona 17, 20123 Milano,
tel. 02 40073256, fax 02 45409483,
hystrio@fastwebnet.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 50

versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a:

Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale

via De Castillia 8, 20124 Milano

oppure **bonifico bancario** su Conto Corrente Postale n° 000040692204

IBAN IT6620760101600000040692204

oppure

online sul sito 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.

OTTAVIA BRUNO, illustratrice



Ottavia Bruno, che ha appositamente realizzato per *Hystrio* la copertina di questo numero, è nata a Brescia e si è diplomata all'Istituto Europeo di Design di Milano, dove ha conseguito a pieni voti la specializzazione in Illustrazione e Animazione Multimediale. Ha frequentato il MiMaster di Illustrazione Editoriale presso la Scuola del Fumetto di Milano. Ha collaborato nel campo dell'editoria infantile e dell'illustrazione editoriale magazine con il *Corriere della Sera*, La Scuola Editrice, Alma Edizioni, la rivista *Grazia*. Ha inoltre collaborato con molti enti pubblici e privati su progetti editoriali e laboratori per l'infanzia dedicati alla stimolazione della creatività. www.ottaviabruno.com

PUNTI VENDITA

Ancona

Libreria Feltrinelli
c.so G. Garibaldi 35
tel. 071 2073943

Bari

La Feltrinelli Libri e Musica
via Melo 119
tel. 080 5207501

Bergamo

Libreria Fassi
largo Rezzara 4/6
tel. 035 220371

Bologna

Feltrinelli International
via Zamboni 7/B
tel. 051 268070

Libreria di Cinema, Teatro e Musica
via Mentana 1/C
tel. 051 237277

Librerie Feltrinelli

p.zza Ravegnana 1
tel. 051 266891

Librerie Feltrinelli
via dei Mille 12/A/B/C
tel. 051 240302

Bolzano

Libreria Mardi Gras
via Andreas Hofer 4
tel. 0471 301233

Brescia

Libreria Rinascita
via Calzavellia 26
tel. 030 45119

Cosenza

Libreria Ubik
via Galliano 4
tel. 0984 1810194

Ferrara

Librerie Feltrinelli
via G. Garibaldi 30/A
tel. 0532 248163

Libreria Mel Bookstore

piazza Trento/Trieste (pal. S. Crispino)
tel. 0532 241604

Firenze

Librerie Feltrinelli
via dei Cerretani 30/32 R
tel. 055 2382652

Genova

La Feltrinelli Libri e Musica
via Ceccardi 16-24
tel. 010 573331

Macerata

La Feltrinelli Libri
corso Repubblica 4/6

Milano

Anteo Service
via Milazzo 9
tel. 02 6587732

La Feltrinelli Libri e Musica

c.so Buenos Aires 33/35
tel. 02 2023361

Librerie Feltrinelli

via U. Foscolo 1/3
tel. 02 86996903

Libreria dello Spettacolo

via Terraggio 11
tel. 02 86451730

Cuesp/Iulm

via Carlo Bo 8
tel. 02 89159313

Joo Distribuzione

via Argelati 35
tel. 02 4980167

Libreria Skira

viale Alemagna 6
tel. 02 72018128

Napoli

La Feltrinelli Express
varco corso A. Lucci
tel. 081 2252881

La Feltrinelli Libri e Musica

via Cappella Vecchia 3
081 2405401

Librerie Feltrinelli

via T. D'Aquino 70
081 5521436

Padova

Librerie Feltrinelli
via San Francesco 7
tel. 049 8754630

Palermo

Broadway Libreria dello Spettacolo
via Rosolino Pilo 18
tel. 091 6090305

Parma

Librerie Feltrinelli
via della Repubblica 2
tel. 0521 237492

Perugia

L'Altra Libreria
via U. Rocchi 3
tel. 075 5736104

Pescara

Librerie Feltrinelli
c.so Umberto 5/7
tel. 085 295288-9

Piacenza

La Feltrinelli libri e dischi
via Cavour 1
tel. 0523 315548

Pisa

Librerie Feltrinelli
c.so Italia 50
tel. 050 24118

Ponte S. Giovanni (PG)

Libreria Grande
via della Valtiera 229/L/P
tel. 075 5997736

Prato

La Feltrinelli Libri
via Garibaldi 92/94
tel. 0574 29334

Ravenna

Librerie Feltrinelli
via IV Novembre 7
tel. 0544 34535

Reggio Emilia

Libreria La Compagnia
via Panciroli 1/A
tel. 0522 541699

Roma

La Feltrinelli Libri e Musica
lgo Torre Argentina 5/10
tel. 06 68663316

Librerie Feltrinelli

via V. E. Orlando 78/81
tel. 06 4870171

Libreria Indiateca presso Teatro India

Lungotevere V. Gassman
tel. 06 55136745

Salerno

La Feltrinelli Libri e Musica
c.so V. Emanuele 230
tel. 089 225655

Siena

Librerie Feltrinelli
via Banchi di Sopra 64/66
tel. 0577 44009

Siracusa

Libreria Gabò
corso Matteotti 38
tel. 0931 66255

Torino

Libreria Comunardi
via Bogino 2
tel. 011 19785465

Librerie Feltrinelli

p.zza Castello 19
tel. 011 541627

Trento

La Rivisteria
via San Vigilio 23
tel. 0461 986075

Trieste

Indertat
via Diaz 22
tel. 040 300774

Libreria Einaudi

via Coroneo 1
tel. 040 634463

Verona

Libreria Rinascita
corte Porta Borsari 32
tel. 045 594611

Vicenza

Librarsi
contrà Morette 4
tel. 0444 547140

JOEY GUIDONE, illustratore



Joey Guidone, che ha appositamente realizzato per *Hystrio* l'immagine di apertura del dossier, si è diplomato all'Istituto d'Arte nel 2003, per poi proseguire la sua formazione artistica all'Istituto Europeo di Design di Torino. Dopo essersi diplomato con lode nel 2006, comincia a lavorare in diversi ambiti, dall'editoria alla pubblicità, mentre nel 2007 vince il concorso nazionale per la creazione della locandina dello storico Carnevale di Ivrea. Si trasferisce a Londra e, nello stesso anno, è uno dei due "giovani talenti" selezionati dall'Associazione Illustratori da inserire nell'Annual degli Illustratori Italiani 2009. Allo scadere del primo anno all'estero, ottiene la borsa di studio al neonato MiMaster.

4	vetrina	Punta Corsara: fare teatro a Gomorra — di Andrea Nanni Romaeuropa Festival: nozze d'argento vivo — di Simone Nebbia Giovani mattatori/1: Fausto Russo Alesi — di Fausto Malcovati Anniversari: Jean Genet e Jean-Louis Barrault a cent'anni dalla nascita — di Gianni Poli e Giuseppe Liotta Tra verità e paura, Thom Pain svela Elio Germano — di Roberto Canziani Le capitali dello spettacolo/2: Mosca — di Fausto Malcovati
22	teatromondo	Gioventù bruciata alla conquista di Edimburgo — di Maggie Rose Londra: il Lift Festival delude ancora — di Margherita Laera Avignone 2010 ovvero l'Europa degli anti-eroi — di Renzo Francabandera Tibet: sul tetto del mondo fra rito e teatro — di Giordano Sangiovanni Singapore Arts Festival, novità all'orizzonte — di Robert Quitta Almada, una formula per il Portogallo — di Roberto Canziani
32	g(l)ossip	di Fabrizio Sebastian Caleffi
33	dossier	Regia 2000 — a cura di Claudia Cannella, con interventi di Gerardo Guccini, Pier Giorgio Nosari, Nicola Arrigoni, Renato Palazzi, Andrea Porcheddu, Laura Bevione, Albarosa Camaldo, Diego Vincenti, Sara Chiappori e Giuseppe Montemagno
60	exit	Addio a Laurent Terzieff, Suso Cecchi D'Amico, Sandra Mondaini, Renato De Carmine, Giorgio Gennari, Christoph Schlingensiefel e Michele Perriera — di Giorgio Finamore, Lucia Cominoli, Roberto Rizzente ed Elena Basteri
62	biblioteca	Le novità editoriali — a cura di Albarosa Camaldo
66	critiche	Dalle Colline Torinesi a Taormina, da Teatro a Corte a Castel dei Mondi, dal Mittelfest al Napoli Teatro Festival, passando per Verona, Bassano, Dro, Volterra, Monticchiello, Spoleto e tanti altri: tutte le recensioni dai festival estivi
86	lirica	Da Pesaro a Martina Franca, l'Opera si fa bella — di Pierfrancesco Giannangeli e Nicola Viesti
88	danza	Con Kilyan e Greco danza d'autore a Torino — di Domenico Rigotti
90	testi	Malastrada — di Tino Caspanello
101	testi	Questi amati orrori — di Renato Gabrielli
106	la società teatrale	Tutta l'attualità nel mondo teatrale — a cura di Roberto Rizzente



Punta Corsara: fare teatro a Gomorra

Passaggio di testimone alla guida di uno dei progetti più coraggiosi e innovativi nel panorama teatrale italiano di questi anni, un'occasione per compiere un primo bilancio e rilanciare verso il futuro, in bilico tra radicamento nel territorio e respiro nazionale.

di **Andrea Nanni**

Portare il teatro a Gomorra: sembrava una di quelle battute da salotto dette per far colpo; eppure, non si sa come, alla fine “o miracolo” è successo. Nata nel 2007 come progetto di impresa culturale della Fondazione Campania dei Festival (presieduta da Rachele Furfaro) per il Teatro Auditorium di Scampia, Punta Corsara ha formato nell'arco di tre anni giovani organizzatori, attori e tecnici – quattordici, tutti compresi tra i diciannove e i ventitré anni – e ha fondato una compagnia che ha debuttato l'anno scorso sotto la guida di Arturo Cirillo; ha realizzato due stagioni teatrali nonostante la mancanza di uno spazio agibile e ha coordinato inchieste sul territorio, come testimonia *Terre in disordine. Racconti e immagini della Campania di oggi*, curato da Maurizio Braucci e Stefano Laffi per minimum fax. Laboratori, attenzione per la giovane danza d'autore (Punta Corsara fa parte del Net-

work Anticorpi XL) e residenze sono gli strumenti messi in campo per costruire un'identità in bilico tra radicamento nel territorio e respiro nazionale: un esempio, nel 2009 la compagnia Motus crea a Scampia con alcuni gruppi musicali del quartiere la quarta tappa di *X (ics) Racconti crudeli della giovinezza*, progetto sui giovani e le periferie presentato in Italia e all'estero.

Come è stato possibile tutto questo? Grazie al finanziamento ricevuto per il biennio 2007/2008 dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e dalla Regione Campania nell'ambito del Patto Stato-Regioni, e poi, dal 2009, grazie al sostegno della sola Regione Campania. E soprattutto grazie al lavoro di Marco Martinelli e Debora Pietrobono, rispettivamente direttore artistico e organizzativo che, dopo aver “jettato 'o sangue” per questa impresa, hanno passato il testimone dal 1 gennaio 2010 a Emanuele Valenti (trentasei anni)

e Marina Dammacco (trentuno), prima assistenti e ora direttori di Punta Corsara: un altro piccolo miracolo in un paese affetto da cronica mancanza di ricambio generazionale.

Com'è avvenuto il passaggio di consegne?

Valenti – L'affidamento di compiti e ruoli, in una parola di responsabilità, è avvenuto fin dall'inizio. Marina Dammacco e io, ma anche il resto dello staff (siamo quattro in tutto) fino ai borsisti, siamo sempre stati coinvolti in un progetto pensato per essere condiviso e per sviluppare autonomia. Questo passaggio di consegne – e credo che questo sia uno degli elementi più innovati del progetto – era previsto fin da quando Punta Corsara è stata progettata. Non a caso Marco Martinelli e Debora Pietrobono hanno sempre cercato di stimolare la creatività di tutti i partecipanti, sia nel passaggio di formazione verso i ragazzi più giovani sia nel trovare i modi per far sì che il progetto potesse continuare nel tempo. Nel lavoro con Marco, di cui sono stato l'assistente alla direzione artistica, c'è sempre stato un confronto paritario. Dunque, il passaggio di testimone non ha comportato fratture, è stato piuttosto un progressivo fondersi di colori, come avviene in certi acquerelli. Per questo, da quando siamo i nuovi direttori non ci siamo mai sentiti soli: anche se fisicamente non sono più a Scampia, Marco e Debora rimangono dei compagni di viaggio sempre presenti.

Dammacco – Il patrimonio che abbiamo ricevuto in eredità è fatto prima di tutto di persone, ovvero del gruppo di attori, organizzatori e tecnici formati da Marco Martinelli e Debora Pietrobono. L'assunzione della responsabilità nella gestione del gruppo mi ha fatto capire quanto

sia stato e continui a essere importante per il senso del progetto che l'attenzione dedicata a chi lavora accanto a te – in questo caso ragazzi di vent'anni – sia pari a quella che viene dedicata all'esterno, ovvero a istituzioni, territorio, reti locali e nazionali, economie, stampa, compagnie e così via. La formazione non finisce mai ed è reciproca, costantemente calibrata in base ai cambiamenti che avvengono all'interno del gruppo di lavoro. L'altro elemento su cui abbiamo potuto contare è stata la Compagnia, nata lo scorso anno in seguito al lavoro diretto da Arturo Cirillo su *Fatto di cronaca* di Raffaele Viviani, di cui ora Emanuele è il regista.

La Compagnia è forse in questo momento la parte più visibile di Punta Corsara. Come si è formata? E come sei arrivato a dirigerla?

Valenti – Ho sempre lavorato come attore, mosso soprattutto dalle contraddizioni e dalle domande a cui Napoli mi ha messo di fronte. Per un periodo ho fatto parte di un centro sociale, il Diego Armando Maradona Montesanto, e ho condotto laboratori nelle scuole. L'incontro con Martinelli è avvenuto al secondo anno di Arrevuoto: lì mi sono innamorato del modo in cui Marco riusciva a far vivere sulla scena certe attitudini teatrali dei ragazzi in relazione a un discorso politico sulla città. Il suo lavoro mi ha spinto a pormi sulla regia, sulla scrittura e sulla drammaturgia domande che fino allora non mi ero posto. Quando mi ha chiesto di affiancarlo nel percorso di formazione degli attori per Punta Corsara non mi sentivo un regista, piuttosto l'antenna del gruppo, poi è stato naturale pensare di fare una regia con quel gruppo. Anche la scelta del testo, *Il signor di Pourceaugnac* di Molière, è



In apertura, gli artisti del Teatro Tascabile di Bergamo alla Villa Comunale di Scampia; in questa pagina, una scena di *Fatto di cronaca* di Raffaele Viviani a Scampia, regia di Arturo Cirillo (foto: Mario Spada).

PUNTA CORSARA/2

**Molière, signore di Napoli,
quando la farsa si tinge di nero**

IL SIGNOR DI POURCEAUGNAC, da Molière. Traduzione e adattamento di Antonio Calone ed Emanuele Valenti. Regia di Emanuele Valenti. Scene di Francesco Avolio e Roberto Carro. Costumi di Daniela Salernitano. Luci di Gianni Staropoli. Musiche di Marco di Palo. Con Christian Gioso, Tonino Stornaiuolo, Valeria Pollice, Pasquale De Martino, Giuseppina Cervizzi, Gianni Rodrigo Vastarella, Vincenzo Semolato, Mirko Calemme. Prod. Punta Corsara, Napoli. NAPOLI TEATRO FESTIVAL.

Dopo essere stata il caso della passata edizione con *Fatto di cronaca* di Raffaele Viviani diretto da Arturo Cirillo, la compagnia nata dal progetto Punta Corsara torna al Napoli Teatro Festival con un omaggio a Molière e alla tradizione comica partenopea, confermandosi tra le realtà più promettenti della giovane scena italiana. Non era un passo scontato: si poteva pensare che senza un regista d'esperienza, capace di sfruttare i giovani interpreti per le loro caratteristiche "naturali" e di garantire una solida partitura scenica, la formazione avrebbe faticato a stare in piedi da sola. Ma è proprio la scena a smentire questi timori. Sotto la guida di Emanuele Valenti – all'esordio nella regia, impegnato anche nella traduzione e nell'adattamento del testo con la complicità di Antonio Calone – la compagnia dimostra di sapersi calare in ruoli diversi con duttilità, a cominciare da Christian Gioso, che fa del suo Pourceaugnac non un ridicolo burattino ma uno Sciosciammocca dei nostri giorni, un ingenuo che riesce perfino a commuoverci, stritolato da una città straniera, una Napoli che lo coglie sempre alle spalle, come suggerisce il labirinto di quinte rosse segnate dai graffi di Francesco Avolio e Roberto Carro. E non mancano, sempre sul versante interpretativo, le conferme di Vincenzo Nemolato, che imprime ritmi da rapper al suo piccolo malfattore, e di Giuseppina Cervizzi, sua incontentabile complice e ruffiana. Ma Valenti non è solo un buon direttore d'attori: la sua tempra di regista emerge tutta quando rivolta come un guanto gli aspetti più canonici della farsa, mettendo in luce come purghe e salassi siano gli strumenti di una disciplina nascente – la medicina – votata al controllo del corpo e, in quanto tale, inevitabilmente al servizio del potere (e del potente) di turno. La farsa lascia così affiorare tutto il suo umor nero senza per questo perdere in ritmo e comicità, e la violenza che si respira sulla scena è la stessa che si respira fuori, quando da Capodimonte si scende nella notte di Napoli. **Andrea Nanni**



Una scena de *Il signor Pourceaugnac*, da Molière (foto: Camilla Mastaglio).

stata determinata non da una mia idea nata a tavolino, ma dalla coscienza che quella farsa era l'occasione per proseguire un'esperienza, per parlare della Napoli di oggi attraverso un classico, un po' come aveva fatto Cirillo l'anno precedente. Pur se nella divisione dei ruoli, la poetica della Compagnia nasce anch'essa sotto il segno della condivisione, non a caso il risultato è molto corale.

Come state declinando il progetto di Punta Corsara al di là della Compagnia?

Dammacco – Il dato di partenza è la mancanza dell'Auditorium di Scampia, uno dei nodi centrali del progetto.

La ristrutturazione dello spazio, prevista fin dal 2007 è cominciata solo alla fine di aprile 2010. Se le due stagioni precedenti sono state realizzate nell'Auditorium grazie ad allestimenti temporanei, quest'anno lo spazio – in quanto cantiere – non potrà essere utilizzato fino a all'autunno inoltrato, quando i lavori saranno finiti. Non volendo rinunciare a una parte fondamentale dell'identità del progetto, abbiamo continuato a fare programmazione realizzando in collaborazione con altri teatri napoletani delle tappe di avvicinamento a Scampia, cercando di dare continuità al rapporto che Punta Corsara ha instaurato con alcuni artisti. Così abbiamo ospitato Saverio La Ruina nel Teatro Galleria Toledo, organizzato una due giorni di danza contemporanea al Museo Madre e contiamo di riaprire l'Auditorium a dicembre con *Oro* di Virgilio Sieni.

Valenti – A ottobre abbiamo in programma anche un *contest* nazionale di *breakdance* nella piazza di Scampia. Lavoriamo da anni col mondo dell'hip hop: nel progetto *X (ics) Racconti crudeli della giovinezza* di Motus sono stati coinvolti *rapper* e *breaker* napoletani e a luglio abbiamo collaborato alla realizzazione di *La piazza esplode*, una gara di *breaking* per il Festival di Santarcangelo. Il lavoro con Sieni durerà quattro mesi e coinvolgerà bambini, anziani e venti donne di un centro anziani di Chiaiano, un quartiere vicino a Scampia. Intendiamo proseguire su due linee fondamentali: da una parte gli artisti già affermati che sporcano il proprio lavoro attraverso un contatto diretto con la realtà che li circonda, dall'altra gli artisti giovani che utilizzano la scena per parlare di questioni vive, che ci riguardano, con particolare attenzione al territorio campano. Ci interessano le esperienze che sanno coniugare densità di senso e capacità di parlare a un pubblico il più ampio possibile.

Venuto meno il finanziamento ministeriale, Punta Corsara può ancora contare fino alla fine dell'anno sul sostegno economico della Regione Campania. Poi che cosa succederà?

Dammacco – Finora Punta Corsara è stato un progetto della Fondazione Campania dei Festival, ma entro dicembre si costituirà in associazione diventando un soggetto giuridico autonomo. Anche questo era previsto fin dall'inizio del progetto, fa parte del percorso di progressive assunzioni di responsabilità. L'associazione dovrà cercare fondi, partecipare a bandi, come fanno tutte le associazioni. Vorremmo mantenere un rapporto di continuità col territorio continuando a gestire, insieme ad altre associazioni locali, l'Auditorium. Una formula potrebbe essere quella di una convenzione, inizialmente tra la Fondazione Campania dei Festival e il Comune di Napoli, proprietario dello spazio, calibrando il rapporto con Punta Corsara su singoli progetti relativi a produzione, programmazione e formazione. Ma queste sono ancora questioni aperte. ★

Romaeuropa Festival: nozze d'argento vivo

di Simone Nebbia

Come un agricoltore sa bene, per meglio coltivare la sua terra c'è bisogno di diversificare, nel tempo, sia la semina che il raccolto. È proprio secondo questo principio che Romaeuropa Festival (fino al 2 dicembre a Roma) compie oggi 25 anni di attività: il cambiamento, dice il direttore della fondazione Fabrizio Grifasi, che abbiamo incontrato a Bassano per OperaEstimate Festival Veneto, «è la sola possibilità di coerenza» tra la realtà contemporanea in continuo e sempre più vorticoso mutamento e l'arte che, rispettandone le curve, soltanto può svolgere questo compito di intervento socio-culturale. La fondazione, nata nel 1985, ha permesso alla città di entrare in contatto con artisti straordinari, altrimenti irraggiungibili. Inoltre, il suo impegno maggiore nella produzione ha fatto crescere realtà giovani e vive, promuovendone il rapporto con l'esposizione internazionale che – si badi bene – non considera come un mercato verso cui esportare e quindi sostiene una relazione finalmente culturale e non commerciale. La peculiarità di questa presenza nel panorama artistico contemporaneo è proprio nell'anniversario: là dove in tanti avrebbero celebrato, Romaeuropa rilancia al futuro il suo intervento, promuovendo la nuova avventura che si chiama innovazione tecnologica, per cui sono state attivate risorse ed energie nell'idea generale,

dice ancora Grifasi, di «permettere al pubblico intanto di essere più informato, poi di raccontare com'è un'organizzazione come la nostra e di sentirsi più coinvolti all'interno di un progetto, di essere meno pubblico e più comunità». Una novità sostanziale, in questa direzione, è rappresentata dal progetto, realizzato in collaborazione con il centro sperimentale universitario Cattid, della Realtà Aumentata e dei Qr Code, piccoli codici leggibili attraverso il cellulare in cui sono contenute le schede degli spettacoli, ma anche il nuovo obiettivo di Art-Sonomy che permetterà, alla fine degli spettacoli, di lasciare su una lavagna brevi commenti dal cellulare che arriveranno direttamente alla Fondazione. Per il futuro, inoltre, è stata attivata la ricerca di un progetto nell'ambito delle applicazioni per I-Phone, determinando quindi un primato assoluto in questa ipotesi d'avanguardia. Ancora grande spazio al pubblico dovrebbe concedere il nuovo esperimento di diretta teatrale *on demand* sul sito generalista di Telecom Italia, dove i due spettacoli proposti (*Orphée* e *Bestiale Improvviso*) resteranno per due mesi, gratuitamente, a disposizione di un pubblico numerosissimo e non settoriale. Fabrizio Grifasi ricorda tuttavia che tutto questo impegno al futuro non deve in alcun modo cancellare le radici che in questi anni Romaeuropa ha costruito in rapporto con la città, cer-

cando quindi un fruttuoso equilibrio fra innovazione e consolidamento che «proprio dalla posizione precaria coglie la sua vitalità». Per questo cresceranno gli spazi di collaborazione con la città, per questo anche la proposta artistica sceglie di seguire una linea di alto livello in relazione agli anni recenti, chiamando sul palco del Festival da Jan Fabre a Laurie Anderson, da Peter Sellars alla Societas Raffaello Sanzio, o l'atteso ritorno di Massimiliano Civica con il *Sogno* shakespeariano, senza dimenticare soggetti in crescita come Santasangre, Muta Imago, Babilonia Teatri, oppure i progetti del circuito europeo Cantieri Temps d'Images con i gruppi Sineglossa, Città di Ebla e Triangolo Scaleno. Forse servirà qualche anno, oltre questi 25, perché Romaeuropa abbia attestazione della sua indipendente capacità d'intervento; forse saranno i tempi che le permetteranno di maturare ancora in termini di rapporto con le altre realtà cittadine che ancora le imputano uno «splendido isolazionismo», forse allora il grande progetto di Fabrizio Grifasi di crescere diventando una vera residenza creativa e di iniziare un lavoro anche nel campo della formazione avrà terreno per fiorire: come per l'agricoltura non servirà altro che il mutamento, la tenacia e la rotazione dei coltivi, il solo modo perché da terreni fertili sia possibile raccogliere i frutti migliori. ★



Preparatio mortis,
di Jan Fabre (foto:
Pascal Gely).

Giovani mattatori/1

L'irresistibile ascesa di Fausto Russo Alesi

In dieci anni ha già collezionato un'infinità di premi e lavorato con alcuni dei maestri della scena internazionale come Eimuntas Nekrosius, Luca Ronconi e Peter Stein. Poi c'è il cinema, il sogno di un *Amleto* e la volontà di non fermarsi mai. Con Russo Alesi inauguriamo una serie di ritratti degli attori più talentuosi delle ultime generazioni.

di Fausto Malcovati

Sono quasi più i premi ricevuti che gli spettacoli fatti: un bel Guinness dei primati (teatrali). Mi son messo a contarli: due premi Ubu, premio dell'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro, premio Annibale Ruccello, premio Olimpico dell'Eti, premio Vittorio Gassman-miglior giovane talento, premio Maschera d'Oro, premio speciale della critica Persefone d'Oro, premio dell'International Theatre Institute dell'Unesco al Festival di Teheran, premio Arancia d'Oro al Festival di Grottammare. Per una carriera che dura da poco più di dieci anni, davvero un fenomeno. Il grande pubblico ricorda il suo recente, memorabile Shylock under 40 (un personaggio di solito riservato agli over 50 se non agli over 60),

uno Shylock energico, determinato, cinico, torvo, lucido, asciutto, coerente, senza manierismi veteroebraici. Fausto Russo Alesi ha fatto molta strada prima di arrivare agli ultimi lodatissimi, pluripremiati Shakespeare ronconiani (poetico, insolito, estroso anche il suo Bottom del *Sogno*) o allo stralunato, fanatico Kirillov dei *Demoni* di Peter Stein, altra interpretazione osannata. Una strada abbastanza lunga, che comincia a Palermo, trentasette anni fa. Vocazione perentoria? Non proprio. Il teatro cova lentamente, non è una scelta irrevocabile. C'è, è vero, la folgorazione a nove anni, nel teatro greco di Siracusa: accompagnato dal padre assiste all'*Oresteia*, dalle tre del pomeriggio fino a sera, seduto sui gradini di pietra, senza un attimo di noia. Ma poi

a scuola preferisce la pallavolo, ci si dedica con passione, e alle medie gioca a livello agonistico, allenamenti quotidiani, è già un mezzo campione. Come scolaro non è gran che, se la cava con più infamia che lode. Alla fine delle medie, quando si tratta di scegliere l'indirizzo, interviene il padre: tra i figli è lui il prescelto, è lui il del-fino destinato a entrare nell'azienda paterna, e in futuro a rilevarla, guidarla. Dunque niente liceo classico, come Fausto vorrebbe, incoraggiato da qualche insegnante, ma una scelta molto più concreta: ragioneria, cui avrebbe dovuto seguire una solida laurea in Economia e Commercio. In fondo la decisione paterna si rivela positiva, serve a toglier di mezzo, quasi subito, ogni dubbio: Fausto tutto farà nella vita, tranne il ragioniere. E rispunta l'idea del teatro. Così, preso il suo bravo diploma di ragioniere, sale su un treno per Milano: meta è la Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di via Salasco. Il provino se lo prepara tutto da solo: un monologo dal *Rinoceronte* di Jonesco e un dialogo da *Cecè* di Pirandello. Ammesso: la famiglia trasecola ma incassa. Una cosa è certa: per l'azienda paterna bisognerà trovare un altro successore.

Dalla scuola al carcere

«La scuola per me è stata un'esperienza fondamentale e credo lo sia per qualsiasi attore. Gli anni di scuola ti aiutano a scoprire le tue possibilità espressive, ti permettono di valutare le tue potenzialità di comunicazione, di acquisire il massimo di strumenti possibile, di capire in che direzione puoi e vuoi muoverti. Non credo, almeno per quanto mi riguarda, che la scuola omologhi, imprima uno stile, un modello uguale per tutti. Sono convinto che tutto dipenda da te, da quanto vuoi rimanere te stesso nel profondo: alla verità che hai dentro devi restare fedele a ogni costo, non devi mai rinunciare. Poi, certo, la carriera è fatta di incontri, di affinità, di intese a livello emotivo e intellettuale, ma a quella verità devi sempre tornare, non la devi mai mettere da parte. Io ho l'impressione di aver sempre dato alle domande dei miei insegnanti risposte che mi appartenevano, che erano mie e soltanto mie.



In apertura, Fausto Russo Alesi in *Fahrenheit 451*, regia di Luca Ronconi; in questa pagina in *I demoni*, regia di Peter Stein e in *Natura morta in fosso*, regia di Serena Sinigaglia.

In fondo la scuola mi ha insegnato a “mettere la mia firma” su tutto ciò che mi veniva proposto». A scuola, tre tappe fondamentali: l'incontro con Armando Punzo, quello con Serena Sinigaglia e la prova finale del quarto anno con il monologo *Alexander*. Cominciamo da Punzo. «Era la prima volta che lavorava in una scuola di teatro, comunque fuori dal carcere: ha scelto *l'Eneide*, ci ha proposto di lavorare su alcuni temi, il viaggio, la perdita, il superamento dei limiti, la scoperta del nuovo. Abbiamo cominciato a isolare episodi del poema e a lavorare, ripetere, analizzare. Punzo usava con noi lo stesso metodo che usava nel lavoro in carcere, coinvolgere ognuno fino in fondo, far sì che ognuno si appropriasse del testo virgiliano fino a farne un testo proprio, un testo che tirasse fuori la storia di ciascuno. Il lavoro riusciva, e ci ha proposto di trasferirci a Volterra, di proseguire il lavoro con i carcerati: saremmo diventati una sorta di tramite tra loro e il mondo esterno. Un esperimento nuovo, una sfida, e per noi una prova molto impegnativa dal punto di vista umano. Lavoravamo ogni giorno all'interno del carcere per ore e ore: noi e loro sullo stesso piano, attori alle prese con un testo. Tranne che noi, per arrivare alla sala prove, dovevamo esibire un documento, passare tra secondini, sbarre, cancelli. Ecco la sfida: annullare questa diversità, accettare la loro situazione, ignorare il nostro privilegio di uomini liberi, e insieme condividere un percorso, raggiungere un obiettivo comune, ognuno con le proprie storie da raccontare, la propria “terra promessa” da raggiungere. Camminare insieme, nel rispetto, nell'apertura, nella disponibilità. Credo sia stata un momento importante anche per Punzo, che non aveva mai mescolato “esterni” con reclusi. Ne è venuto fuori *Eneide*, uno spettacolo che presentammo al Festival di Volterra: per me è stata, indipendentemente dal risultato, un'esperienza straordinaria, unica, irripetibile, che mi ha enormemente arricchito».

In principio fu l'Atir

Poi Serena. «Per tutti gli anni di scuola l'ho avuta come compagna di studi. Si è creata tra noi

una complicità, una sintonia, un'intesa artistica e intellettuale che si è consolidata negli anni e dura fino a oggi. Nel suo saggio di fine corso, *Romeo e Giulietta*, ha cercato di coinvolgere tutto il nostro gruppo di attori (io ero Mercuzio): ne è nato uno spettacolo energico, forte, dinamico, molto apprezzato dai nostri docenti. Così abbiamo deciso di rimanere uniti dopo la fine della scuola, di fondare un gruppo, l'Atir (Associazione Teatrale Italiana per la Ricerca), dove nessuno di noi aveva un ruolo ben definito: ci siamo rimboccati le maniche, abbiamo fatto di tutto, impresari, tecnici, elettricisti, trovarobe, scenografi, segretari, procacciatori di sponsor. Io mi ero improvvisato amministratore, mettendo a frutto i miei anni di ragioneria. L'Associazione vive ed è in ottima salute, la mia collaborazione con Serena continua, abbiamo fatto insieme altri spettacoli replicati per anni, oltre al *Romeo e Giulietta*».

Infine la prova del quarto anno. «Oltre allo spettacolo-saggio finale, dovevamo preparare un monologo, che avrebbe dovuto servire a noi attori per eventuali provini, una volta finita la scuola. Io decisi di fare uno spettacolo vero e proprio di un'ora e un quarto, di cui ero autore, regista, interprete: *Alexander*, tratto dalla biografia di Ingmar Bergman, *Lanterna magica*, con materiali ricavati dal film *Fanny e Alexander*. Una storia che dall'infanzia andava fino alla vecchiaia, adatta a spettatori di tutte le età, dagli otto anni agli ottanta. Così, finita la scuola, provai a proporre lo spettacolo: alzavo il telefono, chiamavo scuole, ospizi, centri sociali, circoli culturali, case di riposo. Recitavo dove capitava, sale, palestre, convitti: una bella gavetta, oltre a quella dell'Atir. È stato il primo di una serie di spettacoli che non ho smesso di fare fino a oggi».

Altra tappa fondamentale: nel 2000 l'Ecole des Maîtres. «Il docente era Nekrosius. Un'occasione che non volevo lasciarmi scappare, anche se di solito all'Ecole des Maîtres partecipano attori appena usciti dalle scuole, mentre io avevo già cinque anni di attività ed ero al limite dell'età richiesta (30 anni: io ne avevo 28). Fui ammesso insieme ad altri sei italiani. Nekrosius fu fin



dall'inizio molto chiaro: non sono un maestro, un pedagogo - ci ha detto - non ho mai fatto formazione, sono un regista, in questi due mesi con voi preparerò uno spettacolo, *Il gabbiano* di Cechov. I primi quindici giorni lavorammo sull'improvvisazione, sulle azioni fisiche. Nekrosius analizzava a fondo ogni atto, poi noi ci riunivamo in gruppi di quattro o cinque e avevamo ventiquattrore per preparare una scena. Il giorno dopo veniva analizzato il lavoro fatto: quello che andava bene veniva fissato e successivamente elaborato, il resto scartato. Lavorare con Nekrosius è magnifico: ti spinge dentro il testo, ti aiuta a reinventarlo, a dilatarlo, a sfidarlo. Da un gesto può nascere un'intera scena, che si sovrappone, si aggiun-



In questa pagina, Fausto Russo Alesi e Mariangela Granelli in *L'aggancio*, regia di Serena Sinigaglia e l'attore in *Il silenzio dei comunisti*, regia di Luca Ronconi.

ge al testo, lo completa, lo arricchisce. All'inizio non c'era un cast definito, ognuno faceva più personaggi, poi si dovette decidere. A ognuno venne chiesta la propria preferenza: Nekrosius aveva l'ultima parola. Ottenni la parte del protagonista. Poi cominciò la fase di montaggio vero e proprio e al termine dei due mesi di corso si arrivò allo spettacolo. C'erano due versioni: una in francese e una in italiano. Lo spettacolo venne presentato a Liegi: ovviamente lo spettacolo in francese aveva la sala piena, quello in italiano una decina di spettatori. Ma Nekrosius ci convocò prima di andare in scena: sono molto contento del lavoro fatto con voi, disse, vale la pena di continuare. Così è stato: un altro mese di prove e lo spettacolo ha poi girato per tutta l'Italia, da Venezia a Bari. L'Ecole des Maîtres è stato un po' come tornare a scuola, ma è stato anche un formidabile lancio professionale.

La tournée del *Gabbiano* aveva pause abbastanza lunghe. Perché non riempirle – mi sono detto – con uno spettacolo fatto tutto da me, un monologo come *Alexander?* Con Serena, in una rassegna estiva, lavorammo su un breve testo (durava venti minuti) di Matteo Curtoni, *La febbre*: nel corso di una notte un serial killer incontra tutte le sue vittime. Il *noir* è un genere poco frequentato a teatro: ci siamo accorti che funzionava molto bene e ci è venuta voglia di continuare. Abbiamo pensato a Fausto Paravidino: ha subito accettato di scrivere per noi e ci siamo messi a tavolino. Ognuno tirava fuori delle idee. Dopo due mesi nacque *Natura morta in un fosso*, un giallo-*noir* con sei diversi personaggi, tutti interpretati da me. Ma la sfida più grossa è arrivata subito dopo. Il Piccolo si preparava a celebrare Gaber e ha proposto a Serena e a me una nuova edizione del *Grigio*. Un grande onore e una grande sfida. Nessuno, dopo Gaber, aveva affrontato quel testo: sembrava legato in modo indissolubile al suo primo e unico interprete. Dovevamo trovare una nostra versione, una nostra chiave, dovevamo dimostrare insieme l'attualità di quelle parole e la loro autonomia dall'autore. Dovevo dimenticare Gaber, la sua voce, la sua gestualità:

e così ho inventato un mio *Grigio*, pur assumendo le stesse paure, le stesse angosce, le stesse nevrosi. E, lavorandoci, a quasi vent'anni di distanza, ho scoperto che quell'impasto di comicità, tenerezza, sarcasmo, insicurezza, aggressività funzionava perfettamente anche senza di lui. Il *Grigio* è stato un grande successo, mi ha dato molte soddisfazioni, ha girato tutta Italia per due anni, ma soprattutto è stato il mio ingresso al Piccolo».

Il comunista monologante

Poi lo ha chiamato Ronconi. Altro passo fondamentale, altra sfida. All'interno del Progetto Domani, legato alle Olimpiadi di Torino, gli ha proposto la parte di Alfredo Reichlin nel *Silenzio dei comunisti* insieme a Maria Paiato e Luigi Lo Cascio. «Anche loro, come me, non avevano mai lavorato con Ronconi, anche loro, come me, avevano esperienze di monologhi, la Paiato con *La Maria Zanella* e Lo Cascio con *La gabbia*. Non è un testo teatrale, è uno scambio di lettere tra Vittorio Foa, Miriam Mafai e appunto Alfredo Reichlin, dunque una serie di soliloqui, senza che gli interlocutori si affrontino mai. I tre discutono sulla politica del Partito Comunista Italiano nel dopoguerra, sulle esperienze personali all'interno del partito, sulle vittorie, le sconfitte, le responsabilità, le prospettive della sinistra italiana. Il lavoro con Ronconi mi ha aperto un nuovo modo di affrontare il testo: Ronconi fornisce degli strumenti, apre delle porte, dei canali di ingresso, aiuta a capire come fare e farsi fare delle domande dal testo. Poi lascia lavorare e controlla i risultati. Fin dalla prima lettura ci ha messo di fronte alla difficoltà più grossa: «Il testo è scritto da tre autori-testimoni e voi non siete né l'uno né l'altro: è un dato ineliminabile. Poi gli autori hanno mediamente il doppio della vostra età. Dunque impensabile e anche un po' imbarazzante riprodurre sulla scena i personaggi veri. E non dovete nemmeno far finta, nelle cose che i tre si dicono, di avere una partecipazione che non avete: potete avere invece

la curiosità per quello che non avete vissuto, ma che costituisce il presente che voi vivete. Cercate di restituire il testo così come lo avete ricevuto da lettori, senza esprimere opinioni. Dovete mettervi non dalla parte di Reichlin o della Mafai, ma dalla parte degli 'ignoranti', non dalla parte di chi ha delle idee, ma dalla parte di chi non ne ha». Nel lavoro con noi tre, Ronconi ci ha lasciati molto liberi, ascoltava, correggeva, commentava, ci rimetteva sui binari ogni volta che uscivamo dal percorso che ci aveva indicato. Era una questione di equilibrio: è molto facile perderlo, andare più da una parte o più dall'altra. Per esempio, io dovevo stare molto attento a non identificarmi troppo con Reichlin ma nemmeno a prenderne troppo le distanze: dovevo spingere lo spettatore non a cercare un'identità precisa di chi parla, ma a seguire gli interrogativi e le prospettive del testo. *Il silenzio dei comunisti* è stato un momento molto emozionante della mia carriera: la partecipazione del pubblico è stata incredibile, mai mi sarei aspettato tanta curiosità soprattutto da parte dei giovani, che nelle parole dei tre autori riconoscevano le loro incertezze, le loro difficoltà di orientarsi, di scegliere, le loro speranze». Successivamente sono venuti altri spettacoli con Ronconi, *Fahrenheit 451* e gli Shakespeare, è continuato il dialogo con Serena (*L'aggancio* tratto dal romanzo di Nadine Gordimer) e quello solitario, di interprete e regista di se stesso (*20 novembre*, che verrà ripreso anche quest'anno). C'è stato anche il cinema, con alcune occasioni importanti (*In memoria di me* di Costanzo, *Vincere* di Bellocchio). Ma una parte da vero protagonista deve ancora arrivare. Un progetto? «E va bene, lo dico. Mi attira Amleto. Sento che ho l'età e le motivazioni dentro per farlo. Verrà anche quello, come sono venute altre proposte al momento giusto. In fondo, mi considero un fortunato». Ecco, Fausto Russo Alesi. Un superpremiato che non smette di accettare sfide, di correre rischi, di voltare pagina. E la sua storia, in fondo, è appena cominciata. ★

[te'atro]

TEATRO STABILE CATANIA LE PRODUZIONI
[l'nuova sta'dzone/nuova stagione 2010/2011]
IL TEMPO DELLA MUSICA

QUI COMINCIA LA SVENTURA DEL SIGNOR BONAVENTURA

di Sergio Tofano
regia Italo Dall'Orto
con Angelo Tosto
Teatro Ambasciatori
dal 15 novembre al 18 dicembre 2010

CAVALLERIA RUSTICANA

di Giovanni Verga
regia Gianpiero Borgia
con David Coco, Mary Petruolo,
Giovanni Guardiano, Claudia Potenza
Teatro Verga
dal 30 novembre al 22 dicembre 2010

SERATA IN RE MAGGIORE

regia Ezio Donato
con Pippo Pattavina
Teatro Musco
dall'8 al 20 febbraio 2011

A CENA COL DIAVOLO

di Jean-Claude Brisville
traduzione Maria Jatosti
regia Giuseppe Dipasquale
Teatro Verga
dal 15 febbraio al 9 marzo 2011

LA BROCCA ROTTA

di Heinrich von Kleist
regia Nino Mangano
con Mimmo Mignemi, Angelo Tosto,
Margherita Mignemi
Teatro Musco
dall'11 marzo al 10 aprile 2011

L'AVVENTURA DI ERNESTO

di Ercole Patti
regia Giovanni Anfuso
con Sebastiano Tringali, Mariella Lo Giudice,
Miko Magistro, Fulvio D'Angelo
Teatro Verga
dal 22 marzo al 10 aprile 2011
Teatro Ambasciatori
12.13 aprile 2011

MI CHIAMO ANTONINO CALDERONE

di Dacia Maraini
da Gli uomini del disonore di Pino Arlacchi
con Pino Caruso
in coproduzione con Teatro Biondo Stabile di Palermo
Teatro Musco
dal 15 al 28 aprile 2011

LA MENNULARA

di Simonetta Agnello Hornby
regia Walter Pagliaro
con Pippo Pattavina, Guia Jelo
Teatro Verga
dal 29 aprile al 22 maggio 2011

QUEI RAGAZZI DI REGALPETRA

di Gaetano Savatteri e Vincenzo Pirrotta
regia Vincenzo Pirrotta
con Vincenzo Pirrotta
Cortile Platamone
dal 13 maggio al 5 giugno 2011

ONE MAN SHOW

con Gilberto Idonea
Teatro Verga
dal 24 al 29 maggio 2011

IL CONTE DI MONTECRISTO

di Gianluca e Tony Cucchiara
regia Francesco Randazzo
con Iaria Spada, Mirko Petrini,
Anna Malvica, Marcello Perracchio, Angelo Tosto,
Annalisa Cucchiara, Luca Notari
Cortile Platamone
dal 18 giugno al 10 luglio 2011

DICERIA DELL'UNTORE

dal romanzo di Gesualdo Bufalino
pubblicato da Bompiani
adattamento teatrale e regia Vincenzo Pirrotta
con Luigi Lo Cascio, Vincenzo Pirrotta
tourné nazionale

IL BERRETTO A SONAGLI

di Luigi Pirandello
regia Giuseppe Dipasquale
con Pino Caruso
Magda Mercatelli, Loredana Solfizi
in coproduzione con Teatro Biondo Stabile di Palermo
tourné nazionale

TERRA MATTA

dall'autobiografia di Vincenzo Rabito
conservata presso l'Archivio diaristico
di Pieve Santo Stefano (Arezzo)
pubblicata da Giulio Einaudi Editore
adattamento e regia Vincenzo Pirrotta
con Vincenzo Pirrotta
tourné nazionale

TEATRO
STABILE

TEATRO STABILE CATANIA

diretto da Giuseppe Dipasquale

Jean Genet, un secolo di specchiata immoralità e bellezza

Icona dell'“artista maledetto”, Genet è presente sulla scena italiana a partire dai primi anni Settanta: da Trionfo a Latella, un viaggio tra le alterne fortune di una delle figure-chiave della drammaturgia del secondo Novecento a cento anni dalla sua nascita.

di Gianni Poli



A un secolo dalla nascita di Jean Genet (1910-1986), artista dalle iniziali posizioni contestatarie estreme e riconosciuto infine fra i classici del Novecento francese, pare conveniente verificare la misura della sua fruizione e trarre un bilancio sull'interesse duraturo dedicato alle sue pièces tanto discusse (cfr. *Théâtre complet*, a cura di M. Corvin-A. Dichy, Pléiade-Gallimard, Paris, 2002). Per l'insofferenza sia alle istituzioni sociali sia a quelle artistiche, Genet si distinse all'epoca della sua contrastata, scandalosa affermazione in patria, a partire dagli anni Cinquanta. Col tempo,

decantate provocazioni e polemiche, tale caratteristica è forse il principale motivo di attualità e attrattiva per le nuove generazioni, oggi ancor più sensibili a riconoscere fraterno lo scrittore che ha saputo applicare lirica e bellezza alla materia scabrosa, turpe e violenta del suo universo ispiratore e volgare in immaginazione poetica le occasioni e gli strumenti repressivi, sublimando la propria condizione di reietto e di diverso.

Nei primi anni Settanta, la sua drammaturgia veniva ancora riferita, come quella di altri grandi innovatori, al Nouveau Théâtre o al Teatro dell'Assurdo e la rappresentazione delle sue

pièces risentiva dei pregiudizi relativi alla personalità dell'autore, tardivamente riabilitato dalla società civile e letteraria. A quel momento d'attenzione, il romanziere-drammaturgo e saggista ormai apprezzato (se pure discusso) ha già scritto le sue opere più significative. Quattro drammi almeno gli conferiscono una fama mondiale destinata a crescere: *Les Bonnes* (1947 e 1954), *Le Balcon* (1956), *Les Nègres* (1958) e *Les Paravents* (1961). Le restanti pièces (*Haute surveillance*, *Elle*, *Splendid's* e i soggetti *Mademoiselle* e *Le Bagné*), integrano una varietà espressiva coerente e unitaria.

In apertura, Anita Bartolucci e Lucilla Morlacchi in *Le serve*, regia di Massimo Castri (1990); in questa pagina, un ritratto di Jean Genet.



La (s)fortuna critica

Il suo teatro maggiore viene pubblicato in Italia nel 1971 (traduzione di Giorgio Caproni e Rodolfo Wilcock, Il Saggiatore). Le prime critiche sistematiche, preludio a una conoscenza più diffusa, partono con la mia monografia d'approccio (Firenze, 1973); dalla rassegna di Ugo Ronfani sul tessuto teatrale parigino del dopoguerra (Milano, 1975) e dall'analisi drammaturgica di Franca Angelini (Palermo, 1975). In un percorso memoriale e storiografico indicativo di alcuni snodi ed eventi memorabili, è comunque notevole l'errore di valutazione preliminare di uno scrittore autodidatta, dalla presunta cultura approssimativa e ingenua, l'originalità del cui linguaggio evoca invece un universo poetico complesso e ambizioso, sorto da un pensiero profondo applicato alle arti e alla letteratura; al teatro, in particolare. L'idea teatrale di Genet affonda nella mitologia segreta e personale dei suoi romanzi. I suoi personaggi avvalorano funzioni più che psicologie e la sua scena s'annuncia subito come luogo e spazio della finzione e della menzogna consapevoli, tramite l'oggetto simbolico dello specchio e i relativi giochi equivoci. Con *I Paraventi* (e con i saggi *Lettre à Pauvert*, 1954, *Le Funambule*, 1958 e *L'étrange mot d'...*, 1967), l'autore investiva tutti i problemi della drammaturgia e della regia del Novecento: dalle funzioni e interrelazioni dei personaggi rispetto allo spazio scenico (con il rifiuto della disposizione "all'italiana"), dal ruolo degli attori a quello del regista, per una ricreazione alchemica e/o "crudele" del testo, in vista della deflagrazione scenica, mitica e rituale.

La riflessione sulle sue opere riprende lungo gli anni Ottanta-Novanta: il primo Convegno internazionale (*Jean Genet. Chiavi di lettura*, Reggio Emilia, 1989) aggiorna e approfondisce la problematica a temi e titoli inediti; e intanto, esce una mia *Nota in mortem* («Francofonia», 1987) mentre *l'Invito alla lettura di Genet* (S. Torresani, Milano 1987) fa il punto sulla sua carriera, sfruttando un'ingente bibliografia. Decisivo il compendio (a cura di S. Colomba e A. Dichy) *L'immoralità leggendaria. Il teatro di Jean Genet*

(Milano, 1990) con l'inedito assoluto *Mademoiselle* e critica e bibliografia esaustive. A esso si accosta la traduzione integrale dei *Paraventi* (F. Quadri, Milano, 1990) con documenti storici e materiali sulla messinscena italiana. L'aspetto estetico è studiato nei miei contributi *Genet: per una messa in scena poetica* (Il Castello di Elsinore, 1991), *Jean Genet sull'Arte* (Il Ponte, 1998) e nel panorama di *Un secolo di teatro francese* (Firenze, 1999). Una preziosa raccolta di scritti sull'arte e sullo spettacolo (*Il funambolo*, 1997) appare da Adelphi e, quasi coeve, le traduzioni di *Splendid's* e di *Le serve* da Il Saggiatore.

Le serve, metamorfosi del doppio

Fra i precursori italiani, Aldo Trionfo conduce il suo aggiornamento sui testi francesi più innovativi: Tardieu, Ionesco, De Ghelderode, Genet e Beckett, sono rappresentati alla Borsa di Arlecchino di Genova, fra il 1957 e il 1960. Quest'ultima stagione vede la creazione di *Sorveglianza speciale*, con scene di Giancarlo Bignardi e Roberto Scodnik e con Paolo Poli, carcerato protagonista, fra angeli pennuti da rivista.

Al Teatro Pirandello di Roma, lo stesso anno, va in scena *Le serve*, con regia di Edoardo Bruno. Sandro De Feo nota in Dora Calindri la serva capace della delirante mimesi richiesta dall'autore nel proiettare fantasmi e ossessioni nella figura della Padrona. Nel 1968, Mina Mezzadri (alla Loggetta di Brescia) interpreta i rapporti patologici, ritualmente e simbolicamente motivati, delle sorelle Claire e Solange in una vicenda elaborata acusticamente: il copione (traduzione di Ettore Capriolo) è ridotto a partitura vocale. La scenografia di Renato Borsoni introduce specularità marcate, oggetti della simbologia liturgica cristiana. La stessa allestirà l'edizione 1971 per il Teatro Stabile di Genova sottolineando il simbolismo sacro (nella scena di Gianfranco Padovani) e riducendo l'effetto discorsivo della dizione grazie a una percussione impiegata a segnare il ritmo ossessivo della *trance* allucinatoria delle serve. Lo stesso anno e sulla stessa pièce, Maurizio Scaparro introduce una premessa esplicativa alla sua rappresen-

tazione dai toni recitativi esasperati imposti a Piera Degli Esposti, Anna Maria Gherardi e Miranda Martino. Nicola Chiaromonte, fra i rari conoscitori, non gradisce (*L'Espresso*). Si afferma comunque una cifra antinaturalista nella recitazione, in conseguenza dei primi articoli dei nostri critici più puntuali su quella drammaturgia insolita persino in Francia. *Le serve* è d'allora il testo più frequentato.

Nel 1978, un'edizione di *Le serve* diretta da Marco Gagliardo usa un attore *en travesti* nel ruolo di Madame. Mario Missiroli torna a sperimentare (al Teatro Stabile di Torino) le valenze immaginarie dei conflitti della coppia fatale sensualmente incarnati, ambientandoli in un'abitazione da cortigiana parigina d'un secolo fastoso. Madame stavolta è Copi (Raul Damonte, drammaturgo); Adriana Asti è Solange e Manuela Kustermann, Claire. Per Guido Davico Bonino, il comportamento "liturgico" della padrona è meno religioso che presuntuoso d'una surrettizia superiorità individuale (*La Stampa*). Nella versione datata da Walter Le Moli (Collettivo di Parma, 1983), Ugo Volli (*La Repubblica*) riconosceva suggestiva l'impressione di segreta intimità rubata, ottenuta con la ripresa video. Un esito particolare forniva Massimo Castri (Emilia Romagna Teatro, Modena, 1990), per l'attenzione al sottotesto e l'impegno psicotecnico di immedesimazione delle interpreti: Anita Bartolucci (Signora), Paola Mannoni (Claire) e Lucilla Morlacchi (Solange), scene e costumi di Maurizio Balò. Per la cura neo-naturalistica, il melodramma (o *feuilleton* tinto di giallo) prevaleva sull'allegoria delle passioni e dei rispecchiamenti di ruolo.

Riprese di *Le serve* si susseguono con le messin-



Annibale Pavone, Matteo Caccia, Rosario Tedesco e Marco Foschi in *Alta sorveglianza*, regia di Antonio Latella (foto: R. Traverso).

scene di Marco Isidori (Gruppo Marcido Marcidoris, 1998) vista come «danza di morte»; con quella di Lorenzo Loris all'Out Off di Milano (2003) svolta su una pedana contornata da velli. Per Ronfani (*Hystrio*, n. 2.2003), Elena Callegari (Solange) e Dijana Pavlovic (Claire) sono per partecipazione, misura e verità, quali le aveva viste Genet. Fino alla più recente, con regia di Giuseppe Marini (2006-07), interpreti Franca Valeri (Claire), Anna Maria Guarneri (Solange) e Patrizia Zappa Mulas (Madame), in cui straordinario rilievo assume «l'icona magica di Madame» (F. Tei, *Hystrio*, n. 2.2006).

Il corpo fra erotismo, ferocia e ritualità

Il ricordo di *Le Balcon* resta legato alla prova di Giorgio Strehler del 1976 (seguito alla "prima" del 1971 con regia di Antonio Calenda), che mirava a un formalismo classico, con un lavoro di traduzione e d'adattamento. Nello spazio limitato da pareti di specchio, riflettenti anche la platea, la vicenda trovava echi politici; tagli e interpolazioni nel finale insinuavano una speranza per il futuro, dopo il tentativo rivoluzionario fallito. Difficile, per il livello della distribuzione, oggettivare e straniare personaggi fra il grottesco e il surreale: Proclemer (Irma), Lazarini (Carmen), Ricci (Plenipotenziario), Carraro (Generale), De Carmine (Vescovo) e Graziosi (Capo Polizia).

Haute surveillance – pièce rinnegata dall'autore - viene allestita per la prima volta in Italia da Pier Luigi Pieralli per la Biennale Arte di Venezia nel 1970, ma poi resta a lungo assente dalle scene. Viene ripresa nel 1997, con la regia di Monica Conti, al Metastasio di Prato e più recen-

temente, con regia di Maria F. Maestri per Lenz Rifrazioni (Parma, 2006), rinnovata dall'adattamento di Francesco Pititto, «diventa, strato dopo strato, involucro di erotismo, moralità, ferocia, ricerca di sacrificio e di bellezza».

La prima dei *Negri* risale al 1969 (Napoli, regia di Gennaro Vitiello). La ripresa importante è del 2002, quando entrò nel *Progetto-Genet* di Antonio Latella, in vista di rappresentarne anche i *Romanzi*. Nello spettacolo del Nuovo Teatro Nuovo l'azione è condotta da neri mascherati da bianchi e un po' si perde in un gioco di teatro nel teatro. L'evento intende responsabilizzare il pubblico e Latella confronta ritualità e dibattito, immagini e movimento, in una commistione di stili allusiva alla rivoluzione auspicata dall'autore. La declamazione del linguaggio metaforico e ridondante sacrifica la finezza poetica nel parossismo ritmato dagli attori. Allusioni sessuali e pulsioni erotiche sostengono i rapporti umani e i duelli verbali che, tipici dei bianchi, sono turbati dalla fisicità dei neri (accentuata dal diffuso ricorso al nudo), in una battaglia di belle parole, in situazioni e gesti degradati, guidata da Arcibald (Howard Ray), maestro di cerimonie. All'appassionata fantasia di Latella si devono ancora *Stretta sorveglianza* (nella nuova traduzione di Franco Quadri, 2001) e la riduzione di *Querelle de Brest* (in collaborazione con Federico Bellini, 2002), spettacolo ambizioso, affollato da personaggi stereotipi della prima mitologia genettiana, in scarto netto dalla gelida versione cinematografica di Fassbinder.

Dal Living Theatre a Lindsay Kemp

La realizzazione de *I Paraventi* tarda, fors'anche per la complessità di struttura e il numero dei ruoli. Il primo tentativo è di Luciano Meldolesi con la Cooperativa Majakovskij nel 1979. L'attesa di una realizzazione congrua prevede l'apposita traduzione e l'impegno di Nuova Scena con la regia di Cherif. Le scene di Arnaldo Pomodoro funzionalizzano lo schema dei rapporti fra i personaggi ed eliminano i "paraventi" (del resto, a Nanterre nel 1983, presente l'autore, Patrice Chéreau ai paraventi aveva rinunciato). Fra i protagonisti, Alida Valli (La Madre), Sandro Palmieri (Said), Monica Bucciantini (Leïla), Anna Maria Gherardi (Warda), Giustino Durano (Cadi, Sir Harold), Giancarlo Condé (La Bocca). Durata, quattro ore e mezzo. La

compagnia Famiglia delle Ortiche trova accenti neo-realistici in contrasti coerenti con le esigenze dell'autore: Said persegue il rifiuto radicale con ilare ostinazione; Leïla, la bruttezza come asceti rovesciata; la Valli immagina la Madre «forte, fantastica, vivente di allucinazioni, invenzioni, favole».

Fra le rappresentazioni di altre opere significative, spicca la creazione del balletto *Adame miroir*, del coreografo, danzatore e performer Pier Paolo Koss, al Festival Taormina Arte 1990 (seguita da nuova edizione a Genova, 1993). Col linguaggio del *butoh*, il soggetto coreografato nel 1948 da Janine Charrat (su musica di Darius Milhaud) acquista suggestioni e valenze estetiche finora impensabili. E ancora, *Splendid's* sarà diretto da Klaus M. Grüber al Piccolo Teatro nel 1995, con lirismo e sentenziosità resi rituali e mortalmente «allegri», sprofondata nel Nulla, mentre i Motus lo riallestiscono nel 2002, ambientandolo in un Grand Hotel autentico, quello di Rimini. La «raffinatezza estetizzante degli interpreti» conferisce una tale levità alla vicenda da renderla «commedia nera, non tragedia» (C. Cannella, *Hystrio*, n. 4.2002). *Genet a Tangeri* (Magazzini Criminali, 1984), *Miracolo della rosa* (di Danio Manfredini, 1989) e *Quattro ore a Chatila* (regia di Nicola Pannelli, 2004), adattano testi narrativi. Anche il *Funambolo* ha avuto l'interessante messa in scena di Laura Sicignano (Teatro Cargo, Genova, 2001), così come *Il ragazzo criminale*, con regia di Lorenzo Bazzocchi, a Forlì nel 2006, ha rappresentato la dolorosa esperienza dell'autore da giovane. Fra le edizioni straniere ammirate in Italia, oltre agli storici *The Maids* del Living Theatre e *The Blacks* con regia di Gene Frankel, si segnalano le messinscene di *Les bonnes* con regia di Victor Garcia, presentata a Firenze nel 1970; *Flowers* (da *Notre-Dame des-Fleurs*) di Lindsay Kemp (1974) e un'edizione in francese di *Elle*, con regia di Bruno Bayen (con Maria Casarès, Gigi Dall'Aglio e Marc Susi), a Parma nel 1990.

Il destino dell'opera, dapprima misconosciuta poi esaltata, appare oggi paradossale: dopo la richiesta utopica dello stesso autore di concentrarla in un unico, irripetibile evento, si assiste alla riprova a oltranza della sua avventurosa esplorazione e della sua rappresentazione, sempre più riferita a obiettivi e problemi ulteriormente attuali. ★

Barrault: la vita in scena, 100 anni dopo

di Giuseppe Liotta



Il teatro come invenzione poetica e intellettuale, quindi artistica, dell'attore che per compiere e completare la sua opera scenica diviene regista, costumista, scenografo, ma anche letterato, studioso dei testi, uomo di libri alla pari dell'uomo di scena, spettatore (permanente) e critico (inflexibile) del proprio lavoro. Nel centenario della sua nascita - l'8 settembre del 1910 nel sobborgo parigino di Le Vésinet - l'immagine del più geniale e importante uomo di teatro francese della prima metà del Novecento è ancora profondamente legata al mimo Baptiste Debureau dell'incantevole *Les enfants du Paradis* di Marcel Carné (1945), aurea riserva di riverenti cinefili, a tal punto che, se non fosse per questa ricorrenza, di Jean-Louis Barrault, nel corso di un complesso e lungo secolo di storia dello spettacolo, se ne sono quasi perse le tracce teatrali. Eppure Barrault ne è stato, per quasi mezzo secolo, uno dei protagonisti più venerati e indiscussi. A soli vent'anni debutta sulla scena dell'Atelier di Charles Dullin nella parte del servo muto del *Volpone* di Ben Jonson, esperienza fondante che ricorderà in seguito nelle sue *Réflexions sur*

le théâtre con queste parole: «Sono andati tutti via (...). Il palcoscenico è là, nel Silenzio. Apro il Sipario come un ladro di voluttà (...). Il Silenzio dell'intero teatro mi invade (...). Mi sposo in questo momento con la Vita del Teatro e mi accorgo in questa notte di iniziazione che tutto il problema del teatro sta nel far vibrare questo Silenzio». Conosce Paul Claudel, diventa allievo-collaboratore di Etienne Decroux, l'inventore del moderno mimo corporeo, da cui poi prenderà le distanze per potersi esprimere in una maniera più contaminata e totale rispetto ai linguaggi della scena: non solo il "corpo", ma anche la parola, le luci, l'intero spazio scenico, una nuova idea di "movimento" devono concorrere a restituire l'eccezione della vita in palcoscenico. Per Barrault, l'azione scenica non può essere assolutamente disgiunta dall'azione drammatica: è in questa sintesi estrema che risiede la forza del suo pensiero e la fascinazione del suo lavoro teatrale.

È amico di Antonin Artaud che con Barrault, fra il 1935 e il 1945, intreccia un interessante corrispondenza (A. Artaud, *Vivere è superare se stessi. Lettere a Jean-Louis Barrault*, Archinto, 2000),

ma è un sodalizio destinato a durare poco: la pratica del teatro, l'artigianato teatrale, la ricerca che parte dalle tavole del palcoscenico e a esse ritorna prendono il sopravvento sulla riflessione teorica, le utopie fagocitanti, le rivolte impossibili. Fra spettacoli memorabili - *Au tour d'une mère* (1935), *Numance* (1937), *La faim* (1939), *Le Soulier de satin* (1941), *Phèdre* (1942), il suo esordio di regista alla Comédie (J.-L. Barrault: «Racine mi apparve come il più musicale dei poeti francesi (...). Ne scomposi la metrica come per una tragedia greca»), *Hamlet* (1946) e l'adattamento teatrale del *Processo* (1947) di Kafka, entrambi gli spettacoli in collaborazione con André Gide -, riprese a distanza di anni di alcuni spettacoli capolavoro, novità straordinarie come la messa in scena di *Oh! Les beaux jours*, dure stroncature da parte della critica teatrale militante, forti contestazioni da parte di un pubblico giovane più vicino alle nuove forme dell'avanguardia (siamo intorno alla fine degli anni Sessanta), il teatrante più illustre della scena francese fonda nel 1946, con la sua compagna di vita e di scena Madeleine Renaud, una Compagnia di giro alla antica maniera (nei primi tredici anni di vita non riceverà nessun finanziamento pubblico), iniziando la stagione delle grandi tournée in Europa, negli Stati Uniti e in America del Sud, scrive le sue *Réflexions sur le théâtre* (1949) e inizia la pubblicazione dei famosi *Cahiers Renaud-Barrault* (1953), 115 numeri in trentacinque anni, una miniera di dati concreti (testi teatrali, interviste, dibattiti, imperdibili numeri "monografici") che puntano al cuore stesso del teatro: alle sue dinamiche sempre aperte, ai confronti continui con la società e la cultura del tempo.

Nel novembre del 1987 l'addio definitivo alle scene dopo quindici anni di lotte, nomadismo, contestazioni, passioni per portare il più avanti possibile la sua idea di teatro infinito, necessario per qualsiasi avventura umana (J.-L. Barrault: «Vogliamo un teatro ricco quanto la vita»), col recital dall'emblematico titolo *La Vie offerte* che sembra sintetizzare il cammino straordinario di un «uomo-teatro» (Tom Bishop) dalle insospettite parentele teatrali con Maestri della ricerca teatrale come Barba e Grotowski quando, nelle sue *Réflexions*, scrive: «Si tratta di andare contro corrente per ritornare alla sorgente, alla nascita, all'essenza». Muore il 22 gennaio del 1994 ricordato dalla stampa mondiale come uno degli uomini di teatro più importanti e innovativi del suo secolo. ★

Tra verità e paura, Thom Pain svela Elio Germano

Debutto estivo al MittelFest di Cividale, e repliche autunnali, per il copione psicotico di Will Eno. Un piacere morboso, attraverso il quale raccontare autismi, traumi, rapporti andati a male.

di Roberto Canziani

«**M**i è sfuggita... Ho parlato d'istinto». Minimizza, Elio Germano. Anche se tra le sue performance la più clamorosa rimane finora quella di Cannes. Non il personaggio che ha interpretato nel film di Daniele Luchetti, *La nostra vita*, ma la battuta detta sul palcoscenico mondovisivo della Croisette, ringraziando per la Palma d'oro maschile conquistata e condivisa con Javier Bardem. Battuta da sentire di nuovo al rallentatore. «Siccome i nostri governanti rimproverano sempre, al cinema, di parlare male della nostra nazione, io volevo dedicare questo premio alla nazione e agli italiani, che fanno di tutto per rendere l'Italia un paese migliore

nonostante la loro classe dirigente». «Mi è sfuggita... Ho parlato d'istinto». Sfuggita, non parve proprio. Anzi. Covava da un po' di tempo. «Battuta legittima, ma inopportuna» sostenne il ministro Bondi destinatario plausibile, assieme al collega Brunetta, del messaggio. Che opportuno - eccome - appare oggi. Adesso che con l'orecchio di poi, lo si allarga al teatro. Che ha visto nel frattempo e con strategica determinazione l'affondamento dell'Etì e altri esempi di ordinaria umiliazione. Ma anche la "discesa in campo" di un esuberante Germano.

Talento naturale nelle esternazioni, l'attore ha infilato nei tempi stretti di una sola estate la strada dei palcoscenici - da cui si era allontanato giovanissimo, all'inizio della carriera, per una durata di ventiquattro pellicole - e che oggi bello, trentenne, famoso, riconquista col piglio di chi si è trovato nel posto giusto, al momento giusto, con la battuta giusta. In una sola estate, con tempi davvero cinematografici, Germano ha messo insieme due spettacoli. Di forte protagonismo. Uno è un Céline nero e cattivo, che già conosciamo perché ci si applicò una volta Franco Branciaroli, e che lui riprende dopo aver calibrato la propria voce sulla musica di Teho Teardo: *Viaggio al termine della notte* (lo scorso luglio in Piemonte, a Pollenzo, nell'ambito di Teatro a Corte, con massima visibilità a settembre a Le Vie dei Festival a Roma). L'altro è un testo statunitense, complicato, psicotico, anti-narrativo, senza soddisfazioni immediate per lo spettatore. E quindi capolavoro istantaneo di una stagione, durante la quale ha debuttato, con grande interesse di giornali e televisioni, a MittelFest. Vero e proprio *media catcher* per il festival che da diciannove anni si svolge con successo in Friuli, nella cesarea e longobarda Cividale. Altre tappe poi, prima delle repliche autunnali, ai festival La notte dei Poeti di Nora, Calamandrana, Settembre al Borgo di Caserta, Ars Amando di Amandola e La Notte della Cultura di Cesena.

Autore del testo: Will Eno, 45enne del Massachusetts, finalista Pulitzer Teatro 2005, uno su cui il decano Edward Albee ha sentenziato «è uno dei migliori drammaturghi in cui mi sono imbattuto da un certo numero di anni». Bisognerà fidarsi.. Titolo: *Thom Pain*, monologo in cui è senz'altro il secondo termine a chiarire il taglio, visto che *pain* (dolore) potrebbe essere il cognome del protagonista, ma non solo. Sottotitolo: *Basato sul niente*, chiosa per un copione che si snoda incespinando: così come vuole l'autore, che a pagina 6 dell'introduzione suggerisce al *performer* o a un eventuale regista: «l'interpretazione dovrebbe possedere un'intensità maniacale, che non lasci mai intravedere veramente dove Thom stia andando a parare. Anche se questa intensità maniacale dovrebbe essere velata da uno strato sottile e precario di una pesante e rigida for-



malità, spesso caratterizzata da freddezza».

«Che bello vedervi qui tutti» è la prima battuta che Thom dice nel buio di un palcoscenico il quale, una volta acceso un fiammifero, si rivelerà crudo e vuoto e diventerà il doloroso campo della sua battaglia. Chi è Thom Pain? «Uno che ce la mette tutta. Uno che decide di spogliarsi davanti alla gente. Uno sensibile, in un corpo pieno di parole», precisa Germano. La definizione calza, e il suo corpo - piccolo, ribollente, scattoso - pure. Tanto da presagire il rischio e la grazia di una strasberghiana immedesimazione. A Will Eno la cosa piacerebbe. Dice infatti, sempre in quella introduzione, che il protagonista «dovrebbe essere carismatico, capace di “tenere lo spettacolo”, un misto tra Riccardo II e Riccardo III di Shakespeare. Detto questo l'autore deve comunque creare un personaggio che sia molto simile e fortemente ispirato a se stesso». Ma i virtuosismi da Actors' Studio non sono merce che si spende facile sui palcoscenici europei. E la grazia e il rischio di questa interpretazione stanno tutti nella distanza, a volte minima a volte sostanziale, che Germano tiene da quel concentrato di dolori che è il suo Thom: un bambino abusato, un amante frustrato, un prestigiatore fallito. «Thom ha sofferto tutte le pene e il dolore descritti nella storia del bambino da lui raccontata, e quindi, essendo pieno di ferite, racconterà la storia del bambino con reale padronanza». Sono sempre parole di Eno. «È anche indurito, arrabbiato e forse cercherà di infliggere al pubblico parte della sofferenza vissuta».

Niente di umoristico quindi, nemmeno di quell'umorismo *cold* che qui definiamo americano. Anzi un piacere morboso nel raccontare autismi, traumi, rapporti andati a male. E nel farli vibrare dentro lo stomaco del pubblico. «Immaginatevi questo ragazzino. Guardategli gli occhi. Provatene tenerezza per i suoi piccoli indumenti. Ora rompetegli un braccio, procurategli una lesione, un problema all'anca che lo fa stare in piedi male». Oppure ammazzate distratamente la cagnetta bastarda a cui è infantilmente legato. Un testo, deve aver detto qualcuno, tra verità e paura. E costellato di improvvisate lotterie, barzellette sterili, discese tra il pubblico, chiamate in palcoscenico, piccoli trucchi. Perché così è il teatro, se vuole essere teatro. E non cinema. Inutile girarci tanto attorno. Thom Pain è un tipo autodistruttivo e l'autodistruttività non è cosa per attori di teatro, che devono fare il conto con la durata e la fatica delle repliche. È lo *script* giusto, invece, per attori di cinema che, per amore di verità, o per piacere della paura, ogni tanto deviano sul teatro. «Recito un testo sulla naturalezza di una messinscena, ma anche sulla messinscena di una naturalezza» ha dichiarato Germano. Ed è una frase un po' insensata. Però ci piglia. ★



GERMANO/2

Céline, una magica partitura per voce e musica

VIAGGIO AL TERMINE DELLA NOTTE, di Louis-Ferdinand Céline. Regia e interpretazione di Elio Germano. Musiche di Teho Teardo. Prod. Fondazione Teatro Piemonte Europa, Torino. FESTIVAL TEATRO A CORTE, TORINO; LE VIE DEI FESTIVAL, ROMA.

Un giovane e pluripremiato divo cinematografico si offre al pubblico in una lettura teatrale con accompagnamento musicale: il timore che si tratti di una scaltra operazione di marketing si affaccia inevitabile nella mente del critico che, nondimeno, dovrà - con piacevole sorpresa - ricredersi. In primo luogo la scelta del testo: un romanzo ostico e stratificato come *Viaggio al termine della notte* del controverso Céline, accusato di antisemitismo e a lungo boicottato da critica e pubblico per le sue posizioni estreme e tutt'altro che consolatorie. E poi l'invenzione di una drammaturgia in cui la strabiliante musica di Teho Teardo prosegue e si fonde con la voce dell'interprete. Il compositore - autore delle colonne sonore di molti dei migliori prodotti della recente cinematografia italiana - dialoga in scena con la violoncellista e con l'attore così da creare una partitura in cui nota musicale e parola si susseguono senza soluzione di continuità sullo spartito-copione. Il violoncello, la chitarra e le campionature elettroniche scivolano nella voce di Germano, essa stessa sottoposta a varie deformazioni in modo da assumere modulazioni differenti. L'utilizzo di due diversi microfoni e di parti registrate trasferisce, così, lo sprezzante e desolato monologo di Céline in una dimensione atemporale, in cui la cinica ma lucidissima visione dell'amore e dei rapporti umani dello scrittore acquista una solitaria ma pregnante universalità. Una messa in scena visivamente spoglia - non ci sono scenografie né arredi - che, tuttavia, sa ricavare una significativa potenza emozionale dalla cura riservata al suono, indifferentemente musica ovvero parola. Una concentrata attenzione che contraddistingue tutti e tre gli interpreti, fra i quali non possiamo non encomiare Elio Germano che, anziché puntare su un facile istrionismo, ha dato prova di umiltà e maturità professionale, ponendosi al servizio del testo e della sua non scontata rivisitazione. **Laura Bevione**

Elio Germano e Teho Teardo in *Viaggio al termine della notte* (foto: Lorenzo Passoni).

Le capitali dello spettacolo/2: Mosca, cento cupole per centoquaranta teatri

Da Stalin a Putin, per rimanere nell'ultimo secolo, Mosca non ha mai smesso di investire sul teatro. L'offerta è eterogenea e strabiliante, essenzialmente fondata sul repertorio. A parte i luoghi mitici, come il Bolshoj e il Teatro d'Arte, è irrinunciabile la visita al Laboratorio di Fomenko. Ma, volendo, ci sono anche altre sale storiche, magari un po' polverose, e una rete di piccolissimi e coraggiosi teatri, mega sale da musical e teatri per bambini. Insomma, un paradiso assoluto per gli appassionati.

di Fausto Malcovati

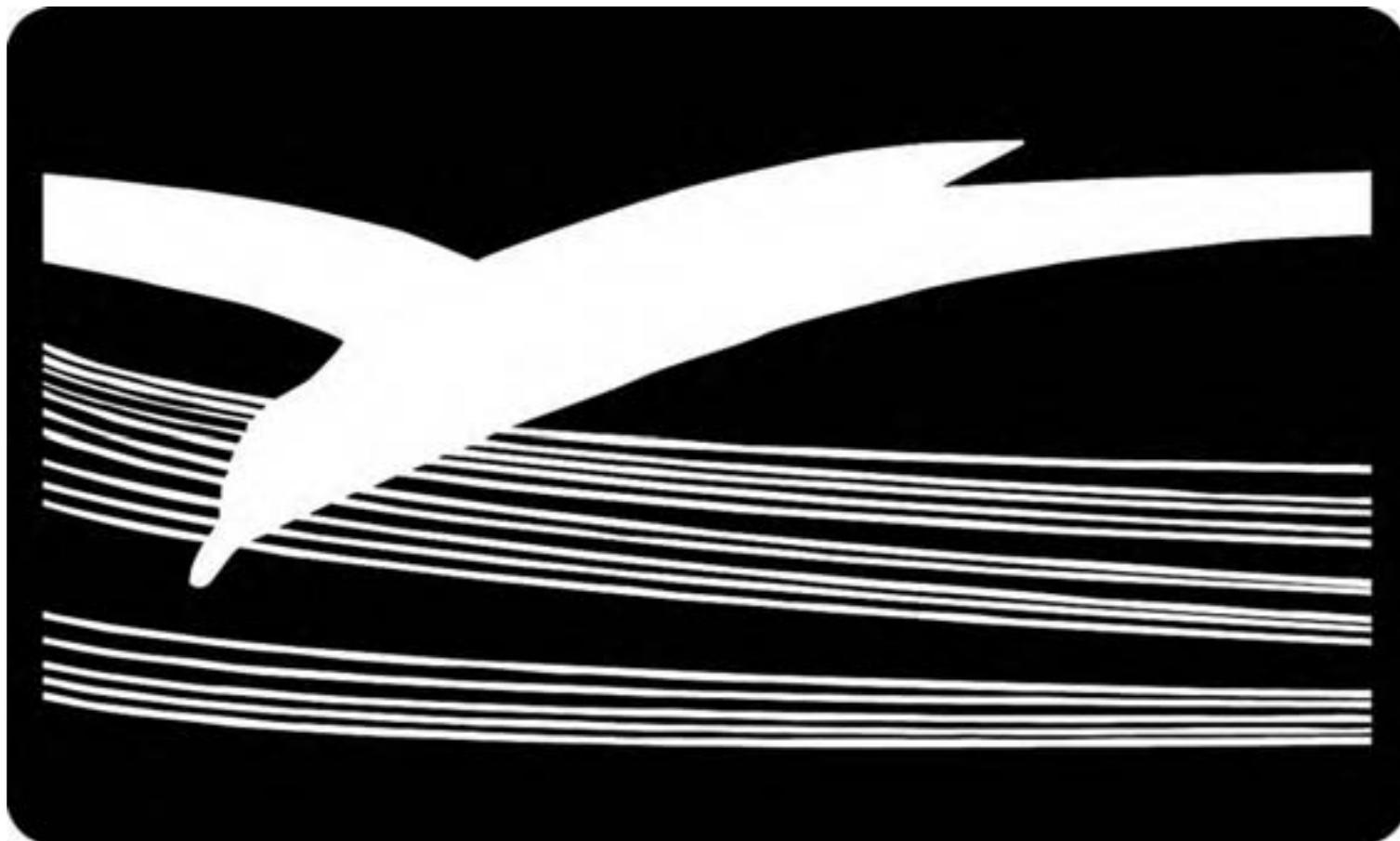
Un tempo, prima della rivoluzione, Mosca si chiamava la città dalle cento cupole: oggi si potrebbe dire la città dai cento teatri. In realtà ne ha centoquaranta ed è senza dubbio una delle maggiori capitali teatrali d'Europa, se non del mondo. È una città che non ha mai smesso, in nessuna epoca della sua storia, di investire sul teatro: nei suoi venticinque anni di governo Stalin ne ha fatti costruire una decina, si deve a Chruscev il celebre Palazzo dei Congressi all'interno del Cremlino, oggi mastodontica (più di duemila posti) succursale del Bolshoj, Eltsin ha concesso nuove sedi a Ljubimov alla Taganka e

a Vasil'ev sulla Sretenka, Putin ha inaugurato due anni fa la nuova grande sala di Fomenko sulle rive della Moscova.

Dunque la scelta dei moscoviti si allarga ogni anno, e l'offerta per qualsiasi tipo di spettatore, dal più semplice al più raffinato, è davvero strabiliante. E poi va subito sottolineato che tutti i teatri moscoviti, tranne qualche rarissima eccezione, sono **teatri di repertorio**, ossia hanno una loro compagnia stabile e in cartellone una serie di spettacoli che vengono regolarmente replicati per anni (fino all'assurdo del Teatro d'Arte che fino a poco tempo fa aveva ancora in repertorio alcuni spettacoli con la fir-

ma di Stanislavskij, morto settant'anni fa). E poi l'informazione: oltre a sei o sette riviste che aggiornano e commentano, dal paludato *Teatr* al più agile *Portal*, ogni mese esce *Teatral'naja Afisa* dove vengono riportati tutti gli spettacoli: di piccolo formato (anche se raggiunge le trecento pagine) è esclusivamente dedicata al teatro, a differenza della parigina *Pariscopes* dove ci sono film, mostre, ristoranti.

Un altro segno della grande cultura teatrale moscovita è l'incredibile **varietà dell'offerta**: ci sono una quindicina di teatri per bambini, di cui quattro di marionette (fra gli altri il celebre Teatro di Obrastsov, che continua anche do-



po la morte del fondatore), un teatro ebraico, Shalom, uno legato alla chiesa ortodossa che si chiama Glas, uno tzigano (il celebre Romen, amato da Stalin), due megasale con commedie musicali e qualche spettacolo drammatico (il Teatro della Luna e il Teatro na Jugo-Zapade, noto per il tragico attentato ceceno di qualche anno fa).

Inoltre la vita musicale moscovita è una delle più qualificate del mondo: **quindici teatri d'opera**, a cominciare dall'osannato **Bolshoj** (la sede storica riaprirà alla fine dell'anno venturo ed è già tutto esaurito per i primi mesi di repliche) che ha due sedi, la provvisoria, accanto a quella storica e il Palazzo dei Congressi, dove vengono di solito replicati i balletti di maggior successo, e poi il teatro intitolato ai due fondatori del Teatro d'Arte, Stanislavskij e Nemirovic-Dancenko, entrambi ai loro tempi geniali registi d'opera, e altri tre centri che i melomani frequentano con assiduità, la **Novaja Opera**, il **Gelikon-Opera** e il **Centro fondato da Galina Visnevskaia**, famosa soprano degli anni Cinquanta-Sessanta, nonché moglie del violoncellista Rostropovic. Per i **concerti** (la Russia, per chi non lo sapesse, ha alcune tra le orchestre più celebri di tutta Europa, anche se vanno poco in tournée), oltre ad alcune sale più piccole, c'è il **Conservatorio** che porta il nome di Cajkovskij, con tre sale, la grande, la piccola e la sala Rachmaninov, e la **sala di piazza Majakovskij**, progettata da Mejerchol'd come enorme anfiteatro multiuso e trasformata dopo il suo arresto e la sua fucilazione nel 1938 in luogo dove si fa solo musica.

Teatro d'Arte, oltre la leggenda

Ma parliamo di teatri di prosa, di quelli che vale la pena di frequentare. Tra quelli da non perdere, cominciamo dal leggendario, veneratissimo **Teatro d'Arte**, detto Mcht, che da decenni ha due sedi: una, quella storica, in vicolo Kamergerkij, che si chiama Mcht Cechov, dove c'è ancora il camerino di Stanislavskij e dove il repertorio cecoviano è in primo piano, dal *Giardino* con la superdiva Litvinova all'*Ivanov* che comincia dall'ultima scena e procede a ritroso; e una sede più recente, costruita da Breznev, che prende il nome di Mcht Gor'kij (nome che fu imposto, dopo la morte dello scrittore nel 1936, da Stalin a Stanislavskij): diretta da **Tat'jana Doronina**, un'attrice che ha fatto furore negli anni Sessanta-Settanta ma che oggi mostra i suoi limiti, ha un repertorio molto tradizionale e ra-

ramente vi si vedono spettacoli interessanti. L'altra sede, invece, diretta fino alla morte tre anni fa da **Oleg Efremov** e oggi da **Oleg Tabakov** (in Occidente lo si conosce per la sua interpretazione dell'*Oblomov* di Michakov), è una meta molto raccomandabile. Qui si alternano registi giovani e stimolanti, Zenovac, Butusov, Shapiro, anche se qualche volta i risultati sono inferiori alle aspettative (ho visto una penosa *Foresta* di Ostrovskij messa in scena da Serebrennikov in costumi hollywoodiani anni Cinquanta, con la protagonista che sembrava Gloria Swanson in *Viale del tramonto*). Il Mcht Cechov ha anche, oltre a un'attivissima scuola di teatro che spesso fa saggi e minispettacoli, una "nuova scena" con repertorio prevalentemente contemporaneo e una "piccola scena", dove si alternano monologhi a spettacoli con due o tre attori (da non perdere una splendida riduzione, quasi senza parole, del racconto gogoliano *Posidenti d'antico stampo*).

A poche centinaia di metri dal Mcht c'è il **Malyj**, il Piccolo Teatro, storica sala ottocentesca che è da sempre il regno di **Ostrovskij**: dopo decenni di noiosa routine sia pur ad altissimo livello, negli ultimi tempi il direttore **Jurij Solomin** ha cercato di scuotere la polvere secolare degli allestimenti e ha chiamato qualche regista under 40, con discreti risultati (anche se la compagnia rimane decisamente incartapecorita): un divertente e movimentato Griboedov (*Che disgrazia l'ingegno*) e un inquietante Molière (*Il malato immaginario*) entrambi di Zenovac, un Gor'kij asciutto e intenso di Shapiro (*I figli del sole*).

Ma, piuttosto che al Malyj, dove attori e allestimenti sono magnifici ma vetusti, bisogna andare al **Laboratorio di Fomenko**, dove tutto è godibile: attori giovani, bravissimi, registi che dal maestro hanno assimilato intelligenza ed energia, scenografi sempre sorprendenti. Non c'è spettacolo che non vada visto: da *Tre sorelle* con Cechov in un angolo che ogni tanto interviene a correggere gli attori a *Senza dote*, originalissimo Ostrovskij (altro che quelli del Malyj!), da *Ulisse*, una lucida riduzione da Joyce a *Guerra e pace*, un'abile scelta di scene del romanzo tolstojano. Qui ogni sera è buona, non si può sbagliare. Da tenere d'occhio il *Satiricon*: lo dirige Konstantin Rajkin, attore di straordinario talento ma anche regista di tutto rispetto. Due spettacoli shakespeariani sono da vedere senz'altro: *Riccardo III* con un Rajkin torvo, aggressivo, sarcastico, e *Re Lear*, dove invece è un monarca carico di rancore e di angoscia. Ma c'è



In apertura, il logo del Teatro d'Arte; in questa pagina, in alto il Laboratorio di Fomenko; in basso, *Il Maestro e Margherita*, in scena al Taganka.

anche **Sergej Zenovac** (lo abbiamo già nominato come regista al Mcht e al Malyj) che con la sua compagnia di giovanissimi ha ottenuto da pochi mesi una nuova sede, **Studio di arte teatrale**, in un magazzino della fabbrica che un tempo è stata del padre di Stanislavskij (la ditta Alekseev): pochi spettacoli in repertorio, ma tutti di prima classe, dalle due riduzioni cecoviane (*Tre anni*, una scelta dai Tacchini) a quella dostoevskiana (*I ragazzi*, incentrata sulla storia di Iljusa dei *Fratelli Karamazov*) e leskoviana (*Una stirpe decaduta*).

Un'altra sala dove spesso (non sempre) ci sono spettacoli interessanti è il **Centro Mejerchol'd**, costruita al quinto piano di un palazzo di uffici e banche: la biglietteria è al piano terra, poi si prende l'ascensore, si sale al quinto piano dove c'è il ridotto e poi, con una scala, si raggiunge la



A sinistra, una scena di *Zio Vanja*, regia di Rimas Tuminas; a destra, Valerii Barinov e Igor Yasulovich in *Il violino di Rothschild*, regia di Kama Ginkas (foto: Joan Marcus).

sala, dove ci stanno non più di duecento persone: qui non c'è una compagnia stabile, il centro ospita saggi di varie scuole di teatro, esperimenti di registi, *masterclass*, gruppi di attori appena diplomati che non hanno ancora una sede.

C'è un teatro, forse il più curioso e originale di tutti, il **Teatro della Scuola d'Arte Drammatica**, costruito per **Anatolji Vasil'ev**, ma poi, partito (o cacciato) lui, gestito da **Igor Jatsko**: ha due sale, una rettangolare, dove gli spettatori si siedono ai lati e l'azione si svolge al centro, e una simile al Globe Theatre londinese, con balconate circolari dove sta il pubblico e uno spazio circolare in basso, dove si svolge l'azione. Repertorio sperimentale: il regista Dmitrij Krymov, allievo di Vasil'ev, si è scatenato in ogni sorta di avventure, testi senza testo recitati da attori e grandi fogli di carta, ritagliati, dipinti, indossati, stracciati, ammonticchiati, oppure *collage* di grandi autori sbeffeggiati (*Tarabunbija* da Cechov), o ancora uno spettacolo tutto su una mucca parlante, rielaborazione dell'omonimo racconto di Platonov.

Tra glorioso passato e ardito futuro

C'è poi a Mosca una rete di piccolissimi teatri di una cinquantina di posti, **Et Cetera**, **Drugoj Teatr**, **Centr Na Strastnoj**, gestiti da gruppi di studenti di varie scuole tra cui il Gitis (l'accademia teatrale più prestigiosa della capitale), spesso difficilissimi da trovare, sprofondati in cortili, viuzze sconosciute: spettacolini qualche volta ingenui e immaturi, qualche volta sorprendenti per intelligenza e coraggio, fatti con quattro sedie, due riflettori, poche lire e molto entusiasmo.

Ci sono infine le **sale storiche** che hanno avuto un glorioso passato ma non sono riusciti a mantenersi a galla con il passare degli anni. Come il **Sovremennik**, guidato ancor oggi dalla valorosa **Galina Volciok**, che negli anni Settanta contestava l'autocrazia comunista con spettacoli audaci, forti, esplicitamente antiautoritari, con un occhio attento al repertorio europeo e americano, allora duramente boicottato: oggi vivacchia tra qualche stanco Cechov e una serie di autori contemporanei attempati e sdentati. O come la **Taganka**, il mitico teatro di **Yurji Ljubimov**, dove tre decenni fa era impensabile trovare un biglietto, dove recitavano Vysockij e la Demidova, dove ogni spettacolo era sempre sull'orlo della chiusura per oltraggio al potere, dove gli Shakespeare, i Brecht, anche gli stessi Cechov sembravano testi scritti da contemporanei tanto venivano attualizzati dalla magnetica intelligenza del regista. Passata la tempesta, dopo lungo esilio (anche in Italia), Ljubimov è rientrato ma non ha più ritrovato la grinta di un tempo: alla Taganka si trovano biglietti anche all'ultimo momento, pur essendo tornati in repertorio spettacoli acclamati come *Maestro e Margherita*.

Un teatro che ha sempre avuto una sua dignità è il Ramt, **Teatro della Gioventù** (in epoca staliniana era un teatro per ragazzi): lo dirige **Aleksej Borodin** che tre anni fa ha avuto enorme successo con la trilogia di Tom Stoppard sui rivoluzionari russi *La riva dell'utopia*, tuttora in cartellone (repliche il sabato e la domenica dalle 12 alle 22, con due intervalli di un'ora l'uno). Altri due teatri, con i loro alti e bassi, non vanno sottovalutati: il **Teatro del Giovane Spet-**

tatore (Tjuz) e il **Teatro Vachtangov**. Il primo è diretto da **Genrietta Janovskaja**, regista e moglie del regista **Kama Ginkas**, a cui si deve una trilogia di spettacoli tratti da racconti di Cechov, uno più bello dell'altro: *La signora col cagnolino*, leggera, lirica favola di un amore che resta sospeso, *Il monaco nero* con un superlativo Sergej Makoveckij nella parte dell'allucinato protagonista e *Il violino di Rotschild*. Si replicano da anni, con incredibile successo. Dal Vachtangov sono passati alcuni registi che hanno lasciato il segno: primo fra tutti Petr Fomenko, che ogni tanto lavora fuori dalla sua compagnia. Qui ha firmato due capolavori: un Ostrovskij (*Colpevoli senza colpa*) recitato in vari locali del teatro, il buffet, il ridotto, il guardaroba, con il pubblico che si sposta da un luogo all'altro e un Puskin (adattamento de *La dama di picche*) notturno incubo tra fantasmi e giocatori d'azzardo. Con lui si alterna il regista lituano Rimas Tuminas, a cui si deve un eccellente *Zio Vanja*, anche se abbondano urla nevrotiche e scene di sesso molto esplicite, e un *Ballo in maschera* di Lermontov enigmatico, teso, energico, oltre che un *Troilo e Cressida en travesti*, da dimenticare.

E gli altri centoventi teatri, mi si potrebbe chiedere? Qualcuno non merita citazioni, di qualche altro alla prossima puntata. Certo, Mosca, per un appassionato di teatro, è un paradiso assoluto. Ma, naturalmente, di appassionati di teatro che sappiano il russo tanto da potersi godere uno spettacolo dall'inizio alla fine, ce ne sono pochi. Peccato. Studiate il russo, è maledettamente faticoso, ma ne vale la pena! ★

Shakespeare Berkoff also Bennett Molière Wilde Beckett tennessee Williams
 Ferdinando Bruni also De Capitani also Hermanis Paolo Poli also Ovadia also Shapiro Umberto Orsini
 Alessandro Zergonzoni also Piccolo Giuseppe Battiston also Gianmaria Testa Massimo Castri

TEATRO D'ARTE CONTEMPORANEA

elfo
puccini



corso buenos aires 33
tel. 02.00.66.06.06
www.elfo.org

abbonamenti
da €70 a €209



stagione 10/11
crt

Crepino gli artisti
T. Kantor

CAMPAGNA ABBONAMENTI 2010/11

• ☎ 0289011644 • promozione@teatrocrt.it • www.teatrocrt.it



OTTOBRE 2010

- AVE MARIA PER UNA GATTAMORTA
- SHORT FORMATS in edizioni
- PENDOLARI

NOVEMBRE 2010

- GEORGE DANDIN o IL NASTRO RAGGIERO
- IL VAMPIRO
- VADO VIA

DICEMBRE 2010

- LA KANTORIANA
- LA MORTE DI NAN KJC
- L'ABBREVIATION DE MA VIE

GENNAIO 2011

- NAPOLI DICOTTO CARATI
- AMLETO
- ESSEDECE
- DON GIOVANNI DI W.A. MOZART
- THE END

FEBBRAIO 2011

- PICCOLI PEZZI PICCOI COMPLESSI
 - LA TRILOGIA DEGLI OCCHIALI
 - SPETTACOLO VINOTORE
- Primo Kantor 2010

MARZO 2011

- ADDICTIONS
- SPETTACOLO DI DANZA IN FORMA DI CONCERTO
- FINE FAMIGLIA UNA COMEDIA NERA
- DALL'INFERNO DI UNA FAMIGLIA

APRILE 2011

- DIBO SONO MORTO
- STORIA DELLA COLONNA INFAME

Gioventù bruciata alla conquista di Edimburgo

Pur nell'eccessiva quantità di titoli proposti, sia al Fringe che al festival ufficiale, è possibile individuare dei percorsi tematici, come le riscritture di Shakespeare e il disagio giovanile.

di Maggie Rose



Il Fringe Festival di Edimburgo cresce ancora. E non smette di riservare sorprese anche nei suoi aspetti non strettamente teatrali: la promozione degli spettacoli ha da tempo fatto largo ricorso al volantaggio, con la distribuzione di *depliant* illustrativi, sinossi, cast e appuntamenti, esibizione di cartelloni e di attori per strada. Tecnica promozionale che somiglia sempre di più a un *reality show*.

Quanto alla crescita: le produzioni presentate all'edizione 2010 sono state 2.453 contro le 2.098 dell'anno scorso; hanno partecipato 21.148 performer mentre nel 2009 erano "solo" 18.901. Il numero di spazi teatrali (teatri, sale pubbliche e private, cantine, pub, torrioni, piazze...) è però rimasto sostanzialmente invariato: 259 quest'anno, 265 l'anno scorso. Non occorre molta immaginazione per capire che – davanti a questi numeri – il tentativo di dare una pano-

ramica del Festival non diciamo nella sua completezza, ma anche solo di renderne conto in modo parziale ma quantitativamente esaustivo è impresa epica. Decido quindi di indagare su due argomenti che quest'anno percorrono il Festival: le riscritture di Shakespeare e le opere dedicate al disagio adolescenziale.

Il Bardo in tutte le salse

Va da sé che il solo modo per riscrivere i testi shakespeariani sia non considerarli sacri o intoccabili, ma serenamente scompagnarli, sezionarli e poi ricomporli. E di sicuro, molti degli autori hanno usato a piene mani questa libertà. Abbondano i titoli fantasiosi come *Just Macbeth*, *Story Shakespeare* e il ben noto *Shakespeare for Breakfast*, nessuno dei quali sono riuscita a vedere. Ho assistito invece al *one-man-show Shakespeare, the Man from Stratford* di Simon

Callow, diretto da Tim Cairns e prodotto da Assembly Rooms. Nell'austera sala del Assembly Halls il celebre attore shakespeariano ha dato vita a due ore e mezza di spettacolo da un piccolo palco elevato, ricorrendo a uno schermo video, a qualche cambio di costume e a pochissimi oggetti di scena (una sedia, un cane di paglia, una spada). La pièce è stata composta da Jonathan Bate, rinomato studioso e biografo di Shakespeare, sulla falsariga del discorso delle sette età dell'uomo di Jacques del *Come vi piace*. Il risultato è superbissimo: Bate combina in modo innovativo dei materiali biografici con brani shakespeariani da cui ha tratto lo spunto. Con virtuosistica interpretazione, Callow è insieme narratore della vita di Shakespeare e attore con ruoli multipli, tra cui quelli di uomini e donne di svariate età e diversa estrazione sociale.

Nell'elegante cornice del Carlton Hotel ho visto invece *Shakespeare's Mothers: mad, bad and dangerous to know*. È una ricognizione tra le celebri madri shakespeariane, da Tamora a Lady Macbeth, alla Regina Margaret. L'autrice, Kath Perry, che è anche tra le interpreti di questa compagnia australiana, utilizza lo schema del salotto televisivo e Shakespeare viene intervistato sulla sua vita e le sue opere. L'idea è buona, l'interpretazione ben ritmata, ricca di stile e di energia; tuttavia il troppo repentino cambiamento di ruoli tra le due attrici in scena impedisce a quegli affascinanti personaggi femminili di assumere un compiuto spessore.

Anche il Festival ufficiale – quest'anno intitolato "Oceans Apart" (Oceani separati), dedicato al tema delle culture lontane – comprendeva una produzione ispirata a Shakespeare. Nel suo *Tempest: Without a Body* (*Tempesta: senza un corpo*), il regista, autore teatrale e coreografo samoano Lemi Ponifasio ha semplicemente tolto di mezzo il testo shakespeariano e ne ha scritto uno tutto suo. Ponifasio propone una riflessione su uno dei temi centrali della *Tempesta*: il colonialismo e i suoi effetti sulle popolazioni native. Palcoscenico e fondale sono del tutto spogli, a eccezione di un grande rettangolo dipinto di foglie argentate che suggeriscono la vegetazione e l'ambiente naturale. Non è facile identificare i personaggi: un uomo si sposta senza scopo apparente da un angolo all'altro – dovrebbe essere Calibano; un'anziana donna

alata sventaglia le ali – potrebbe essere un angelo, o Ariel. Queste due figure si stagliano in netto contrasto con un gruppo di uomini vestiti di nero, i quali si muovono ritmicamente in circolo, facendo rumori metallici e suggerendo la potenza e la determinazione dei colonizzatori. Verso la fine esplode un violento temporale, mentre tutta la scena si copre di una polvere bianca. Le mani dell'Angelo si macchiano via via di sangue che sgocciola sul pannello argentato, evidente allusione alla distruzione dell'ambiente naturale. Ponifasio riduce al minimo il parlato e lo combina con immagini simboliche e con un paesaggio sonoro. Ne risulta un'affascinante opera di teatro totale, severo monito contro la distruzione dell'ambiente naturale di cui siamo responsabili.

Teenager da brivido

Il marcato interesse manifestato quest'anno da autori e compagnie per il tema dell'adolescenza si può forse spiegare con il crescente fenomeno della criminalità giovanile in Gran Bretagna, oltre che l'elevata mediatizzazione di vicende che hanno avuto per protagonisti giovani incarcerati per aver commesso reati. Ho visto spettacoli incentrati su argomenti come la sessualità degli adolescenti, il difficile passaggio dall'adolescenza all'età adulta, i crimini commessi da *teenager*. Al Traverse, fucina della nuova scrittura di tutta la Scozia, sono riuscita a vedere *Speechless*, testo basato sulla vicenda reale di due gemelle omozigote nate nel 1963 da una coppia della medio-borghesia delle isole Barbados, ex colonia britannica. La famiglia si trasferì in Inghilterra negli anni '70 e le ragazze furono vittime di una vera discriminazione a causa del colore della loro pelle. Le due gemelle reagirono agli abusi di cui erano vittime isolandosi sempre più dal mondo esterno e inventando un loro linguaggio privato. Linda Brogan e Polly Teale attingono alla biografia scritta da Marjorie Wallace, *The Silent Twins (Le gemelle silenziose)*, e scrivono una pièce che alterna scene brevi con una voce fuoricampo che recita brani dai diari e dagli scritti delle gemelle. L'azione scenica si svolge in gran parte nella stanza da letto delle ragazze: è qui che le due recitano degli sketch sulla famiglia reale inglese, pregano, rievocano i ricordi della loro formazione ai tempi della co-

lonia. In altri momenti sfidano le loro figure di riferimento – madre, padre, psichiatra – rifiutando di parlare con loro: silenzi accompagnati da un linguaggio corporeo coreografato che suggerisce che ad agire è un'unica personalità calata in due corpi separati. Nella scena finale – dopo aver sperimentato sesso, droghe, alcol – le ragazze incendiano la scuola e finiscono in prigione. Tuttavia il soggetto dello spettacolo non è costituito soltanto dalle vicende personali delle protagoniste, ma parla di problematiche di più largo respiro, quali le difficoltà affrontate dalle prime generazioni di immigrati. Eccellente l'interpretazione offerta da Natasha Gordon e Demi Oyediran nelle parti delle gemelle, e da Emma Handy, che ha svolto i ruoli delle diverse "autorità".

Sempre al Traverse, il lavoro di Douglas Maxwell *Decky does a Bronco* è ambientato in un parco giochi, con al centro quattro altalene. Scritta dieci anni fa, l'opera è stata riproposta da Ben Harrison, regista della compagnia edimburghese Grid Iron. Si tratta di un'audace indagine sul bullismo e la violenza, fenomeni endemici tra i giovani britannici di oggi. Mentre il pubblico prende posto in sala gli attori stanno già inscenando una spettacolare esibizione di *broncoing*, nome che designa la tecnica di volteggi "sregolati" ("bronco" è sia il cavallo selvaggio delle praterie del West americano, che la sua sgroppata). In scena stanno due gruppi: uno di ragazzini di nove anni – tra cui Decky – e uno di quegli stessi ragazzi a distanza di dieci anni. Man mano che lo spettacolo procede, Decky – personaggio leggermente ritardato e solitario – si allontana dal gruppo perché non riesce a eseguire il "bronco". Dopo un crescendo spettacolare, Decky esce di scena per non rientrarci più. Un narratore (uno dei ragazzi più grandi) racconta quel che è accaduto fuori scena: il ragazzo è stato violentato e ucciso mentre cercava di imparare le tecniche del "bronco". C'è poi un colpo di scena finale: il fantasma del protagonista ritorna per eseguire ancora dei "bronco" esemplari e lo spettacolo assume i connotati di una tragedia.

Adolescenti inquieti da Wedekind a Bennet

Quando Maxwell scrisse *Decky does a Bronco* riconobbe esplicitamente il suo debito verso *Ri-*

sveglio di primavera di Frank Wedekind: opera che per una singolare coincidenza viene a sua volta presentata quest'anno al Fringe. La pièce – che lo stesso Wedekind sottitolò «una tragedia per ragazzi» – è una critica spietata della cultura repressiva della sessualità, dominante nella Germania di fine Ottocento. Certamente felice è stata la scelta della regista Elise West di ambientare l'azione nell'Inghilterra degli anni '50, quando la società britannica procedeva



In apertura, una scena di *Decky does a Bronco*, di Douglas Maxwell; in questa pagina, Simon Callow in *Shakespeare, the Man from Stratford* e la locandina di *Shakespeare's Mothers: mad, bud and dangerous to know*, di Kath Perry.



Demi Oyedirin e Natasha Gordon in *Speechless*, di Linda Brogan e Polly Teale; la compagnia di *The History Boys*, di Alan Bennett.

va verso un radicale cambiamento nei costumi sessuali. Gli adolescenti del dramma cercano di spezzare le costrizioni sociali e familiari, ma sono ostacolati in tutti i modi. Vi sono passaggi intensi e toccanti, come lo scontro tra la quattordicenne Wendla e sua madre, la quale freddamente costringe la figlia a un aborto clandestino che ne provocherà la morte. Come pure appassiona la disastrosa avventura di Moritz, che cerca invano di stabilire delle relazioni genuine con i suoi compagni di scuola, con un altro studente e con una donna matura che gli si offre per il suo primo rapporto sessuale: precipitato nella più cupa disperazione, il ragazzo si suicida. Al termine, tre semplici croci di legno – simbolo di morte – restano a decorare la scena e sembrano anche segnare la netta cesura nella comunicazione tra generazioni. Il cast, formato sia da studenti del corso di drammaturgia del Kingston University che da professionisti, ha avuto una calorosa accoglienza da parte del pubblico di giovani presente in sala.

Il mio percorso tra opere dedicate al disagio giovanile è proseguito al Merchants' Hall con un'opera di Alan Bennett, *The History Boys*: commedia in cui – al pari di Oscar Wilde – Bennett come sua abitudine gira in scherzo gli argomenti più seri, che siano politici, filosofici o di carattere sociale. La produzione presentata quest'anno a Edimburgo è diretta da Mark Winstanley, co-fondatore della Queen's English Theatre Company. Composta da attori professionisti e da allievi, il gruppo ha sede ad Amsterdam e ha l'ambizione di diffondere in tutta Europa il teatro britannico in lingua originale. Con una combinazione ben calibrata di dialoghi, filmati, danza e canzoni, Bennett si so-

ferma sulle dinamiche che si sviluppano tra un gruppo di studenti all'ultimo anno di liceo e i loro professori in un momento decisivo nella vita dei ragazzi: si stanno preparando per l'esame di ammissione a Oxford e Cambridge. L'ambientazione è a metà anni '80, quando Margaret Thatcher era primo ministro, e la pubblica istruzione stava diventando sempre più questione di graduatorie tra licei e, per i docenti, di stipendi vincolati al risultato ottenuto. Il giovane supplente di storia Irwin, convinto sostenitore di questi metodi, addestra gli studenti come fossero cavalli da corsa. Hector – il docente di letteratura inglese – è invece legato a una didattica più tradizionale e spera che gli studenti arrivino ad amare la letteratura. Nello spettacolo di Winstanley azione scenica e sequenze filmica realizzate espressamente per questa produzione si amalgamano a ritmo serrato. Sarà a questo punto interessante assistere alla messinscena di Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani prevista all'Elfo Puccini di Milano per il prossimo dicembre.

In Gran Bretagna, la sola scuola di teatro completamente gratuita è la londinese Brit College. L'eccellente livello di preparazione e il sostegno di cui fruiscono gli studenti è apparsa evidente nello spettacolo *Something about Jumpers*, pièce progettata, scritta, prodotta e messa in scena da un gruppo di ex-allievi.

Centro della pièce è la sciagurata avventura di Levi, che prima litiga con la madre, quindi va via di casa, è assegnato in affidamento, commette dei crimini e finisce in riformatorio. Va detto che la pièce conserva l'impronta di troppi fili conduttori (probabilmente dovuti al fatto che ciascuno degli studenti-attori ha scritto il

proprio ruolo), ma è innegabile che l'insieme di video, musica e testi regge bene. Questi giovanissimi autori sembrano chiedersi se siano possibili delle soluzioni per la disperata condizione in cui viene a trovarsi Levi – e con lui molti giovani britannici. ★

TIM CROUCH

***The Author*: dibattito aperto sulla violenza in scena**

The Author, il nuovo lavoro di Tim Crouch, si confronta con una questione strettamente etica: il rapporto tra lo scrittore e il soggetto che il testo teatrale decide di trattare. Centro della riflessione di Crouch è la rappresentazione della violenza sulla scena: l'allusione a molti dei lavori prodotti negli ultimi anni dal Royal Court Theatre è evidente, anche se si tratta di un problema che investe tutti i media. Lo spettacolo, privo di un'azione drammatica di tipo tradizionale, consiste in una discussione tra quattro attori, tra cui lo stesso Tim Crouch nel ruolo dell'autore di un'opera teatrale con un forte contenuto di violenza. Per tutta la durata dello spettacolo gli attori siedono in mezzo a un pubblico di circa 80 persone, divisi in due gruppi che si fronteggiano. Nell'economia dell'opera questa soluzione spaziale è decisiva, dato che Crouch cerca di far sentire gli spettatori parte integrante del dramma. Mentre il dibattito procede, delle pause inserite in modo non casuale offrono allo spettatore l'opportunità di intervenire, o semplicemente di riflettere su quanto viene sostenuto dagli attori. A Edimburgo il pubblico ha reagito in modo contrastante: alcuni spettatori sono usciti, certo sentendosi a disagio e forse minacciati da quella che si rivela essere una situazione di estrema intimità; altri invece hanno seguito calorosamente il dibattito. **M.R.**

Lift: ritorno in centro, ma non alla qualità

Nonostante il cambio di direttore, alcuni ospiti internazionali di rilievo e il trasferimento in prestigiosi teatri nel cuore della città, il festival londinese continua a deludere.

di Margherita Laera

Dopo anni di declino, c'era grande aspettativa per l'edizione 2010 di Lift-London International Festival of Theatre: merito del nuovo direttore artistico, Mark Ball, che aveva annunciato grandi cambiamenti, tra cui il ritorno in centro città dopo nove anni di trasferta nella zona di Stratford. Smorzando l'enfasi sulle comunità locali e sui dibattiti pubblici, per cui Lift si era distinto negli ultimi anni, Ball ha puntato tutto su progetti freschi, internazionali e soprattutto poco costosi, presentati nelle sale più prestigiose della scena londinese. Purtroppo, però, la qualità non era tra i protagonisti. Al mitico Riverside Studios, il gruppo tunisino Artistes Producteurs Associés ha presentato *Hobb Story: Instructions for Arab Love*, un cabaret di sketch sul tema dell'amore nei paesi islamici, alternati a belle video-interviste in stile documentaristico su temi quali omosessualità, sesso prima e dopo il matrimonio e infedeltà. Quello che mancava del tutto, però, era un barlume di coerenza estetica e rigore artistico, segno della natura amatoriale della produzione. Alla Royal Festival Hall, gli americani Builders' Association hanno portato *Continuous City*, una noiosa riflessione sulla comunicazione nell'era di Skype dai modi banali e spesso moralisti. Un papà *globe trotter*, impegnato nella promozione dello *start up* di un nuovo sito di *social networking*, lascia la figlia da sola a casa con la cameriera per svariati mesi. Quando la bambina comincia a dare problemi, lui si accorge che non basta una video-chiamata ogni tanto per essere un padre. Una messa in scena accattivante – che comprende brevi video girati in giro per il mondo vengono proiettati su schermi che si aprono come finestre sul palco – non serve a sollevare le sorti di uno spettacolo di scarso interesse. E non convince nemmeno *Food Court*, degli australiani Back to Back Theatre, presentato al Barbican con un cast di cinque attori disabili e musica jazz del trio The Necks. Inizialmente i toni sono quelli della commedia: le simpatiche protagoniste, due donne con sindrome di Down, conversano e divertono il pubblico. Poi, il sorriso degli spettatori si trasforma in lieve disagio non appena le due donne cominciano a insultare una ragazza sordomuta perché «è grassa». Mentre un velo semitrasparente cala dall'alto separando il palco dalla platea, una tragica storia di soprusi, violenze e giochi di potere si svolge di fronte a un pubblico sempre più imbronciato, fino a quando le due teppiste fanno spogliare la loro vittima e la prendono a calci, quasi togliendole la vita. Visivamente e musicalmente sofisticato, *Food Court* lascia il pubblico confuso e disorientato per i modi stilizzati con cui vengono affrontate tematiche dalla difficile gestione. Invece,

all'Institute of Contemporary Arts sono andati in scena le due punte della kermesse: *Revolution Now!* dei Gob Squad e *Best Before* dei Rimini Protokoll. Quest'ultimo non è certo la migliore creazione della compagnia tedesca, conosciuta per il suo *reality theatre* interamente realizzato con *performers* non-professionisti (che loro chiamano «esperti del quotidiano»), ma è un divertente viaggio nel mondo dei *videogames* e della realtà virtuale. Ogni spettatore viene dotato di *joystick* interattivo, capace di comandare un personaggio elettronico (una palla rotonda stile Pacman) su un megaschermo, che crescerà da zero a 90 anni nel giro di due ore. Gli «esperti» sul palco guidano gli spettatori nelle scelte quotidiane del loro avatar: quelle fatte in giovane età (su problematiche quali droga, sesso, studio, figli, porto d'armi, denaro) si ripercuoteranno nella vita adulta. Pur esplorando con ironia la zona grigia tra realtà e finzione, *Best Before* manca di vitalità ed emozioni, contrariamente ad altri progetti recenti della compagnia, come *Breaking News* (2008) e *Prometheus in Athens* (2010). Frizzante, autoironico e provocatorio, *Revolution Now!* dei Gob Squad è un'affettuosa parodia dell'ideologia utopica contemporanea, che eredita discorsi dal Sessantotto ma che stenta a prendere il volo ed è incapace di organizzarsi, di elaborare contenuti e realizzare alternative concrete. Appena entrati in sala, i membri della compagnia annunciano di voler occupare l'Ica e tenere in ostaggio il pubblico finché non ci sarà la «rivoluzione». Tra esilaranti tentativi di comunicazione con il «mondo esterno» tramite video-collegamenti in diretta con la strada fuori dal teatro, il messaggio di «cambiamento» risulta vuoto e destinato al fallimento. ★

Una scena di *Best Before*, dei Rimini Protokoll (foto: Milan Radovanovic).



Avignone 2010 ovvero l'Europa degli anti-eroi

Da *Papperlapapp* di Marthaler al *Riccardo II* di Sastre, passando per gli spettacoli di Kriegenburg, Orsoni, Quesne, Richter-van Dijk, Huysman, Lagarde e Feutrier, una discesa agli inferi del rapporto tra individuo e potere, desiderio di fuga e prigionia, smarrimenti esistenziali e incapacità di incidere sul presente.

di Renzo Francabandera



Come sui velieri quando il vento è troppo forte, così a bordo del teatro contemporaneo, fra grandi incertezze, si cerca di esporre alle intemperie della sensibilità sociale la minor superficie drammaturgica possibile, lasciando a gesti, immagini, suoni il compito di indirizzare il vascello, senza opporre la monolitica resistenza che ha invece combattuto la parola nel Novecento. Trenta spettacoli, diciotto nuove produzioni, molto teatro-danza, per l'edizione 2010 del crogiuolo dei linguaggi scenici. Si conferma la scelta dei due direttori, Vincent Baudriller e Hortense Archambault, di avere in cartellone due artisti associati, un drammaturgo e un regista che faccia, per contrappeso, un uso della parola essenziale. La volontà, quest'anno, è di comporre un ritratto mitteleuropeo, ma le drammaturgie proposte paiono piuttosto definire per negazione: quello che non siamo, che non riusciamo più a essere, che non potremo più diventare. Anti-eroi per destino, più che per scelta.

Il maestrale, Marthaler e altre storie

Il maestrale, il 17 luglio, raffredda l'ultima replica di *Papperlapapp* di Christoph Marthaler, regista associato all'edizione numero 64, che ricostruisce una discesa nel Purgatorio del potere temporale della Chiesa: una processione di uomini in abiti *demodé*, al seguito di una guida cieca, si addentra nel cortile del Palazzo dei Papi, fra i suoi ingressi a sesto acuto, quasi cappelle votive di una cattedrale gotica. Questi esseri umani, visibilmente parenti dei protagonisti della colonia *Riesenbutzbach*, entrano qui in una dimensione di immobile reclusione, fra prurigini, senso di morte, vuoto. Marthaler racconta l'assenza, fa rimbombare una cupa eco di motore d'aereo sotto la gradinata degli spettatori, inquietati dal buio, dal violoncello stridulo che in controluce si affaccia da una bifora e distona un informale sonoro in alta tensione. Tutto questo, tenuto insieme da un'ironia a volte sarcastica a volte infantile, non basta a tenere sopra la linea di galleggia-

mento una performance che affonda, in quasi tre ore, senza dare appigli non solo alla speranza del pubblico, ma anche a quella di un esito artistico definito: il mix fra musica classica, regia e corpi non segna il passaggio verso quel luogo drammaturgico di cui il Festival è alla ricerca, in un ciclico rileggersi.

Non a caso questa edizione si chiude come si aprì la prima, 64 anni fa, con il *Riccardo II*, allora di Jean Vilar e oggi di Jean-Baptiste Sastre, che si impossessa della *cour d'honneur* dopo *Papperlapapp*. Un ritorno, in questo caso, a un impianto scenico e di lavoro sull'attore più tradizionale, nel tentativo (riuscito solo in parte) di restituire alla parola shakespeariana un'imbrunita contemporaneità. Il destino del Festival è qui, nel ciclico tentativo di conciliare il plurale del nostro tempo. Una scelta per molti versi ineluttabile, ancor più dopo l'onda emotiva levata per la scomparsa di alcuni grandi come Pina Bausch, cui il coreografo belga Platel ha dedicato un omaggio durante l'ultima settimana.



In apertura, *Papperlapapp*; in questa pagina, *La tragédie du roi Richard II* e *Un nid pour quoi faire* (foto: C. Raynaud de Lage).



Il potere che ingabbia e tortura

Emblematica la scelta fra i classici: dal dramma di Riccardo II al kafkiano *Der Prozess* di Kriegenburg (prod. Kammerspiele di Monaco), che nell'edizione 2009 del Theatertreffen aveva riscosso un importante successo.

La versione del classico shakespeariano di Sastre, di cui abbiamo già fatto cenno, è basata sulla forza degli attori e della parola, in una scena tagliata da un enorme ceppo di legno, lungo oltre 10 metri, inamovibile fardello, come quello che il regnante prova inutilmente ad allontanare da sé. Il gruppo di attori è all'altezza della mobilità dei piani psicologici, la regia forza il tono del sentimento del re che si affranca dall'esercizio del potere fino all'ebbrezza infantile, quasi disneyana, fra valzer di libertà. Peccato: il fato ineluttabile lo priverà del piacere dell'aria pura, condannandolo alla reclusione e alla morte. La prossimità con l'opprimente vicenda kafkiana è evidente. *Der Prozess* è ambientato dentro un occhio gigantesco, la cui pupilla è una stanza vista dall'alto, che diventa poi ruota delle torture, in cui tutti aspettano il colpo di grazia da tutti. Lo spettatore è fulminato dallo scorcio prospettico, ma forse finisce troppo preda del lato estetico. Sulla stessa intonazione, pur con specifiche artistiche differenti, il *Baal*, coprodotto dal Festival delle Colline Torinesi, per la regia di François Orsoni: il genio cattivo è ospite, insieme a Riccardo II e al signor K., del girone infernale degli anti-eroi, paradigmatici specchi degli uomini del nostro tempo.

Ragione contro l'istinto

La mescolanza dei linguaggi non è indolore. Ne è prova il *pamphlet* su *Le Monde* del 20 luglio, che si chiede se con questa edizione non si siano andati troppo oltre. Hortense Archambault ci porge il suo punto di vista con un sorriso: «La società va molto più veloce e più in là del teatro!». Capire dove si trovi il limite e chi possa farsene teorico o difensore, è impresa concettualmente ardua.

Spiazzante è, sicuramente, l'universo anti-drammaturgico e *nonsense* di Philippe Quesne con *Big Bang*: la scena è una superficie di plastica bianca su cui esseri umani e individui bizzarri, a metà fra ectoplasimi e celenterati, danno vita a vicende surreali. È la modernità declinata in un linguaggio prossimo al fumetto. I personaggi dal tratto umano, disegnatori, uomini primitivi, esploratori della fumosa laguna dell'oggi, paiono perdere la strada in un mondo artificiale in cui il fuoco è un'enorme lampada arancione. Alla fine non succede nulla, non c'è nulla da capire; metà del pubblico, divertita, applaude, l'altra metà sommerge i protagonisti di «buuu». A noi non è dispiaciuto proiettarci per un'ora in questo tentativo di scardinare i legami fra sinapsi cui la consuetudine ci forza. Ma l'assurdo è ancor meno rassicurante del sarcasmo, e quindi per molti inaccettabile.

Al contrario, legato al reale, alla contrapposizione fra quotidiano e irrazionale, è *Trust* di Falk Richter e Anouk van Dijk (prod. Schaubühne di Berlino). Monologhi e coreografie sul tema della fiducia e della solitudine in una scenografia a due piani: ambienti diversi, dalla camera al salotto fino alla balconata, stanze per piccoli suicidi quotidiani (magari per lanciarsi dalla balconata, per atterrare comodamente su un tappeto di materassini). Siamo masochisti ma incapaci di prendere decisioni, ci raschiamo le braccia senza che ne esca sangue. Il lavoro fisico è sulla mancanza d'equilibrio; quello sulla parola un pendolo di Foucault che oscilla fra gergo e poesia. Dopo un po', però, tutto diventa modulare e ripetitivo. Sarà anche voluto, ma la sensazione è che due ore siano un tempo un po' lungo.

Il re è morto! Viva il re!

Guardiamo allora alle drammaturgie in cerca di sollievo, ma riceviamo in risposta una presa di distanza dal contemporaneo, verso mondi più o meno psichedelici, più o meno nostalgici. Nostalgica (ai limiti del vecchio) è la proposta di Christophe Huysman, *L'orchestre perdu*. Sarà che

il testo sa di personaggi in cerca d'autore, che la messa in scena si fa largo fra luci fioche, in un clima scenografico da inizio anni Ottanta, con scritte su teli, corde e altro armamentario da teatro (fintamente) povero, ma la miscela finisce per essere potentemente soporifera: il buio sopraffà le buone intenzioni e metà del pubblico si perde sulle ali di Morfeo, alla ricerca della troppo silenziosa melodia dell'orchestra perduta.

Più luminosa la messinscena di Ludovic Lagarde del testo *Un nid pour quoi faire* del drammaturgo Olivier Cadiot, altro artista associato ad Avignone 2010. Il testo guarda a Ionesco, racconta la storia di un re che governa sul nulla, rinchiuso con una setta di sudditi annoiati in una baita di montagna, fra valli isolate e giornate artificiali. Anche qui nulla accade: la corte attende, in modo lascivo e decadente. Sopravverrà la morte, quasi improvvisa, ma che in realtà scorre lungo tutto il *corpus* drammaturgico. Non a caso la panca di legno su cui il re dorme diventa, con grande naturalezza, alla fine base ostensoria per il suo feretro. In un finale di luci psichedeliche, balli in maschera e Veneri nere in accappatoio, il re va, lasciando al suo erede un regno di niente. Il pubblico alla fine è diviso. L'impressione è che il lavoro non sia travolgente, ma il legame con Ionesco porta dritti alla parte finale del cartellone del programma ufficiale, alla limpida e ben recitata messa in scena di quel *Délire à deux* che Christophe Feutrier affida a due bravi interpreti in tuta di biacetato, che recitano su una pedana bianca di poco sollevata da terra. Questo è tutto. E forse, rispetto agli allestimenti faraonici, la semplicità di questa messinscena, rafforzata dalla potenza di una parola figlia del genio, avvince e convince. Eccoci, ci riconosciamo! Siamo noi: coevi del disordine, eredi dei crolli, accordati ai protagonisti, alla lumaca e alla tartaruga in una illogica processione *à la Bosch*, mentre fuori scoppia la guerra. Eh no, non avremmo proprio dovuto scegliere un'esistenza con affaccio sul caos. Che sbadati siamo stati! ★

Sul tetto del mondo fra rito e teatro

Nonostante le forme di epurazione a cui il governo cinese sottopone anche le tradizioni culturali, il Festival dello Shotön rimane per il popolo tibetano il momento più importante in cui celebrare la fusione tra ritualità religiosa e arte scenica.

di **Giordano Sangiovanni**

Thangtong Gyalpo, protettore del Lhamo, monaco-ingegnere vissuto fra il XIV e XV secolo, non poteva immaginare la propria presenza, nell'anno tibetano 2137, al centro del rituale spazio dello Shotön a Lhasa, Tibet. Un piccolo altare nutrito con *tsampa*, fiori, drappi, ora dai protagonisti dell'Opera Lhamo, ora da un inserviente o forse servo di scena, riporta l'immagine di Thangtong Gyalpo.

Lo Shotön inizia nel monastero di Drepung, di lignaggio Ghelugpa, prima parte di una ritualità religiosa che continuerà, nei giorni seguenti, in un appuntamento laico del popolo tibetano nei giardini del Norbulingka, ex-residenza estiva del Dalai Lama a Lhasa.

Il pellegrinaggio a Drepung

La lunga via che da Lhasa porta a Drepung viene percorsa da migliaia di pellegrini. Ci si muove a notte fonda per essere in cima alla collina del monastero all'alba, di fronte al muro sul quale avviene l'ostensione del grande Tanghka con la raffigurazione di Buddha.

Percezioni vibratili trasmesse da migliaia di persone, in maggioranza tibetane, scandiscono un procedere senza sosta, un incedere armonioso che testimonia il tempo rituale e umile di questa interminabile storia. Un cammino fra rito religioso e dimensione popolare: una fusione naturale relegata, dagli occupanti cinesi, a «teatro della minoranza tibetana».

Appunto, "minoranza", che esprime canto, dan-

za, fiaba in una cerimonia rimasta quasi immutata nel corso del tempo ma ritenuta espressione del «più antico teatro vivente del mondo». Corpi laici e monacali fondono movimenti, preghiere e scambi di una fisicità precaria, sospesa sui sentieri di una collina gremita oltre ogni occidentale immaginazione.

Una fortissima fumigazione di incenso bruciato in generosa quantità rende difficile la respirazione: ma è la necessaria condizione per partecipare. Il grande Tangkha inizia il percorso ascensionale che svelerà l'immagine del Buddha. Trenta monaci con millimetrica attenzione coordinano la parte tecnica dello svelamento. Noi stessi partecipiamo a questa elevazione: il nostro corpo è attratto dal movimento a cui as-



sistiamo. Una sorta di *trance* collettiva produce una leggerezza “angelica” o forse è solo l'effetto di un desiderio cerimoniale che ci sottrae da acquisite e consolidate rigidità razionali. E l'immagine si completa, come ogni anno, esposta per poche ore.

Lo Shotön inizia, nonostante la presenza di centinaia di soldati cinesi che accorrono dalla nuova e inquietante caserma costruita all'ingresso del monastero di Drepung, teatro, due anni fa, della rivolta dei monaci. Per la cronaca: 10 marzo 2008. Centinaia di monaci tentano di raggiungere il centro di Lhasa e unirsi a migliaia di cittadini che hanno invaso la città e intendono manifestare per l'indipendenza del Tibet. Due monaci sono in condizioni critiche dopo aver tentato il suicidio tagliandosi le vene. Fonti attendibili hanno reso noto che alcuni colpi d'arma da fuoco sono stati uditi attorno al monastero di Drepung. Tutte le strade di accesso al monastero sono bloccate e la polizia ispeziona le abitazioni private dei tibetani alla ricerca di eventuali monaci o monache che abbiano cercato di ottenere riparo. La protesta, in tutto il Tibet, provocherà oltre 100 morti.

L'Opera Lhamo tra passato e presente

Complessa è la materia che ripercorre dimensioni sciamaniche (la religione Bön-prebuddista) e l'incontro con il nuovo mondo buddista: danze nelle quali la Maschera Bianca è protagonista originaria. Le origini religiose e mitiche in forma cantata, danzata e recitata producono l'Opera Lhamo (termine che significa Fata): da qui, probabilmente, le prime memorie di racconti di fate. Nell'Opera appare forte la trasformazione dei soggetti protagonisti, la loro specificità performativa: un insieme che si avvicina a un sistema già presente nel mondo della religiosità tibetana o che proprio da questo trae suggerimento. Una relazione, alle volte simbiotica, costringe a osservare momenti e metamorfosi delle movenze sciamaniche nella ritualità attorale: un processo arcaico che si ritrova a scandire il tempo presente.

Per meglio collocare la storia del Lhamo e le sue origini riportiamo una breve descrizione tratta da *Fiabe teatrali del Tibet* di Antonio Attisani, il nostro più importante studioso di teatro tibetano: «le leggende sulla fondazione del Lhamo da parte di Thangtong Gyalpo assumono il senso di una risposta buddhista sul piano delle tradizioni rappresentative, ovvero l'instaurarsi di un teatro popolare che coniuga divertimento e attività economica, insegnamento e produzione poetica, di un importante luogo di contatto e confronto dialettico tra gli ideali più alti e difficili del buddhismo tantrico e la vita quotidiana di tutti i cittadini del Tetto del Mondo».

Ma è la contemporaneità che subisce, in forma

di genocidio culturale, la “riforma” e l’“epurazione” dei caratteri fondanti il Lhamo e la sua dimensione. Attenti funzionari cinesi hanno classificato il teatro tibetano come «forma teatrale di una minoranza cinese», una cultura altra e diversa, quindi, che doveva e deve essere sottoposta a canoni di “revisione” e di “modernizzazione”. Una perversa considerazione del “mondo dei tibetani” arretrato e intriso di religiosità ancestrale necessitava, nel tempo della Rivoluzione culturale, di un intervento adeguato a esigenze di una rivoluzione ossessionata dallo statuto ideologico quale *status* della strategia riformatrice e conservatrice (non necessariamente rivoluzionaria).

Ancora una volta accade che il teatro diventi “il luogo dell'osservazione” di mutamenti tragici. Ma il teatro non è certamente l'osservatorio privilegiato e unico attraverso il quale indirizzare analisi, seppur significative, del mutamento delle condizioni artistiche e della vita di tutti i giorni. Il teatro del Tibet, nelle sue differenti classificazioni, viene assimilato al più vasto sistema teatrale cinese con la conseguente e devastante revisione concettuale e testuale che «quest'arte primitiva» esige da parte del soggetto invasore.

Che succede, oggi, al Norbulingka?

Eccoci presenti, nonostante tutto, per amore di queste genti e del teatro e nonostante la lunga soppressione dello Shotön dal 1958 al 1986. Un cerchio rituale ci introduce, assieme a centinaia di tibetani, in un percorso semplice, segnato da una consolidata capacità di celebrare arte e rito con l'accompagnamento di cibo e quant'altro possa supportare un permanere che, di fatto, raggiunge le otto ore e si protrae per sei giorni.

Naturalmente l'ossessione occidentale per la struttura del testo, il carattere dell'interpretazione, la qualità registica, la dimensione coreografica e la bellezza del canto viene tenuta a debita distanza, anzi viene annullata. Meglio così, anche se la partecipazione a un evento così unico meriterebbe maggior sacralità.

Un piccolo *ensemble* di musicisti introduce, descrive e sottolinea i passi più significativi dell'Opera percuotendo i tamburi (*nga*) e i cembali di ottone (*rolmo*). La narrazione, di norma, si suddivide in tre parti e può durare un'intera giornata. Impressionante la cerimonia iniziale della purificazione. Le Maschere Blu e il coro delle Dakini intonano una straordinaria tessitura di suoni che penetra nel profondo delle percezioni personali. Si è coinvolti in un processo sensoriale che rende partecipi a un rito inaspettato, lontano ma anche rivelatore di una dimensione che ci è appartenuta. Un concreto/prologo che assomiglia al canto Hoomi



In apertura e in questa pagina, due momenti dell'Opera Lhamo a Lhasa (foto: G. Sangiovanni).

degli sciamani mongoli: una convocazione attesa dal pubblico presente che rimane affascinato e quasi in *trance* meditativa tant'è la forza espressa dalla timbrica vocale.

Una breve descrizione di uno degli spettacoli a cui assistiamo: Pema Woebar (*Padma-'od-'bar*) ovvero «Come il Piccolo Pema Woebar dopo innumerevoli prove sconfigge il re malvagio e converte tutto il popolo al buddhismo». La narrazione ci è in qualche modo familiare in quanto riportata nel saggio-raccolta *Fiabe teatrali del Tibet* di Antonio Attisani.

Opera complessa che potrebbe far parte di una raccolta di testi apocrifi attribuiti a Padmasambhava, il più importante diffusore del Buddismo in Tibet. L'evolversi della storia «è all'interno di una cosmologia indiana e l'oceano attraversato da Pema Woebar è l'ultimo dei sette oceani concentrici che hanno il loro centro nella montagna asse del mondo, il monte Meru. In questo oceano, a sud, è situato il mondo degli uomini, il Jambudvipa». Una rappresentazione che si snoda senza tempo o meglio attraverso il tempo della ricorrenza dello Shotön. Lo scandire del canto, della narrazione e della danza viene brevemente sospeso da intermezzi di intrattenimento comici.

Il pubblico interviene rumorosamente mentre figure umane e animali riportano a significati simbolici la rappresentazione: un attraversamento della mitologia e forse della stessa religione. Ci riempie il cuore ciò che non possiamo descrivere attraverso la scrittura: un nuovo appuntamento, anche nella dimensione del teatro, con un popolo e un'arte liberi dall'attuale forma di dominio, un augurio che ci rende responsabili di continuare una testimonianza a fianco di coloro che hanno accompagnato il nostro cammino per un breve e appassionato periodo della nostra vita. ★

Singapore Arts Festival, novità all'orizzonte

Il nuovo direttore Kee Hong Low ha intenzione di trasformare la più importante vetrina teatrale del sud-est asiatico, fino a oggi concentrata sulle importazioni di lusso, in un laboratorio di interpretazioni contemporanee delle forme tradizionali del teatro orientale.

di Robert Quitta



11 e 12, di Peter Brook.

Da 33 anni il motore culturale più importante della ricca città-stato, il Singapore Arts Festival, è dal mese di maggio sotto la nuova direzione di Kee Hong Low (già attore, regista, etnologo di teatro e fondatore della Biennale d'Arte), che ha in programma un cambiamento radicale di rotta. Durante i cinque anni del suo incarico, vuole trasformare la vecchia vetrina per le importazioni asiatiche di alta classe in un laboratorio di interpretazione contemporanea delle tradizionali forme di teatro orientale. «In cinque anni, tutto il programma dovrà consistere solo di anteprime del mondo asiatico!», è il suo audace annuncio. Nonostante l'attuale edizione – grazie alla programmazione del suo predecessore – sia stata ancora caratterizzata dagli acquisti fatti in passato come *Ennogata* (Lepage) o *11 e 12* (Brook), si poteva comunque già avere un piccolo assaggio della sua chiara visione.

In *Nijinsky Siam* (recentemente visto al Theater der Welt di Mühlheim), Pichet Klunchun-Vaclav Nijinsky cerca di “ricostruire” la *Danse Siamoise* (1910) sulla base di 21 fotografie, unica documentazione sopravvissuta nel tempo. Ponendosi così, nella pratica, in una zona di conflitto per la sua stessa fonte di ispirazione, in uno stile classico Khon a cui fu avvicinato da un gruppo di danza thailandese durante il “Russian-Guest performance”. L'introduzione di due marionette NangYai per il gioco delle ombre, fornisce un ulteriore livello di associazione e di confusione. Cos'è statico? Cos'è in movimento? Cos'è

l'Occidente? Cos'è l'Oriente? Qual è l'originale? Qual è la copia? E quanto può essere vera la copia originale di una copia di un originale? Forse un esercizio un po' accademico, che però offre lo spunto per essere approfondito, attraverso alcune interessanti ed emozionanti domande.

In *Red Demon* il Collettivo Teatrale Makhampom, che vive in esilio (economico) giapponese, ha cercato un discorso analogo. In questo caso il modello di riferimento è la forma teatrale “plebea” Likay, d'origine sud thailandese, una volta molto popolare ma che sta oramai scomparendo, con canto, musica, danza, improvvisazione e la partecipazione del pubblico. Una forma teatrale in contrasto con la forma “aristocratica” Khon. Il regista Pradit Prasartthong rovescia tutto questo in una commedia del contemporaneo giapponese Hideki Noda, con risultati sbalorditivi, in parte sublimi ed in parte comici.

Nel processo di evoluzione e di omologazione, si è perso qualcosa della luce, della meraviglia dei colori e della volgarità originali. Così la prevedibile *outside story* di *Red Demon* risulta, con l'avanzare dello spettacolo, abbastanza banale e poco produttiva, e anche le escursioni stilistiche nel genere musicale occidentale, appaiono assolutamente superflue. Però qualcuno almeno ci ha provato, dimostrando la vitalità del Likay in un nuovo contesto. Altri seguiranno.

Elizabeth de Roza invece prende spunto per *Lower depths* da una pratica ancora più antica: una variazione sulla forma indiano-meridionale Kalaripayattu, probabilmente la più antica tecnica di lotta, di formazione e di guarigione del mondo, che formerà la base per il Kathakali e simili. A prima vista non è evidente il collegamento con i *Bassifondi* di Maksim Gor'kij, il divario tra le capacità fisiche e quelle interpretative delle attrici è piuttosto grande, e non vengono evitate brutture teatrali. Ma poi dispiace il proprio fascino nella messa in scena di una casa abbandonata nel quartiere povero colonizzato di Little India, e si offre, nonostante un certo disorientamento, anche un'idea della forza immensa di questa conoscenza millenaria.

Il potenziale delle dimenticate, trascurate e disprezzate – sebbene rivivibili e riscrivibili – tradizioni teatrali asiatiche («In passato si diceva che nessuno viene mai quando si porta in scena una pièce asiatica...»), afferma Kee Hong Low), sembra in ogni caso inesauribile.

Nei prossimi anni sarà necessario trovare un equilibrio maggiore tra forma e contenuto, vecchio e nuovo, rispetto e tradimento, ricostruzione e innovazione. (traduzione dal tedesco di Nicole Horsten) ★

Almada, una formula per il Portogallo

Falsificazioni argentine, nuda danza canadese e tre anziane regine della scena lusitana: nata ventisette anni fa sull'Atlantico, fedele ancora al suo progetto sperimentale-popolare, la manifestazione non vuole saperne di trasformarsi in un festival-mercato.

di Roberto Canziani



Cabaret Hamlet,
di Matthias Langhoff.

Forse è la formula che rende speciale il Festival di Almada. Formula che non è magica né chimica, e nemmeno assomiglia al colpo di genio che di tanto in tanto fissa un nome nuovo sull'atlante delle manifestazioni (leggi Festivaletteratura Mantova o Festival della Mente, per fare riferimento all'orizzonte italiano). Almada è il festival del Portogallo. Ed è già un segnale che i due principali centri del paese, Lisbona e Porto, debbano cedere il passo a questo appuntamento, organizzato in una cittadina che, a parte la tradizione cantieristica e una lungimirante amministrazione locale, poco altro avrebbe per vantare stanziamenti che danno vita a una manifestazione di durata quasi trentennale, e che "adotta" invece quelle due città, occupandone d'estate i principali palcoscenici.

La formula, elaborata in questo lungo tempo da Joaquim Benite, direttore attento ad ascoltare voci vicine e lontane, è tutta dentro un gioco di richieste e di attese soddisfatte a favore di una comunità che ha capito e conseguentemente sceglie di vivere quel minuscolo spicchio del quotidiano che è il teatro in più dimensioni e in più direzioni. «Festival della

cittadinanza» lo ha chiamato il franco-portoghese Emmanuel Demarcy-Mota in un'intervista pubblicata sull'*Humanité*. La formula riesce per prima cosa a intercettare lo spirito popolare, grazie a spettacoli dove giudizio e divertimento sono mescolati. Così già partono col tutto esaurito le serate che alternano la commedia classica (*O Averno* è un allestimento dell'*Avaro* di Molière, ma con l'asciutto primato registico di Rogerio de Carvalho) e il teatro di narrazione in stile latino-americano (Coralía Rodríguez è una *contadora* cubana, che mescola ascendenze precolombiane e sesso contemporaneo nelle sue irresistibili cosmogonie illustrate come se fossero favole bibliche: *Era una vez un cocodrilo verde*, c'era una volta un cocodrillo verde...). Ma quella formula può far passare presso lo stesso pubblico popolare, il quale si fida, e si affida poi all'abbonamento, anche scelte rischiose, che avanzate altrove potrebbero far saltare subito il banco della direzione. Così nello stesso spazio dove aveva visto Molière, lo spettatore può avventurarsi verso la visibilità imbarazzante di una delle creazioni di Dave St-Pierre, con le sue coreografie canadesi nude e i titoli

gridati alla Rodrigo Garcia (*Un pouco de ternura, grande merda!*, non ha bisogno di traduzione). Ma sono pochi, pochissimi gli spettatori che, turbati, infilano l'uscita.

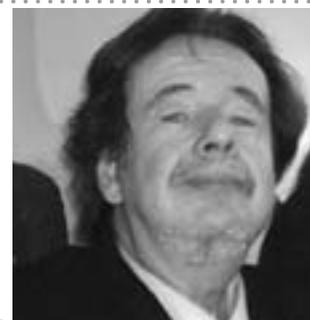
Non solo: è proprio grazie a quella formula che l'internazionalità più estrema può convivere con il reverente omaggio alla tradizione d'attore locale. La serata comincia con un gruppo indipendente e anomalo che viene dall'ultima periferia della Russia (basta solo cercare su Google Map la remota cittadina di Kosmolsk sull'Amur, per farsi un'idea dei luoghi, e per immaginare quanto difficile sia proporre teatro alle generazioni operaie post-sovietiche) e termina poi nella consacrazione di tre anziane regine della cinematografia e del palcoscenico portoghese. *Carmen.Eunice.Maria* porta sotto i riflettori Carmen Dolores, Eunice Muñoz e Maria Barroso chiamate a dire poesie come se l'avessero fatto da noi, in un impossibile trittico di voci, Marisa Fabbri, Franca Valeri e magari Sofia Loren. Insomma è la formula sperimentale-popolare che, in un altro contesto e sempre per esemplificare, aveva reso indispensabili per il teatro italiano alcuni decenni del Festival di Spoleto. Ma qui è una risposta calibrata alla domanda di cultura che in Portogallo esiste, diversamente da altri paesi occidentali dediti oramai al festival-mercato e a cartelloni che fanno "quadrare il bilancio" perché "anche il teatro è un'azienda".

L'industriosa Almada e il suo festival, che nel 2013 festeggerà il trentennio, restano invece una *dépense* curiosa che riesce a ospitare Charlotte Rampling (una serata a cavallo tra Kavafis e Yourcenar), le elucubranti titolazioni di Matthias Langhoff (basterà trascrivere: *En manteau rouge, le matin traverse la rosée qui sur son passage paraît du sang. Ou Ham. And ex by William Shakespeare*, per dire insomma che si tratta di un *Cabaret Hamlet*) e le straordinarie falsificazioni ibseniane dell'argentino Daniel Veronese. Quelle che in fondo ci son piaciute di più, consapevoli che la signora Hedda Gabler non rinunciava oggi a un salto da Ikea e che il suo dramma ha bisogno di un'impostazione adatta ai tempi. Come Veronese fa, a cominciare dal titolo: *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro intimo*. Incontestabile. ★

G(L)OSSIP

Mailand Oktoberfest

di Fabrizio Sebastian Caleffi



Vien zu a truami, nu?
Traduzione simultanea dal ticinese-yiddish per i non poliglotti: vieni a trovarmi, no? Dove “zu” sta per Mailand, Das Kapital. Per festeggiare a modo nostro il 150° dell’Unità Sabauda, ricordiamo Radetzky. Che, prima di essere un locale da *happy hour* in corso Garibaldi, è stato il buon feldmaresciallo innamorato di Milano, regno L.V. (stesse iniziali e logo di Louis Vuitton). Dopo le Cinque Giornate, si trattenne in loco in forma privata, privatissima, andando ad abitare in corso Magenta, sopra quello che era e non è più il Bar Cavour (!!!), restando fedele alla sua amante meneghina, una Cecca, dunque, più che a Cecco Beppe, fino alla fine, avvenuta in tardissima età. Età dell’oro, mentre il regno progettato dal Benso con la complicità di Garibaldi (rileggere *Amore mio, uccidi Garibaldi* di Isabella Bossi-Fedrigotti) ha portato ai fasci sansepolcristini (da piazza San Sepolcro, Milano, Italia) e, di male in... meno peggio alla dicci e da lì al Bettino, a cui succede ora Mister Bean. Che dite, non sarebbe il caso di rifarsi il *look*? In questo, la *fashion town* è Arbitra d’Eleganza. Per togliervi subito dalla testa e soprattutto dal palato e dal naso quel certo retrogusto leghista che pute, vi dico subito che la teatralità ha trionfato al Festival di Venezia con la *Passione* napoletana di John Turturro. Trattasi di un inno alla gioia di vivere da affiancare a quello di Ludwig van, scelto da Strelher come ufficiale del Piccolo Teatro-Teatro d’Europa. Carosone e Beethoven uniti nella lotta! Qualcosa della migliore triestinità lombardo-veneta del Maestro, l’Imperatore Giorgio (Re Giorgio, come sapete, è invece Armani) s’avverte nell’Assessore alla Cultura in carica, che sta dando la carica ai teatran-ti metrosexual e alle She warriors-Glamazon, le amazzoni emergenti, mai senza *cuissard* (trattasi di stivaloni alla moschettiera davvero affascinanti su gambe adeguate). Segnaliamo, tornando a Venezia, Elisabetta Pozzi, che il 3 novembre debutta al Goldoni con il primo Almodovar teatrale italiano. E rieccoci a Mailand, con un birraio in mano, a intonare cori propiziatori alla stagione in partenza. Il boom di Dalì a Palazzo Reale è una freccia: il Teatro Reale saprà seguirne la direzione? Chi sarà il Neo-Dalì delle scene? Se e quando ci sarà, partirà da qui. Saprà mettere i baffi a Piran-

dello? Saprà rendere molle l’orologio spettacolare ed esili le gambe dell’elefantiaca struttura degli Stabili?

Totus Mailand agit Histrionem!

Ach so, che bolle dunque in pentola, insieme alla *cossoela*, nella *season* in corso, tra corsi e ricorsi, operette immorali e immortali, domande epocali, canti, conti, conti in rosso, *gramelot* e *rebelot*? Ci auguriamo vivamente che l’etilometro dell’ebbrezza da palcoscenico segnali tassi elevatissimi. Il dito di Cattelan alla Borsa può e deve corrispondere al Dito nell’Occhio di parentiana memoria, aggiornato ai tempi che corrono, quando non “rompono” (nel senso ippico dei trotatori squalificati). L’Hitler in preghiera (censurato nella Terra della Moratti Desolata) corrisponde già al memorialista compulsivo del *Mago di Oz* come elemento perturbante della sintassi drammaturgica.

Non è teatro bell’e pronto la Casa di Montecarlo? Un musical!

Duetto Fini/Tulliani:

«Aveva una casetta piccolina a Monacò e tutte le bonazze che passavano di là dicevano che bella la casetta di Cognà».

E i nomi, i nomi! Tipo Wolfanzao James. Neppure Brecht sarebbe stato in grado d’inventare un nome così.

- Wolfanzao James, sei cattivo James: e togliti quel sigaro di bocca, legale rappresentante! -

Se non è un song questo!

Eppoi Elisabetta (in Fini) e Veronica (Lario già SapeteChi) daranno mai vita a un confronto rivisitato tra la Virgin Queen e Bloody Mary Stuarda?

Quando il Grillo farà la fine del topo?

Chi è senza Di Pietro lanci il primo peccato.

Sempre avanti Gran Teatro contro il mondo troppo tetro

L’Internazionale di Scespìr nostra sempre sarà

se lo tengan stretto i borghesi il loro alalà che il popolo libero alfin li spazzerà!

DOSSIER/Regia 2000

a cura di Claudia Cannella

Che cosa è oggi la regia? È viva, è morta o in che cosa si sta trasformando? Il panorama dei registi italiani del terzo millennio è estremamente eterogeneo per formazione, estetiche, poetiche e riferimenti culturali. Alla ricerca di filiere, somiglianze e differenze, ci siamo soffermati sulle ultime due generazioni senza pretese di catalogazione storiografica, ma con il desiderio di scattare qualche istantanea di un universo in costante mutazione. A futura memoria.



Appunti dal passato secolo sulla nuova regia teatrale

Un viaggio negli ultimi decenni del Novecento alla scoperta delle radici registiche del nuovo millennio tra persistenze del passato e nuovi linguaggi, pratiche di gruppo e individuali, drammaturgie verbali e performance.

di Gerardo Guccini

Gli appunti novecenteschi da cui ripartire riguardano i famigerati anni Ottanta. Anni che intellettuali e studiosi hanno rimosso in tempo reale dalla storia dell'innovazione giudicandoli «micidiali», «di omologazione», «di restaurazione», «di stagnazione», «un buco nero», «una parentesi», un periodo di devastante «scialo». Se consideriamo che in quel decennio si affermano importanti realtà (fra le altre Falso Movimento, Società Raffaello Sanzio, Teatro della Valdoca, Teatro delle Albe, Laboratorio Teatro Settimo...); si gettano le basi del teatro di narrazione; iniziano i percorsi di Pippo Delbono e di Armando Punzo; nascono i Centri di ricerca e produzione teatrale e ricomincia, da Bologna, l'avventura artistica di Leo de Berardinis, appare evidente che tutte quelle critiche e lamentazioni si fondavano su fattori che non coincidevano coi fatti in sé e riguardavano piuttosto ciò che li circondava e integrava nello sguardo degli osservatori. La rimozione storiografica degli anni Ottanta non è però solo frutto d'una transitoria sfasatura fra criteri e eventi, ma riflette un dato

culturale oggettivo e centrale come il senso di perdita suscitato – con effetti lancinanti per gli stessi artisti – dal disintegrarsi dei rapporti quasi paritari, da potere a potere, fra le trasformazioni dei linguaggi e i contemporanei sovvertimenti della storia.

Negli anni Sessanta, il Nuovo Teatro si era posto letteralmente all'«avanguardia» di trasformazioni epocali, che sembravano poter stabilmente ricavare dal mondo delle arti in rivolta – come in effetti fecero per un certo periodo – comportamenti sociali, valori e orientamenti esistenziali. Gli strali rivolti contro gli anni Ottanta sono dunque, in parte, la faccia aggressiva d'una elaborazione del lutto che aveva per oggetto la perdita d'una integrità storica esaltante ma effimera. A fronte del vecchio «nuovo» degli anni Sessanta (che, in Italia, si chiudono culturalmente con le effimere lotte studentesche del 1977), il nuovo «nuovo» degli anni Ottanta pareva inquadarsi in un generale riflusso nel privato, che ne sminuiva a priori gli agganci con le strutture della società e le forme immaginario.

Una scena di *Carnezzeria*, di Emma Dante (foto: Giuseppe Di Stefano).



Di fatto, a partire da quel periodo, la storia del teatro s'esprime, ancor più per che tendenze o fasi trasversali e complessive, per filiere di percorsi. E cioè, come Meldolesi diceva delle ultime drammaturgie, si è anch'essa "individualizzata": nozione più ottimistica della «solitarietà» teorizzata da Antonio Attisani proprio nel bel mezzo degli anni Ottanta. Le arti "individualizzate" non si contrappongono infatti alla pratica della solidarietà, ma costituiscono – come gli stessi individui, d'altronde – momenti consapevoli e dialettici di relazioni in continua trasformazione.

La storia della regia recente è dunque in primo luogo costituita dalle storie dei registi, i quali determinano empiricamente le persistenze del passato nel presente, modificano gli ambiti del lavoro scenico, si orientano fra linguaggi inventivi e regie critico/interpretative, postdrammatico e drammatico, marginalità essenziali e teatro d'opera, contraddicendo i noti schematismi storiografici per cui il nuovo supera le modalità della tradizione e i percorsi di segno inverso vanno rigettati in quanto involuzioni e tradimenti delle premesse.

Nella storia "individualizzata" della regia, gli elementi della tradizione possono essere obiettivi da conquistare, e le modalità del passato, quanto più vengono dimenticate, tanto più configurano inesplorati serbatoi di teatralità futura. Non è certamente una novità, gli attori e i drammaturghi ottocenteschi hanno contratto debiti enormi nei riguardi dell'opera shakespeariana; mentre le ricerche di punta della regia novecentesca si sono spesso riferite alla Commedia dell'Arte e ai teatri orientali: insiemmi di tecniche latenti nel corpo degli attori. A questi «magazzini del nuovo» (come li chiamava Fabrizio Cruciani), si sono però aggiunti, a partire degli anni Ottanta, anche i personaggi e le storie, le drammaturgie verbali e le narrazioni in prima persona.

Nelle prospettive della regia "individualizzata", il "nuovo" consiste in esplorazioni e scoperte di carattere individuale. Per questa ragione, se anche presenta morfologie analoghe a quelle di fenomeni antichi o primari (com'è il caso del teatro di narrazione scaturito dalle progettualità anche registiche di Baliani, Curino, Paolini e Vacis), tali vicinanze non cancellano né limitano le sue implicazioni di svolta e salto in avanti. Il passato tende, insomma, a riprodursi perché costituito da azioni umane che continuano ad appartenerci in senso antropologico e culturale, ma non ritorna mai uguale perché, dell'agire, cambiano continuamente i contesti e gli "attori".

Gli anni '70: Franceschi e Chiti

Incominciamo con l'esaminare due percorsi che presentano, in anticipo sui tempi, le commistioni di sperimentazione e scrittura del testo che pullulano fra le filiere della "regia individualizzata". Nel 1970, **Vittorio Franceschi**, non condividendone l'estremismo ideologico, rompe l'intesa scenica e culturale con Dario Fo, che lascia l'associazione Nuova Scena, fondata da entrambi due anni prima. Fo, con la Comune, si radica a Milano facendo spettacoli per le "avanguardie politiche", Franceschi sposta Nuova Scena a Bologna, dove riveste i "panni d'attore" di cui si era spogliato – dice – «per diventare qualcosa di diverso: una specie di missionario laico del teatro». In uno dei suoi lavori di maggiore successo, *Amleto non si può fare* (1976), emerge, su schemi meta-teatrali e pirandelliani, il gusto cabarettistico per l'improvvisazione e il coinvolgimento ludico del pubblico. Poi, l'avvicinamento al teatro di regia del brechtiano Benno Besson, che lo sceglie come protagonista dell'*Edipo* (1980), rilancia la sue capacità di attore/interprete gettando le basi d'una drammaturgia testuale che riorganizza intorno ai personaggi le precedenti esperienze di scrittura – orientate fra la composizione di pezzi dai surreali toni cabarettisti e drammaturgie funzionali alla scena. Franceschi ha affrontato solo sporadicamente la regia – ricordiamo *Un sogno di sinistra* (1969); *Cabaret di viaggio* (1999); *L'Arca di Gegè* (2002). Tuttavia, le implicazioni progettuali della sua scrittura, la sua presenza scenica e i tenaci rapporti collaborativi con i registi – fra i quali spicca quello con Francesco Macedonio – fanno di lui un autore di spettacoli in cui la drammaturgia germina dal vissuto scenico.

All'inizio degli anni Settanta, mentre a Milano si consuma la rottura fra Fo e Franceschi, **Ugo Chiti**, a Firenze, lascia Ouroboros, il teatro del regista Pier'Alli, che perseguiva di concerto con la vocalista/performer Gabriella Bartolomei un completo affrancamento della scena dal reale. Chiti fonda la compagnia Teatro in Piazza (contrapposta fin dalla denominazione alla precedente esperienza d'avanguardia) e imposta quindi sull'esplorazione del parlato e delle tradizioni popolari toscane un teatro fortemente comunicativo e, al contempo, ispirato alle modalità della ricerca. Come Pier'Alli, Chiti, nelle sue prime realizzazioni (*Farseca*, 1972; *Tragitribù*, 1973; *Il malcontento*, 1974), cura infatti regia, scene e costumi, evidenziando la volontà di approdare a un linguaggio teatrale complessivo, dove la parola parlata non svaluti le concezioni per immagini, spazi e suoni, ma vi si rapporti e adatti de-



A sinistra, una scena di *Le troiane*, di Euripide, regia di Serena Sinigaglia; a destra, Arturo Cirillo in *Le cinque rose di Jennifer*, di Annibale Ruccello.

finendo organismi scenici ricettivi e mobili come è, per l'appunto, quello di *Volta la carta... ecco la casa* (1983), prima collaborazione fra l'autore e Arca Azzurra Teatro. In questo spettacolo itinerante venti spettatori per volta – scrive Nico Garrone – venivano guidati da figure contadine «attravers(o) uno spaccato dell'immaginario e della memoria contadina, un pozzo senza fondo (...), fino (...) ad essere condotti nelle camere in cui le donne stanno preparando la sposa». Ugo Chiti, autore centrale del teatro italiano, è da sempre regista delle proprie opere. Negli anni Settanta, poteva apparire una soluzione affine alla tradizionale integrazione dei ruoli di drammaturgo e capocomico, che continuava a perpetuarsi nel prestigioso esempio di Eduardo De Filippo e, per certi versi, dello stesso Dario Fo. A partire dal decennio successivo, invece, un'analoga amalgama incomincia a scaturire dalle pratiche dell'innovazione, trasformando in figure anticipatrici i fautori d'un artigianato verbale che era apparso desueto oppure oscuro. Mi riferisco, oltre che ai ricordati Franceschi e Chiti, al palermitano **Franco Scaldati**, autore fin dagli anni Settanta di testi-spettacoli che impastano dialetto e visionarie immagini sceniche.

Gli anni '80: il regista-autore-attore

Impressionante, nell'ultimo Novecento, la lista in continua crescita degli autori/registi: negli anni Ottanta, si impongono sia i napoletani **Annibale Ruccello** ed **Enzo Moscato** (che parla del periodo della formazione come delle «(sue) prime cronache d'infante drammaturgo-capocomico»), che **Marco Martinelli** la cui scrittura, pur formata e ancorata nel Teatro delle Albe, «attravers(a) – dice Meldolesi – secoli e continenti»; poi vengono **Spiro Scimone** (rivelato nel 1994 da *Nunzio*, con la regia di Cecchi) e, a seguire, **Fausto Paravidino**, **Emma Dante**, **Tino Caspanello**, **Stefano Massini** (solo in un secondo momento anche regista), **Saverio La Ruina**, **Dario De Luca**, **Sara Sole Notarbartolo**, **Mimmo Borrelli** (che, col recente *La Madre*, svolge scenicamente la sua scrittura oralizzante e barocca) e tanti altri che sarebbe troppo lungo elencare. Solo a Bologna sono anche autori tutti i registi della Compagnia del **Teatro dell'Argine**: Nicola Bonazzi (cui si deve, con Mario Perrotta, il premiatissimo *Italiani cincali*), Pietro Floridia e Andrea Paolucci. Più che autrice/regista, “regista anche autrice” è **Lisa Ferlazzo Natoli** cui si deve

l'intenso e claustrofobico testo de *La casa d'argilla*; mentre l'eclettico **Davide Iodice** e **Leo Muscato** configurano ruoli di registi/dramaturgi: il primo contamina drammaturgie, adatta testi poetici, affronta autori contemporanei e scrive a quattro mani con Nino D'Angelo e Mauro Maggioni; il secondo, con il Progetto ri-scrittura avviato nel 2005, rivive al presente i classici della letteratura drammatica (Shakespeare, Ibsen, Cechov).

Significativa e, a tratti, sovrapposta alla precedente, la lista degli attori/registi: Scaldati e Moscato incarnano il proprio immaginario drammatico (e altrettanto faceva Annibale Ruccello, precocemente scomparso); attori/interpreti a tutto campo sono invece **Toni Servillo**, **Vincenzo Pirrotta** (anche autore di polifonici monologhi con più personaggi), **Valter Malosti**, **Antonio Latella** e **Arturo Cirillo** (cinque presenze centrali della nuova scena italiana); vanno ricordati assieme **Enzo Vetrano** e **Stefano Randisi**, **Marco Sgrosso** ed **Elena Bucci**, tutti e quattro legati all'azione pedagogica di Leo de Berardinis e talvolta associati in regie collettive di larga circolazione (*Il berretto a sonagli*; *Anfitrione*; *Il mercante di Venezia*); infine, riporto ancora una volta alcuni autori/registi: Scimone, Paravidino, La Ruina, De Luca...

Vi sono inoltre figure di difficile collocazione, che hanno contribuito a riannodare i rapporti fra scrittura e ricerca. Penso a **Gabriele Vacis** che, assieme a **Laura Curino**, ha concertato da regista gli apporti inventivi degli attori di Laboratorio Teatro Settimo, compagnia/drammaturga cui si deve, negli anni Ottanta, l'invenzione di “spettacoli di narrazione” di forte impatto visivo e intessuti di riferimenti letterari (Goethe, Shakespeare, Goldoni, Molière, Márquez, Allende ecc.). A Vacis, inoltre, fanno riferimento i percorsi di registi come Serena Sinigaglia, Damiano Michieletto, Leo Muscato (tutti suoi allievi alla Paolo Grassi) ed Emma Dante, che ricava da Laboratorio Teatro Settimo la tecnica della “schiera”: una camminata collettiva che indirizza la tipizzazione dei personaggi al di là degli svolgimenti narrativi e psicologici

Sono relativamente pochi i registi dell'innovazione che non siano anche autori e/o attori. Penso ad **Andrea De Rosa**, che si forma seguendo le attività teatrali e filmiche di Mario Martone, a **Serena Sinigaglia** e a **Daniele Salvo**, che si avvicina alla regia collaborando con Luca Ronconi. I frequenti intrecci con la scrittura e la *performance*

confermano la dimensione “individualizzata” della regia contemporanea, che non nasce come pratica di un mestiere già prefigurato, ma matura originali competenze attraversando e riscoprendo la complessità del teatro. Per questo, lo specifico registico tende ad assimilare funzioni che riguardano i contenuti corporei e drammatici dell'evento scenico.

D'altra parte, anche i registi non attori né autori si formano, il più delle volte, lavorando con *ensemble* affiatati come, ad esempio, l'Atir di Serena Sinigaglia, la Compagnia Sud Costa Occidentale di Emma Dante, Libera mente di Davide Iodice, la Compagnia LeArt' Teatro di Muscato, Taverna Est di Sara Sole Notarbartolo e le prime circoscritte collaborazioni di De Rosa. Si tratta di situazioni in cui i responsabili del processo teatrale possono scoprire i principi della propria creatività nella concretezza del lavoro scenico. In diversi casi, queste esperienze rispecchiano una precedente fase in cui il futuro regista lavora come attore assimilando l'esempio d'un altro attore/regista. È per questa via che s'irraggiano le grandi lezioni di Leo de Berardinis – maestro anche di **Marco Manchisi**, **Francesca Mazza**, **Angela Malfitano**, **Valentina Capone**, **Lisa Ferlazzo Natoli** – e di Carlo Cecchi, al quale fanno riferimento i percorsi di Alfonso Santagata, Spiro Scimone, Davide Iodice e Arturo Cirillo.

Gli anni '80: le “compagnie di ricerca”

Vi è però un ambito teatrale in cui la regia contemporanea è presente come funzione specialistica; e cioè, non intrecciata ad altre mansioni né condizionata da interazioni creative con l'*ensemble*: si tratta del teatro d'opera, dove l'arte registica, intesa in quanto accoglimento scenico di strutture intensamente formalizzate (siano queste testo o partitura), continua a sviluppare le modalità del commento critico e dell'alternativa progettuale. Si impongono per originalità e incidenza **Daniele Abbado** e **Paolo Micciché** (entrambi registi e artisti multimediali), e l'attivissimo **Damiano Michieletto**.

Va infine osservato come il carattere magmatico dei processi teatrali abbia contribuito a radicare in Italia il modello della “compagnia di ricerca”, che, paradossalmente, tende a limitare la diffusione dei testi drammatici composti dall'autore/regista. Schematizzo: se ognuno rappresenta ciò che produce, nessuno accoglie drammaturgie d'altra fonte. In Europa, dove sono invece numerosi i “piccoli teatri di repertorio”, i nuovi testi vengono ricercati, ambiti e messi in scena, confermando quella distinzione fra autore e regista che, da noi, risulta piuttosto appannata.

Cos'è più “nuovo” e proiettato nel futuro: le contemporanee trasformazioni dell'antico capocomico/drammaturgo

(stirpe cui appartengono Shakespeare e Molière) oppure la funzionale partizione dei compiti fra autore e regista? Credo che la soluzione italiana abbia di fronte a sé una vita ancora lunga e fortunata. Temo, però, che la sua consacrazione non avverrà in Italia, dove appena adesso incomincia a sgretolarsi la rimozione degli anni Ottanta, rei, fra l'altro, di avere sdoganato il parlato fra le pratiche dell'innovazione.

L'affermazione del regista-autore verrà piuttosto celebrata in Francia: paese che non ama calpestare i suoi figli e adotta volentieri figli altrui. Fornisco alcuni sintomi dell'imminente svolta. Sta attecchendo l'esempio di Jean-Luc Lagarce, che, ora rappresentato e studiatissimo, aveva preso a mettere in scena egli stesso i suoi testi per reagire ai sistematici rifiuti dei teatri. Altri dati significativi: Emma Dante, più nota a Parigi che in Italia, deve a un francese (Stéphane Lissner) la commissione dell'ormai celebre *Carmen* scaligera; mentre Marco Martinelli, grazie a una produzione franco-italo-belga, ha declinato al presente il mito di Molière con più di sessanta attori fra allievi di scuole teatrali, attori professionisti e studenti (*detto Molière*, Mons, febbraio 2010). Ma il sintomo più importante, più che un sintomo, è già l'incoronazione *elle même*. Mi riferisco alla direzione del Festival di Avignone del 2010 affidata al francofono libano-canadese Wajdi Mouawad, straordinario regista/autore/attore di cui si è potuta recentemente ascoltare in Italia la saga di *Incendi* che ripercorre, lungo un viaggio alla ricerca delle radici, la tragedia della guerra civile in Libano. Mi auguro che la sua ansia di dire il mondo con il teatro, contribuisca a rilanciare la fraterna vocazione dei teatranti italiani. ★



Una scena di *Pilade*, di Pasolini, regia di Antonio Latella.

Teatri '90: quando la ricerca non è più scontro tra vecchio e nuovo

I “giovani quarantenni” del teatro italiano hanno dimostrato in questi anni di rispondere in maniera diversa agli interrogativi posti dalla regia nel terzo millennio. Dove estetiche performative e sensibilità collettiviste (o libertarie?) faticano a essere comuni denominatori di pratiche lavorative spesso ancora molto distanti. E in costante mutazione.

di Pier Giorgio Nosari

Gli effetti di un avvenimento si osservano nel tempo, guardando a conseguenze e antefatti. L'evoluzione e la (parziale) estinzione del concetto di regia - quel concetto “forte” di regia che ha assistito per decenni il nostro teatro - segue la regola: la Generazione T negli ultimi anni ne ha confermato il tramonto. Al suo posto si generalizzano pratiche di cooperazione creativa, forme collettive o aperte di drammaturgia, *work in progress*, cicli progettuali. L'idea del regista-critico come garante dell'interpretazione e attualizzazione di un testo declina con il decli-

nare del suo *habitat* storico, il sistema degli Stabili pubblici, e perde legittimazione gerarchica: oggi è un'opzione come un'altra, per singoli artisti od occasioni. Ma tutto questo non è una novità, ed è presente già nei Teatri '90, l'onda del decennio precedente. È vero che le prime crisi e mutazioni della regia (critica e non) rimontano già agli anni '60-70, e all'ambizione di assumere su di sé l'intero peso della produzione d'arte italiana; che a demistificare la naturalità e a contestare la centralità del codice di rappresentazione occidentale e della regia (che si ergeva a sua protettrice) fu il Nuovo Teatro;

che da esso le ultime leve teatrali ripetono ancora (a livelli diversi di consapevolezza, in genere più alti nei Teatri '90) modelli, *exempla*, maestri reali e ideali, codici, schemi o tracce linguistiche, forme. Ma è pur vero che i Teatri '90 segnano un momento di normalizzazione, in cui ricerche, esperimenti e acquisizioni avvengono non nel fuoco dello scontro tra vecchio e nuovo, ma per libero (e questo sì naturale, verrebbe da dire) sviluppo. Sbalzata la convenzione dalla sua pretesa posizione centrale ed esclusiva, ogni percorso è lecito, secondo convinzioni e convenienze.



O.F. ovvero Orlando furioso, dei Motus.

La stessa parola per concetti diversi

Per questo la mappa degli itinerari e delle traiettorie è fitta. E per questo è difficile svolgere un discorso unitario, soprattutto sul rapporto fra la regia e i gruppi, le compagnie e gli artisti dei Teatri '90. Tra di essi, sofisticate estetiche transdisciplinari e ipertestuali (**Motus**, **Masque Teatro**, **Fanny & Alexander**, **l'Accademia degli Artefatti** prima maniera, **Teatrino Clandestino**) convivono con percorsi in apparenza meno eccentrici. Si pensi ai più influenti "narratori" di seconda generazione come **Ascanio Celestini**, **Davide Enia** e **Mario Perrotta**. Ad attori-registi di formazione eterogenea come **Jurij Ferrini** (si presentò con un'essenzialissima *Mandragola*, nel '99) e **Corrado d'Elia** (gli accattivanti *Cirano* e *Shakespeare* negli anni '90-00, oggi *Hard Candy* di Brian Nelson, a cui aggiunge una brillante attività "impresariale" che condivide con un altro regista-imprenditore di successo come **Sergio Maifredi**), **Roberto Latini** (da *Maldipalco*, '97, ai recenti *Nnord*, '07, e *Desdemona e Otello*, '09) e **Monica Conti** che, dopo un avvio di carriera come attrice, si è dedicata alla regia a partire dalla metà degli anni '90 (da *Aprile a Parigi* di Godberg a *Pasqua* di Strindberg passando per Genet, Beckett, Schnitzler, Bernhard e altri). Ad attori che si scoprono anche autori-registi, come **Saverio La Ruina** (*Hardore di Otello*, *Kitsch Hamlet*, *Dissonorata* e *La Borto*, dallo '00 al '09) e **Dario De Luca** (*Utingiutu*, '09) di *Scena Verticale*. O **Emma Dante**, che pure appartiene "di striscio" a questa leva teatrale (si afferma al passaggio del millennio): da *Mpalermu* ('01) a *Le pulle* ('09), sviluppa il proprio mondo poetico risentito e lacerato.

La divaricazione è forte, rispetto alla sistematica decostruzione-destabilizzazione degli apparati e delle scritture operata da *Catrame* ('96), *O.F.* ('98) e *Twin Rooms* ('02) dei **Motus**, *Ponti in core* ('96) dei **Fanny**, *Coefficiente di fragilità* ('95) e *Omaggio a Nikola Tesla* ('02) dei **Masque**, *Edipo* ('96) e *Dioniso* ('98) del **Lemming**, *L'idealista magico* ('97) del **Clandestino**, *Dati* ('94), *Natura morta* ('98) e *Kindergarten* ('02) degli **Artefatti**. Eppure tutti i Teatri '90 condividono uno stesso contesto: la crisi dello statuto teatrale, per co-

minciare. E l'eclisse della regia. Il generalizzarsi di una (ri)scrittura postdrammatica e una messa in scena postbrechtiana. La necessità di ecosistemi di vita e lavoro (non a caso i gruppi più significativi nascono e crescono in Emilia Romagna), prima che repertori. La trascrizione di ogni idea nel corpo e/o nello spazio. Il pragmatismo che neutralizza le scorie ideologiche. La rivalutazione della dimensione artigianale della creazione, che spesso rende incongrua persino l'istanza del regista come garante dell'unità scenica e del rapporto con la testualità. Ciò vale per chi mantiene un fronte aperto con lo spazio letterario del teatro e la rappresentazione, tramite una qualche forma di regia. A maggior ragione vale per chi dissolve la funzione registica nel processo creativo: la loro regia è demiurgica, casomai. Originale anche quando attinge ad altre fonti, autonoma e autoreferente. Proviamo a esplicitare delle linee.

Il caso della Romagna felix

Una casistica: la regia come autonoma scrittura teatrale. Qui si ritrova il "nocciolo duro" di pratiche teatrali più eccentriche, coerenti con l'assunto che il teatro in sintonia con i tempi debba essere ancora inventato o, meglio, debba essere incessantemente cercato. La scena non riesce più a dare conto della propria marginalità né della proliferazione di dispositivi, codici e linguaggi, se non assumendosi tutto il peso di questa stordente moltiplicazione dei punti di vista e dei percorsi. Ecco allora gruppi che (ri)costruiscono il proprio ambiente e il proprio spazio a ogni progetto. Che parlano di progetti, appunto, non di spettacoli. Di cicli, non di produzioni. Che sfondano le dimensioni di tempo e spazio del teatro. Che non si pongono più nemmeno il problema della rappresentazione, ma dell'esperienza, della percezione e della loro presentazione. Che a ogni tappa (del proprio percorso come delle tournée) ridefiniscono il rapporto e l'intervallo che li separa dal mondo, il sipario invisibile che segna la soglia. **Masque Teatro** (*Head VI* nel '08 e *La macchina di Kafka* nel '09) corrode il dispositivo-spettacolo fino a farlo coincidere

con la progettazione-messa in funzione di macchine sceniche tra il visionario e la suggestione filosofica. **Fanny & Alexander** attraversa l'ultimo decennio con due lunghi progetti, su *Ada* di Nabokov (tra gli altri, *Ardis*, *Aqua Marina* e *Vaniada*) e *Il mago di Oz* di Lyman Frank Baum (*Dorothy*, *Him*, *Kansas*, *Emerald City*, *East*, *North*, *West*): sono itinerari sviluppati in studi successivi, *performance*, spiazzamenti e apparenti divagazioni, che divengono straordinari esercizi di s/composizione "orizzontale" per linguaggi ed elementi formali. La regia diviene l'amministrazione della frantumazione del senso e della percezione, e della presentazione allo spettatore di questa vertiginosa molteplicità. I **Motus** seguono una traiettoria opposta: partono dalla molteplicità, dallo smembramento di testi o *corpus* testuali (Pasolini in *Come un cane senza padrone* nel '02 e il suo *Teorema* ne *L'ospite* del '03, Fassbinder in *Rumore rosa* nel '06, *Antigone* in *Let the Sunshine In* nel '09), dall'immersione in esperienze e sensibilità ai margini (il ciclo *Racconti crudeli della giovinezza*, dal '07) per testimoniare non l'insufficienza della scena nel riportare il mondo a unità, ma il bisogno che abbiamo di provarci. Si pensi all'illusoria unità della scatola ottica della scena de *L'ospite*, sfondata dalle pareti-schermi e dalla frizione tra immagini e corpi, visioni e azioni. Qui la regia è l'intelligente gestione delle tensioni tra gioco e regola, esplorazione e vertigine.

Ci riportano a terreni più familiari il **Teatro del Lemming** e **Teatrino Clandestino**. Il gruppo diretto da Massimo Munaro ha sempre costruito gli spettacoli sull'asse della relazione corporea e sensoriale con il pubblico, fin dai tempi di *Edipo*. Ancora nel ciclo di *Nekyia*, sulla *Divina Commedia* ('06-07), l'autore-regista è il tracciante di un sentiero scenico-drammaturgico, di cui l'attore è la guida: sono itinerari che attivano tutti i sensi (percettivi, esperienziali, iniziatici, simbolici, rituali, mitografici) dello spettatore, relativamente all'oggetto del percorso così come al percorso in sé. Ma tutto questo riporta alla domanda fondamentale, che risuona nel recente *Le stanze di Amleto* ('10) nelle orecchie di un pubblico accerchiato e incalzato: chi o cosa è per noi Amle-



A sinistra, *de-viados*, di Scena Verticale; a destra, *Omaggio a Nikola Tesla*, di Masque Teatro.

to, cioè chi o cosa è quel teatro, quelle storie o quei personaggi volta per volta prelevati e agiti in scena. Lo spettacolo disloca nello spazio e scrive sul corpo di attori e spettatori la traccia di un'esplorazione, che coincide con la regia. Il tema è anche più esplicito nel lavoro di Pietro Babina con **Teatrino Clandestino**, da lui fondato con Fiorenza Menni: il recente ('08) *Candide (o il bastardo)* espone il percorso, gli appunti creativi e l'immaginario del regista stesso, entro il quadrato (un ring? Un gioco dell'oca di visioni, azioni, suoni e frammenti?) della scena. Anche in altri casi - incluso *Ossigeno*, che assume il testo di Ivan Vyrpaev ('06) - la forma rinvia a una presenza che certifichi la produzione *live* dello spettacolo, il teatrino delle proprie marionette (l'illusionistica relazione tra figure proiettate e attori dal vero, immagini e oggetti reali di *Madre e assassina*, '04) o dei fantasmi della memoria (*Iliade*, '02). Se la regia è l'elaborazione della complessità linguistica dell'opera, lo spettacolo è il suo stesso farsi, laddove la nozione classica di regia insisteva sulla possibilità di distinguere tra produzione ed esecuzione.

Registi, malgrado tutto

L'urgenza performativa della scrittura scenica non è prerogativa solo dei gruppi e degli artisti citati finora. In realtà è un'istanza ben presente anche a coloro che - apparentemente con minore forzatura - possono ancora dirsi registi. Serena Sinigaglia dell'Atir, per esempio, di cui parliamo altrove in questo dossier. I citati attori-registi Ferrini e D'Elia, che pure cercano spesso una dimensione straniante, che consenta di raccontare dall'esterno la storia dei loro personaggi. O il **Teatro Aperto** (*Lenti in amore* del '93, *Cuore d'infinita distanza* del '97, *Quel m2 mai visto* del '98, *La santa*, *Canti del caos* e *Kamikaze* di Antonio Moresco del '00-03) poi ridenominatosi Teatro i (*La regina delle nevi* del '05, *Prima della pensione* di Bernhard nel '06, *Dare al buio* di Letizia Russo nel '08), di Renzo Martinelli: le regie del primo (sempre per Federica Fracassi, cofondatrice della compagnia) legano una precisa analisi testuale

alla costruzione dello spazio. O anche Giovanni Guerrieri dei pisani **Sacchi di Sabbia**, che pure nei lavori con il suo gruppo è più un *primus inter pares* (anche quando firma il testo, come in *Riccardo III*, *Buckingham* e *a malafemena* del '96, *Orfeo* del '02, *Tragos* del '04): la regia è la precipitazione visuale-gestuale nello spazio di un processo condiviso. In *Sandokan* ('08) il codice performativo è la preparazione di un minestrone, i cui ingredienti animano la vicenda salgariana a metà tra l'allegoria metateatrale e il teatro di figura. E ne *Il silenzio di Dio* ('09) - dove pure Guerrieri si esercita su altri testi (la drammaturgia di Andrea Nanni, tratta da *Casa d'altri* di Silvio d'Arzo e *Il grande inquisitore* di Dostoevskij) e con un diverso *team* creativo - il dispositivo codificatore dello spettacolo sta per esempio nel personaggio-installazione del prete di Silvio Castiglioni, una figura all'incrocio tra l'evocazione spettrale, la visione plastica di Giacometti e la deformazione baconiana, ritta su un trespolo, tra i microfoni, con la tonaca smisuratamente lunga.

Se si considera che la nascita storica della regia passa dalla rivendicazione della tutela del prodotto da parte (prima) e in nome (poi) degli autori, è ironico osservare come i percorsi di **Emma Dante** e **Scena Verticale** (dalla creazione collettiva de *La stanza della memoria* nel '96 e *de-viados* del '98, fino al successivo emergere di scritture-regie individuali) sembrano chiudere un cerchio. Ma le loro esperienze sono pur sempre filtrate dall'evoluzione postdrammatica della scrittura, e fanno deragliare il tradizionale concetto di regia nella pratica di una scrittura sulla e nella scena. L'antico tocca il nuovo. Andava già in questa direzione il rapporto gesto-parola che scandiva la scrittura e la regia de **L'Impasto**, durante la prima fase della collaborazione tra Alessandro Berti e Michela Lucenti, ai tempi della *Trilogia del balarino* ('96) e di *Terra di burro* ('97). L'evoluzione successiva (*L'agenda di Seattle* nel '01, *Psicoshow* nel '02 e il ciclo *Cantiere West* nel '04-06) avrebbe schiuso e disarticolato ancora di più la scrittura, fino a scioglierla nel corpo della scena e riportare la re-

gia a questa dissoluzione: la nascita del progetto Balletto Civile avrebbe sancito la nuova fase (*Animali vivi*, '09). Singolare tra i Teatri '90 è invece la Nuova Complesso Camerata, che rinvia (*Verdi* del '95, *Pàssanta* del '04) all'esperienza di gruppo, alla sperimentazione degli spazi aperti e alla concezione "maieutica" della regia del Terzo Teatro.

Più emblematico di tutti è il caso dell'**Accademia degli Artefatti**, che dopo *Kindergarten* avvertono l'esaurirsi della propria poetica, in cui convergevano *performance*, *happening* e una visionaria estetica neobarocca. Essi iniziano così una metodica e progressiva riappropriazione della parola attraverso la drammaturgia contemporanea, a cui si accompagna il recupero della regia come l'esplicitazione di una scrittura preesistente e la tutela dei suoi significati. Fabrizio Arcuri agisce come il più tipico regista-*leader*, che conduce il gruppo fuori dalle secche (la consapevolezza di aver adempiuto le promesse linguistiche della prima fase di attività) e individua nel mantenersi di un margine di insoddisfazione progettuale (venuto meno dopo *Kindergarten*) la chiave perché progetti futuri possano esserci. Ma la sua evoluzione in regista-critico (con le classiche domande: che vuol dire? Perché l'autore dice questo o prevede questi comportamenti? Con le consuete tecniche di mestiere, dalla lettura a tavolino all'analisi testuale collettiva. E con la tipica finalità di stabilizzare i risultati tra prove e repliche) passa attraverso la drammaturgia postdrammatica, e il suo spostamento di asse verso lo spettatore come polarità della produzione di senso. L'allestimento di testi dalla scrittura aperta, come (a gradi diversi) quelli di Sarah Kane (*Phaedra's Love*), Martin Crimp (*Tre pezzi facili*, *Attempts on Her Life*), Tim Crouch (*My Arm* e *An Oak Tree*) e Mark Ravenhill (*Spara/Trova il tesoro/ripeti*) mette in questione (stavolta con le sobrie risorse di una parola sospesa, interlocutoria) la relazione attori-pubblico, e il nostro sguardo. Vecchi strumenti per obiettivi contemporanei. ★

Se il regista vuol possedere il mondo... Malosti, autodidatta di successo

di Nicola Arrigoni

Sfugge alle definizioni Valter Malosti, regista, attore, artista visivo, anima e direttore artistico della compagnia Teatro di Dioniso e dal mese di settembre direttore della Scuola dell'attore dello Stabile di Torino. Recentemente premiato con l'Ubu come miglior regista per *Quattro atti profani* di Tarantino, Malosti si conferma l'artista fra i più eclettici del panorama italiano, ogni spettacolo fa in un certo qual modo a sé: è un mondo. Così il suo *Hece Homo* è pensiero che si fa scena e appare inavvicinabile a *Disco Pigs*, un apologo sull'angoscia dei giovani e un omaggio alla Commedia dell'Arte. *Passio laetitiae et felicitatis* con Laura Marinoni è un lavoro drammaturgico e di regia d'attore perfetto e non è minimamente paragonabile a *Concerto di tenebre* dedicato a Edgar Allan Poe. Profuma di epica della contemporaneità invece *Quattro atti profani* con una scenografia da grande quadro rinascimentale, mentre *Corsia degli incurabili* è al tempo stesso un'installazione d'arte e un terribile *j'accuse* affidato a Federica Fracassi.

Valter Malosti conduce un lavoro sospeso fra tradizione e ricerca alla scoperta di un teatro in cui l'emozione del corpo e il processo di elaborazione intellettuale sono un *corpus* unico che ogni volta vive di una propria autonomia estetica e poetica. La produzione di Malosti è infatti "infinita", spazia con vorace fantasia dai classici alla drammaturgia contemporanea in un'ansia di definizione e di racconto del mondo con le sue contraddizioni che non ha eguali. Torinese, ma figlio di immigrati, animo inquieto Malosti ha alle spalle studi tecnici e una passione divorante per arte, musica e teatro. «Ho iniziato praticamente subito a fare il regista, ma non sapevo neppure di farlo... - racconta spesso - Ho iniziato col teatro perché mi pareva che potesse in un certo qual modo contenere la mia passione per la musica e le arti figurative».

L'inizio si lega a uno studio su *Quartett* di Heiner Müller nel 1986 insieme a *Le amare lacrime di Petra von Kant* di Fassbinder e ad *Ella* di Achternbusch, per la prima volta proposti in Italia. «Diciamo che con *Petra* ho imparato a fare il regista, poi con *Ella* ho imparato a fare l'attore... Da lì in poi ho cominciato a crearmi un mio percorso, a credere possibile frequentare il linguaggio della scena», dice il regista per cui l'incontro fondamentale è stato quello con Luca Ronconi che lo venne a vedere proprio quando faceva *Ella*. Autodidatta e instancabile ricercatore, recita per Ronconi, si forma a suo fianco come in una "bottega rinascimentale", ma soprattutto ne ruba il mestiere di regista, il rapporto che il maestro sa instaurare fra spazio e parola, la capacità di leggere i testi e di muovere la scena...

Eppure Valter Malosti è tutt'altro che un ronconiano, è a suo modo unico, indefinibile, pregio e "difetto" di un fare teatro che fatica a trovare una sua etichetta. «Ogni

dieci anni mi sdoganano - ironizza il regista. È accaduto con *Giulietta* perché c'era Fellini e ora tocca con la mia *Scuola delle mogli*, grazie a Molière. Il mio teatro ha un unico obiettivo, emozionare, essere offerto al pubblico come esperienza, viaggio». Questo per dire che le scelte drammaturgiche, la complessità degli allestimenti non rendono facile la circuitazione del teatro di Malosti che pure sa parlare allo spettatore, sa essere mondo in scena, in grado di stupire ogni volta per la profondità della lettura registica, l'analisi drammaturgica ma anche la scelta estetica di apparati scenografici mai banali che dialogano e vivono del ritmo del testo e della recitazione degli attori. Basti pensare alla splendida scenografia di *Quattro atti profani* di Tarantino, realizzata da Botto & Bruno. La lingua e la musicalità dei testi sono spesso il punto di partenza della ricerca di Valter Malosti. Di *Nietzsche Ecce Homo* è la lingua del filosofo, tradotta da Calasso ad aver sedotto Malosti; in *Disco Pigs* di Walsh è sempre l'invenzione linguistica dell'autore che in scena si trasforma in un mix fra danza e Commedia dell'Arte, in una sorta di operina postmoderna. In *Concerto di tenebre* i racconti di Edgar Allan Poe vengono letti e recitar-cantati dallo stesso Malosti, in veste di *rockstar*...

La musica e il ritmo del testo muovono Malosti nella costruzione dei suoi spettacoli, ne fanno non un semplice regista - nel termine antico di *metteur en scène* - ma forse più un drammaturgo, ovvero colui che fa l'azione. «Il regista per me è colui che cerca di possedere un mondo e lo fa in ogni spettacolo che decide di affrontare», così Malosti definisce il suo essere regista e pare che in questa definizione ci sia la pienezza dei suoi spettacoli e del suo fare teatro da raffinato autodidatta della scena. ★



L'estate dei festival ci lascia alcune impressioni frammentarie ma forti e dense di implicazioni. Non è facile attribuire loro una direzione unitaria: nell'insieme, esse sembrano però indicare una radicalizzazione di certi processi di destrutturazione del teatro già in atto da tempo. Se dapprima si è rinunciato al testo, ai personaggi, all'idea in sé di rappresentazione, se da più parti si è scavalcata la recitazione a favore di una mera emissione verbale, sembra che ora si stia andando verso l'ulteriore abolizione della presenza dell'attore, sempre più spesso sostituito da figure strappate alla vita quotidiana, e ultimamente dagli spettatori stessi, cooptati in pal-

coscenico, guidati a muoversi su una piazza, comunque divenuti i soli protagonisti dell'azione. Sono fenomeni ancora tutti da decifrare, come è da decifrare il loro impatto futuro sugli equilibri complessivi della scena. Una conclusione, però, si può trarne fin da ora: piaccia o non piaccia, essi sembrano in ogni caso segnare il tramonto definitivo di quello che fino a qualche anno fa pareva un dogma inattaccabile, il teatro di regia, e in particolare quella sua specifica tendenza che è la regia "critica". A lungo l'abbiamo considerata una conquista irrinunciabile, e ora dobbiamo forse prendere atto che si è trattato di un'esperienza straordinaria ma transitoria, la cui epoca d'oro – almeno in Italia – è

durata in fondo poco più di tre decenni.

Non si vuol dire che la regia, se praticata ad alto livello, abbia completamente esaurito le sue enormi capacità di fare luce su un testo. A Massimo Castri, in *Finale di partita*, basta un guizzo, un dettaglio come quello delle voci dei bambini che irrompono all'improvviso dalla finestra aperta per sovvertire in un istante tutto il senso della pièce beckettiana. Ma è, appunto, la natura in sé – virtuosistica e vagamente autoreferenziale – di questi spericolati esercizi interpretativi che sembra ormai condannarli a un ruolo aristocraticamente marginale.

Ad attestarli non è solo la distanza che li separa dalle forme più vive della scena attuale, ma

T Generation e regia critica: un tramonto senza eredi

Iconoclasti come tutti i giovani, insofferenti a ruoli e gerarchie, i nuovi talenti della scena italiana appaiono come una costellazione senza etichette. A unirli solo il desiderio di superare le grammatiche tradizionali, quasi sempre in favore della creazione collettiva. Alcune considerazioni ai margini dei palcoscenici estivi. Con un'unica certezza: la morte (prematura?) del teatro di regia.

di Renato Palazzi



Dies irae, di Teatro Sotterraneo.

anche la scarsa eredità che hanno lasciato: il periodo di massimo fulgore della regia è coinciso con la maturità di una ristretta cerchia di talenti nati più o meno tra le due guerre. Quelli venuti dopo, che hanno oggi fra i cinquanta e i sessant'anni, erano già in qualche modo degli epigoni. E i trentenni-quarantenni che, come **Carmelo Rifici**, sanno o vogliono praticare quel tipo di lavoro, basato sull'analisi critica di un copione, si contano sulle dita di una mano: la maggior parte di loro, da **Sandro Mabellini** e **Claudio Autelli** a **Manuela Cherubini** – per citarne solo alcuni – reinventa, sposta i confini del testo. Per non parlare dei giovani gruppi, che si muovono ovviamente su tutt'altro piano.

Comporre, assemblare, improvvisare

Senza la regia critica il teatro italiano non sarebbe mai transitato nella modernità: ma tentando di imporla come l'unico modello possibile, le si è fatto spesso il vuoto intorno, ponendo le premesse del suo declino. La necessità di ancorarsi alla lettura e rilettura di pochi classici consacrati ha comportato una sostanziale chiusura alle novità. L'incapacità o la non volontà dei maestri di formare dei successori l'ha resa immobile. Arroccata sulle esigenze di un pubblico metropolitano, è stata presa alle spalle dalla prorompente diffusione della creatività teatrale sul territorio, da Castelfranco Veneto a Castrovillari alla più desolata periferia veronese.

Non essendo legato all'approfondimento di un'opera preesistente, il nuovo teatro esclude di per sé le categorie dell'interpretazione, dell'approccio al personaggio, della ricerca di significati in una trama dall'andamento compiuto, che sono i cardini della regia tradizionale, per lasciare spazio a un metodo di preparazione basato soprattutto sull'improvvisazione, sulla diretta messa a punto di temi e situazioni da parte degli attori: e infatti una delle caratteristiche dei gruppi attuali è la ricerca di modalità e tempi di lavoro diversi rispetto a quelli di uno spettacolo convenzionale, con la possibilità di provare e riprovare senza vincoli o scadenze. Questo implica che anche là dove esiste un *leader*, una personalità trainante come sono presumibilmente Daniele Villa per il **Teatro Sotterraneo** o Simone Derai per gli **Anagoor**, la base fondamentale del processo creativo è sostanzialmente collettiva: è il gruppo che concretamente sviluppa e mette a fuoco i contenuti del progetto, mentre a chi lo coordina dall'esterno tocca il compito di assemblarli, di disporli in uno schema più o meno formale.

Alla regia si sostituisce dunque la composizione, l'inquadramento dei vari apporti in una costruzione unitaria. E infatti, spesso, in locandina non figura neppure la dizione regia: o si dà per scontato che essa sia collettiva, o è sosti-

tuita da altre indicazioni. Nel caso di **Babilonia Teatri** o di **Pathosformel** si parla di "uno spettacolo di" Valeria Raimondi ed Enrico Castellani o di Daniel Blanda Gubbay e Paola Villani. Nel caso dei **Santasangre** si parla di ideazione, cui seguono i nomi dei componenti del gruppo. Daniele Villa, che probabilmente è in qualche modo anche il regista, figura in genere come autore della scrittura.

Poi, ovviamente, anche là dove esiste una "regia", le modalità di questo intervento cambiano a seconda delle circostanze. Per entrare nel merito bisognerebbe avere visto i gruppi all'opera fin dalle prime fasi di studio: però si può forse ipotizzare che per Simone Derai il momento-clou dell'elaborazione drammaturgica coincida con la realizzazione dei video – che sono l'elemento portante del "racconto" – e che l'impegno successivo del regista consista nell'accostare e giustapporre l'azione riprodotta sugli schermi con quella condotta dal vivo, mentre la componente sonora evoca quella particolare atmosfera sospesa in cui il tutto si svolge. Magari, invece, è esattamente il contrario, i video non sono che un corollario dell'azione, ma ai fini del risultato cambia poco.

L'interscambiabilità dei ruoli

Fagarazzi & Zuffellato, nel sorprendente *Enimirc*, non usano attori in senso stretto, ma dieci spettatori scelti prima dell'inizio, dotati di maschere e condotti nello spazio scenico per compiere una serie di azioni a loro ignote, ma rigorosamente preordinate: il concetto di regia sembra quindi consistere qui soprattutto nella capacità di governare situazioni almeno in parte aleatorie, casuali, inserendole in una "scaletta" codificata. Il ruolo principale dei registi è di manipolare, di mettere in posa gli spettatori-interpreti, svelandone l'interiorità con domande (già scritte) che il resto del pubblico è a un certo punto invitato a porre loro, combinandone i gesti reali coi filmati che li mostrano da una prospettiva opposta e gestendo, in definitiva, una complessa stratificazione di linguaggi.

Nel caso di **Babilonia Teatri**, invece, la regia è in un certo senso già implicita nel testo: tutto, di fatto, si risolve in quella scrittura sincopata, ripetitiva, dall'andamento quasi musicale. È il tipo di scrittura a determinare il ritmo incalzante del flusso vocale, il tono impassibile dell'enunciazione, il suo taglio ossessivamente corale. Ogni altro aspetto non è che una conseguenza, un'aggiunta, un dettaglio.

Lo stesso discorso si potrebbe fare, grosso modo, per un'altra realtà emergente come **Fibre Parallele**, che si considera più vicina a un teatro di tradizione. Nel suo lavoro i ruoli sembrano stabiliti: c'è un attore-autore, Riccardo Spagnuolo, e un'attrice-regista, Licia Lanera. Ma anche



Una scena di *Tempesta*, di Anagoor.

qui la scrittura e la messinscena, l'impervio dialetto pugliese, la recitazione aspra, l'immagine febbrile di un Sud onirico e opprimente formano un unico blocco inscindibile.

E poi ci sono i gruppi – come **Nanou** o i **Santasangre** – più portati a una sorta di regia-coreografia, che tende a dare uno spessore evocativo al puro movimento, alle relazioni tra il corpo e i suoni, le luci, lo spazio. E ci sono quelli, come i **Pathosformel**, che il corpo lo abbandonano del tutto, lo occultano, lo snaturano, lo sostituiscono con sagome, automi, forme astratte: qui il ruolo del creatore è enfatizzato dal punto di vista della cura stilistica, mentre viene meno una delle funzioni primarie della regia, quella di farsi mediatrice fra il significato dello spettacolo e la percezione di chi lo segue: in questo caso, infatti, il significato è lasciato alla libera e personale interpretazione dell'osservatore.

Una sintesi efficace di tanti mutamenti in atto è rappresentata dal **Teatro Sotterraneo**, che mette in pratica una scrittura scenica a molti livelli, in cui coesistono l'interazione fra la ribalta e la platea, la tecnologia e l'estro degli attori, il gioco ironico e uno sguardo raggelato sugli aspetti più crudi della vita e della morte, la non – recitazione e la pervicace espressione di un denso contenuto intellettuale. A comunicare, più che un testo organico, è una partitura di parole, di oggetti, di gesti concreti e solo all'apparenza scanzonati. La regia – lontana da qualunque elaborazione estetica – è tutta "a togliere", è un incessante sforzo di decomposizione e ricomposizione dei codici del teatro. È il vero teatro post-registico, che apre forse la strada verso la messinscena del futuro. ★

Emma: viaggi di passione nel nocciolo duro dell'anima

di Andrea Porcheddu

È tornata a forme “minime”, intime quasi, di spettacolo: la *Trilogia degli occhiali*, di cui si è visto il primo capitolo, è la nuova avventura registica di Emma Dante. Passato il rimbombo frastornante della *Carmen* scaligera, Emma torna alla regia con percorsi diversi. Da un lato apre al teatro ragazzi, riprendendo con *Anastasia Genoveffa e Cenerentola* un filo appena intessuto con la bellissima *Favola del pesce cambiato*, poi si concentra sui suoi due attori-feticcio (Manuela Lo Sicco e Sabino Civillieri) per raccontare faccende quotidiane di umane marginalità.

Cosa dire dell'idea registica di Emma? Forse che il suo pensiero – così come la pratica – l'hanno portata lontano: quantomeno un po' più distante da quella feroce, magmatica, traumatica attività pervasiva e devastante che era la regia nei suoi primi spettacoli. Se agli inizi degli anni Duemila, Emma Dante dava fuoco ai suoi attori, bruciandoli in sfinenti sedute di lavoro per arrivare a quel nocciolo duro dell'anima, celata in ciascuno di noi, tanto da diventar quasi leggenda la violenza delle sue prove, dei suoi laboratori, ora ha smussato quegli aspetti aguzzi del suo carattere e del suo teatro, sublimando in percorsi meno traumatici il suo incidere. Mi pare di poter registrare un cambiamento nell'idea di regia: prima sciamana, maieuta, totem di un gruppo votato al martirio, portatrice di una visione della regia come viaggio verso l'essenziale, il “vero”, l'incontro totale con lo spettatore. Un darsi tutto, completamente, senza reticenze o “sovrastrutture”, per affondare nel nero di ciascuno. Poi una piccola svolta, che mi sembra possa essere individuata in *Cani di bancata*, per la sua caratteristica di “spettacolo a tema”: Emma voleva/doveva parlare di mafia, si era data questo compito. Non più l'universo interiore, non più il lutto o la tragedia privata (che pure

si riverberano nella scena), ma in qualche modo l'aspetto “pubblico” del dolore. Suggestioni che tornano, sottili, anche in *Le Pulle*. Dunque tesi che spingevano la regista a farsi sempre più (non che non lo fosse, sin dall'inizio) drammaturga, ossia autrice.

Il metodo-non-metodo è dall'inizio molto chiaro: la schiera, quel famoso esercizio fisico fatto di passi cadenzati, avanti e indietro, con piccole variazioni che tratteggiano lentamente la connotazione fisica del personaggio a venire. Poi le improvvisazioni su temi, parole, musiche che Emma riversa sui suoi attori. Infine, l'assemblaggio, la scrittura, lo spettacolo. Man mano, però, che la regista palermitana avanzava nei territori impervi che l'avrebbero portata alla Scala, la concettualizzazione e la formalizzazione – specie drammaturgica e scenica – diventavano elementi scottanti di cui tenere conto quasi preventivamente: la pratica della scrittura (sugellata anche da un bel romanzo per Rizzoli) era oggetto su cui riflettere con maggior cura. E se pure, per la *Carmen*, Emma Dante si era portata la sua “squadra” di attori e performer, con grande coraggio e determinazione, per “colorare” – se così si può dire – un testo ovviamente non suo, mi pare di poter dire che l'imponenza della partitura le abbia imposto uno “studio” superiore rispetto ad altre precedenti prove: laddove Emma Dante era la regista del rito e della passione, della carnalità e della carnezzeria, delle Palermo disadorna e violenta, l'abbiamo ritrovata capace di districarsi agilmente con i cori e con le dinamiche narrative di un'opera certo non facile nel maggior teatro d'Europa. Cambiato il metodo? Forse aggiornato, e resta la curiosità di vedere successivi sviluppi.

Come pure sembra essere aggiornato il *parterre* dei “maestri” che Emma evoca. Uscita d'attrice dall'Accademia “Silvio d'Amico”, Emma Dante ricorda sempre con piacere Valeria Moriconi, maestra indiscutibile durante lunghe tournée. E un segno l'ha lasciato anche quel geniaccio sorridente che è Andrea Camilleri, ex maestro di regia proprio in Accademia. Ma Emma è legata a Gabriele Vacis, con cui ha lavorato, e certo a un maestro informale come Giorgio Li Bassi, attore che ha incarnato l'essenza comico-tragica di Palermo. Ma tra i nuovi riferimenti va collocato anche Daniel Barenboim, che ha accompagnato e fatto crescere Emma nell'avventura scaligera o lo stesso Stephane Lisner. Penso poi, tra i maestri indiretti, a Pina Bausch o a Kantor, per quella ritualità e per quel sapiente uso di oggetti che sistematicamente si rintracciano anche nei suoi spettacoli. E se pure Emma Dante si nutre di molti film e di altrettante musiche (da ricordare il sodalizio con Carmen Consoli), mi vien da dire, in conclusione, che per questa testarda e appassionata piccola donna del Sud l'unico maestro vero sia il sangue che scorre scuro e notturno nelle strade di Palermo. ★



La regia è morta? Viva la regia!

Una galassia multiforme, individuale o di gruppo, diversa per poetiche, estetiche, metodi di lavoro e punti di riferimento: abbiamo cercato di metterla a fuoco, nella sua stimolante eterogeneità, sottoponendo alcuni registi e gruppi delle ultime due generazioni tre domande cruciali.

interviste a cura di Laura Bevione, Albarosa Camaldo, Claudia Cannella e Diego Vincenti



Il mercante di Venezia, regia di Massimiliano Civica.

Fabrizio Arcuri

1. Il regista è la figura che più di tutte va messa in discussione ogni volta che si vogliono mettere in atto dei cambiamenti. È senza dubbio il ruolo più in crisi dello scorso secolo e che tutt'ora fatica a uscire dall'*empasse*. Credo ne esistano di due tipi fondamentalmente: quelli che amano riconoscersi nelle cose che fanno e quindi setacciano il mondo attraverso il proprio filtro e la propria visione delle cose, e quelli che preferisco, che non inseguono uno stile ma che si sorprendono nel trovare modi diversi di rappresentare il rapporto e la relazione che il teatro può avere con il mondo e con le provocazioni della realtà in costante mutamento.

2. Maestri, tanti e anche inaspettati, spesso malgrado loro, tra i più giovani e i meno gio-

**1. Chi è il regista oggi?
Ovvero qual è la vostra
personale idea di regia?**

**2. Quali sono i vostri
maestri ideali e quali quelli
realmente conosciuti?**

**3. Quali le fasi in cui si
articola il vostro metodo
di lavoro?**

vani, tra l'olimpico dei sacri e per la strada, ma la questione rimane sempre annosa.

3. Credo che il metodo sia qualcosa che vada rintracciato o formulato in base al materiale che si decide di affrontare: non ho fiducia nel gestire con uno stesso metodo materiali diversi. Normalmente indagiamo con il gruppo di lavoro i testi o i temi. Li esploriamo e cerchiamo di capire cosa ci stanno chiedendo, che tipo di atteggiamento avere, che tipo di presenza scenica, che tipo di rapporti sono necessari attivare tra gli attori, tra gli attori e il testo e tra questi e lo spettatore. Trovata la strada che ci sembra giusta quello è il metodo da sviluppare, ma vale solo e soltanto per quel determinato testo o lavoro drammaturgico che stiamo affrontando. L'unica cosa che rimane invariata è l'indagine.

Babilonia Teatri

1. Regia è un termine che di solito non utilizziamo. Non tanto e non solo perché l'idea di regia si identifica con un certo tipo di teatro e di messinscena, quanto piuttosto perché non sempre è semplice definire chi fa cosa. Nel nostro modo di procedere, la creazione dell'idea scenica procede in modo parallelo alla creazione del testo. La regia allora potrebbe forse essere definita come l'idea che sta a monte di tutto, come la capacità di dare una forma alla necessità che avvertiamo di parlare di un argomento, come il lavoro che individua la chiave per tenere assieme quadri, parole, immagini e audio che non sono legati tra loro da un svolgimento di tipo narrativo e che al contempo deve saper trasmettere agli attori, quando non siamo noi, la stessa nostra necessità nel portare le proprie idee sulla scena.

2. Per noi è difficile indicare dei maestri. Non ne abbiamo davvero avuti, non nel senso di qualcuno che abbia avuto un ruolo da insegnante, da guida. Abbiamo incontrato tante persone da cui abbiamo rubato, persone che consideriamo degli esempi di coerenza, di rigore; tanto artisti quanto organizzatori o artigiani. Abbiamo visto degli spettacoli, lontanissimi tra loro per estetica e contenuto, che hanno aperto la nostra mente e ci hanno emozionati, ma non è semplice stilare una graduatoria.

3. Tutto nasce sempre da un'urgenza di dire. Parte dalle nostre vite: da quello che ci accade e ci colpisce. Per prenderne coscienza e rifletterci. Con cinismo. Con affetto. Senza reti-

cenze. Il nostro modo di procedere si nutre di un grande lavoro a tavolino, non da intendersi in senso classico come lavoro sul copione e sul testo con gli attori, ma come lunghe discussioni fatte intorno a un tavolo dove si ragiona sul senso di ogni singola scelta. Su come poter accostare i vari elementi individuati. Sul senso che emerge dalla composizione. Su come la *playlist* creata può essere modificata. Individuate alcune soluzioni possibili andiamo in teatro. Montiamo delle sequenze. Le confrontiamo. Scegliamo cosa tenere e cosa buttare. Torniamo a tavolino. Il lavoro dialettico con la scena continua fino a quando raggiungiamo una forma che viviamo come non più modificabile.

Valerio Binasco

1. Non esiste la definizione di regista oggi, né una definizione di regista *tout court*. È un mestiere complesso, la cui arte consiste nel mediare arti altrui: il regista è un uomo dotato di una speciale sensibilità che gli permette di connettere le sensibilità di persone diverse, dall'attore all'ultimo dei tecnici. Per quanto la mia personale idea di regia, direi che si può articolare in questi tre punti: il regista deve farsi notare il meno possibile; deve far notare, invece, la bravura degli attori; infine, deve far divertire gli spettatori, stimolandone l'animo e l'intelligenza.

2. Io ho avuto due maestri, molto diversi fra loro e non so quanto contenti di essere messi insieme: comunque non farò i loro nomi, chi mi conosce sa di chi parlo. Un nome, però, sono costretto a farlo perché non gli devo qualcosa soltanto nell'arte ma anche nella vita: Carlo Cecchi. I maestri ideali, invece, sono più facili di quelli reali, perché li manipoliamo più facilmente: fra questi, tutti quegli artisti liberi e coraggiosi e uno che li riassume tutti: Peter Brook.

3. La prima fase è puramente immaginaria e consiste in una visione molto vitale e concreta del testo, tanto che capisco che quel testo cerca una possibilità di vivere. La seconda fase consiste nella ricerca di quegli attori che si adattino alla mia visione/sogno generata dal testo. Nella terza fase adatto il mio sogno agli attori e il risultato è spesso diverso dalla visione iniziale. Nella quarta fase cerco di innescare con gli attori un rapporto che permetta loro di fare qualcosa che assomigli a ciò che vedo nel mio immaginario: faccio fare loro degli eserci-

zi presi da vari maestri, da Stanislavski fino a Cecchi, oppure inventati da me. Ciò che chiedo a me stesso come regista e come attore è ciò che chiedo anche agli attori: un grande sforzo di sincerità assoluta. È un rapporto certo duro ma fondato sulla fiducia reciproca.

Massimiliano Civica

1. Il Teatro è la comunità degli attori e degli spettatori, e la sua natura è relazionale. Una volta, durante le prove, gli attori si sono sentiti soli, e qualcuno (probabilmente il meno bravo) è stato mandato dall'altra parte, ha valicato la ribalta e si è seduto in platea. Perché si aveva bisogno di almeno uno spettatore. Petrolini, Angelo Musco, Ermete Novelli, Raffaele Viviani e tutti i grandi attori della tradizione italiana sono diventati tali grazie a un regista spietato, incontentabile e perfezionista, che ha preteso da loro il massimo impegno e la voglia di rischiare: il pubblico. Il pubblico vero, che prende sul serio la sua funzione, sottolinea ogni tuo errore, ti rimbrotta aspramente quando la tua arte non è all'altezza delle sue aspettative, ti segnala con la precisione dell'applauso ogni tua scelta giusta. Purtroppo questo regista geniale si mette al lavoro soltanto durante le repliche, il che è troppo rischioso per una Compagnia la cui sopravvivenza economica dipende da un successo che deve arrivare già alla "prima". Allora è stato inventato quello spettatore per procura che oggi chiamiamo "regista". Ecco il mio personale mito fondativo della Regia. Il regista è il primo spettatore, un teatrante sulla soglia, colui che si mette letteralmente in mezzo tra palco e platea. In fondo è meno di un attore e meno di uno spettatore, ma questa sua natura duplice lo rende adatto al compito di vegliare sulla relazione: egli deve tenere aperto il flusso che passa e ripassa continuamente dalla sala al palcoscenico. È il garante del patto comunicativo che siglano gli attori e gli spettatori, il rappresentante delegato dai due gruppi a difendere contemporaneamente le ragioni di entrambi. Il regista è una mezzana.

2. Le uniche persone a cui riconosco il titolo di miei maestri sono Andrea Cambi e Roberto Rondelli, un attore e un cantautore-attore con cui ho avuto la fortuna di lavorare. Senza di loro non avrei mai potuto comprendere che il gioco del teatro è più importante dell'arte del teatro.

3. Ho finito le battute a disposizione.





Nella pagina precedente, Valerio Binasco (foto: Marco Mona); in questa pagina, Enrico Castellani, Valeria Raimondi e Ilaria Dalle Donne dei Babilonia Teatri e Fabrizio Arcuri.

Corrado d'Elia

1. Il regista, oggi come nel passato, è colui che interpreta la contemporaneità. Fondamentale è proprio questo discorso della contemporaneità, che non riguarda tanto le tematiche ma il come esse sono affrontate. Un bravo regista sa parlare una *koiné* comune a quella del pubblico, riuscendo a emozionarlo. Mi piace un teatro di simbolo, evocativo, poetico: mischio parola e immagine dando un significato particolare al loro rapporto, allo scopo di emozionare il pubblico. Per me è importante l'essenzialità che, tuttavia, non può essere solo un segno stilistico ma si deve unire all'interpretazione dell'attore il quale, da parte sua, deve dare l'anima nel suo lavoro.

2. I maestri mi sono serviti per sognare: Peter Stein, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Giorgio Strehler. Fra i maestri dell'essenzialità, per me un cammino obbligato è stato Bob Wilson. Nei loro confronti posso dire di aver provato una vocazione e una forte devozione, che mi hanno spinto a viaggiare per l'Europa per vederne gli spettacoli. Ora, però, ho ucciso i miei maestri: accoltellati, ho prima nascosto e poi buttato via il coltello anche se, ovviamente, sono stati fondamentali per la mia formazione.

3. Per prima cosa l'incontro con un tema o con un testo e poi il pensiero: chiamo questa prima fase "di maggese", perché lascio che il testo riposi e sedimenti, magari portandomelo in tasca ma senza toccarlo. La seconda fase è quella laboratoriale, con il mio assistente e gli allievi. Passo, poi, al lavoro con gli attori, con i quali procediamo alla riscrittura/adattamento del testo: insieme facciamo la "scelta delle parole". Quello con gli attori è un lavoro di comunità: per quanto il regista indirizzi scegliendo le scene e le luci, l'idea finale deve essere condivisa da tutti.

Andrea De Rosa

1. Trovo utile, per capire bene chi sia il regista oggi, guardare anche fuori dal nostro paese, perché si vede bene che i registi d'oltralpe hanno una libertà che da noi rischia di venire schiaccia-

ta. Il nostro pubblico ha bisogno di essere rassicurato; i teatri devono incassare; i politici ci insultano o ci ignorano; i critici hanno abdicato ai pallini; il fallimento o il successo (al sottoscritto sono toccati entrambi) non sono messi nella giusta prospettiva. Penso che il compito "storico" dei registi della mia generazione sia di rivendere e riconquistare la libertà di sbagliare, tassello principale e irrinunciabile della nostra crescita artistica.

2. Ho lavorato per molti anni al fianco di Enzo Moscato e Mario Martone, che sono stati per me dei veri maestri. Ma più in generale il mio lavoro è cresciuto in una città come Napoli che mi ha stimolato in modo decisivo, anche quando le sue sollecitazioni rasentavano l'invadenza. Purtroppo essa vive ora una fase molto difficile, come sempre esasperando i motivi più generali di difficoltà e di disagio che l'Italia, il mondo intero, stanno attraversando. Ma è una città che resta viva e fertile, pur nel suo dolore; maestra, per quanto in modo rude e brutale.

3. Ingaggio un lungo corpo a corpo con il testo da cui parto. Un lavoro lento di solfeggio e scomposizione che mi conduce a un testo definitivo molto diverso da quello di partenza. Scena per scena, poi parola per parola, mi chiedo ostinatamente «Qual è la domanda che questo testo mi rivolge?». Provo a scoprire le domande che sono nel testo, evito accuratamente di darmi delle risposte. Durante le prove invito ancora gli attori a porre domande, incessantemente, ma so che l'unica risposta deve venire dal palcoscenico, o non venire. Correre questo rischio, sentire a ogni istante la paura del vuoto è molto faticoso, ma credo che il teatro sia un'arte "sperimentale" e se conduci un esperimento, la scienza ce lo insegna, quell'esperimento può anche fallire e la domanda non trovare risposta.

Egumteatro (Virginio Liberti)

1. Oggi ci sono risposte molto diverse all'idea di regia. Penso a Nekrosius, Marthaler, Jan Fabre, Castellucci, Rodrigo García... Tanti modelli

che magari non si definiscono neanche registi, ma che in ogni caso sono creatori o proprietari di spettacoli. C'è però una cosa che accomuna la nostra generazione cresciuta negli anni Novanta: uno specifico senza connotazioni migliori o peggiori. Ovvero, che siamo nati nella miseria e per questo abbiamo dovuto imparare tutto. Al contrario del passato, sappiamo così elaborare suoni, costruire scenografie, illuminare, caricare e scaricare camion. È un aspetto generazionale di chi è intorno ai 40 anni, presente perfino in chi si definisce solo regista come Latella, Emma Dante, Binasco o Cirillo. Un modo di concepire il ruolo molto ampio che spinge talvolta (ahimè) a lavorare anche come organizzatori, distributori o uffici stampa.

2. I maestri durante la vita cambiano. Ci sono quelli con cui ho iniziato in Brasile, quelli che ammiravo da lontano o di cui ho visto gli spettacoli, e quelli che mi hanno irritato ma che mi sono rimasti nella testa. Quindi più che un nome, mi viene da dire chiunque a teatro cerchi di darmi un'emozione, un obiettivo che condivido da sempre. Abbiamo tantissimi esempi in questo senso: Kantor, François Tanguy, lo stesso Ronconi, oltre a quelli già citati. Mi ricordo che appena arrivato in Italia, piansi a lungo dopo il finale di *Gli ultimi giorni dell'umanità* con De Francovich. Poetiche diverse, senza uno specifico, ma con alle spalle la ricerca dell'emozione.

3. Gli Egum sono alla fase finale. Tante persone sono uscite e io e Annalisa Bianco ci stiamo separando, quindi le nostre strade saranno diverse. In generale, quello che è successo in questi anni è stato il tentativo di unire un teatro dell'attore con una certa visionarietà. E anche in questo forse c'è uno specifico generazionale, che è il non scegliere fra un teatro d'attore, di regia, di drammaturgia o di scrittura scenica. Un lavoro difficile, non sempre valido e con risultati altalenanti, ma necessario nel tentativo di superare concetti ai quali non si crede più.



A sinistra, Alessandro Gassman in *Roman e il suo cucciolo* (foto: Federico Riva); a destra, Jurij Ferrini.

Fanny & Alexander (Luigi De Angelis)

1. Posso rispondere in maniera personale, riflettendo sul mio modo di essere al servizio della mia compagnia, dove l'ideazione dei progetti avviene sempre a quattro mani, assieme a Chiara Lagani, drammaturga e attrice. Non amo mai "definire" troppo i nostri ruoli, perché in una bottega d'arte come Fanny & Alexander c'è una permeabilità, un esondare di ruoli costante. Solo ultimamente ho individuato un termine che a mio avviso può avvicinarsi al mio modo di svolgere la regia: "architettura delle scelte". Creare un'architettura delle scelte significa costruire un dispositivo, una macchina poetica, un alveolo all'interno del quale gli attori sono messi nelle condizioni di reagire, interferire, vibrare, scegliere. Data una drammaturgia, bisogna individuare dei pungoli visibili o invisibili, statici o dinamici, perché gli attori possano determinare una reazione chimica con essa, e di conseguenza dare vita a "mondi". È una visione femminile della regia: l'attrice o l'attore sono sempre un elemento "maschio", che penetra un'architettura a tratti calda e avvolgente, a tratti irta di ostacoli, sempre desiderante. In quanto "architetto delle scelte" cerco di preparare e seguire passo a passo questo coito, tramite una combinazione di stimoli in cui sono gli attori a operare una scelta e a offrire a quest'atto materia psichica, colore, temperatura, vibrazione.

2. Non ho seguito scuole di regia. Stimo moltissimo e sono amico di molti registi di teatro, da Marco Martinelli a Romeo Castellucci a Pietro Babina a Daniel Blanga Gubbay e Paola Villani, solo per citarne alcuni. Ma credo di nutrirmi del metodo compositivo di alcuni musicisti: da Bach a Shostakovich, da Miles Davis a Murcof...

3. È impossibile per me rispondere a questa domanda: il metodo di lavoro di Fanny & Alexander cambia con ogni spettacolo, è completamente interfacciato alla macchina linguistica necessaria alla drammaturgia. Ogni nostro spettacolo ha un suo metodo drammaturgico, registico, compositivo.

Jurij Ferrini

1. È una costellazione variabile di registi: alcuni più visivi, alcuni più strutturali, altri il cui lavoro si fonda sulla parola e sull'attore, come me. Facendo anche l'attore, il mio approccio è attoriale: a differenza di un regista puro, che non conosce le problematiche dell'attore, il regista-attore riesce a far risaltare il lavoro d'interpretazione. Essere anche un attore può essere dunque un vantaggio ma anche uno svantaggio, poiché manca uno sguardo esterno. Sia come attore che come regista sono molto istintivo. Il compito del regista è quello di rendere comprensibile al pubblico una storia, evidenziandone le idee che si vogliono comunicare e l'attinenza con i tempi moderni. Il regista deve dare sempre un orecchio al pubblico affinché il teatro continui a essere fruibile. C'è un problema di inquinamento in certo teatro che non tiene conto degli spettatori e che rischia di falcidiare il pubblico, soprattutto quello giovane.

2. Bruce Springsteen e Peter Brook: è una provocazione. La stessa vitalità. Una grande potenza espressiva e un ascolto totale di quello che li circonda, di quanto c'è in platea. Sia Springsteen che Brook, insomma, sono grandi ascoltatori. Dopo la scuola a Genova, ho appreso cose nuove vivendo esperienze con registi come Gabriele Vacis, Cristina Pezzoli, Beppe Rosso, dai quali ho tratto impulsi significativi.

3. Quello che ho sempre fatto è ritornare più volte sulle cose: se è possibile alle prove continue preferisco alternare periodi di lavoro ad altri in cui si riflette su quanto si sta facendo e poi ci si ritorna su anche dopo dei mesi. In realtà non uso un metodo né faccio fare ginnastica ai miei attori, poiché ritengo che sul palcoscenico dovremmo assomigliare il più possibile a esseri umani. Il metodo spesso diventa un alibi ma in realtà il metodo non serve ad altro che a dimostrare che non serve. Nessuno è mai riuscito a fare arte con un metodo, bensì mettendosi in contatto con il mondo intero. Quello del regista è un mestiere che non si insegna ma si può solo imparare prestando la massima cura all'ascolto.

Alessandro Gassman

1. Sono diventato regista provenendo da un'esperienza di attore, perciò quando dirigo cerco sempre di mettermi nei panni dell'attore che ho di fronte con un procedimento di tipo emozionale. La mia idea di regia si incanala su due binari di ricerca: uno di tipo grottesco, come le mie regie di Bernhard, e l'altra di tipo più sociale come quando ho diretto e interpretato *La parola ai giurati* di Reginald Rose e *Roman e il suo cucciolo* di Reinaldo Povod.

2. Ho avuto la fortuna di avere come primo maestro mio padre Vittorio che mi ha formato a livello disciplinare, infatti lui aveva un approccio di tipo militare e dava grande importanza alla meritocrazia e al rispetto delle regole. Come dice Thomas Bernhard, di cui ho portato in scena *La forza dell'abitudine* e *Immanuel Kant*, bisogna sempre migliorarsi provando, provando, provando. Tra i miei maestri ricordo anche Luca Ronconi che mi ha diretto ne *I dialoghi delle carmelitane* e Alessandro Benvenuti con cui ho avuto un bellissimo rapporto. Ho imparato molto anche da Sergio Fantoni: mi ha insegnato a sostenere l'attore dal punto di vista psicologico, a rassicurarlo perché quando si è attori si può essere molto vulnerabili. Così io adesso cerco di proteggere i miei attori e di farli sentire guidati.

3. Quando leggo un testo cerco solo le emozioni, mi accosto come un neofita per capire quante emozioni posso provare. Successivamente penso alle musiche dello spettacolo, che per me sono importantissime, come la scelta delle voci nei cartoni animati americani che sono sempre azzeccatissime e diventano parte del successo del film. Durante l'ideazione delle mie regie mi avvalgo della collaborazione di due musicisti genovesi, Pivio e Aldo De Scalzi, e lavoriamo all'unisono così la musica serve anche a dare una struttura alla mia regia.

Claudio Longhi

1. Come scriveva Squarzina in un suo saggio degli anni Settanta, credo sia da tempo chiusa la stagione della «regia come istanza totaliz-



A sinistra, Daniela Nicolò ed Enrico Casagrande dei Motus; a destra, Cristina Pezzoli (foto: Tommaso Lepera).



zante». Liquidata, per dirla con Ferrone, la «Regia Magistrale», si è aperto l'orizzonte della postregia, che non è una negazione della prassi registica, ma un suo superamento. Quella di postregia è categoria sfuggente, declinabile in termini soggettivi. Personalmente direi che il regista, oggi, in un intreccio di saperi attoriali e drammaturgici aperti al dialogo col dramaturg, è chi sa fare i conti con un relativismo ineludibile senza però rinunciare a sostenere un proprio punto di vista. È il risultato teatrale della crisi dell'autorialità diagnosticata da Foucault. È qualcuno che sa guardare e parlare agli attori (uno spettatore interno al processo creativo, dunque) ed è soprattutto il testimone di una crudele e straniata «philosophie dans le théâtre».

2. I maestri conosciuti? Ezio Raimondi e Luca Ronconi, che mi hanno mostrato come si può leggere un testo; Marisa Fabbri, che mi ha insegnato cosa significhi donare la vita al teatro coniugando rigore tecnico e strenua militanza; Franco Branciaroli, maestro dei fertili connubi di utopia e cinismo; i miei attori, che ho imparato ad amare in scena giorno dopo giorno; un'amica che mi ha sempre contestato; e soprattutto Edoardo Sanguineti. Lui mi ha spinto a indagare il nesso di «ideologia e linguaggio» e mi ha additato la strada per diventare «materialisti storici». I maestri ideali? Brecht e Artaud, per quanto non condivido di loro; Marthaler, il regista che più di ogni altro, oggi, risponde alla sfida del postmoderno; Koltès, l'ideologo del desiderio.

3. Come non c'è più una «Regia Magistrale», credo non ci sia più «un» o «il» metodo. Ci sono abitudini e idiosincrasie, ma anche drammaturgie, incontri, occasioni...

Motus (Enrico Casagrande e Daniela Nicolò)

1. La nostra idea di regia è inserita in una dimensione di dialogo: fra noi due, l'*equipe*, gli attori e i tecnici, senza atmosfere gerarchiche o egocentrismi. Condividiamo in maniera collettiva urgenze artistiche e politico-sociali fin da

gli esordi, quando in università firmammo una prima regia di venti persone, con un lavoro che si sviluppava più nelle assemblee che nel puro teatro. I ruoli sono sicuramente importanti ma allo stesso tempo devono trovare una mediazione nell'ascolto di chi lavora con te. Una fiducia reciproca, pur sopravvivendo sempre una responsabilizzazione da parte nostra, che permette anche agli attori di lavorare con maggiore serenità, senza per questo sentirsi traditi nel processo creativo.

2. I maestri ideali non danno risposte, sono figure che seminano il dubbio e mettono in crisi perché loro stessi vivono la crisi. Non abbiamo mai sopportato chi si poneva in maniera didattica, come pure metodi, accademie o figure istrioniche. Inizialmente scrivemmo testi molto polemici in questo senso, anche se forse ora le cose stanno un po' cambiando con l'età. Comunque l'incontro iniziale con il Living Theatre è stato importante proprio per la natura che li caratterizzava, lasciandoci un segno profondo sul senso del lavoro collettivo e la necessità politica.

3. Il nostro metodo di lavoro cambia a seconda del progetto. In generale, individuamo un tema e iniziamo ad affrontarlo con la lettura di testi e documenti trasversali. Si crea così una sorta di archivio, di stratificazione che condividiamo con gli altri prima di iniziare le prove, dove ricerchiamo lo scambio di cui si parlava unendolo al lavoro sullo spazio, per noi sempre molto importante. È un momento di grande improvvisazione da parte degli attori, che poi raccogliamo in drammaturgia e partitura scenica. E negli ultimi anni, questo nostro confronto è caratterizzato anche da uno spostamento oltre le mura del teatro, esperienze molto forti e importanti, come recentemente successo in Grecia, ad Atene.

Cristina Pezzoli

1. La mia poetica è basata sull'attore, su tutto ciò che un regista può fare per spingerlo ogni volta oltre il proprio limite. Gli altri aspetti della messinscena mi interessavano molto di più anni fa, ora sono subordinati a questa rela-

zione, in modo da arrivare a dissolvere il lavoro della regia, che secondo me in Italia ha assunto troppo un protagonismo manieristico-formale. Il regista dovrebbe sostanzialmente scomparire, non sono interessata né alla sua visione né alla sua lettura, trovo molto più importante che sia un buon creatore di squadre e di attori che sappiano lavorare sulle relazioni e sull'improvvisazione.

2. Devo tantissimo a Massimo Castri, di cui sono stata assistente per anni e che è stato il mio *imprinting* fondamentale per quanto riguarda il lavoro sulla drammaturgia e in parte sull'attore. Altrettanto importante, anche se più breve, l'incontro con Kantor, come una luce accesa in una stanza buia, che mi ha fatto comprendere il rapporto di necessità con l'arte e non solo con il mestiere. Sono poi appassionata di chiunque abbia lavorato sulla regia nella direzione che spiegavo prima, quindi ovviamente Peter Brook, la scuola di Grotowski e altri registi europei.

3. Lavoro ogni anno su forme e contenuti diversi, mi interessa sperimentare, altrimenti mi annoio. Credo che l'importante sia raccontare bene delle belle storie e questo passa dalla formazione degli attori, anche se non è un metodo molto frequentato in Italia, dove sono molto più presenti i cascami del teatro di regia. In pochi costruiscono attori-poeti, creatori di pari dignità con i quali la regia possa dialogare senza più utilizzarli come scimmie ammaestrate o virtuosi. E per questo mi ritrovo a lavorare spesso con i più giovani. Fatte salvo alcune eccezioni, gli attori «senior» sono infatti per lo più solitari, non hanno nessun concetto di squadra, rimangono individualisti. Un atteggiamento triste in un momento già di profondo individualismo, in cui il teatro dovrebbe salvaguardare la sua natura collettiva.

ricci/forte

1. Prima di essere registi, siamo artigiani delle nostre proiezioni. Bandita ogni idea di rappresentazione, è nel trovare il peso specifico dello



A sinistra, Carmelo Rifici durante le prove di *Fedra* (foto: C. Aviello); a destra, ricci/forte.

sguardo, verbale o visivo, la nostra tensione. La ricerca che facciamo sul linguaggio tenta di catturare il contemporaneo inespresso: un'indagine, concettuale, politica o estetica che sia, deve scavare nelle piaghe, provocarne perfino; deve costituire un pericolo, illuminare a giorno come un bengala nella notte. Ecco perché le nostre ossessioni febbrili, fondamenta dei rapporti interpersonali e della resistenza a un livellamento oscurantista, sono radiografate nella struttura linguistica. Il lavoro di regia sprigiona l'aspetto visionario del verbo, l'apparato onirico dello sforzo emotivo di stringere i denti, la grammatica fisica di uno scheletro parlante che si oppone. Il senso di disperante disagio viene organizzato come un rito o un caos senza bussola... a seconda del viaggio intrapreso.

2. Pensiamo a Kantor, Artaud dei quali - per ragioni anagrafiche - non conosciamo l'impatto *live*. La loro resta un'impronta etica. Ronconi ci ha insegnato a utilizzare il *logos* come mezzo per portarti altrove. Oggi prendiamo respiro con i lavori di fratelli maggiori (Nekrosius, Pollesch, Platel, Caden Manson) che analizzano il presente trasfigurandolo, impastando immagini/parole per far vibrare il vuoto sintattico alla ricerca di una riscoperta dei segni e sforzandosi di concepire forme autonome.

3. Con un onnivoro appetito di conoscenza, siamo sempre in formazione. Nell'itinerario scenico il ruolo centrale lo occupa l'uomo: il Teatro nasce da lui, dal *performer*, dal suo senso politico. Dopo la formazione classica, il nostro interesse si è spostato sul potere evocativo delle diverse forme espressive in scena, moltiplicando le potenzialità dell'interprete. La parola è uno dei tanti supporti a disposizione per empatizzare. Lingua, cuore, gambe si abbeverano delle suggestioni che scaturiscono da sessioni di improvvisazione dell'*ensemble*. Così il nostro lavoro ne risente positivamente, amplificandosi di significati in una direzione trasversale che abbandona l'epidermide affondando nel centro dell'essere.

Carmelo Rifici

1. Non esiste un regista ideale. Non essendoci un unico modello di regia ognuno scopre la propria attitudine, la propria natura attraverso il lavoro, gli spettacoli. Posso dire che ciò che mi piace vedere in uno spettacolo è quando il regista riesce a equilibrare la propria messinscena alle esigenze del testo (sia esso di parola o di partitura), quando rispetta la natura degli attori e dei propri collaboratori, quando gestisce la sua fantasia non solo per seguire uno stile, ma soprattutto per una necessità di contenuti, quando mette la propria cultura e la propria sensibilità al servizio dello spettacolo per far emergere domande, dubbi, paure, inquietudini che fanno del teatro ancora oggi un valido strumento di analisi della nostra società. Non amo il teatro che parla di teatro o di forme di teatro.

2. Se per maestro si intende colui che insegna volontariamente a un allievo, in Italia non esistono maestri. Nessuno insegna niente. Si insegnano delle tecniche agli attori, ma i registi sono ancora oggi il risultato di una formazione personale e solitaria, con tutti i pro e i contro che questo comporta. Se per maestro si intende colui che ti lascia qualcosa allora io ho avuto moltissimi insegnanti. I maestri li trovi dappertutto, nella vita, nei libri, nelle mostre, nella musica, nel cinema. Ogni esperienza, sia umana che artistica, cambia il nostro modo di dirigere, se così non fosse vorrebbe dire che la nostra visione di regia è prettamente autoreferenziale, non è un percorso di conoscenza, solo un'affermazione del nostro ego.

3. Non ho un metodo di lavoro, o meglio non ho ancora un metodo. Per adesso lascio che il testo mi suggerisca il modo di affrontarlo. Ogni volta l'esperienza è diversa, soprattutto perché lavoro con attori differenti e in situazioni che passano drasticamente dal teatro pubblico, maggiormente finanziato (almeno fino ad oggi!) a quello autogestito, dove la parola d'ordine è risparmio. Sicuramente ho un mio stile, ma cerco di non farmi condizionare, anzi se lo rico-

nosco cambio strada, perché significa che sto seguendo più un'idea che il tema da raccontare.

Teatro Sotterraneo

1. Il regista è un autore, ma l'identikit rimane impossibile: esiste un numero imprecisato di modalità autoriali. Teatro Sotterraneo è un autore, composto da cinque soggetti. La natura del gruppo di lavoro sta anzitutto nella pratica: siamo una struttura orizzontale, il meccanismo funziona attraverso il processo tesi-antitesi-sintesi: ci si confronta sul progetto, si costruisce e consuma il conflitto, se ne ricava l'opera.

2. In ambito teatrale troviamo riferimenti, informazioni e strumenti su tre linee spazio-temporali. La prima (passato) è un luogo di fantasmi in cui muoversi con gli attrezzi dell'archeologia: studiare Artaud e vedere un video di Bene significa, purtroppo, rapportarsi a un reperto. Il teatro è talmente vitale che può morire: noi possiamo recuperare un video o leggere dei testi ma non faremo mai "esperienza" di certe opere. La seconda (passato-presente e proiezione sul futuro) porta all'incontro con gruppi che lavorano da molto più tempo di noi, ad esempio Teatri '90. La terza (presente-futuro) porta all'incontro con gruppi di recente formazione, quelli con cui condividiamo il percorso. Poi c'è il patrimonio extra-teatrale, che costituisce la maggior parte della nostra alimentazione: arte contemporanea, cinema, cultura pop, letteratura. Spesso abbiamo imparato qualcosa sul teatro spostando sulla scena materiali e linguaggi che provenivano da altri ambiti e vedendo cosa accadeva nel cortocircuito.

3. Per prima cosa scegliamo un campo d'indagine (un tema, una soluzione formale, un dispositivo scenico ecc). Poi ci documentiamo attraverso testi e opere componendo un "quaderno teorico" che accompagna tutta la produzione. E infine lavoriamo in sala finché il processo di creazione (improvvisazione, ideazione, prove) non trasforma il campo d'indagine in una scrittura scenica compiuta. ★

Note a margine di una gatta da pelare

di **Claudia Cannella**

La gatta in questione è naturalmente la regia italiana nel nuovo millennio. Mai tema di un dossier si è rivelato più insidioso. Mai tante riunioni e consultazioni si sono incrociate in redazione nel tentativo di tracciare linee di tendenza, mettere paletti, circoscrivere fenomeni, formare gruppi e appiccicare etichette. Tutto vano. La faccenda è viscosa come un'anguilla e sguscia via, irridente, da qualsiasi ipotesi o pretesa di catalogazione. Ma forse non è un male. Prima a farne le spese la storiografia, con le sue armi troppo spuntate per interpretare un presente tanto eterogeneo, che sfugge alla consequenzialità temporale del concetto di "nuovo" come superamento, magari traumatico, del "vecchio".

Si è cercato di stabilire delle categorie di appartenenza ma, anche in questo caso, i sospirati "recinti", che fanno tanto comodo a critici e studiosi, si sono rivelati piuttosto dei vasi comunicanti. I registi-attori, i registi-autori, i registi-capocomici, i registi-direttori di teatri, i registi-manager, la regia di gruppo e quella individuale, gli epigoni della regia critica... Provate a fare questo esercizio: prendete i nomi più ricorrenti (Latella, Dante, Cirillo, Malosti, Arcuri, Sinigaglia, Binasco, Rifici ecc.) e cercate di metterli in una sola categoria. Impossibile. Tutti fanno anche "altro". Una vitalità magmatica o disorientata? Forse entrambe le cose, assunte con più o meno consapevolezza e generate da un insieme di concause.

Dall'inchiesta che abbiamo fatto, prendendo a campione un drappello di registi delle ultime due generazioni, emerge per esempio, soprattutto per i più giovani, l'assenza di maestri in carne e ossa e uno spostamento del serbatoio formativo in campi diversi dal teatro: letteratura, arte, musica, cinema, vita di tutti i giorni e incontri di varia natura. Per non parlare delle contaminazioni con altri linguaggi, che da questi campi provengono, e dell'uso della tecnologia che in alcuni casi arriva addirittura a sostituire la parola o il corpo dell'attore.

Anche il concetto di metodo di lavoro pare superato: non è più unitario, ma si adatta ai diversi contesti in cui ogni spettacolo nasce e si sviluppa, spesso è frutto di una pratica collettiva in cui, al nome in locandina del regista, si sostituisce quello del gruppo (Babilonia Teatri, Teatro Sotterraneo...). Il testo, da decodificare, rileggere, distruggere, ingrediente necessario a quella "regia critica" ormai agonizzante di cui rimangono pochi epigoni, lascia il posto a drammaturgie nate insieme allo spettacolo stesso sulle tavole del palcoscenico, sia che si tratti di lavoro a firma individuale sia di gruppo. E, più che a drammaturgie compiute, di frequente ci si trova davanti a composizioni aperte, alla poetica del frammento e dello studio, a rivendicare il bisogno di prove lunghe, di riflessioni passibili di cambiamenti e, perché no, il sacrosanto diritto di "sbagliare" come modalità di crescita.

E qui si aprirebbe un lungo e complesso discorso sul ruolo e le responsabilità della critica, per cui ci vorrebbe un inte-

ro dossier. Chissà che non diventi proprio il tema di uno dei nostri prossimi appuntamenti.

Nel sistema culturale italiano, ormai alla canna del gas, e non solo per motivi economici, una galassia così multiforme fatica (eufemismo) a trovare spazi nelle strutture istituzionali. I Teatri Stabili sono ancorati a prassi ormai consunte e incapaci di reinventarsi un ruolo adeguato ai tempi, anche perché roccaforti di una genia dirigenziale di highlander desiderosi di tutto fuorché di passare il testimone (e poi ci si stupisce se sono pochissimi i maestri riconosciuti dalle ultime generazioni!). I "registi" del Duemila si sono trovati a fare di necessità virtù e oggi i luoghi di lavoro più fertili non sono più nelle grandi città, ma in provincia o nelle periferie, spesso disagiate, dove il conflitto sociale e la marginalità ridanno al teatro un senso di necessità e offrono la possibilità di un reale lavoro sul territorio e di creazione di una comunità. Ma lo spostamento dell'asse produttivo-creativo in provincia ha anche ragioni economiche e di ergonomia del lavoro. Costa meno ed è più facile entrare in relazione con le istituzioni, permette la creazione di un habitat più a misura d'uomo e protegge (anche se allo stesso tempo isola) dagli spietati meccanismi del mercato.

Questi sono alcuni degli spunti di riflessione emersi dal nostro dossier. Altri ce ne sono e ce ne saranno. Ma mettamoci l'animo in pace: se riuscissimo ad acchiappare l'anguilla, poi finirebbe in padella. Meglio lasciarla libera e inseguirla alla scoperta di nuovi mondi in continua metamorfosi. ★



Latella: il corpo dell'attore sull'altare laico della scena

di Sara Chiappori



Se c'è un aggettivo che definisce Antonio Latella è temerario. Lo è nella scelta dei testi (grandi classici, riscritture radicali, autori scomodi, nuova drammaturgia, possenti progetti di esplorazione della grammatica teatrale) e lo è nello slancio con cui affronta l'avventura di ogni spettacolo. Ma lo è soprattutto nel lavoro con gli attori. Che si tratti di giovani o di vecchi istrioni navigati come Giorgio Albertazzi, con cui ha fatto un amletico *Moby Dick* e un *Re Lear*, fresco di debutto al Teatro India di Roma: a ognuno di loro chiede di immolarsi sull'altare laico della scena. Perché il teatro di Antonio Latella è un teatro di attori. E di parola, dove la parola è tutto: respiro, sangue, sudore, visione, enigma, stratificazione di senso sempre e comunque veicolato dal corpo. Per lui, in nessun altro luogo il verbo si fa carne come dentro il ventre della scena. E basta pensare alla sua trilogia pasoliniana dove la vertigine del verso diventava materia tanto concreta da sconquassare, per capire quanto questo sia vero. E se a volte i testi li sventra, è sempre dopo averli assimilati con la dedizione di uno studioso. Non a caso, quando pensa ai suoi maestri, gli vengono in mente Castri, Bergman, Nekrosius. Temerario sì, ma con rigore, anche quando eccede in accumulo di segni e tende all'eccesso barocco. Acceso da furore creativo, ma raramente perdendo lucidità e soprattutto assumendosi in prima persona la quota di rischio necessaria. Perché il teatro ha sempre a che fare con l'etica. O meglio, con la politica. E su questo Latella, che nella sua relativamente breve ma densissima carriera ha firmato produzioni off e grandi spettacoli commissionati dagli Stabili, non arretra di un passo. Come dimostra anche la sua ultima

sfida di direttore artistico del Nuovo Teatro Nuovo di Napoli, dove ha messo a punto una stagione che scardina dall'interno l'intero sistema produttivo e distributivo. Intitolato "Fondamentalismo", il cartellone 2010-11 è costruito su un progetto preciso: trasformarsi in una "Casa del teatro" formando una compagnia stabile (sei attori, sei registi e due drammaturghi) al lavoro contemporaneamente su testi diversi, replicati più volte nel corso dell'anno in modo da creare anche un nuovo rapporto con gli abbonati. Il modello è quello tedesco, che Latella ha sperimentato in prima persona da quando si è trasferito a Berlino. Eccoli dunque lanciato in questa nuova avventura, che lo eccita parecchio perché la «direzione artistica è un lavoro straordinario se lo concepisci come una grande regia. Che mette l'attore e l'autore al centro di tutto».

Per Latella, classe 1962, nato a Castellamare di Stabia da famiglia operaia, la regia è proprio questa alchimia misteriosa che trasforma la parola in corpo. Grazie e attraverso l'ascolto, l'unica qualità indispensabile per un regista. Il resto sono solo chiacchiere. E comunque mai questione di metodo. «Ho accettato l'idea che non c'è un metodo, anche perché quando pensi di averlo trovato hai finito la ricerca. E allora preferisco pensare che ogni volta c'è un viaggio diverso». E così è stato nella sua storia di capitano coraggioso che ha cominciato come attore (studiando alla scuola dello Stabile di Torino e poi alla Bottega di Gassman) ma poi, per via del panico totale che lo assaliva quando stava in scena, ha deciso di fare il regista. Senza mai dimenticare che cosa significa fare/essere attore. I suoi spettacoli li ha sempre costruiti sui corpi dei suoi attori: dai primi Shakespeare (*Otello*, un *Romeo e Giulietta* indimenticabile, *Macbeth*, *Riccardo III*, *La bisbetica domata*, fino al mastodontico, conturbante *Hamlet's Portraits*) alle due trilogie dedicate a Pasolini (*Pilade*, *Porcile*, *Bestia da stile*) e Genet (*Stretta sorveglianza*, *Querelle*, *I negri*) che lo hanno definitivamente imposto come uno dei registi più visionari, discussi e carismatici della sua generazione. Poi sono venute le grandi sfide, spesso affrontate al fianco del suo drammaturgo di riferimento, Federico Bellini: *I trionfi* di Testori con un Danilo Nigrelli cristologico, *Edoardo II* di Marlowe, *La cena delle ceneri* di Giordano Bruno, *Studio su Medea*. Fino al recente *Auguri e figli maschi*, visto all'ultimo festival di Napoli: un affresco composto da sei monologhi che sono altrettanti sguardi sul fondamentalismo. Lucidissimo e implacabile nel mostrare il dolore e la ferita, Latella guarda al suo (e nostro) presente convinto che il teatro possa essere davvero il luogo dove la società (la *polis*) si riunisce, si specchia e condivide. Un luogo inevitabilmente imperfetto, ma proprio per questo terribilmente umano. ★

Sinigaglia: a piena voce per un teatro politico, oltre la politica

di Pier Giorgio Nosari

C'è un punto, nel teatro di Serena Sinigaglia. Fin dalle origini di *Come un cammello in una grondaia*, che nel 1997 portò l'Atir in finale al Premio Scenario. Fu l'inizio del percorso della Sinigaglia e della compagnia: «Eravamo già noi - constata la regista - Fausto Russo Alesi, Arianna Scommegna, Maria Spazzi, Mattia Fabris, Sandra Zoccolan, Maria Pilar Perez Aspa e Stefano Orlandi». Sono ancora tutti lì, nell'Atir e nel Teatro Ringhiera, il progetto di residenza inserito da Fondazione Cariplo nel Progetto Etre, nel quartiere milanese di Gratosoglio, non proprio una zona centrale, né un luogo facile.

Ma c'è un punto, si diceva. Lo si notava agli esordi ('96), quando l'Atir (Associazione Teatrale Indipendente per la Ricerca, *nomen est omen*) era solo un gruppo di allievi di belle speranze della Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano. Lo si è notato dopo: *Baccanti* ('98) e *Troiane* ('04) di Euripide, *Romeo e Giulietta* ('98) e *Lear* ('02) di Shakespeare, le narrazioni biografiche come *Il Che* ('02, di Michela Marelli), i monologhi *noir* come *Natura morta in un fosso* ('01, di Fausto Paravidino) e *Qui città di M.* ('06, di Piero Colaprico).

Quel punto stilistico cruciale è l'ambivalenza dell'elemento diastematico, debole eppure necessario. La "quarta parete" (in senso lato: la linea d'ombra tra artificio e vita, lo scarto dalla realtà) è sempre sul punto di sgretolarsi: eppure è ancora lì, puntellata dagli attori. Che si tuffano sul personaggio, in un corpo a corpo. Che, al tempo stesso, mantengono quel filo di distacco per guardarlo - e farcelo osservare, e interpellarci - dall'esterno. Che lasciano aperto uno spiraglio anche quando "entrano" nel personaggio: *L'aggancio* ('08), tratto dall'omonimo romanzo di Nadine Gordimer, è da questo punto di vista esemplare, nitido nella scansione tra azione e narrazione.

Non è questione di *griffe* stilistica: «Il segno artistico può per assurdo non essere fortissimo. Conta l'ambiente che si crea nel lavoro e in scena: un modo condiviso di essere uomini e donne. Io inizio da qui». E aggiunge: «Amo i classici per questo, perché sono intrisi del senso della *polis*, di un ambiente umano che parla, esprime qualcosa che deve essere raccontato». È una molla fondamentale: «Da giovanissima sentivo il richiamo della politica attiva. Ma ne avvertii il paradosso: la politica, che opera nella realtà, confligge con la ricerca del vero, che la finzione teatrale permette. E allora scelsi il teatro».

Si dirà, ed è stato detto: bella forza, con questi attori, bravi e coetanei, affiatati da un comune percorso creativo. Ma il risultato non muta, quando l'allora 31enne Sinigaglia affronta un testo fortemente connotato come *Il grigio* di Gaber-Luporini ('04), per il Piccolo Teatro di Milano. Né muta ne *La cimice* di Vladimir Majakovskij ('09), commissionata dal Piccolo con un gruppo diverso di attori, già

affermati (Paolo Rossi, Massimo De Francovich e Giovanni Crippa, per dirne tre) o comunque avvezzi a un regista come Luca Ronconi.

Commenta Sinigaglia: «Ho imparato da Gigi Dall'Aglio a considerare la regia un lavoro artigianale, in cui contano più le persone del testo e ogni idea vale se calata nella concretezza dei movimenti, dello spazio e delle relazioni. Per questo - pur avendo compiuto delle belle esperienze, come la regia di *Adelina* di Pietro Generali al Rossini Opera Festival - trovo ancora ostica l'opera: la prosa ti lascia la libertà di lavorare e "riscrivere" persino Shakespeare, la lirica vive nel culto del testo e della tradizione».

Emergono qui alcuni tratti essenziali, oltre l'influsso dei maestri: «Con Dall'Aglio, Gabriele Vacis è stato fondamentale. E poi Thierry Salmon, più un maestro ideale che reale, visto quanto poco ho potuto frequentarlo. E Renato Palazzi: mi critica sempre, ma l'impostazione della "Paolo Grassi", quella che mi ha formato, era sua».

La Sinigaglia si situa a uno snodo generazionale: «L'approccio intellettuale della regia critica è fallito, come la sua pretesa di fissare "il" modo in cui va messo in scena un testo. Ci deve essere un legame con il fatto intellettuale, che trascenda la parte idealistica. Che sia comunicabile. Concreto. Teatrabile. Vivo. E soprattutto non autoreferenziale». Pare un "decalogo", è la carta d'identità di una regista con un forte senso del nostro tempo: la liquidazione della regia critica, il generalizzarsi di una (ri)scrittura postdrammatica e una messa in scena postbrechtiana, la responsabilità politica di chi si alza a parlare in pubblico. Il teatro come modo di essere uomini, prima che attori. ★



Cirillo: l'eclettica raffinatezza di un capocomico postmoderno

di Andrea Porcheddu

In tournée con *Otello*, in una versione che ha affascinato ma anche diviso il pubblico, ma già pronto per *L'avaro* di Molière; ha affrontato classici del Novecento come Scarpetta o Viviani e contemporanei come Copi o Tiziano Scarpa e si affaccia con entusiasmo alla lirica, campo in cui raccoglie crescenti consensi. Arturo Cirillo è sicuramente uno dei registi più incisivi della scena nazionale, raffinato ed efficace: ma del suo teatro non si finisce di dire che è una sorta di "capocomicato" virato al postmoderno. Eppure del capocomico Cirillo non ha né l'ansia di protagonismo né la sciattezza involontaria, anzi, se vi è una cifra netta, evidente, nel suo lavoro è proprio la cura, l'analisi millimetrica del dettaglio, lo studio del contesto e dell'atmosfera del testo, il forzare le possibilità della drammaturgia in soluzioni sceniche di grande pregnanza. Capocomicato, allora, forse per la forza interpretativa di Cirillo, che spesso (se non sempre) divide la scena con i suoi attori, o forse perché ha scelto di circondarsi di un gruppo più o meno stabile. O ancora perché affonda radici e futuro in quella tradizione napoletana, patria di una teatralità che proprio nel "capocomicato" ha trovato le sue punte d'eccellenza.

Dunque attore, regista tra ricerca e tradizione: nel percorso artistico di Cirillo si inanellano pulsioni e tensioni diverse, legate da un afflato di analisi, studio, confronto, di raffinata intellettualità. «Avendo iniziato a fare il teatro come attore – racconta – e non avendo smesso di farlo, la mia idea di regia è profondamente legata a questa esperienza. Credo di capire molto i testi recitandoli, o vedendoli recitare. Sono convinto che nel teatro la maggior parte dei segni e delle sfumature passino attraverso l'attore, compreso tutto quello che viene chiamato, con una

brutta parola, decoro: i costumi, le scene, le luci, la musica. Quindi non credo nella regia programmatica, ma in una serie di "provocazioni" e stimoli che il regista, con i suoi collaboratori, immagina prima, e poi sperimenta con la cosa più viva e mutevole che vi sia in scena: l'attore. Lo deve condurre verso un'interiorità e nello stesso tempo (o in un altro tempo) ampliare o violentare la propria idea di sé e dello spettacolo (o testo). Così come con i suoi collaboratori si diverte a progettare uno spettacolo che nella sostanza ancora ignora, tutt'al più "ipotizza". E dunque proprio nella centralità dell'attore si fonda l'idea registica di Cirillo, che pure declina l'analisi del testo in varianti umane ed emotive che connotano l'esito scenico: Arturo Cirillo è un regista di testi, non un drammaturgo-regista. Non scrive, insomma, se non attraverso la partitura fisica del suo gruppo di interpreti. E lo conferma in una sorta di manifesto programmatico, che ama condividere: «la regia è il seminare dubbi, incertezze, nel tentativo di trovare qualcosa di non ovvio o superficiale. La regia è come la direzione di un'orchestra, prepara con gli attori il tempo, l'incedere dello spettacolo, poi però deve fidarsi che gli altri lo seguano. La regia è quella cosa che quando non si sente è meglio. La regia è il dare regole per il gioco della messinscena di un testo, ma non dovrebbe mai decidere come il gioco vada fatto. Ogni volta dovrebbe essere un gioco diverso, con uguali regole. La regia è quel pensiero altro che aiuta gli attori a non chiudere il proprio lavoro su un risultato, ma a porre delle domande allo spettacolo, ogni sera. Domande a cui lo spettacolo spesso non dà risposte, semmai altre domande. La regia è quella cosa che dovrebbe aiutare gli attori a non essere compiaciuti, ma divertiti del loro recitare...».

In questo percorso, Cirillo individua maestri decisamente originali: per lui che ha avuto una formazione da danzatore, oltre che d'attore, i riferimenti vengono anche dall'arte coreutica: Pina Bausch, Mats Ek e il Cullberg Ballet e ancora Mark Morris, che Cirillo ricorda di aver visto ballare al Festival di Spoleto molti anni fa. «L'idea di una danza da una parte molto emotiva e dall'altra estremamente stilizzata»: confessa il regista. Aspetto evidente proprio nelle prime regie, dove le "maschere" napoletane si impregnavano di stridori biomeccanici, e la tradizione del gesto si inverava e innovava in partiture fisiche di valenza coreografica: «lavorare sulla tradizione infatti per me vuol dire "ricordarsi", "ricordarsi" anche di un teatro di molti secoli fa. A proposito di maestri del passato, dovendo fare nomi citerei: Felice Sciosciammocca, Pulcinella, i personaggi di Viviani e quelli di Eduardo. Oltre a ciò forse è giusto anche nominare Carmelo Bene, maestro del parossismo e dell'epico. Dei maestri realmente conosciuti ve n'è solo uno: Carlo Cecchi. E su questo argomento non mi dilungherei». ★



Regia lirica: il catalogo è questo...

Piene di idee: così si propongono le ultime generazioni di registi lirici, finalmente consapevoli della necessità di interpretare la drammaturgia musicale delle opere e perciò capaci di intervenire sui testi, quando ragioni teatrali lo impongano: con esiti talora sorprendenti, in un repertorio che spazia dai primi esperimenti tardo-rinascimentali alle creazioni contemporanee.

di Giuseppe Montemagno



Don Giovanni, di Mozart,
regia di Damiano Michieletto
(foto: Michele Crosera).

Non saranno trecento, ma sono giovani, forti e pieni di idee. La giovane generazione di registi italiani, che si è avvicinata al teatro d'opera nel corso degli ultimi dieci anni, si sta imponendo con coraggio, non solo sui palcoscenici della penisola, affilando le armi con poche ma solidissime, incrollabili certezze. La prima, frutto dell'affinamento di studi musicologici, ormai ampiamente condivisi, risiede nella consapevolezza della specificità del repertorio melodrammatico: se è la musica la componente fondamentale di una drammaturgia "raccontata" in maniera diversa, è a partire dalla musica che è possibile ricercare significati nuovi, inesplorati nel testo. Da qui scaturisce una libertà d'azione maggiore, rispetto alla consolidata tradizione della regia d'opera italiana – da Visconti a Ronconi, attraverso l'ineludibile lezione strehleriana – tenden-

zialmente rispettosa delle prescrizioni testuali: libretto e partitura costituiscono ora unicamente il punto di partenza per una più efficace realizzazione dell'azione scenica, tanto da poter richiedere adattamenti e riscritture, funzionali al nuovo contesto spettacolare. Minor fedeltà al testo, dunque, per una miglior resa teatrale: assunto applicato a un repertorio che, nel corso dell'ultimo ventennio, si è ampliato a dismisura, dai primi "esperimenti" operistici tardo-rinascimentali sino all'opera dei giorni nostri, passando dalla grande stagione romantica, che sempre più si profila come fondamentale banco di prova. Anche nella generazione di registi lirici *under-ffty* è possibile distinguere tra quanti si applicano in maniera esclusiva all'arte lirica e coloro che, invece, la affiancano alla frequentazione dei teatri di prosa. Quest'ultima categoria è, forse, la più numerosa ma, proprio per questo, quel-

la meno impegnata sul fronte della sperimentazione drammaturgico-musicale. Abbastanza recente è, ad esempio, l'impegno di **Andrea De Rosa**, che alla lirica è approdato sempre da concorrenti interessi teatrali: meritano almeno una menzione un *Macbeth* (2008) verdiano dall'impianto essenziale, fondato sulla stilizzazione di pochi elementi scenici intercambiabili (la tomba di Duncan, il tavolo del banchetto, il talamo, il trono), indispensabili per dipanare l'azione; ma soprattutto una *Maria Stuarda* (2010) di Donizetti, approdata al San Carlo di Napoli nella medesima, shakespeariana impaginazione scenica con cui, al Mercadante, era stata allestita la tragedia schilleriana, fonte del libretto. Recentissimo è invece *Manfred*, melologo su musiche di Schumann, affidato a un Malosti capace di aggiornare l'inquietudine esistenziale dell'eroe romantico.

Su un doppio fronte sono, invece, orientati gli interessi di **Francesco Micheli** e **Serena Sinigaglia**. La regia lirica, infatti, è stata sin dagli inizi affiancata da un'intensa attività di valorizzazione del patrimonio operistico a scopi didattici: per il pubblico più giovane sono nate, così, una serie di riduzioni di grandi titoli del repertorio, in formato "tascabile" e più facilmente accessibile. Pionieristico – se non altro per i palcoscenici italiani – è il progetto *Opera Domani*, che Micheli avvia per conto dell'AsLiCo sin dal 1997, e per il quale propone *L'isola di Merlino*, *Il piccolo flauto magico* e *Don Chisciotte*, rispettivamente da Gluck, Mozart e Massenet: un modo per proporre il grande repertorio "in pillole", seguendo un percorso che progressivamente si orienterà verso originali scritture drammaturgiche, dalla rassegna *Opera Off*, nata per i Teatri di Reggio Emilia, sino a una serie di eventi di teatro musicale (per tutti *Bianco, rosso e Verdi*, realizzato per il Massimo di Palermo nel 2009, ed insignito del Premio Abbiati) che abilmente intrecciano itinerari storici, tematici, performativi. Tutto questo senza dimenticare il grande repertorio (*Il flauto magico*, 1999; *La bohème*, 2000; *Il trovatore*, 2001; *Le nozze di Figaro*, 2004; *Nabucco*, 2005; fino a *Il barbiere di Siviglia*, 2010), restituito a circuitazioni regionali e coproduzioni internazionali sempre con il duplice intento di assicurare la migliore leggibilità dell'azione ed un'accattivante, suggestiva organizzazione dello spazio scenico. Sempre per il circuito dell'AsLiCo Sinigaglia ha invece approntato *Sir John Falstaff cavaliere* (2001), *Guglielmo Tell, arciere della libertà* (2002) e *La storia di Orfeo ed Euridice* (2003), a partire dai capolavori di Verdi, Rossini e Gluck, prima di approdare alla dimensione più compiutamente operistica de *Le nozze di Figaro* (2005), *Don Giovanni* (2006) e *Don Pasquale* (2008). Ma poi ci sono gli sfegatati del melodramma. In cima ai quali non è difficile porre **Roberto Recchia**, che ha affrontato tanto sano repertorio (*Le nozze di Figaro*, *I Capuleti e i Montecchi*, *Madama Butterfly*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Cavalleria rusticana*, *Il barbiere di Siviglia*, *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi*, *L'Italiana in Algeri*), prima di trovare una cifra, personalissima, di eccellenza: quella del metateatro. Forse il punto di partenza è stata una *Pisanella* da D'Annunzio, con le musiche di scena di Ildebrando Pizzetti, per le Notti Malatestiane del 2003, utile riflessione

sul ruolo del cantante-attore e sulle potenzialità della sua funzione narrativa. Ma oggi gli spettacoli di punta del suo curriculum sono diventati due titoli donizettiani, un ormai leggendario *Don Gregorio* (2006) e, più recentemente, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* (2009), valorizzati entrambi dall'incontenibile vis comica del buffo Paolo Bordogna: perché la possibilità di intervenire sui testi – nel primo caso per via dei dialoghi parlati, nell'altro per l'opportunità di assemblare liberamente i numeri che compongono lo spartito – felicemente giustifica la contaminazione di generi, il riferimento divertente e divertito alla *pochade* e alla sceneggiata, all'avanspettacolo come al *music-hall*, al melodramma ed al *mélo*, in un gioco di grande rigore



Paolo Bordogna in *Don Gregorio*, regia di Roberto Recchia.

Adozioni internazionali, quando si cresce anche oltreconfine

«Nessuno è profeta in patria»: una massima antica che ben si adatta a molti artisti del teatro italiano che, all'estero, riescono a riscuotere quelle attenzioni e a ottenere quelle opportunità che in patria sono loro negate. In particolare, nell'ultimo decennio la passione di francesi e belgi per il nostro teatro più innovativo e, per certi versi, coraggioso, si è rivolta verso alcuni giovani registi, prima fra tutti **Emma Dante**. Tre suoi spettacoli – *Vita mia*, *Mishelle di Sant'Oliva* e *Le pulle* – sono co-produzioni internazionali, realizzate con istituzioni francesi e con il Théâtre National de la Communauté Française di Bruxelles. L'interesse della Francia per la giovane scena italiana si traduce, poi, nell'ideazione di progetti europei transfrontalieri di scambio quale Carta Bianca-Alcotra 2007-2013, che non soltanto offre un'importante occasione di visibilità agli artisti italiani - la torinese **Associazione 15febbraio**, dopo avere messo in scena il suo *Servizio di pulizia*, ha ottenuto una residenza creativa presso il Théâtre Durance – ma li sostiene anche dal punto di vista produttivo: il celebrato *Pali* di Scimone-Sframeli è stato coprodotto proprio dall'Espace Malraux di Chambéry, partner del progetto. Il lavoro della coppia siciliana, d'altronde, è assai apprezzato in Francia: nel 2003 il loro *Il cortile* è stato allestito grazie al parigino Festival d'Automne e al Théâtre Garonne di Tolosa, mentre *La festa* è stato messo in scena da Galin Stoev nel 2007 alla Comédie Française, che ha incluso i testi di **Spiro Scimone** nel suo prestigioso repertorio. E la storica sala del Vieux-Colombier, sede della Comédie, ospiterà a gennaio del 2011 un altro italiano, il poco più che trentenne **Fausto Paravidino**, che vi allestirà il suo *La malattia della famiglia M*. E l'agio di risiedere e lavorare con continuità in un determinato luogo è un'opportunità che i teatranti italiani riescono a ottenere quasi solo all'estero, basti pensare ai tanti progetti realizzati dai **Motus** sfruttando l'ospitalità della solita Francia ma anche della Germania e, durante l'estate appena trascorsa, della Grecia, dove la compagnia ha lavorato al suo ultimo spettacolo, *Alexis. Una tragedia greca*.

Non a caso **Antonio Latella**, da pochi mesi direttore del Nuovo Teatro Nuovo, ha annunciato di voler trapiantare a Napoli modalità produttive proprie della Germania e dell'Austria, paesi dove ha lavorato a partire dal 2006, allorché il berlinese Totales Theater International coprodusse la sua *Medea*. Sono seguiti, nel 2008, *La trilogia della villeggiatura* messa in scena per la Schauspiel di Colonia, ente per il quale Latella ha realizzato anche, nel 2009, un adattamento delle *Metamorfosi* di Kafka, spettacolo preceduto dall'impegno con la Schauspielhaus di Vienna, per la quale ha allestito *Wild Wuchern die Wörtern in meinem Kopf*, da testi di Josef Winkler.

Non solo Latella, però, ma anche **Fanny & Alexander** e **Teatrino Clandestino** possono vantare collaborazioni con istituzioni di area tedesca: la Kulturfabrik Kampnagel di Amburgo ha coprodotto nel 2002 il *Requiem* della compagnia ravennate, mentre il *Candide* della compagine di Babina-Menni è stato allestito con la Sophiensaele di Berlino. Entrambi i gruppi, poi, possono annoverare ulteriori co-produzioni con enti stranieri: il complesso *Ada, cronaca familiare* dei Fanny & Alexander è stato realizzato anche grazie al sostegno del belga Kunsten Festival des Arts, de La Rose des Vents-Scène National de Villeneuve e dell'Espace Malraux; mentre *L'alba di un torturatore*, *Iliade* e *Madre e assassina* di Teatrino Clandestino sono frutto di collaborazioni con istituzioni francesi. È importante sottolineare come, senza l'appoggio di enti e/o festival stranieri, questi e molti degli spettacoli degli artisti e delle compagnie citate probabilmente non avrebbero mai visto la luce. **Laura Bevione**

quanto scenicamente esplosivo, irresistibile tributo *post-modern* alla stagione aurea dell'opera italiana.

Decisamente più singolare è invece l'itinerario seguito da **Davide Livermore**, che nasce come cantante d'opera e, in questa veste, approfondisce numerosi ruoli comprimari. Solo nel 1998, dopo aver scritto alcuni spettacoli per il "Progetto Scuola" del Regio di Torino, debutta nella regia lirica con *l'Anfiparnaso* di Orazio Vecchi: singolare avvio di una carriera che tutto abbraccia con foga bulimica, dal barocco sino al contemporaneo. Ma la solida formazione musicale lo porta, ad esempio, a intervenire dall'interno sulle strutture costitutive del melodramma: così, quando a Martina Franca nel 2007 riprende *Achille in Sciro* di Domenico Sarro – opera entrata negli annali per avere inaugurato, nel 1737, il San Carlo di Napoli – Livermore non solo abilmente evidenzia quanto l'opera seria metastasiana non disdegnasse, in ambito napoletano, succosi inserti importati dalla *commedija pe' musseca*; ma dall'altro inscindibilmente aggancia azione e musica, ricorrendo a quello che Lorenzo Mattei ha efficacemente definito come "madrigalismo registico": il gesto illustra quanto declinano versi e musica, visualizzandone spunti di riflessione e congegni squisitamente musicali. Altrettanto avviene, seguendo uno dei più celebrati accorgimenti inventati da Jean-Pierre Ponnelle, nei "concertati di stupore" rossiniani di una *Cenerentola* (2003) barese in odor di Corto Maltese o con un *Barbiere di Siviglia* (2005) a metà tra *videoclip* e crisi di nervi almodovariane: perché tutti i personaggi si bloccano, al proscenio, salvo riprendere vita con il canto, a mano a mano che in partitura si succedono gli interventi; fino al recente, psicanalitico *Idomeneo* (2010) mozartiano, che infonde marcata dinamica scenica al rigido costruito delle arie con da capo. Ma è la varietà delle soluzioni adottate dal regista torinese a far comprendere quanto le scelte interpretative siano condizionate dalla drammaturgia musicale: così per *Aci, Galatea e Polifemo* (2009), serenata a tre voci di Haendel, in cui l'intreccio squisitamente borghese si dilata grazie allo sdoppiamento dei personaggi, non più costretti dal cielo – e da ogni sorta di animale e fenomeno naturale – che irrompe tra le pareti di una stanza; così per *Signor Goldoni* (2007), una creazione di Lu-

ca Mosca che diventa caleidoscopico omaggio a Venezia e alla Fenice ritrovata, nel teatro che si specchia sulla scena in un'ardita, vertiginosa ricostruzione prospettica.

Più recente, ma non per questo meno significativo, è l'itinerario che ha portato **Damiano Michieletto** a imporsi come una delle più interessanti firme della regia contemporanea. Dal debutto irlandese con un'inedita *Svanda Dudàk* (2003) ai primi passi mossi nella sezione *off* del Rossini Opera Festival di Pesaro (*Il trionfo delle belle*, 2004), il regista veneziano ha progressivamente affinato la conoscenza del repertorio ottocentesco, sino a una *Gazza ladra* al Rof 2007 (premio Abbiati 2008 per la migliore regia) che lo ha definitivamente consacrato. Alle prese con la drammaturgia vischiosa quanto monumentale del genere semiserio, Michieletto formalizza una sua cifra estetica fortemente connotata: credibili letture psicanalitiche dei personaggi, uso fortemente contrastato delle luci, creazione di un microcosmo di fortissimo impatto, definito da pochi, ma suggestivi elementi scenici. E se per l'opera rossiniana schiera una quindicina di enormi cilindri variamente assemblati, per *Jackie O* (2008) di Michael Daugherty sarà una gigantesca lattina Campbell, icona *pop* dei favolosi anni Sessanta, mentre *Roméo et Juliette* (2009) di Gounod viene montato su un giradischi Technics – con tanto di piatto, braccio meccanico, casse acustiche e cuffie da *dj* – per una versione a metà tra *hip hop*, *punk* e *disco* di uno dei capolavori dell'opera francese del Second Empire. Gli ultimi due spettacoli attonano alla cronaca: un *Don Giovanni* alla Fenice vitalistico e claustrofobico, tutto giocato sulla fisicità degli interpreti e dominato dal volo di una farfalla, inquietante presagio di morte; ed un *Sigismondo* al Rof in odore di *Marat-Sade*. *Last but not least*, al catalogo non si può non aggiungere l'ultima *new entry*, **Emma Dante**, regista della *Carmen* che ha inaugurato l'ultima stagione scaligera: della quale tanto si è detto, e che qui ci piace ricordare per la curiosa, intrigante controcena iniziale. In una piazza del sud, alcune donne srotolano i tappeti e li battono, con rinnovata energia e insospettato vigore: non solo per fare pulizia, ma forse anche per scuotere la polvere accumulata negli anni, approfittando dell'aria fresca e rigenerante di una limpida giornata di sole. ★

STAGIONE TEATRALE 2010-2011

Dal 12 al 31 ottobre

**CORRADO DEBORA
TEDESCHI CAPRIOGLIO**
con **MARIOLETTA BIDERI**
Spirito allegro
di Noël Coward
Regia di Patrick Rossi Gastaldi

Dal 9 al 28 novembre

**ANNA GALIENA
VALENTINA CARNELUTTI FABIO SARTOR**
Yoglia di tenerezza
di Dan Gordon
Regia di Gino Zampieri

Dal 30 novembre al 19 dicembre

**GIUSEPPE GIANCARLO LIA
PAMBIERI ZANETTI TANZI**
Cena a sorpresa
di Neil Simon
Regia di Giovanni Lombardo Radice

Dall'11 al 30 gennaio

**ENNIO ISABELLA
FANTASTICHINI FERRARI**
Il catalogo
di Jean Claude Carrière
Regia di Valerio Binasco

Dall'8 al 27 febbraio

**DONATELLA DANIELE
FINOCCHIARO RUSSO**
La Ciociara
di Annibale Ruccello
tratto dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia
Regia di Roberta Torre

Dall'8 al 27 marzo

GIOBBE COVATTA ENZO IACCHETTI
Niente progetti per il futuro
Scritto e diretto da Francesco Brandi

Dal 29 marzo al 17 aprile

VINCENZO SALEMME
L'astice al veleno
Scritto e diretto da Vincenzo Salemme

Dal 26 aprile al 15 maggio

ROCCO PAPAEO
Eduardo: più unico che raro!
tratto dagli atti unici di Eduardo De Filippo
con **GIOVANNI ESPOSITO**
Regia di Giancarlo Sepe

SPETTACOLI FUORI ABBONAMENTO
prezzo agevolato per i nostri Abbonati

7 - 8 - 9 ottobre 13 dicembre
**ENRICO SOWETO
RUGGERI GOSPEL CHOIR**
Concerto **LA RUOTA** Grace

31 dicembre, 1 - 2 - 6 - 7 - 8 - 9 gennaio
Compagnia Nazionale **RAFFAELE PAGANINI**
e Compagnia **ALMATANZ**
Un americano a Parigi
(George Gershwin: diario di viaggio)

**LA COMPAGNIA ITALIANA
DI OPERETTE con orchestra dal vivo**
1 - 2 - 3 febbraio *Il paese dei campanelli*
di Carlo Lombardo e Virgilio Ranzato
4 - 5 - 6 febbraio *La vedova allegra*
di Franz Lehár

4 - 5 marzo
SERGIO RUBINI
Il cattivo soggetto
di Carla Cavalluzzi, Domenico Starnone, Sergio Rubini
Recital con musiche e canzoni dal vivo
con **Giovanna Modellato**
Regia di Pierluigi Ferrandini

TEATRO MANZONI PUBBLITALIA '80
IRIS
MEDIASET

Il Teatro Manzoni S.p.A.
Via Manzoni 42 - 20121 Milano
Tel. 02-7636901 fax 02-76005477
www.teatromanzoni.it
E-mail: info@teatromanzoni.it - cassa@teatromanzoni.it

ABBONAMENTI IN VENDITA FINO AL 24 OTTOBRE

LABORATORIO ITALIA

Stagione '10 '11

una grande scelta

73 spettacoli
2 festival
14 formule di abbonamento

Caragnani
Cavallerizza
Gobette
Limone

TEATRO STABILE TORINO

INFO BIGLIETTERIA: lunedì - sabato 11.00 - 19.00 presso Salone delle Colonne - Chiavazza, Torino - tel. 011 511911 - www.teatrostabiletorino.it

teatrostabiletorino.it

teatro stabile di genova

stagione 2010 | 2011

SPETTACOLI DI PRODUZIONE

Novità

Misura per misura di William Shakespeare, regia di Marco Sciaccaluga con Eros Pagni
La musica è infinita di Gian Piero Allanisi e Umberto Bindi
 regia di Andrea Liberovici, con Giuseppe Cederna
Il ritorno a casa di Harold Pinter, regia di Marco Sciaccaluga
Operetta in nero di Andrea Liberovici, in collaborazione con Luca Ragagnin, regia di Andrea Liberovici
Nora alla prova da Casa di bambola di Henrik Ibsen, regia di Luca Ronconi, con Mariangela Melato

PRODUZIONE SPECIALI

Controtempo (Thiorba) di Christian Simeon
Il ragazzo dell'ultimo banco di Juan Mayorga
Un posto luminoso chiamato giorno di Tony Kushner
Ingannati da Chassan Kanafani / **La guerra di Klam** di Kai Hensel
Il buio di giorno di Heinerich Mannkeil

RIPRESE

A corpo morto di e con Vittorio Franceschi
Aspettando Godot di Samuel Beckett, con Ugo Pagliari e Eros Pagni

RASSEGNA DI DEDICATORIA CONTEMPORANEA

Motor Town di Simon Stephens (GRAN BRETAGNA)
Emma di Howard Zinn (STATI UNITI)
Persone predilette di Laura de Weck (SVIZZERA)

ESERCITAZIONE

Girotondo di Arthur Schnitzler

Teatro Stabile di Genova - Piazza Borgo Pila 42 | 16129 Genova | tel. +39 010 5342.1 | www.teatrostabilegenova.it

STAGIONE DI PROSA 2010-2011

LE PRODUZIONI

CTB Teatro Stabile di Brescia
 in collaborazione con il Teatro di Carpi

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE
 di William Shakespeare
 adattamento e regia di Andrea Battistini

CTB Teatro Stabile di Brescia
 in collaborazione con Le Belle Bandiere

BARBABLU' di Georg Trakl
 traduzione e regia di Cesare Lievi

CTB Teatro Stabile di Brescia
 in collaborazione con Le Belle Bandiere

ELLA di Herbert Achternbusch
 traduzione di Luisa Gattazzo Righi
 regia Marco Sgrasso

Emilia Romagna Teatro Fondazione
 CTB Teatro Stabile di Brescia
 La Corte Ospitale

LE MUTANDE di Carl Sternheim
 traduzione di Giorgio Zampa - regia di Monica Conti

LE RIPRESE

CTB Teatro Stabile di Brescia
 in collaborazione con Le Belle Bandiere

L'AMANTE
 di Harold Pinter - traduzione di Alessandra Serra
 progetto, regia e interpretazione:
 Elena Bocci, Marco Sgrasso

CTB Teatro Stabile di Brescia
 in collaborazione con Le Belle Bandiere
 con il sostegno del Gruppo di Beni

LA LOCANDIERA
 di Carlo Goldoni
 progetto di Elena Bocci e Marco Sgrasso
 regia di Elena Bocci

centro teatrale bresciano
 teatro stabile di brescia
 direzione Angelo Pastore
 contrada delle Bassiche 32 - 25122 BRESCIA - Tel. 030 2028611 - Fax 030 203181
 www.ctbteatrostabile.it - organizzazione@ctbteatrostabile.it

ilRossetti

TEATRO STABILE DEL FRIULI VENEZIA GIULIA
 diretto da Antonio Calenda

Le produzioni 2010-11

EDIPO RE
 di Sofocle regia di Antonio Calenda
 con Franco Branciaroli
 in coproduzione con Teatro de gli Incamminati e Ente Autonomo Regionale "Teatro di Messina"

L'AFFARISTA
 da Honoré de Balzac regia di Antonio Calenda
 con Geppi Gleijeses, Marianella Bargilli
 in coproduzione con Teatro Stabile di Calabria e Teatro Quirino-Vittorio Gassman

IL VIAGGIO DI CATERINA
 di Sabrina Morena e Franco Però regia di Franco Però
 con Maria Ariis, Adriano Braidotti, Fulvio Falzarano,
 Ester Galazzi, Elena Husu, Lara Komar

L'INVENTORE DEL CAVALLO
 da Achille Campanile
 messinscena a cura di Luciano Pasini
 supervisione artistica di Antonio Calenda

STRAVAGANZA
 di Dacia Maraini
 regia di Claudio Misculin
 in coproduzione con Accademia della Follia

PICASSO
 regia di Antonio Calenda
 con Giorgio Albertazzi
 in coproduzione con Teatro di Messina e Orkestra Entertainment s.r.l.

OBLIVION SHOW
 testi di Davide Calabrese, Lorenzo Scuda regia di Gioele Dix
 con "Gli Oblivion" Graziana Borciani, Davide Calabrese, Francesca Folloni,
 Lorenzo Scuda, Fabio Vagnarelli in coproduzione con The Blue Apple

LA CASA DI RAMALLAH
 di Antonio Tarantino
 regia di Antonio Calenda
 con Giorgio Albertazzi, Marina Confalone

I PICCOLI DI PODRECCA
 "VARIETA"
 con le marionette di Podrecca

MET

TEATRO METASTASIO
STABILE della LIGURIA

PRODUZIONI
STAGIONE 2010 / 2011

I PROMESSI SPOSI ALLA PROVA

di GIOVANNI TESTORI
regia FEDERICO TIEZZI
coprod Teatro Stabile di Torino/
Compagnia Sandro Lombardi

HAMLICE

SAGGIO SULLA FINE
DI UNA CIVILTÀ
drammaturgia e regia
ARMANDO PUNZO
coprod Carte Blanche -
Compagnia della Fortezza



TRILOGIA DI BELGRADO

di BILJANA SRBLJANOVIC
regia PAOLO MARELLI

KINDUR

regia DAVIDE VENTURINI,
FRANCESCO GANDI
coprod Compagnia TPO

EISOLA DEI PAPPAGALLI

di SERGIO TUFANO
musiche di NINO ROTA
regia ALDO TARABELLA

TEATRO METASTASIO, via B. Cairoli 50, 59100 Prato - www.metastasio.it

Perché ci sia un gioco deve esserci almeno una regola

Roger Caillois



stagione 2010 / 2011

il gioco della regola, la regola del gioco

www.teatrostabilenapoli.it

Biglietteria 081 5513396

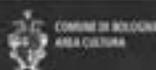
1810-2010

200 Anni



il teatro
con la
Città
intorno

ARENA DEL SOLE Nuova Scena
teatro stabile di Bologna



COMUNE DI BOLOGNA
AREA CULTURA

MINISTERO PER I BENI
E LE ATTIVITÀ CULTURALI
DIPARTIMENTO SPETTACOLI

REGIONE EMILIA ROMAGNA
ASSESSORATO ALLA CULTURA



FONDAZIONE
DEL MONTE

STAGIONE 2010-2011

*La Stagione del Bicentenario
Arena del Sole 1810-2010*

www.arenadelsole.it © info: 051.2910910

Laurent Terzieff, da autodidatta a leggenda



È morto lo scorso luglio, a Parigi, all'età di 75 anni, l'attore e regista Laurent Terzieff. Nato a Tolosa nel 1935, da madre francese e padre russo, il suo vero nome era Laurent Tchemezine. Da giovanissimo Terzieff sviluppò la passione per la poesia e la filosofia. Era ancora adolescente quando, assistendo a una messinscena de *La sonata degli specchi* di Strindberg, decise di dedicarsi alla carriera teatrale. Iniziò la sua gavetta come macchinista, per poi fare il suggeritore, il doppiatore e la comparsa. Il debutto sul palcoscenico avvenne nel 1952, a Parigi, in *Tutti contro tutti* di Adamov. Da quel momento in poi la sua carriera teatrale iniziò a inanellare numerosi successi, molti dei quali riconosciuti da ambiti riconoscimenti come il Premio Molière, che Terzieff vinse per ben tre volte, l'ultima delle quali proprio lo scorso aprile. Non tardò ad arrivare nemmeno il debutto sul grande schermo, che avvenne nel 1958 in *Peccatori in blue-jeans*, di Marcel Carnè. Da allora Terzieff iniziò a collaborare con alcuni dei più influenti maestri del cinema di quel periodo. Da ricordare le sue interpretazioni in *Medea* di Pasolini, *La via Lattea* di Buñuel, *Vanina Vanini* di Rossellini e ne *Il deserto dei Tartari* di Zurlini. Personaggio esigente, discreto, eclettico, ha lavorato fino all'ultimo, scegliendo di dedicare l'ultimo periodo della sua carriera proprio al suo primo amore, il teatro. Negli ultimi tempi per riassumere il suo lavoro amava citare Louis Jouvet: «condannati a spiegare il mistero della vita, gli uomini hanno inventato il teatro, che per un istante sembra prometterci i segreti del mondo». Quel che è certo è che dallo scorso luglio il mondo teatrale si trova privo di uno dei suoi maggiori protagonisti internazionali. *Giorgio Finamore*

Ciao Suso, signora del cinema

Si è spenta il 31 luglio a Roma, nella Clinica di Santa Maria del Rosario, la sceneggiatrice Suso Cecchi D'Amico. *Ladri di biciclette*, *Il gattopardo* e *I soliti ignoti* sono solo alcuni dei titoli che le sono valsi la collaborazione con autori come Monicelli, Zavattini, Flaiano, Antonioni, Brancati e soprattutto Visconti, il grande Visconti, con il quale curò svariati adattamenti teatrali, dalla *Quinta colonna* di Hemingway a *La via del tabacco* da Caldwell. Fedele amica della Magnani, la signora del cinema fu figlia di una dinastia altoborghese tra le più diramate e autorevoli nel nostro panorama politico, sociale e culturale. Critico letterario il padre Emilio Cecchi, con il quale tradusse diverse opere shakesperiane, pittrice la madre Leonetta Pieraccini, critico e maestro del teatro il suocero Silvio D'Amico e musicologo il marito Lele, la vita di Suso è sempre stata contrassegnata da un arcipelago di idee come lei vivace e prolifico, cui Tullio Kezich e Alessandra Levantesi hanno di recente dedicato il volume Garzanti *Una dinastia italiana*. Celebrata anni fa con una serata d'onore per il compleanno al Moma di New York, Suso è stata una protagonista riconosciuta della cultura militante del Novecento. *Lucia Cominoli*

L'ultima sfida di Sandra

Se ne è andata poco dopo il suo Raimondo. Sandra Mondaini (Milano 1 settembre 1931) è morta lo scorso 21 settembre all'Ospedale San Raffaele di Milano. Iniziata giovanissima allo spettacolo - aveva solo sei mesi quando il padre, il pittore umorista Giacinto Mondaini, la lanciò come modella per una campagna contro la tubercolosi - ha segnato con i suoi sketch,

le sit-com (*Casa Vianello*) e gli indimenticabili personaggi (il clown Sbirulino) cinquant'anni di televisione italiana. Attrice brillante, dotata di una grande versatilità e di un'innata vis comica, debutta nel 1949 nella commedia *Ghe pensi mi* di Marcello Marchesi al Teatro Olimpia di Milano. Nonostante gli impegni televisivi, i contatti con la scena non diradano: nel 1955 Sandra entra nella compagnia di Erminio Macario; nel 1956-1957 è diretta da Mario Amendola nella trilogia di riviste *L'uomo si conquista la domenica*, *E tu biondina...*, e *Non sparate alla cicogna*; nel 1958-59 affianca Raimondo Vianello in *Sayonara Butterfly* e *Un juke-box per Dracula*; nel 1960 debutta nella commedia musicale di Garinei e Giovannini *Un mandarino per Teo*; nel 2007 è voce narrante per Arturo Brachetti ne *L'uomo dai 1000 volti*. Tanti impegni, tante sfide che l'hanno consacrata, unica tra le soubrette, artista di talento, prima che regina dello show business. E anche per questo ci mancherà. Ciao, Sandra. *Roberto Rizzente*

Addio a De Carmine, strehleriano di ferro

Si è spento a luglio a Roma l'attore e doppiatore Renato De Carmine. Nato a Roma nel 1923, dopo la breve parentesi napoletana e romana (*O di uno o di nessuno* di Pirandello al Flaiano) consacrò per anni la carriera al Piccolo Teatro, al fianco di mostri sacri come Tino Carraro, Franco Parenti e Giancarlo Dettori, prima di arricchire il palmarès con Franco Zeffirelli (*La città morta* di D'Annunzio), Guido De Monticelli (*Il guardiano* di Pinter), Eduardo De Filippo (*La grande magia*) e Jerome Savary (*La dodicesima notte*). Fine interprete pirandelliano e shakespeariano, De Carmine fu anche apprezzato attore televisivo (*Piccole donne*, *Nero Wolfe*, *La piovra*), e cinematografico, oltre che doppiatore. Nel 2001 è stato insignito del Premio Speciale alla carriera dalla Fondazione Giorgio Almirante. *R.R.*

Gennari, dalla Bocconi al Teatro Festival di Parma

Giorgio Gennari, instancabile animatore del Teatro Festival di Parma, si è spento a giugno all'età di 64 anni. Laureato alla Bocconi di Milano, nel 1970 aveva fondato la Compagnia del Collettivo, da cui ha avuto origine il Teatro Stabile di Parma. Dopo aver iniziato la sua carriera

come attore, all'inizio degli anni Novanta Gennari era diventato direttore del Teatro Festival di Parma, carica che ha rivestito fino all'ultimo. Da Nekrosius ad Alvis Hermanis, aveva avuto il coraggio e la lungimiranza di proporre artisti che sarebbero poi diventati grandi maestri del teatro. Appassionato e polemico, gli eventi che curava erano sempre luoghi di incontri e di scoperte. Scoperte non solo teatrali, visto che Gennari fu anche curatore del Festival di Poesia di Parma, oltre che grande appassionato di letteratura e di viaggi. Mancherà una figura come lui, che aveva scelto di dedicare tutta la propria vita, con garbo e professionalità, al mestiere del teatro. *Giorgio Finamore*

Reemdoogo, l'eredità di Christoph Schlingensief

All'età di 49 anni è morto il regista tedesco di teatro e cinema Christoph Schlingensief. Dall'inizio del 2008 l'artista soffriva per un tumore ai polmoni della cui difficile convivenza aveva parlato anche nel libro *In cielo non può essere bello come qui sulla terra* e nella pièce teatrale *Imparare a morire*. Attualmente il regista era impegnato in Burkina Faso nel progetto di teatro sociale "Il villaggio-opera", una visione da molti giudicata folle e bislacca. Due anni di attività instancabile, nonostante la malattia che lo attanagliava, per trovare il luogo giusto nel continente africano e per convincere sponsor e donatori a sostenere la sua idea. Alla fine con il Goethe Institut, il Ministero degli Esteri tedesco, la Fondazione federale per la cultura e tanti mecenati privati di spicco dalla sua parte,

Schlingensief nel gennaio 2010 ha potuto posare la prima pietra dell'*Operndorf* battezzato Remdoogo, luogo dove arte e vita dovranno essere un tutt'uno. Il piano architettonico dell'architetto Francis Kéré, originario del Burkina Faso e di base a Berlino, prevede la costruzione di un teatro per 500 spettatori e intorno a questo una scuola, un ospedale, officine e abitazioni. Secondo i principi dell'architettura sociale e del chilometro zero tutta la comunità sta prendendo parte ai lavori di costruzione e il materiale utilizzato è l'argilla locale. Una volta ultimato, Remdoogo sarà un luogo per la preservazione e il sostegno della cultura africana, dove le energie e la creatività locale saranno la base per lo sviluppo e il benessere dei suoi abitanti. Le accuse di colonialismo culturale, di voler creare una Bayeruth di stampo wagneriano nella savana cadono di fronte al motto scelto da Schlingensief per il progetto: «imparare dall'Africa». Non un'ottica caritatevole ma di scambio. Per il regista l'Africa è stata negli ultimi anni di vita non solo una ricca fonte di spiritualità ma anche di ispirazione per il suo lavoro. *Via Tolleranza II*, ispirata a *Intolleranza 1960* di Luigi Nono, andata in scena ad Amburgo e a Bruxelles, è nata proprio a Remdoogo e ha tra i suoi interpreti artisti del Burkina Faso. Sono moltissimi i progetti dell'instancabile genio e provocatore che rimangono incompiuti con la sua scomparsa: dal Padiglione tedesco alla prossima Biennale di Venezia all'opera *Metanoia* prevista per la riapertura dello Schiller Theater a Berlino. Sostenere Remdoogo significa tenere viva in qualche modo la sua opera. *Elena Basteri*



Perriera, palermitano militante

Aveva settantatré anni Michele Perriera, scrittore, regista, drammaturgo tra i più noti della sua generazione, quando la malattia lo ha portato via, lo scorso 11 settembre all'ospedale San Raffaele Giglio di Cefalù. Settantatré anni spesi nel teatro e per il teatro, sin da quando, nella sua Palermo (Perriera era nato a Palermo nel 1937), scelse di prendere parte al Gruppo '63, inaugurando una stagione di impegno e di lotta, culminata nel 1971 con la fondazione della compagnia Teatès e nel 1994 con la direzione della collana di teatro della Sellerio. Ma Perriera è stato anche e soprattutto drammaturgo: *Morte per vanto* (1970/1995), *I pavoni* (1983/1997), *Ogni giorno può essere buono* (1993), *Anticamera* (1994), *Dietro la rosata foschia* (2001), *Pugnale d'ordinanza* (2004/2005), *Buon appetito* (2004/2005) e *Come, non lo sai?* (2008), appartengono di diritto alla storia del teatro italiano del secondo Novecento. Come pure le riscritture dal *Macbeth* (1973) e *Le sedie* di Ionesco (1974) o le regie de *Il gabbiano* (1981), *Occupati d'Amelia* di Feydeau (1983), *La cantatrice calva* (1985), *I fisici* di Dürrenmatt (1987), *Aspettando Godot* (1985) e *Finale di partita* (1992), che gli sono valse, nel 2001, un meritato riconoscimento nella Storia del Teatro targata Einaudi e nel 2006 il Premio della Critica Teatrale. *Roberto Rizzente*



Christoph Schlingensief (foto: Sybille Dahrendorf).

Nel laboratorio di Celestini

Ascanio Celestini, *La pecora nera*

Torino, Einaudi, 2010, pagg. 124, libro + dvd, euro 24



A partire dal 2002, Ascanio Celestini ha condotto una "ricerca sul campo" per investigare sull'istituzione manicomiale, raccogliendo le testimonianze di coloro che hanno vissuto l'esperienza dell'ospedale psichiatrico: pazienti, dottori, infermieri. Ascanio ha poi intrecciato il

materiale documentario raccolto intorno a una *fabula* organica che – con il titolo *La pecora nera* – ha presentato nel 2005 in forma di monologo di affabulazione e, nell'anno seguente, in forma di romanzo per Einaudi. Sempre per l'editore torinese, è ora uscito il dvd dello spettacolo (quasi in coincidenza con il debutto del film che Ascanio ha derivato dallo spettacolo e presentato all'ultima Mostra del Cinema di Venezia). Il dvd è stato commercializzato unitamente a un libello in cui, a una prima parte diariistica in cui si racconta la genesi dello spettacolo, segue la trascrizione di una lunga intervista di Celestini ad Adriano Pallotta, un infermiere che per diversi decenni ha lavorato al manicomio di Santa Maria della Pietà di Roma (nel dvd, oltre allo spettacolo, figura anche un'intervista ad Alberto Paolini che, al Santa Maria della Pietà, è stato ricoverato per oltre quarant'anni). Le testimonianze raccolte permettono di ricostruire tutto quel repertorio di informazioni e notizie, montando le quali Ascanio ha costruito il proprio racconto: una sequela di situazioni, episodi e vicende realmente accadute che il narratore romano ha poi unificato in una vicenda esemplare di invenzione. Ne emerge l'affresco di un'istituzione totalizzante – il manicomio, per l'appunto – che ingenera nei pazienti una sistematica perdita di identità, una «distruzione totale della persona» (con un conseguente processo di «infantilizzazione» dell'individuo): le stesse dinamiche – osservava Basaglia, citato dallo stesso Celestini – che presiedono al funzionamento di ogni istituzione in quanto tale: la scuola, la famiglia, la galera, la chiesa, l'ospedale, la fabbrica.

Simone Soriani

Marisa Fabbri, guerriera dell'utopia

Claudio Longhi, *Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia*

Firenze, Le Lettere, 2010, pagg. 374, libro e dvd, euro 48

Un talento imperioso. Una protagonista assoluta della scena italiana del secondo Novecento. Una guerriera dell'utopia come ebbe, con l'espressione più giusta, a definirla qualcuno. Una attrice, e donna, coraggiosa, divorata da una passione assoluta per il teatro, mai questo disgiunto dall'impegno poli-

tico sotto l'egida di Brecht ma non solo, sempre libera nelle sue scelte anche quando sembravano impossibili. Una attrice lucida e profonda, sobria e insieme provocatoria che grazie anche o soprattutto alla sua vocalità straordinaria seppe proporre e "inventare" un modello interpretativo nuovo e originale. Questa fu Marisa Fabbri che ricordiamo soprattutto come attrice ronconiana (senza di lei il regista romano, alter ego artistico, avrebbe fallito alcune sue prove superbe; e basta pensare all'*Oresteia* dove la fiorentina Marisa Fabbri era Clitennestra) alla quale ora Claudio Longhi (pazienza certissima nell'esplorare e far rivivere l'immenso curriculum) dedica un saggio monumentale che va oltre al semplice ritratto della protagonista. Nelle sue cinquecento e più pagine, meditatissime, documentatissime, tra i cui solchi troviamo le preziose testimonianze di coloro con i quali l'attrice ebbe a compiere il suo non sempre facile cammino (*in primis* appunto l'amico e mentore Luca Ronconi), l'autore ricostruisce da maestro il percorso artistico e intellettuale (e aggiungiamo etico) di questa straordinaria attrice che non fu mai diva (non glielo permetteva il suo carattere; per questo in vita non raggiunse la fama che si meritava) e attraverso questo percorso ci conduce a una ricognizione critica sulla storia della scena italiana degli ultimi inquietanti e contraddittori decenni, dalla tardiva nascita della regia all'approdo all'orizzonte postregistico. Un libro che salda in bellezza un debito dovuto.



Domenico Rigotti

La disperante comicità di Rafael Spregelburd

Rafael Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch – vol. II: Il panico, La paranoia, La cocciutaggine*

a cura di Manuela Cherubini, traduzioni di Antonella Caron e Manuela Cherubini, Milano, Ubulibri, 2010, pagg. 234, euro 20

Se per Macbeth la vita è «una favola raccontata da un idiota, piena di rumore e di furore, che non significa nulla», per i personaggi de *La paranoia*, il testo più ambizioso ed emblematico dell'eptalogia di Spregelburd, essa è una sconclusionata fiction fantascientifica, un "delirio di accadimenti" immaginati da una bimba malata; eppure, c'è un'inesauribile energia febbrile nei loro tentativi di decifrare l'universo assurdo in cui sono immersi e di aggrapparsi a una qualche forma di identità. Abile costruttore di trame e manipolatore di generi, il drammaturgo argentino tende a impernare i suoi lavori sulla tensione tra intrecci complessi e a forti tinte, di cui il pubblico finisce per desiderare un "logico" scioglimento, e innumerevoli meccanismi teatrali che svelano l'impossibilità di tale scioglimento e la natura artificiosa, fittizia degli intrecci stessi. È come se tra lin-

guaggio e mondo non ci fosse relazione, ma le figure à *la Bosch* messe in scena da Spregelburd fossero condannate a inventarsela, con effetti di comicità disperante. Ne è ottimo esempio il commissario Planc, protagonista de *La cocciutaggine*, che in piena guerra civile spagnola porta avanti un suo anacronistico e folle progetto di lingua universale; mentre è solo la paura, una paura meschina, che accomuna i vivi e i morti nel parodistico spiritismo horror de *Il panico*. Si completa così, con i testi più recenti e formalmente più maturi, la pubblicazione in italiano delle opere che Spregelburd ha realizzato tra il 1996 e il 2008 ispirandosi alla *Ruota dei Sette Peccati Capitali* di Bosch (sul primo volume, vedi *Hystrio 2.2010*).

Renato Gabrielli



Fabre, vent'anni di teatro

Jan Fabre, *Teatro*

Milano, Ubulibri, 2010, pagg. 194, euro 21



Venti anni di teatro (1988-2008). Venti anni di testi sempre frustrati dal corpo, dall'apparato scenico-coreografico, dai simboli e dalle reiterazioni warholiane. E allora incuriosisce la scelta della Ubu di raccogliere in volume il lavoro drammaturgico di Jan

Fabre, introdotto dallo stesso artista belga insieme a uno scritto di Maria Grazia Gregori. Un avvicinarsi alla parola piuttosto ingenuo, quasi adolescenziale, che acquisisce complessità con gli anni ma raramente chiarezza. O universalità. Perché (appunto) di testo frustrato si sta parlando. A tratti marginale. Se non fosse per la stessa potenza musicale, la sua forza declamatoria, il suo piegarsi a mero strumento acustico. Si pensi ad *Another sleepy dusty delta day*: che a Fabre davvero interessasse la parola in un contesto di trenini elettrici, cumuli di carbone, sensualità esposta e canarini (veri o presunti) chiusi in gabbia? O ancora ad *Angel of Death*, così fisico e coreografico nonostante quelle frasi urlate, ripetute, sporcate. Il senso di Fabre per il teatro, pare quindi declinarsi soprattutto in un estetismo dai tratti ormai piuttosto riconoscibili. Pur nel suo eclettismo. Dove il testo non solo è secondario, ma può sperare di concretizzarsi esclusivamente nelle mani del suo autore. E nemmeno troppo a lungo. Se lo stesso Fabre tradisce in apertura la sua tendenza a una continua riscrittura, inseguendo mutevoli necessità registiche. Spirito che contraddistingue molto contemporaneo, non sorprende ritrovarlo nel suo guru performativo. Faticoso alla lettura e marginale in scena, la pubblicazione diviene così poco più di una curiosità intellettuale, sguardo indiscreto su processi creativi in divenire e (rari) spunti lirici. Con la bellezza a emergere più dalla memoria scenica che dalla parola stampata.

Diego Vincenti

Enfant prodige crescono

Mash-up Theatre. ricci/forte

Francesco Ruffini (a cura di), Roma, Editoria & Spettacolo, 2010, pagg. 302, euro 22



Sono definiti gli *enfant prodige* - tanto *enfant* non sono ma mai riveleremo la loro età - del teatro italiano e i loro spettacoli stanno diventando ormai oggetto di culto da parte di un pubblico sempre più numeroso e giovane. Sono Stefano Ricci e Gianni Forte, autori di messin scene ad

alto contenuto emozionale con corredo di nudi tanto sfacciati e insistiti da essere in fondo assai naturali. Era d'obbligo, quindi, dedicar loro un volume e questo *Mash-up Theatre*, a cura di Francesco Ruffini, è assai ben fatto, con undici interventi critici che svizzeranno in ogni particolare l'opera dei nostri, un corredo iconografico suggestivo ed esauriente e tre testi - *Pinter's Anatomy*, *Plautos e Wunderkammer Soap* - che evidenziano il particolare e affascinante lavoro sulla lingua che è il loro vero, autentico marchio di fabbrica. Un'opera minuziosa e acuta che mette in evidenza l'iter compositivo che ricci/forte seguono per creare la loro drammaturgia che, sulla scena, tende ad avvicinarsi a un moderno rito collettivo di scaltra teatralità. Via via si sottolinea il carattere di gioco della loro creazione artistica, l'importanza delle citazioni e degli innumerevoli riferimenti che fluiscono non solo nella scrittura ma anche nell'immaginario utilizzato in palcoscenico - visionario e sempre riferibile ad un altrove con il gusto per le fiabe crudeli dell'oggi. Ma ricci/forte non nascono nel 2006 - anno del debutto al Festival Castel dei Mondì di *Troia's discount* - e prezioso è il contributo di Claudia Cannella che ricorda il loro essere stati prima attori e poi autori di testi molto apprezzati e poco rappresentati in cui evidente era l'intento di riscrivere il dramma borghese. Dramma borghese a cui continuano - a nostro avviso - a guardare anche ora e con modalità che ricordano non tanto il terzo teatro ma la sperimentazione "analitico esistenziale" degli anni Sessanta/Settanta, modalità che possono risultare trasgressive a una società come quella attuale che sta arretrando, presa da moralismi e nuove paure.

Nicola Viesti

Esplorando il teatro d'Oltralpe

Gianni Poli, Scena francese nel secondo Novecento. II. Antoine Vitez - Patrice Chéreau

Corazzano, Titivillus, 2010, pagg. 224, euro 16

«Non c'è teatro senza la coscienza e la necessità di questo atto iniziale e della sua natura straordinaria. Così pure, non c'è teatro senza la coscienza della grande difficoltà, per l'uomo, di dare alla sua

azione l'impronta del proprio essere: del coraggio che ciò comporta». Affermava questo in un suo prezioso libro Nicola Chiaromonte, maestro oggi dimenticato. Le abbiamo riscritte, queste parole, perché pochi uomini di teatro sembrano aver rispettato questa indicazione (e ammonimento) come quei due straordinari uomini di teatro che sono Antoine Vitez e Patrice Chéreau la cui parabola artistica l'amico e valente saggista Gianni Poli (pochi come lui esperti del teatro d'Oltralpe) ha esplorato in questo suo secondo capitolo dedicato alla *Scena francese del secondo Novecento*. Coscienza, necessità e coraggio sono tre sostantivi che pesano ma con i quali sia il compianto e "intellettuale" Vitez che il tuttora "regnante" ed estroso Chéreau si sono misurati. Ne hanno fatto la loro bandiera. Concependo il teatro come missione, Vitez, il regista *raisonneur* sempre perseguendo l'idea di un teatro non di evasione, ma specchio inquieto del mondo e del nostro tempo, affrontasse i classici (una passione assoluta per Molière) o i contemporanei. Chéreau forse più vicino a un teatro "politico" e impegnato (lui a rivelare Bernard Marie Koltès) e a muoversi per innata inquietudine e fantasia incandescente su fronti diversi. Due personalità complesse, Vitez e Chéreau, la cui analisi non è facile, ma che Poli ci fa apparire esaustiva anche grazie alla ricca documentazione che introduce tra le sue ben meditate pagine.

Domenico Rigotti

A tutto Totò

Ennio Bispuri, Totò attore

Roma, Gremese, 2010, pagg. 515, euro 35



Scommettiamo che quando il cinema festeggerà e celebrerà i suoi 200 anni di vita, quando non sarà (più) solo *theatrical*, quando non lo si vedrà solo o soprattutto nelle sale, quando si moltiplicherà dilagando nei nuovi media, a venir ricordate non saranno molte delle *celebrities* contemporanee, ma De Curtis continuerà a essere il Principe della Risata? Utile e addirittura indispensabile una biografia artistica come questa di Bispuri. Perché non è un'anamnesi autoptica di un fenomeno ineffabile come l'arte comica, ma l'evocazione del corpo vivo di una maschera toccata dalla grazia della predilezione del Dio Buffone. Un'icona apotropaica di esorcismo d'ogni impositiva *saudade*: signori e attori si nasce e Totò, modestamente, lo nacque. Ho due ricordi personali relativi ad Antonio De Curtis Focas Comneno di Bisanzio: una visita da *principino* a un suo set a Sestri Levante e un aneddoto. Riferirono all'autentico erede dei Comneni che Totò ostentava il suo titolo. Rispose

il discendente di casata imperiale: «Sono onorato che un simile artista desideri appartenere alla nostra famiglia». C'è tutto Totò nel suo comportamento prima e dopo ogni ciak: genialità e nobiltà. Documentiamoci, dunque, sulle tracce di Totò Teatro, Totò Cinema, Totò Televisione, Totò le Moko, Totò poeta di Malafemmina, che, nel magnifico film di Turturro, *Passione*, è stato omaggiato da un memorabile duetto tra Massimo Ranieri e Lina Sastri.

Fabrizio Sebastian Caleffi

Pirandello, lungo viaggio alla ricerca della felicità

Matteo Collura, Il gioco delle parti. Vita straordinaria di Luigi Pirandello

Milano, Longanesi, 2010, pagg. 354, euro 18,60

«Non faccio più nulla, Marta mia, sto tutto il giorno a pensare, solo come un cane...». Matteo Collura, agrigentino, da tanti anni al Corriere della Sera, ha pubblicato *Il gioco delle parti*. Poche le biografie su Pirandello, ma importanti quelle di Giudice, Nardelli, De Gastris, Mignosi, Sciascia. È un libro, questo di Collura che si legge d'un fiato, ricco com'è di notazioni psicologiche, di stralci acutamente scelti da novelle, romanzi e drammi a far da contrappunto al racconto di questa "vita straordinaria". Questa vita che aveva portato Pirandello dalla sua Sicilia in giro per il mondo: non tanto "fuga", come legge Collura; io direi "viaggio" alla ricerca della felicità che per Pirandello consiste nel poter seguire il demone della poesia, *in primis* e della letteratura in tutte le sue forme; ma vicino alla poesia degli anni giovanili, e alla prepotente attrazione per il teatro, lirico e drammatico. Di quest'uomo profondamente siciliano, Collura analizza passo passo la sua parabola umana e civile, scandagliando la vita privata (la famiglia, prima di tutto, una famiglia difficile, il rapporto intenso coi figli, fortemente segnati da quella madre e dalla sua malattia), ma anche la vita di quella coppia e di quella follia che solamente nel '19 pare quietarsi, con l'allontanamento - in una casa di cura - di lei. Ora però il drammaturgo, con l'avventura del Teatro d'Arte di Roma e la direzione (anche registica) della compagnia, rinasce alla vita faultrice Marta Abba, «una creatura fuor della vita, che aspettava da tanti anni». Insieme a lei, Pirandello regista, traduttore e adattatore si misurerà con il Teatro d'Europa e d'America ma non potrà dar vita al sogno di un teatro Nazionale, più volte promesso da Mussolini. E sarà lui, allora, a spingere l'attrice - musa prediletta, ad andare in America. E fra la fantasmagoria del cinema (*La canzone dell'amore*, tratto da una sua novella) lo coglierà, improvvisa, la morte.

Fabio Battistini



SCAFFALE

Bernhard Zimmermann
LA COMMEDIA GRECA DALLE ORIGINI ALL'ETÀ ELLENISTICA

Roma, Carocci, 2010, pagg. 226, euro 21

Un'agile storia della commedia greca, degli autori, delle occasioni rappresentative e dei contesti politici e sociali. Dopo la prima edizione, che ottenne un successo mondiale, ecco una nuova traduzione aggiornata e arricchita da un'appendice originale sulle testimonianze epigrafiche della commedia greca (a cura di Daniela Summa). Zimmermann affronta la questione dell'origine della commedia greca, delinea le tappe del suo divenire genere letterario, ne esamina la struttura, la metrica, la musica, la messa in scena, le maschere e i costumi, l'architettura teatrale; passa quindi in rassegna, con numerosi riferimenti antologici, i drammi di Aristofane e di Menandro, ma anche i frammenti degli autori della commedia "di mezzo" e "nuova". Il volume si conclude con un panorama, in parte inedito, di storia della ricezione.

Franco Ruffini
L'ATTORE CHE VOLA. BOXE, ACROBAZIA, SCIENZA DELLA SCENA
Roma, Bulzoni, 2010, pagg. 222, euro 20

La storia d'una rivoluzione nel lavoro dell'attore, che si sviluppa tra i primi anni e la seconda metà del Novecento a cui Ruffini si è già dedicato nel 1994 con *Teatro e Boxe. L'atleta del cuore nella scena del Novecento*. Dalla sfera emotiva, nel volume il centro d'interesse viene trasferito al corpo: visto non più come supporto d'una coreografia di gesti per compiacere lo spettatore, ma come strumento d'una dinamica di azioni efficaci a trasformare l'attore stesso anche a livello spirituale. La centralità del corpo impone così all'attenzione i luoghi dove il corpo è protagonista come palestre, arene di pugilato, circhi equestri. Così, insieme alle teorie di Stanislavskij, Craig, Copeau, Artaud, Ejzenštejn, Brecht, Decroux, fino a Grotowski e Barba, nelle pagine di questo libro compaiono pugili, acrobati, maestri di ginnastica e orsi lottatori. Scopo è indicare che l'attore "vola", cioè cambia la sua percezione nello spazio.

Paola Pedrazzini
L'«OMBRA» DI FEDRA, LA LUMINOSA. L'ARCHETIPO DELL'AMORE-PROIEZIONE NELLA TRAGEDIA, FRA TENSIONI DIA-BOLICHE E SIM-BOLICHE

Roma, Bulzoni, 2009, pagg. 342, euro 25

Nel rovinoso e non corrisposto desiderio amoroso che il personaggio mitico e tragico di Fedra nutre per il figliastro Ippolito, il volume, tra letteratura e psicanalisi, individua un modello d'amore di proiezione sull'"altro" della parte di sé più intima l'"Ombra" appunto. L'autrice, analizzando *Ippolito* di Euripide, *Phaidra* di Seneca, *Phèdre* di Racine e *Fedra* di D'Annunzio, conduce il lettore alla ricerca delle radici profonde e misteriose del *mythos* e dei riti su cui si è generato il mito di Fedra, esplorando i territori del sottotesto mitico greco e risalendo fino ai culti minoici per poi concentrarsi sulle modalità secondo le quali mito e culto confluiscono nella tragedia.

Raimondo Guarino,
SHAKESPEARE: LA SCRITTURA NEL TEATRO
Roma, Carocci, 2010, pagg. 214, euro 18,70

Il libro introduce alla drammaturgia di Shakespeare muovendo dalla descrizione del contesto materiale e organizzativo, dall'economia e dalle fonti della letteratura teatrale, dalle tracce concrete della scrittura che alimentava il teatro lasciate nella stampa dei drammi, e discutendo le acquisizioni degli studi recenti su compagnie e mecenatismo, manoscritti e stampe, repertori e cronologia.

Alessandro Costazza
LA FILOSOFIA A TEATRO
Milano, Cisalpino, Quaderni di Acme, 2010, pagg. 592, euro 42

Il volume raccoglie gli atti del Convegno "La filosofia a teatro" svoltosi nell'aprile 2009 presso l'Università degli Studi di Milano. I contributi affrontano dalle più diverse angolazioni i molti e reciproci rapporti esistenti tra filosofia e teatro a partire dall'antichità greca fino alla modernità. Tra i contributi, saggi di Paolo Bosisio, Mariateresa Cattaneo, Mariacristina

Cavecchi, Fausto Cercignani, Elio Franzini, Fausto Malcovati, Mariangela Mazzocchi Doglio, Maddalena Mazzocut-Mis, Gianni Turchetta e Giuseppe Zanetto

Fanny & Alexander
O/Z. ATLANTE DI UN VIAGGIO TEATRALE
Milano, Ubulibri, 2010, pagg. 192, euro 27

Il volume, che segue nella stessa collana *Ada*, è un'ulteriore tappa sul percorso teatrale del gruppo teatrale Fanny & Alexander, fondata a Ravenna negli anni Novanta. Il libro si concentra sul periodo 2007-2010, analizzando spettacoli e laboratori, realizzati in Italia e all'estero, partendo da *Il meraviglioso mondo di Oz* di Frank L. Baum, archetipo di percorsi immaginativi che Fanny & Alexander esplorano da tempo ponendo al centro la figura di Dorothy che conduce il lettore attraverso 10 tappe spettacolari tra teatro, performance, arte visiva e musicale. Nella prima parte figurano 40 tavole disposte in modo tale da introdurre alle aree tematiche, ognuna affiancata da scritti commissionati a personalità della cultura e dell'arte, da Jean-Luc Nancy a Romeo Castellucci, da Marco Belpoliti a Victor Stoichita. Nella seconda parte del libro, oltre a uno scritto di Luigi De Angelis e Chiara Lagani, ideatori e fondatori di Fanny & Alexander, fotografie di Enrico Fedrigoli.

Andrea Nanni
IL LABORATORIO DI PRATO DIRETTO DA FEDERICO TIEZZI
Corazzano, Titivillus, 2010, pagg. 200, euro 14

Questo primo "Quaderno del Metastasio" documenta l'esperienza del Laboratorio di Prato, ideato e coordinato da Federico Tiezzi nel triennio 2007-09. Collegandosi idealmente al Laboratorio di Progettazione Teatrale, tenuto da Luca Ronconi dal 1976 al 1978, il laboratorio diretto da Tiezzi si è sviluppato attraverso l'analisi drammaturgica e la messinscena di due classici - *La madre* di Brecht e *Romeo e Giulietta* di Shakespeare - integrando riflessioni teoriche ed esercitazioni pratiche con alcuni maestri della scena contemporanea. Un dvd ripropone stralci degli spettacoli, ma anche momenti di lavoro, in-

contro e confronto con i tanti maestri che hanno contribuito a tracciare una mappa in divenire del teatro di oggi.

Ada D'Adamo, Piero Tauro
1986-2010: 25 ANNI DI ROMA EUROPA FESTIVAL
Milano, Electa Mondadori, 2010, pagg. 248, euro 35

Suddiviso in varie sezioni e corredato da un ricco apparato fotografico di Piero Tauro, il volume ripercorre le origini del Festival, attraverso le memorie dei suoi fondatori, e ne ricostruisce la storia grazie ad alcuni temi chiave, evidenziando i cambiamenti avvenuti nel corso degli anni nella programmazione, nella scelta degli spazi, nel pubblico, nella comunicazione. Studiosi, critici ed esperti italiani e stranieri, appartenenti a diverse generazioni, raccontano RomaEuropa attraverso il cinema, il teatro, la danza, le arti visive, la musica che il Festival ha proposto al pubblico. Si raccontano anche i progetti più recenti di RomaEuropa, legati alle nuove tecnologie e al web. In appendice al volume si trova l'elenco dei programmi delle 25 edizioni del Festival.

Letizia Bernazza
FRONTIERE DI TEATRO CIVILE
Roma, Editoria & Spettacolo, 2010, pagg. 240, euro 18

In controluce al bel saggio *Frontiere di teatro civile* s'intravede un dilemma-chiave. È la domanda se l'impegno civile di un'ampia fetta del teatro di oggi, dentro e fuori l'ambito della narrazione e dei "narratori", non tradisca una sorta di nostalgia per la perduta efficacia politico-sociale del teatro, o se, invece, esso non riveli un'esigenza profonda, originaria. La Bernazza (già autrice di saggi sul teatro-ragazzi e la Compagnia della Fortezza) risponde investigando processi, produzioni e occasioni di un gruppo di attori-autori che fanno della nostra memoria la materia viva del lavoro: Ulderico Pesce, Roberta Biagiarelli, Elena Guerrini, Alessandro Langui e un "irregolare" (è vicecaporedattore di Radio24) come Daniele Biachessi. E lo fa indagando il fenomeno emergente di un affollato circuito informale di circoli privati, associazioni e librerie.

Un'immagine da *O/Z. Atlante di un viaggio teatrale*, di Fanny & Alexander (foto: Enrico Fedrigoli).

Gli Omini

IL PESCESPADA NON ESISTE. INTERVISTE, RACCONTI, FRASI FATTE, FIORI FRITTI IN MEMORIA DEL TEMPO PRESENTE

Corazzano, Titivillus, 2010, pagg. 200, euro 16,00

Raccolte in un tragicomico volume le 17 settimane lavorative di indagini, interviste, interventi in piccoli paesi d'Italia che hanno portato alla creazione dei primi due spettacoli de Gli Omini, una delle compagnie più interessanti del panorama teatrale italiano: *CRisiKo!* e *Gabbato Lo Santo*. Gli autori, i quattro componenti del gruppo, tratteggiano il quadro complessivo del lavoro svolto finora sul campo con il loro progetto "Memoria del Tempo Presente", raccontando la loro metodologia teatrale e mostrando i passaggi dall'intervista al copione alla scena. Una lettura scorrevole nel mostrare vizi e virtù dell'Italia, tramite una struttura a capitoli, uno per ogni paese toccato dalle indagini. Completando il volume i testi degli spettacoli con le indicazioni di regia.

Valentina Pattavina TOGNAZZI

Torino, Einaudi, Stile libero, 2010, pagg. 140, + dvd, euro 24

Un volume che ricostruisce la vita e la carriera di uno dei nostri attori più straordinari la cui attività artistica si intreccia con la storia del teatro, del cinema e della società italiana. Nel dvd allegato viene messa in evidenza la versatilità dell'attore cremonese attraverso stralci tratti dai film tra cui *I mostri*, *Il vizietto*, *Il vizietto II*, *Matrimonio con vizietto*, *Vogliamo i colonnelli*, *La grande abbuffata*, *La donna scimmia*, *Sissignore*, *Pugni, pupe e marinai*, *Il mantenuto*. *Straziarmi, ma di baci saziarmi*, *Romanzo popolare*, *Il magnifico cornuto*, *Sua eccellenza si fermò a mangiare*.

Vittorio Gassman IL MATTATORE

Milano, *la Repubblica*, 2010, 9 dvd, euro 12,90

In una collana di 9 dvd si rivede lo straordinario protagonista del cinema italiano e il grande attore teatrale. Gli 8 film più rappresentativi e un intenso allesti-

mento teatrale per ricordare il Mattatore a dieci anni dalla sua scomparsa. La prima uscita, oltre al dvd "Vittorio racconta Gassman", presenta il volume "Vittorio Gassman - Album" di 96 pagine che, attraverso foto, testimonianze e contributi d'autore, racconta la sua vita. Oltre ai celebri film *Profumo di donna*, *Il soliti ignoti*, *Il mattatore*, *La famiglia*, *Il sorpasso*, *L'armata Brancaleone*, due saranno le uscite di dvd dai contenuti teatrali come il film ispirato a *Kean* e lo spettacolo *Ulisse e la balena bianca*.

Patrizia Wachter

PAPÀ LEO. I BEATLES, LA BALENA JONAS, IL CIAK E ALTRE MAGIE: DIETRO LE QUINTE DI UN GRANDE IMPRESARIO

Milano, Bompiani, 2010, pagg. 227, euro 16,50

Leo Wächter, di origine ebraica, subì le persecuzioni antisemite nella natia Polonia e poi in Germania. Insieme alla famiglia riuscì a fuggire in Olanda, da lì in Jugoslavia e infine in Italia, a Milano. Negli anni successivi diventò uno degli impresari più famosi d'Italia: fu lui a organizzare la storica tournée dei Beatles nel giugno 1965. Oltre ai Beatles, portò nel nostro paese artisti del calibro di Louis Armstrong, Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Jimi Hendrix, i Rolling Stones, The Who, il grande Frank Sinatra, per poi fondare, nel 1977, il Teatro Ciak, una fucina di talenti valorizzati poi dal cinema e dalla televisione, tra cui Lella Costa, Paolo Rossi, Aldo Giovanni e Giacomo, Zuzzurro e Gaspare, Beppe Grillo, la Smorfia con Massimo Troisi, Alessandro Bergonzoni. A dieci anni dalla scomparsa di Leo Wächter, la figlia Patrizia ne racconta la vita avventurosa, oltre a momenti entusiasmanti della storia dello spettacolo, con i ricordi di tanti artisti.

AA.VV.

DRAMMA VS POSTDRAMMATICO: POLARITÀ A CONFRONTO

Prove di Drammaturgia, Corazzano, Titivillus, n. 1, 2010, pagg. 72

Il numero, curato con appassionata perizia da Gerardo Guccini, è dedicato alle nuove e frequenti interazioni fra testo e teatro che interessano la scena contemporanea. Tra i contenuti, un intervento inedito del teorico del postdrammatico Hans-Thies Lehmann; tre interviste ad al-



cuni protagonisti dei passaggi tra dramma e performance: Motus, Accademia degli Artefatti e Teatro delle Albe; una relazione di Renata Molinari sulla determinante – quanto trascurata in Italia – figura del dramaturg; e infine contributi di Fabio Acca, Anna Barsotti, Marco De Marinis, Piersandra Di Matteo, Gerardo Guccini, Lorenzo Mango, Nicholas Ridout, Jean-Pierre Sarrazac, Dario Tomasello, Valentina Valentini.

Ruzante, MOSCHETTA

Venezia, Marsilio, 2010, pagg. 384, euro 40

Angelo Beolco, detto il Ruzante, è tra i grandi autori del Rinascimento, oggi poco rappresentato anche per la sua ruvida scrittura in pavano, dialetto padovano. Al successo in vita delle sue commedie seguì un oblio quasi totale anche nel Veneto. Oggi, a più di quarant'anni dalla silloge curata da Ludovico Zorzi, si inaugura con questo volume una collana di tutte le opere del Ruzante in edizioni critiche corredate di traduzione e di commento ai testi. Si inizia con *Moschetta*, databile tra il 1529 e il 1532 in cui lo sprovveduto villano Ruzante, la moglie Betia, il compare Menato e il soldato bergamasco Tonin sono i protagonisti di una vicenda di infedeltà, travestimenti, contraffazioni linguistiche e spietate rivincite. L'edizione critica è curata da Luca D'Onghia.

Lamberto Puggelli

RECITAZIONE DI SIDDHARTA. UNA RAPPRESENTAZIONE DI LAMBERTO PUGGELLI DEL LIBRO DI HERMANN HESSE

Acireale-Roma, Bonanno, 2010, pagg. 120, euro 10

La storia e i materiali che stanno alla base dello spettacolo ispirato al romanzo di Hermann Hesse, nato dalla passione di Puggelli per il testo. Il volume, curato da Renata Gambino, Enza Beatrice Licciardi e Grazia Pulvirenti, raccoglie saggi, documenti, foto e lettere di Giorgio Strehler che ha seguito una fase della nascita del progetto alla fine degli anni Ottanta e le testimonianze dello stesso Suggelli e degli attori che vi hanno lavorato.

Massimiliano Perrotta HAMMAMET

Sikelana, pagg. 48, 210, euro 6

In questa breve tragedia contemporanea si confrontano le ragioni e gli errori di Bettino Craxi, ma anche le ragioni e gli errori di chi lo avversò e oggi prova a rileggere quegli anni con equanimità. Lontano dalla patria, stanco, malato, Craxi mette ordine tra i frantumi del passato, tracciando un bilancio della propria controversa vicenda politica e umana. La consulenza storica è di Mattia Feltri, autore nel 2003 di una dettagliata inchiesta giornalistica sugli anni della caduta della prima repubblica.

Colline Torinesi: ricostruire il mondo partendo da Beirut



Il romantico ma “impegnato” film di Scola *Una giornata particolare* ambientato non più nella Roma fascista ma nella Beirut del 2006. Un progetto forse ambizioso, sicuramente originale e un po’ folle, data la scarsità di mezzi e l’ingombrante modello. Ma Lina e Rabih non demordono e la donna illustra con dettagliata passione l’ardita idea a un uomo, con molta probabilità un produttore (interpretato, però, dallo stesso Mroué). Coadiuvata da un musicista, Lina racconta la trama e spiega come saranno effettuate le inquadrature, ammette che la povertà dei fondi disponibili li sta costringendo a girare con due soli attori – ossia loro stessi – e mostra con orgoglio alcune scene già filmate. Le perplessità del produttore vengono sciolte con prontezza dall’impeto della donna, certa della bontà del proprio progetto. L’obiettivo non è quello di trasmettere un preciso messaggio politico, né, tanto meno, quello di regalare confetti di ottimismo – Lina dichiara che lei, come Rabih, non ha speranze da offrire al pubblico – bensì quello di esplorare quella seduttiva terra franca in cui realtà e finzione si compenetrano. In *Photo-Romance* la coppia libanese, ancora una volta, parte dalla situazione del proprio paese – politicamente instabile e costantemente in latente stato di guerra – per riflettere su realtà e su

rappresentazione artistica, su immedesimazione e straniamento, e su cosa richiedere al proprio pubblico, ossia partecipazione emotiva o razionale presa di coscienza.

E la terra d’origine è lo sfondo – discreto ma imprescindibile – dello spettacolo di un altro artista libanese, Wajdi Mouawad, da molti anni trasferitosi in Canada. Il suo *Seuls*, che sarebbe riduttivo definire soltanto un monologo, è il flusso di coscienza, il delirio ovvero il sogno, del trentacinquenne Harwan, impegnato nella stesura della sua monumentale tesi di dottorato in “sociologia dell’immaginario”. Oggetto del suo studio è la componente visiva del teatro di Robert Lepage, artista che egli rincorre invano per un’intervista, fino a essere costretto a volare in una San Pietroburgo sepolta dalla neve. Wajdi si veste e si riveste, parla al telefono, lavora al computer – sdoppiandosi a volte grazie alla proiezione del proprio oleogramma – esce di casa, tenta di ricordare la lingua madre e la propria infanzia a Beirut. Non riveliamo il colpo di scena che spiega, in parte, l’irrealtà della dimensione in cui Wajdi ci ha trasportato, anche perché, in fondo, non si tratta di un dato importante. Ciò che davvero conta in questo spettacolo poetico e avvolgente, visionario e ipnotico, è la creazione di un microcosmo in cui i colori – gli stes-

PHOTO-ROMANCE, testo e regia di Lina Saneh e Rabih Mroué. Scene di Samar Maakaroun. Costumi di Zeina Saab de Melero. Video di Lina Saneh, Rabih Mroué, Sarmad Louis. Musiche di Charbel Haber. Con Lina Saneh, Rabih Mroué, Charbel Haber. Prod. Festival d’Avignon - FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI.

SEULS, testo e regia di Wajdi Mouawad. Drammaturgia di Charlotte Farcet. Scene di Emmanuel Clolus. Costumi di Isabelle Larivière. Luci di Eric Champoux. Musiche di Michael Jon Fink. Video di Dominique Daviet. Con Wajdi Mouawad. Prod. Au Carré de l’Hypôténuse, Espace Malraux Scène Nationale de Chambéry et de la Savoie. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO; FESTIVAL SANTARCANGELO 40.

IN TOURNÉE

In apertura, una scena di *Photo-Romance* (foto: Salmad Louis) in basso, Wajdi Mouawad in *Seuls* (foto: Thibaut Baron)

si che l’interprete si sparge sul corpo nel finale – le parole, i ricordi, gli oggetti, i dipinti – *Il ritorno del figliol prodigo* di Rembrandt su cui starebbe lavorando Lepage e in cui Wajdi letteralmente entra – le distanze spaziali e temporali, perdono la propria granitica concretezza e acquisiscono un’inverosimile ma rassicurante fluidità. *Laura Bevione*



Silvia Calderoni in
Iovadovia (Antigone)
Contest#3 (foto:
Umberto Costamagna).



L'Occidente di Dorothy

WEST, di Luigi de Angelis e Chiara Lagani. Testi di Chiara Lagani e Francesca Mazza. Regia e scene di Luigi de Angelis. Musiche di Mirto Baliani. Con Francesca Mazza. Prod. Fanny & Alexander - Festival delle Colline Torinesi. **FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO; FESTIVAL DRODESERA FIES, DRO.**

IN TOURNÉE

Un esperimento di persuasione occulta: così si presenta il nuovo, ipnotico spettacolo di Fanny & Alexander, interpretato sul palcoscenico da un'attrice e comandato fuori scena da due "persuasori occulti", ossia Chiara Lagani e Marco Cavalcoli. Una donna seduta a un tavolino di legno, evidentemente sotto tensione, si presenta, dice di avere 52 anni, racconta del suo primo viaggio negli Stati Uniti e del programmato secondo volo oltreoceano cancellato per un sottovalutato problema di salute improvvisamente aggravatosi. Ricorda, poi, aneddoti del suo passato: un lieve incidente d'auto dalle impreviste conseguenze e l'imbarazzante soggiorno da un collega. Racconti che, tuttavia, non risultano lineari ma interrotti e ripresi, inframmezzati da quesiti e considerazioni che si ripetono quali inusuali ritornelli. Le mani e le gambe dell'attrice, intanto, si muovono costantemente, disegnando brevi e oscure traiettorie. La protagonista, poi, sposta la sua sedia a un lato del palcoscenico, delimitato da una linea nera e, nel finale, si muove lungo quel perimetro, eseguendo i movimenti e pronunciando le parole che le vengono suggerite da una voce femminile e da una maschile. È svelato, in questo modo, l'espedito su cui si regge lo spettacolo e che ne determina la natura cangiante e mai eguale a se stessa: Francesca Mazza, infaticabile e generosa nel mettere a nudo le proprie umane fragilità, compie quanto le viene indicato attraverso i due auricolari, uno per orecchio e uno per "persuasore". L'attrice, reincarnazione di Dorothy, protagonista di quel *Mago di Oz* a cui da qualche anno si ispira esplicitamente il lavoro dei Fanny & Alexander, è la volontaria cavia di un esperimento sulle possibilità di influenzare proditoriamente le nostre scelte e decisioni. Ma Francesca-Dorothy, pur disciplinata, sa che a volte è necessario dire dei "no" e sembra riuscire a sottrarsi al potere persuasivo che sta tentando di manovrarla come fosse una marionetta. Un tentativo che l'Occidente - il "West" - che abitiamo ha messo in atto da qualche anno e che i Fanny ci invitano a contrastare con questo spettacolo rigoroso e spietato che, utilizzandole, mette a

nudo quelle sofisticate tecniche persuasive che cercano di plasmare la nostra società. *Laura Bevione*

Antigone, visione di morte

IOVADOVIA (ANTIGONE) CONTEST # 3, di Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Con Silvia Calderoni, Gabriella Rusticali. Prod. Motus, Rimini. **FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO; TEATRO CIVILE FESTIVAL, MONTE SANT'ANGELO (Fg); ORESTIADI DI GIBELLINA (Tp); IPERCORPO, FORLÌ; LE VIE DEI FESTIVAL, ROMA.**

IN TOURNÉE

Il progetto dedicato dai Motus alla composita figura di Antigone giunge al suo atto finale: Creonte ha sepolto viva la nipote in una caverna, lontano da Tebe. E così Silvia, l'attrice che continuamente entra ed esce dal proprio ruolo, rifiutando l'immedesimazione col proprio personaggio ma, anzi, analizzandone criticamente scelte e destino, è ospitata in una tenda da campeggio. In uno spazio circolare - in contrasto con l'orizzontalità in cui si svolgevano i precedenti contest - Silvia/Antigone corre e si dispera accompagnata da un cane che, abbaiando, accresce la drammaticità della situazione. La ragazza-attrice si rifugia nella tenda dove, come vediamo grazie a una piccola telecamera, si tinge il volto e i capelli di nero, per mimetizzarsi nell'oscurità che ormai la circonda. Poi sfoglia le varie versioni della tragedia di Antigone, si spoglia, legge articoli sulle proteste in Grecia che, nel 2008, causarono anche la morte violenta di un adolescente innocente, si prepara alla morte che sa inevitabile e che, nondimeno, vorrebbe a tutti i costi evitare. Quasi un animale selvatico, spaventato e incredulo, che attende nella tana il suo feroce predatore. Ma Silvia/Antigone non è sola: accanto a lei compare Gabi/Tiresia, una donna che, con la sua voce cavernosa e profonda e il suo aspro inglese, riesce a calmare la giovane. In realtà, nella tragedia di Sofocle, Antigone e l'indovino Tiresia non si incontrano mai e, tuttavia, sono qui accomunati per il loro destino di creature capaci di vedere oltre la realtà: la prima sa andare oltre convenzioni e ragione di stato in nome della giustizia della carne e dell'affetto, il secondo è capace di prevedere sanguinose tragedie. La riflessione meta-teatrale è indirizzata, così, sul concetto di visione, sull'osservare e sul farsi guardare. La vicinanza fisica fra attrici e pubblico è, dunque, un esplicito invito a essere spettatori attivi mentre Antigone/Silvia, costretta, malgrado tutto, a morire, urla il suo appello a non rinunciare mai alla visibilità sul palcoscenico della propria esistenza. *Laura Bevione*

Artisti e pubblico: frustrazioni per l'uso

DETTE D'AMOUR, di Eugène Durif. Regia di Beppe Navello. Scene di Francesco Fassone. Costumi di Brigida Sacerdoti. Luci di Marco Burgher. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Xavier Berlioz, Lorenzo Charoy, Maria Alberta Navello, Karelle Prugnaud, Alessandro Panatter (pianoforte). Prod. Fondazione Teatro Piemonte Europa. **FESTIVAL TEATRO A CORTE, TORINO.**

IN TOURNÉE

Due attrici aspiranti primadonne costantemente battibeccanti, un attore-regista in ansia perché l'allestimento del suo nuovo spettacolo è impigliato nella trappola della crisi di creatività dell'autore il quale, a sua volta, delirante, racconta di essere regolarmente visitato dal fantasma di Goldoni. Al drammaturgo veneziano, infatti, dovrebbe rifarsi il testo da mettere in scena: una moderna rilettura de *Le bourru bienfaisant*. L'autore vorrebbe che il suo dramma riuscisse a coniugare fedeltà all'originale e aggancio con la contemporaneità e nel tentativo, vano, di realizzare il suo scopo, scrive e riscrive varie scene, discute sterilmente con il regista, tenta di (ri) conquistare una delle attrici, sua ex-moglie. Entrando e uscendo da un armadio-pensatoio colmo di fotografie della ex, ritratti di Goldoni e oggetti di scena di ogni genere, l'autore medita con ardore un po' farneticante sul ruolo del teatro nella società contemporanea, sulla capacità di quest'arte di parlare ancora all'uomo dei suoi sentimenti e dei suoi pensieri. E, ancora, si lamenta delle bizze e della mancata sincerità degli attori, si interroga sull'utilità o meno della figura del regista e si chiede quale sia la considerazione sociale di cui godono i drammaturghi. Febbrile e appassionato, l'autore duetta con la fascinosa ex-moglie, prova scene d'amore con l'attrice giovane, dibatte incessantemente con il regista. Attrici e regista, da parte loro, litigano e si pun-

Acrobati, mendicanti e cavalli sciamani: i mille volti del *nouveau cirque*



Joao Paulo Dos Santos in *Contigo*

CONTIGO, di Joao Paulo Dos Santos e Rui Horta. Costumi di Pedro Dos Santos. Luci di Rui Horta. Musiche di Tiago Cerqueira, Vitor Joaquim. Con Joao Paulo Dos Santos. Prod. Scènes de Cirque - O Ultimo Momento, Parigi.

LE CIRQUE DES GUEUX, di Christian Taguet. Regia di Kazuyoshi Kushida, Mauricio Celedon, Karelle Prugnaud. Costumi di Nina Benslimane. Luci di Jean-Marie Prouveze. Musiche di Françoise Morel, Luc Le Masne, Éric Mouquet. Con Michel Arias, Christophe Carrasco, Sylvaine Charrier, Charlotte De La Bretèque, Osmar De Souza, Philine Dalmann, Elske Van Gelder, Stéphane Dutournier, Laure Sérié, Jouni Ihalainen, Christer Pettersen. Prod. Cirque Baroque, Villemarechal (Francia).

TÖSHÜK OU LA REFONTE DES OS, di Bruno Dizien. Testo di Ronan Chéneau. Regia, direzione equestre e luci di Éric Rossi. Coreografie di Bruno Dizien. Con Bruno Dizien e il cavallo Diego. Prod. La K.NO.PE - EPCC Centre des arts du cirque de Basse-Normandie/La Brèche. FESTIVAL TEATRO A CORTE, TORINO.

Un palo, una sedia, una pallina: è fatto soltanto di questi tre oggetti, *Contigo*, lo spettacolo ideato dal coreografo Rui Horta e dall'artista circense Joao Paulo Dos Santos, entrambi portoghesi, ospite nel cartellone del torinese Teatro a Corte. Ciò che avvolge di magnetismo e raffinatezza questa performance è la perfezione tecnica e, insieme, la poetica e pregnante levità dei gesti di Dos Santos. La forza fisica e l'esercizio atletico divengono leggeri passi di danza e il pubblico non può che tenere lo sguardo fisso sulle acrobazie ognora più elaborate e mozzafiato del portoghese, non soltanto acrobata ma anche interprete espressivo e di personalità.

E tutt'altro che mera esibizione di abilità tecnica è il mirabolante *Cirque des gueux* di Cirque Baroque, la composita compagnia francese il cui spettacolo d'esordio, nel 1987, fu il primo a essere qualificato come *nouveau cirque*. Ispirato alla settecentesca *Beggars' Opera* di John Gay, questo nuovo lavoro si articola in tre atti, ognuno dei quali affidato a un regista differente. Tre diverse interpretazioni di cosa significhi, oggi, essere "mendicanti" (i *beggars* di Gay diventati, in francese, *gueux*): dall'insolita rivisitazione della Londra popolare del Settecento, con tanto di festoso matri-

monio, alla contemporanea schiavitù del consumismo, ben esemplificata da enormi carrelli da supermercato, fino all'ambientazione da moderno night club, fra *drag queens* e sinuose *femmes fatales*. Una drammaturgia originale e stringente, che sa esaltare le indiscutibili capacità tecniche degli interpreti: ballerini e attori, oltre che acrobati, contorsionisti, giocolieri ed equilibristi.

Una declinazione altrettanto originale dell'etichetta *nouveau cirque* è quella offerta, infine, dallo spettacolo ideato e interpretato dal coreografo-danzatore-cavaliere parigino Bruno Dizien. Combinando teatro equestre, arte circense e, soprattutto, danza, egli rievoca il mito kirghiso dell'eroe nomade Töshük, che attraversò la steppa in sella al suo cavallo "sciamano" che lo volle condurre nell'aldilà, dove il suo padrone poté celebrare il vivificante rito della "rigenerazione delle ossa". L'epicità del mito, tuttavia, appare sacrificata a favore di una messa in scena all'insegna del minimale e di una superficiale satira sociale. Così, malgrado il fascino dei duetti fra Dizien e il suo elegante cavallo, la sensazione è quella di assistere alle compiaciute evoluzioni davanti allo specchio di un egocentrico artista, pur di in dubbio valore. *Laura Bevione*

zecchiano, intonano brevi canzoncine, leggono e rileggono i loro frammentari copioni seduti a un lungo tavolo ingombro di fogli. Il quartetto, insomma, diviene uno spaccato della nostra contemporaneità, in cerca di un medium che sappia rappresentarla in maniera soddisfacente. Il drammaturgo Durif e il regista Navello traducono in modo convincente questa realtà in una commedia meta-teatrale che, anziché a Pirandello, rimanda al Molière dell'*Impromptu de Versailles*. La coppia italo-francese sceglie ironia e fisicità – i quattro efficaci e generosi interpreti si schiaffeggiano, si buttano a terra, lottano in sensuali corpo a corpo – per riflettere sulla frustrazione di artisti e pubblico: i primi convinti di non riuscire a dipingere con tratti e sfumature adeguati la propria visione della contemporaneità; il secondo insoddisfatto in quanto non sempre il teatro ne riflette un'immagine compiacente. *Laura Bevione*

Parole per sopravvivere

GLENGARRY GLEN ROSS, di David Mamet. Traduzione di Roberto Buffagni. Regia di Cristina Pezzoli. Con Jurji Ferrini, Mattia Fabris, Fortunato Cerlino, Carlo Orlando, Marco Zanutto, Jacopo Bicocchi, Angelo Tronca. Prod. Progetto U.R.T - Sistema Teatro Torino e Fondazione Circuito Teatrale del Piemonte, Alessandria. ASTI TEATRO 32.

Un universo spietato e disperato, esclusivamente maschile e pragmatico, dominato dalla logica del profitto. Mamet descrive con toni oscillanti dal grottesco al tragico la vera e propria lotta per la sopravvivenza nel mondo del lavoro di un gruppo di venditori di lotti di terreni in Florida. Quattro uomini che non esitano a umiliarsi e a ricorrere a mezzi illeciti, quali il furto o la corruzione, per ottenere nuovi nominativi di potenziali acquirenti da abbindolare con la prospettiva di un investimento fruttuoso. Cristina Pezzoli ambienta la prima parte del dramma all'interno di un ristorante giapponese, fra lanterne e bassi tavolini, uno spazio intimo e alla moda dominato dal rosso e dal nero, gli stessi colori degli abiti dei protagonisti. Nella seconda parte, invece,

PHILIPPE GENTY A TEATRO A CORTE

Lungo viaggio nei luoghi dell'anima



VOYAGEURS IMMOBILES, di e con la Compagnie Philippe Genty. Prod. Compagnie Philippe Genty, Parigi. FESTIVAL TEATRO A CORTE, TORINO.

Una quindicina di anni fa il “viaggiatore immobile” di Philippe Genty era uno soltanto: lui, ad attraversare luoghi dell’anima e paesaggi incontrati nei suoi viaggi avventurosi. Ora ritorna su quel tema, ma declinandolo al plurale, *Voyageurs Immobiles*, a comprendere metaforicamente l’intera umanità.

L’ironico, ma anche assai inquietante, omaggio alla psicanalisi è anche questa volta il *fil rouge* che trapunta tutto lo spettacolo della Compagnia, uno degli *ensemble* più affascinanti del “teatro visuale” europeo, di cui il Festival Teatro a Corte si è accaparrato (*chapeau!*) la “prima” nazionale. Fondata ormai quarant’anni fa, la compagnia di Genty, nel suo mescolare marionette, pupazzi, attori, teatro, danza, mimo, giochi di ombre e luci, musiche e suoni, è in realtà difficilmente ascrivibile in un’unica categoria performativa.

Il viaggio di cui si parla in questa occasione è, *ça va sans dir*, un viaggio iniziatico, che pare procedere per libere associazioni mentali, per sequenze di enigmi che provocano in ognuno sentimenti e reazioni differenti. Il tutto all’insegna di infinite metamorfosi e di una fantasia che definire sfrenata è poco. All’inizio c’è una zattera in mezzo al mare in burrasca affollata di viaggiatori di diverse nazionalità, che ben presto si trasformano in cloni del protagonista con le teste tutte uguali imprigionate in delle scatole. Poi il mare si fa deserto, montagna, distesa di neve dove viene effettuato un minaccioso controllo documenti. Tutto, pur nella libertà del viaggio, deve essere inscatolato (la mente), controllato (l’identità), sottoposto alle dure leggi della sopravvivenza (la testa mangiacervelli).

L’idea, riuscitissima, è quella di cercare una risonanza onirica con i paesaggi interiori, di far emergere dalle profondità dell’inconscio le paure, le speranze, le vergogne, i desideri, producendo anche degli shock visivi, come per esempio il naufragio di un gruppo di bebè in una landa desolata che poi, in una sorta di catena di montaggio, vengono sparati come palle da cannone, fatti esplodere e messi sotto vuoto. Il debito visivo con il surrealismo è forte e di grande suggestione, i materiali più “insospettabili” (plastica, carta da pacchi...) prendono le forme più bizzarre, non mancano né *humor* né poesia. Unico “difetto”, se così si può definire, è un’ipertrofia creativa che dà allo spettacolo, già di per sé piuttosto lungo, una struttura potenzialmente infinita, che invece meriterebbe di essere, questa sì, “inscatolata” in argini più ristretti. Tanto poi la mente continua a viaggiare per conto suo. **Claudia Cannella**

siamo nel quartier generale dei venditori, una grande stanza occupata dalla lavagna su cui ognuno segna il valore dei contratti conclusi. Il dramma si nutre dell’incalzante scambio di battute fra i personaggi: parole che divengono suppliche ovvero minacce, lusinghe o sentenze irrevocabili. L’intensità della parola è fondamentale per Mamet: qui è il mezzo per concupire il cliente, per annientare un collega-rivale, per implorare la conservazione del proprio posto di lavoro. I sette interpreti – accanto ai quattro venditori, il loro inflessibile responsabile, un poliziotto e un acquirente indeciso – prestano, dunque, particolare cura alle modalità con cui porgere le proprie battute, così che le parole possano veicolare efficacemente la miseria, la rabbia, il rancore, l’infantile soddisfazione, il cinismo che li animano. L’urgenza e l’inesorabile necessità dei dialoghi, benché rese in modo diseguale dagli interpreti, fra i quali merita una segnalazione Jurij Ferrini, riescono tuttavia a coinvolgere lo spettatore, forse perché anch’egli quotidianamente impegnato a difendere quanto conquistato con fatica nella propria vita.

Laura Bevione

Un Goldoni inedito rispolverato con brio

L’UOMO PRUDENTE, di Carlo Goldoni. Adattamento di Franco Però e Paolo Bonacelli. Regia di Franco Però. Scene e costumi di Andrea Viotti. Musiche di Antonio Di Pofi. Con Paolo Bonacelli, Federica Di Martino, Roberto Tesconi, Alessandra Raichi, Hossein Taheri, Simone Ciampi, Elena Ferrari, Francesco Gerardi, Paolo Giglio, Giacomo Rosselli. Prod. FESTIVAL DI BORGIO VEREZZI (Sv).

Una piacevole sorpresa, questo *L’uomo prudente* di Carlo Goldoni che giaceva nella soffitta delle commedie dimenticate del Grande Veneziano forse perché ritenuta tra le cose di minor conto. Le hanno tolto la ragnatela, riadattando secondo il gusto di oggi, quel singolare attore che è Paolo Bonacelli e lo scaltro regista Franco Però. E togliendo la ragnatela ci si è accorti che il testo forse proprio minore non è. Scritto magari un poco

frettolosamente, ma gustoso e non privo di interesse. Curioso l’intreccio, che a metà percorso si tinge, o quasi, di “giallo”. I personaggi a non mancare di un felice rilievo. E sotto il brio, tra menzogne e schermaglie familiari, a far capolino una punta di crudele realismo. *L’uomo prudente* a cui si riferisce il titolo è un mercante benestante che si chiama Pantalone, dunque un nome da Commedia dell’Arte. Ma qui Goldoni comincia già a entrare nella fase nuova, in quella che rompe con la tradizione. È anche in questo caso mercante il nostro Pantalone, il quale, vedovo attempato e con figli maggiorenni, l’uno che manifesta tendenze libertine, l’altra più ingenua o finta ingenua, ha avuto il torto di riprendere moglie. E Beatrice la suddetta è di quelle con voglie che mettono a subbuglio la casa. Sembra non accorgersene Pantalone, ma (a soffiare sul fuoco anche il servo Brighella), a un certo momento reagisce. Per carità, con prudenza, ma una prudenza così pericolosa da mettere in allarme moglie e figlio. Al punto i due da architettare un piano per eliminarlo: un avvelenamento, sventato grazie all’intervento di una povera cagnolina. La commedia, divertente, nasconde certamente angoli più segreti e profondi di quel che non faccia emergere la regia di Franco Però, il quale tuttavia ha avuto il merito di inventare uno spettacolo non privo di effervescenza e che in qualche momento tende a svincolarsi nella *pochade*: vedi quel continuo apparire e uscire di scena dei personaggi (nei bei costumi di Andrea Viotti) non da porte che sbattono ma da una *parure* di tendaggi che servono bene al gioco teatrale. Impossibile dire come il famoso Medebach, per il quale la commedia venne scritta nell’anno di grazia 1748, interpretasse il “prudente” ma non troppo Pantalone, si può affermare invece che Paolo Bonacelli, adattando il personaggio su sua misura, ce lo restituisce con una mimica che non lascia indifferenti. Tutta modulata su quei toni flemmatici e molto oblomoviani com’è nel suo temperamento. Attorno a lui, gli altri a destreggiarsi con proprietà, qualcuno certo con maggior perizia come Roberto Tesconi che palleggia fra quattro personaggi. Un Goldoni estivo ma vendibile anche nella futura stagione invernale. **Domenico Rigotti**

VERONA

Albertazzi Prospero solitario in una *Tempesta* troppo spettacolare

LA TEMPESTA, di William Shakespeare. Traduzione di Agostino Lombardo. Regia di Daniele Salvo. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Gianluca Sbicca. Musiche di Marco Podda. Luci di Umile Vainieri. Con Giorgio Albertazzi, Tommaso Cardarelli, Roberta Garonia, Massimo Cimaglia, Pasquale Di Filippo, Gianluigi Fogacci, Melania Giglio, Massimiliano Giovanetti, Alessandro Loi, Marco Simeoli, Carlo Valli, Virgilio Zernitz. Prod. Politeama Srl, Verona. ESTATE TEATRALE VERONESE.

C'era grande attesa, a Verona, per la prima della *Tempesta*. Per l'opera innanzitutto, che mancava dall'Estate teatrale da undici anni (l'ultima nel 1999, regia di Giorgio Barberio Corsetti). E poi per la presenza del grande Albertazzi che, a dispetto dell'età - ottantasette anni da protagonista - continua a mietere successi, sia nelle vesti di solista che in quelle di prim'attore in alcune, rinomate produzioni nazionali. Nonostante le aspettative - e anzi, forse proprio per questo -, non del tutto riuscita pare questa riduzione del capolavoro shakesperiano. Come se, intimorito dall'eccessivo carico di responsabilità, il giovane Daniele Salvo avesse voluto trincerarsi dietro trovate tecniche, caricando all'inverosimile la scena. Col risultato di squilibrare la *pièce* verso una spettacolarità luminescente e pomposa, ma attempata e fine a se stessa, per giunta poco assistita dagli attori. Intendiamoci, lo scenario di Chiti, nella sua maestosità, è suggestivo come pochi. Buona l'idea di partire dal verso celeberrimo «noi siamo fatti della stessa materia di cui sono fatti i sogni» per catapultare la vicenda in un Globe abbandonato, di cui Prospero/Albertazzi è l'anfitrione. Non giustificato, tuttavia, appare l'uso insistito degli armamentari scenici e delle masse, che alla lunga, invece di alimentare l'atmosfera favolistica di cui il racconto è impregnato, ne appesantisce il ritmo, spezzandolo. Restano gli attori, e ce ne sono di bravissimi nella compagnia. Non bastano, però, a restituire anima e brio alla partitura, forse anche a causa dell'inesperienza di Salvo, che ancora non riesce a uscire dalle strette del modello ronconiano per attraversare la materia con un tocco sufficientemente personale. Lo stesso Albertazzi, incomprensibilmente flemmatico, poco o nulla può fare per ribaltare le sorti dello spettacolo, confinato com'è in un'aura solipsistica di grandezza, esercitata da anni di monologhi e *reading* in giro per il Paese, da cui né il regista né i compagni possono e vogliono strapparli. **Roberto Rizzente**



Giorgio Albertazzi in *La tempesta*, regia di Daniele Salvo.

Gullotta, un Falstaff fuori dagli schemi

LE ALLEGRE COMARI DI WINDSOR, traduzione e adattamento di Fabio Grossi e Simonetta Traversetti. Regia di Fabio Grossi. Scene e costumi di Germano Mazzocchetti. Con Leo Gullotta, Gerardo Fiorenzano, Fabio Pasquini, Rita Abela, Valentina Pristina, Giampiero Mannoni, Fabrizio Amicucci, Federico Mancini, Paolo Lorimer, Alessandro Baldinotti, Mirella Mazzeranghe, Vincenzo Versario, Sante Paolacci, Gennaro Iaccarino, Sergio Putrella. Prod. Teatro Eliseo, Roma - ESTATE TEATRALE VERONESE, Verona.

IN TOURNÉE

Solida magari la sua architettura teatrale, ma piuttosto scarsa è la sua consistenza psicologica e mediocre poi il linguaggio. Ragioni per le quali *Le allegre comari di Windsor* poco di frequente appare nei teatri. Eppure ha come protagonista quello straordinario personaggio che è l'immenso Falstaff, della cui figura questa volta s'impadronisce, un po' a sorpresa, Leo Gullotta. Un Falstaff, anche se qui la sua figura di beone e gaglioffo è ormai nella parabola discendente, che non trova nella commedia il rilievo delle storie di *Enrico IV*. Su un palcoscenico dominato (trovata efficace) da una monumentale icona della regina Elisabetta, dalle cui gonne sguscia via la nidiata di personaggi, Fabio Grossi è riuscito a mettere in moto uno spettacolo festoso e pittoresco, quando non è però superficiale o troppo chiassoso, e che volentieri scivola verso la commedia musicale o l'operetta alla Sullivan. Gradevoli, anche se non proprio originali, le musiche di Germano Mazzocchetti. Uno spettacolo in altre parole che corre via a ritmo incalzante, a tratti addirittura frenetico. Ritmo che giova a una commedia come questa dove intrighi, inganni e scherzi sono il sale adattissimo a un pubblico estivo e festivaliero che ride, si diverte e applaude. Applaudivole soprattutto davanti ai giochi di parole e ai doppi sensi tutt'altro che raffinati, anzi volentieri assai grevi e che pullulano come mosche fastidiose nell'adattamento curato dal regista stesso insieme a Simonetta Traversetti. Gullotta la fa da

gran mattatore. Maestro di buffoneria, il simpatico attore quasi irriconoscibile sotto il pesante trucco e la barba immensa appare anche alla ricerca di un Falstaff che va controcorrente con la tradizione; un Sir John non tracotante e poco malizioso, anzi quasi di una ingenuità paesana, che a tratti ancora assume caratteristiche donchisottesche. Per questo da elogiare. Intorno a lui un cast non proprio straordinario, dove tutti restano ai margini dei propri personaggi, preferendo concedersi a un marcato macchietismo, anche i più professionalmente dotati, fra i quali sono da citare Rita Abela (Monna Page) e Mirella Mazzeranghi. *Domenico Rigotti*

Hansel e Gretel in cuffia

H.G., di Cristina Galbiati e Ilija Luginbühl. Spazio sonoro di Area Drama Rsi. Registrazioni di Laura Persia e Angelo Sanvido. Montaggio audio di Lara Persia. Prod. Trickster Teatro, Novazzano (CH). BASSANO OPERA ESTATE (Vi).

Quella di Hansel e Gretel è una delle fiabe più famose e controverse dei fratelli Grimm, entrata di diritto nell'immaginario collettivo. Nella sua struttura - allontanamento, prova, superamento della prova - sono racchiusi significati archetipici, importanti per la crescita del bambino. Attraverso il conflitto, egli riconosce sé stesso, frenando le insicurezze e le spinte autodistruttive dell'io. Rito la fiaba, rito il teatro, dunque: nell'uno come nell'altro caso, il bambino compie un rito di iniziazione e impara a relazionarsi con gli altri in seno alla *polis*. Parte da questo assioma la sfida di Trickster Teatro, formazione svizzera non nuova a questo genere di esperimenti (si ricorda il *Come una preghiera* del 2008). Solo che il bambino, questa volta, è un adulto: lo spettatore. Munito di auricolari e di torcia, in assoluta solitudine, egli attraversa le nove stanze dell'installazione, rivivendo in prima persona quel rito di iniziazione che già ha compiuto nell'infanzia. Gli elementi della fiaba, a questo punto, ci sono tutti: il bosco, la casa della strega, le ossicine dei bambini morti, i resti della vecchia bruciata. Piccoli particolari, sullo sfondo nero dei pannelli e del pavimento, in grado di evocare, come in un rebus, quello che la voce di Laura Persia e Angelo Sanvido racconta in cuffia. Il risul-

tato, inutile negarlo, è di grande impatto emotivo: inizialmente diffidente, grazie al potere evocativo delle parole, lo spettatore si immedesima nella storia, bussa alle porte che incontra e prova attimi di sincera trepidazione credendo di avvertire, dietro di sé, le voci dei bambini. Ci sono delle ingenuità, certo, una più accurata ricostruzione degli scenari, o una rielaborazione in chiave psicoanalitica della fiaba, avrebbero probabilmente reso più incisivo il racconto e memorabile il viaggio dello spettatore. Ma sono presto perdonate dinanzi al fascino di una storia senza tempo che, come per miracolo, si squaderna dinanzi agli occhi di un attonito adulto-bambino. *Roberto Rizzente*

La mancanza di ironia dei pronipoti di Adamo

GMGS/(LASCIO)AMO TUTTO, di e con **Anna Destefanis, Leonardo Mazzi, Benno Steinegger**. Prod. **Codice Ivan, Firenze - Contemporanea Colline Festival, Prato - Centrale Fies, Dro (Tn) - Faf, Firenze. FESTIVAL DRODESERA FIES, DRO (Tn)**.

L'uomo discende dalla scimmia, come sostiene la teoria evuzionistica di Darwin, oppure è stato creato da Dio, che lo collocò in un paradiso terrestre di cui non seppe apprezzare gli ineguagliabili vantaggi? L'eterogeneo terzetto di Codice Ivan parte da questo

quesito per indagare i motivi dell'infelicità dell'uomo, apparentemente incapace di vivere in armonia e in pace, con se stesso e con gli altri. Un'indagine compiuta indossando a turno una maschera da scimmione, mangiando arachidi e tracannando lattine di birra. E poi, ballando, da soli e in coppia, riprendendo con una telecamera la platea, per mostrare al pubblico la scritta che lo sovrasta, ovvero: «Be happy». E ancora, chiosando, chissà perché in inglese, alcuni disegni che mostrano l'evoluzione della scimmia in uomo e la vita di Adamo ed Eva nel paradiso terrestre. Insomma, un susseguirsi farraginoso e un po' frenetico di brevi siparietti che spaziano dal teatro al cabaret, dal vi-

deo al fumetto, quasi a comporre una sorta di performance post-dadaista. Il collettivo Codice Ivan, tuttavia, non possiede quella ironica giocosità che donava forza dissacratoria alle opere dadaiste ma, anzi, i tre paiono prendersi terribilmente sul serio, persino quando ricorrono a espedienti teatrali "facili" e a giochetti scenici assai prevedibili. Le motivazioni e le intenzioni alla base del lavoro artistico si perdono in una performance nella quale è difficile cogliere un filo rosso, ovvero un'intrinseca necessità. Così lo spettatore, invitato a lasciare la sala mentre lo spettacolo pare proseguire indeterminatamente, si allontana gravato da un'amara perplessità. *Laura Bevione*

Mittelfest, Dostoevskij superstar

Non basta un solo spettacolo per risollevarla precaria situazione di un festival storico in cerca di una ridefinizione di una linea culturale unitaria, di un pubblico che lo segua copioso e di soluzioni adeguate ad appianare i deficit di bilancio. Però *Zlocin In Kazen* dello Slovensko Mladinsko Gledališče di Lubiana riesce quasi nel miracolo, tanto più se lo si considera inserito nel trittico di trasposizioni teatrali dei grandi romanzi di Dostoevskij (gli altri due sono stati *I Karamazov* diretto da Marinella Analerio e il lodatissimo *Idiotas* di Eimuntas Nekrošius) che Mittelfest ha individuato come asse portante dell'edizione 2010. Un'intuizione vincente. La forza dello spettacolo sta tutta nella mirabile riduzione drammaturgica e nella potente interpretazione degli attori. In un'ora e mezza che scorre velocissima sono sintetizzate tutte (davvero tutte) le azioni, i temi, gli ideali filosofici

e le prospettive religiose sviluppate dal ponderoso capolavoro letterario. Tanto più forti in quanto esposti direttamente dalla fisicità dei corpi, dalla concretezza della gestualità e dall'espressività dalle voci degli attori che agiscono in una scenografia ridotta all'essenziale: un tavolo, un samovar, un paio di sedie e molta nebbia ad indicare lo status interiore in cui si muovono i personaggi. Nebbia attorno a tutti, alla madre che si toglie il pane di bocca a favore del figlio lontano, nebbia attorno alla sorella disposta a rinunciare all'amore per salvare dalla rovina economica la famiglia, attorno alla giovane prostituta lacerata nel corpo ma non nella fede cristiana che si vende per mantenere i fratelli e la madre tossica, attorno al giudice istruttore che pur senza alcuna prova usa abilmente digressione, contraddizione, dissimulazione e sottinteso per portare il colpevole ad autodenunciarsi. Nebbia in pri-

mo luogo attorno al protagonista Rodion Romanovic Raskol'nikov, studente contadino senza un rublo a Pietroburgo, intenzionato a controllare i sentimenti col metro della ragione. Diventa omicida della vecchia usuraia un po' per caso, ma fondamentalmente per sfidare e sperimentare i propri talenti di aspirante uomo superiore. Il suo percorso nichilismo-perdizione-riscatto-tenebra-illuminazione-pena-redenzione è più nel susseguirsi degli eventi agiti che non in un crescendo psicologico. O per meglio dire azione e psicologia convergono come medesimo atto della narrazione scenica. Risultato straordinario conseguito dalla regia di Diego de Brea il quale dimostra di tener in conto la lezione dei grandi maestri dell'Est (ne è la riprova la scena shock della violenza a Sonja con una mezza anguria stretta in grembo, spappolata, arraffata, svuotata da una miriade di mani maschili, le stesse che infine vi butta dentro con disprezzo una manciata di banconote) ma è anche dimostrazione di un percorso registico del tutto personale verso un innovativo metodo di approccio alla recitazione dei personaggi. E quando la resa degli interpreti è per tutti indistintamente di un livello tanto eccelso (a partire dall'ammirevole protagonista Matija Vastl) significa che siamo davanti a una metodologia rifondante del lavoro con l'attore e sull'attore. *Sandro Avanzo*



ZLOCIN IN KAZEN – DELITTO E CASTIGO, dal romanzo di Fëdor Dostoevskij. Adattamento, scenografia, luci e regia **Diego de Brea**. Con **Matija Vastl, Sandi Pavlin, Romana Šalehar, Olga Grad, Olga Kacjan/Draga Potocnjak, Daša Doberšek/Nataša Živkovic, Željko Hrs, Marinka Štern, Boris Kos, Uroš Macek, Ivan Godnic, Dario Varga**. Prod. Slovensko Mladinsko Gledališče, Lubiana (Slovenia). MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud).

Santarcangelo: la scena dello spettatore sguardi inquieti sul teatro di domani

Santarcangelo entra nel magico mondo degli "anta": quarant'anni vissuti intensamente, tra gli alti e bassi di un'identità da proteggere, ma anche da non imbalsamare. Ora siamo a metà del triennio direttivo, che ha visto l'anno scorso in prima linea Chiara Guidi della Societas Raffaello Sanzio e quest'anno Enrico Casagrande dei Motus; l'anno prossimo toccherà a Ermanina Montanari del Teatro delle Albe. Quel che salta subito agli occhi di questa edizione è la scelta molto chiara di un tema e la costruzione, intorno a questo, di un progetto coerente ed efficace, soprattutto se osservato nella sua globalità. Meno interessanti, in alcuni, casi, invece, i singoli tasselli che lo andavano a comporre.

Al centro della riflessione è il ruolo dello spettatore (attivo o passivo?), il rapporto tra realtà e finzione scenica, la partecipazione e le sue regole, la fruizione collettiva e quella individuale, il tutto spesso mediato dalla tecnologia (video, cuffie ecc.). Qualche esempio. Piazza Ganganelli, al tramonto: un centinaio di spettatori vengono teleguidati a compiere delle azioni dirette conseguenza della risposta a una serie di domande che ascoltano in cuffia (vai a destra, vai a sinistra, compi dei gesti a seconda che tu sia nato in Emilia Romagna o da un'altra parte, se credi in Dio, se sei stato fedele, se hai mai impugnato un'arma ecc.). È *Domini Public* del catalano Roger Bernat (presente anche, sempre su quella linea, con *Insulti al pubblico*), una sorta di gioco di ruolo apparentemente innocuo e superficiale, dove però si insinuano pensieri inquietanti su come e quanto si può accettare di essere manipolati, mentre i margini di reazione (e quindi di libertà) si riducono all'osso per uno spettatore ormai sempre più solo, isolato dall'(ab)uso di tecnologia e cooptato a far parte di gruppi più simili a un gregge teleguidato che a una somma di individui che hanno scelto in autonomia e con consapevolezza da che parte stare.

Poi ci si sposta alla Corderia, dove una decina di spettatori vengono scelti tra il pubblico, bendati, costretti a indos-

sare maschere zoomorfe e a mimare scene di violenza, assassini e crimini, parola che poi, scritta la contrario, *Enimirc*, è il titolo dello spettacolo di Fagarazzi & Zuffellato. Il tutto (pubblico compreso) viene ripreso e proiettato in diretta creando un cortocircuito di differenti prospettive di visione e fruizione dello "spettacolo". Molto cerebrale, molto elegante visivamente, ma alquanto criptico. O forse ovvio.

Infine eccoci davanti al Supercinema, ancora a fare (finta) di essere protagonisti. Siamo una folla ammaestrata da animatori (sembra di essere in un villaggio Valtur) per accogliere in modo trionfale gli "attori" di *Super Night Shot* dei Gob Squad, che hanno tampinato, e naturalmente ripreso, dei passanti per le strade di Santarcangelo, rendendoli protagonisti di una specie di sgangherata *fiction* sulla forza dell'amore che salverà il mondo e sul desiderio, a quanto pare diffuso, di esserne riconosciuti gli eroi mediatici del video poi proiettato in sala (il voyeurismo che scatena quasi una competizione tra spettatore e attore, altro tema contiguo agli altri). È un gioco piuttosto superficiale, ma il pubblico dei più giovani ride eccitato e applaude frenetico: si insinua il sospetto inquietante che *talk show* e *reality* abbiano fatto più danni del previsto. E c'è poco da ridere.

Morale della favola? Tra teatro e pubblico, in qualunque modo lo si declini, deve esistere un patto di fiducia reciproca. Ma come sta cambiando questo patto? Quali margini di autonomia e di scelta sono ancora consentiti nel stipularlo? Quanto la tecnologia contribuirà a dissolvere il senso del teatro come rito collettivo a (s)vantaggio di un solipsistico individualismo? Se, entrando nelle specifico delle singole performance, spesso si ha la sensazione della scoperta dell'acqua calda ammantata di intellettualismo, è anche vero però che l'insieme muove una notevole quantità di spunti di riflessione. E questo fa sempre bene. Anche al teatro e al suo pubblico. *Claudia Cannella*

Per farla finita col giudizio dell'arbitro

FINALE DEL MONDO, creazione collettiva di Teatro Sotterraneo. Scrittura di Daniele Villa. Con **Iacopo Braca, Sara Bonaventura, Matteo Ceccarelli, Claudio Cirri, Davide Tidoni, Claudio Tosi**. Prod. **Teatro Sotterraneo, Firenze**. **FESTIVAL SANTARCANGELO 40 (Rn)**.

È un radiodramma ma anche uno spettacolo *site specific* l'ultima invenzione di Teatro Sotterraneo, giovane collettivo fiorentino in stato di grazia che, tra i premi e le produzioni che ne hanno scandito l'ultima stagione, è riuscito anche a raccogliere la sfida lanciata dal festival di Santarcangelo: creare un evento unico in occasione della finale dei Mondiali di calcio. Così mentre a Johannesburg stava per trionfare la Spagna, nel piccolo stadio della cittadina romagnola – e in diretta su Radio 3 Rai – il pubblico assiepato in tribuna ha assistito a una partita introdotta da un blob di inni nazionali distorti e disputata da due soli giocatori, un gigante vestito di bianco e un piccoletto vestito di nero, senza neanche l'ombra di un arbitro. Intanto su una tribunetta scalcinata dall'altra parte del campo un tifoso segue la finale dei Mondiali su un televisore, sventolando bandiere e lanciando razzi, mentre ai piedi del pubblico due speaker simulano in maniera impeccabile una falsa diretta radiofonica con un inviato che dalla città sudafricana segue le mosse di un attentatore determinato a far saltare lo stadio proprio alla fine della partita. Mentre si ride per le goffe evoluzioni dei due giocatori in campo e si esulta per i gol a porta vuota, la tensione sale. L'inviato ci informa che l'attentatore è riuscito a superare i controlli e a penetrare nello stadio finché non lo vediamo entrare in campo, in quello santarcangiolese, che, in un cortocircuito capace di far deflagrare il gioco di scatole cinesi tra dirette radiofoniche vere e false, finisce per sovrapporsi a quello di Johannesburg. Sulla tribunetta scalcinata, accanto al tifoso ammutolito, è comparso anche il fantomatico inviato, ed ecco l'attentatore nerovestito raggiungere il centrocampo, estrarre da una valigetta anch'essa nera un microfono ad asta e intonare a piena voce *The show must go on* dei Queen. È con questo sberleffo che Teatro Sot-



Super Night Shot, dei Gob Squad.

DOMINI PÚBLIC, di Roger Bernat. Traduzione di Roberto Romei. Costumi di Bàrbara Graenzel e Dominique Bernat. Musiche di Huan Cristòbal Saavedra Vial. Prod. Apap – Teatre Lluere, Barcellona - Centro Parraga, Murcia - Elètrica Produccions. **FESTIVAL SANTARCANGELO 40 (Rn)**.

ENIMIRC, idea, creazione e regia di Andrea Fagarazzi e I-Chen Zuffellato. Prod. Fagarazzi & Zuffellato, Vicenza. **FESTIVAL SANTARCANGELO 40 (Rn)**; **BASSANO OPERA ESTATE (Vi)**.

SUPER NIGHT SHOT, di Gob Squad. Musiche di Sebastian Bark. Con Ilia Papatheodorou, Mat Hand, Sean Patten, Simon Will. Prod. Gob Squad, Berlino. **FESTIVAL SANTARCANGELO 40 (Rn)**.

terraneo sigilla la sua *Finale del mondo*, riuscendo a farci ridere delle paure e delle retoriche mediatiche di cui siamo preda e regalandoci un piccolo, irripetibile gioiello di intelligenza e di teatralità grazie al gioco di squadra dei performer e alla scrittura di Daniele Villa, entrambi perfettamente calibrati. *Andrea Nanni*

Bianco come il potere

ALSO THUS!, di Public Movement. Regia di Dana Yahalomi e Omer Krieger. Con Karmit Burian, Maayan Choresh, Rachel Hagigi, Luciana Kaplun, Adili Liberman, Gali Libraider, Hagar Ophir, Saar Szekely, Yossi Tal Taieb. Prod. Public Movement - Acco Dance Center, (Israele). FESTIVAL SANTARCANGELO 40 (Rn).

Hanno scelto la piazza più fascista di Santarcangelo (dal punto di vista architettonico, naturalmente) gli israeliani Public Movement, formazione creata quattro anni fa da Dana Yahalomi e Omer Krieger, autori di cerimonie collettive che evocano la violenza latente in ogni pubblica manifestazione di potere. Un drappello di uomini e donne in bianche uniformi, campione di una società geneticamente militarizzata, attraversa la piazza tra marce e corse improvvise, scontri a mani nude e gelidi cameratismi. Costantemente in bilico tra una parata e un'esercitazione, lo spettacolo, nato nel 2007 per il cortile di una scuola israeliana e riproposto anche allo stadio olimpico di Berlino nel 2009, è scandito dagli andirivieni di un'automobile – una delle tante auto blu dalle quali in tv vediamo scendere alte cariche di stato in visita ufficiale – pronta a trasformarsi da mezzo di trasporto in strumento di morte. Quel che più colpisce in questo disciplinatissimo atto di guerriglia scenica urbana è la capacità di rendere palpabile con asettica economia di segni l'implacabilità di un meccanismismo in cui l'assassinio viene spacciato per incidente e in cui il fattore umano viene considerato solo in quanto funzionale o d'impaccio. In questo grado zero dei sentimenti, in questo sottrarsi all'enfasi della denuncia, la *performance* dei Public Movement, invece di naufragare in una qualunque genericità, trova la chiave per mettere a nudo con un gesto secco, difficile da esorcizzare, il ripetersi di sinistri rituali di consenso a diverse latitudini.

Per rimanere in Italia, come non ricordare le immagini dei raduni balilla, certo, ma anche quelle del G8 di Genova. Impossibile poi non tener conto della provenienza di Yahalomi, Krieger e soci, cittadini dello stato che forse più di ogni altro vive sulla propria pelle le contraddizioni di un potere in cerca di legittimazione. *Andrea Nanni*

Un Plauto da avanspettacolo

LA COMMEDIA DEI GEMELLI, dai *Menaechmi* di Tito Maccio Plauto. Adattamento e regia di Ted Keijser. Musiche di Andrea Mazzacavallo. Con Massimo Venturiello, Marta Dalla Via, Franco Silvestri, Camillo Grassi, Nicola Cavallari, Tamara Fagnocchi, Fabio Casali. Prod. Teatro Vivo, Cotignola (Ra) - PLAUTUS FESTIVAL, SARSINA (Fc).

Già il nuovo titolo dovrebbe annunciare qualcosa di "originale" rispetto alle repliche estive delle tante "commedie plautine" che si rincorrono, da un teatro romano all'altro, in questa stagione abituale delle loro rappresentazioni, con una periodicità da rito religioso, scontato e incancellabile nel tempo. Ma fin dall'inizio dello spettacolo, nonostante le buone intenzioni favorite dalla scenografia e da una musica accattivante, ritorniamo bruscamente alle solite modalità di messa in scena convenzionale che, piuttosto che Shakespeare e Goldoni, rinviando, come da inguaribile abitudine, al nostro teatro di rivista, all'avanspettacolo, e direttamente a Petrolini. Complici, in questo caso, soprattutto, le musiche ideate e, in gran parte riprese, da quel genio della partitura comica, da solista della scena che fu il grande, immaginifico Ettore, e un superficiale Massimo Venturiello che ovviamente fa a turno la parte dei due Menecmi caratterizzando le diversità in una maniera quasi indistinguibile, in un eccesso di somiglianze che nella scena finale dell'incontro dei due fratelli gemelli non riesce a risolversi, né a far ridere. Lo stesso "gioco" dei doppi personaggi affidati a un solo attore (ma è molto bravo Nicola Cavallari nella doppia parte di Cilindro e del Vecchio) funziona in scena solo in parte: come di un progetto drammaturgico e di regia pensato con intelligenza, ma non portato avanti fino in fondo. *Giuseppe Liotta*

TEATRO DELLE ALBE

Il mare, Ulisse e il generale ballate per chi non ritorna

RUMORE DI ACQUE, testo e regia di Marco Martinelli. Scene, luci e costumi di Ermanna Montanari ed Enrico Isola. Musiche dei Fratelli Mancuso. Con Alessandro Renda e i Fratelli Mancuso. Prod. Ravenna Festival – Ravenna Teatro – Circuito del Mito della Regione Siciliana – Sensi Contemporanei. RAVENNA FESTIVAL; VOLTERRATEATRO (Pi).

ODISÉA, di Tonino Guerra. Regia di Marco Martinelli. Con Roberto Magnani. Prod. Ravenna Teatro. DA VICINO NESSUNO È NORMALE, Milano.



Alessandro Renda in *Rumore di acque*.

È bello veder crescere le nuove generazioni teatrali. Non esplodere in *performance* troppo frettolosamente osannate e altrettanto rapidamente archiviate, ma costruire piano piano e con fatica un mestiere difficile. Ha un che di sano, di umano. Certo, perché questo avvenga ci vogliono luoghi e persone in grado di offrire tempi e modi necessari. Merce rara nel sistema teatrale italiano. Fortunatamente con qualche eccezione, per esempio il Teatro delle Albe, che ora può mostrare con giustificato orgoglio e con spettacoli costruiti *ad hoc* come sono cresciuti quei tre ragazzi scoperti una decina di anni fa alla non-scuola e ora a pieno titolo punti di riferimento della compagnia. Alessandro Argnani si era già messo in evidenza qualche anno fa con *La canzone degli F.P. e degli I.M.*, Alessandro Renda e Roberto Magnani sono invece protagonisti di due monologhi freschi freschi della calura estiva. Ad accomunarli l'idea del viaggio e delle sue insidie. In *Rumore di acque*, favola nera di graffiante poesia capace di raccontare tragedie dell'oggi figlie dell'indifferenza civile collettiva, Renda è un generale dai tratti demoniaci, petto trapuntato di medaglie su divisa portata con trasandatezza rock, che governa un'isoletta del Mediterraneo. Suo compito è quello di accogliere gli spiriti dei morti dispersi in mare, inghiottiti dai flutti in disperate traversate alla ricerca di una vita migliore. Per lui, ruvido contabile di anime alle dipendenze di un misterioso Ministro dell'Inferno, sono solo numeri. Ma tra i numeri e la sua sprezzante indifferenza si affacciano ogni tanto nomi e storie: Yusuf, scafista improvvisato di una guerra fra poveri, le ragazze nigeriane destinate alla prostituzione e il piccolo Jean-Baptiste, mandato da solo in mare dalla madre, estremo atto d'amore nella speranza di un futuro diverso. Ecco, solo lì, davanti all'anima di quel morto bambino, si inceppa l'ipnotico *mantra* del generale, l'invettiva che sembra non risparmiare nessuno: nella voce arrochita di Renda, bravissimo, sembra per un attimo insinuarsi il grano di sabbia della *piètas*. Chissà, forse c'è ancora una speranza per questa umanità crudele e antica, come i canti e le sonorità dei Fratelli Mancuso che, in questo piccolo gioiello firmato da Marco Martinelli, fanno da contrappunto all'aspra vocalità del protagonista.

Ed è sempre lui, il mentore ravennate, ad accompagnare l'altro ex palotino ubuesco, Roberto Magnani, in un nuovo viaggio avventuroso, quello di Ulisse nell'*Odisea* romagnola di Tonino Guerra, ritradotta due volte per avvicinarsi al dialetto del paese d'origine del protagonista. Altro viaggio nel viaggio. A leggere, con solo una luce a illuminarlo e le *Variazioni Goldberg* di Bach per fisarmonica ad accompagnarlo insieme a pochi essenziali suoni (le onde del mare, le risate di Nausicaa e delle sue ancelle), Magnani è voce sola per tutti i personaggi. Pieno di grazia, un po' sognante e malinconico, ha però ancora delle incertezze nel calarsi nelle pieghe più intime della lingua e del testo. Questione di tempo, di metabolizzazione da completare e anche il viaggio di questo sapido Ulisse di terra riuscirà ad ancorarsi alle sue radici più solide e profonde. **Claudia Cannella**

Medea, donna in fuga

CARA MEDEA, di Antonio Tarantino. Regia di Francesca Ballico. Traduzioni e voci di Ludmila Ryba, Jola Kowalska Durazzano, Matko Amulic, Adriana Anajder, Brunilda Ternova, Valbona Korini, Beatrice Campo, Vasilica Poamaneagra, Elena Souchilina, Anatoli Zaitsev, Elena Moskovkina, Nadia Malverti, Sabine Richter, Project Mondosud, Maurizio Mattarelli e Antonio Dotti. Con Francesca Ballico. Prod. Teatri di Vita, BOLOGNA.

Francesca Ballico si fa drammaturga e regista, senza naturalmente rinunciare al suo ruolo d'attrice, anzi partendo proprio da questo per costruire liberamente uno straziante e coinvolgente spettacolo tratto dal breve monologo *Cara Medea* di Antonio Tarantino: non lo interpreta, se ne appropria, lo rivive e lo dilata seguendo impervi itinerari linguistici, geografie multiple, percorsi della mente, sobbalzi emotivi di sarcastica bellezza, restituendoci alla fine un personaggio di donna in fuga (o migrante) che è essa stessa, in quel "li e ora", in cui si sviluppa l'azione scenica, come una *mise en abyme* del dolore e del desiderio. Altro che cara Medea, come recita lo scritto di Tarantino: questa è una Medea non trionfante, ma autenticamente tragica, sconfitta prima d'ogni cosa dal meccanismo della grande Storia piuttosto che da una banale storia d'amore e di gelosia. L'Armata Rossa l'ha liberata dal Campo di sterminio polacco di Sobibor, ma il suo peregrinare in vari Paesi dell'Europa dell'Est alla ricerca di un luogo tranquillo («Anche se dio non c'è per nessuno») non è tanto un'odissea privata quanto l'infame, triste destino di una umanità perennemente violata, mercificata, distrutta dalla violenza e dall'ignoranza (insensibilità) del più forte. Un viaggio senza ritorno dentro i misfatti della Storia, nel cuore esacerbato di una donna umiliata, massacrata, sostanzialmente "incolpevole" dell'uccisione dei suoi due bambini: tutti vittime di un astratto Dio della carneficina che non salva nessuno. Geniale l'idea registica di situare il racconto in prima persona di fronte a una cabina del telefono, dandogli il ritmo sonoro

degli squilli e della comunicazione improvvisamente interrotta, come in un lontano *Macbeth* di Giancarlo Sepe. Come straordinaria è la babele di lingue orientali - il polacco, il rumeno, l'albanese, il croato, il russo -, ma anche il friulano e un rozzo italiano, che marca il cammino senza meta di questa infelice, molto brechtiana, Madre Coraggio dei nostri tempi. *Giuseppe Liotta*

Schwab per coppie

SCHWAB APPASSIONATAMENTE, di Maurizio Lupinelli ed Eugenio Sideri. Regia di Maurizio Lupinelli. Luci di Filippo Trambusti. Con Michele Bandini, Maurizio Lupinelli, Elisa Pol, Federica Rinaldi, Linda Siano, Cesare Tedesco. Prod. Armunia, Castiglione (Li). RAVENNA FESTIVAL; DA VICINO NESSUNO È NORMALE, MILANO; FESTIVAL VOLTERRATEATRO (Si).

IN TOURNÉE

C'è un universo nascosto, corrosivo, che abita le pieghe della nostra società la nostra realtà borghese, anche se tendiamo a metterla ai margini, ritorna a bussare, a chiedere, non si può far finta di niente. È il mondo che circola nei testi di Werner Schwab, l'autore austriaco de *Le presidentesse*, messo in scena la scorsa stagione da Massimo Castri, come di *Sterminio*, Premio Ubu per le Albe, morto alcolista un capodanno a metà anni Novanta a trentacinque anni. Ci sono figure che si agitano in strane coppie in questo *Appassionatamente* (da *Tutti insieme...*), duetti si affollano, escono dal trolley dell'indifferenza, dal buio nel quale li abbiamo reclusi con la cerniera della compassione e della pena, e urlano la loro disperazione. Non hanno né volti né fisici televisivi, sono rei, scarti, rifiuti, marginali. Maurizio Lupinelli, cofondatore con Marco Martinelli della "non-scuola" ravennate, guida, uscendo allo scoperto soltanto nel monologo finale, con gli occhi iniettati di sangue e la faccia imbiancata da fantasma shakespeariano, questo manipolo miscelato di attori diversamente abili e disagiati, fisicamente e psichicamente. Il gruppo regala umanità espressiva potente e una forza dirompente come i latrati di cani agguerriti che famelici lotta-

PUNZO

Nel carcere di Volterra sognando Alice e Amleto

HAMLICE, di Armando Punzo. Coreografie di Pascale Piscina. Costumi di Emanuela Dall'Aglio. Scene di Alessandro Marzetti. Luci di Andrea Berselli. Musiche di Andrea Salvatori. Suono di Alessio Lombardi. Video multimedia di Lavinia Baroni. Con 59 attori-detenuiti del carcere di Volterra. Prod. Compagnia della Fortezza, Volterra (Si). FESTIVAL VOLTERRATEATRO (Si).

«In principio, era il bianco. Fu Dio a crearlo, prima di tutti i colori» (Derek Jarman). «In principio, era il Verbo» (dal *Vangelo secondo Giovanni*). Con *Hamlice, saggio sulla fine della civiltà*, Armando Punzo ha disposto sulla scena itinerante questi due principi, facendo in modo che un terzo elemento, il corpo, li portasse a un livello di fusione alchemica. Parola, corpo e luce bianca dunque, lungo il corridoio riverniciato di bianco (e scritto di nero) di un carcere, quello di massima sicurezza di Volterra, dove gli attori della Compagnia della Fortezza si aggirano avvolti in costumi luminescenti, issati su tacchi vertiginosi, recitando i versi di Lewis Carroll, Shakespeare, Genet, Scaldati, Rucello e Fassbinder. Mentre Punzo, il loro demiurgo, denuncia la follia di un mondo in cui si sorveglia e si punisce usando vecchi sistemi di tortura. Avvitato in una veste nera, straziato nello sguardo, in corsa allarmata, Punzo è un Amleto che non può non agire e per compiere la sua rivoluzione usa tutto l'arsenale che ha a disposizione: le parole dei poeti e i corpi dei detenuti sottoposti a una continua trasfusione di genere.

Spettacolo bruciante sulla fine della civiltà, *Hamlice* non lascia tregua allo spettatore. Invitandolo a gettare nell'aria grandi lettere di polistirolo, lo chiama a ristabilire in prima persona un diverso ordine del discorso. Eccole le A, le B e le S lanciate nel cielo, mentre risuonano i versi di un poeta sulle parole che possono dare la libertà. È la catarsi finale, che arriva dopo una successione impressionante di epifanie: il suono, il bianco, il corpo, il fuori e il dentro.

Il fuori e il dentro, appunto. Lo spettacolo è appena finito. Ora siamo fuori dal carcere. E immaginiamo un'altra scena ancora. Gli attori della Fortezza si sfilano le scarpe alte e luminescenti. Si struccano. Riprendono possesso dei loro corpi tatuati. Di certo si sorridono tra di loro. Parlano ad alta voce e si dicono: come è andata? è stato bello no? Sì, è stato bello.

Poi si farà sera e si avvicineranno ai loro letti e cadranno nel sonno. Chi sognerà Alice, chi Amleto. Tutti sceglieranno la loro parola di riscatto. Uno di loro sognerà il mondo nel quale ci troviamo noi adesso, il mondo di fuori dove si cammina, si ama e si pensa che ci sarà un domani diverso dall'oggi. Qualcun altro spegnerà la luce senza dire niente, non ha mai detto niente perché non c'è niente da dire, e pregherà di non sognare niente. **Katia Ippaso**



Una scena di *Hamlice* (foto: Stefano Vaja).

Paola Vannoni e Roberto Scappin, autori e interpreti di *Sembra ma non soffro*.

no per la conquista dell'osso, della presenza, della voce, dell'attenzione negata. Abitano tavoli operatori, tavole da obitorio per riposare la fatica del vivere, quell'immensa, immane solitudine e sofferenza ululata e non accolta, straziante bestemmia inascoltata. Un desiderio atavico di cibo sbrodolato al vento da un uomo pingue che grida senza sosta «lo ho fame!», una ragazzina - Cappuccetto Rosso, bambola interrotta, che chiede, sorridente e lacerante, «Mamma dove sei? Mi vuoi spaventare?», guardando in alto verso un Dio che l'ha abbandonata, che non si fa sentire o vedere in giro. Abbiamo sempre più bisogno di carezze, siamo senza pelle, sguarniti di protezione. Nessuno si salva, perché siamo tutti «furfanti, ladri, truffatori, adulteri, ubriachi». Chi è senza peccato scagli la prima pietra. *Tommaso Chimenti*

In nome del padre

ASSOLUTAMENTE SOLO (UNO SPETTACOLO DI TRASFORMISMO), testo e regia di David Batignani. Con David Batignani e Mario Batignani. Prod. KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

Il giovane estrae una lettera dalla tasca e, in un buio rincuorato da una flebile luce: «Carissimo padre, di recente mi hai domandato se mi capita a volte (...). Adesso, però, posso risponderti con certezza che sì, mi sento solo, assolutamente solo». Terminata la lettura, entra in un camerino per trasformisti e, quando la lampo si riapre a svelarne il contenuto, eccolo, invecchiato, schiacciato dal tempo inesorabilmente perduto. Complice una notevole somiglianza fisica, David Batignani, autore e regista di questo spettacolo di pochissime parole e di segni accuratamente studiati, porta con sé in scena il padre Mario che, a dispetto della prima esperienza teatrale, adduce al complesso semantico una sottile e distaccata eleganza. Senza che alcun simbolo predomini o arrivi alle porte dell'esplicito, lo spettatore trae uno struggente senso di alternanza di vita e morte, di carne e statua, e quando un calco di gesso del volto paterno si frantuma in pezzi, quasi a spezzare la trasmissione genetica, resta in piedi solo un manichino, a

sublimare il sentimento del distacco, elegante toccata e fuga su armonie *à-la-Kantor*. Lo spettacolo è solo fintamente su ciò che di noi si trasforma, essendone il cuore una lacerante lettura sull'immutabile: il somigliare, i gesti, il lessico famigliare. Si fissa nella memoria l'immagine del figlio mimetizzato nel buio che rade la barba a uno statuario volto paterno posto quasi sul piedistallo, mentre una radio a frequenze disturbate manda frammenti d'opera sul tema genitore-figlio. Il finale è un lento ballo fra i due, in cui passi d'amore e odio verso la figura freudianamente antagonista e complice fanno trasalire il contingente per arrivare al tema dell'identità psichica dell'essere umano, chiamato a confrontarsi con l'origine del sé. Dopo le piccole intimità del suo *Caravankermesse*, con le tazzine volanti in un microcosmo di nomade meraviglia, la nuova prova di David Batignani conferma il talento di questo raffinato giovane poeta della scena italiana: l'individuo, nella sua desolata essenza, viene ancora una volta indagato con lirica accuratezza, senza pressapochismo. Da vedere senz'altro. *Renzo Francabandera*

Il fascino eversivo della litania quotidiana

SEMBRA MA NON SOFFRO, di e con Paola Vannoni e Roberto Scappin. Prod. quotidiana.com, Poggio Berni (Rn). KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

Chi avesse la fortuna di parlare, al di fuori del contesto spettacolare, con Paola Vannoni e Roberto Scappin, rimarrebbe meravigliato e un po' spiazzato dinanzi alla sincera curiosità e all'intelligenza delle loro osservazioni, così al di fuori dei codici condivisi di comportamento. In teatro, assistendo a uno spettacolo della "Trilogia dell'inesistente", nel buio della platea, avrebbe probabilmente la stessa reazione. Non cambia, infatti, nel passaggio dall'ordinario allo straordinario l'atteggiamento di apertura, un po' surreale, che questi due attori conservano nei confronti dei problemi più spinosi della contemporaneità. Ed è forse questo il motivo per cui *Sembra ma non soffro* colpisce l'attenzione dello spettatore.



Non ci sono sovrastrutture mentali, nessuna complicità intellettuale: inginocchiati su due scranni da chiesa, i due attori recitano la propria litania come farebbe un qualsiasi individuo. Solo che questa litania, liberamente improvvisata dagli attori durante le prove e poi ripresa da una telecamera, lancia al pubblico dei messaggi che non sono proprio da poco: il rapporto con Dio, il senso del dolore, la ribellione giovanile, il rapporto con gli altri. Il meccanismo, a ben guardare, è quasi nauseabondo nella sua ripetitività, e ha stretti punti di contatto con esperienze limotrofe del teatro contemporaneo, Babilonia Teatri è il caso più noto. Né la scena aiuta: è un teatro tutto frontale, quello dei quotidiani.com, dove la scenografia è pressoché assente, come pure la musica. Ma proprio in questo minimalismo si nasconde la forza eversiva di questo spettacolo, che sceglie di fare tabula rasa di tutte le esperienze precedenti - *Tragedia tutta esteriore* è la prima tappa del nuovo percorso - per veicolare un messaggio che, nella sua apparente ordinarità, è quanto di più possa esistere. E proprio per questo merita di essere conosciuto e apprezzato. *Roberto Rizzente*

Macellai di emozioni

LOVE CAR, di Ennio Ruffolo. Drammaturgia sonora di Fabio Fiandrini. Scene di Sara Garagnani. Luci di Leonardo Principe. Con Cristina Matta, Romano Treré. Prod. Compagnia Macellerie Pasolini, Roma. KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

È un debutto non privo di rischi, quello di Macellerie Pasolini, un collettivo di nuova formazione, nato a Roma nel 2009 dal connubio di arti-

sti di ogni nazionalità, disciplina e formazione, dislocati a Roma, Bologna, New York, Londra e Madrid. Per il tema, innanzitutto: l'eutanasia. Un tema scomodo, di rado affrontato in teatro, in cui, tra l'altro, è facile cadere nella retorica. E poi per la scenografia: una macchina come ce ne sono tante, spiatellata in faccia allo spettatore senza alcun orpello ornamentale e distanza di sicurezza. Pure, l'esperimento può dirsi riuscito. Merito, innanzitutto, degli attori, che professionisti non sono: Cristina Matta e Romano Treré, marito e moglie nella vita, conservano una naturalezza stupefacente, a dispetto del tema. Stipati nella macchina - malata terminale lui, amorosa infermiera lei - piangono, ridono, con inesauribile bravura, fino alla tragedia. Così, durante i venticinque minuti di performance, scorre, parallela, una traccia audio - l'ultima lettera di Piergiorgio Welby, accanto a Pasolini e il Fellini di *8½* - che stempera le inevitabili incursioni nel patetico, alimentando, per contrasto, la potenza muta dei coniugi in macchina. Due macellai, accanto a loro, aprono e chiudono con un telo la performance, offrendo e poi nascondendo il dramma allo sguardo dello spettatore-voyeur, che si sente in questo modo chiamato direttamente in causa. Forte di queste premesse, l'installazione, che potrebbe essere assimilata ad un'opera di Damien Hirst, irrompe sicura nel circuito ristretto del teatro contemporaneo. Ci saranno ancora alcuni snodi, nello spettacolo, da snellire, passaggi da recuperare. Ma il messaggio arriva forte e chiaro. Ed è questo un risultato importante da cui ripartire per affrontare i nuovi, stimolanti progetti della compagnia, ambientati, rispettivamente, su di un furgoncino e una moto. *Roberto Rizzente*

Una *Metamorfosi* di costume

LA METAMORFOSI - TERZA MUTAZIONE, da Franz Kafka. Ideazione, luci e regia di Claudio Angelici. Scene di Elisa Gandini. Paesaggi sonori di Elicheinfunzione. Sound capture di Luca Giovagnoli. Con Alessandro Bedosti. Prod. Città di Ebla, Festival L'Occidente nel labirinto, Forlì (Fc), KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

Metamorfosi, atto terzo: con questo stimolante assunto si presenta Città di Ebla al pubblico. A differenza delle puntate precedenti, la metamorfosi qui è vera, palpabile. Perché il meccanismo di base è simile a *Pharmakos* e a tanti altri spettacoli di compagnie similari, nel movimento da una condizione di stasi e di restrizione alla rinascita e liberazione dell'attore-performer. Non brillerà certo per originalità ma è indubbio che lo spettacolo viene portato avanti da Città di Ebla con una padronanza dello strumento tecnico - luci, suoni, colori, immagini - ineccepibile. Così è per questa *Metamorfosi*: forse più che negli altri spettacoli, l'apparato scenico lascia esterrefatti per la cura e la precisione dei dettagli, i tagli di luce. C'è un intero bagno in scena, minimalista come è nelle corde del design contemporaneo, che contribuisce ad alimentare, con le sue geometrie essenziali, il disagio del protagonista. Bravo, tuttavia, è Alessandro Bedosti a non lasciarsi ingabbiare dal meccanismo: i movimenti convulsi, spezzati, confusi balzano all'occhio dello spettatore, e fanno sentire sulla pelle l'angoscia esistenziale di Gregor Samsa. È il finale, tuttavia, che, almeno a questo stadio - non è ancora definitiva la soluzione trovata da Angelici -, suscita perplessità: lo scarafaggio evocato dal libro, continuamente rimandato e atteso dal pubblico, si rivela nel finale. È un gigantesco costume, sospeso nell'ombra, che l'attore, una volta strisciato fuori dal bagno, incontra nel salotto (nella versione originale addirittura l'indossava): la sua apparizione esplicita eccessivamente il messaggio sotteso al testo, circoscrivendolo e banalizzandolo. Una soluzione aperta avrebbe indubbiamente giovato di più alla causa. *Roberto Rizzente*

Anghiari, l'acqua in tavola

DI VINCOLI, di Andrea Merendelli e Paolo Pennacchini. Regia di Andrea Merendelli. Oggetti di scena e costumi di Emanuela Vitellozzi. Musiche di Mario Guiducci. Con Andrea Valbonetti, Cecilia Bartolomei, Elisa Cenni, Ermino Santi, Fabrizio Mariotti, Mario Guiducci, Maris Zanchi, Marta Severi, Sergio Fiorini, Stefania Bolletti, Rossano Ghignoni, Franca Leonardi, Lea Cerquatti, Michele Rossi, Gino Quietì, Novella Ceppodomo. Prod. Ass. cult. **Tovaglia a quadri, ANGIARI (Ar)**.

La *Tovaglia a quadri* di Anghiari ha superato del tutto il doloroso momento critico legato alla scomparsa di due dei membri fondamentali della compagnia di anghiaresi doc, attori e cantanti che recitano - più o meno - se stessi e il loro paese - siamo nella Valtiberina, tra Toscana e Umbria - in questo accattivante spettacolo diverso da tutti gli altri. Diverso perché utilizza come spazio teatrale (senza palco) una piazzetta del centro storico, il cosiddetto Poggiolino, e perché il pubblico segue la pittoresca e dolceamara vicenda - i cui personaggi hanno, significativamente, gli stessi nomi degli attori - seduto a tavole imbandite, ricoperte dalla caratteristica "tovaglia a quadri". Per questo la locandina parla sempre di «storia da raccontare in quattro portate»: di cibi tipici locali, naturalmente. Uno spettacolo tenuto da scrittura e regia in equilibrio tra toni da teatro dialettale da un lato e *humor* più "colto" dall'altro, fra comicità macchietistica e bizzarra e confronto, sia pure sorridente, con temi "seri", di attualità politica e sociale, locale oppure no. Così, quest'anno, il tema della privatizzazione dell'acqua - che è bene da tutelare e diritto e proprietà di tutti quanti - delle speculazioni e degli intralazzi politico-amministrativi a questa collegati si innesta su di un tessuto composito in cui viene declinato in modi differenti, su registri che vanno dalla satira alla fiaba surreale, dall'umorismo più ruspante e vivacemente "paesano" a un'ironia paradossale ed elegante (vedi la scena dell'assaggio e presentazione di acque di sorgente del posto condotto da un raffinato sommelier). Un equilibrio non sempre idea-

MONTICCHIELLO

Precari sotto lo stesso tetto contro i corvi del potere

VOLO PRECARIO, autodramma della gente di Monticchiello. Regia di Andrea Cresti. Prod. TEATRO POVERO DI MONTICCHIELLO (Si).

Cinque corvi assediano la piazza di Monticchiello. Cinque bestiacce appollaiate in comodi sedili, lo sguardo simile agli avvoltoi, la chiacchiera untuosa di chi vive d'abusi e ruffianerie. Loro a osservare vaghi rigurgiti di resistenza messi in atto dai propri sottoposti, meschini che ancor credono alla libertà e che *el pueblo unido jamás será vencido...* È forte (quanto convincente) l'immagine del potere proposta dal Teatro Povero, splendida anomalia del sistema che da quarant'anni porta in scena un paese. Il valore potrebbe già fermarsi all'esperienza, a quell'autodramma che non arretra di fronte al mondo. Ma l'impegno scenico merita un'attenzione propria, per l'incisività della immagini proposte e per un testo in grado (ancora una volta) di sviscerare tematiche ostiche con simboli semplici. In una *naiveté* che molto insegna a certi intellettualismi contemporanei. L'estate 2010 viene così drammaturgicamente segnata dalla precarietà lavorativa, attraverso le vicende di alcuni giovani riunitisi a vivere sotto la stesso tetto: si condividono sogni e lavandini, lottando contro sfratti e bollette. I ragazzi rischiano di dividersi. Ma l'esempio di nonni e amici sarà determinante. Monticchiello non tradisce se stesso, ritrovando come ogni anno le proprie caratteristiche: il confronto fra generazioni, l'anima libertaria, le bandiere rosse e le metafore oniriche. Con il passato contadino che rimane specchio vivacissimo di passioni e valori. Non manca nulla. E piace così. Fosse solo per la (non) ricercatezza d'un lessico figlio delle parlate popolari e della vita bucolica, dei campi come delle osterie. Linguaggio che unisce perché a tutti appartiene. Ed è a quella lenta stratificazione di sensi ed esperienze, che il Teatro Povero attinge generosamente, cercando nel territorio e nelle tradizioni un senso collettivo che travalichi gli individualismi d'una società globalizzante. Questa la chiave di lettura per le urgenze delle problematiche contemporanee, che s'insinuano perfino nei vicoli medievali della piccola provincia toscana. Dialettica sociale e un paese intero che si confronta con se stesso. Autarchia meravigliosa, che Andrea Cresti da tempo è bravo a disciplinare con gusto vagamente immaginifico, di volta in volta amplificando o spezzando toni, spingendo alla risata come a un pianto nostalgico e collettivo. Testimonianza diretta. E non succede spesso. In un ambiente che pare considerare l'emozione (l'empatia), un qualcosa di cui vergognarsi. **Diego Vincenti**



Una scena di
Senza Lear,
di Isola Teatro.



le di toni, sostenuto in piedi comunque dalle qualità attoriali autentiche e dalla *verve* degli interpreti, di tutte le età (anche di 90 anni!), caratteristi pittorreschi ed efficacissimi, talvolta irresistibili, oppure attori preparati (da tutti i punti di vista) e di livello professionale. *Francesco Tei*

Notti febbrili di solitudine

IL GIOCATORE, tratto dal romanzo di Fedor Dostoevskij. Regia di Annalisa Bianco e Virginio Liberti. Con Massimiliano Poli. Prod. Egumteatro, Siena. FESTIVAL VOCI DI FONTE, SIENA.

«Anche la notte ti somiglia, / la notte remota che piange/muta, dentro il cuore profondo, / e le stelle passano stanche». Pavese e l'uomo ch'è specchio di notte, sotto le stelle stanche, quella notte che «soffre e anela l'alba», è forse molto simile a quella di Aleksej Ivànovic ne *Il Giocatore*, romanzo in cui si cela l'autore Fedor Dostoevskij e che Annalisa Bianco di Egumteatro ha deciso di portare in scena per voce e corpo di uno straordinario Massimiliano Poli. *The night you slept*, il titolo di quella poesia. La notte dell'ebbrezza e della solitudine, al contempo. La storia attraversa le notti febbricitanti di una società che vive la scommessa di una trasformazione, i personaggi ne vivono le contraddizioni. Lo spettacolo ha una nudità espressiva e contenutistica che ne fa un'opera di rilievo: la Bianco sceglie di sottrarsi a qualsiasi eccesso di espressionismo per concepire una riduzione stretta sul personaggio, come abiti confezionati da un sarto. La scelta determinante è però quella di fedeltà anche per ciò che concerne la scena — un tavolo verde e due sedie, quel che basta — e l'interpretazione di Poli che non concede alla febbre di debordare oltre i confini del personaggio e della storia di cui si fa carico. Parole chiave sono solidità ed equilibrio, determinati da una forza espressiva che dunque non nasce dalla dispersione di senso ma dall'accentramento sul tavolo da gioco, sul personaggio che lo vive, sulla società russa di quel tempo vibrante. Di forte impronta naturalistica, efficace, è il carico tutto umano della vicenda, che passa attraverso l'attore come fa il vento nelle serratu-

re: inevitabile ma non esclusivo, destinato a tutti come definizione, a chi lo sa percepire come destinazione. Dostoevskij, come sottolineato in questi ultimi mesi, è una scelta diffusa per quest'epoca del teatro contemporaneo. Forse per la sua simmetria che delinea rigore e responsabilità, quel che tanto servirebbe alla nostra società degradata. *Simone Nebbia*

Figli senza futuro del Nord Est nichilista

COL SOLE IN FRONTE, di Maurizio Camilli. Regia di Michela Lucenti. Luci di Stefano Mozzanti. Con Maurizio Camilli e Ambra Chiarello. FESTIVAL VOCI DI FONTE, SIENA.

IN TOURNÉE

Il figlio ricco e disilluso che niente ha dovuto conquistare, che non ha dovuto sudarselo le ricchezze di famiglia. Lo vedi e pensi a Pietro Maso. Pieno Nord Est laborioso e produttivo, zona Lega, che però miete felicità, creando frustrati. Produci, consuma, crepa. Il mito della "fabbrichetta" di famiglia che il nonno ha costruito, il padre ha consolidato e il figlio vuole dilapidare in piaceri e gioie terrene. Maurizio Camilli, sua la drammaturgia, è questo affascinante Lucignolo che vuole vivere "col sole in fronte", vincitore Premio nazionale della Critica 2010. Personaggio scomodo ma affabile, bello, ci è simpatico. Fa il lumacone con il pubblico in un dialogo fitto e costante, cercando e chiedendo approvazione. È il pifferaio magico, un angelo demoniaco, marcio e bellissimo, il capopopolo liquido, viscido e inafferrabile, un Tony Manero di provincia che trasuda odio. Vuole donne, discoteche e droghe, ché la vita fatta di orari e responsabilità è brutta e grigia come la nebbia che circonda Veneto e dintorni. Gli svaghi sono per forza eccessi perché tutto il resto è compresso e represso. Un lavoro elettrico: Camilli ha il *physique du rôle* palestrato, allenato e flessibile, si spoglia e si veste, tutto di marca, dalla giacca alle mutande, tra passi di danza e acrobazie si districa, si contorce nella vita cercando interstizi per trovare un ordine delle cose, un giusto equilibrio tra il passato familiare e un futuro fatto soltanto di piccoli presenti. Stereotipi ma non trattati con banalità. È una fotografia della precarietà il non avere futuro, il non pensare

di averlo porta a consumare, bruciare, mangiare tutto. La noia è sempre pronta dietro l'angolo a presentarti il conto, la morsa stritolata, il cappio si stringe attorno a piccoli uomini non cresciuti. Trentenni che sono la fotografia del Paese, la sconfitta della ricerca del successo, della carriera, del managerialismo. *Tommaso Chimenti*

Lear, arbitro assente

SENZA LEAR, drammaturgia di Isola Teatro. Regia di Marta Gilmore. Con Armando Iovino, Elisa Porciatti, Laura Riccioli. Prod. FESTIVAL VOCI DI FONTE, SIENA.

IN TOURNÉE

La trasposizione in versione pop del classico del re e del regno diviso tra le tre figlie, non riesce perfettamente all'Isola Teatro. Shakespeare in salsa minimalista e ironica, ma la fruibilità non è troppo scorrevole, vista la complessità dell'intreccio. Dei tre, Iovino è spassoso nel suo francese maccheronico baresizzato nell'intonato *Champagne* alla Peppino di Capri, la Riccioli e la Porciatti hanno *silhouette* e piglio da dee greche, in una recitazione tutta esteriore, da prova aperta, invocando il supporto e lo sguardo complice del pubblico. Gli attori si accollano il peso di vari personaggi a intervenire su una scena con cambi di ritmo repentini. Elemento centrale che fa da arena e cortile in questo dialogo a tre voci, un rettangolo da calcio in miniatura, un campo da calcio di moquette verde, falso e finto come un gioco che ha delle regole ma senza l'arbitro a farle rispettare. Oppure con l'arbitro (il padre Lear) talmente presente nella sua assenza da impedire il gioco e a far diventare la commedia tragica e il sorriso beffardo un pianto inascoltato e impotente. C'è il campo, ci sono i giocatori che corrono e si scontrano. Sono vestiti da festa, da matrimonio che non si

compirà. Sono scalzi, perché chi non ha scarpe va poco lontano. E lì infatti rimangono, in quell'ovile angusto e laccerante a martoriarsi di domande senza il giudice supremo. Lear non è il padre di Amleto che torna a dargli le dritte e a spingere, pretesto o alibi, la sua, vera o presunta, follia riparatrice. *Tommaso Chimenti*

Satyricon a puntate

PROGETTO SATYRICON, da *Satyricon* di Petronio Arbitro. Progetto di Luca Scarlini e Massimo Verdastro. Regia di Massimo Verdastro. Scene e costumi di Stefania Battaglia. Luci di Marcello D'Agostino. Musiche di Francesca della Monica. Coreografie di Charlotte Delaporte. Con Tamara Balducci, Francesco Bonomo, Marco De Gaudio, Giovanni Dispenza, Daniel Dwerryhouse, Valentina Grasso, Andrea Macaluso, Giusy Merli e Giuseppe Sangiorgi. Prod. Compagnia Verdastro Della Monica, Firenze. METAMORFOSI FESTIVAL, CASCINA (Pi).

IN TOURNÉE

Ci vuole coraggio e talento per allestire un *Satyricon* contemporaneo, capace di rigenerare la polifonia dell'originale. È questa la sfida (vincente) che la Compagnia Verdastro Della Monica affronta con il Progetto Satyricon. Massimo Verdastro ha affidato ad alcuni tra i più significativi autori italiani - Antonio Tarantino, Letizia Russo, Marco Palladini, Lina Prosa, Stefano Massini, Andrea Balzola, Magda Barile e Luca Scarlini - la riscrittura teatrale di alcuni episodi del grande romanzo dell'antichità. Il risultato, sorprendente per freschezza espressiva, coinvolge con spunti e provocazioni che con ritmo incalzante svelano un'indagine a più voci (matura, mai banale) sulla contemporaneità. Dopo il convincente esordio fiorentino, al Festival Fabbrica Europa 2009, con il



Il disegno del mondo, di Fiorenza Guidi.

capitolo *La pinacoteca di Eumolpo* su drammaturgia di Antonio Tarantino e il prologo *La guardiana* di Luca Scarlini, hanno debuttato al Metamorfosi Festival 2010 della Città del Teatro di Cascina, lo scorso giugno, le scritture di Marco Palladini e Letizia Russo che affrontano gli episodi iniziali del grande romanzo. Nel primo, immerso in una Roma magmatica, si passa dal livore delle periferie agli acronimi gelidi e tumultuosi degli sms, da graffianti contrasti omoerotici a logorroiche parodie, dalla lingua del Belli alle canzoni di Gabriella Ferri e Spandau Ballet, dall'elettronica a Satie. Restano impressi gli schiocchi di frusta della sexy sacerdotessa Quartilla Quartillae, che nel secondo episodio affronta la platea in latino maccheronico, mentre i suoi bizzarri assistenti trascinano in un grottesco festino carnale i tre giovani e un po' balordi protagonisti Ascilto, Encolpio e Gitone. Il Progetto Satyricon avvalendosi di un'equipe interdisciplinare, si esalta attraverso la trasversalità di linguaggi, materiali e tecnologie. Fondamentali in questo percorso la drammaturgia musicale di Francesca della Monica, quella coreografica di Charlotte Delaporte e l'incisività visuale della scenografia e costumista Stefania Battaglia che, in sintonia con l'illuminata regia di Verdastro, dilata le narrazioni con riferimenti alle arti visive, alle tribù giovanili, alla latinità, alle periferie di pasoliniana memoria. Protagonisti sul palco, un folto e reattivo gruppo di attori che hanno recepito l'attualità del romanzo antico e valorizzato le diverse materie verbali degli autori. *Giovanni Ballerini*

Un Processo senza tempo

PROCESSO A GESÙ, di Diego Fabbri. Regia di Maurizio Panici. Scene di Daniele Spisa. Costumi di Lucia Mariani. Musiche di Stefano Saletti. Con Massimo Foschi, Angiola Baggi, Roberto Ciufoli, Marco Balbi, Roberto Campese, Dely De Maio, Domenico Diele, Elisa Di Eusanio, Massimiliano Franciosa, Crescenza Guarnieri, Fabio Mascagni, Daniele Orlando, Rocco Piciulo, Massimo Reale, Alice Spisa. Prod. Fondazione Istituto Dramma Popolare, San Miniato (Pi) - Coop Argot e Centro Diego Fabbri, Forlì. **FESTA DEL TEATRO DI SAN MINIATO (Pi).**

IN TOURNÉE

Meritevole di attenzione questa ripresa, a distanza di tanti anni, di *Processo a Gesù* di Diego Fabbri. Necessaria anche per verificare se quest'opera, apparsa nel 1955 sulla ribalta laica del milanese Piccolo Teatro, trovi ancora una risonanza valida e attuale. Lavoro che rifugge dalla tipica sacra rappresentazione, piuttosto è sintesi drammatica condotta con amore di credente e spirito di pietà, nella quale il passato e il presente si fondono in una continuità di indagini e sofferenze. Un dramma la cui idea era balenata nell'autore dopo aver letto che alcuni studiosi ebrei avevano rifatto il processo a Gesù. E successivamente, a far maturare il proposito di scrivere un dramma sull'argomento, le tragiche vicende dell'ultima guerra,

le persecuzioni razziali, gli eccidi nazisti. Fabbri immagina che una famiglia di ebrei sfuggiti al nazismo capitanati da Elia, un professore di critica biblica, ogni sera metta in scena il processo a Gesù dividendosi con un sorteggio i ruoli principali. Con un tormentato e serrato dibattito cercano di giungere a una sentenza pacificatrice e, esaurite le accuse e le difese (è il primo tempo, in verità alquanto macchinoso), essi si ritirano per riflettere. Ed è nella seconda parte che il processo assumerà risvolti impreveduti, sovrapponendosi le vicende intime dei protagonisti e del pubblico. È proprio in questo passaggio dalla requisitoria giuridica a una dimensione più intima ed esistenziale che il dibattito, amplificandosi, assurge a grande lirismo. Ancorché abbia oggi un che di datato, potente è il dramma, asciutto e incalzante, come altrettanto asciutto e incalzante è la messinscena di Maurizio Panici ferma però a schemi canonici. Né segni originali si rintracciano nella scarna scenografia di Daniele Spisa che si ferma a disegnare una sorta di luogo atemporale e astratto, quasi uno spazio mentale. Uno spazio entro il quale con fervore recitativo, a volte anche in eccesso, a operare una valida squadra d'attori tra i quali Massimo Foschi, nell'accorata parte di Elia, Marco Balbi, Roberto Ciufoli, Renato Campese, Dely De Maio e Crescenza Guarnieri, e altri più giovani, fra essi da segnalare Massimiliano Franciosa nel ruolo di Davide. *Domenico Rigotti*

Se i giovani disegnano il mondo di Cortazar

IL DISEGNO DEL MONDO (THE TRUE OUTLINE OF THE WORLD) creazione e regia di Fiorenza Guidi.

Scenografia di Carl Davies, Valeria Muccioli, Erica Muraro. Costumi di Claire Tucker e Rhiannon Matthews. Coordinamento musicale di David Murray. Con 26 giovani attori-performers di 11 nazioni. Prod. Elan Frantoio Centro Arti Performative, FUCECCHIO (Fi).

Torna come ogni estate l'appuntamento (fra formazione e produzione teatrale) di Fiorenza Guidi con gli spazi di Fucecchio, patria dei genitori

della regista, trasferitasi ormai da molti anni in Galles. A Fucecchio la Guidi realizza nel mese di luglio un laboratorio internazionale per giovani attori-performers finalizzato all'allestimento di uno spettacolo: un spettacolo, naturalmente, secondo il suo modello di teatro, che definisce di «performance-montage». E, ne *Il disegno del mondo*, tratto dall'atipico romanzo *Rayuela* di Julio Cortazar, la Guidi sembra concretizzare nella maniera più piena, più pura e nitida quello che è il suo ideale di teatro. Un teatro che è libero accostamento, affastellamento (in apparenza caotico e anarchico) di spunti, di interventi verbali e musicali, di invenzioni e accensioni: episodi di *performance*, appunto, in cui domina in maniera assoluta una fisicità inarrestabile ed energetica. Una coreografia esuberante di giovani corpi e di incontri-scontri tra di essi. In accordo, forse, con l'estrema libertà e la non linearità della scrittura narrativa di Cortazar, questa volta lo spettacolo dell'Elan Frantoio sembra quasi dispensato e... sollevato dalla preoccupazione di avere un "significato" preciso. Rimane, quindi, la purezza di una creazione spaziale, coreografica e visiva, la libertà di un prorompere di esplosioni fisiche, di sollecitazioni e di sensazioni (il tema, comunque, è quello dell'amore e del rapporto uomo-donna) che coinvolge e, a momenti, quasi travolge lo spettatore: fisicamente o interiormente. Più che mai, allora (ed è logico), occupano qua un posto determinante elementi e tecniche di linguaggio. Alla fine, ha qualcosa di festoso, di fresco e di giovanile, di irresistibilmente vitale questo incontenibile *Disegno del mondo*; frenetico e intensissimo, ma anche arricchito e reso certamente da ricordare dalla grande capacità di Fiorenza Guidi di creare evocazioni e suggestioni visuali di innegabile fascino, nei *tableaux* animati o in situazioni scenografiche da lei ritagliate e create con la magia delle luci – splendidamente – nell'inconsueto "palcoscenico" che si è scelta: gli spazi del panoramico Poggio Salamartano e della bellissima Piazza Vittorio Veneto. Ottimi i risultati di controllo e uso della voce, dell'espressività, del movimento e del corpo raggiunti dai ragazzi del laboratorio internazionale. *Francesco Tei*

SPOLETO

I Sonetti secondo Wilson una noiosa confezione di lusso

SHAKESPEARE'S SONETTE, di Robert Wilson e Rufus Wainwright. Testi di Jutta Ferbers. Traduzione di Christa Schuenke e Martin Flörchinger. Regia, ideazione, scene e luci di Robert Wilson. Luci di Andreas Fuchs. Musiche di Rufus Wainwright. Costumi di Jacques Reynaud. Con Christina Drechsler, Anke Engelsmann, Ruth Glöss, Anna Graenzer, Ursula Höpfner, Traute Hoess, Inge Keller, Sylvie Rohrer, Dejan Bucin, Jürgen Holtz, Christopher Nell, Sabin Tambrea, Georgios Tsivanoglou, Georgette Dee, Winfried Goos econ e con 9 musicisti. Prod. Berliner Ensemble, Berlino. FESTIVAL DEI DUE MONDI, SPOLETO (Pg).

IN TOURNÉE

L'amore e le sue illusioni. I tradimenti, la gelosia e le separazioni. Il dovere di lasciare traccia della bellezza e di non disperderla. Sono tanti i temi che si intrecciano nei *Sonetti* di Shakespeare, un rosario infinito di gemme poetiche. Del Bardo, i *Sonetti* anche l'opera più misteriosa, più ambigua, più difficile da svelare. A chi furono dedicati e chi è la famosa Dark Lady che appare e scompare nei 154 grani quasi tutti di uno smalto assoluto? Scrigno sublime i *Sonetti* scespiriani dentro ai quali (poteva non farlo?) ha voluto "guardare" con molta malizia e punte di civetteria (ma forse non convinto del tutto) anche Bob Wilson del quale ci si attendeva un piccolo miracolo. Qualcuno forse lo ha intravisto. Qualcuno, ma non certo la maggioranza del pubblico del Teatro Nuovo di Spoleto che appariva provata. Le cause della delusione? Diciamolo subito, e brutalmente. Una certa staticità dello spettacolo e il prevalere della forma sul contenuto. Non che mancassero momenti di alta poesia, non che mancassero sequenze di un grottesco impagabile, non che mancassero incanti visivi (Wilson è pur sempre capace di grande fantasia), ma il tutto a veleggiare come una grande, pesante pantomina. Quanto alle musiche, coinvolgenti certo, visto che portavano anch'esse una firma di lusso, quella del famoso *songwriter* canadese Rufus Wainwright, figurante anche come coautore, ma forse Shakespeare e la Dark Lady meritavano qualcosa di meglio. Due tempi lunghissimi, e sulla ribalta una vasta galleria di personaggi a trasformarsi in figure fantasmagoriche che, in costumi spesso caricaturali (parrucche a torre, calzoni a sbuffo), si muovevano nei secoli come l'*Orlando* di Virginia Woolf che Wilson, con ben altra intelligenza emotiva, aveva già incontrato in passato. Attori, quelli appunto del Berliner, dai volti borotalcati e spalancati come certi piccoli mostri di Bomarzo, pronti a recitare *en travesti* per sottolineare l'ambiguità dei *Sonetti*. I secoli ad allacciarsi, il fastoso Cinquecento ad andare a braccetto con il nuovo Millennio e gli abiti a diventare casual e due regine dello stesso nome a comparire interpretate dallo stesso e, davvero bravo, Jürgen Holtz (nei panni di Elisabetta I, con fazzoletto d'organza, in quelli di Elisabetta II con tanto di borsetta griffata). Più leggera, più spiritosa la prima parte dello spettacolo, e però pur trascendente la capacità di sopportazione. La seconda a piegare più verso la malinconia e il pessimismo, quasi ad anticipare i temi neri delle grandi tragedie. **Domenico Rigotti**



Un Malcovich infernale strepitoso serial-killer

THE INFERNAL COMEDY, testi e regia di Michael Sturminger. Direttore d'Orchestra: Martin Haselböck. Orchestra: Wiener Akademie. Costumi di Birgit Hutter. Con John Malkovich e Marie Arnet e Laura Aikin (soprani). Prod. Musik Konzepte GmbH. FESTIVAL DEI DUE MONDI, SPOLETO (Pg); TAORMINA ARTE (Ct).

Al recente Festival di Spoleto *The infernal comedy*, testo e regia di Michael Sturminger, con John Malkovich, è stata una chicca assieme agli spettacoli di Bob Wilson e Peter Brook. Uno spettacolo curioso, di quasi due ore, sbilanciato pure nel suo incedere che cercava di armonizzare la musica barocca di un'orchestra di quasi trenta elementi (diretta da Martin Haselböck), le belle voci dei due soprani (Marie Arnet e Laura Aikin, alle prese con pertinenti brani operistici di Vivaldi, Mozart, Beethoven, Haydn e pure nei panni delle donne amate e assassinate dal protagonista), e infine la presenza vitale e demoniaca di John Malkovich, uno dei più bravi attori contemporanei di cinema, con un passato teatrale di tutto rispetto negli States, nel ruolo di Jack Unterwerger. Sorta di serial killer, con un dna che poteva appartenere a Don Giovanni e Jack lo Squartatore, realmente esistito nella seconda metà del secolo scorso tra l'Europa e gli Stati Uniti. Unterwerger, dopo una prima condanna per omicidio, riesce in prigione a diventare un noto poeta-scrittore-giornalista al punto da essere graziato e rimesso in libertà. Una reintegrazione che dura pochi anni, perché il tizio fa stragi di cuori e di corpi, viene arrestato a Miami e trasferito a Vienna e qui si suicida in prigione con una corda al collo prima che possano fargli il processo, convinto beffardamente della sua innocenza. Questo racconta con molta ironia dal suo inferno Malkovich-Unterwerger, morto da 15 anni, seduto a un tavolo coperto da una sfilza di volumetti con in copertina la sua faccia e il cui titolo, appunto *The infernal comedy*, rievoca le pagine bianche della sua vita, ricca di menzogne, cattiverie, ossessioni e bambinerie, lì pronta a essere venduta in libreria per soddisfare il suo editore. *Gigi Giacobbe*

Ragazzoni va alla guerra

TEMPO DI SCIROCCO, omaggio a Ernesto Ragazzoni. Drammaturgia, regia e scene di Stefano Alleva. Costumi di Daniele Gelsi. Luci di Stephan Louthi. Con Andrea Dezi, Ewa Spadlo, Igor Horvat, Michele Nani, Rodolfo Mantovani, Natalia Strozzi, al pianoforte Manuel Magrini. Prod. Associazione culturale Harvey. FESTIVAL DEI DUE MONDI, SPOLETO (Pg).

Era un gran bel soggetto l'Ernesto Ragazzoni (Orta San Giulio 1870-Torino 1920). Fu scrittore, poeta e giornalista di parola e pensiero profondissimi, profetico addirittura in alcune circostanze, quando seppe anticipare il senso dei tempi, ma davanti alla macchina da scrivere non perdeva mai la leggerezza e l'ironia graffiante. Per questi motivi un cercatore di preziosi tartufi culturali come Stefano Alleva da tempo aveva in mente di mettere in scena uno spettacolo che partisse proprio dagli scritti di Ragazzoni, con l'intenzione di allargarne sempre di più la cerchia degli estimatori. Da questo intento didascalico ne è uscito un allestimento poetico, divertente, teatrale nel senso pieno della parola, e l'occasione è stato il Festival dei Due Mondi di Spoleto, nell'affascinante sede di Campello sul Clitunno. Ha lavorato, Alleva, con il gruppo dei suoi fidatissimi attori della compagnia Harvey, accompagnati nel loro viaggio dal sostegno creativo di studenti e docenti dell'Accademia di Belle Arti di Macerata, che Alleva ha coinvolto con entusiasmo nel progetto. Senza dimenticare l'autentico genio di un pianista neanche ventenne, Manuel Magrini, capace di improvvisare musiche che contestualizzano le epoche. Tempi della guerra di Libia, dove Ragazzoni — in uno dei momenti più esilaranti di tutto lo spettacolo — convinto di essere in Africa, protesta con la sua redazione perché non vede neanche le ombre di leoni. Tra ticchettii delle macchine da scrivere e nevrosi tipiche dei giornalisti, la sua figura, ottimamente resa da Andrea Dezi, si staglia per nitidezza culturale e morale. Un genio a cavallo dei secoli, che una meritata tournée porterebbe all'attenzione della piccola Italia di oggi. *Pierfrancesco Giannangeli*



Una scena di *Troilo e Cressida* (foto: Ivano Trabalza Studio).

Spegnete i cellulari arriva Troilo

TROILO E CRESSIDA, di William Shakespeare. Traduzione e adattamento di ricci/forte. Regia di Piero Maccarinelli. Scene di Claudia Calvaresi. Costumi di Sabrina Chiocchio. Musiche di Paolo Terni. Con Michele Placido, Alessandro Casùla, Piergiuseppe Di Tanno, Giulio Forges Davanzati, Riccardo Francia, Giorgio Gallo, Marco Grossi, Simone Lijoi, Alessandro Marverti, Pietro Masotti, Margherita Massicci, Alessandra Mortelliti, Fabrizio Nevola, Roberto Pappalardo, Giorgio Regali, Andrea Ricciardi, Giorgia Salari, Diego Valentino Venditti, Federica Vincenti. Prod. Artisti Riuniti, Fondazione Vittorio Gassman, Roma. FESTIVAL DEI DUE MONDI, SPOLETO (Pg).

Lo spettacolo è di quelli che non possono passare sotto silenzio, anche se, ahimè, è di quelli che in pochi hanno visto e pochi in futuro avranno la possibilità di vedere. Alto il costo di produzione, numeroso il cast, perché appunto *Troilo e Cressida* esige un piccolo esercito. Piero Maccarinelli per l'adattamento e la traduzione (ma qui mettiamo un altro interrogativo, perché più che di traduzione si dovrebbe di riscrittura, tagliente e sfrontata) si è avvalso della "premiata ditta" ricci/forte. Anche lo spettatore più inesperto sa, o almeno crediamo che sappia, come l'autore inglese attraverso il suo capolavoro si era presa la licenza, e feroce, di degradare i mitici eroi greci e romani (ma attraverso di essi, è da supporre, quelli anche di vicende a lui più prossime) a una congrega di soldatucci stupidi e violenti, arroganti e litigiosi fra loro più che intenzionati a battersi contro il nemico. Insomma, quella che un Bardo di cattivo umore

(ma non dimentico di fare ugualmente della poesia, e alta) ci presenta è una visione cupa e beffarda della storia e della vita. Con il gusto per la deformazione grottesca, si sarà capito, Maccarinelli non ha mancato di esercitarsi con buon profitto. A ironizzare e usare impietoso sarcasmo a piene mani, tutto trasportando in un oggi desolato e squallido. E a bastargli un impianto scenografico alquanto spoglio, il tutto dislocato su due piani: sopra la città assediata sotto il campo dei Greci. Dove tutti, i Troiani in alto sfoggianti tute mimetiche e anfibi e sotto i greci in vestiti più snob, giacche e cravatte nere, dove tutti parlano, usano, sproloquiano misurandosi con quel linguaggio libero, irridente, sfrontato, sboccato, di cui ricci/forte son diventati, nel bene e nel male, campioni d'impasto, loro i "maestri comacini" dell'epoca del digitale. Digiti ed ecco una festa di spudoratezze, Un baccanale, un sabba, intorno a un Cavallo di Troia che non c'è ma dal quale è come se tutti gli attori, sgusciassero fuori, i Greci e i Troiani. Achille che imita un «tronista fuoriclasse», Enea «un fico da paura!», Ettore con la patente di «uno così dovrebbero clonarlo», Tersite più che mai ruffiano e naturalmente gay, e dunque voce in falsetto, e Cressida «una velina che scalda i motori dei maschi». Essi, tutti giovani usciti dall'Accademia D'Arte Drammatica "Silvio d'Amico", capitani, a sorpresa, da un Michele Placido che, re Priamo in smoking, se ne esce con la battuta più esilarante (e sarcastica): «Spegnete i cellulari? Stop al voto televisivo, da capo». E ci troviamo a Troia, una Troia in tempo di *discount* lessicale, postpasoliniano. È il gergo dei nuovi ragazzi di vita che sulla tshirt portano nomi altisonanti di eroi che ormai non valgono più un centesimo. È Shakespeare, ragazzi. Divertitevi (ma sotto il fumetto traete la lezione morale). *Domenico Rigotti*

Amori e tradimenti al Globe... di Roma

I DUE GENTILUOMINI DI VERONA, di William Shakespeare. Traduzione e adattamento di Vincenzo Cerami. Regia di Francesco Sala. Scene e costumi di Silvia Polidori. Musiche di Nicola Piovani. Con Nicola D'Eramo, Pietro De Silva, Gianluca Guidi, Giampiero Ingrassia, Ugo Maria Morosi, Claudio Pallottini, Loredana Piedimonte, Viola Pornaro, Raffaele Proietti, Giulia Rupi, Alessio Sardelli, Jessica Ugatti, Simona Fantozzi, Lucia Cristofaro. Prod. Politeama Srl, Roma. GLOBE THEATRE, ROMA.

Si è aperto con *I due gentiluomini di Verona* l'ormai rituale appuntamento estivo di Roma con la stagione shakespeariana del Globe Theatre, diretto come sempre da Gigi Proietti. Una commedia giovanile che il grande William intreccia su grandi valori come l'amore, l'amicizia, la lealtà, destinati a scontrarsi e contraddirsi in una trama fitta di opportunismi, equivoci e tradimenti. E un allestimento, diretto da Francesco Sala, che reca le firme prestigiose di Nicola Piovani e di Vincenzo Cerami, chiamati rispettivamente a comporre le musiche e a curare, con qualche dichiarata libertà, la traduzione e l'adattamento del testo. Con uno sguardo che sembra in entrambi voler liberare, dall'intricato susseguirsi di peripezie e travestimenti, il piglio scanzonato e perfino ironico di una leggerezza favolistica che schiera fatti e personaggi lontano da ogni seriosa profondità. A partire dal saldo legame di due amici cresciuti insieme dall'infanzia che inciampa nell'inopinato invaghirsi dell'uno per la donna amata dall'altro. Un autentico colpo di fulmine, che Gianluca Guidi, che nel personaggio di Proteo sembra riversare il portato della sua lunga esperienza di interprete brillante, restituisce con effetto grottesco di istantaneo impietramento. Mentre ogni pensiero di lealtà nei confronti dell'amico Valentino, qui reso da Giampiero Ingrassia con puntuale efficacia, si muta in trame subdole tese a provocarne la rovina. Senza troppo indugiare peraltro sulla già promessa alla lontana Giulia, che attende fiduciosa le giuste nozze. E che, pronta, alla notizia del tra-

dimento, a gettarsi in abiti maschili tra foreste perigliose e banditi di pastorale sensibilità alla ricerca del fedifrago, trova in Viola Pornaro l'aderenza di una professionalità generosa ma anche il sottile stridore di una figura di solidità imponente. Mentre più aderente al ruolo di Silvia appare Loredana Piedimonte all'interno di un allestimento che annovera tra gli altri la pacata maturità di Ugo Maria Morosi nei panni del Duca di Milano. E che si snoda sulla scena in una narrazione scorrevolmente prevedibile, segnata dalla variegata bellezza dei costumi di Silvia Polidori. *Antonella Melilli*

Incanti e abbandoni nell'albergo della vita

HOROVITZ SUITE, di Israel Horovitz. Adattamento e regia di Andrea Paciotta. Scene di Andrea Paciotta. Costumi di Sara Lanzi. Musiche di Marko Zoranovic. Con Anna Ferzetti, Giorgio Marchesi, Michele Nani, Francesco Bolo Rossini, Nicole Sartirani, Simonetta Solder, Marko Zoranovic (violinista). Prod. Compagnia Horovitz-Paciotta e Officina Electic Arts. FESTIVAL SETTEMBRE AL BORGO, CASERTA.

Può un albergo diventare intrigante palcoscenico delle infinite possibili storie della vita? La risposta l'ha data Israel Horovitz con il suo *Horovitz Suite*. Crocevia di incontri, di tradimenti, di abbandoni, l'hotel è lo scenario comune di sei atti unici che descrivono con ironica leggerezza e con un taglio molto cinematografico piccoli e grandi drammi della vita di tutti i giorni. Cosicché trenta spettatori — con il voyeurismo proprio della relazione teatrale elevato all'ennesima potenza — sono stati gli indiscreti osservatori e, in alcuni casi, i coprotagonisti di sei brevi ma incisivi "casi umani". Tutto inizia al bar della hall dell'albergo: il pubblico siede ai tavolini, mentre al banco, due uomini che si sono appena conosciuti, complice una leggera sbornia, si ritrovano a parlare della loro vita sentimentale. Entrambi sono vittime d'un abbandono e tra un dettaglio intimo e l'altro scoprono che la donna che li ha lasciati è la medesima. Cambio scena: gli spettatori si accomodano ai tavoli

liberi della attigua sala ristorante, dove i veri ospiti dell'hotel stanno realmente consumando il loro pasto serale. Uno dei tavoli è occupato da una strana coppia servita da una cameriera un po' troppo sollecita ed estroversa. Anche qui il tema portante è l'adulterio con le sue conseguenze. A questo punto il pubblico si sposta ai piani superiori dividendosi in due stanze, dove si alternano altri due "pezzi" imperniati intorno al tema delle relazioni clandestine: quella tra due esitanti e tenerissimi dipendenti dell'albergo e quella di due amanti nella quale si introduce un cameriere del servizio in camera. Il finale si dipana fra un'anomala audizione di danza per la quale è richiesta la conoscenza del dialetto napoletano e le ansie d'una violinista d'orchestra che ha la sua grande occasione grazie a una sostituzione. Nonostante qualche inevitabile calo di ritmo e una certa discontinuità nelle "prestazioni" degli attori, impegnati, c'è da dire, in più ruoli, lo spettacolo s'è rivelato indiscutibilmente gradevole con i suoi toni colloquiali e ironicamente disincantati e soprattutto pieno di spunti di riflessione sulle difficoltà delle relazioni umane. *Stefania Maraucci*

Sogni infranti nel dormitorio di Napoli

LA FABBRICA DEI SOGNI. STUDIO N°1. PERCORSO DI RICERCA E CREAZIONE SU SOGNI, INCUBI E VISIONI DEL CONTEMPORANEO. Ideazione, drammaturgia e regia di Davide Iodice. Scrittura scenica collettiva basata su sogni, memorie, biografie, poesie degli ospiti del Dormitorio Pubblico di Napoli. Spazio, elementi scenici e maschere di Tiziano Fario. Costumi di Enzo Pirozzi. Luci di Angelo Grieco. Con Ilenia Caleo, Floriana Gangiano, Mattia Castelli, Davide Compagnone, Vincenzo Del Prete, Alessandra Fabbri, Tania Garribba, Stefano Miglio, Michele Schiano Di Cola e con gli ospiti del Dormitorio Pubblico di Napoli. Prod. Mercadante Teatro Stabile, Napoli. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

«Siamo fatti della stessa sostanza di cui sono fatti i sogni, e la nostra breve vita si compie come un son-

no». «Ho aperto gli occhi e so bene che la vita è sogno». Sono le riflessioni che Shakespeare e Calderon De La Barca affidano ai protagonisti de *La Tempesta* e *La vita è sogno*, Prospero e Sigismondo, interpreti di una commedia umana in cui la visione onirica diventa lo specchio rovesciato dell'apparente. Partendo da quest'assunto con coraggio e commozione Davide Iodice concepisce uno spettacolo in cui racconta i sogni infranti, le identità smarrite e i sentimenti violati degli ospiti del Dormitorio Pubblico di Napoli. Senza retorica e con grande semplicità restituisce la parola agli ultimi, al loro vissuto quotidiano di disperazione. Per più di sei mesi il regista napoletano ha vissuto lì, ha raccolto le loro storie e i loro sogni e li ha raccontati alla sua maniera visionaria e dolente. Senza mai scivolare in un facile demagogismo ha inchiodato l'attenzione dello spettatore alle storie di uomini e donne diventati ormai invisibili, evidenziando quanto sottile sia la linea che ci divide da loro. Ex avvocati, librai, artigiani, pensionati, migranti, che in un attimo, nella disperazione di un lutto, per la fuga da una violenza, hanno perso tutto. Il dormitorio diventa la metafora e l'emblema di una società implosa nella rielaborazione di un quotidiano ormai incomprensibile. Quattro segmenti compongono lo spettacolo, quattro stazioni in una *via crucis* laica. Ad accogliere il pubblico un Virgilio con cappellino e sacchetto in spalla che con le sue poesie e la sua storia ci prepara in una discesa nelle nostre coscienze. Il secondo segmento, dal forte impatto visivo, mescola, in una plastica *Ultima cena*, gli ospiti del Dormitorio agli attori. Nella terza gli attori rielaborano le storie ascoltate. Una coreografia di corpi esplose nella violenza di uno stupro, nell'ostinazione cieca della burocrazia, nella disperazione di letti di ospedale, nella speranza di una nuova vita in arrivo. Per l'ultimo viaggio gli ospiti si riprendono ancora la scena. In un variopinto scenario di cartapesta con musiche da varietà si congedano dal pubblico sotto una pioggia di coriandoli. La disperazione travestita da allegria con ferocia assale le nostre coscienze mettendo a nudo la pochezza delle nostre vite. *Giusi Zippo*

BERNHARD/GASSMAN

Se anche Kant va a curarsi in America

IMMANUEL KANT, regia di Alessandro Gassman. Traduzione di Umberto Gandini. Scene di Gianluca Amodio. Costumi di Gianluca Falaschi. Musiche di Pivio e Aldo De Scalzi. Con Marco Gammarota, Mauro Marino, Paolo Fosso, Emanuele Maria Basso, Giacomo Rosselli, Nanni Candelari, Massimo Lello, Giulio Federico Janni, Marco Barone Lumaga, Davide Dolores, Matteo Fresch, Massimiliano Mastroeni. Prod. Teatro Stabile del Veneto, Venezia. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

IN TOURNÉE

È un autore non facile l'austriaco Thomas Bernhard. Soprattutto un autore che come pochi altri ci mette a disagio. Il pessimismo di Bernhard - manifestato con quella sua scrittura lucidissima e ironica, fino al sarcasmo - si direbbe senza appigli, scarnificato. L'incantesimo di Bernhard a risiedere soprattutto nel persuaderci che il nostro destino è malattia e che non possiamo guarire. L'uomo di Bernhard è sempre sull'orlo della lacerazione definitiva, si muove in un'atonìa ebete; e si trova, mentre la voce soffoca dentro la sua urgenza di gridare la voglia di fuga, impigliato nella trama dei fili sottilissimi che legano i giorni. È tale ci appare anche il protagonista di *Immanuel Kant*, commedia da noi mai rappresentata e che, complice il Napoli Teatro Festival, Alessandro Gassman (Bernhard è uno dei suoi pallini), ha ritenuto fosse il momento che arrivasse, in formato che sfiora il kolossal (così è più vendibile), sulle nostre ribalte. Ma chi è questo Kant che causticamente fotografa Bernhard e che Gassman mette al centro di uno spettacolo certo ricco di trovate, divertente, animato da uno spirito un poco boulevardiero, dove trionfa anche il *travesti*, ma che coglie soltanto in parte lo spirito dell'autore? È un signore, piuttosto cinico e piuttosto megalomane che ormai avanti negli anni veleggia verso il naufragio. Sta per perdere la vista e per lui allora è come se franasse l'intero sistema creato dal suo pensiero. Ed eccolo, insieme alla moglie, al fedele servitore e naturalmente a Federico (Federico come Hegel, il rivale, come ci ha suggerito qualcuno?), l'amatissimo e odiato pappagallo, a imbarcarsi verso la poca amata America, alla quale "regalerà" la sua ragione in cambio di un'operazione capace di ridargli la vista. Si chiama Pretoria il veliero affollato di strani personaggi e somiglia, o tale lo fa somigliare Gassman, a un Titanic che sta per metaforicamente affondare con il suo carico di personaggi pittoreschi, vero campionario di tutta la meschinità umana. Alla cabina di comando, Gassman fa veleggiare il Pretoria senza intoppi. Gioca col grottesco come se fosse un valzer di Strauss e proprio per questo tutto resta piuttosto in superficie. L'acidità immessa nel dramma da Bernhard non traspare che marginalmente. E ciò anche se l'orchestrazione è buona e gli attori (tutti uomini) "eseguono" da professionisti della comicità. È giusto nel ruolo e assai bravo Manrico Gammarota che ci restituisce un Kant dalla voce cavernosa e che parla spesso per citazioni. E gioca da star e schizza una milionaria da antologia il non meno bravo Mauro Marino. Però... **Domenico Rigotti**

Una scena di *Immanuel Kant* (foto: Francesco Squeglia).



I piedoni di Cenerentola

LA CENERENTOLA MARITATA, di Manlio Santanelli. Regia di Marina Confalone. Scene di Roberta Mattera. Costumi di Giovanna Napolitano. Musica di Federico Odling. Voce del mezzo soprano Caterina Tartaglione. Con Marina Confalone. Prod. BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO.

E vissero felici e contenti. Così concludono le favole. Ma forse anche in quel mondo fantastico di fate benefiche e triboli interrotti la delusione sta in agguato come nella vita di tutti i giorni. E in fondo è questo il tema attorno a cui ruota *La Cenerentola maritata* presentata a Benevento Città spettacolo dalla verve trascinate di Marina Confalone. Dove, a partire dalla fine della fiaba a tutti nota, l'attrice, avvolta in una veste composita e sbuffante, allusiva insieme di regalità barocca e di avvilita povertà, impersona con sapienza di apparente semplicità un'irricognoscibile eroina di piedoni enormi cresciuti sulla fatica di infinite scale. Estrae dal monologo di Manlio Santanelli, ricco di un'espressività intrecciata di vernacolari arcaismi, un succo amaro e insieme divertente di destino perverso, pronto a far di una serva una principessa per poi piombarla nell'angustia emarginata di un rinnovato declassamento. Mentre la regia, curata dalla stessa interprete, guida sul filo di una lucidità guizzante d'ironia una Cenerentola riconsegnata alle sue origini plebee nei sotterranei del Palazzo Reale di cui è stata principessa accanto all'amato Azzurro. E ne insegue il rincorrersi di pensieri, di riflessioni, di ricordi, che fanno dello squallido scantinato invasato di topi e ragnatele un luogo della memoria pervaso, fra astioso risentimento e sopportazione insofferente, della visceralità riottosa di un essere poco incline a farsi rimodellare sulle esigenze raffinate di una corte aristocratica. Ma anche di personaggi che si materializzano con un'inflessione della voce o l'incisività di un gesto a segnare sensibilità e attitudini di mondi troppo distanti per potersi mai incontrare. Come un'inconciliabilità di realtà e sogno che le musiche di Rossini evidenziano con arguzia sorridente. Mentre il pensiero dei colleghi di favola, da *Cappuccetto rosso*, finita al cen-

tro di aberranti desideri pedofili, a *Biancaneve*, indaffarata a cambiare pannoloni agli ormai vecchissimi nani, inutilmente si affaccia a conforto dell'infelicità presente. Lasciando all'imprevedibile perfidia di una covata vendetta la reazione salvifica di una vitalità popolana indomabile e ribelle
Antonella Melilli

Nelle viscere di Napoli con Barra e Viviani

LA MUSICA DEI CIECHI POI LE VOCI DAL VICO FINALE, di Raffaele Viviani. Regia di Claudio Di Palma. Scene di Roberto Crea. Costumi di Annalisa Giacci. Con Peppe Barra, Patrizio Trampetti, Lalla Esposito, Adriano Mottola, Gabriele Barra, Paolo Del Vecchio, Costel Lautaro, Ilie Pepica, Massimiliano Sacchi, Luca Urciuolo. Prod. Ente Teatro Cronaca, Napoli - BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO.

Raffaele Viviani e Peppe Barra, due icone del teatro napoletano che non potevano non fare della serata inaugurale della 31 edizione di Benevento Città Spettacolo un autentico attesissimo evento. In scena, per la regia attenta di Claudio Di Palma, *La musica dei ciechi poi le voci dal Vico Finale*, dove il drammaturgo del passato e l'interprete del presente sembrano incontrarsi con sintonia perfetta di sensibilità e di accenti a scrutare le viscere di una città a entrambi assai cara. Una città ancora oggi problematica e complessa, percorsa da mille mali e tuttavia visceralmente ricca di inesauribile vitalità, capace di trascinarsi nell'emarginazione e nella miseria senza mai rinunciare a una sorta di indomita fierezza e di solare umanità. Così come emerge dalla conclusa brevità dell'allestimento, che la diffusa penombra, quasi un riflesso di quel buio che grava sugli occhi dei musicisti ciechi, pervade di una suggestione di lontananza, di luogo e di tempo. Grazie anche alla scenografia di Roberto Crea che funzionalmente asseconda in un gioco traslucido di pannelli l'onirica impalpabilità di un mondo dimenticato e plebeo evocato nella molteplicità istintiva di caratteri e passioni contrastanti. A partire da quel Don Ferdinando, geloso della millantata bellezza della sua Nannina che non può vedere e pronto a opporre allo strazio del preteso tradimento la scelta sdegnata di una solitudine inerme.

Un personaggio che Peppe Barra incarna con maestria di partecipazione accorata, facendone il perno di un percorso che qui si amplia in un concerto finale, intrecciato nell'elaborazione di Patrizio Trampetti su alcune delle canzoni più belle di Viviani. Quasi ad estrarre dal buio che accompagna i passi incerti del protagonista dissonanze e ossessioni di anime e di corpi di un mondo di ieri. Un mondo drammaticamente forse non così lontano, che l'eccezionale qualità vocale dell'interprete restituisce con toccante e struggente vivezza. Mentre accanto a lui una vibrante Lalla Esposito s'impone, ugualmente brava nella recitazione e nel canto, all'interno di uno spettacolo di convincente e raffinata misura.
Antonella Melilli

Due mogli sotto spirito

SPIRITO ALLEGRO, di Noël Coward. Traduzione e adattamento di Nino Marino. Regia di Patrick Rossi Gastaldi. Scene di Andrea Bianchi/Forlani. Costumi di Giovanna Ciacci. Luci di Umile Vainieri. Con Corrado Tedeschi, Debora Caprioglio, Mario Patanè, Alessandra Toniutti, Marina Marchione. Prod. Bis Tremila s.r.l, ROMA - Molise Spettacoli, Campobasso. FESTIVAL TEATRALE DI BORGIO VEREZZI (Sv); CATONA TEATRO FESTIVAL (Rc).

Quando è brillante, divertente, scorrevole, ritmato, non improvvisato "ad uso estivo", allora ben venga quel teatro co-

siddetto leggero, ma in realtà piacevole, che intrattiene non banalmente, e che sa anche essere ironico e sarcastico su alcune tematiche e far riflettere ridendo, come insegnano i classici. È il caso di *Spirito allegro*, la commedia che Noël Coward scrisse nel 1940 e già divenuta film cinque anni dopo, riproposta adesso in scena dal regista Patrick Rossi Gastaldi. Una versione che si avvale di una traduzione (quella di Nino Marino) aperta all'innovazione e con accenti, nell'adattamento, alla modernità, senza stravolgere tuttavia il senso del testo ed il ritmo della storia. Tra ironia sul matrimonio e sui formalismi borghesi, si snoda la vicenda di Carlo, scrittore e sceneggiatore che, intenzionato a saperne di più sul mondo dei veggenti, dovendo scrivere un film, invita un medium a casa sua, per una seduta spiritica alla quale sarà presente anche una coppia di amici, oltre alla sua seconda moglie. Ma, durante la serata, si manifesta, visibile solo al padrone di casa e pur non evocato, lo spirito della prima moglie. Con tutti gli equivoci e le conseguenze del caso. Alcune anche non previste... come la scomparsa anche della seconda moglie, il cui spirito si troverà a coesistere (per così dire...) nella stessa casa con quello della prima. Il tutto si dipana attraverso un ritmo incessante e divertenti battute e situazioni, sostenute dalla recitazione dell'intero cast. In particolare di Corrado Tedeschi, con l'aplomb, lo stile, i tempi giusti per un ruolo brillante come quello del protagonista. Debora Caprioglio tratteggia il personaggio della prima moglie tra ironia, leggerezza, quasi appunto come "folletto" vivace e dispet-



Spirito allegro (foto: StudioAzals di Beardo).

Lello Arena e Roberto Herlitzka in *Don Chisciotte*.

tos. E poi, soprattutto, da evidenziare la prova di Marioletta Bideri, che dà vita a una effervescente medium dall'accento napoletano. *Paola Abenavoli*

L'utopia spazzata dal terremoto

LA NUOVA COLONIA, di Luigi Pirandello. Regia di Gaetano Tramontana. Scene e costumi di Aldo Zucco. Musiche di Giuseppe Tropeano. Con Gaetano Tramontana, Domenica R. Buda. Prod. Spazioteatro, Reggio Calabria. CATONA TEATRO FESTIVAL (Ct).

IN TOURNÉE

Un'opera di Pirandello tra le meno note e rappresentate, ma che andrebbe invece portata più spesso in scena, per la sua attualità (come peraltro tutta la produzione dell'autore siciliano), per la sua valenza e originalità. Aspetti ben colti da Spazioteatro, che ha scelto uno dei tre "miti" pirandelliani (mito sociale, accanto a quello religioso di *Lazzaro* e a quello dell'arte de *I giganti della montagna*), la cui essenza sta nell'idea dei protagonisti, considerati reietti, ai margini della loro società, di andare lontano da essa per ricrearne una nuova. Una nuova colonia, una nuova vita, basata su principi etici. Una via di redenzione. Ma alla fine, le influenze esterne riporteranno tutto al punto di partenza, all'insinuarsi del male: la prostituta Spera, che era fuggita dal suo mondo, torna a fare la vita, il suo uomo l'abbandona per un'altra e tenta di portarle via il figlio. Alla fine è la natura a cercare di rimettere a posto le cose. E se nella versione originale a salvarsi dal terremoto sarà solo la donna con il suo bambino, in quella di Spazioteatro sopravvive Dorò, il più giovane e puro, che è poi colui che racconta la vicenda, a posteriori: questa una delle novità della messinscena. Una narrazione diretta, efficace in cui Dorò, impersonato da Gaetano Tramontana, di volta in volta, grazie a una maschera, lascia il posto agli altri personaggi. Si crea così un coinvolgimento diretto dello spettatore, grazie all'eclettismo dell'attore e regista, affiancato sul palcoscenico da Domenica Buda, che dà vita a una intensa Spera. Una lettura innovativa, che conferisce ulteriore ritmo e forza all'opera, e che è sapientemente supportata dall'apporto musica-

le, mai elemento a sé stante, bensì parte integrante della stessa interpretazione del testo. *Paola Abenavoli*

Herlitzka, posseduto dall'hidalgo errante

DON CHISCIOTTE, di Ruggero Cappuccio, da Miguel de Cervantes. Regia di Nadia Baldi. Scene di Nicola Rubertelli. Costumi di Salvatore Salzano. Luci di Franco Polichetti. Musiche di Paolo Vivaldi. Con Roberto Herlitzka e Lello Arena. Prod. Teatro Segreto, Napoli. ASTI TEATRO 32, TAORMINA ARTE (Ct).

IN TOURNÉE

Dopo il debutto a fine giugno ad Asti, il *Don Chisciotte* di Ruggero Cappuccio, superbamente tratto da Miguel Cervantes, ha fatto la sua apparizione per una sola serata nella sala grande del Palacongressi di Taormina. Ma gli amanti di teatro, ai quali consigliamo di non perderlo, potranno vederlo in altre sedi italiane perché girerà ancora per un bel po'. Cappuccio ne ha fatto un'intrigante trascrizione linguistica poetica e visionaria, qualcosa che sarebbe piaciuta pure a Georges Perec e al gruppo dell'Oulipo. La regia di Nadia Baldi ha assecondato il progetto e il resto lo hanno fatto due attori di razza, molto applauditi, quali sono Roberto Herlitzka e Lello Arena. Il primo nei panni d'uno svanito professore universitario, studioso di letteratura epico-cavalleresca, posseduto dall'anima dell'hidalgo della Mancia, il secondo in quelli d'un guitto ignorante e analfabeta, con i piedi ben piantati a terra, che si esprime in stretto dialetto napoletano, cui verrà assegnato il compito di calarsi nei panni del fido scudiero Salvo Panza. Nella scena di Nicola Rubertelli spiccano in primo piano alcune pile di testi e tomi classici, mentre i due protagonisti se ne stanno seduti su due alte seggiole a rotelle, farfugliando nelle loro lingue, tenendo in mano una corda che snocciolano come un rosario e avendo alle spalle un'impalcatura di tubi innocenti con assi lignei e cavalletti ferrosi, un'allegoria forse per evidenziare lo *status* malandato in cui si trova il teatro italiano dopo i tagli governativi del Fondo Unico per lo Spettacolo. I due discutono sul doppio signi-



ficato del verbo "errare" e se il nome "Salvo" possa salvare qualcosa o qualcuno e se la lettera "E" è un pettine a tre denti che chiude la parola "amore". Il cavaliere Herlitzka viaggia per antichi oceani neuronali e si trova a combattere con casco in testa e spada in mano a cavallo del suo ronzino, in realtà all'interno d'un carrello da supermercato spinto da Arena, contro i mulini a vento alla ricerca dell'amata Dulcinea del Toboso che potrebbe salvarlo e dargli quella pace che mai troverà. *Gigi Giacobbe*

La Massa muta al potere Canetti secondo Collovà

MASSA E POTERE, da Elias Canetti. Drammaturgia e regia di Claudio Collovà. Scene e costumi di Rosalba Corrao. Luci di Emanuele Noto. Con Valentina Alessi, Maria Alterno, Monica Andolina, Emanuela Barillozzi, Gabriella Beninati, Leonardo Campanella, Salvo Dolce, Davide De Lillis, Silvia Di Blasi, Claudia Di Gangi, Emiliano Favata, Herminia Fatyol, Valentina Glorioso, Riccardo Guratti, Lusiana Lididov, Antonio Lo Bue, Salvatore Lo Gelfo, Chicca Manca, Claudia Martino, Daniela Melluso, Chiara Messina, Maria Palazzo, Rosa Sironi, Valeria Rinella, Giulia Viviano. Prod. PALERMO TEATRO FESTIVAL - ORESTIADI DI GIBELLINA (Tp).

IN TOURNÉE

Due grandi quadrati bianchi, omaggio forse al genio di Malevic, qui sono due schermi per accogliere le immagini filmate in bianco e nero di uomini-massa ripresi in oceanici scioperi o a inneggiare quel duce in nero dagli occhi roteanti che sbraita sul noto balcone di Piazza Venezia, oppure masse informi di corpi nudi ammonticchiati o scheletri viventi chiusi in divise a strisce orizzontali e in cui fanno capolino il Pa-

pa, Fidel Castro e Mao Tse Tung e altri ancora. Servono a Claudio Collovà da *introibo* alla monumentale opera *Massa e Potere* di Elias Canetti, elaborata per ben 38 anni senza aver risolto, anzi avendolo ampliato, l'enigma della massa. Nelle due ore di spettacolo i 25 attori in scena nello spazio del Baglio Di Stefano insieme allo stesso Collovà ora come servo di scena, ora prendendovi parte come un Caron dimonio che detiene il potere di farli ambulare a suo piacimento, non proferiscono verbo e si muovono gesticolando in mille modi al suono di una colonna musicale, spaziante dal classico al moderno, perseguendo un percorso geometrico o astratto come in alcune coreografie di teatro-danza di Pina Bausch. Dell'opera di Canetti, che è insieme narrazione storica, indagine simbolica, studio sociologico, saggio antropologico, testimonianza ed esperienza del XX secolo, dalla quale «tutti sopravviveranno o nessuno», rimane ben poco. Qui sembra che il Potere sia l'alter-ego della Massa e che Collovà vi succhi quelle parti di fantasia, mischiando mitologia ed etnografia per poter ri-scrivere la sua personalissima *weltanschauung* teatrale con un gran lavoro di regia visionaria. Il rapporto uomo-donna qui è di tre a uno in favore delle protagoniste femminili, tutte brave e concentrate. Agghindate da Rosalba Corrao con svolazzanti abiti a fiori o a fantasia, si materializzano sulla scena fuoriuscendo da un sinistro portoncino centrale, che sarà utile, dopo aver tutto l'*ensemble* piroettato sul palcoscenico ed essersi poi posizionato come in un antico dagherrotipo, a risucchiarlo dentro a uno a uno in fila indiana e a piccoli passi rumorosi. Successo per Collovà e per queste Orestiadi di Gibellina che tagliano il traguardo della XXIX edizione. *Gigi Giacobbe*

Castel dei Mondi: quando un festival è *sold out*



I cavalieri - Aristofane cabaret, di Mario Perrotta.

I CAVALIERI - ARISTOFANE CABARET, di Mario Perrotta, da Aristofane. Regia di Mario Perrotta. Costumi di Giulia Giannino in collaborazione con l'Archivio del Rossini Opera Festival. Musiche eseguite dal vivo da Mario Arcari e dagli attori della compagnia. Con Mario Perrotta, Donatella Allegro, Lorenzo Ansaloni, Giovanni Dispenza, Maria Grazia Solano, Paola Roscioli. **FESTIVAL INTERNAZIONALE CASTEL DEI MONDI, ANDRIA (Bt), LUNATICA FESTIVAL, MASSA CARRARA, VELEIA ROMANA, ROMA.**

«Questo non è Aristofane» è l'avvertimento che dà il via al prologo nel nuovo spettacolo di Mario Perrotta, *I Cavalieri - Aristofane Cabaret*: una partitura di voci allarmate per la crisi, cariche di risentimento, angosciate per la mancanza di un lavoro e per un futuro senza prospettive. Parlano di evasione fiscale, di violenza ed è subito chiaro che questo «condominio Italia» rappresenta una *polis* divisa, una comunità dispersa. Solo l'ascesa di «un uomo nuovo» che si contrappone al vecchio che governa sembra riunirla. A questo punto, l'*Aristofane dei Cavalieri* dà spunto alla messinscena di un esilarante scontro, in diretta televisiva, tra il «salsicciaio» (poco abile campione dell'opposizione) e il «telecomandante» (nella commedia antica il demagogico Cleone) che tra frasi roboanti e spudorata esibizione di volgarità lascia l'avversario capace solo di contrapporre la parola «vergogna» al bordello che invade la scena.

Ma chi si vergogna più? Chi può arrestare la puttania che trionfa? Aristofane ha avuto fiducia nell'azione delle donne sul parlamento, ma anche questo, sulla nostra scena, è visto come un sogno utopico. Una novella Lisistrata parla della violenza dei mariti, chiede solidarietà e azione comune alle altre donne. Questo sì, è Aristofane! Ma, nell'amara riscrittura di Perrotta, le donne non resistono alla seduzione. Gli uomini che implorano il ritorno delle mogli nei loro letti, riescono, al ritmo di una tarantella napoletana, a convincerle a «togliersi la giacchetta» e con questo strip-tease il sogno sfuma e si ritorna al coro dell'inizio.

Le speranze che un uomo nuovo vinca il vecchio «cavaliere», e che le donne sappiano convincere gli uomini a cambiare, si sono dissolte. Restano solo le voci sparse di individui che pensano ciascuno per sé, pronte a convincersi che in fondo non si sta poi così male e, se si salva se stessi, chi se ne frega degli altri. Spenti i gridi di allarme, la comunità ora si arrangia come può e si accuccia sui propri bisogni materiali. Gradualmente le parole si spengono, la bocca non ha più suono e si apre in un ghigno vorace. Con la parola, si perde anche la fisionomia umana. In un'azione muta assistiamo a una progressiva metamorfosi animalesca. È un epilogo cupo, di grande forza espressiva: gli attori, col viso coperto dalle mezze maschere della Commedia dell'Arte, mimano un'umanità progressivamente immersa in un brago, ridotta a sesso e tubo digerente.

Eccoli in proskeno che mangiano, fottono e cacano...La scena si abbuia e Aristofane, prima tradotto in un cabaret alla Petrolini, finisce con l'assomigliare a Ionesco. *Laura Caretti*

BRAT (FRATELLO), da *L'opera del mendicante* di John Gay. Regia di Salvatore Tramacere. Musiche di Admir Shkuratj. Con Goran Galic, Miljan Guberinic, Ajnur Ibraimi, Damir Kriziv, Kriziv Dzemailj, Kurtisi Sead, Lazić Vukosava, Miladinovic Marija, Pasti Ana, Petrovic Darko, Petrovic Igor, Ramadani Ferdi, Redzepe Anjur, Sabani Emran, Sulejmani Senad, Stojanovic Marko, Todorovic Danijel, Vulic Andjelka. Prod. Cantieri Teatrali Koreja - Centar Za Kulturu di Smederevo. **FESTIVAL INTERNAZIONALE CASTEL DEI MONDI, ANDRIA (Bt).**

IN TOURNÉE

Salvatore Tramacere è un regista particolarmente affascinato dalla commedia di John Gay, *L'opera del Mendicante*, e dalla successiva rielaborazione di Brecht *l'Opera da tre soldi*. Ciclicamente vi ritorna e deve essere stato naturale per lui pensare a Gay nel lungo lavoro – tre anni – che lo ha impegnato in Serbia presso il Centar Zu Kulturu di Smederevo. Un lavoro con gli attori del centro ma soprattutto con un gruppo di giovanissimi rom totalmente ignari del teatro e dediti, per vivere, alla raccolta di frutta, vetro e carta. Un gruppo però estremamente motivato che ha dedicato il proprio tempo libero alla

messa in scena questa storia di ladri, puttane, delinquenti dal coltello facile, innamorate fanciulle che, tradite, sanno essere di spietata cattiveria, genitori affettuosi ma terribilmente mafiosi. Il risultato è di grande interesse perché il regista non ha voluto cedere alla straripante energia dei ragazzi e li ha trattati alla stregua di attori professionisti, costringendoli per buona parte della messa in scena a rispettare il copione. *Brat* (Fratello) diventa così una palestra di consapevolezza di presenza scenica e riesce ad emozionare per la capacità degli interpreti di calarsi in una vicenda che contiene non pochi elementi su cui esercitare un'ironia inattesa, giocando con i pregiudizi che marchiano la loro stessa realtà. Così il testo sembra tornare a nuova vita nel problematico e vitale modo di essere rappresentato, confermando la sua estrema contemporaneità. E nel finale, didatticamente tragico, il gruppo finalmente si scatena e *Brat* diventa travolgente, fiammeggiante grazie anche alle musiche dal vivo di Admir Shkuratj e ai movimenti scenici – spesso vere composizioni coreografiche – di Silvia Traversi. *Nicola Viesti*

LE SCARPE, di Michele Santeramo. Regia di Michele Sinisi. Scene, costumi e luci di Michelangelo Campanale. Con Vittorio Continelli, Michele Sinisi, Alice Bachi, Paola Fresa, Sergio Raimondi. Prod. Teatro Minimo, Andria (Bt) – Fondazione Pontedera Teatro (Pi). **FESTIVAL INTERNAZIONALE CASTEL DEI MONDI, ANDRIA (Bt).**

Michele (Michele Sinisi), inchiodato alla sedia a rotelle, fa il calzolaio. Vittorio (Vittorio Continelli), suo fratello, si arrabatta con scarsi risultati per sbarcare il lunario. Rosy (Paola Fresa), compagna di Vittorio, si prostituisce per rimediare qualche soldo all'insaputa di lui ma con la complicità di Michele. Un suo cliente, Antonio (Sergio Raimondi), la perseguita e la picchia perché la vorrebbe tutta per sé. Anna (Alice Bachi) è la ragazza a cui, in incognito, Michele scrive lettere d'amore per poi, quando se la trova improvvisamente in casa, scambiarsi di identità (probabilmente vergognoso del suo handicap) con il fratello Vittorio. Ma non è come sembra. Rosy infatti si ostina a salvare la relazione con Vittorio, ma non sa che tra lui ed Anna esiste da tempo una storia. Anche Michele non

lo sa. E così via... Sembra un dramma borghese indeciso se prendere la strada della *soap opera* o le inquietudini minacciose che percorrono il teatro di Beckett e Pinter. Ma anche Eduardo, con quel pappagallo filosofo che perde le piume per lo stress e regala perle di ironica saggezza, e Pirandello, con il suo eterno conflitto tra realtà e apparenza, rivendicano il loro spazio. Un bel testo, questo di Michele Santeramo, complesso e ricco di spunti di riflessione, che però si appiattisce sotto il peso di una scena (e di una messinscena) troppo naturalistica e un po' posticcia, che sembra intralciare anche l'azione degli attori. Quest'ultimi anche ad apparire un po' in affanno nello stare dietro ai tempi comico-drammatici del bravissimo Michele Sinisi, vero "motore immobile" di una vicenda dolente dove, in quelle scatole nuove, in cui il fratello Vittorio nasconde la miseria dei proprietari di scarpe continuamente riparate, c'è in realtà la metafora di rapporti logori che tutti vogliono far durare all'infinito, a costo di qualsiasi menzogna. *Claudia Cannella*

IO PROVO A VOLARE, di Gianfranco Berardi. Con Gianfranco Berardi, Davide Berardi (tastiere), Giancarlo Pagliara (percussioni), Vincenzo Pede (contrabbasso Francesco Salonna). Prod. Compagnia Berardi Casolari. FESTIVAL INTERNAZIONALE CASTEL DEI MONDI, ANDRIA (Bt).

Gianfranco Berardi - che ricordiamo con Gaetano Colella vincitore di un Premio Scenario con *Il deficiente* - è un artista inquieto in perenne ricerca di un proprio linguaggio e stile. Capita quindi che ogni suo spettacolo risulti spiazzante rispetto al precedente e così succede anche in *Io provo a volare*, che impostato come un one-man-show con la complicità del fratello di Gianfranco, il musicista Davide e del suo complesso. Un'idea semplice che sfocia in un divertimento per parole e canzoni in cui la bravura dell'interprete fa il paio con quella dei suoi compagni dediti alla musica. Alla base della messa in scena l'omaggio a Domenico Modugno, un grande che fa parte della mitologia personale del protagonista, un aspirante attore che dopo infruttuosi tentativi a Roma torna a casa, in Puglia, e nel suo paesello diventa custode di un cinema. Nella solitudine dello

spazio che gli è affidato può finalmente respirare la polvere del palcoscenico, può imparare che cosa è il teatro. Si alternano così i brani del celebre cantautore, cantati benissimo da Davide, e una biografia, non si sa quanto autentica, in cui si avventura Gianfranco con cipiglio da mattatore. La messa in scena vuole essere leggera parlando di cose molto serie - non c'è solo il solito Sud ma anche l'importanza dell'identità e la necessità della fantasia - e a volte si fa irresistibilmente comica come nell'episodio del povero iscritto all'Accademia d'Arte Drammatica che, per sbarcare il lunario, accetta di travestirsi da scimmia in un circo ignorando che sarà dato in pasto ai leoni. Per tutto il tempo della rappresentazione è palpabile come Berardi cerchi un equilibrio di toni ma alla fine deve cedere e virare decisamente sul drammatico, ma è solo un momento portato via dalle note di Volare. *Nicola Viesti*

L'ÉCUME DE L'AIR, di Martin Schwietzke. Scene e costumi di Sandrine Rozier. Luci di Bertrand Poggioli. Musiche di Michel Bismut. Con Michel Bismut e Martin Schwietzke. Prod. Les Apostrophes. FESTIVAL INTERNAZIONALE CASTEL DEI MONDI, ANDRIA (Bt).

Attimi di semplice magia quelli che regalano il giocoliere e ballerino Martin Schwietzke e il contrabbassista Michel Bismut ne *L'écume de l'air*, presentato al festival Castel dei Mondì nello *château* montato in Piazza Catura ad Andria. Peccato che lo spettacolo arrivi inspiegabilmente al festival privo della scenografia originale e degli effetti di luce che ne avrebbero aumentato il fascino, ma quello che i due artisti sono capaci di trasmettere in emozione non è poco. Un corpo impegnato a stupirci con mirabolanti giochi con sfere bianche e che sembra principalmente danzare al ritmo di una musica sofisticata e coinvolgente, intessendo un vero dialogo con il musicista e il suo strumento - anche con l'uso di brevi testi - per aumentare l'atmosfera di complicità tra i due performer e con gli spettatori. Gag che si susseguono ininterrottamente mentre il sudore bagna copiosamente Schwietzke per lo sforzo di domare la gravità, di rendere il movimento più leggero dell'aria. Comicità tenue, gar-

bo assai francese, la capacità di ipnotizzare la platea con prodezze da giocoliere mentre anche il contrabbasso diventa un terzo protagonista, ora ingombrante ora assai discreto. *L'écume de l'air* è uno spettacolo impalpabile che non riesce a celare la ferrea determinazione dei suoi interpreti, una bravura fatta certo di abilità circense ma anche di intelligenza e rigore, di misura e sapiente dosaggio di ritmi. E incanta il lungo momento finale quando tutti seguiamo rapiti i volteggi della sfera più grande che riesce a far correre la fantasia, che ci fa comprendere come la messa in scena possa essere cara a una divinità lunare. *Nicola Viesti*

THE LADY WITH THE DOG, dall'omonimo racconto di Anton Chechov. Adattamento, regia e scene di Levan Tsaladze. Musiche di Vakhtang Kakhidze. Pupazzi di Nino Namicheishvili. Con Nika Tavazde, Nanka Kalatozishvili, Nata Kakhidze, Beso Baratashvili, Nino Namicheishvili, Zura Gagloshvili, Maia Sulkhaniashvili, Megi Elbakidze, Melkhaz Gabunia, Tea Kitsmarishvili, Gia Margania. Prod. Marjanishvili Drama State Theatre, Tbilisi (Georgia). FESTIVAL INTERNAZIONALE CASTEL DEI MONDI, ANDRIA (Bt).

Punta di diamante delle ospitalità internazionali al Festival Castel dei Mondì è stata senza dubbio la compagnia georgiana del Marjanishvili Drama State Theatre di Tbilisi. Il resto lo ha fatto Chechov, nel 150esimo anniversario della nascita, con uno dei suoi racconti più noti e struggenti: *La signora*

col cagnolino. Una manciata di pagine sull'amore impossibile, o che forse non si vuole rendere tale per non "snaturarne" l'essenza drammaticamente appassionata. In villeggiatura a Yalta, un uomo e una donna, annoiati o infelici nei rispettivi matrimoni, s'incontrano. Lui, Gurov, la corteggia come chi all'adulterio è abituato. Lei, Anna, tentenna disarmata come chi non ha mai tradito. Ma l'amore è in agguato e quella che doveva essere un'avventura diventa una dolorosa storia senza futuro. Entrambi soffrono, ma non hanno intenzione di lasciare le rispettive famiglie. Sarà la Rivoluzione a spazzare via il loro amore impossibile, che probabilmente si sarebbe comunque consumato nella lontananza e nella menzogna. Romanticissimo. Così come la regia di Tsaladze, orchestrata fra musiche di forte impatto emotivo, neve che cade copiosa e due interpreti (Nika Tavazde e Nanka Kalatozishvili) belli e intensi nei loro eleganti abiti chiari da villeggianti della buona società. Ma intorno a loro c'è un mondo che osserva, partecipa, commenta. Tsaladze lo rappresenta con un narratore, che incornicia la vicenda, e con un piccolo esercito di poetici pupazzi animati a vista, che sono corò anonimo e doppi degli stessi protagonisti. Se però tutte queste invenzioni sceniche sono, prese singolarmente, belle a vedersi e di alto artigianato teatrale, nell'economia globale dello spettacolo dilatano senza ragione un tessuto drammaturgico già per sua natura di esile trama. Un'ipertrofia creativa che lascia ammirati, ma in parte soffoca i delicati palpiti di questa infelice storia d'amore. *Claudia Cannella*



Da Pesaro a Martina Franca, l'Opera si fa bella



Ormai dovremmo essere abituati ai miracoli che il Rossini Opera Festival produce a ogni edizione. Eppure, quello che è riuscito a fare quest'anno, supera tutte le volte precedenti. Pensate a una città di provincia, Pesaro, che ad agosto diventa il centro del mondo dello spettacolo: non solo d'opera, come si potrebbe immaginare, bensì totale, si dovrebbe più correttamente dire. E stavolta più delle altre, con qualcosa come 18 mila presenze in due settimane (per 900 mila euro di incasso), 63% di pubblico straniero (un dato che non ha eguali per i palcoscenici del nostro Paese, in inesorabile aumento a ogni edizione, con francesi, tedeschi e giapponesi sul podio) e gli italiani che, da buoni padri del melodramma che giocano a fare gli snob se nel cartellone non ci sono *Aide*, *Tosche*, *Carmen* o (nel nostro caso, considerato che il festival è monografico) *Barbieri*, crescono comunque negli arrivi su questo tratto marchigiano di costa adriatica. E poi ci sono inviati dei giornali più importanti del mondo, e rappresentanti dei maggiori teatri internazionali, ogni sera mescolati alla platea "normale".

Un preludio necessario per capire che razza di impresa sono riusciti a confezionare quest'anno al Rof. Chi, infatti, partirebbe da casa per andarsi a vedere il *Sigismondo*, opera di un Rossini ventiduenne, il cui debole libretto contribuì in maniera decisiva al disastro del debutto veneziano nel 1814? E chi lascerebbe ben più sicuri lidi per cercare di seguire le contorte vicende di un *Demetrio e Polibio* che, quanto a trama, sarà pure elementare, ma ben poco convincente? Ecco, il miracolo pesarese consiste nella sua capacità di attrarre frotte di spettatori ben svegli su titoli che, saranno pure di Rossini, ma restano

inevitabilmente di secondo piano nella cultura teatrale media. Significa che il Rof è un vero evento (parola abusata in molte altre circostanze), completato, per questa edizione, dalla ripresa della deliziosa e grandiosa *Cenerentola* firmata da Luca Ronconi nel 1998.

Come è giusto, il lettore vorrebbe sapere ora i motivi di tanto entusiasmo. Molto semplicemente, risiedono nel teatro appunto totale che questi spettacoli costruiscono: somma di regie ed esecuzioni musicali, che danno spessore anche alle storie meno convincenti. Come quella della follia, tema del *Sigismondo*, dove il re del titolo, sovrano immaginario di una Polonia da cartolina medievale, un po' matto lo è per davvero: e allora Damiano Michieletto, con sublime coerenza, trasferisce l'azione in un manicomio di inizio Novecento, dove tutti si agitano – anche i bravissimi mimi che stanno col re nello stanzone bianco – e pazzi sembrano davvero, tanto che gli incubi si materializzano in inquietanti presenze silenziose. Nel secondo atto lo stesso spazio, come per incanto, diventa elegante salone, con legni e stoffe che non si fa fatica a immaginare pregiati. Il resto ce lo mettono le fortissime interpretazioni, su tutti una potente Daniela Barcellona (*Sigismondo*) e un perfido Antonino Siragusa (*Ladislo*), e la bacchetta di Michele Mariotti, che ha così debuttato nella sua città e nel Teatro Rossini dove, bambino, spiava incantato Claudio Abbado. Michieletto e Mariotti: è il grande teatro dei trentenni, geniali nel trasformare la paglia in oro, con buona pace di chi considera il teatro d'opera un piccolo mondo antico.

Stesso discorso, con impostazione diversa, per il *Demetrio e Polibio*, la cui complicata genesi è addirittura di qualche

anno precedente al *Sigismondo*. In questo caso, Davide Livermore si è avvalso di scenografia (semplicissima e funzionale, in un teatro per il resto volutamente spoglio) e costumi (che spostano molto più avanti, portandolo all'epoca della prima rappresentazione, l'originario tempo dei regni ellenistici) pensati e realizzati dall'Accademia di Belle Arti di Urbino. Tra trovate di prestidigitazione, raddoppi muti dei protagonisti, abbondanza di azione, Livermore scrive una pagina del «teatro e il suo triplo». La scena, la vita, i suoi fantasmi. *Pierfrancesco Giannangeli*

SIGISMONDO, di Giuseppe Foppa. Musica di Gioachino Rossini. Regia di Damiano Michieletto. Scene di Paolo Fantin. Costumi di Carla Teti. Luci di Alessandro Carletti. Orchestra e coro del Teatro Comunale di Bologna, direzione musicale di Michele Mariotti, maestro del coro Paolo Vero. Con Daniela Barcellona, Andrea Concetti, Olga Peretyatko, Antonino Siragusa, Manuela Bisceglie, Enea Scala. Prod. Rossini Opera Festival, PESARO.

DEMETRIO E POLIBIO, di Vincenzina Viganò Mombelli. Musica di Gioachino Rossini. Regia di Davide Livermore. Scene e costumi dell'Accademia di belle arti di Urbino. Luci di Nicolas Bovey. Orchestra sinfonia G. Rossini, direzione musicale di Corrado Rovaris. Coro da camera di Praga, maestro del coro Lubomir Mati. Con Maria José Moreno, Victoria Zaytseva, Yijie Shi, Mirco Palazzi. Prod. Rossini Opera Festival, PESARO.

Non fu un successo al Festival di Spoleto del 1977 il debutto di *Napoli milionaria!* di Eduardo che, dopo la commedia del '45 e il film di cinque anni dopo, affidò a Nino Rota il compito di trasformare una delle sue più celebri opere in uno spettacolo lirico. Grosse perplessità furono suscitate proprio dalla partitura musicale che Rota organizzò in una commistione di musica coltissima e influenze jazz, accenni di swing e canzone napoletana. Un'apparente *pastiche* che il Festival della Valle d'Itria di Martina Franca – ormai una delle manifestazioni più importanti a livello europeo – molto opportunamente ripropone a oltre trent'anni e che ci svela invece una ricchezza stupefacente di scrittura e il tentativo di Rota, forse oltre ai suoi stessi proponimenti, di segnare una strada diversa per concepire una moderna opera lirica molto simile al grande musical che ne è diventato in fondo l'erede. Dal canto suo Eduardo sorprese per aver trasformato la sua commedia in una tragedia senza possibilità di riscatto. Il celebre finale, amaro ma pieno di speranza, dell'originale con il protagonista Gennaro Jovine che conclude con la celebre battuta «ha da passa' 'a nuttata», qui volge in dramma con l'uccisione del figlio camorrista e lo strazio della madre Donna Amalia mentre il sipario cala su Gennaro che, attonito ma lucidissimo, asserisce che «La guerra non è finita, non è finito niente».

L'idea di affidare a un debuttante sulla scena musicale come Arturo Cirillo la regia di questa *Napoli milionaria!* si è dimostrata assai felice. Cirillo era l'artista più idoneo per entrare nell'opera di Rota rispettandone e valorizzandone

il continuo altalenarsi di riferimenti “alti” e “bassi”. Si può affermare anzi che si sia messo al servizio della partitura musicale in maniera totale senza però rinunciare ai propri segni e al proprio mondo. In più ha curato in maniera maniacale la resa attorale dei cantanti con risultati stupefacenti, a iniziare dalla strepitosa Tiziana Fabbri che fa crescere e definisce sempre più il personaggio di Donna Amalia a ogni atto sino al finale in cui cantante e attrice sono una cosa sola, una sintesi mirabile nello strazio di una donna furba e squassata dai desideri che si trasforma in *mater dolorosa*. Con la complicità dello scenografo Dario Gessati, Cirillo fa del “basso” degli Jovine un luogo caro agli dei e maledetto agli uomini con l'imponente busto dell'Addolorata che sorveglia, dominando una miriade di altre immagini sacre, traffici sempre più illeciti all'ombra della guerra. Il disfacimento di una famiglia diviene specchio del disfacimento di una nazione e di un popolo e bellissimi, tra gli altri, sono i momenti finali di ogni atto di grande coralità e il corpo centrale del secondo con l'abbandono di Rituccia da parte del sergente americano Johnny, che il regista sembra illuminare da bagliori rubati a Fassbinder e Cocteau. Successo trionfale per tutti, dai cantanti all'Orchestra Internazionale d'Italia diretta in maniera eccellente da Giuseppe Grazioli e naturalmente per Cirillo che, tesissimo all'inizio si è poi tranquillizzato e sciolto, ricevendo ovazioni – ne siamo stati testimoni – anche per le strade della cittadina. *Nicola Viesti*

NAPOLI MILIONARIA!, di Eduardo De Filippo. Musica di Nino Rota. Regia di Arturo Cirillo. Scene di Dario Gessati. Costumi di Gianluca Falaschi. Orchestra Internazionale d'Italia, direzione musicale di Giuseppe Grazioli. Coro Slovacco di Bratislava, maestro del coro Pavol Prochazka. Con Alfonso Antoniozzi, Tiziana Fabbri, Dario Di Vietri, Leonardo Caimi, Carmine Monaco, Luigi De Donato, Mattia Olivieri, Domenico Colaiani, Alessandro Scotto Di Luizo, Marcello Rossiello, Borja Quiza, Anna Malavasi, Chiara Amarù, Romina Boscolo, Giuseppina Chirizzi, Eleonora Raguso. Prod. 36° Festival della Valle d'Itria, MARTINA FRANCA (Ta).

In apertura, Antonino Siragusa e Olga Peretyatko in *Sigismondo*, regia di Damiano Michieletto; in questa pagina, una scena di *Napoli milionaria!*, regia di Arturo Cirillo (Foto Laera).



Con Kilyan e Greco danza d'autore a Torino

di Domenico Rigotti



Forgotten Land, di Jiri Kylián
(foto: Johan Persson).

Passata la stagione dei festival estivi (ma quanto poco da memorizzare), d'autunno la danza sembra avere un solo, importante polo d'attrazione: TorinoDanza, che da anni ormai offre più di uno spunto di riflessione secondo un disegno progettuale riconoscibile e responsabilmente firmato da Gigi Cristoforetti. Forse anche per questo la manifestazione ha aumentato negli anni il suo pubblico. Niente sfizi o scoperte in quest'ultima edizione, ma tutto a concentrarsi su un programma che, rifiutati radicalismi e false avanguardie, ha voluto porre l'accento su quegli artisti che, riformulando l'estetica e facendo di questa uno dei motori principali della creazione, pur esprimendosi con linguaggi diversi, hanno indicato alla danza vie nuove.

Suddivisa la rassegna in tre *focus* (il terzo, previsto per novembre, sarà dedicato ad Alain Platel e les ballets C. de la B; ospiti per altro quasi ogni anno), ecco subito in regalo Balanchine, Kilyan e il più giovane Emio Greco. Tre grandi campioni della danza moderna qui accomunati per il primo dei *focus* sotto il titolo *Miti* che, se da un lato

gioca sull'inserimento delle loro coreografie nel festival musicale che lega Milano e Torino (appunto MiTo), dall'altro segnala la grandezza riconosciuta del loro talento. Pur distanti esteticamente fra loro, i tre coreografi sono però tutti instancabili creatori di visioni di corpi, la cui bellezza nasce da un movimento interiore, un movimento e una bellezza che lascia in chi osserva un messaggio inconfondibile. Pochi, come il perfetto e cristallino Balanchine, capaci di distillare le forme della nostra contemporaneità, ma pochi anche come Kilyan, attraverso i suoi lavori dalle strutture impeccabili, a far trasparire potenti emozioni che, con Emio Greco, poi si fanno ancor più inquiete e frementi.

La riprova ci è venuta dai due affascinanti appuntamenti torinesi. Nel primo, dove ospite di riguardo è stato il Balletto Reale delle Fiandre, i bravi danzatori si sono cimentati in apertura nel balanchiniano *Thème and Variations*, ma ancor meglio poi hanno dato prova nei due ardui lavori di Kilyan, *Forgotten Land* e *27' 52"*. Raramente apparso in Italia, il primo brano risale al 1981 e venne ideato sulla *Sinfonia da Requiem* di

Britten composta nel 1940 con il pensiero rivolto ai drammi legati al nazismo, ma anche al famoso *Urlo* di Munch. Nel balletto del coreografo boemo, la "terra dimenticata" diventa simbolo di metamorfosi ma soprattutto di distruzione e di dolore, rappresentati sulla scena da sei coppie che entrano nella cupezza sentimentale della musica con quella sua tipica fluidità di linee. Kilyan, tuttavia, è artista in continuo rinnovamento, come ha dimostrato nell'altro lavoro in "prima assoluta", e cioè *27' 52"*, titolo preso a prestito dalla durata esatta (e i danzatori perfetti a non sgarrare di un secondo) del brano. Coreografia dove la fluidità cede il passo a una gestualità più contorta, nervosa, e però sempre affascinante.

Pulsano le emozioni nelle due opere di Kilyan, ma altrettanto fortemente è da dirsi di quelle scaturite, ed era novità per l'Italia, dall'ultima creazione di Emio Greco e del suo fedele collaboratore Pieter C. Scholten: *You Para/Diso*, un alquanto libero viaggio nel mondo dantesco. Un percorso nella *Divina Commedia* che rifiuta la didascalia, e che però, attraverso un linguaggio corporale teso e aspro, incide nello spazio scenico con un moto emozionale folgorante. Bravissimi i danzatori della compagnia, di un'energia esplosiva. Brevissimo, e però necessario, l'accenno al secondo *focus: Scene degli anni Ottanta*. Di ritorno ma sempre di stupefacente vitalità, due spettacoli che hanno attraversato le barriere che separano le stagioni teatrali e di danza. Due lavori capaci ancora di lasciare un segno profondo anche in chi li incontrava per la prima volta. Corpi visionari e deformati in *May B.* di Maguy Marin. Un'energia anche in questo caso esplosiva e tutta al femminile in *Rosas danst Rosas* di Anna Teresa De Keermaeker. Un dittico perfetto. Che ha centrato l'obiettivo. ★

THEME AND VARIATIONS, coreografia di George Balanchine. Musiche di Pëtr Il'ic Čajkovskij. **FORGOTTEN LAND**, coreografia di Jiri Kylián. Musiche di Benjamin Britten. **27' 52"**, coreografia di Jiri Kylián. Musiche di Dirk Haubrich. Con i solisti e i danzatori del corpo di ballo del Balletto Reale delle Fiandre. Prod. Balletto Reale delle Fiandre, ANTWERP (Belgio).

YOU PARA/DISO, coreografia, concept suono e luci di Emio Greco e Pieter C. Scholten. Scene di MinSuk Cho. Costumi di Clifford Portier. Con Victor Callens, Dereck Cayla, Vincent Colomes, Sawami Fukuoka, Neda Hadji-Mirzaei, Suzan Tunca. Prod. MONACO Dance Forum - Maison de la Culture d'AMIENS - TORINODanza.



Teatro Franco Parenti

imparentatevi

con

Anna GALIENA
Giuliana LOJODICE
Valter MALOSTI
Licia MAGLIETTA
Fabrizio GIFUNI
Carlo CECCHI
Luca ZINGARETTI
Alessandro HABER
Alessio BONI
Gigio ALBERTI
Monica SCATTINI
Mario SALA
Ivana MONTI

Scegliete **7 spettacoli da non perdere**

IMMAGINE
STABILITÀ
DI PRODUZIONE
TEATRALLE
DIRETTO DA
ANDRÉE KUTH
SHAMAM

CAMPAGNA ABBONAMENTI 2010 - 2011

Abbonamento Intero **7 spettacoli a scelta su 10 € 150,00**
Abbonamento Rinnova **7 spettacoli a scelta su 10 € 130,00**
Abbonamento Ridotto **7 spettacoli a scelta su 10 € 100,00**

INFO | PRENOTAZIONI | ACQUISTO
Lun - Dom 10.00 - 19.00
Via Pier Lombarda 14 - Tel. 02 59993206
www.teatrofrancoparenti.it

PIRELLI | QUALITÀ FEVER | CANTIERI 100 | PUBBLITALIA 100 | INTESA | SINDACATO

STAGIONE 2010 > 2011

TEATRO VERDI

IF festival internazionale
teatro di Immagine e Figura

Premio Hystrio-Provincia di Milano 2010



Stephen Mottram | Teatro del Buratto | Ufo Studio | Gigio Brunello |
Farneto Teatro | Koreja | Figuren theater tÜbingen | Iris Meinhardt |
i comici di Favelas | Progetto Kentridge | Focus Spagna | IF Off

via Pastrengo 16 Milano - 02 27002476 - www.teatrodellburatto.it

TEATRO VERDI | TEATRO DEL BURATTO



Comune
di Milano



Regione Lombardia



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI

COMPAGNIA DI PROSA
Arte e Tradizione Teatrale



Presentano



Silvana Bosi

in

Maria Carla Rodomonte

LA VITA COLOR DI ROSA

2 Tempi e l'Epilogo di
Silvana Bosi

e con

Marco Giancarli

Alessandra Terzoli

Claudio Caruso

Regia di Silvana Bosi

Realizzazione colonna sonora ROBERTO ZAVAN
Luci MARCO SCATTOLINI
Scenari FABRIZIO MONACO e ROBERTO RONCACCIA

TEATRO D'UEROMA
Teatro d'essai
Vicolo Due Macelli, 37 - Roma
Tel. 06.6768259

Dal 14 al 19 Dicembre 2010

HYSTRIO

Non hai voglia di fare la fila alla posta?
Non hai tempo di cercare una libreria Feltrinelli?
Non ti fidi a spedire un assegno?
abbonati on line

basta un
CLIC

l'abbonamento annuale
a Hystrio costa
Italia 35 euro
Estero 50 euro

Puoi effettuare il pagamento anche con:
- un versamento su c/c postale n. 40692204
intestato a Hystrio-Associazione per la diffusione della
cultura teatrale, Via De Castilia 8, 20124 Milano
(ricordati di inserire nel bollettino di versamento
l'indirizzo dell'abbonato e di inviare la ricevuta al
fax 02.45409483)
- un assegno bancario non trasferibile da inviare
alla redazione: Via Olona 17, 20123 Milano
IBAN: IT6620760101600000040692204
Info: tel. 02.40073256

www.hystrio.it

testi

MALASTRADA

di Tino Caspanello

Finalista Extracandoni, 2007

Segnalato al Premio Tuttoteatro.com – Dante Cappelletti 2007

Premio Legambiente 2008



Personaggi

Il Padre

La Madre

Il Figlio

Notte. In un angolo un sacco di cemento, qualche mattone e, piantato a terra, un tondino di ferro. Nel buio, per tutta la durata dello spettacolo, si sente il suono rauco e metallico di qualcosa che sembra vivere in tutto lo spazio, quasi il respiro affannoso di una bestia assopita. Dall'oscurità, lentamente, affiorano il Padre, la Madre e il Figlio.

MADRE - Unni si'?

PADRE - Cca.

MADRE - Unni?

PADRE - Cca. Non mi vidi?

MADRE - No.

PADRE - Ddu passi.

MADRE - Pi unni?

PADRE - P'avanti.

MADRE - Avanti, unni?

PADRE - Davanti a vvui.

FIGLIO - Non ti vidu.

PADRE - Ddu passi.

MADRE - Ancora ddu passi?

FIGLIO - Ma unni si'?

PADRE - Cca.

MADRE - Parra.

PADRE - Mi senti?

FIGLIO - Sì, parra.

PADRE - E cc'h' ddiri?

MADRE - Chiddu chi vvoi, ma parra.

PADRE - Sugnu cca.

MADRE - E ppoi?

PADRE - Chi?

FIGLIO - Parra.

PADRE - 'Spittati, va'.

MADRE - Unni?

PADRE - Ddocu.

FIGLIO - Unni?

PADRE - Firmativi ddocu.

MADRE - Fermi semu.

PADRE - Arrivu.

MADRE - Sbrighiti.

PADRE - E staiu arrivannu.

FIGLIO - Fa' pprestu.

PADRE - Oh, ma unni siti?

MADRE - Ti pirdisti puru tu, veru?

PADRE - Non mi pirdia, non mi pirdia.

FIGLIO - Cca semu.

PADRE - Parrati.

MADRE - Chissu è ppicchè a ttia ti vinni a primura.

PADRE - Ma si vvui non caminati!

FIGLIO - Tu curri sempri.

MADRE - Iò mmi stancu.

PADRE - Ecco, ecco, cca sugnu.

MADRE - A prossima vota, iò non mi mmovu d'a casa.

PADRE - Bbonu, mi mmovu sulu iò.

La Locandina

MALASTRADA, testo, regia e scene di Tino Caspanello. Costumi di Cinzia Muscolino. Suono di Giovanni Renzo. Con Cinzia Muscolino, Tino Caspanello, Tino Calabrò. Prod. Teatro Pubblico Incanto, PAGLIARA (Me) – Teatro Libero (Pa).

Glossario minimo

parrari (parricci): parlare (parlagli!)

ddocu: li

nnuddu: nessuno

stutari: spegnere

putiri (putia): potere (potevo)

sciarriari (sciarriannu): litigare (litigando)

taliari: guardare

na bbotta: per un attimo

nchianari: salire

mmoffi: schiaffi

spasciari: sfasciare

leggiu leggiu: piano piano

scaciuni: scuse

scantu (scantari): paura (spaventarsi)

rannu: grande

rossu: grosso

manciarri (mancia): mangiare (mangia!)

cuasetti: calzini

ddumati: accesi

fari bbuci: gridare

MADRE - E vvogghiu vidiri unni vai sulu!

PADRE - Ora, intantu, caminamu.

FIGLIO - Sì, ma pi unni caminamu?

PADRE - E cca, p'avanti.

FIGLIO - Ma si non si capisci pi unni stamu annannu!

MADRE - Almenu cci semu?

PADRE - Un passu.

MADRE - Arrivammu?

PADRE - Ancora un passu.

FIGLIO - Mi, non si vidi nenti!

PADRE - Dacci a manu a tto' mamma.

MADRE - Tenimi stritta. E non mi lassari.

FIGLIO - Non ti lassu, no.

PADRE - Ddu passi.

MADRE - Arrivammu?

PADRE - Ddu passi, cca, p'avanti.

FIGLIO - Ancora?

PADRE - Leggiu leggiu.

MADRE - Non mi faciti curriri.

PADRE - E nnuddu curri.

MADRE - Sì, tu tiri, iddu spinci!

PADRE - Ancora un passu.

MADRE - Ora mi stancai, ah!

FIGLIO - E ppuru iò.

PADRE - Avanti, avanti, chi cci semu.

MADRE - Arrivammu?

PADRE - Quasi.

FIGLIO - Mi! Non s'arriva cchiù!

PADRE - S'arriva, s'arriva.

MADRE - E quannu? Mai?

PADRE - L'ultimu passu.

MADRE - L'ultimu, ah, picchè iò non mi mmovu cchiù.

Una pausa.

PADRE - Arrivammu.
 MADRE - Unni?
 PADRE - Cca.
 FIGLIO - Cca?
 PADRE - Sì, arrivammu.
 MADRE - Ma unni arrivammu?
 PADRE - Cca.
 MADRE - E cchi cc'è cca?
 FIGLIO - Nenti.
 MADRE - Non c'è nenti.
 PADRE - Cca è.
 MADRE - Sì, ma unni?
 PADRE - E ora videmu.
 FIGLIO - Ma ch'avem'a vvidiri?
 MADRE - Non è chi sbagghiammu?
 PADRE - No.
 FIGLIO - Sì' ssicuru?
 PADRE - A strada giusta è.
 MADRE - Strada? E a gghiami strada chista? Ma si mmancu si vidi!
 FIGLIO - Tutta china di terra.
 PADRE - Ggiusta è.
 MADRE - Iò ti ll'avia dittu: segnittilla supra un fogghiu di carta.
 PADRE - Non c'era bbisogno.
 MADRE - Tu si' ssicuru chi non sbagghiammu?
 PADRE - E ssi, sì.
 MADRE - Ma a ttia chi tti dissiru?
 PADRE - Cui?
 MADRE - Non c'u ddumannasti comi s'arriva?
 PADRE - Sì.
 MADRE - E cchi tti dissiru?
 PADRE - Eh, caminati, caminati, quannu finisci a strada, arrivati.
 MADRE - Ah!
 PADRE - Eh!
 MADRE - Così ti dissiru?
 PADRE - Sì.
 MADRE - E ttu capisti?
 PADRE - Certu.
 MADRE - Mmah!
 PADRE - Chi?
 MADRE - No, no nenti.
 PADRE - No, mmah, chi?
 MADRE - Ti dissi nenti.
 PADRE - Tu vulivi diri 'n'otra cosa.
 MADRE - Non vulia diri nenti!
 PADRE - Dicisti mmah.
 MADRE - Dissi mmah, sì, u dissi.
 PADRE - E cchi vvulivi diri?
 MADRE - Ancora?
 PADRE - Vulivi diri chi non capia.
 MADRE - Iò? Quannu mai!
 PADRE - A strada una è.
 MADRE - Certu.
 PADRE - E cchidda ficimu nui.
 MADRE - Certu.
 PADRE - Non n'havi 'n'otra.
 MADRE - E mmenu mali!
 PADRE - Picchi?

MADRE - A 'sta ura sa' unn'erumu!
 PADRE - Picchi non nni purtavi tu cca?
 MADRE - Iò? Iò non ci vulia veniri, u sai.
 PADRE - E allora picchi vinisti?
 MADRE - E vvi lassava sulì, veru?
 PADRE - Ti pari chi nni pirdiumu?
 FIGLIO - Oh, a finistu?
 PADRE - E tto' matri ccuminciau.
 MADRE - Iò?
 PADRE - E allora cui?

Una pausa.

FIGLIO - A mmia mmi pari chi cca non c'è nenti.
 MADRE - E u sapia iò! Caminammu, caminammu pi non vidi-ri nenti.
 FIGLIO - Avia raggiuni u nonnu.
 PADRE - Lassilu stari a mme' patri.
 MADRE - Ancora è dda chi rridi.
 PADRE - Ma si è vvecchiu!
 MADRE - E cchi vvoli diri? È vvecchiu, ma capisci.
 PADRE - Non capisci cchiù nenti.

Una pausa.

FIGLIO - Chi ffacemu ora?
 MADRE - E chi vvoi fari? Nni putemu ggirari p'a casa.
 PADRE - Picchi?
 MADRE - Ma comi picchi?
 PADRE - Mancu arrivammu.
 MADRE - E ora nni ggiramu p'a casa.
 PADRE - Nui non ni mmuvemu di cca!
 MADRE - Tantu, ormai, chiddu chi cc'era di vidiri n'o vistimu!
 FIGLIO - Na iurnata caminannu...
 MADRE - Nni vistemmu puru bboni! E picchi?
 FIGLIO - Pi non vidiri nenti.
 PADRE - E' spittati!
 MADRE - Ma chi avem'a 'spittari?
 PADRE - 'Nto scuru l'occhi s'hann'a 'bbituari.
 MADRE - E cc'a putiunu metteri na lampadina!
 PADRE - Forsi cc'erunu i lampadini.
 FIGLIO - Cc'erunu?
 PADRE - Tu chi ddici?
 MADRE - E cchi fficiru?
 PADRE - I stutaru.
 MADRE - Picchi?
 PADRE - Oh, a luci custa.
 MADRE - U sacciu, u sacciu.
 FIGLIO - Sì, ma intantu chi ffacemu?
 MADRE - Vuliti manciari qualche cosa?
 PADRE - Chi ppurtasti?
 MADRE - Veramenti mancu iò u sacciu. 'Nta primura pigghiai chiddu chi truvai.
 FIGLIO - Purtasti a pasta?
 PADRE - A pasta?
 FIGLIO - Picchi, n'a putia purtari?
 MADRE - E quannu a faccia?
 FIGLIO - Prima di partiri.
 PADRE - Certu! Si mittia a ffari a pasta pi ttia.

FIGLIO - Picchè, tu non t'ì manciavi ddu fil'i pasta?
 PADRE - Finiscila, va'.
 MADRE - Videmu... (*Da una borsa di plastica prende una mela*)
 Cc'è na puma.
 FIGLIO - Non mi piaci a puma, u sai.
 MADRE - U sacciu, ma chista truvai.
 FIGLIO - E a mmia non mi piaci.
 PADRE - Si non ti piaci non t'a manci.
 FIGLIO - T'a manci tu?
 PADRE - Iò e tto' mamma.
 MADRE - No, no, mancittilla tu, iò non ni vogghiu.
 PADRE - Ma iò non m'a manciu tutta.
 MADRE - E bbonu, u restu cc'u dugni a iddu.
 PADRE - Non ci piaci.
 MADRE - Sì, ma ppoi s'a mancia o stissu.
 FIGLIO - Non ni vogghiu.
 MADRE - Bbonu, bbonu, ora non ni voi.
 FIGLIO - E mancu d dopu.
 MADRE - Oh, non cuminciamu, ah! N'avemu a ffari sentiri di tutti?
 FIGLIO - Ma si non c'è nnuddu!
 MADRE - E tu chi nni sai?
 FIGLIO - Non c'è nnuddu.
 MADRE - Ma si non si vidi nenti!
 FIGLIO - E ppu si cc'è qualcunu, cci fa?
 MADRE - Chi cci fa? Ma ti pari ggiustu chi a ggenti hav'a ssentiri a nnu chi nni sciarriamu pi na puma?
 FIGLIO - Iò non mi staiu sciarriannu cu nnuddu.
 PADRE - Avanti, avanti, finitila. Non vinnimu cca pi pparrari di puma!
 MADRE - Appuntu.
 FIGLIO - A mmia non mi piaci.
 PADRE - U capemmu, non ti piaci, u capemmu, ma finitila.
 MADRE - Teni, mancittilla tu. (*Porge la mela al Padre*)
 PADRE - M'a manciu ora?
 MADRE - E quannu t'a voi manciari?
 PADRE - E iddu?
 MADRE - Bbonu, lassilu stari! Quannu riturnamu a casa, mancia.
 PADRE - Quannu riturnamu a casa?
 MADRE - Sì!
 PADRE - A lavasti?
 MADRE - E quannu ll'avi'a llavari?
 PADRE - Stamatina.
 MADRE - Ma tu unni stai?
 PADRE - Picchè?
 MADRE - A matina acqua non n'havi, n'o sai?
 PADRE - Putivi inchiri 'na bbuttigghia!
 MADRE - China era.
 PADRE - E chi ffacisti?
 MADRE - Mmi lavai. Iò mmi lavai. E ora manciti 'ssa puma.
 PADRE - Mmunnila.
 MADRE - T'a mmunni tu.
 PADRE - Hai u cuteddu?
 MADRE - Sì.
 PADRE - Dammillu.
 MADRE - N'o trovu.
 PADRE - Lassa stari, va'. Cchiù ttardu si nni parra.
 MADRE - Cchiù ttardu? Ma quantu voi stari cca?
 PADRE - Ti dissi, cchiù ttardu si nni parra. (*Restituisce la mela alla Madre*) E ora fammi taliari.

MADRE - Talia.

Il Padre si allontana per scrutare ancora nel buio.

MADRE - Vidi qualche cosa?
 PADRE - Ancora no.
 MADRE - Poi non c'è mancu na stidda, ah!
 PADRE - Quannu cc'è a luna dici chi è cchiù bbellu.
 MADRE - E tu chi nni sai?
 PADRE - M'u dissiru.
 MADRE - E ttu cci cridi?
 PADRE - E ppicchì nno?
 MADRE - Secunnu mia cca non cc'è nenti.
 PADRE - Tu non cridi a nenti.
 MADRE - Iò ridu a cchiddu chi vvidu. E cca iò non vidu nenti..
 FIGLIO - U nonnu ll'avìa dittu.
 PADRE - N'autra vota?
 MADRE - E secunnu mia avia puru raggiuni.
 PADRE - Va bbonu, va'! Iò avi'a vveniri sulu cca.
 MADRE - Oh, si vvoi, nn'annamu, ah!
 PADRE - Ddocu cc'è a strada!
 MADRE - Nni putemu annari, si vvoi.
 PADRE - Cuminciati a ccaminari.
 MADRE - Nni videmu a casa?
 PADRE - Sì, sì.
 MADRE - Si tti veni fami, ddocu cc'è a puma. (*Dà la mela al Figlio che la mette per terra*)
 PADRE - Non ni vogghiu. Portittilla tu.
 MADRE - Ah, ma iò non ni manciu.
 FIGLIO - A mmia non mi piaci.
 MADRE - T'a lassu a ttia.
 FIGLIO - T'a poi manciari tutta, puru u me' pezzu.
 PADRE - A finistu?
 MADRE - Bbonu, bbonu, non ti scantari, non ti lassamu sulu. Talia, va', talia ddocu.

Il Padre, sul confine della scena, continua a guardare nel buio; dopo un po' comincia a intravedere qualcosa.

FIGLIO - Mi pozzu livari i scarpi?
 MADRE - No, chi ppigghi friddu.
 FIGLIO - Iò mmi levu.
 PADRE - Ma n'a senti a tto' mamma?
 FIGLIO - Sì, ma haiu i pedi friddi.
 MADRE - E ti levi i scarpi?
 FIGLIO - Na bbotta.
 MADRE - No.
 FIGLIO - Ma picchè?
 MADRE - Picchè non c'è bbisognu.
 FIGLIO - Va bbeni.
 MADRE - S'hav'a llivari i scarpi!
 FIGLIO - Non m'i levu.
 MADRE - Poi i lassa 'o scuru e n'è trova cchiù.
 FIGLIO - I trovu, i trovu.
 MADRE - Iddu havi sulu ddu parù.
 FIGLIO - Ti dissi chi non m'i levu!
 PADRE - E mmuti! Spittati!
 MADRE - Chi cc'è?
 PADRE - Ma non viditi nenti?

MADRE - Unni?
 PADRE - Cca, davanti a nnui.
 FIGLIO - Ma picchè, tu chi vvidi?
 PADRE - Nenti...
 MADRE - Mancu tu?
 PADRE - No. Ancora no. Eppure...
 MADRE - Chi?
 FIGLIO - Vidisti qualche ccosa?
 PADRE - Mmi pari di sì.
 MADRE - Unni?
 PADRE - Cca, propriu cca.
 FIGLIO - Puru iò. Cca, davanti.
 MADRE - Ma unni?
 PADRE - Fa' un passu.
 MADRE - Sta' attentu!

Il Figlio raggiunge il Padre.

PADRE - (*Indicando dei punti nello spazio*) Vidi?
 FIGLIO - Mi pari di sì.
 MADRE - Vegnu puru iò.
 PADRE - Non fari bbuci.
 MADRE - E non vi vidia cchiù.
 PADRE - Aiuta a tto' mamma.
 FIGLIO - (*Va a prendere la Madre*) Cca, veni.
 MADRE - (*Comincia a vedere qualcosa*) Sì! Sì!
 PADRE - Vidi?
 MADRE - Sì!
 FIGLIO - Ma è propriu cca!
 PADRE - Ll'aviumu davanti all'occhi e mmancu u vidiumu!
 MADRE - Certu, c'u sapi unni taliavu vui!
 PADRE - Picchè, tu, invece, unni taliavi?
 MADRE - E cc'u sapi quanti altri cosi non videmu!
 FIGLIO - Putiumu purtari u nonnu.
 MADRE - Cu ttuttu u lettu?
 FIGLIO - Eh, u lettu havi i rroti. 'Nchianava puru iò dda ssupra.
 PADRE - E iò e tto' mamma spinciumu, veru?
 FIGLIO - 'Na vota all'unu.
 PADRE - Certi voti ti pigghiria a mmoffi!
 MADRE - Fa ssemprì così, ah!
 FIGLIO - Ma com'è ffattu?
 MADRE - Non si capisci bbonu.
 PADRE - E cchi aviti a ccapiri vui!
 MADRE - Menu mali chi ccapisci tu.
 FIGLIO - Quantu è llongu?
 MADRE - Non si vidi mancu unn'arriva.
 PADRE - E unn'hav'a 'rrivari? Dill'altu latu!
 MADRE - Cu ttuttu ddu mari di sutta!
 PADRE - Sì, ora cc'u livavunu!
 FIGLIO - Cca cc'è un pezzu di ferru.
 PADRE - N'o tucari.
 FIGLIO - Picchè?
 MADRE - Ma n'o senti a tto' patri? N'o tucari.
 FIGLIO - Sì mmovi.
 PADRE - Talia si cc'u poi spasciari!
 MADRE - Sta' ffermu! Sì nni po' ccadiri.
 FIGLIO - Sì, e cchi era fattu di carta?
 PADRE - Veni cca, va'.
 FIGLIO - Oh, ma non si po' ffari nenti cu vvui, ah!

PADRE - Tu non ha' ffari nenti.
 MADRE - Talia e bbasta.
 FIGLIO - U taliai, u taliai.
 PADRE - U vidisti bbonu?
 FIGLIO - Sì.
 MADRE - Ora cc'u poi cuntari o' nonnu.
 PADRE - Così a finisci di rridiri.
 MADRE - Non ci cridia.
 PADRE - Non ci cridia? Picchè, ora cci cridi?
 MADRE - Certu. Picchè non c'avirissi a ccridiri.
 FIGLIO - E ora?
 PADRE - Chi?
 FIGLIO - Ora chi u vistumu, chi ffacemu?
 MADRE - E chi vvoi fari?
 FIGLIO - Nni putemu ggirari p'a casa.
 PADRE - P'a casa?
 FIGLIO - E unni voi annari?
 MADRE - Subbitu?
 PADRE - Mancu arrivammu!
 FIGLIO - Ma c'avem'a ffari?
 MADRE - Nni stamu un mmostru cca.
 PADRE - Nni rripusamu.
 FIGLIO - Ma iò non sugnu stancu.
 PADRE - Tu. Ma to' mamma...
 MADRE - Iò chi?
 PADRE - Tu non si' stanca?
 MADRE - No, iò no.
 FIGLIO - U vidi? Allora nni putemu annari.
 MADRE - Iò vulia diri...
 FIGLIO - Chi?
 MADRE - Semu cca, ddopu na iurnata a ppedi... mmi pari mali...
 FIGLIO - Ma chi?
 MADRE - Non passamu dill'altu latu?
 FIGLIO - Voi passari?
 MADRE - E ssemu cca...
 FIGLIO - Vuliti passari?
 PADRE - Bbellu saria.
 FIGLIO - Ma non si vidi nenti.
 PADRE - No, si vidi, si vidi.
 MADRE - Unu camina leggiu leggiu.
 FIGLIO - E ccu passa pi pprimu?
 PADRE - Iò no.
 MADRE - Ah, no, mancu iò.
 FIGLIO - E chi ha' ppassari iò?
 PADRE - Tu sulu ristasti.
 FIGLIO - No, iò non ci passu.
 MADRE - Avanti, si' u cchiù ppicciriddu.
 FIGLIO - Appuntu.
 MADRE - Ma chi vvoli diri?
 FIGLIO - Chi sugnu u cchiù ppicciriddu, e quindi non ci passu.
 MADRE - Ma chi vvoi chi ppassu iò, chi ssugnu fimmina?
 FIGLIO - E cchi cci fa?
 MADRE - Cci fa. E poi non è ggiustu.
 PADRE - Ma chi rispettu hai pi tto' matri?
 FIGLIO - Rispettu?
 PADRE - Rispettu, rispettu.
 FIGLIO - Ma chi cc'entra u rispettu?
 PADRE - Ma tu n'a vidi a idda com'è cumminata?
 FIGLIO - Picchè, chi havi?

PADRE - Ah, n'a vidi?
 MADRE - Lassa stari, lassa stari.
 PADRE - Vardila, sta addritta pi forza.
 MADRE - Ora non esaggeramu.
 FIGLIO - Ma iò non ci vogghiu passari pi pprimu.
 PADRE - Ma picchè?
 FIGLIO - E ssi ccadu?
 MADRE - Matri, veru è! Si ccadi?
 PADRE - Ma comi po' ccadiri?
 FIGLIO - Eh, 'mpuntu un pedi e cadu 'nta ll'acqua.
 PADRE - E bbonu, figghiu, non sai nnatari?
 MADRE - 'Nta dd'acqua fridda?
 PADRE - Ma quali friddu! Cu ttutti ddi rrobbi chi havi 'ncoddu! Ma ppoi unni ll'hav'a 'mpuntari u pedi, chi è ttuttu lisciu!
 MADRE - Veru è. Non c'è mmancu na petra.
 FIGLIO - E ssi rruppi?
 PADRE - Si rruppi? Oh, ma u sai quantu cimentu cci misiru?
 FIGLIO - No.
 PADRE - Assai.
 MADRE - Assai, assai.
 FIGLIO - Ci po' essiri un terremotu!
 MADRE - Matri! U terremotu!
 PADRE - Ma quali terremotu!
 FIGLIO - E cchi è a prima vota?
 PADRE - U terremotu non ci fa nenti.
 FIGLIO - E ttu chi nni sai?
 PADRE - U dissiru.
 FIGLIO - U dissiru, u dissiru. Iò non ci cridu.
 PADRE - Oh, ma u sai chi ssi' propriu tistardu!
 MADRE - Precisu a sso' patri!
 PADRE - E chi cc'entru iò?
 MADRE - Picchè puru tu fai così.
 PADRE - Iò?
 MADRE - Sì, sì. Ogni vvota chi ss'havi a ffari qualche cosa tu ccuminci a truvarti scaciuni.
 PADRE - Ma ora no.
 FIGLIO - Certu, ora tocca a mmia!
 PADRE - Avanti, allura, e ppassa.
 FIGLIO - Ti dissi chi non ci passu.
 MADRE - Si ssapia chi ffinia così, mancu ci partia da casa stamatinu.
 PADRE - Iò mmi pigghiai puru un ghiornu di feri!
 FIGLIO - E iò non c'annai a scola.
 MADRE - U vidi?
 FIGLIO - E cchi vvoli diri?
 PADRE - Chi ssemu cca tutti pi ttia.
 FIGLIO - Ma iò non sapia nenti.
 MADRE - Comi no?
 FIGLIO - Mi ll'aviu a ddiri.
 PADRE - Ma si havi 'na vita chi tt'u dicemu!
 MADRE - Quannu eri picciriddu to' patri ti dicia sempri: u primu chi ppassa ha' essiri tu.
 FIGLIO - Ma cu s'u rricorda!
 PADRE - Iò, iò mm'u rricordu.
 FIGLIO - Era troppu picciriddu e non ti putia rispunniri.
 PADRE - E ora invece mi rispunni.
 MADRE - A tto' patri!
 FIGLIO - Ti rispunnu picchè capisciu.
 PADRE - No, mi rispunni picchè si' mmaladucatu!

AUTOPRESENTAZIONE

Una notte, aspettando il Ponte

C'è un luogo in Sicilia, il suo capo estremo a nord est, che dovrebbe essere lo scenario di un intervento che ha impegnato, e continua ancora a farlo, le menti di politici, di ingegneri, di società e di tanta gente: si tratta del progetto del ponte sullo stretto di Messina. Periodicamente, con l'avvicinarsi di governi, economie e sistemi politici, l'idea del ponte ritorna puntuale nei dibattiti, uguali in Parlamento come nei bar, oppure rimane assopita, nascosta nelle profondità dell'immaginario, proprio come, in un mare denso di mitologie, i mostri Scilla e Cariddi. Non si discute qui della sua necessità, dell'importanza socio-economica, della sua urgenza civile, non sono questi gli argomenti che interessano in questo contesto. Si parla d'altro. La costruzione del Ponte esige la distruzione di case e di strade, la cancellazione di cimiteri e nuclei boschivi; sparirebbero mestieri e microeconomie; verrebbe dunque intaccato pericolosamente il tessuto sociale, così delicato nei suoi equilibri già precari per annose, secolari questioni che, ancora oggi, fanno del Meridione il "Meridione". Il dubbio che nasce di fronte all'ipotesi di questo intervento, troppo grande per potere offrire una misura di sé, è una riflessione sui mutamenti delle coscienze e delle identità, non soltanto dei singoli, ma anche, e forse soprattutto, dei nuclei sociali e familiari: riusciremo a mantenere intatta la nostra integrità morale di fronte al ricatto che ci obbligherà a cambiare casa, abitudini e modi di pensare?

Malastrada è una riflessione a priori, preventiva, perché dopo sarebbe fin troppo facile parlare del ponte e di tutto quello che, nel bene e nel male, esso potrebbe causare. Vorremmo che si evitasse una narrazione postuma di fatti, misfatti, collusioni e intrighi. *Malastrada* è una storia, una storia possibile, verosimile: una famiglia - padre, madre e figlio - in viaggio verso la "strada" che collega l'isola al continente; un pellegrinaggio attraverso percorsi ormai cancellati, al buio, senza nemmeno una lampadina. L'attraversamento, obiettivo finale del viaggio, incuneandosi come subdola promessa tra i legami affettivi, scatena il conflitto, il crollo definitivo della comunicazione, e trascina i tre protagonisti verso una violenza che, sempre in agguato nel loro non dire, mette a nudo le miserie del ricatto.

Il testo, commissionato da Riccione Teatro, era stato presentato in lettura a Udine per Extracandoni a maggio 2007; dopo essere stato segnalato al Premio Dante Cappelletti («Dove l'ambiguità e l'eloquenza dei maestri della drammaturgia dell'ultimo '900, calano su uno scenario siciliano, illuminato dal buio e dal non detto»). La Giuria del Premio Tuttoteatro.com - Dante Cappelletti, è stato prodotto dal Teatro Pubblico Incanto e dal Teatro Libero di Palermo e ha debuttato il 31 luglio 2008, nell'ambito del Festival Teatro Civile, a Vico sul Gargano (Fg), dove ha ricevuto il Premio di Legambiente per l'impegno civile. **Tino Caspanello**



FIGLIO - A curpa toi è.
 PADRE - Mei? No, è ddi to' mamma chi tti tratta sempri comi s'avissi ddu anni.
 MADRE - U sapia chi pprima o ppoi a curpa era a mei.
 PADRE - T'u dicu sempri iò: varda chi non è cchiù un carusu.
 MADRE - Avanti, e ppassa.
 PADRE - Sì, pigghilu c'u bbonu!
 MADRE - E comi ll'ha' ppigghiari?
 PADRE - Senti, o passi, o di cca non nni mmuvemu cchiù.
 FIGLIO - Eh! Nni putemu stari cca stanotti.
 PADRE - Stanotti e ppuru dumani.
 FIGLIO - Iò dumani ha' 'nnari a scola.
 PADRE - E non ci vai.
 MADRE - Comi, non ci va?
 PADRE - No. Si ssemu tutti cca, comi fa a annari a scola?
 FIGLIO - Ah, sì? E non ci vaiu.
 PADRE - A ttia ti piaciria, veru?
 FIGLIO - Tu u dicisti.
 PADRE - No, tu a scola vai! U capisti? Allora ti 'ccumpagnu iò a ccauci 'nto culu!
 FIGLIO - Oh, prima mmi dici chi non c'ha' 'nnari, poi mi dici chi ha' 'nnari!
 MADRE - Non ti preoccupari, vai a scola, vai. Bbasta chi ora passi.
 FIGLIO - Ma picchè?
 MADRE - Comi picchè?
 PADRE - Picchè ha' ppassari. E cchi vvinnimu cca pi nntenti?
 FIGLIO - Ma iò mmi scantu.
 MADRE - A to' età?
 FIGLIO - Chi cc'entra l'età?
 PADRE - E allura di chi tti scanti?
 FIGLIO - Mi scantu e bbasta.
 MADRE - Ma nui semu cca, ti taliamu. Quannu ti nni voi ggirari ti nni poi ggirari.
 PADRE - Avanti, non pirdemu tempu, si sta facennu tardu. Passa e non si nni parra cchiù.
 FIGLIO - Ma iò...
 MADRE - *(Dalla borsa di plastica estrae una camicia)* Varda, ti purtai puru na camicia.
 FIGLIO - Picchè?
 MADRE - E chi vvoi arrivari dill'altu latu senza camicia. A ggenti chi ppo' ppinzari?
 FIGLIO - Ma quali ggenti?
 MADRE - E cchi nni sapemu nui?
 PADRE - *(Rigirando la camicia tra le mani, come se gli ricordasse qualcosa)* Ci po' essiri qualcunu.
 MADRE - Avanti, mettittilla.
 PADRE - *(Riconosce la sua camicia)* Ma cci purtasti a me' camicia?
 MADRE - E cchista truvai.
 PADRE - Ma iò nn'hau sulu ddui. Si una s'a pigghia iddu, iò comi fazzu?
 FIGLIO - E va bbeni, ma iò non è chi rrestu dill'altu latu.
 PADRE - Ah, non ci rresti?
 FIGLIO - No. Passu e ritornu.
 PADRE - Subbitu?
 FIGLIO - U tempu d'annari e vveniri.
 MADRE - E non talii chiddu chi cc'è di ddu latu?
 FIGLIO - Ma chi mm'interessa!
 PADRE - Non t'interessa?

FIGLIO - No.
 PADRE - Oh, vui figghioli siti tutti i stissi, ah! Non v'interessa di nenti!
 FIGLIO - Senti, ggìa è tantu si ppassu!
 PADRE - E ppoi videmu, va'.

La Madre porge la camicia al Figlio che comincia a indossarla.

MADRE - Sì, sì, ppoi videmu. Avanti 'bbuttuniti a camicia.
 FIGLIO - Mi sta ranni.
 MADRE - Certu, to' patri havi na panza!
 PADRE - Ma quali panza!
 MADRE - Voi a cravatta?
 FIGLIO - Puru a cravatta?
 MADRE - Sì, bbona cci sta.
 PADRE - E unn'a pigghiamu a cravatta?
 MADRE - Dacci a toi.
 PADRE - A mei?
 MADRE - Avanti.
 PADRE - Ma haiu sulu chista.
 MADRE - E chi cci fa? C'ha' ffari tu c'a cravatta? Ora cci servi a iddu.
 PADRE - E ggìa! *(Si toglie la cravatta e la porge alla Madre che la mette al collo del Figlio)* Teni, avanti. Oh, n'a cunzumari. Chista è cravatta du matrimoniu. Nova nova è ancora.
 FIGLIO - Si vidi.
 MADRE - Certu, s'avivi u cappeddu, parivi cchiù beddu.
 PADRE - U cappeddu n'o purtai.
 MADRE - Senti, picchè non ci dugni a ggiacca?
 PADRE - A me' ggiacca?
 MADRE - E cci dasti a camicia...
 PADRE - Iò? Tu cc'a dasti.
 MADRE - Cci dasti a cravatta. Cci manca sulu a ggiacca.
 FIGLIO - Ma no, a ggiacca no.
 MADRE - Picchè no? A ggiacca di to' patri!
 FIGLIO - Ma si mmi sta ranni a camicia, figuramunni a ggiacca.
 PADRE - Havi raggiuni. Cci sta troppu ranni.
 MADRE - Ora cci sta ranni, ma ppoi...
 FIGLIO - Poi?
 MADRE - Poi crisci, ti fai cchiù rossu, comi a tto' patri, e a ggiacca ti sta bbona.
 PADRE - Io' non sugnu rossu.
 MADRE - Sì, sì, non si' rossu. Ora ora! Ti strinci sempri a panza.
 PADRE - Va bbeni va'! Damucci 'sta ggiacca, così a finemu. *(Si toglie la giacca e la getta alla Madre che la porge al Figlio)*
 MADRE - U vidi? Non stai poi così mmali. Certu i manichi sunnu un pocu longhi.
 FIGLIO - Un pocu? Pari chi mmi tagghiaru i mani.
 MADRE - Aspetta. Purtai a ugghia c'u filu. Cci dugnu 'na cuciuata.
 PADRE - Ora?
 MADRE - E cchi cci voli! Subbitu subbitu fazzu. *(Dalla borsetta che porta sempre al braccio prende ago e filo e comincia ad accorciare l'orlo delle maniche)*
 PADRE - Picchè non ci fai puru un ricamu?
 MADRE - Quantu si' ccretinu!
 PADRE - Tu si' bbrava.
 MADRE - Finiscila.
 PADRE - Cci poi rricamari u so' nomi.
 MADRE - Sì, e ppuru a data di nascita!
 FIGLIO - U filu è iancu!

MADRE - Non ci fa nienti.
 FIGLIO - Ma si vidi!
 PADRE - Ma chi ss'hav'a vvidiri? Cu talia s'u filu è iancu o niru!
 FIGLIO - Iò.
 MADRE - U vidi sulu tu.
 FIGLIO - E mmi dugna fastidiu.
 MADRE - Oh, iò chistu haiu. Si tti piaci t'u teni.
 FIGLIO - Non mi piaci.
 PADRE - E tt'u teni 'o stissu.
 FIGLIO - Finisti?
 MADRE - N'autru puntu, aspetta. Ecco, finia. (*Ripone ago e filo*)
 Fatti vidiri.
 FIGLIO - Comi mmi sta?
 MADRE - Ora è bbona.
 PADRE - Mi! Quasi quasi passava iò vistutu così.
 FIGLIO - Sì' ssempru in tempu.
 PADRE - No, ormai to' mamma ti cuciu a ggiacca. Avanti, ora
 poi passari.
 FIGLIO - Ll'ha' ffari pi fforza?
 PADRE - Pi fforza?
 FIGLIO - Eh?
 PADRE - Ora chi ssi' pruntu...
 FIGLIO - Mi 'spittati cca?
 MADRE - U 'spittamu cca?
 FIGLIO - Non mi 'spittati?
 PADRE - Sì, sì, ti 'spittamu, ti 'spittamu.
 MADRE - Oh, fatti sentiri quannu arrivi.
 FIGLIO - E comu?
 MADRE - Tu fatti sentiri.
 FIGLIO - Va bbeni.
 MADRE - Mancìa, u senti?
 FIGLIO - E ssi, sì!
 PADRE - Si qualcunu ti ddumanna cu si', diccillu.
 FIGLIO - No, mi staiu mutu. Ma chi cc'ha' ddiri?
 PADRE - Chi ssi' me' figghiu.
 MADRE - E ppuru u mei.
 FIGLIO - Va bbeni, cc'u dicu.
 MADRE - Senti...
 FIGLIO - Chi?
 MADRE - T'i mittisti i cuasetti novi, veru?
 FIGLIO - Picchè?
 MADRE - Fammi vidiri.
 FIGLIO - M'ha' llivari i scarpi?
 MADRE - Tu fammi vidiri.
 PADRE - Ma comi, prima non ci facisti livari!
 MADRE - E ssi havi i cuasetti vecchi? Avanti leviti ssi scarpi.
 FIGLIO - Ora?
 MADRE - Ora!
 FIGLIO - Va bbeni. (*Si toglie le scarpe; un calzino è bucato*)
 MADRE - U vidi? Avivi i cuasetti sbucati.
 PADRE - Ma non ci fa nienti! Cu cci talia i pedi?
 MADRE - Non ci fa nienti? Non ci fa nienti? Me figghiu, ch'i cua-
 setti sbucati? Levittilli.
 FIGLIO - E cchi mmi mettu i scarpi senza cuasetti?
 MADRE - No, t'i dugna to patri.
 PADRE - Puru i cuasetti?
 MADRE - Mutu, chi mmi stati facennu vergognari!
 PADRE - (*Si toglie le scarpe e poi le calze che porge al Figlio*) Avanti,
 teni, pigghiti puru i cuasetti.

FIGLIO - Non sunnu tantu puliti.
 MADRE - E u sacciu! Quanti voti cc'u dicu!
 FIGLIO - Fannu un fetu!
 PADRE - Va bbeni, non sunnu puliti ma non sunnu mancu
 sbucati.
 FIGLIO - Mi ll'ha' mmettiri?
 MADRE - Certu!
 FIGLIO - Tutt'è ddui?
 MADRE - No, ora ti nni metti sulu una!
 PADRE - Oh, quanti stori! E ppoi ti lavi i pedi!
 FIGLIO - Chi ffazzu cu cchisti?
 MADRE - Daccilli a tto' patri.
 PADRE - Mi ll'ha' mmettiri iò?
 MADRE - E chi vvoi ristari così?
 PADRE - Pozzu ristari così. Nenti cci fa.
 MADRE - Ma puru tu! E mmettiti ssi cuasetti.

Il Padre e il Figlio mettono le calze.

PADRE - Bbelli sunnu! Quannu 'rrivamu a casa, i ietti.
 MADRE - Certu, avemu tutti sti sordi pi ccattari sempri cuasetti
 novi, no? I cuciu.
 PADRE - E ss'i metti iddu?
 MADRE - Sì, sì.
 FIGLIO - Ma...
 MADRE - Chi è? Non ti senti bbonu? Pigghiasti friddu?
 PADRE - Oh, ma u lass'annari?
 FIGLIO - Stava pinzannu...
 MADRE - Chi?
 FIGLIO - Ma cu cc'ha' passatu cca ssupra?
 PADRE - E a ttia chi tt'interessa?
 FIGLIO - M'interessa, invece. Cu cc'ha' passatu?
 PADRE - N'o sacciu.
 FIGLIO - N'o sai?
 PADRE - No.
 MADRE - Diccillu.
 PADRE - Ma chi cc'ha' ddiri?
 MADRE - E ddiccillu.
 FIGLIO - Allora u sai?
 PADRE - Non sacciu nenti iò.
 MADRE - U sai, u sai.
 FIGLIO - Ma chi?
 MADRE - Avanti!
 PADRE - Ancora...
 FIGLIO - Chi?
 PADRE - E ancora non...
 FIGLIO - Non c'ha' passatu nuddu?
 PADRE - No.
 MADRE - Tu si' u primu.
 FIGLIO - Ah!
 MADRE - Ti piaci?
 FIGLIO - U primu?
 MADRE - Sì!
 FIGLIO - E ppicchì?
 PADRE - Oh, non cuminciamu n'otra! E cu cc'ha' passatu e cu
 non c'ha' passatu, e ppicchì e quannu e ccomi! Varda chi ffai, le-
 viti ssi robbi e annamuninni p'a casa.
 MADRE - U vidi? U facisti 'ncazzari.
 FIGLIO - Iò? E cchi cci ddissi? Vulia sulu sapiri picchè.

MADRE - Ma chi vvoi sapiri?
 FIGLIO - Picchè iò?
 MADRE - E ppicchì nn'autru? Megghiu tu.
 FIGLIO - Megghiu iò?
 MADRE - Certu! Tu si' u megghiu! Me' figghiu.
 PADRE - Nostru figghiu!
 MADRE - U primu.
 FIGLIO - U primu?
 MADRE - Sì!
 FIGLIO - Iò... u primu...
 MADRE - To' patri t'u dicia sempri, quannu eri picciriddu.
 PADRE - Ha' essiri u primu.
 FIGLIO - U primu... Allura... iò passu...
 PADRE - E a ccu cci spetti?
 FIGLIO - Passu.
 MADRE - Avanti!
 FIGLIO - Tantu... chi cci voli?
 MADRE - No, nenti, na passata è.
 FIGLIO - Quannu arrivu...
 MADRE - Quannu arrivi?
 FIGLIO - Quannu arrivu, vvi mannu na cartulina.
 PADRE - Bbravu!
 MADRE - Una unni ci sunnu i luci ddumati, però, ah!
 FIGLIO - E cci scrivu... cari saluti... sì, cari saluti a mmia madre e a mmio padre.
 MADRE - Non ti scurdari u nonnu.
 FIGLIO - No, veru! Cari saluti a mmia madre, a mmio padre e al mio caro nonno.
 PADRE - Bbravu!
 MADRE - E ttu chi n'o vulivi mannari a scola?
 FIGLIO - Iò vulia...
 MADRE - Chi?
 FIGLIO - Vulia diri...
 PADRE - Non è chi non voi passari cchiù?
 FIGLIO - No. Passu, passu. Certu chi ppassu.
 MADRE - Allura, chi cc'è?
 FIGLIO - Pinzava chi vvui...
 MADRE - Chi nnui?
 FIGLIO - Comi ll'ha' ddiri?
 PADRE - E ssi n'o sai tu!
 FIGLIO - Vvi... mmi purtastu cca...
 MADRE - Eh?
 FIGLIO - Mmi dastu a cammicia, a cravatta...
 MADRE - A ggiacca...
 PADRE - I cuasetti...
 MADRE - E allura?
 FIGLIO - U primu... iò...
 MADRE - Certu, u primu!
 PADRE - Me' figghiu!
 MADRE - Nostru figghiu!
 FIGLIO - Iò... sugnu... sugnu troppu cuntentu.
 PADRE - Cuntentu?
 FIGLIO - No... cchiù 'ssai. E vvi vulia diri...
 MADRE - Chi?
 FIGLIO - Vvi vulia diri chi... vvi vogghiu bbeni, va'!
 MADRE - Matri, non diri così.
 FIGLIO - Vv'u vogghiu diri, invece. Sì. Vu'u vogghiu diri. Vvi vogghiu bbeni!
 MADRE - Non diri così. Mmi fai cianciri.

PADRE - Avanti, n'a fari cianciri a tto' matri, chi ssi ccumincia...
 FIGLIO - No, no. Bbasta, ora bbasta. Sugnu prontu.
 FIGLIO - Però...
 MADRE - Chi?
 FIGLIO - Com'a ccattu a cartulina?
 PADRE - Com'a ccatti?
 FIGLIO - Eh?
 PADRE - E comi ll'ha' 'ccattari?
 FIGLIO - Sordi non n'hau.
 MADRE - U stavi facennu partiri senza sordi!
 PADRE - E mmi scurdai mi cc'i dugnu.
 MADRE - Iò non mi nni purtai.
 PADRE - Ll'hau iò.
 MADRE - E ddaccilli.
 PADRE - Ma unni sunnu?
 MADRE - Partisti puru tu senza sordi?
 PADRE - No, i pigghiai, i pigghiai. Ah, 'nta ggiacca sunnu.
 FIGLIO - Unni?
 PADRE - Levitilla un mumentu.
 FIGLIO - I pigghiu iò.
 PADRE - Levitilla un mumentu, ti dissi.
 FIGLIO - Unni ll'hai, 'nta sacchetta, cca intra?
 PADRE - Dammi cca.

Il Figlio estrae dalla tasca interna della giacca un grosso mazzo di banconote.

FIGLIO - E cchisti chi ssunnu?
 PADRE - Sordi, chi hann'a essiri?
 FIGLIO - Chi ssunnu tutti sti sordi?
 PADRE - I pigghiai stamatina.
 MADRE - Fammi vidiri.
 FIGLIO - C'ha' ffari cu ttutti sti sordi?
 PADRE - Ponnu serviri.
 MADRE - Ma quanti sunnu?
 PADRE - E pponnu serviri.
 MADRE - Tu non ll'ha' avutu mai tutti sti sordi.
 PADRE - Ma chi ddici?
 FIGLIO - Unni i pigghiasti?
 PADRE - Avanti, dammi ddocu.
 FIGLIO - No. Vogghiu sapiri unni i pigghiasti.
 PADRE - Oh, chi vvoi diri?
 FIGLIO - Chisti non sunnu sordi toi.
 PADRE - Ah, no? E di cu sunnu allura?
 FIGLIO - Non sunnu i toi.
 MADRE - Chi mmi 'mbrugghiasti?
 PADRE - Iò non ti 'mbrugghiai nenti.
 FIGLIO - Chi vvoli diri?
 MADRE - Chi mmi 'mbrugghiasti?
 PADRE - Tu u sapivi.
 MADRE - Non mi dicisti nenti.
 FIGLIO - Chi tt'avi'a ddiri?
 MADRE - Non mi dissi nenti.
 PADRE - U sapivi.
 MADRE - No!
 FIGLIO - Chi?
 MADRE - Non mi dissi nenti.
 FIGLIO - Ma chi tt'avi'a ddiri?
 MADRE - Iddu u sapi.

PADRE - Sta' muta!
 FIGLIO - No, parra!
 PADRE - Sta' muta!
 MADRE - Mmi dissi...
 PADRE - Cchiudi ssa bucca!
 FIGLIO - Lassila parrari! Lassila parrari!
 MADRE - Iò non vulia.
 FIGLIO - Chi?
 MADRE - Mm'ha' ccridiri, non vulia.
 PADRE - Puru tu u vulivi.
 FIGLIO - Chi vvulivi?
 MADRE - Quannu mm'ù dissi, iò non vulia, non ti vulia mannari.
 FIGLIO - Unni?
 MADRE - Pinzava chi era na cosa così...
 FIGLIO - (*Indicando con l'indice l'altro lato*) Ddà?
 MADRE - Cu tutti ddi sordi!
 PADRE - U sapivi.
 MADRE - No!
 FIGLIO - Vui...
 MADRE - No, iò no!
 PADRE - Puru tu, puru tu!
 FIGLIO - Vui vvi pigghiaustu...
 MADRE - No, iddu si pigghiau! Iddu! Iò non sapia nenti! Non vulia!
 FIGLIO - (*Gettando i soldi ai piedi della Madre*) Vvi pagaru!
 MADRE - No, a mmia no!
 FIGLIO - Vvi facistu pagari!
 PADRE - Iò non vinnia nenti!
 FIGLIO - A mmia! Bastardu!
 MADRE - Mutu!
 FIGLIO - Tu muta! Mmi purtasti a so' cammicia...
 MADRE - Non ci vulia veniri cca!
 FIGLIO - Mmi cucisti puru a ggiacca...
 MADRE - Non ci vulia veniri.
 FIGLIO - Incoddu, com'un mortu.
 MADRE - No!

Il Figlio si toglie la giacca e la sbatte in faccia alla Madre.

FIGLIO - Ha' essiri u primu!
 PADRE - Ti ll'avia prumittutu.
 FIGLIO - A ccui, a ccu' cci ll'avivi prumittutu?
 MADRE - A nnuddu, a nnuddu!
 FIGLIO - (*Spinge la Madre con violenza*) Sta' muta!
 PADRE - Lassa stari a tto' matri!
 FIGLIO - Non parrari! Tu non ha' pparrari!
 PADRE - Lassila stari.
 FIGLIO - Mutu!
 PADRE - Mutu a ccui?
 MADRE - Non ci vulia veniri cca.
 FIGLIO - (*La spinge ancora*) Tu u sapivi.
 PADRE - Non tuccari a tto' matri!
 MADRE - No, t'u ggiuru!
 FIGLIO - U sapivi e non mi dicivi nenti!
 MADRE - Non è ccurpa mei.
 FIGLIO - (*Fa cadere la Madre per terra*) A curpa è ttoi, è ppuru toi!
 PADRE - Non tuccari cchiù a tto' matri!
 FIGLIO - Dicci m'a finisci!
 PADRE - N'a tuccari!
 FIGLIO - Ll'hav'a ffiniri! Iddu ll'hav'a ffiniri!

PADRE - Iò ti levu du munnu!
 FIGLIO - E ffallu, si ssi ccapaci, fallu!
 PADRE - Varda chi mmi scippu a curria!
 MADRE - (*Si alza*) E ffinitila, finitila!
 FIGLIO - Avanti, cca sugnu.
 PADRE - (*Togliendosi la cintura*) Lassa stari a tto' matri!
 FIGLIO - Tu ha' llassari stari a mmia! U capisti? U capisti?
 PADRE - (*Alla Madre*) Levit'i ddocu tu.
 MADRE - Chi vvoi fari?
 PADRE - Leviti!
 MADRE - Non mi levu. Chi vvoi fari?
 PADRE - (*Comincia a colpire il Figlio con la cintura*) Chistu vogghiu fari.
 MADRE - Fermu!
 PADRE - U vidi?
 MADRE - (*Cercando di fermarlo*) Chi stai facennu?
 PADRE - (*Un altro colpo*) Chistu. (*Un altro colpo*) Chistu stai facennu!

Il Figlio riesce ad afferrare la cintura e a tirare a sé il Padre; cadono l'uno sull'altro in una lotta silenziosa.

MADRE - Bbasta! Bbasta! Aiutu! Si stannu 'mmazzannu! Aiutatimi! Non c'è nnuddu chi mmi senti? Non c'è cchiù nnuddu? Aiutatimi!

La Madre si getta sui due; spinta dalla disperazione afferra il Padre, riesce a staccarlo dal Figlio e lo trascina con sé.

MADRE - 'Na bbestia parturia, 'na bbestia! No, quali bbestia! Siti peggii di 'nnimali! Peggii!

Il Padre tende un braccio per raccogliere i soldi. La Madre con un calcio lo colpisce in un fianco, poi, con un gesto velocissimo, calpesta il mazzo di soldi con un piede.

MADRE - C'ha' ffari?
 PADRE - I sordi.
 MADRE - Sti sordi non sunnu di nuddu! (*Dalla tasca del cappotto prende un coltello e glielo punta alla gola*) U capisti? Di nuddu! Anzi, no, ora sunnu i mei!

Una pausa.

FIGLIO - Unni mmi purtastu?
 MADRE - Ddumannicillu a tto' patri.
 FIGLIO - Unni?
 MADRE - Iò non ci vulia veniri.
 FIGLIO - Non cc'è nenti cca.
 MADRE - E cchi cc'hav'a essiri?
 FIGLIO - Non cc'è nenti.
 MADRE - Sulu nui.

Una pausa.

FIGLIO - Non vi vidu.
 MADRE - Ddu passi.
 FIGLIO - Unni?
 MADRE - Cca, vicinu.
 FIGLIO - Vicinu, unni?

MADRE - Vicinu a ttia.
 FIGLIO - Non vi vidu.
 MADRE - Ddu passi.
 FIGLIO - Ma unni siti?
 MADRE - Cca.

Una pausa.

MADRE - (Al Padre) Parricci.
 PADRE - Iò?
 MADRE - Tu.

Una pausa.

PADRE - Mi senti?
 FIGLIO - Sì.

Una pausa.

MADRE - E pparricci!
 PADRE - E cchi cc'ha' ddiri?
 MADRE - Chiddu chi vvoi, ma parricci.
 PADRE - Sugnu cca.
 MADRE - E poi?
 PADRE - Chi?
 MADRE - Parricci!

La Madre prende la mela dalla borsa e comincia a sbuciarla.

PADRE - A me cammicia... t'a poi teniri.
 FIGLIO - Mi sta ranni.
 PADRE - Puru a cravatta.
 FIGLIO - Non mi servi.
 PADRE - T'a poi teniri.
 FIGLIO - Ora non mi servi.
 PADRE - Ti po' sserviri.
 FIGLIO - Ora non mi servi cchiù.

La Madre comincia a mangiare la mela.

PADRE - Ll'hai cu mmia?
 FIGLIO - (Gli porge la cintura che ancora stringe in una mano) Teni.
 PADRE - (Rimettendosi la cintura) Ah, ll'hai cu mmia?

FIGLIO - Mmi struppiasti.
 PADRE - Unni?
 FIGLIO - Cca, 'nto bbrazzu. (Si toglie la cravatta e la camicia)
 PADRE - Fammi vidiri. (Guarda il braccio del Figlio) Nenti è. Du-
 mani passa.

Il Padre prende la cravatta e la indossa; poi va a raccogliere la giacca, infila il braccio in una sola manica, ne osserva la lunghezza, sfila il braccio, va a sedersi accanto al Figlio e gli porge la giacca; il Figlio la lascia cadere per terra.

FIGLIO - Vogghiu i me' cuasetti.

Il Padre guarda la Madre, come per chiederle: «Che cosa faccio?».
La Madre gli lancia una sola occhiata, un imperativo: «Daglie!».
Padre e Figlio si tolgono le scarpe per scambiarsi le calze.

FIGLIO - Chi cci dicemu ora 'o nonnu?
 PADRE - E cchi cci voi diri? Chiddu non capisci cchiù.
 FIGLIO - Capisci, capisci.
 MADRE - È megghiu si tto' nonnu non sapi nenti. (Al Padre, por-
 gendogli un pezzo di mela) Teni, daccilla a tto' figghiu.
 PADRE - Non ci piaci.
 MADRE - Ci piaci. Daccilla.
 PADRE - (Al Figlio) A voi a puma? (Il Figlio prende il pezzo di me-
 la, dà un morso, poi lo sputa) Non ti piaci? (Il Figlio non rispon-
 de) Ah, non ti piaci? (Il Figlio continua a non rispondere) M'a voi
 dari a mmia?
 MADRE - Chidda è a soi. Teni, pigghiti stu pezzu. (Gli getta addos-
 so un altro pezzo di mela).

Il Padre prende il pezzo di mela, rimane fermo per qualche attimo, poi comincia a mangiare. Il Figlio si alza, fa qualche passo verso il fondo, nel buio.

FIGLIO - E ora com'a truvamu a strada? Non si vidi. Tutta china di
 terra. Mancu na luci.

Lentamente buio.

FINE



TINO CASPANELLO

Diplomato in Scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Perugia, è drammaturgo, scenografo, regista e attore del Teatro Pubblico Incanto, compagnia fondata nel 1993 a Pagliara in provincia di Messina, con la quale ha allestito circa 35 spettacoli; tra questi: *Bartleby lo scrivano* di H. Melville, *La favola del figlio cambiato* di L. Pirandello, *Sogno di una notte di mezza estate* di W. Shakespeare, *Elisabetta e Limone* di R. Wilcock, *Marina* di E. Albee, *La distanza della luna* di I. Calvino, *Il pianto della Madonna* di Jacopone da Todi. Dal 2009 cura il Laboratorio di Drammaturgia presso l'Università di Messina, Facoltà di Lettere e Filosofia. Nel giugno 2008 è stato docente di Regia e Scenografia nel Master "Teatro Euromediterraneo" dell'Università di Messina. Nel 2008 ha ricevuto il premio dell'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro per la sua attività di autore e regista. Il suo testo teatrale *Malastrada* è stato segnalato nel 2007 al Premio Tuttoteatro.com - Dante Cappelletti e premiato da Legambiente per l'impegno civile. Ha ricevuto nel 2003 il Premio speciale della Giuria del Premio Riccione Teatro per *Mari*: pubblicato su *Hystrio* n. 2.2005, il testo è stato presentato in una *mise en espace* a Marsiglia, Lione, Tolosa e Strasburgo e sarà pubblicato in Francia da Editons Espaces 34; lo spettacolo è in tournée dal 2003. Ha inoltre scritto: *Rosa*, *Nta ll'aria* (pubblicato nel volume *Senza corpo. Voci dalla nuova scena italiana*, a cura di Debora Pietrobono, edizioni minimum fax), *Malastrada*, *Fragile*, *Terre*, *Interno*, *Sira*, *Ecce homo* e *Kiss*. Dal 1997 cura laboratori teatrali in varie scuole della Provincia di Messina

testi

QUESTI AMATI ORRORI

antimonologo per attore solo

di Renato Gabrielli



Questa partitura verbale è stata composta tra il settembre 2009 e il giugno 2010 sulla base di un lavoro di creazione scenica svolto insieme all'attore Massimiliano Speziani e allo scenografo Luigi Mattiazzi.

È pronunciata da LUI, che si presenta ai margini di un rettangolo di panche, intorno alle quali è sistemato il pubblico. I punti di sospensione indicano delle pause nel flusso del testo, cui corrispondono azioni fisiche qui non descritte, ma lasciate all'immaginazione del lettore.

LUI - C'è una porta
 Non c'è una porta
 È solo uno zerbino
 Lui entra
 Non entra
 Aspetta sull'entrata, ma non sa cosa aspetta
 Intanto si toglie le scarpe, depone le scarpe sullo zerbino, in buon ordine, una accanto all'altra
 E all'improvviso è già entrato, non sa dove, ma sta camminando
 Lento, assorto
 Così assorto nei suoi passi che alla fine non si accorge di avere sotto il culo una panca
 Ecco, si è seduto, in effetti si è seduto
 Ma non sa quando
 Aspetta
 Ascolta, ma non sa cosa, aspetta di udire qualcosa

Il rombo di un aereo che si dissolve
 Il guaito di un cane in lontananza
 Il respiro di un amico assente
 Nulla
 Non ascolta più, non fa più nulla, nulla di più che esser vivo, ancora vivo
 È una cosa che stanca
 Allora osserva le mani
 Le sue, come fossero quelle di un altro
 Le unisce, le separa, piano, un po' più forte, le sfrega, ancora, calore delle mani sue, non sue
 È troppo
 Le posa sulle cosce
 Le sue, in buon ordine, una accanto all'altra, e guarda davanti a sé, tranquillo, attento
 Ma non sa cosa guarda

Dai, dai, dai
 Vieni qui, vieni qui, vieni qui
 Ma chi c'è? Chi c'è là sotto?
 Ma c'è un - ?
 C'è un cane, lui sta parlando a un cane
 Ma non si vede il cane
 Dov'è il cane?

Ah, allora è lui il cane!
 Ed è anche il padrone
 Dai, dai, dai, vieni fuori

Guarda che se non vieni fuori subito me ne vado, hai capito?

Eccoti qua, il mio cagnone!

Ma perché piangi?
 Ma no che non me ne vado, ma no che non ti lascio - il mio cagnone!...

E bravo il mio cagnone, e quanto mi vuol bene il mio cagnone!
 Dai basta però, mollami adesso...
 Aiuto! qualcuno gli tira una palla? se no non mi molla! anche per finta - forza, signora! grazie!...
 È bravo, eh, il mio cagnone? Basta tirargli una palla e lui corre a prenderla e poi
 La riporta al suo padrone! Il mio cagnone! Il mio cagnone!
 Ssst! Cosa c'è, cosa c'è, cosa c'è?
 Niente - ma che bravo che fa la guardia, il mio cagnone
 Il mio cagnone, il mio cagnone - attento!
 Cosa c'è, ancora?
 Attento, punta, punta, punta
 Attacca, attacca, attacca

No, no, no, seduto, seduto, seduto, buono, buono, buono
 È buono, non si spaventi signora, è soltanto un cane, è buono il mio cagnone
 Stava solo giocando, gli piace, mi piace giocare
 Siamo due giocherelloni, io e il mio cagnone, giochiamo a di tutto un po', per esempio, per esempio, per esempio
 A nascondino
 Dove sei? Dov'è il mio cagnone?
 Dov'è?
 Dove sei?
 Signora, dove l'ha tirata prima, quella palla?

Non si tirano così, le palle, che poi i cagnoni le seguono e chissà dove vanno a finire, i cagnoni, e non tornano più
 Non torna più

Ci siamo persi
 Cane e padrone
 È questo il mio rimpianto?
 Ma quale rimpianto? - mai avuto un cane
 Dice tra sé, dunque a nessuno, mentre si ricompono e torna a sedersi in un posto
 Diverso da quello di prima
 Ma che sembra uguale
 Sta lì, fa passare del tempo
 Poi cade
 Si è lasciato cadere, schiena a terra, braccia e gambe per aria come zampe di un cagnone
 Si gratta, si abbraccia
 Lingua di fuori, come ansimando, ma senza ansimare, senza fiato, in un silenzio disumano

Ma si capisce?
 Si capisce la storia?
 Pensa l'attore
 Ed è un po' preoccupato
 Ma si capisce o no?
 Diciamo pure leggermente in ansia
 Perché sa fin dall'inizio che non c'è nessuna storia, e dunque nulla da capire, e a lui va benissimo
 Ma agli altri?

In che senso?, quali altri?
 Diciamo a un altro, che lo osserva
 Da qui
 Da qui
 Oppure da qui
 Ecco, c'è un altro essere umano che osserva l'attore e magari
 si aspetta da lui una storia
 O un messaggio
 Ma no, macché storia o messaggio, meglio una canzone

O una gag? Preferite una gag?

Ma l'attore non fa nulla di tutto questo, fa qualcosa di più
 importante
 Si mette nei panni dell'altro
 Dunque si osserva
 E si trova un po' fermo, anzi diciamo pure bloccato, in ansia,
 bloccato dall'ansia di essere osservato
 La mia testa
 È grossa, non è vero?
 Sì, sì, è troppo grossa rispetto al resto del corpo, è questo il mio
 problema, da sempre
 Infatti una volta quand'ero ragazzo un dentista che prima di incon-
 trarmi aveva visto solo la mia radiografia mascellare mi ha detto che
 era convinto che io fossi alto uno e novanta, uno e novanta!, un te-
 schio da uno e novanta su uno scheletro di uno e sessanta!
 Uno e sessantadue, sessantatré
 Chiaramente è uno squilibrio, che poi si ripercuote su tutto il resto
 Propagando deformità
 Per esempio questo
 Lo vogliamo chiamare piede, questo?
 O piuttosto chiatta, zattera, piattaforma
 Per sollevare un piede del genere bisogna sviluppare una muscola-
 tura abnorme
 Tipo 'sto polpaccio
 Un polpaccio così è roba da terzino, mica da attore
 E le cosce?
 E il torso! Il torso -

Ma perché mi guardate tutti il naso?
 Lo so che non è un bel naso
 E non è neppure brutto
 Ma almeno se fosse brutto esprimerebbe qualcosa e invece è bana-
 le, banale, banale
 Serve solo a far passare l'aria
 Che poi esce in forma di voce
 Ma sarà una voce, questa?
 Oltre a non dire niente d'interessante
 È piatta
 È fessa
 Ma chissà perché faccio l'attore?
 Pensa l'attore
 E chissà perché continuo a guardare questo attore che non fa niente?
 Pensa quell'altro, che lo osserva
 Da qui
 Da qui
 Oppure da qui
 Ma non c'è niente da fare, devono andare avanti, non possono fare
 a meno l'uno dell'altro, è la vita, diciamo pure, questo andare avanti

AUTOPRESENTAZIONE

Frammenti di storie di coppie per attore solo e pubblico

Questi amati orrori ha segnato un netto cambio di direzione rispetto ai miei lavori precedenti. Avevo spesso scritto avendo in mente precisi interpreti e discutendo con loro la linea da dare al testo già durante la stesura. Qui però, per la prima volta, ho costruito una partitura verbale senza fondarla su una struttura drammaturgica di tipo narrativo, ma traendo spunto da quanto proposto da un attore (Massimiliano Speziani) in lunghe sessioni d'improvvisazione. Questo scarto metodologico mi ha indotto a esplorare territori per me nuovi sul piano della lingua e dello stile, abbandonando l'esibita e ironica letterarietà che era tipica, per esempio, di *Tre – Una storia d'amore*, per cercare di dare forma a una scrittura più lieve, sospesa e reticente. Il "Lui" che cerca una relazione con gli spettatori in *Questi amati orrori* evoca storie incomplete, semi-cancellate dall'oblio, marcate da un senso di perdita o di abbandono: ecco, non è la riflessione sul teatro, ma un certo sapore di elegia, scoperto dopo anni d'immersione nel fantastico e nel grottesco, ciò che più mi è caro in questo "anti-monologo" divagante e delicato. **Renato Gabrielli**

All'inizio di un lavoro, una domanda. Cosa unisce un attore a uno o più spettatori in teatro, durante una rappresentazione? Al di là delle convenzioni e delle abitudini, cosa li legittima e li spinge uno ad agire e l'altro ad assistere? In teatro, consapevolmente o meno, avviene un "incontro", si instaura una "relazione" tra attore e spettatore da cui scaturisce un sentimento. Un sentimento condiviso e vissuto. Il sentimento dello spettacolo. Sentimento che ha sì a che vedere con la storia che si rappresenta, ma è forse il tramite di qualcosa di più essenziale. Un maestro, o forse più maestri, del secolo scorso dicevano che il teatro non è il "cosa", ma il "come". Diciamo allora che questo sentimento riguarda il "come". Dopo l'"incontro", dopo la rappresentazione ognuno porta con sé il gusto di tale sentimento, gusto che ha a che fare con qualcosa che riguarda l'aver vissuto un'esperienza.

Questi amati orrori è iniziato con questa domanda e con il desiderio che l'accompagna. Da settembre 2009 a giugno 2010 abbiamo avuto a disposizione tre periodi di dieci giorni ciascuno, più la fase dell'allestimento. Abbiamo abbozzato, e poi definito durante le prove, due spazi. Il primo, uno spazio che potesse raccontare l'essere "in vista", l'essere osservato, l'essere al centro dell'attenzione e non solo della rappresentazione; uno spazio quadrato, quindi, delimitato da panche, al cui interno l'attore accede attraverso un ingresso formato dalla discontinuità delle panche stesse. È questo il luogo della relazione e dell'apparizione, dell'esibizione. Il secondo, uno spazio esterno, di preparazione per l'attore, visibile e non visibile, una zona ampia, che nello spettacolo è diventato tutto lo spazio del Teatro LaCucina. Nel primo periodo di residenza si è iniziato a improvvisare. Non ne è nata una storia o più storie ma frammenti di esse fatte di apparizioni, iterazioni sonore oltre che gestuali, fotogrammi in movimento di figure. Tali frammenti incarnavano delle "relazioni": Cane-Padrone, Madre-Figlio, Uomo-Donna, Paziente-Dottore e Attore-Spettatore. Ne sono nate delle figure bifronti per ognuna di queste coppie.

È seguita una fase di scrittura sul materiale creato dall'attore, da parte di Renato Gabrielli. I frammenti oggettivati sulla carta si sono successivamente arricchiti e precisati in una nuova fase di elaborazione scenica e di improvvisazione strutturata da parte mia. Nello spazio delimitato dalle panche, abbiamo iniziato a immaginare che il pubblico seguisse "lui", l'attore, nel suo agire, e che l'attore iniziasse a creare una relazione con esso, soprattutto nei passaggi tra un frammento e l'altro. Non ci siamo orientati a definire quello che poteva essere un rapporto diretto, fatto di domande o coinvolgimenti dello spettatore in prima persona, ma abbiamo indagato e ricercato quella qualità del sospeso e del non detto che scaturisce dalla vicinanza e dall'intimità e da una predisposizione del nostro "Lui" a essere lì, a essere osservato, a sentire di essere guardato. Predisposizione che si può sintetizzare con la frase: «Sono qui per voi». Frase che non è mai diventata una battuta del testo, ma è rimasta impulso e guida dell'attore per dare vita a uno spazio interiore per lo spettatore, dove lasciare liberamente riverberare le impressioni e le sensazioni legate ai frammenti evocati. **Massimiliano Speziani**

insieme senza una storia, ma col desiderio o la nostalgia o l'oblio
ostinato di una storia, e allora avanti -

Quando mi passo le mani sulla testa
Le dita sul volto, così
Sotto agli occhi, occhi distratti, gesto preciso
Allora sono una madre, una mamma che si mette il trucco, così
O che si toglie il trucco, così
In piedi davanti a uno specchio, all'infinito
Mamiiiiiii...
Di chi è questa voce?, è mia anche la voce, questa voce che la
chiama
Mamiiiiiii...
Ma lei non si gira, non sente, o forse ha sentito e non vuole
Mamiiiiiii...
Si mette il trucco, si toglie il trucco, è come ipnotizzata
Mamiiiiiii... mamiiiiiii!
Al mio grido si gira di scatto
Ma non c'è nessun bambino, soltanto la voce
Mamiiiiiii...
Nessun figlio, soltanto il richiamo
Mamiiiiiii...
E davanti al viso un altro specchio
Il viso è lo stesso, il gesto è lo stesso
Mettarsi il trucco, togliersi il trucco, il viso è sottile come
un velo di trucco
Ora attendo la voce, adesso spero che il bambino chiami
Ma c'è silenzio
Ancora silenzio

Mi giro di scatto come se udissi un grido
Ma c'è un altro specchio
Mettarsi il trucco, togliersi il trucco
La madre si passa le dita sul volto, ma ha lo sguardo distratto
Perché immagina dentro lo specchio, in un angolo a destra,
una porta
La porta si apre
Mami!
Ed entra il figlio, ma non è più un bambino, attraversa le sue età,
diventa grande man mano che si avvicina alla madre che lo sta
immaginando, e quando le pone le mani sulle spalle sono mani
adulte, forti e gentili, per accompagnarla al di là dello specchio
Mettarsi il trucco, togliersi il trucco
La donna si ferma, non si trucca più
Pensa al figlio dalle mani forti, dalla voce bambina, sussurra
Se chiudo gli occhi appare, se chiudo gli occhi appare
E finalmente riposa, nel buio

Com'era quella volta?
Ti ricordi com'è stato, quella volta?
In punta di piedi, no, era sui tacchi, lei camminava sui tacchi,
quella volta
Lui niente, camminava senza tacchi o stava seduto a guardar-
la camminare sui tacchi e non faceva niente, non diceva niente
- ciao
Ha detto ciao?
Lei si gira per un istante, cattura uno sguardo, sorride, butta lì
un ciao e riparte sui tacchi, sui tacchi, ciao
Ha detto ciao?, a me?

Lui non ci crede - ciao
È andata così quella volta, forse
E ti ricordi quell'altra volta?
Ma sì, al mare, ma no, in città, era ancora lei, forse, era ancora lui,
forse
Le due facce
I due corpi così vicini tra loro da non distinguere più i lineamenti
In effetti poteva essere chiunque lei, oppure lui, quell'altra volta
Ma ti ricordi la camicetta?
Sì, quella sì, era bianca
Era rosa
Era viola chiaro, sì, quella camicetta e via un bottone - aspetta
Ma è lei, oppure lui che slaccia un bottone, e poi un altro - aspetta
E poi un altro - aspetta, aspetta, aspetta
E la mano scivola sul seno
Ma poi non mi ricordo più nulla, soltanto la camicetta
O forse era la camicia di lui, che si riallaccia un bottone e saluta
Un altro bottone e saluta
Ciao eh, ci vediamo in giro
Ma quale giro, in giro dove
Mah, chissà, al mare, in città, in montagna
Aspetta
Aspetta
Aspetta
Ti ricordi l'ultima volta?
Ma sì, quella volta che lei camminava sui tacchi
Ah che tacchi, ah che gambe, ah che fianchi, che sorriso
nei fianchi - ciao
Quella volta è andata dritta verso di lui e l'ha guardato e gli ha
sorriso - ciao
Ma lui nemmeno se n'è accorto
Neppure la guarda
Ma perché non mi guardi, mi guardano tutti, una volta mi guardavi,
ti ricordi, e guardami almeno una volta, un'ultima volta, ti prego

Ma lui non sente, è come se fosse da un'altra parte, in un altro
tempo, seduto a ricordare ricordi neppure suoi
Si tocca la camicia, slaccia, riallaccia un bottone, si annusa
le mani, si accarezza il seno
Niente
Non c'è più donna né uomo
Intorno non c'è il mare, non c'è la città
Solo una stanza bianca
Lui la osserva, come noi la osserviamo
C'è una porta
Che non è davvero una porta
Ma da lì si può uscire

Ma io non voglio uscire
Non ancora, uscire bisogna alla fine, ma intanto
Intanto abbiamo ancora da fare, no?, qui dentro
Forse cercare insieme qualcosa che abbiamo smarrito o scordato,
uno sguardo, un gesto, un suono, un profumo, una parola
soltanto, prima di uscire

Ogni volta che vi parlo, ogni volta che vi guardo, ogni volta che vi
sto di fronte è come essere un morto tra i vivi
Un vivo tra i morti
È la stessa emozione, la stessa distanza, che non si può colmare,

e dunque
 Ma cosa stavo dicendo?
 Niente
 Come al solito non dicevo, non facevo niente d'importante, che resti nella memoria, che c'entri con l'amore, che salvi, che curi qualcuno
 Le mie storie: interrotte
 I miei personaggi: asfissati
 Si spengono l'uno tra le braccia dell'altro, senza lasciare traccia
 Il cane dentro al padrone, la madre nel figlio, l'uomo nella donna, l'attore in chi lo osserva
 Il mio naso è banale
 La mia testa è troppo grossa rispetto al resto del corpo
 Ed è vuota
 Non c'è dentro più nulla, alla mia testa
 A parte questa assurda voglia di cantare
Dove te n'vai, mia vita? ecco i' ti seguo.
Ma chi me 'l vieta, ohimè, sogno o vaneggio?
Qual poter, qual furor da questi orrori,
da questi amati orrori
mal mio grado mi tragge e mi conduce
a l'odiosa luce?

Buongiorno, come va? Come andiamo? Andiamo bene, andiamo
 Lì c'è un dottore, è lui il dottore
 Buongiorno
 Serio, professionale, competente, stimato
 Buongiorno come va?, come andiamo oggi?, va bene?, bene!, anzi benone, sentiamo un po'

Qui sul petto, bene, e poi qui, molto bene, e qui, sotto il collo, shh!, sentiamo

Ma non c'è da preoccuparsi, andiamo bene andiamo!, senti qua che macchinone, che fisico che abbiamo, ma andiamo bene, come vuole che andiamo, andiamo bene - un momento, sentiamo

Sul petto, qui, bene!, qui, bene!, qui, bene!... Un momento un momento e qui?... Cosa c'è qui?... Fa male?...

Ma non c'è da preoccuparsi, aspettiamo, vediamo, capiamo e poi vediamo, va bene, grazie di che, stia bene, va bene?
 Sentiamo un po' qui

Ma non c'è da preoccuparsi, aspettiamo, vediamo, capiamo e poi

vediamo, va bene, grazie di che, stia bene, va bene?
 E qui?, fa male qui?
 E qui?

Adesso basta, voglio tornare a casa

Il dolore del paziente gli è rimasto tra le mani
 L'urlo del paziente l'ha riempito di angoscia
 Il dottore vuole tornare a casa
 Ma si accorge che non ha indosso le scarpe
 Dove sono le mie scarpe? - pensa
 Dove ho lasciato le mie scarpe?

Ah, sulla porta
 Ma non è una porta
 C'è solo uno zerbino
 E sullo zerbino, in buon ordine, una accanto all'altra, due scarpe, le sue

Adesso può tornare alla morte, sua casa
 Ma prima di andare per l'ultima volta si gira verso lo studio, lo studio non c'è più e lui dice a nessuno
 Lo sapevo, è andata bene, benone!, va tutto bene, bene come sempre

FINE

La Locandina

QUESTI AMATI ORRORI, uno spettacolo di Gabrielli/Speziani. Testo di Renato Gabrielli. Scene e luci di Luigi Mattiazzi. Suono di Luca Pagliano. Con Massimiliano Speziani. Prod. Olinda, MILANO

Dal 7 al 24 ottobre 2010, ore 21.00 (riposo martedì)
 Teatro LaCucina - Ex Ospedale Psichiatrico P. Pini (nell'ambito della stagione di Teatro i)
 Via Ippocrate 45 Milano
 Prenotazioni: 02.8323156, info@teatroi.org
 Altre informazioni: olinda@olinda.org

Lo spettacolo ha debuttato il 18 giugno 2010 nello stesso teatro, nell'ambito della rassegna "Da vicino nessuno è normale".



RENATO GABRIELLI

Scrivere per il teatro e la televisione. Esordisce al Crt di Milano nel 1989 con *Lettere alla fidanzata*, cui seguono *Oltremare*, *Oplà, siamo vivi!* e *Moro e il suo boia*. Nel 1993 vince, nell'ambito del Premio Riccione per il teatro, il Premio "Pier Vittorio Tondelli" con *Esperimenti criminali*. Dal 1997 al 2001 è drammaturgo del Centro Teatrale Bresciano. Per il Ctb scrive e dirige *Una donna romantica*, *Curriculum Vitae* e *Giudici* (pubblicato su *Hystrio* n. 1.2003). Del 2003 è la commedia *Vendutissimi. Mobile Thriller*, allestito in un'automobile, riceve il Premio Herald Angel al Fringe Festival di Edimburgo del 2004. Nel 2005 scrive per la compagnia scozzese Suspect Culture il testo bilingue *A Different Language*. Tra i suoi lavori più recenti, ricordiamo *Cesso dentro*, *Salviamo i bambini* e *Tre* (pubblicato su *Hystrio* n. 4.2007), con la regia di Sabrina Sinatti. Nel 2008 vince il Premio Hystrio per la drammaturgia e nel 2009 il Premio Milano per il Teatro della giuria degli specialisti per *Tre*. È insegnante di scrittura scenica; ha tenuto laboratori, tra l'altro, presso l'Università Statale di Milano, la Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano e la Scuola Holden di Torino.

C.Re.S.Co. dunque sono. Nasce il Coordinamento delle Realtà del Contemporaneo

di Roberto Rizzente

Ce l'hanno fatta. Nonostante l'ondata di scetticismo che, fin dal primo giorno, sembrava aleggiare sul progetto. Al termine del convegno di Bassano del Grappa (2-4 settembre), in seno a B.Motion, la coda settembrina di OperaEstate, il primo mattone per la nascita del Coordinamento delle Realtà della Scena Contemporanea (C.Re.S.Co.) è stato posato. Con tanto di statuto, di manifesto programmatico, di firme - 46, al momento -, e di presidente, quel Luca Ricci, direttore artistico del Festival Kilowatt, che, sin dagli esordi nel 2010 a Sansepolcro, è stato tra gli interpreti privilegiati dell'operazione.

Non è affare da poco: le intenzioni per riuscire ci sono tutte. Basti pensare al lavoro di raccolta dati, che ha rivelato anomalie interne al sistema di finanziamento regionale (un caso per tutti, la Regione Lombardia che annualmente destina una quota aggiuntiva allo spettacolo dal vivo, la cui ripartizione è legata però alla discrezionalità del legislatore), e che, proprio per questo, ci auguriamo venga esteso alle altre Regioni (al momento attuale, sono stati analizzati i casi di Lombardia, Lazio, Toscana e Campania) e reso di dominio pubblico.

Come pure encomiabile è il progetto della Fondazione Fitzcarraldo di Torino che mira a tracciare un identikit del professionista dello spettacolo, alternativo a quello targato Enpals. Troppo spesso, infatti, le retribuzioni e le giornate contributive non corrispondono al vero, perché sovrastimate in eccesso o per difetto, senza valutare il sommerso. Viceversa, il questionario proposto da Fitzcarraldo va a intercettare il lavoro effettivo, atipico, degli operatori, scelti per la rappresentatività geografica, settoriale o professionale, così da stimolare una riforma del quadro normativo di riferimento.

Ma quello che più genera interesse è lo slittamento del baricentro dalla politica al territorio. Non è lecito attendere dal Mibac un cambio di rotta: è dalla lega comune tra gli operatori che deve venire il rinnovamento, oltre che dal concorso di agenti esterni, quali le Fondazioni bancarie e i privati. I numeri ci sono: non va sottovalutata l'adesione di OperaEstate, RomaEuropa, Arboreto di Mondaino. Come pure l'eterogenea provenienza geografica dei firmatari, che certifica la possibilità di generare focolai di intervento sull'intero territorio nazionale.

Cos'è, allora, che genera perplessità? La definizione del territorio d'indagine, innanzitutto. "Contemporaneo" è un termine aleatorio, che sembra avere a che fare più con la poetiche che con le pratiche produttive. Perché l'azione di C.Re.S.Co. risulti efficace è necessario chiamare in causa le realtà indipendenti,



per statuto e *modus operandi*, a costo di esclusioni impopolari. O, al contrario, che il Comitato dilati al massimo il bacino d'azione, trasformandosi in una sorta di assemblea degli Stati generali del teatro, pubblico e privato, come è accaduto un anno fa in piazza Navona, al varo della Finanziaria.

Ma non è tutto. Il teatro sembra aver smarrito il contatto col pubblico. Lo si è visto a B.Motion, dentro e fuori dalle aule del convegno: un florilegio di teorie e visioni bellissime, patinate, ma avulso dai bisogni (e forse dagli interessi) della collettività. Perché C.Re.S.Co. arrivi a essere la spina nel fianco della società è necessario aprire alla realtà esterna gli steccati, impostare un lavoro diverso e approfondito con il pubblico. Sono necessari un linguaggio nuovo, fatto anche di numeri, luoghi nuovi, più interattivi e accoglienti, procedure nuove - l'*ingénierie culturelle* di Mollard - e anche mentalità nuove, disposte a cedere parte del proprio in nome di un'esigenza comune.

La sfida che si presenta è bella e stimolante. L'incontro al Castello Pasquini di Castiglioncello (Li), a distanza di due mesi (18-20 novembre) molto può fare per sgombrare il campo, testando l'interesse e la volontà di cooperazione degli affiliati. A loro e al neonato Comitato i migliori auguri di buon lavoro e la nostra solidarietà di critici e osservatori dello spettacolo. ★

Molto rumore per nulla?

Sembrerebbe rientrata la polemica che ha acceso il luglio teatrale milanese. Protagonisti *Orgia* di Pasolini (Teatro Out Off), *Trilogia del benessere* e *Chicago Boys* (Teatro della Cooperativa) e *Quale droga fa per me?* (Teatro Franco Parenti), che avrebbero suscitato le perplessità della Provincia, nella persona dell'assessore alla cultura Novo Umberto Marena. Accusato di voler esercitare una forma di censura, l'assessore ha risposto con un comunicato che difendeva: «l'azione di responsabile monitoraggio di come vengono spesi i soldi dei cittadini». Rimane l'amarrezza per una vicenda poco chiara, ma l'iniziativa tanto cara al pubblico - ormai alla 32ª edizione - che permette di assistere a prezzo agevolato a 8 spettacoli scelti tra le proposte dei 17 teatri milanesi di produzione, è salva.

Info: www.provincia.milano.it/cultura

Monografie di scena al Teatro Valle di Roma

Dal 2 ottobre 2010 al 19 maggio 2011 apre a Roma la seconda stagione del Progetto Valle promosso dall'Eta. Dieci protagonisti per dieci storie di scena in un via vai di spettacoli, film, libri, mostre e

incontri. Tra i nomi Peter Stein, Bob Wilson, Remondi e Caporossi, Emma Dante, Teatro delle Albe, Randisi e Vetrano, Fernando Bruni e Elio De Capitani, Franca Valeri, Serena Sinigaglia. Da non perdere gli incontri con gli artisti di scena, dedicati agli allievi della Silvio d'Amico; il processo di accompagnamento alla visione per i 100_Valle, guidati da Giorgio Testa; e le puntate de "Il teatro in diretta" di Radio Rai 3, a cura di Laura Palmieri e Antonio Audino.

Info: www.teatrovalle.it

Eduardo in prima serata Rai

Trentacinque anni dopo la sua ultima apparizione in tv, il teatro di Eduardo De Filippo torna su Raiuno, in prima serata, con quattro delle commedie più celebri: *Filumena Marturano*, *Questi fantasmi*, *Napoli milionaria* e *Sabato, domenica e lunedì*. Registrate negli studi della Rai di Napoli, le commedie verranno proposte a partire da fine ottobre - con *Filumena* - per terminare a metà febbraio con *Napoli milionaria*. Protagonista del progetto è l'attore Massimo Ranieri che, oltre a recitare curerà le regie e gli adattamenti. Polemiche per la scelta di tradurre le commedie dal napoletano all'italiano, che secondo alcuni rappresenta un tradimento nei confronti dell'autore.

200 candeline per l'Arena del Sole

L'Arena del Sole, teatro stabile bolognese condotto dalla cooperativa Nuova Scena, ha spento 200 candeline. I festeggiamenti in tono risorgimentale che si sono svolti il 14 settembre, con tanto di inno nazionale intonato dalla Banda Puccini, ricordano l'importanza storica del teatro, testimone della vittoriosa battaglia dell'8 agosto 1848. Con l'occasione il direttore artistico Paolo Cacchioli ha presentato la stagione 2010/2011, ricca e articolata nonostante i tempi di magra. I festeggiamenti proseguiranno nel 2011, unendosi alle celebrazioni per il 150° anniversario dell'Unità d'Italia.

Info: www.arenadelsole.it

Intercity e la Danimarca

Ultimi giorni per assistere all'Intercity Festival "Di città in città", quest'anno dedicato a Copenaghen. Tra le ospitalità della rassegna, *Le ceneri di Pinocchio* di Teatro Sotterraneo, su testo di Jokum Rohde; la *mise en espace* di Stefano Massini da *Cosmic Fear* di Christian Lollike; *Body Navigation* e *Fuck you Buddy* di Recoil Performance Group e *Psykose 4:48* nella versione di Holland House. Fitto il programma delle iniziative collaterali, tra cui la mostra di manifesti dell'Odin Teatret e la lettura del nuovo testo di Antonio Tarantino, commissionato dal Festival per Intercity Connections.

Info: www.teatrodellalimoniaia.it

Eti fu. Dato il mortal sospiro

La cosiddetta manovra anti-crisi varata la scorsa primavera dal governo ha sancito, fra i tanti tagli, la soppressione dell'Eti. I compiti dell'Ente sono stati quindi trasferiti al Mibac e, più precisamente, alla Direzione Generale per lo spettacolo dal vivo, che si è preoccupata di riavviare alcune delle attività realizzate dall'Eti. Le stagioni 2010-11 del Teatro Valle di Roma e della Pergola di Firenze si svolgeranno regolarmente, così come l'edizione autunnale del festival del teatro italiano di Berlino TeatroTheater, il progetto europeo per la circolazione delle arti performative Space e la partecipazione al festival internazionale Madrid en Danza e alla Quadriennale di Praga (progetto Intersection). Assai incerto, invece, il destino del Teatro Duse di Bologna, fino alla scorsa primavera gestito dall'Eti e ora scomparso dall'elenco delle attività riavviate dal Mibac. Dopo 45 anni, la storica sala di Via Cartoleria, diretta da Marco Montanari, non riaprirà i battenti e, mentre i suoi dipendenti stabili sono stati riassorbiti dalla Funzione Pubblica, un futuro quanto mai oscuro attende i lavoratori a tempo determinato. Tre sono le proposte di riapertura del Duse ora al vaglio del Ministero: la cordata "istituzionale" composta da Regione, Ert e Arena del Sole; la bozza di progetto manageriale redatta da Geppy Gleijeses; e l'ipotesi di privatizzazione avanzata dall'imprenditore Giorgio Gatti. In attesa che il Mibac prenda una decisione, il cantante Andrea Mingardi ha invitato i suoi colleghi a regalare al Duse almeno una o due serate così da raccogliere il denaro necessario per finanziare una stagione 2010-11 d'emergenza. Un "Pronto Soccorso Artisti" a cui, purtroppo, ben presto potrebbero ricorrere molte altre realtà, considerato il taglio complessivo di 58 milioni alla cultura deciso dal Governo.

Laura Bevione

ITALIA

Contestazioni al via per i teatri di cintura

È stato inaugurato a settembre a Roma il Laurentino 38, uno spazio polivalente che con i teatri periferici Tor Bella Monaca, Quarticciolo, Lido e il Torre Maura, di prossima apertura, dovrebbe andare a costituire, secondo l'assessore alle Politiche Culturali di Roma Umberto Croppi, il nuovo circuito teatrale diffuso di cintura. Immediata la replica dei consiglieri provinciali Battaglia e Peciola, secondo i quali il progetto è frutto di un'intesa tra Regione, Provincia e Comune, che ne ha affidato la gestione al Teatro di Roma, ad oggi ancora privo di programmazione e direzione.

Gli archivi digitali del Maggio

Grazie alla Fondazione Carlo Marchi e all'editore Leo Olschki è stata pubblicata la prima parte dell'inventario condotto da Mario Bucci sulla collezione di disegni dell'Archivio Storico del Teatro del Maggio Musicale fiorentino. Bozzetti, modellini, progetti scenici realizzati dal 1933 al 1943 da artisti come De Chirico, Sironi, Casorati sono ora a disposizione di studiosi e appassionati, oltre che in un apposito database, in un volume che racchiude una decade di storia teatrale del Novecento.

Info: www.olschki.it

Nuove vie in Liguria per un teatro glocal

Due progetti uniti dall'idea di rete hanno coinvolto in un serrato dialogo il direttore dei Teatri Possibili Sergio Maifredi e il consigliere del Carlo Felice Silvio Ferrari. Il primo rilancia il progetto Teatri del Levante Ligure e il Festival degli scali a mare di Pieve Ligure, al debutto in estate; il secondo un'intelaiatura di sale storiche, a cominciare dal Sociale di Camogli, in via di restauro da settembre. Un'identità "glocal" in

bilico tra realtà locali e internazionalismo è quella che attende la nuova Liguria.

Info: www.teatrimpossibili.it

Rigoletto in mondovisione

Il 4 e il 5 settembre la Rai ha trasmesso in diretta tv in mondovisione *Rigoletto a Mantova* (foto sotto), con la regia di Marco Bellochio e Plácido Domingo nel ruolo del celebre giullare. Girato negli stessi luoghi dove si svolge la trama, vie e palazzi di Mantova, lo spettacolo fonde lirica, cinema e televisione. Il progetto è di Andrea Andermann che, dopo *Tosca* e *La Traviata* ci riprova, ottenendo un discreto successo di pubblico (2,6 milioni di spettatori) e riuscendo a vendere i diritti dell'operazione in quasi 150 paesi esteri. Ha diretto l'Orchestra Sinfonica della Rai il maestro Zubin Mehta.

Ciao, Maddalena

Si è spenta a Roma la regista teatrale Maddalena Fallucchi, da tempo malata. Nata a Foggia nel 1957, era stata aiuto regista di Giorgio Strehler per tre stagioni, prima di fondare insieme a Fulvio Fo la cooperativa teatrale "Il carro dell'orsa" e, pochi anni dopo, il festival "Spoleto teatro giovani". Autrice di numerose commedie, nel 2007 le era stata affidata dal comune di Roma la cura e l'ideazione dei labora-



Al via il decreto Bondi

Martedì 29 giugno 2010 è diventato legge il decreto Bondi sulla riforma delle fondazioni liriche senza stravolgimenti rispetto all'impianto del decreto 64/2010 firmato lo scorso 30 aprile dal Presidente Napolitano. Ancora dubbi tuttavia sulle misure regolamentari che il Ministero dovrà emanare entro la fine dell'anno prossimo. Un nuovo ruolo si apre al tavolo della contrattazione nazionale per l'Aran al pari dell'organismo di rappresentanza delle fondazioni e i sindacati dei lavoratori, mentre un blocco sulle assunzioni vigerà per tutto il 2011 per le fondazioni con i conti non in regola, attualmente la maggioranza. Caduta la distinzione tra teatri nazionali (Scala e Santa Cecilia) e gli altri, tutti potranno da ora in poi aspirare a maggiore autonomia se presenteranno bilanci in pareggio o in attivo. Le difficoltà e le polemiche tuttavia infuriano. Uno per tutti il caso del Carlo Felice di Genova, fermo per i prossimi quattro mesi con 300 dipendenti a rischio di cassa integrazione. Accesissimo il dibattito tra i sindacati, il sindaco Marta Vincenzi e il sottosegretario ai Beni e Attività Culturali Francesco Giro, il quale risponde alle proteste accusando la giunta di temporeggiamenti. Troppo forti, questo è certo, gli squilibri tra entrate e uscite, tanto da procurare alla Fondazione la nomea di "opera mangisoldi". Le banche da parte loro non concedono più fidi, tacciano gli sponsor e il neosovrintendente Giovanni Pacor è stato costretto a chiedere anche aiuto agli abbonati. **Lucia Cominoli**

tori del teatro di Tor Bella Monaca, progetto pilota dell'iniziativa "Teatro nelle periferie". Fra i suoi ultimi incarichi quello di membro della commissione consultiva per il Fus del Ministero per i Beni Culturali.

MilanOltre 2010: ritorno alla danza

Danza contemporanea, teatro-danza e performance animeranno tra l'8 ottobre e il 21 novembre il teatro Elfo Puccini, per la prima volta sede del festival MilanOltre. La direzione artistica, dopo qualche anno di pausa di nuovo in mano alla coppia Bruni-De Capitani insieme a Rino De Pace, punta su eccellenze come Stephen Petronio, Alonzo King e la nostra Adriana Borriello, ma non dimentica le nuove generazioni di registi e coreografi, protagonisti dal 13 al 17 ottobre di Vetrina Italia (tra gli altri, Zaches Teatro, Annika Pannitto), rassegna organizzata in collaborazione con Pim Spazio scenico. **Info: www.milanoltre.org**

Sostegno della Regione ai pugliesi in tournée

La principessa Sirena e Il malato immaginario di Kismet, Diario di un Kil-

ler Sentimentale della Compagnia delle Formiche, Furie de Sanghe di Fibre Parallele, La Passione delle Troiane di Koreja, Mammaluna c'era una volta e non c'era del Cerchio di Gesso, insieme all'album Ultimamente del gruppo musicale Sud Sound System, sono i progetti della regione Puglia selezionati all'interno del bando "Internazionalizzazione della scena". Ciascuno dei progetti partirà per una tournée internazionale tra il 2010 e il 2011, con il supporto del Teatro Pubblico Pugliese. **Info: www.teatropubblicopugliese.it**

Tramedautore Africa

Tramedautore, appuntamento ormai irrinunciabile della Milano settembrina, è arrivato alla decima edizione. Per il secondo anno è stato dedicato alle scritture dell'Africa, in particolare Algeria, Egitto, Libia, Marocco, Mauritania, Tunisia. Ospitato dal Piccolo Teatro, il festival confluisce nel Progetto Med, un'iniziativa in collaborazione con il Piccolo e l'Unione dei Teatri d'Europa, che punta a favorire lo scambio culturale tra i paesi del Mediterraneo attraverso incontri e masterclass (settembre-giugno 2011). **Info: www.outis.it, www.piccoloteatro.org**

Vie Festival a Modena

C'è aria di festa al Vie Festival, in via di chiusura a Modena, Vignola e Carpi (8-16 ottobre). Meno succulento degli altri anni, il programma presenta comunque spettacoli di grande richiamo, tra i quali è d'obbligo ricordare almeno le prime nazionali di detto Molière del Teatro delle Albe, Black Tie dei Rimini Protokoll, Eurepica. Challenge di Belarus Free Theatre, Alexis. Una tragedia greca dei Motus e Pippo Delbono in concerto, accanto a The Living Room, I am America ed Electric Party Songs del Workcenter di Jerzy Grotowski e Thomas Richards. **Info: www.viefestivalmodena.com**

Premio Persefone

Giunge all'ottava edizione il Premio Persefone, ideato da Francesco Bellomo e riservato alle personalità che più si sono distinte nelle pièce trasmesse dai network nazionali. Due le giurie: Voglia di Teatro, presieduta da Maurizio Costanzo, e i Fondatori, che hanno premiato, tra i candidati, Max Giusti, Enzo Gagnaniello, Maurizio Micheli, Luisa Ranieri, Saverio Marconi, Marina Masironi, Francesca Reggiani, Gianfranco Jannuzzo e Il Teatro Quirino. La cerimonia è andata in onda sulla Rai ad agosto da Villa Torlonia, Roma.

Ludovico Ortona nuovo presidente Arcus

Ludovico Ortona, 68 anni, è il nuovo presidente di Arcus spa, società per lo sviluppo dell'arte, della cultura e dello spettacolo costituita nel 2004 dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Il suo primo atto è stato chiedere un incontro con le commissioni competenti di Camera e Senato per esaminare l'operatività di Arcus anche in relazione al recente coinvolgimento della società nell'inchiesta sugli appalti di Perugia. **Info: www.arcusonline.org**

A tutto Gassman

La Mostra del Cinema di Venezia, da poco conclusa, ha scelto di omaggiare Vittorio Gassman (foto a lato) nel decennale della scomparsa, dedicando-

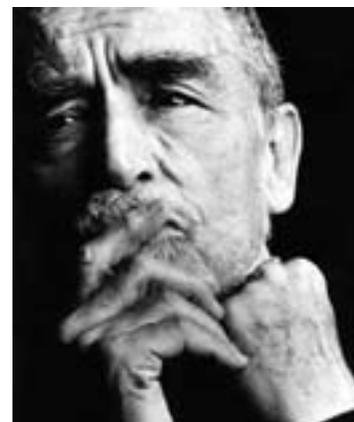
gli l'anteprima del festival. Protagonista incontrastato della scena cinematografica e teatrale italiana del secondo Novecento, il mattatore per eccellenza è anche il protagonista di Vittorio racconta Gassman, il film con la regia di Giancarlo Scarchilli che ne ripercorre la vita, pubblica e privata. Intanto, L'Espresso manda in edicola una collana dei suoi capolavori cinematografici in dvd.

Teatro Studio al miglior offerente

Scade il 25 ottobre 2010 il bando di gara per la gestione 2011/2013 del Teatro Studio di Scandicci. Scandicci Cultura, istituzione comunale che si occupa dei servizi culturali, affiderà lo spazio al soggetto che presenterà la migliore offerta tecnico/economica, secondo parametri di valutazione resi noti nel bando. Per la realizzazione del progetto vincitore il contributo annuo è fissato in 130.000 euro, a fronte di un canone di concessione di 60.000 euro. **Info: www.scandiccicultura.eu, www.comune.scandicci.fi.it**

Riapre Villa Colombaia

Con il concerto lirico Omaggio a Maria Callas è stata riaperta al pubblico il 29 agosto Villa La Colombaia, storica dimora di Luchino Visconti a Forio, nel cuore di Ischia. Dopo un avvio in grande stile la villa da qualche tempo aveva smesso i panni di polo culturale. Nei prossimi mesi dovrebbe tornare a essere un museo e un centro studi capace di promuovere eventi artistici in ricordo del grande regista. **Info: www.colombaia.org**





L'addio di D'Angelo al Trianon di Napoli

Nino D'Angelo è stato licenziato dalla direzione artistica del Trianon Viviani di Forcella, Napoli, di cui era responsabile dal 2005. Nei piani della Regione, socio di maggioranza del cda, il teatro potrebbe essere convertito a museo della canzone napoletana. «Un teatro del popolo ha perso la sua battaglia, speriamo che non sorga un nuovo giocattolino borghese» è il commento del cantante.

www.teatrotrianon.it

Segni di'infanzia

Puntuale, giunge a Mantova per il quinto anno consecutivo "Segni d'infanzia" (7-14 novembre), promosso dall'omonima Associazione in collaborazione con il Comune nell'ambito di Mantova città dei Festival. Tra le compagnie ospiti, Teatro delle Briciole Solares Fondazione delle Arti (*Il grande racconto*), Teatro all'Improvviso (*Il punto, la linea, il gatto*), Teatro Gioco Vita (*Cane blu, foto sopra*) e Dario Moretti (*Come alberi*), fondatore dell'iniziativa.

Info: www.segnidinfanzia.org Info:

Teatricalchemici vince il Fringe

Teatricalchemici di Palermo, Prodigal Theatre di Brighton, Monstera e Schuko di Milano e Teatro Rebis di Macerata sono i cinque vincitori del

"Fringe2Fringe", concorso interno al Fringe Festival, la rassegna off del Napoli Teatro Festival Italia. In palio c'è la preparazione di uno studio teatrale per la rassegna di marzo allo Stabile di Napoli, tra cui verrà scelto un vincitore per il debutto al Napoli Festival 2011.

Info: www.teatrofestivalitalia.it

Il librettista Massimo Cacciari

In giugno il Ravenna Festival ha ospitato il debutto di *Tenebræ*, "cantata video scenica" del compositore Antonio Guarneri su libretto del sindaco-filosofo Massimo Cacciari, con la regia di Cristina Mazzavillani Muti. Coprodotta dal Teatro dell'Opera di Roma, dove sarà replicata in apertura di stagione (dal 16 al 20 ottobre), l'opera impegna un *ensemble* strumentale di 14 solisti, *live electronics*, due soprano e un controtornatore, ma anche un'attrice (Elena Bucci) e una danzatrice (Catherine Pantigny).

Info: www.operaroma.it

Lo Sconcerto di Servillo

Un settembre intenso per Toni Servillo: mentre la sua interpretazione di *Gorbaciof*, film di Stefano Incerti fuori concorso a Venezia, ha strappato applausi a scena aperta, *Sconcerto*, spettacolo musicale di cui è anche regista, presentato in anteprima lo scorso 12 settembre al festival di Ravello e salutato da oltre 10 minuti di applausi, ha mietuto successi anche nelle repliche di Roma e Milano.

Premio Veretium a Ottavia Piccolo

Il Festival Teatrale di Borgio Verezzi ha assegnato il "Premio Veretium 2010 per la prosa" a Ottavia Piccolo. Durante la premiazione, svoltasi lo scorso 21 luglio, la giuria ha motivato il riconoscimento definendo Ottavia Piccolo «attrice poliedrica, dalle indubbie doti interpretative e capace di passare con raffinata intelligenza dalla commedia alla tragedia».

Info: www.festivalverezzi.it

Teatro a domicilio

Per chi avesse fame di teatro ma non avesse voglia di uscire di casa, da oggi c'è la soluzione che fa per lui: il teatro a domicilio. La Compagnia Take Away si è infatti inventata (in realtà qualche precedente c'è già) un modo nuovo di fare teatro, portandolo direttamente in casa delle persone. Le prenotazioni si possono effettuare dal sito a partire dal 15 settembre.

Info: www.teatrotakeaway.it

Teatro e nuovi media al Sociale di Bergamo

"Teatro e nuovi media" è il titolo della nuova rassegna in programma dal 23 novembre al 15 aprile al Teatro Sociale di Bergamo, in collabora-

zione con la Residenza Teatrale Intinere. Tra gli ospiti, Muta Imago e Santasangre. Si chiude con il workshop, a cura di Anna Maria Monteverdi e Mauro Lupone, "Interattività e teatro".

Info: www.initinere.net

Biglietto facile

Addio ai vecchi borderò: Rch ha da poco lanciato sul mercato My Movie, un sistema integrato per la gestione delle biglietterie in tutti i settori dello spettacolo. La trasmissione telematica dei dati sugli incassi alla Siae è davvero questione di un *touch* e l'utente può esportare e stampare tutti i riepiloghi necessari nei formati più diffusi.

Info: www.rch.it/my_movie

Una nuova sala nel cuore di Roma

Il Palazzo Santa Chiara, già sede del teatro Rossini, è stato restituito alla sua vocazione teatrale dall'imprenditore napoletano Gustavo Cucurullo, che ha ristrutturato la vecchia sala teatrale ribattezzandola Teatro dei Comici. La stagione 2010/2011 si presenta già ricca di eventi e presto sarà aperto un bistrot per rendere ancora più accogliente e fruibile lo spazio.

Info: www.palazzosantachiarait

Il 2009 a teatro

Il 24 giugno scorso sono stati resi noti i dati Siae 2009 su ballo, cinema, teatro, sport e spettacolo dal vivo. Numeri alla mano, la spesa degli italiani per lo spettacolo è aumentata del 6,8% rispetto all'anno precedente, toccando i 3 miliardi e 911 milioni di euro. Il teatro nel suo complesso si mantiene stabile per il numero dei biglietti e abbonamenti venduti, oltre 22,6 milioni (+0,9%), a fronte di un incremento della spesa al botteghino (+3,9%) dovuto al generale aumento del costo medio d'ingresso (fa eccezione la prosa) e nonostante la contrazione della proposta (-7,3%). Per la prosa sono aumentati il numero dei biglietti e abbonamenti venduti (+1,9%), la spesa del pubblico (+4,8%) e il volume d'affari (+7,9%), mentre registrano una flessione la spesa al botteghino (-1,5%) e il costo medio dei biglietti di ingresso (-3,4%). Il presidente Giorgio Assumma ha espresso una cauta soddisfazione, auspicando per il futuro una agevolazione delle sponsorizzazioni private mentre Paolo Protti, neo presidente Agis, si è detto preoccupato per le promesse di ulteriore taglio a Fus nel 2011, che lo farebbero precipitare al livello più basso mai toccato. **Marta Vitali**

Info: www.siae.it, www.giornaledellospettacolo.it

Vergnano confermato al Regio di Torino

Il Consiglio di Amministrazione della Fondazione Teatro Regio ha confermato Walter Vergnano sovrintendente dell'ente torinese fino al 2014. Vergnano è alla direzione dal 1999 e la sua riconferma è arrivata pochi giorni prima della partenza per la tournée in Cina, dove il Regio è l'unico teatro d'opera invitato all'Expo di Shanghai.

Info: www.teatroregio.torino.it

Premio Basile 2010

Si terrà il 28 e 29 ottobre a Perugia la cerimonia di consegna del IX Premio Basile per la Formazione nella Pubbli-

ca Amministrazione 2010, indetto da Aif (Associazione Italiana Formatori). La segnalazione di eccellenza per la sezione Sistemi Formativi è stata conferita al progetto "Parco dei Talenti creativi e innovativi nei settori multimedia e performing arts", presentato dalla Fondazione Milano.

Info: www.fondazionemilano.eu

Natura Dèi Teatri

Si terrà a Parma dal 29 ottobre al 14 novembre la XV edizione del Festival Natura Dèi Teatri, promosso da Lenz Rifrazioni. Tema del 2010 è la cute, declinata in otto spettacoli performativi, ideati per il festival: tra questi, le tre nuove produzioni di Lenz e Habillé d'Eau. Con Teatro Festival di Fondazione Teatro Due e Zona Fran-

ca, la rassegna farà parte da quest'anno di InContemporanea Parma Festival.

Info: www.lenzrifrazioni.it/natura

La doppia ribalta di Franca Valeri

Ancora riconoscimenti per la novantenne attrice e scrittrice Franca Valeri, che ha ricevuto il Premio alla Carriera allo scorso Gran Gala Pucciniano-Premio Franco Martini a Torre del Lago (Marina di Pietrasanta) e quello per l'interpretazione e la scrittura al Teatro India di Roma, in occasione della XV edizione del premio letterario Orient Express.

La lirica in doppiopetto

Si è celebrata il 31 agosto scorso la prima edizione degli Oscar della Lirica, promossi dalla Fondazione Verona per l'Arena e ideati dal segretario generale Alfredo Troisi. Madrina della manifestazione è stata Katia Ricciarelli e molti sono stati i premiati, fra i quali citiamo almeno Mirella Freni, Carlo Bergonzi e la giovane *étoile* della danza Eleonora Abbagnato.

Info: www.oscardellalirica.org

Istantaneo 2010

Dal 31 ottobre al 7 novembre è di scena a Torino (Teatro Espace), Alessandria (Ambra) e Asti (Diavolo Rosso) la XIII edizione di Istantaneo, festival di improvvisazione teatrale. Ventidue gli artisti ospiti, di cui otto stranieri, tre le compagnie internazionali: Et Compagnie (Lione), Improtour (Buenos Aires) e Jamming (Madrid).

Info: www.improteatro.it

Italo Moscati omaggia lo spettacolo italiano

Uno scenario di personaggi, voci e testimonianze sulle dive e i divi di ieri e di oggi, su Cinecittà e la Dolce Vita, ricostruiti attraverso le immagini di Istituto Luce e Rai Teche, è l'omaggio che Italo Moscati ha offerto al Festival di Spoleto. "Spettacolo Italia", nove docu-film per un'avvicente viaggio tra cinema, teatro, musica e televisione dal Novecento ai giorni nostri.

Info: www.festivaldispoleto.com

A Odemà il Premio dello Spettatore

A tua immagine della compagnia Odemà è il vincitore della V edizione del Premio dello Spettatore, assegnato a Bologna dal pubblico di Teatri di Vita. Al secondo e al terzo posto *Il sentiero dei passi pericolosi* di Tommaso Tuzzoli e *Sade: opus contra naturam* di Enrico Frattaroli; mentre Valentina Anselmi e Silvia Buselli si aggiudicano il Premio allo Spettatore.

Info: www.teatridivita.it

Comunale di Firenze, un futuro americano?

Un gruppo di investitori statunitensi avrebbe dichiarato il proprio interesse ad acquistare lo storico Teatro Comunale fiorentino di Corso Italia. Una vendita che garantirebbe una certa sicurezza economica alle casse del Comune che, per finanziare la costruzione del nuovo Teatro del Maggiorio alla Leopolda, è stato costretto ad accendere un mutuo di ben 35 milioni di euro.

Giornata Europea dei Festival

Quest'estate molti festival italiani, tra cui il Rossini Opera Festival, il Festival Puccini e il Festival della Valle d'Itria, in accordo con altri festival europei, hanno celebrato la Giornata Europea dei Festival: un messaggio comune sul valore della diversità è stato letto prima degli spettacoli in una giornata prescelta, con l'obiettivo di divulgare presso l'opinione pubblica i valori fondanti dell'identità europea.

Info: www.italiafestival.it

Premio Rotolo a Francesca Pardi

È Francesca Pardi, giovanissima danzatrice romana, ad aggiudicarsi la XXVII edizione del Trofeo Stefania Rotolo. Il concorso di danza moderna ha visto la partecipazione di ragazzi compresi tra i 14 e i 26 anni e ha avuto luogo dal 6 all'8 agosto all'hotel San Paolo di Palermo. La giuria era presieduta dalla coreografa Mia Molinari.

Info: www.trofeostefaniarotolo.com

Pecora nera o agnello viola?

Venezia, 67a Mostra internazionale d'Arte Cinematografica. Abbiamo esultato quando Celestini è stato iscritto alla corsa dei Leoni al posto di Pupi Avati, il nonno del family cinema. Ma l'agnello non s'è coricato con il serenissimo leone e la pecora è stata... lasciamo perdere. Ascanio è sbarcato al Lido in formato famiglia (vedi Avati) e la sua barba caprina ha perso ogni caratteristica diabolica. Teatrante celestiale (*nomen omen*), è stato festeggiato al Movie Village (testimonianza diretta), ma ignorato in sede critica, fatta eccezione per le testate schierate e qualche voce fuori dal coro (il film ha vinto la X edizione del Premio Fondazione Mimmo Rotella). Il viola non si addice agli attori e Celestini, in laguna, ha assunto un colorito o, se si preferisce, una colorazione di tale funebre e funesta tonalità. Insomma, un'occasione mancata. La cinematografia nazionale ha vinto: non con Martone, che è un po' un... mattone. Ha vinto con Sofia Coppola. «Se non son matti non li volemo. E se son matti, nemmeno». Quello di Ascanio è apparso, in prima e ultima analisi, un alibi tematico un po' troppo prevedibile. Come poteva competere una pecora nera con la Ferrarini non meno nera di *Somewhere*? Questo è stato il festival degli italiani di ritorno: campione mondiale della categoria, con tanta *Passione*, John Turturro. In quanto al giurato Salvatore, di notoria estrazione teatrale... e Gabriele stava a guardare. **Fabrizio Caleffi**



Versiliana fa sistema

Hanno preferito collaborare, mantenendo al contempo la propria identità. Questo l'accordo stipulato da tre sindaci della mondana Versilia: Marina di Pietrasanta, Forte dei Marmi e Seravezza. Nel 2011 si avvanza tre cartelloni, decisi in sinergia dai tre comuni interessati: Villa Bertelli di Forte dei Marmi ospiterà la satira, il Palazzo Mediceo di Seravezza il teatro di narrazione, mentre la Versiliana sarà riservata agli spettacoli di maggior richiamo.

Info: www.laversilianafestival.it

Tre indagati al Comunale di Bologna

Una violoncellista, il dipendente e segretario aziendale Fials Giulio Ciofini e l'ex dipendente Alfredo Covili sono stati indagati a Bologna dopo la denuncia del sovrintendente del Comunale di Bologna Marco Tutino. Sui tre l'accusa di interruzione di pubblico servizio e oltraggio a pubblico ufficiale a seguito delle proteste contro il decreto sulle fondazioni liriche.

Info: www.tcbo.it

Affittasi orchestra al San Carlo di Napoli

Le spose partenopee potranno d'ora in poi sognare il proprio ricevimento nuziale al Teatro San Carlo. Da oggi infatti il teatro lirico più antico d'Europa è in affitto per matrimoni e ricevimenti e, per chi volesse, è possibile noleggiare anche tutta l'orchestra. Immediata la protesta dei musicisti, che considerano la decisione del teatro lesiva della loro immagine professionale.

Info: www.teatrosancarlo.it

Platel a TorinoDanza

Proseguono fino al 13 novembre gli appuntamenti della rassegna Torinodanza 2010, curata da Gigi Cristoforetti. Da segnalare, in particolare, quella parte del cartellone dedicata ad Alain Platel e ai Ballets C de la B, che offriranno al pubblico italiano la propria originale e irri-

verente modalità di dipingere la contemporaneità attraverso il linguaggio della danza.

Info: www.torinodanzafestival.it

Il Ponte della musica al quartiere Flaminio

Grazie al futuro "Ponte della musica" un nuovo cordone ombelicale legherà al quartiere Flaminio di Roma il Teatro Olimpico, il Maxxi e l'Auditorium. L'Olimpico, che si prepara a interpretare il ruolo di prima tappa, ospiterà in stagione il primo Festival Internazionale della Danza con i Momix, gli acrobati di Emiliano Pellisari e l'American Ballet Theatre.

Info: www.teatroolimpico.it

Sbarca a Roma La Bella e la Bestia

Dopo aver ristrutturato e riaperto il Teatro Nazionale di Milano, trasformandolo nel palcoscenico ideale per i suoi musical, la Stage Entertainment conquista Roma. Dal 23 ottobre *La Bella e la Bestia* sarà in scena al Teatro Brancaccio, che - riarmodernato per l'occasione - va ad aggiungersi ai 30 teatri che la multinazionale olandese gestisce in tutta Europa.

Info: www.labellaelabestia.it

Cartellone unico in Sicilia nel 2011

Prenderà il via in Sicilia nel 2011, secondo le parole dell'assessore regionale allo spettacolo Nino Strano, un calendario unico comprendente TaoArte, Circuito del mito, i teatri Massimo Bellini di Catania, Vittorio Emanuele di Messina e Massimo di Palermo, i Teatri di Pietra e Inda.

Info: www.taoarte.com

Jovanotti all'Opera

Si intitola *Rossini* l'operina buffa di cui Jovanotti ha scritto il testo e Lorenzo de Franceschi la partitura musicale. L'opera, parte seconda di una trilogia iniziata nel 2009 con *La parucca di Mozart*, è stata messa in scena a settembre da settanta giovani artisti, convenuti per uno *stage* a Cortona, città natale del cantante.

Andria dei record

Il Festival Internazionale Castel dei Mondi di Andria si conferma una delle realtà più interessanti e in perentoria ascesa nel panorama teatrale estivo. I numeri, a consuntivo della rassegna, parlano chiaro: 18.700 spettatori (+13% rispetto al 2009, +51% rispetto al 2008, +88% rispetto al 2007), 566 abbonati (+62% rispetto al 2009, +125% rispetto al 2008, +275% rispetto al 2007), una percentuale di autofinanziamento del 48% (2009 = 23%, 2008 = 21%, 2007 = 18%). Per non parlare delle ricadute su fornitori e servizi locali, quelle dirette quantificabili in € 191.090, quelle indirette in € 98.590. Impressionante, soprattutto se si pensa che Andria (100.000 abitanti) non possiede un teatro. La ricetta? Semplice, all'apparenza: proposte di qualità, uno staff efficiente, l'appoggio delle istituzioni locali (nonostante, in quest'anno di crisi, qualche taglio) e soprattutto un lavoro sul territorio e di costruzione di un proprio pubblico davvero formidabile. *Chapeau! C.C.*



Padova per l'infanzia

Proseguono fino all'11 dicembre gli appuntamenti del XXIX Festival Nazionale del Teatro per i ragazzi di Padova. Segnaliamo, tra gli altri, *Alice nella casa dello specchio* del Teatro della Tosse (21 novembre) e *La quinta stagione* dei Teatrini di Napoli e Città Murata di Como.

Info: www.teatoragazzi.com

Milano, apre Lab121

Claudio Autelli, Mariano Furlani, Maria Pia Pagliarecci e Francesco Polizzi sono i fondatori a Milano di Lab121. Tra le iniziative in programma, i corsi di recitazione avanzati e per principianti e i laboratori tematici su Fellini, Shakespeare e Cechov condotti dai quattro artisti.

Info: www.lab121.it

Antonelli vince a Festebà

In mezzo al mare di Stilema Unoteatro, di e con Silvano Antonelli, è il vincitore della quarta edizione di Festebà a Ferrara. Armamaxa (*Robin Hood*), Luna e Gnac (*Scarpette strette*), Ferruccio Filippazzi (*E sulle case il cielo*) e Ca' Luogo d'arte (*Pik Badaluk*) sono gli altri segnalati dalla giuria popolare.

Info: www.festeba.it

Schittulli nominato nel cda del Petruzzelli

Francesco Schittulli, ex vice-presidente della Provincia di Bari, è stato designato quale componente del cda della Fondazione Petruzzelli. Una nomina messa in discussione da varie parti politiche e tuttavia finalizzata a rafforzare il ruolo della Provincia all'interno del cda del prestigioso teatro barese.

Info: www.fondazionepetruzzelli.it

Anche il teatro tra i premi Balzan

Manfred Brauneck, 76enne professore ad Amburgo, è uno dei vincitori del Premio Balzan 2010, promosso dall'omonima Fondazione e assegnato a novembre a Roma dal Presidente Napolitano. Per le sue ricerche in campo teatrale, il professore riceverà un contributo di un milione di franchi svizzeri.

Info: www.balzan.org

Volontari gratis all'opera

Anche quest'anno l'Arena di Verona ha deciso di premiare i cittadini più meritevoli e ha messo a disposizione 1.300 biglietti omaggio destinati agli



ultrasessantenni impegnati in attività di volontariato. L'iniziativa, "Opera d'argento", ha raggiunto quest'anno la sua undicesima edizione.

Info: www.arena.it

La rivista *Sipario* a rischio chiusura

Potrebbe chiudere *Sipario*, la rivista fondata nel 1945 da Ivo Chiesa e Gian Maria Guglielmino e attualmente diretta da Mario Mattia Giorgetti. Causa di questo rischio è la paventata soppressione del contributo elargito dal Mibac. Sul sito della rivista, l'appello della redazione.

Info: www.sipario.it

Spoletto premia John Malkovich

La prima edizione del premio "Una finestra sui 2 mondi", la cui giuria era presieduta da Giorgio Ferrara, patron della rassegna di Spoleto, è stata assegnata lo scorso 2 luglio all'attore americano John Malkovich (foto sopra).

Info: www.festivaldispoletto.com

Giornata Mondiale della Commedia dell'Arte

Si terrà a Torino il 25 febbraio, per volontà del Sat, associazione riconosciu-

ta dall'Unesco, la seconda edizione della Giornata Mondiale della Commedia dell'Arte. Capitale dell'evento è stata nel 2010 Bologna. La data ricorda la fondazione, il 25 febbraio del 1545, della prima compagnia di comici di professione.

Info: www.sat.qc.ca

I melomani del domani

Operaeducation.org è il nuovo portale, promosso da Aslico col sostegno della Cariplo e della Regione Lombardia, che unisce i progetti di educazione musicale Opera domani e Opera Kids ai neonati Opera.it e Orchestra in gioco. Le iscrizioni ai progetti, aperti alle scuole, possono essere effettuate online.

Info: www.operaeducation.org

A Luigi De Filippo il Premio Benevento

È Luigi De Filippo il vincitore del Premio Città Spettacolo, assegnato nell'ambito della trentunesima edizione del festival beneventano. L'attore napoletano, che ha compiuto ottant'anni lo scorso agosto, è stato premiato per il rigore, la varietà e la costanza che hanno caratterizzato la sua pluriennale carriera.

Info: www.cittaspettacolo.it

Il volto, la maschera

C'è tempo fino al 15 novembre per visitare al Teatro Gobetti di Torino la mostra "Il volto, la maschera", dedicata al manifesto polacco d'autore. L'esposizione, a cura di Giulia Randone e Armando Buonaiuto, è organizzata da Ognisko Polskie w Turynie - Comunità Polacca di Torino.

Info: www.teatrostabiletorino.it

In arrivo a Milano Playhouse Disney Live

Sbarca a Milano (1-5 dicembre) per la prima volta in Italia Playhouse Disney Live (foto a lato), dedicato ai bambini in età prescolare. Roma, Napoli, Bari, Trieste, Genova, Torino, Padova e Firenze le altre tappe dello show, targato Feld Entertainment.

Info: www.feldentertainment.com

De Masi lascia Ravello

Dopo otto anni di direzione Domenico De Masi lascia la presidenza della Fondazione Ravello per aver rifiutato l'accordo non scritto per la cacciata di Amalfitano dalla direzione di Villa Rufolo in cambio dell'auditorium di Neimeyer.

Info: www.ravellofestival.com

Nuovo teatro per Fermo

Sorgerà nella struttura dimessa dell'ex cinema Helios il nuovo teatro Nero Giardini di Fermo. Di dimensioni più ridotte, privo della tradizionale distinzione tra palco e platea, ospiterà tutti gli eventi esclusi dal più impegnativo Teatro dell'Aquila.

Info: www.fermo.net

Inaugurata la libreria del Piccolo Teatro

È stata inaugurata a settembre nel chiostro del Teatro Grassi di via Rovello la libreria del Piccolo. Affidata al libraio Fabio Castelli, si configurerà come una vera e propria bottega delle idee, tra *reading*, dibattiti e l'innovativo servizio di e-book.

Info: www.piccoloteatro.org

In rete il primo quotidiano sulla danza

Nasce on line giornaledelladanza.com, interamente dedicato alla danza, a cura di Sara Salvini. Il quotidiano vuole offrire agli appassionati notizie, interviste, video e approfondimenti, oltre alle informazioni utili su audizioni, stage e corsi di danza.

Info: www.giornaledelladanza.com



Tieffe Teatro Menotti al posto dell'Elfo

È ufficiale: ha traslocato nella vecchia sede dell'Elfo, via Ciro Menotti 11, Milano, il Tieffe di Emilio Russo. È stata presentata a settembre la stagione. Sul versante architettonico, poco cambia, tranne il colore delle pareti, tinte di blu cobalto e rosso.

Info: www.tieffeteatro.it

Al via il Teatro Golden

Nasce a Roma, sulla pianta dell'ex cinema omonimo e con una capienza di trecento spettatori, il Teatro Golden. Il cartellone, firmato dal direttore artistico Andrea Maia, annuncia otto titoli e un orientamento verso la comicità e la dissacrazione.

Info: www.teatrogolden.it

Miracco fuori dalla Biennale

Tra le nomine del nuovo cda della Biennale di Venezia non compare Franco Miracco, membro del Pdl e unico escluso rispetto alle nomine precedenti. Confermato, invece, il Presidente Paola Baratta.

Info: www.labiennale.org

Danza: nasce la compagnia Dce

Fondata da Daniele Cipriani e composta da Luciano Cannito (direttore artistico), Rossella Brescia (prima ballerina) e Marco Schiavone (musicista), nasce la Dce Danzaitalia. In repertorio, tra gli altri, *Carmen* e *Cassandra*.

Opera di Roma: dimissioni di Emanuele

Emmanuele Emanuele, presidente della Fondazione per Roma, si è dimesso dal cda dell'Opera di Roma. La decisione sarebbe stata dettata da divergenze in merito ai contenuti del bilancio di previsione dell'ente lirico.

Info: www.operaroma.it

Il trionfo della Merda

Ha messo d'accordo tutti: *La Merda*, assolo di Christian Ceresoli e Silvia Gallerano contro lo *show business* televisivo, ha vinto a Udine sia il Premio della Giuria dei Giornalisti che quello del Pubblico/Giovani Realtà del Teatro 2010.

Info: www.cristianceresoli.it

Buon compleanno drama.it!

Il 15 settembre drama.it, la casa virtuale della drammaturgia contemporanea fondata e diretta da Marcello Isidori, ha compiuto dieci anni. Per festeggiare l'evento è in previsione il rinnovamento della veste grafica del sito.

Info: www.drama.it

MONDO

Spacey e Mendes ritornano a teatro

Il pluripremiato regista di *American Beauty* Sam Mendes torna al primo amore: il teatro. Nel 2008 l'artista inglese ha dato vita con Kevin Spacey, dal 2003 direttore dell'Old Vic Theatre di Londra, a "The Bridge Project", progetto di teatro classico itinerante che li coinvolgerà fino al 2012, con l'obiettivo di abbattere barriere linguistiche e culturali. Prodotto dal Bam Theatre di New York e dalla Neal Production, il progetto ha visto protagonisti attori come Ethan Hawke e Josh Hamilton.

Info: www.nealstreetproductions.com

In Germania niente tagli alla cultura nel 2011

Soddisfazione in Germania per il Ministro della Cultura Bernd Neumann. Il Consiglio federale dei ministri ha approvato a Berlino il progetto di legge finanziaria per il 2011 senza intaccare il budget della cultura e destinando quattro milioni di euro a un nuovo programma di aiuto alla digitalizzazione delle sale.

Wagner e Bayreuth non sono per le masse

Non è piaciuta ai puristi la svolta popolare presa quest'anno dal festival wagneriano di Bayreuth. L'edizione di quest'estate, gestita (era la prima volta) dalle pronipoti del Maestro di Lipsia Katherina ed Eva Wagner, è stata criticata dai fan "duri e puri" perché troppo aperta alle masse ed eccessivamente ansiosa di diffondere l'evento, un tempo super-esclusivo, con ogni mezzo mediatico disponibile, diretta *streaming* su internet compresa.

Info: www.bayreuther-festspiele.de

Paravidino alla Comédie

Il giovane Fausto Paravidino è l'ottavo autore italiano di tutti i tempi ad avere l'onore di essere invitato dalla Comédie française per mettere in scena un proprio testo. Nel gennaio 2011, dunque, Paravidino allestirà nella sala del Vieux-Colombier il suo *La malattia della famiglia M.*

Info: www.comedie-francaise.fr

Apri i battenti il nuovo Shakespeare Theatre

Apri a novembre il nuovo Royal Shakespeare Theatre di Stratford Upon Avon, l'ultimo, si teme, grande progetto pubblico dell'architettura *made in England*. A lanciare l'allarme è il suo disegnatore Rab Benetts. I fondi pubblici e privati infatti non bastano più, con il rischio di togliere alla città il ruolo consolidato di palestra mondiale di eccellenti *archistar*. In pericolo anche il futuro ampliamento della London Tate Modern.

In Prospettiva il teatro si fa Internazionale

Sarà il provocatorio Jan Fabre ad aprire la seconda edizione di Prospettiva, il festival d'autunno ideato da Mario Martone e Fabrizio Arcuri per lo Stabile di Torino. Sottotitolo della rassegna è, non a caso, *Le dinamiche del doppio*, a segnalare la volontà di esplorare le molteplici valenze del numero 2. Denso e variegato il cartellone, che conta quasi cinquanta spettacoli distribuiti fra il 15 ottobre e il 14 novembre e collaborazioni con altri festival cittadini, come Incanti (rassegna internazionale di teatro di figura), Torino Danza, Club to Club, Musica 90. Agli ospiti stranieri - fra gli altri Rodrigo Garcia (nella foto), Mark Ravenhill, Leo Bassi, Rimini Protokoll, Marcellì Antunez Roca - si affiancano giovani realtà italiane quali Teatro Sotterraneo, Babilonia Teatro, Codice Ivan - e artisti affermati come Antonio Latella, Teatro delle Albe e Romeo Castellucci. Accanto alla prosa, dunque, originali contaminazioni di linguaggi artistici, danza e musica.

Laura Bevione

Info: www.teatrostabiletorino.it



Stein e il giallo del visto negato

Altro che motivi personali. La vera ragione per cui lo scorso luglio il regista Peter Stein si è ritirato dal nuovo allestimento del *Boris Godunov* per il Metropolitan di New York è che il consolato Usa gli ha negato il visto di lavoro. In un'intervista al New York Times, infatti, il regista tedesco ha raccontato di aver aspettato per delle ore in piedi al consolato statunitense di Berlino per poi sentirsi dire "no" da un burocrate che lo accusava di non sorridere abbastanza.

Il ritorno della Ullman

C'è grande fermento, in Norvegia, per il ritorno in scena di Liv Ullman, assente da vent'anni. La musa di Bergman ha debuttato a settembre nel ruolo di Mary Tyrone in *La lunga giornata verso la notte* di O'Neill al Riksteatret di Oslo. Lo spettacolo concluderà la tournée a dicembre al Royal Dramatic Theater di Stoccolma.

Info: www.riksteatret.no

Nessuno tocchi Ceausescu

Non è andata giù ai familiari dell'ex dittatore rumeno Nicolae Ceausescu la pièce *Le ultime ore di Ceausescu*, in

scena in un teatro di Bucarest. Contro il teatro è stata intentata una causa, essendo il "marchio Ceausescu" registrato nel 2007 presso l'Ufficio rumeno per i marchi e le invenzioni (Osim).

Un meeting a Leibnitz per le performing arts

Si terrà dal 1 al 4 dicembre, a Leibnitz, in Austria, la conferenza internazionale "Performing Arts Training Today", indirizzata a tutti coloro che si occupano professionalmente dell'insegnamento delle arti performative in genere.

Info: <http://www.iugte.com/projects/Conference.php>

Pinocchio a Broadway

Dal 19 al 23 ottobre sbarca a Broadway il musical dei Pooh *Pinocchio*, diretto da Saverio Marconi, sponsorizzato da Incanto Production e dalle istituzioni culturali italoamericane. Invariato, conferma il regista, l'ultimo cast, con protagonista Manuel Frattini.

Info: www.pooh.it

Spiderman da record

Un budget di cinquanta milioni di dollari sarà quello che farà di *Spiderman* il musical più costoso della storia di Broadway, al debutto il prossimo 21



dicembre al Foxwoods Theatre. L'attentissimo spettacolo sarà diretto da Julie Taymor con le musiche degli U2 e avrà per protagonista l'attore e cantante Reeve Carney nel ruolo di Peter Parker.

Info: <http://spidermanonbroadway.marvel.com/>

PREMI

Premio Diego Fabbri

In occasione del centenario della nascita di Diego Fabbri, il Centro Studi che ne porta il nome bandisce la terza edizione del premio omonimo di scrittura teatrale. Gli elaborati, inediti, vanno inviati in sei copie cartacee e una in formato digitale all'indirizzo: Centro Diego Fabbri, corso Diaz 45, 47121 Forlì (Fc), entro il 30 ottobre. Al testo vincitore, selezionato fra tre finalisti da una giuria popolare, verranno corrisposti i costi di allestimento e di produzione dello spettacolo al raggiungimento della trentesima replica, per un valore massimo di 50.000 euro. Il contributo di partecipazione è di 50 euro.

Info: www.centrodiegofabbri.it

Generazione Scenario: il bando 2011

Promossa la tredicesima edizione del Premio Scenario, sostenuto dai 39 soci dell'omonima associazione e rivolto agli under 35. I lavori, da inviare entro il 31 ottobre, attraverseranno in autunno una fase istruttoria prima di accedere alle selezioni di marzo e aprile e alla finale, in programma fra giugno e luglio. Tre i premi assegnati: il Premio Scenario per la ricerca (euro 8.000); il Premio Scenario per Ustica, rivolto alla scena dell'impegno civi-

le (euro 5.000); e due segnalazioni speciali di euro 1.000. I 4 progetti costituiranno la Generazione Scenario 2011 e debutteranno nella stagione 2011/2012 presso le strutture affiliate. Il contributo di partecipazione è di euro 70.

Info: www.associazionescenario.it

3 premi di drammaturgia contemporanea italiana

Scade il 30 novembre il bando del XII Premio Calcante, organizzato dalla Siad, destinato a un testo teatrale a tema libero. Al vincitore una somma di euro 2.000 e la pubblicazione dell'opera sulla rivista *Ridotto* o nella collana di inediti della Siad. Una speciale riconoscimento intitolato a Claudia Poggiani verrà assegnato a un testo meritevole, ispirato a una figura femminile. Stessa scadenza e stesso ente organizzatore per il premio riservato a tesi sulla drammaturgia italiana contemporanea. In palio 1.000 euro.

Info: tel. 06.59902692, www.siadteatro.it

Biennale dell'Assurdo, tappe di avvicinamento

Scade il 15 novembre il bando del Concorso internazionale sull'assurdo, in collaborazione con il Gai. Tre i premi in palio: Godot (euro 1.000), Mercurdo (euro 500) e Musa (euro 1.500), riservati al teatro, al video, pittura e *performing arts*. I vincitori, selezionati dalla giuria presieduta da Luca Panaro, potranno inoltre partecipare alla "Biennale dell'Assurdo", che si terrà a Castelvetro di Modena nel giugno 2011.

Info: www.mercurdo.it

Parlando di video-danza

OFFICINA1011, vincitore per il biennio 2010-11 del Bando Officine regionali della Regione Lazio, ha indetto il concorso "Doppia V", destinato alla video danza. Il progetto vincitore sarà proiettato a maggio al Palladium di Roma, nell'ambito della quinta edizione del festival Teatri di Vetro. Le opere vanno inviate entro il 31 dicembre a Spazio Ctw, via della Rimessa Nuova 13, 00055 Ladispoli (Roma).

Info: info@cietwain.com

Le star del futuro

Ecm Produzioni Milano, in collaborazione con Celebrity Communications, bandisce un concorso per attrici e attori (età scenica: 20/40). Si partecipa inviando entro il 30 ottobre il curriculum e 2 foto a yesmovie@gmail.com. In palio, 4 ruoli per la versione cinematografica di *The Turkish Swimmer*. Il lungometraggio si girerà nei primi mesi del 2011.

Info: yesmovie@gmail.com

CORSI

A scuola con l'Atir

Al via la nuova stagione del Teatro Ringhiera di Milano. Segnaliamo i laboratori di recitazione con Arianna Scomegna (Il personaggio, 11-14 novembre), Living Theatre (15-18 novembre), Serena Sinigaglia (8-12 dicembre), Cantieri Teatrali Koreja (26-30 gennaio), Teatro delle Albe (14-19 marzo), Mattia Fabris (Boxe teatrale, 24-28 marzo), quello di regia con Serena Sinigaglia (24-27 febbraio) e i workshop sulla voce (Sandra Zoccolan e Nico Note), danza (Motus danza, 8-9 aprile), scrittura (Renata Ciaravino, 31 marzo-3 aprile) e scenografia (Maria Spazzi, 2-5 dicembre).

Info: www.atirteatro.it

Bartís e Ostermeier al Campus di Venezia

Àlex Rigola, nuovo direttore della Biennale Teatro di Venezia, si prepara alle attività autunnali organizzando sette workshop per attori professionisti, che sfoceranno in un presentazione aperta al pubblico nell'ambito del XLI Festival Internazionale del Teatro (10-16 ottobre 2011). A condurli, tra gli altri, Ricardo Bartís (30 novembre - 4 dicembre) e Thomas Ostermeier (27 - 31 dicembre, **foto sopra**). Il costo di ogni workshop è di euro 300.

Info: www.labiennale.org

Giornalisti si diventa

Sono aperte le iscrizioni per accedere alla VI edizione del Master in criti-

ca giornalistica di teatro, cinema, televisione e musica (10 febbraio - 17 settembre), istituito dal Ministero dell'Istruzione presso l'Accademia "Silvio D'Amico" di Roma. Le candidature vanno inviate entro il 24 gennaio secondo le modalità previste dal Bando. La quota di iscrizione è di 2900 euro.

Info: www.criticagiornalistica.it

Drammaturgia attiva

Il 29 ottobre è la scadenza per partecipare al "Laboratorio di drammaturgia attiva - raccontami una bugia", tenuto tra novembre e marzo al Mil di Sesto San Giovanni (Mi) da Carolina De La Calle Casanova, nell'ambito del progetto Être "Pul-Compagnie di Residenza". Tra i docenti, Paolo Rossi e Mimmo Sorrentino. Il costo è di 430 euro, l'indirizzo cui inviare il curriculum comunicazione@babygang.org

Info: www.carolinadelacallecasanova.wordpress.com

Pop Up: la formazione corre sul web

"Pop Up - laboratorio sul lavoro a tavolino" di Paola Bigatto, in programma a novembre a Milano, è la prima tappa del percorso formativo "Mitigare il buio", promosso fino a marzo da Giove 15 ed Ecate col contributo Cariplo. Tutti i materiali degli incontri sulla pratica artistica e organizzativa saranno consultabili liberamente sul web.

Info: www.giove15.com

In punta di penna

La ricerca di nuovi testi teatrali è l'obiettivo del concorso biennale "In punta di penna", promosso da Four Red Roses e giunto alla sua quinta edizione. Il bando, destinato a opere inedite, scade il 30 dicembre 2010. Sono previsti premi in denaro.

Info: www.inpuntadipenna.it

Hanno collaborato: Laura Bevione, Fabrizio Sebastian Caleffi, Claudia Cannella, Lucia Cominoli, Giorgio Finamore, Marta Vitali.

NUOVE PRODUZIONI

Pizzeria Kamikaze di Etgar Keret
regia Giorgio Gallione coreografie Giovanni Di Cicco
Diario di un somaro di Daniel Pennac
con Giorgio Scaramuzza regia Giorgio Gallione

Eretici e corsari
di Giorgio Gaber, Sandro Luporini
e Pier Paolo Pasolini
con Claudio Gioè, Neri Marcorè regia Giorgio Gallione

La commedia delle ceneri
Dedicato a Pier Paolo Pasolini
regia Giorgio Gallione coreografie Giovanni Di Cicco

La donna che sbatteva nelle porte
di Roddy Doyle
con Marina Massironi regia Giorgio Gallione

Carta e fango
di Nicolo Ammaniti
regia Giorgio Gallione

Teatro dell'Archivolto

stagione 010.011
archivolto

RIPRESE

La misteriosa
scomparsa di W
di Stefano Benni
con Ambra Angiolini
regia Giorgio Gallione

Io quella volta li avevo 25 anni
di Giorgio Gaber e Sandro Luporini
con Claudio Bisio e Carlo Boccadoro
regia Giorgio Gallione

Terra padre di Roberto Saviano
con Neri Marcorè e Eugenio Allegri
regia Giorgio Gallione

Italiani, italiani, italioti
di Michele Serra
con Ugo Dighero e Banda Osiris
regia Giorgio Gallione

Pina Rando direzione
Giorgio Gallione direzione artistica
Giorgio Scaramuzza teatro ragazzi
Fondazione Teatro dell'Archivolto
piazza G. Modena 3 Genova
www.archivolto.it

Stagione 2010-2011



direzione artistica Emanuele Conte
progetto artistico Fabrizio Arcuri

28 OTT 6 NOV	IL VIAGGIATORE ONIRICO E. Conte-Teatro della Croce-Festival della Scienza di Emanuele Conte da Boris Vian
12 NOV 14 NOV	IL POPOLO NON HA PANE? DIAMOGLI LE BRIOCHE! di e con Filippo Tosi F. Tosi-Santoro e G. G. G.
19 NOV 20 NOV	UN SOGNO NELLA NOTTE DELL'ESTATE di William Shakespeare M. Civica-Teatro Labini dell'Unità Renaissance Festival
23 NOV 27 NOV	AMLETO di William Shakespeare di M.G. Cipriani-Teatro del Calcestruzzo
1 DIC 11 DIC	DON CHISCIOTTE di A. Lattola da Miguel de Cervantes Nuovo Teatro Nuovo
14 DIC 15 DIC	(UK) A LIFE IN THREE ACTS scritto da Peter Bourne e Mark Ravenhill M. Ravenhill-Bourne-Ravenhill
16 DIC 19 DIC	SHOOT, GET THE TREASURE & REPEAT ciclo apico di M. Ravenhill F. Arcuri-Accademia degli Artisti
31 DIC	TOMBOLA! ...CHE VINCO una spettacolo, un varietà e un gioco T. Conte-Teatro dell'Unità
11 GEN 15 GEN	ORPHANS di Dennis Kelly M. Alfonso-T. Benvenuti-Non-SMART in collaborazione con Teatro della Tasse
19 GEN 25 GEN	2984² E. Conte-Teatro della Croce-Festival della Scienza
27 GEN 29 GEN	MYTHOBARBITAL FALLS OF TITANS (BE) drammaturgia Nathalie Tabor & Nick Kinnear S. Lemesse-Absolut Ferme
1 FEB 5 FEB	SYRMA ANTIGONES Let the sunburn in contempt: Top Late contro il: Imbroscio contro il: Aniki, una grande gara E. Casagrande-G. Nicolo-MOTUS
9 FEB 11 FEB	IDIOTA un trattamento di Fedor Dostoevskij C. Giordano-Teatro della Tasse
16 FEB 19 FEB	L'AVARO di Moliere M. Martelli-E. Montanari-Teatro delle Albe

24 FEB 26 FEB	CROCIATE liberamente ispirato a "Nathan il saggio" di E.G. Lessing G. Vello-Fondazione Teatro Regionale Almerino
1 MAR 5 MAR	ALCUNI GIORNI SONO MIGLIORI DI ALTRI scritto da SONGO I COA (1774) Klimke
	LA FABBRICA DEL SENSO B. Castiblanco-Albes
	COL SOLE IN FRONTE M. Camillo-M. Lucenti-Balberto Civita
	TITOLO PROVVISORIO: SENZA TITOLO A. Tagliani-Pianet 3
	SPEAK SPANISH M. Di Stefano-UK
4 MAR 5 MAR	ANOTHER SLEEPY DUSTY DELTA DAY (BE) testo, scenografia e regia di Jan Fabre J. Fabre-Troubleyn
11 MAR 12 MAR	NOTTE CAMPANA con Carlo Savini C. Monti-Materiali Sonori
17 MAR 19 MAR	SANDOKAN O LA FINE DELL'AVVENTURA G. Quartieri I Sacchi di Sabina
23 MAR 31 MAR	BOX¹ con Alessandro Bergolito E. Conte-Teatro della Tasse
1 APR 2 APR	KAIROS, SISEFI E ZOMBIE (CH) di Peru C. Saban, Oskar Gomez Maza G. G. Maza-Absolut
7 APR 9 APR	L'UOMO DAL FIORE IN BOCCA di Luigi Pirandello con Sandro Lombardi & Lucio-Compagnia Sandro Lombardi
21 APR 23 APR	STUDIO PER UNA NUOVA PRODUZIONE A. Calzavara-Fabbrica 31 di e con Assunta Celestini
	FESTIVAL PRE-VISIONI Sendi su www.teatrolibero.it dal 30 settembre 2010

teatro libero
incontrazione
TEATRO STABILE D'INNOVAZIONE DELLA SICILIA

le creazioni 2010/2011

<p>serale</p> <p>dal 25 ottobre al 20 novembre Tournee Nazionale</p> <p>RICCARDO III di W. Shakespeare - adattamento e regia Lia Chiappara</p> <p>dal 21 marzo al 10 aprile 2011 - Face & Face 2011</p> <p>RICCARDO III NON S'HA DA FARE di Mark Vassallo - regia Beni Mazzone</p> <p>RIPRESA Maggio 2011</p> <p>MANHATTAN MEDEA di Dora Lohar - regia Beni Mazzone</p>	<p>teatoragazzi</p> <p>dal 22 novembre al 11 dicembre</p> <p>CIPOLLINO su suggestioni di Robert - di Antonella Guzzo</p> <p>dal 14 al 20 marzo</p> <p>PINOCCHIO di Jull Ferrer - regia Luca Mazzone</p> <p>RIPRESA Febbraio 2011 - in Tournee Nazionale</p> <p>PIPI & CHEF testo e regia Luca Mazzone</p>
<p>coproduzioni</p> <p>dal 10 al 25 gennaio</p> <p>PER FECT DEI di Andrea Salita e Daniele Barile Spedimento Onni Teatro/Torlo di Cappello</p>	

43^a stagione internazionale
2010/2011
teatro danza musica nuovo-circo

inaugurazione 21 ottobre
LE JAZZ FAIT SON CIRQUE
Compagnie Nouveaux Nez - Margie Arias - Parigi

Info Piazza Marina - tel 0916174040 www.teatroliberopalermo.it



Nathan il saggio

di G.E. Lessing diretto da Lamberto Puggelli

Un work in progress (Spettacolo - Recitazione - Laboratorio)
in chiese, sinagoghe e moschee d'Italia

Produzione di **INGRESSO LIBERO**
Il debutto avverrà in ottobre nella Cattedrale di Catania

Sostieni la campagna di INGRESSO LIBERO
Il tuo contributo è prezioso!

Coordinate bancarie per le donazioni:
Banca Agricola Popolare di Ragusa
IBAN: IT 54 0 050610900 CC0451294025

In varie città italiane si terranno serate uniche con cast d'eccezione

- | | | |
|---|--|---|
| <p>Giorgio Albertazzi
Sonia Bergamasco
Alessio Bovi
Lamberto Cariani
Dimitrie Firovichiev
Massimo Foschi
Andrea Jonaston
Marilena Lesio
Claudio Mauri</p> | <p>Tucio Musumeci
Ottavio Piccolo
Salvo Piro
Emanuela Pistone
Piero Santamarino
Roberto Sturmo
Gianrico Tedeschi
Pamela Tosi
Pamela Wilson</p> | <p>Partners culturali:
Scuola di Lettere e Filosofia
Università di Catania
Università di Milano
Università Pierre di
Clémentine
Club Libero
Gruppi musicali:
La Compagnie des
Folles
Stages
Groupe Vite</p> |
|---|--|---|



m
a
m
m
a

foto
gra
mma

www.mammafotogramma.it
 info@mammafotogramma.it

STUDIO

STUDIO DI ANIMAZIONE TRADIZIONALE e STOP-MOTION
 ALLESTIMENTI e PROGETTI SCENICI

LA FOTOGRAFIA È MORTA,
 E NATA L'IMMAGINE

SPAZIO
 81 FINE
 ART & M
 ORE

STAMPA FINE-ART E DIGITALE
 RIPRODUZIONI - MONTAGGI - FOTOLIBRI
 ELABORAZIONE - SERVIZI DIGITALI

SPAZIO81 WWW.SPAZIO81.IT
 FINE-ART & MORE TEL. +390292885400
 VIA FORCELLA 7/13 - 20144 MILANO